

IV enanparq

Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

Interseções Materiais/Imateriais:

limites da arquitetura através da arte

SESSÃO TEMÁTICA: Definições e Especificidades da Arquitetura no Debate
Teórico Nacional

Carlos Feferman
Universidade Federal do Rio de Janeiro
cfeferman@gmail.com

Interseções Materiais/Imateriais: limites da arquitetura através da arte

RESUMO

O artigo investiga o papel da crítica na formação e transformação do conceito de *campo* da arte e da arquitetura no século XX. Campos do saber se consolidam pelo mesmo motivo que têm suas fronteiras desfeitas: para legitimar – ou continuar a legitimar – a ação sobre um mundo em constante transformação. Sustentam-se entre o processo de estabilização e a necessidade de mudança. O estudo aborda a transição histórica do moderno para o pós-moderno e a gradual dissolução de *ações* e *objetos* antes circunscritos. Através de autores como Clement Greenberg, Peter Burger e Rosalind Krauss examina transformações das diferentes equações históricas do problema e a proposição de conceitos fundamentais. No contexto brasileiro, a crítica de Mario Pedrosa e de Lina Bo Bardi aponta novos contornos para os campos da arte e da arquitetura nos anos 1950 e 1960.

Palavras-chave: Autonomia; Campo Disciplinar; Arquitetura

Material/Imaterial Intersections: art bordering architecture

ABSTRACT

The study investigates the critic's role in the formation and transformation of the concept of *field* in twentieth-century art and architecture. Fields of knowledge are consolidated for the same reason they have their borders dissolved: to legitimize action in a constantly changing world. They balance themselves between momentary stability and the need for change. The article focuses on the transition between modernism and post-modernism and the gradual dissolution of once-stable *actions* and *objects*. Key concepts and changing equations are examined through the study of critics such as Clement Greenberg, Peter Burger and Rosalind Krauss. In the Brazilian context, art critic Mario Pedrosa and architect and critic Lina Bo Bardi help build a new vision for the fields of art and architecture in the 1950s and 1960s.

Keywords: Autonomy; Disciplinary Field; Architecture

1. AUTONOMIA

Campos do saber se consolidam pelo mesmo motivo que têm suas fronteiras desfeitas: para legitimar – ou continuar a legitimar – a ação sobre um mundo em constante transformação. A noção de *autonomia*, no século XX, confunde-se com a tomada de consciência da existência dos campos disciplinares como a arte, além das ações individuais. Relaciona-se, inicialmente, à *ideia* de conscientização do artista sobre o seu fazer, como no *Kunstwollen* (desejo ou vontade artística) de Alois Riegl ou na subdivisão do *sentido* da obra em “intrínseco” e “fenomênico”, proposta por Erwin Panofsky. Os esforços buscam assinalar os respectivos lugares do *objeto*, da *consciência* e do *significado* na conformação do campo.

Para a crítica moderna, a consciência do fazer artístico e a consciência da ação dentro de um campo determinado constituem dois momentos interligados, mas distintos. A consciência sobre o fazer artístico é também a tomada de consciência das limitações e delimitações do campo, disciplina ou âmbito de ação. A ideia de que agimos dentro de campos surge com a própria consolidação moderna de disciplinas como a sociologia, a psicologia ou o urbanismo, entre outras.

Em *Toward a Newer Laocoon* (1940), Clement Greenberg propõe uma possível correlação entre campo e contexto histórico. Referindo-se à arte abstrata, observa que “como qualquer outro fenômeno cultural, reflete as circunstâncias sociais da época na qual vivem seus criadores, e que não há nada dentro da própria arte desconectado da história”. (Greenberg, 1988) De fato, as investigações formais da *avant-garde* estavam plenas de idealismo político – ainda que desvestidas de literalidade política, como veremos adiante. Há nelas certa coincidência histórica que estabelece a ligação entre a autonomia da investigação formal e a significação política de tal autonomia, representada no discurso e na participação política de seus proponentes como fatos externos, ainda que correlacionados à *construção* do objeto artístico.

Ora, se o artista-criador participa ativamente de um movimento, debate, momento político, esta participação se fará representada na sua produção, propõe o pensamento de Greenberg. A conexão, válida para as vanguardas, se tornará cada vez mais frágil no desenvolver da produção moderna. O contexto político, representado pela ruptura com a tradição, se verá substituído pela repetição auto-referencial do moderno tardio, frequentemente criticado como “formalismo” – também uma simplificação historiográfica. A pesquisa moderna na década de 1950 representa a consolidação de um *núcleo disciplinar* cada vez mais distante da borda difusa do *campo*.

A disjunção entre investigação artística e sentido político do contexto é determinante para o papel da *crítica*, a qual agiria para desvendar as ligações menos evidentes entre a produção artística e o contexto histórico. Nesse sentido, a aproximação entre a arte e a vida cotidiana constituiria uma ameaça à função hermenêutica arrogada pela crítica, a qual buscava colocar-se como entidade exterior ao campo que visava representar.

Greenberg estabelece campo e contexto ampliado como contextos paralelos, mas independentes. A clareza da separação é fundamental à ideia de autonomia da pesquisa artística, ligada principalmente às investigações formais. Mas, o que no primeiro momento manifestou-se como representação da ruptura com a tradição (as vanguardas) consolidou-se num segundo momento como variações auto-referenciais, principalmente com a excessiva sistematização da pesquisa formal que se verificará com movimentos internacionalizantes, como o concretismo de Max Bill.

Esse quadro desenha, no período que vai das vanguardas modernas à década de 1950, três elementos principais que movimentarão o significado político da arte e da arquitetura: o indivíduo (através da individualidade dos objetos criados), o campo (e a busca da consolidação de um núcleo disciplinar) e a ideia de um território sociocultural exterior (que se faz presente nos dois primeiros de modo menos evidente, mas que cabe à crítica desvendar). Essas “categorias” confundem-se com os diferentes agentes. O desenho claro do contorno de cada uma é fundamental para a o papel da crítica (cf. Michael Fried e Clement Greenberg). A historiografia do período deve enfrentar a representação pela crítica desses elementos centrais, sua transformação no discurso e a interação entre seus elementos.

2. AUTONOMIA / ARTE E VIDA

Peter Burger, escrevendo na década de 1970, aponta contradições no conceito de *autonomia*, em Teoria da Vanguarda. O crítico observa que a definição do conceito como a “separação entre a arte (como esfera especial da atividade humana) e seu nexos da vida cotidiana” (Burger, 1984) deixa escapar sua complexidade. O estudo faz parte da transição histórica de um momento de circunscrição de *ações* e *objetos* em campos disciplinares bem definidos, para a gradual interpenetração dos campos, como apontarão os escritos de Rosalind Krauss, também nos anos 1970, particularmente o célebre ensaio *Sculpture in the Expanded Field*.

A crítica de Burger constitui um duplo ataque à estrutura que sustentara a interpretação do significado político da arte como algo independente, cuja relação com os esforços artísticos se faria de modo circunstancial ou fenomênico, tal como representara Greenberg e Panofsky respectivamente. Em primeiro lugar, questiona os termos da separação entre esferas como campo disciplinar, sociedade, e ação individual. Em segundo lugar, redesenha a grande exterioridade sociocultural também como vida cotidiana. Este deslocamento reaproxima significação política e individualidade artística de forma ainda não abordada pela crítica. Também desfaz a ordem que vai da ação individual à sociedade como domínios de hierarquia crescente.

Burger retoma a questão do *contexto* como território amplo das ações sociais, buscando caracterizá-lo com mais precisão. Nesse sentido estabelece a movimentação vanguardista como processo de ruptura burguesa com a tradição. Mantém o desenho da ação política como um arco amplo, ligado ao sistema de classes, e associa a complexidade ao universo do cotidiano através da individualidade. Sua análise permite dar conta de uma corrente paralela e dispersa de ações menos cartesianas, representadas pelas manifestações da contracultura como a *performance*, os *happenings* nos anos 1960, e também a arte conceitual e o fenômeno de desmaterialização da arte nos anos 1970.

3. OBJETO E CAMPO AMPLIADO

No final da década de 1950 e ao longo dos anos 1960 o modernismo estava sendo criticado justamente por seu maior e mais ambicioso feito: consolidar como operações disciplinares estáveis uma série de investigações dispersas, experimentais e intuitivas. É claro que à medida que esse processo de estabilização e sistematização se consolidava, eliminava também as incertezas que permitiam ligações mais profundas e diversas com a sociedade e com a individualidade artística. Assim, o pós-modernismo não rompe propriamente com a primazia da forma como elemento fundamental das disciplinas da arte e da arquitetura, mas busca reabrir um conjunto de operações que se tornara cada vez mais auto-referencial e hermético.

Em *Passages in Modern Sculpture*, publicado em 1977, Rosalind Krauss reconhece a autonomia da pesquisa formal através da genealogia tipológica das operações formais do final do século XIX até a década de 1970. Reformula a sequencia histórica de obras modernas/pós-modernas como uma linhagem de operações sintáticas interligadas. A transição para o pós-modernismo se apresenta gradual e não-traumática. Busca, assim,

demonstrar a persistência de uma pesquisa essencialmente formal. O próprio discurso visual apresentado no livro aponta essa direção. O núcleo de operações formais torna-se essencial à discussão da interação do campo com as dimensões consideradas externas a ele (sociedade, vida cotidiana, outras disciplinas).

O termo *autonomia* é mencionado uma única vez em *Sculpture in the Expanded Field*, ensaio publicado em 1979: “através da fetichização da base, a escultura estende-se para baixo, absorvendo o pedestal em si e distanciando-se do próprio lugar; e através da representação de seus materiais ou do seu processo de construção, a escultura representa sua própria autonomia”.¹ (Krauss, 1998: 40) Reafirma, portanto, a visão da produção moderna como auto-referencial e posiciona a questão da forma e da materialidade como *representação* do próprio processo. Mais além, agrega aos fatores exteriores ao *objeto* seu entorno imediato (o meio ou espaço físico), ampliando a equação que define sua construção.

Krauss concentra-se no núcleo consolidado das operações formais ampliando-o. Sua análise age sobre as bordas não de um campo difuso, propriamente, mas de um *núcleo disciplinar* consolidado interno ao campo, propondo sua gradual dissolução e interação com outras disciplinas. Reafirma com isso a história recente de construção do campo disciplinar da arte. A contaminação se faz não apenas entre disciplinas (arte, arquitetura, etc.), mas também entre sub-categorias internas, relacionadas aos objetos típicos analisados (escultura, pintura, paisagem).

O campo é representado como algo que contém conjuntos de operações diversas, relacionadas à produção do objeto. É, portanto, a defesa do campo – da *ideia* de campo – como espaço mediador (abstrato e literal) das operações disciplinares. A ideia de que há um *conjunto de possibilidades* (set of possibilities) se alinha à estruturação tipológica iniciada nos anos 1950 e 1960 (Cf. Leonardo Benevolo, George Collins). Esta, por sua vez, alia-se à noção de *operação* para constituir o núcleo de interações formais da disciplina. O que há de novo na representação estrutural de *Sculpture in the Expanded Field* é o espaço ou território que contém esse núcleo: seja o conceito mais abstrato de disciplina (arquitetura) seja a noção territorial de paisagem (landscape).

Sua ideia de *autonomia* relaciona-se essencialmente às operações próprias do campo. O conjunto de operações mantém o foco sobre o objeto e reforça o núcleo disciplinar. Desenha-se, em torno do núcleo, uma borda difusa que extrapola as operações formais de

¹ “Through the fetishization of the base, the sculpture reaches downward to absorb the pedestal into itself and away from actual place; and through the representation of its own materials or the process of its construction, the sculpture depicts its own autonomy”.

constituição do objeto. A transição da ideia de *disciplina* para *campo* exige a difusão/dissolução da borda. A noção de campo se fortalece com a interação dos núcleos disciplinares. A exterioridade associada à significação social da arte passa a englobar o espaço imediato e contextual do objeto para então se contaminar novamente com o contexto social mais amplo.

4. CAMPO / BORDAS

Mesmo uma delimitação estrita do campo disciplinar permanece um desenho idealizado, envolvendo um conjunto hipotético de percepções, já que individualmente a percepção do campo será sempre parcial, restritiva e interpretativa. As ações que se fazem cartesianamente inseridas em uma disciplina operam no espaço restrito das delimitações consensuais e mais evidentes das disciplinas, como vimos.

O conceito histórico de *autonomia* relaciona-se ao seu papel como instrumento da crítica na tentativa de equacionar, de um lado, a crescente consciência sobre os instrumentos de criação do objeto e, de outro, a relação do objeto e do processo de criação com o contexto ampliado (social, político). Envolve, portanto, questões como a construção histórica do significado da obra – se este pode residir autonomamente na operação disciplinar, ou se a extensão política de qualquer significado inicial constitui outro momento, distinto, por exemplo.

Na transição do moderno para o pós-moderno o campo surge como espaço mediador entre instâncias diversas e organiza-se em torno de um núcleo disciplinar consolidado. A construção moderna da *disciplina* passa a constituir um núcleo estável e menos dinâmico, posicionado ao centro do campo. O campo se evidencia com a difusão da borda (sua dissolução, interpenetração, etc.), que permanece fluida, tanto pela interação interdisciplinar mais ou menos circunscrita (como demarcam os textos de Rosalind Krauss) quanto com categorias ainda mais abertas como *sociedade*, *política* e *vida cotidiana*.

5. MARIO PEDROSA E A ESFERA POLÍTICA DA ARTE

No contexto brasileiro, o momento de transição característico da crise do moderno é abordado por Mario Pedrosa ainda na década de 1950. Seus textos oscilam entre as análises mais próximas da relação artista-objeto e outras que buscam estabelecer o contexto ampliado da arte. A difícil equação entre os esforços individuais e as esferas mais amplas (do campo ampliado, da sociedade) foi percebida por Pedrosa também como uma questão política. A transição envolve o questionamento de certo formalismo e a investigação da pesquisa formal como tradutores do contexto social ampliado.

Pedrosa posiciona-se contra uma correlação excessivamente pragmática e direta entre arte e política, algo que acabaria por esvaziar o sentido de ambas. A ligação intuitiva e experimental entre produção e significado político não poderia ser construída artificialmente. Sobre a arte abertamente propagandística do socialismo soviético observa, citando Moholy-Nagy: “cada obra experimental que não mostrasse imediatamente servir às tendências políticas, e não desse chaves inequívocas à sua completa conformidade à ‘linha’ do Partido, era rejeitada”. (Pedrosa, 1995: 148) A crítica de Pedrosa aponta o temor da ligação imediatista e literal entre os esforços artísticos e a sociedade.

A questão política é um elemento-chave da equação, traduz-se em certa valorização da pesquisa formal, conduzindo, talvez, ao gradual hermetismo e repetição verificados na década de 1950. Pedrosa tenta estabelecer os termos da cisão: não propriamente uma separação entre a arte e a política, mas a fundação da relação em novos termos. Cisão tornada ainda mais difícil frente à sofisticação das pesquisas formais dos anos 1950, representadas, por exemplo, por Max Bill.

Há, sem dúvida, uma nova sofisticação das operações formais. A postura vanguardista, experimental e mesmo revolucionária dá lugar ao rigor do processo e à estrita delimitação do âmbito de construção do objeto/obra. Se há uma relação entre as operações formais do concretismo e seu significado político, esta é predeterminada e faz parte de um projeto internacionalizante. Max Bill “exporta” não apenas um sofisticado universo de possibilidades para a pesquisa formal, mas o significado político da participação nesse esforço coletivo internacional – o que, de certo modo, resguarda a pesquisa de novas contaminações propagandísticas.

Postura crítica semelhante à de Pedrosa é representada no Manifesto Neoconcreto, onde fica clara a contraposição ao núcleo disciplinar consolidado: “a expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta

levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. (Manifesto Neoconcreto: 1) Desvincula-se do formalismo auto-referencial das manifestações recentes (i.e. concretismo) e busca retomar certo espírito intuitivo das vanguardas modernas. Demonstra, ainda, a percepção do embate entre categorias operacionais.

Os textos de Pedrosa apresentam conceitos que apontam o desenho estrutural do campo, tal como a noção de *domínio*. O termo ganha contornos disciplinares, referindo-se às “experiências em todos os domínios da criação”: Pedrosa aponta a continuidade das experimentações vanguardistas em novas movimentações, como o suprematismo de Malevitch e sua “ausência do objeto” tendo continuidade “sob forma da arte abstrata, do neoplasticismo e por fim da arte cinética”. (Pedrosa, 1995: 148) A linhagem não visa apenas apontar uma herança genealógica, mas relacionar afinidades em conjuntos autônomos. Mapeia, portanto, alguns elementos que se tornarão fundamentais para a construção do campo.

Identifica também movimentações históricas fundamentais à correlação entre o campo da arte e sociedade, no contexto moderno:

No famoso Congresso de Kharkov, em 1931, a burocracia reúne intelectuais russos e ocidentais em vias de conversão ou... de corrupção para condenar o futurismo como ‘decadência burguesa’. As ‘acrobacias linguísticas’ já em pleno surto, juntamente com uma verdadeira revolução gráfica, quanto ao letrismo e quanto a novas estruturas de apresentação, foram condenadas como ‘sem fundamentos ideológicos e sem significação social’. (Pedrosa, 1995: 148)

O trecho opõe a representação ideológica (partidária) às investigações linguísticas mais autônomas. A conceituação encontra-se dispersa na abordagem ensaística. Ainda assim é clara a construção em torno de elementos estruturais do campo da arte.

O percepção histórica da crítica de Mario Pedrosa foi apenas recentemente recuperada pela historiografia. Torna-se, assim, importante ligação com nossa própria discussão contemporânea onde a noção de *agenda* é cada vez mais explícita e entremeada no sistema de criação e no objeto. A discussão do significado político da arte é, portanto, a discussão do papel das pesquisas formais, dos limites do campo e da correlação entre as práticas artísticas e a sociedade.

6. LINA BO BARDI: OBJETO E MATERIALIDADE

No artigo *Arquitetura ou Arquitetura*, de 1958, Lina Bo Bardi indica a ruptura com certo viés da questão formal. Em dura crítica a Oscar Niemeyer aponta-o como “artista desligado de problemas sociais, uma posição de l’art pour l’art. Esta posição é reafirmada hoje pelo seu depoimento”, prossegue Bardi, “que põe como base da arquitetura moderna a já citada definição de Le Corbusier, pelo mesmo Le Corbusier, aliás, hoje superada”. Os esforços de Niemeyer permanecem sob o âmbito do objeto estrito e do puro formalismo, na visão da autora. A autocrítica de Niemeyer, que propõe uma guinada em sua obra, acaba por reafirmar a forma isolada; o *mea culpa*, ao qual responde Bardi, sugere que faltava apenas maior rigor na construção do objeto. Bardi questiona ainda: “onde está o humano no depoimento de Oscar Niemeyer? Sufocado pelas formas, pelas composições, pela evocação de praças monumentais europeias”. (Bardi, 2009: 92)

O texto crítico de Lina Bo Bardi demarca a necessária reaproximação entre arte e sociedade. A pesquisa formal isolada e solipsista havia se esgotado, perdendo a correspondência com a posição política de seus autores, diferente do que ocorrera com as vanguardas modernas. Se a arquitetura de Niemeyer não representava de modo literal a propaganda governamental (como criticara Mario Pedrosa em relação à burocratização da arte soviética) tampouco escapava do isolamento das assertivas formais e da monumentalidade oficial.

Os textos de Bardi apontam a correlação entre a expansão gradual do *campo* e a crítica ao formalismo. A transformação desenha-se em oposições: o acolhimento da coletividade versus a representação oficial; a pesquisa da materialidade local e simbólica versus a pureza branca dos edifícios oficiais. A transição do conceito de espaço para a noção de ambiente (presente no artigo O Novo Trianon 1957/67) comanda a relação entre o objeto arquitetônico e seu entorno imediato. (Bardi, 2009: 122) A ampliação do campo físico do objeto guarda semelhanças à análise estrutural observada em Krauss.

Bardi busca ainda superar a distância entre política e materialidade. Uma nova pesquisa formal exigiria não apenas o caminhar par e passo com o significado político, mas a verdadeira absorção do elemento social em sua construção. Uma aproximação entre os diferentes âmbitos de produção e significação estava em curso na obra de Aldo van Eyck e Lina Bo Bardi. A questão da materialidade constitui oportunidade para uma revisão do núcleo disciplinar: as novas *operações* deveriam traduzir nova capacidade de significação social.

7. INTERSEÇÕES / MEDIAÇÕES

A incursão da arte no *campo* da arquitetura marca a obra de artistas diversos na história recente. A produção de Allan Kaprow, Rachel Whiteread, Helio Oiticica, Gordon Matta-Clark e Lygia Clark, entre outros, aponta um amplo território de investigação. A interação entre os campos torna-se especialmente rica quando opera questões menos evidentes da arquitetura, investigando as bases da matéria e da materialidade como ponto de partida para uma pesquisa autônoma que se desdobra em novas significações.

Gordon Matta, por exemplo, tem como matéria a edificação degradada. O objeto arquitetônico é alvo de intervenções brutais que agem diretamente sobre a volumetria, a materialidade das paredes e o espaço que estas conformam. Produz uma nova espacialidade estranha ao objeto original. Whiteread e Matta-Clark buscam novas interações com a materialidade e encontram no objeto arquitetônico a matéria bruta, moldável e passível de ser esculpida. Invertem os vazios e esculpem novas formas a partir deles.

Helio Oiticica investiga a natureza do espaço, desmaterializando seus limites através de planos transparentes/precários, e assim produz novas relações espaciais. Os penetráveis misturam o objeto formal e a vivência do espaço, cada vez mais ligada à convivência diária. Caminha na direção das experimentações de Kaprow com sua fusão do espaço da arte e o da vida cotidiana.

A questão espacial se amplia e toma a direção de novos *territórios urbanos*. Explora os limites da cidade, a cidade degradada, e o território pouco conhecido e em plena transformação das favelas. Essas incursões territoriais apontam contextos urbanos pouco conhecidos pelo próprio urbanismo. Lideram a revisão crítica do espaço urbano e atuam na borda do campo apontando os limites da disciplina consolidada (a arquitetura, o urbanismo).

Interessa, particularmente, um novo repertório de operações formais, que utilizam a matéria corriqueira e reconhecível da arquitetura de forma estranha à disciplina. A ação sobre a borda do campo torna-o difuso e incerto, através dessas operações pouco convencionais. Constituem a aceleração da dinâmica interna do campo, produzindo a incerteza e desfazendo o núcleo consolidado. Apontam, portanto, novos desenhos para o campo da arquitetura e da arte.

BIBLIOGRAFIA

Bardi, Lina Bo. *Lina por Escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. Rubino, Silvana e Grinover, Marina (Orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Snow (trad.) Minneapolis: Minnesota Press, 1984.

Greenberg, Clement. "Toward a Newer Laocoon". In: *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*. John O'Brian (ed.), pgs. 23-37. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1988.

Gullar, F., et. ali. *Manifesto Neoconcreto*. In: www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Manifesto%20neoconcreto.pdf (acessado em junho, 2016)

Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Massachusetts: MIT Press, 1977.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Hal Foster (org.), pgs. 35-47. New York: The New Press, 1998.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.

Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. Otília Arantes (Org.) São Paulo: Edusp, 1998.

Pedrosa, Mário. *Política das Artes*. Otília Arantes (Org.) São Paulo: Edusp, 1995.