

Dissertação de Doutoramento
De Pedro Filipe Rodrigues Pousada na
Área Científica de Arquitectura
Especialidade de Expressão Plástica e Arquitectura

A ARQUITECTURA NA SUA AUSÊNCIA

PRESENÇA DO *OBJECTO DE ARTE PARA-ARQUITECTÓNICO*
NO MODERNISMO E NA ARTE CONTEMPORÂNEA



*Departamento de Arquitectura
Faculdade de Ciências e Tecnologia
Universidade de Coimbra
2009*

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Aos meus dois *happenings non-stop*, Gabriel e Elisa; com os seus sorrisos e fantasias mas também com as suas perrices construíram uma nova casa dentro do meu coração feita de telhados de almofadas, de barcos de papel, de castelos *gordichos* e de lágrimas de açúcar.

Para ti Gabriel que nasceste quando eu começava esta caminhada.

Para ti Elisa que guardas um mundo dentro das tuas mãozinhas.

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Índice

p. 2-5

Agradecimentos

p. 6

Abstract

p. 7

Introdução

p. 8-10

Capítulo 1

Definição do objecto da tese

p. 11-65

1.1- Considerações sobre a teoria da representação no campo modernista.

p. 11

1.1.1-O campo modernista

p. 11

1.1.2-A representação *desafiada*

p. 17

1.2- Caracterização conceptual do *objecto de arte*

para-arquitectónico. Aspectos metodológicos desse levantamento.

p. 29

1.2.1- Limites práticos da nossa investigação; o *objecto de arte para-arquitectónico* como um dos processos de determinação formal e conceptual do modernismo e da criação artística contemporânea.

p. 34

1.2.2- A questão do refúgio: trabalhando no atelier e *sobre* o atelier.

p. 58

1.2.3-Pedro Cabrita Reis e Ângela Ferreira- O seu cabimento na nossa investigação.

p. 61

Notas do capítulo 1

p. 66-74

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Capítulo 2

Aspectos históricos e dialécticos da produção do *objecto*

de arte para-arquitectónico

p. 75-157

2.1-Dois exemplos de alteridade: a cidade Construtivista (1917-1924)

e a *Nova Babilónia* de Constant Nieuwenhuis (1956-1974).

p. 75

2.2- A *Meta-cidade*: a superfície urbana como tropo do milenarismo modernista; a dialéctica quotidiana entre não-liberdade e activismo.

p. 85

2.2.1- A vanguarda russo-soviética: *A elite dos caçadores do Sol*.

p. 91

2.2.2-*O Construtivismo*

p. 100

2.2.3- A cidade-imagem como antecipação da cidade-estrutura.

p. 103

2.2.3.1- O esquisso cubo-futurista: *O Socialismo Construído* sobre o pano de fundo do *Egipto Russo*.

p. 106

2.2.4-A Torre, a revolta do aço proletário no *século dos guindastes* ou para que o futuro não se converta numa estátua.

p. 113

2.2.5-A *Nova Babilónia* ou a rua como um *hapenning nonstop de comprido* (a rua de Le Corbusier *Sing Sing* refuncionalizada por Constant).

p. 121

2.2.5.1-Um parênteses histórico-político para situar o labirinto neo-babilónico.

p. 122

2.3- As conquistas sociais e os seus ruídos distópicos nos mundos do *Proletário Voador* e do *Construtor de Situações* neo-babilónico.

p. 137

Notas do capítulo 2

p. 145-157

Capítulo 3

O objecto de arte para-arquitectónico enquanto reacção à diferença no presente no ambiente mais-que natural da cidade da produção capitalista .

p.158-241

3.1-Reprocessando um *reformado da vida útil*: Baudelaire.

p.159

3.2 – A ociosidade como um híbrido da arquitectura. *A filosofia do mobiliário* de Poe como base de uma orientação mítica e próprioceptiva do espaço.

p.168

3.2.1 – A estética do refúgio como um analgésico (inócuo, incompleto) contra as convulsões do Eu social.

p.173

3.2.2- A construção auto-didacta: ante-câmara do *objecto de arte para-arquitectónico*. O escapismo arquitectónico e o projecto como elogio da incompletude. O caso do *Senhor Absalom*.

p.179

3.3-Transparência e negligência na memória da contemporaneidade artística.

p.181

3.3.1- A repetição ou *fazer de novo e ser outra vez*.

p.185

3.4-O *Merzbau* como sepultura do *Eu* logocêntrico e auto-consciente: um *Eu* que grita torna-se espaço.

p.192

3.5-Sobre Allan Krapow: a arte como a eloquência não-verbal e anti-sistémica do quotidiano.

p.206

3.6- A ruína e a memória reprimida como estilos da *cidade da correcção moderna*: os trabalhos de Gordon Matta-Clark e Victor Burgin.

p.212

3.6.1-Gordon Matta-Clark: O artista-cirurgião do espaço como alternativa esporádica, errática, à automatização computacional do arquitecto corporativo.

p.216

3.6.1.1-Sobre a *cirurgia de edifício aberto* de Gordon Matta-Clark

p.221

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

3.6.1.2-*Conical Intersect* ou *Etant d'Art pour locataire*, 1975.

p.227

3.7- Victor Burgin; um observador/operador do *regresso do reprimido*.

p.228

3.7.1-Minnesota Abstract, 1989: As cidades gémeas, Minneapolis/St Paul, o esquecido povo índio Chipewa, a expropriação da reserva índia, um bairro de americanos nativos, Little Earth United tribes, uma HUD (Housing Urban Development) e o seu processo de privatização e degradação.

p.228

Notas do capítulo 3

p.234-241

Capítulo 4

Sobre a obra artística de Ângela Ferreira e de Pedro Cabrita Reis ou como *procurar a nossa linguagem em tudo o que está à nossa volta*.

p.242- 295

4.1- A contemporaneidade artística; algumas considerações.

p.242

4.1.1-Uma Arte sem Nome.

p.249

4.2- Ângela Ferreira: Introdução

p.254

4.2.1-Da *nova civilização* ao neocolonialismo.

p.257

4.3- Pedro Cabrita Reis: a casa como uma edificação de mundos.

p.282

Notas do capítulo 4

p.292-295

Conclusão

p.296-303

Bibliografia

p.304-314

Tábua das Ilustrações

p.315-323

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Agradecimentos

Quero agradecer aos meus dois orientadores, respectivamente, ao Prof. Catedrático Doutor Mário Kruger e ao Prof. Doutor António Olaio, a leitura atenta e crítica que fizeram do material que lhes fui fornecendo assim como as sugestões com que foram enriquecendo a minha percepção do problema que me propus abordar. Aprendi que a investigação é uma circum-navegação de vários fôlegos e que a volúpia do aprender a conhecer pode se tornar num encontro feliz.

Ao meu querido amigo Pintor Jorge Pinheiro quero manifestar o meu maior apreço; foi um leitor atento das minhas indagações, apreciou, comentou, interrogou e sugeriu possibilidades de abordagem do tema que desenvolvi em profundidade ao longo de quatro anos; ofertou-me os seus vastos conhecimentos, a sua experiência artística, a sua consciência cívica e o seu humanismo nas diversas oportunidades em que convivi e conversei com ele; foi e é um estímulo intelectual trocar ideias, apreciar a vida, a sua beleza mas também as suas injustiças, os seus aspectos trágicos mas também as suas esquinas de boa disposição, com este extraordinário ser humano; nunca me esquecerei da generosidade com que me abriu as portas da sua casa, da sua biblioteca e do seu ateliê.

Um agradecimento muito especial à minha amada Esposa, Júlia, que aturou as minhas tempestades de descrença, de desânimo e que leu atentamente a minha tese numa fase em que eu me interrogava sobre o sentido do meu trabalho.

À minha querida Mãe reitero aqui o que já lhe testemunhei muitas vezes, foram os mantimentos materiais e espirituais que colocou na mochila da minha juventude que me fizeram alcançar este *acampamento*. Ao meu Padrasto, um verdadeiro amigo, agradeço o modo como se mostrou curioso e interessado pelo fenómeno artístico que eu decidi estudar e pelas sugestões que me foi fazendo.

Um abraço especial ao meu colega e amigo Sebastião Resende pelas conversas animadas e produtivas que fomos desenvolvendo nos quase cinco anos em que fomos parceiros na disciplina de Desenho I e Desenho II.

Finalmente gostaria aqui de recordar um colega que foi prematura e injustamente roubado do nosso convívio, o arquitecto Gonçalo Seiça Neves, com quem, no desencadear da minha investigação, mantive um diálogo, para mim, muito útil e esclarecedor; fui aprendendo a conhecer um colega que me soube partilhar a sua vasta cultura literária e arquitectónica, as suas reflexões e inquietações pessoais, os seus conhecimentos sobre a participação de arquitectos alemães na componente urbanista dos planos quinquenais soviéticos da década de trinta; e nos nossos encontros casuais, cordiais no átrio de entrada do Darq, foi me dando, talvez sem se aperceber, confiança para fazer a minha caminhada.

Foi um choque o seu desaparecimento mas guardarei a memória do modo generoso como conversava e demonstrava o seu respeito interrogativo pelas ideias que lhe expunha.

Abstract

In this thesis, we define and discuss an artistic phenomenon related to the themes of urban form and architectural form; we describe the object (its final product, the work of art) of this particular phenomenon as having *para-architectural* features and propose to discuss the genealogy of this object-problem in the period of modernism and contemporary art. We also try to demonstrate that the practice behind the object in discussion, the practice that constructs and permeates the artistic condition of this object, is cross-representational: it is, we argue, a process of approximation, a neighboring effort towards the urban phenomenon produced by industrial and post-industrial societies.

We studied and reflected upon an assorted group of objects that included:

1) the paramount of constructivist culture: the *sotsgorod* (socialist city) and its new way of life based on social condensers, the agit-prop of everyday routines, (the new *beyt*), American efficiency and the power of the Soviets; 2) the non-stop camping of libertarian and ludens engagement designed by Constant Nieuwenhuis, a performative example of Henri Lefebvre concept of spaces of representation; 3) baudelairian poetics, its sense of life as a struggle between survival and unproductiveness, of urban space as simultaneously foreign and familiar; 4) the concept of *unheimlich* seen by surrealist artists (Paul Aragon, Max Ernst, André Breton, Georges Bataille) as a turning movement of the inner self developed through symbolic stimulus and where urban and architectonic space acquire a magnetism of belonging and disbelief; 5) the Hannoverian Merzbau as a primal *editing site* where one can perceive the Being as an environment, post-war german cultural and social predicaments in action, the modernist novelization of historical, patriarchic and sexual subjects ; 6) the ruinments of the expressionist space subtractor and minimalist improviser called Gordon Matta-Clark; 7) the images of interference developed by Victor Burgin; 8) the contemporary works of Portuguese artists Angela Ferreira and Pedro Cabrita Reis.

And due to that research we came to the following conclusion: The artistic field questions the space, its appropriation and transformation, through two chief approaches:

- i) taking space as an abstract entity, a trope of geometry, a figure-ground relation, but in fact mediating it through western aesthetics, class differentiation, serialization, property laws and bureaucracy.

Or, instead:

- ii) assuming it as an anthropological and non-productive construction where metaphorical processes, poetic and visual analogies have their social and cultural income.

For this matter the city (as a reality of routines and a positional and ideological mechanism) became the most audible content worked out by artistic modernity; we observe also that this same modernity explored in a productive sense the ambiguities and dialectics of the twofold house/home, i.e., it explored the synergies and pains of constructing an individual identity in a space of intimacy as well as the ups and downs of the aesthetic encapsulation of that process of subjectivity: the building as a nurturer of aesthetics and isolation.

Introdução

Esta dissertação compreende 4 capítulos somando-se a estes as conclusões que fazem um balanço crítico do que foi desenvolvido em cada um deles sobre o tema do objecto de arte *para-arquitectónico*. Estão aqui explanados 4 anos e meio de investigação, de leituras e de revisões críticas, de reflexões e de dúvidas. O texto oferece-se como o começo de um processo de descoberta (e de auto-descoberta), um abrir de portas à vida filosófica.

É no contexto, aliás, desse quadro dinâmico de contribuições que procedemos à escolha de um conjunto compreensivo de casos de estudo; a presença dos Cubo-futuristas russos e da sua variante construtivista/producionista; do modernismo libertário de Constant Nieuwenhuis; de Baudelaire e da sua antropologia poética dos boulevards, da sua visão da rua como espaço de representação da intimidade e do anonimato; do Merzbau hannoveriano de K.Schwitters; das imitações da experiência transformadas em actos comunitários por A.Kaprow; dos edifícios metabolizados de Gordon Matta-Clark; da forma como, na obra de Victor Burgin, a cidade mediatiza-se como imagem posicional, como a *vida interior* se reconstitui nas coordenadas dinâmicas de um lugar habitado ou desejado, e como a linguagem (visual, verbal, plástica, oral) da vida moderna vai ingressando nas concepções morais, nas prioridades psicológicas do consumidor urbano. Finalmente Ângela Ferreira e Pedro Cabrita Reis. Todos estes exemplos justificam a sua presença no nosso estudo pela riqueza metafórica e carga aporética dos objectos produzidos.

Enunciemos, portanto as características, dos diferentes capítulos e o seu encadeamento:

No Cap. 1, começou-se por trabalhar e contextualizar as dinâmicas culturais que geraram o modernismo, aprofundando as clivagens metodológicas presentes na sua praxis; interpretando a representação como metabolismo mnemotécnico, como montagem e reconfiguração semântica e poética do real, como prática invasiva e transformadora dos signos visuais urbanos e da experiência sensorial da vida moderna na cidade hiperrealizada.

Problematizamos, portanto, a questão do campo modernista e do desenvolvimento da representação enquanto mnemotécnica e procedimento metafórico que supera as metodologias descritivas e de preservação do real presentes até então na dinâmica artística ocidental; tentamos demonstrar que a intensificação do real, do vivido, do sentido, do imaginado é fruto da **proliferação do visível** na vida urbana moderna. Definiu-se a partir desse momento o significado e o alcance do objecto de arte *para-arquitectónico*, defendendo-se a viabilidade de se interpretarem determinadas práticas representacionais da arte modernista como respostas em relação ao desenvolvimento da arquitectura moderna enquanto hipótese filosófica e *modus vivendi* da cidade do séc.XX, como resposta à planificação urbana e aos seus avatares e distopias, como enfim a outra forma de colocar no mapa do real concreto, do ambiente construído, a figura da utopia: propôs-se também uma genealogia histórica, posicional desse "estranho objecto" começando com o futurismo, os **budetliane** (os vagueantes do futuro) russos, os dadaístas, os construtivistas, os surrealistas, os situacionistas, os neo-dadas, a pop britânica e norte-americana, os nouveaux réalistes franceses, a vanguarda nova-iorquina pós-expressionista (os minimalistas, os *land artists*, os conceptualistas), todos eles desenvolveram (alguns de uma modo errático e aforístico, outros com metodologias mais consequentes) as

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

suas imagens fortes, poéticas e visuais sobre a ideia de cidade e de habitação, de uso não-económico, improdutivo, não-visual do espaço construído, de apropriação da matéria construída e da sua apreciação como artefacto ideológico, como jogo formal ou como estética da entropia.

No Cap.2 explorou-se a ideia do urbanismo, (a vida numa cidade organizada racionalmente), como construção ideológica (tropismo económico e esquematização espacial da moral burguesa); tomaram-se dois casos de estudo, a cidade do neo-fourierismo situacionista, a *Nova Babilónia*, parque temático do novo *homem ludens*, desenhada entre 1956 e 1974, por Constant Niuwenhuis e a cidade construtivista/produtivista imaginada pelos activistas do modernismo sócio-político soviético (1917-1924), isto é desde os construtivistas aos unovistas de Malevitch, desde os acólitos russos da psicologia do espaço e do gestaltismo tornado invenção artística e arquitectónica em acção- os Asnovistas Nikolai Ladovsky, Vladimir Krinsky, Krutikov, Yakov Chernikov, todos eles abordados na fase laboratorial, experimental do seu activismo no Vkhutemas) aos sucessores vintistas do *bolchevismo intelectual* em acção (o Osista Mozei Ginsburg, os irmãos Vesnin, Rodchenko e as suas *sotsgorod* (cidades socialistas) povoadas de arranha-céus horizontais, de estruturas levitanterde dirigíveis; El Lissitzky e as suas *Volkenbugel* (Núvens de ferro) assim como o seu interface de espaço vivo e mutante, o *Proun*).

No final deste capítulo dedicaram-se algumas páginas a demonstrar as diferenças antropológicas e culturais que se manifestam entre os habitantes destas duas tipologias de cidade: o nómada tecno-pastoral, construtor de situações mas desenraizado em relação à questão do lugar, um campista onde tecnologia e improvisação expressionista, ar condicionado e festa multicultural tem valor quotidiano; e o proletário voador, o *americano russo* adepto das formas modernas, maquinistas e protésicas de se estar no mundo e de o sentir.

Em ambos os casos de estudo presente-se a estética coberta com uma camada de tecnologia. Alguns dos temas abordados neste subcapítulo relacionaram-se com o tempo improdutivo e a fenomenologia do habitar: a habitação como hiper-realização tecnológica ou como versão arquitectónica do nomadismo e do vaguear sem rumo.

No Cap.3 explorou-se o tema da cidade-mercadoria, da cidade colonizada pela religião monetarista e pela promoção imobiliária; falou-se das críticas modernistas mas também contemporâneas ao pseudo-racionalismo da coordenação sistémica do espaço urbano.

Fizemo-lo a partir de um caso: Baudelaire e da transferência que procede da poesia moderna do território pastoral e *paroquiano* para o espaço abúlico da grande cidade, território de sincronias antinómicas, de antropomorfizações; analisamos a cidade baudelaireana como metafísica do efémero e do sempre-igual, da novidade e do monumento derrisório, do viver na cidade como *tomar a comunhão no bordel*; desse pioneiro do modernismo peripatético e dos realismos antitéticos que nos devolve sob a forma lírica (sobrevivência e esterilidade, aventura e monotonia, escassez e egoísmo social), partiu-se para uma análise mais abrangente das práticas artistas que tentam ingressar e envolver-se nos fenómenos de empobrecimento da cidade como tropo dos *espaços de representação* (conceito proposto por Henri Lefebvre no seu *Droit à la Ville*), que se propõe explorar e encontrar, mais-valias artísticas na reflexão sobre o culto maquinista do habitat, na crítica à existência monossémica, crítica da vida intra-muros unidimensional como recompensa de fim de dia na sociedade das jornadas de trabalho brutais, desregulamentadas em que a subjectividade apenas existe como recipiente para a retórica e os mitos publicitários ,

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

crítica à burocratização do condicionamento; falou-se por isso em artistas como Absalom, Kurt Schwitters, Allan Kaprow, Hans Haacke, Gordon Matta-Clark, Victor Burgin.

O Cap.4 começa por fazer uma síntese crítica das mudanças que se operaram na criação artística dos últimos quarenta anos, as evoluções de fundo nos modos do fazer artístico, nas alterações culturais à percepção do objecto artístico ocidental como a dialéctica entre um objecto feito para ser visto (portanto um veículo de visualidade) e um processo de contemplação estética e de reconstrução semântica desse objecto por um interlocutor exterior (o espectador, o observador) ao suposto elemento dominante do processo criativo (o autor); observa-se e comenta-se a crise da autoria que se iniciara com Marcel Duchamp (que explora com os agora canónicos *readymades*, os limites da assinatura como superlativo da criação artística, como condicionante cultural da artisticidade dos objectos), a crise da expressividade artística enquanto exercício auto-biográfico (a pintura passa de uma visualidade onde se materializa a subjectividade para uma cobertura matéria onde se testam os limites da ilusão, onde a sintaxe pictórica livra-se do referente e reaparece como coisa, como o seu próprio significado e finalidade), a migração do artístico para anti-forma, para a mais-valia do processo e para a descrença na importância estética e cultural dos resultados finais (vide Sol Lewitt ou R.Smithson), a arte cessa de ser apenas um fenómeno físico e torna-se produto de um pensamento, a desmaterialização do objecto artístico (como refere Lucy Lippard no seu estudo sobre o emaranhado de *ideias caóticas* que afectavam a arte ocidental nos finais de sessenta Six Years, 1966-1971), a rarefacção de factores como a originalidade, o irrepetível, **a permanência, o decorativo, o atractivo** (sic Lucy Lippard); desses aspectos da contemporaneidade artística partiu-se para uma abordagem de obras particulares de dois artistas portugueses vivos: Ângela Ferreira e Pedro Cabrita Reis. A primeira artista por desenvolver obras que mantém uma relação *documentalista* com o outro modernismo (a vanguarda heróica *pré-greenbergiana* e os seus modos de produção artística e de harmonização entre utopia e história: a invenção plástica ao serviço da politização (e socialização) da estética) e que ao mesmo tempo que se alinham com determinadas prerrogativas do cânone conceptualista ocidental extravasam a sua identidade reflectindo sobre temas como a arquitectura enquanto mercadoria; a cidade e as suas dualidades antropológicas e sociais; a habitação como retórica do controlo social e como participante activo na construção social da subjectividade; de Pedro Cabrita Reis trabalhou-se a sua luta quotidiana por uma arte capaz de regressar às questões da permanência, do efémero, do atractivo, à autenticidade expressiva da artesanaria, do **pedreiro erudito**; um regresso sem medo do anacronismo e que reabilite o artista como um construtor de indeterminações visuais, um organizador que coloca em acção a forma, que a experimenta a partir do vocabulário visual do quotidiano urbano (em particular daquele que está associado à cidade, ao subúrbio, ao edifício em construção, à cidade interrompida, profanada pelas dinâmicas e intermitências da sua auto-fagia), um montador de hierarquias composicionais (mas também de relações assimétricas entre as formas), um *electricista de catedrais*.

Capítulo 1 Definição do objecto da tese

1.1- Considerações sobre a teoria da representação no campo modernista.

1.1.1-O campo modernista

Desde a sua época *jurássica*, o modernismo multiplicou-se em nomes e projectos dissemelhantes; essa *vida preencheda*, esse complicado campo de forças povoado por diferentes objectos, por diferentes metodologias e concepções do trabalho artístico não pode ser subestimado e reduzido a uma representação unidimensional. Não há uma marca registada que o autentique num único discurso legitimador, que o mitologize numa única coisa, num único curso de acontecimentos ou de biografias. De facto não cessam os episódios na história do modernismo que mitigam uma versão final e que estimulam uma permanente recodificação.

Elementos impuros e traumofílicos que foram diversamente estimados pela retaliação anti-estética das vanguardas não desapareceram, muito menos foram sublimados através de uma *postura erecta* e civilizada da criação artística.

A atracção mórbida, o repugnante, o feio, a desordem; a mistura crua, contraditória entre a sexualidade e o orgânico, entre a aventura nomádica e a habitação cubomórfica, entre a errância miserável e a errância filosófica, foram-se repetindo e essencializando como temas do imaginário modernista.

*A raiva de irromper neste mundo para destruir e arruinar as suas criações harmoniosas*¹, a imagem da modernidade como heroísmo e desolação, a descrença no que virá depois, as frequentes hesitações e amargos de boca perante o carácter impessoal, inabitável do Progresso, a concepção da felicidade e da perfeição social como uma chantagem sobre a experiência do presente, a consolação na especulação fetichista da novidade, do sempre-diferente, o jogo entre espectáculo estético e decepção, são elementos que, como nos demonstrou Walter Benjamin, descendendo da poética baudelairiana revigoram na simbologia modernista e na cultura *política* das suas vanguardas.

Há uma outra ordem de trabalhos na visualidade modernista bem diferente, e não poucas vezes adversária, daquela que foi desenvolvida e delimitada pela *renúncia* idealista. Uma agenda empenhada em desacreditar a aparente *normalidade* e *inteligibilidade* da experiência humana; e que incluiu nos seus argumentos e projectos, a urgência de se somar um novo elemento (estético) ao mundo para que este adquirisse sentido (mesmo que esse sentido fosse a desesperança do absurdo); para que a situação do sujeito humano, a forma como ele faz significar a realidade, como a interpreta, como se posiciona nela, como a transforma; para que todos os desvios e incapacidades se esclarecessem. Esta agenda oximoro assume como uma realidade positiva o poder simbólico e de nomeação da *Arte*; assume que essa forma diferente de nomeação que *umas vezes aproxima e outras vezes dispersa comunidades humanas*² pode tornar a experiência e a organização da vida repletas de possibilidades, de especulação, de variância e de diferença. Talvez, por isso, tenha realizado passeios ideológicos contraditórios; inclinando-se tanto para o regresso transgressivo e radical à experiência directa e primordial³, como confiando supersticiosamente nas competências da antecipação artística para realizar uma humanidade diferente, *nova*; para construir, enfim, novos modos de existência do indivíduo em que a superioridade do artifício e do imaginado se tornavam dominantes. O que explica, também, o desembarque atabalhoado dessa fracção do modernismo na redundância e na derrisão de uma revolta estética auto-imune.

Inverter a aparência do mundo, eviscerá-lo; mostrar as suas costuras, as suas úlceras e feridas morais; analisar as imperfeições do reboco; recusar a hipnose do olhar; criticar a convencionalização da experiência do corpo, do indivíduo, da comunicação; profanar o artificial, o tecnológico através do espanto e do medo adâmicos (mas um espanto e um medo trasladados para a realidade fragmentada da vida urbana) estas são algumas das orientações do modernismo da dúvida e da descoberta; orientações que também tem o valor radial de um princípio e de um estilo⁴.

E nesse sentido que podemos falar do carácter diferente, pulsional do objecto artístico modernista em relação à história dos objectos de arte da cultura *ocidental*; que podemos falar de um objecto que representa um *projecto de motivação*, como lhe chama Yves-Alain Bois, um projecto sem um vector prescritivo; em que a indeterminação (a desrealização das metodologias precedentes e contemporâneas, a sua auto-negação mas também o seu desenvolvimento desigual) se sobredetermina para aplicarmos a fórmula de Thierry de Duve⁵; é, por isso, igualmente, que podemos falar de um objecto auto-irónico que explora a incompletude, o *intranscendente*⁶, a incomunicabilidade; que reage com intransigência perante a dolência de um presente encravado na ruína de si próprio mas um objecto que também é o acto de uma incapacidade de finalizar, de chegar a um término, a uma conclusão e tem a sua expressão mais forte na deriva abstractizante do fragmento; de um objecto que através da montagem, da apropriação, codifica o mundo real e/ou o mundo diferido das imagens, e que, segundo Aude Bodet⁷, André Breton epítomiza numa nota final da sua novela *Nadja*, ao observar a luta desigual de um pintor amador incapaz de captar a *luz declinante do crepúsculo*, uma luta ao mesmo tempo *triste e bela*⁸.

Qualquer levantamento historiográfico da modernidade artística do séc. XX vê-se perante o carácter desigual do capital simbólico realmente realizado pelos seus protagonistas⁹, e descobre, também, um clima de *paz armada* desencadeado pela dialéctica entre sobrevivência e esterilidade. O modernismo é vincadamente logomáquico; ele incorpora na sua praxeologia, nos seus produtos, uma percepção antagonista, polémica do mundo mas, também, da sua própria identidade: *é uma inesgotável riqueza de representações, de imagens*, (de objectos, de fantasmagorias) *das quais nenhuma lhe pertence*¹⁰ e a nenhuma ele pertence. Há aliás uma estratégia, consciente ou não, nesse processo: desorientar, retardar o acto interpretativo, e nesse sentido prolongar e dar maior continuidade e capacidade evasiva ao acto criativo.

As atribulações e o fracasso¹¹, agora longínquos e derrisórios, da constituição, em 1922, de um *Congresso Internacional para a determinação das directivas e definição do Espírito Moderno* servem-nos como prova prática das dificuldades e *frustrações* interpretativas que se incorporaram no modernismo no seu próprio tempo de existência, que o mediatizaram como uma imagem *cega*, imagem onde o contexto estético, político, social, psicanalítico se encontravam mas não necessariamente com intenções ou perspectivas conciliatórias.

A iniciativa organizacional pertenceu a André Breton que, para esse efeito, aliou-se a algumas figuras ligadas ao modernismo da pré-guerra (Robert Delaunay, Fernand Léger, Amédée Ozenfant) e a outras da nova geração modernista entre os quais alguns dos seus companheiros da revista *Littérature* (Soupault, Aragon). A base de trabalho deste grupo informal fora explanada por Breton num texto da mesma altura, *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*, onde argumentava que o Cubismo, o Futurismo e o Dadaísmo não se organizavam em torno da estranheza e da dissensão mútua mas como reflexos de *um movimento mais geral cujo sentido e fôlego ainda não somos capazes de precisar*¹².

A. Breton tentou, sem sucesso, preservar o futuro conclave dos prejuízos da ortodoxia; com essa finalidade insistiu que o ponto de partida dos organizadores não era a correcção, por via de um denominador comum, da adversidade conceptual que fraccionava em grupos os acólitos do modernismo nem se pretendia propor um corolário generalista que fosse capaz de encaixar as diferenças no mesmo *vestuário*. Pretendia-se pelo contrário, dizia ele, agregar essas diferenças, conhecê-las, valorizá-las, e, sobretudo, coligá-las contra um inimigo de facto: *as forças mórbidas da regressão*¹³. O *super-Congresso*¹⁴ seguiria os trâmites das sessões parlamentares com relatores, serviços de estenografia e comissões de especialidade, e a própria polícia estaria incumbida de impedir descatos e alterações à ordem de trabalhos! Ora diante deste *apelo às armas* bretoniano, como o define Arnaud Pierre, Tristan Tzara, um dos *pater familias* do Dada¹⁵, prefere integrar nessas *forças mórbidas* a vanguarda de 1910. O seu corolário é que o *Dada* rompe de um modo irreversível com a agenda cubista e futurista. Diz mais: se Breton pretendia iniciar uma

reflexão abrangente acerca do modernismo alinhando-se debaixo do guarda-chuva do *Espírito Novo*, a invenção conceptual de um já desaparecido Apollinaire¹⁶ onde a novidade e o Progresso se tornavam mutuamente complacentes, então ele, Tzara, nada tinha a ver com essa versão de modernismo. A colisão verbal e conceptual de Tzara (mas também de Paul Eluard, Ribemont-Dessaignes, Eric Satie) com os organizadores do Congresso é, para além dos conflitos interpessoais, uma declaração de hostilidade em relação à comercialização da ideia de modernidade e a rejeição de uma versão *legislativa, escorreita*, moderada de modernismo (em que, diga-se de passagem, Tzara e Picabia, (então já declaradamente anti-Dada), viriam mais tarde, a ingressar sem escândalo). O *Dada*, argumenta Tzara, é um modernismo anti-moderno, ele não está fixo num promontório pronto a iluminar os seus supostos antepassados e a ajudá-los a alcançar a posteridade. A ideia de se estabelecer uma comunidade entre o protesto dadaísta (um *nonstop nonsense* que se nega a si próprio, e que na versão nihilista de Tzara nasce do aborrecimento e da descrença na posteridade da arte) e as formas artísticas convencionais não é verosímil senão como uma rendição.

Diante dos cismas que tornam intermitente e incompleto o que parecia homogéneo, descobre-se, afinal, como eram (e ainda são) frágeis e muitas vezes passageiros os laços e a concomitância criativa de uma comunidade de supostas *afinidades electivas* (e geracionais); descobre-se como a alienação do quotidiano, o afastamento físico, a necessidade de sobreviver (de encontrar um lugar para viver, uma forma de subsistência, um salário para ser *livre*), a competição e os seus reflexos no espelho, (a dissidência teórica e a traição social), as diferentes heranças e ambições culturais, a colonização da arte pela cultura mercantil são vizinhos perniciosos da produção de significado da arte do séc.XX; partilham a mesma vida prática, o mesmo campo de acção da empíria do choque.

A desfamiliarização; a dialéctica entre desarmonização formal e profundidade conceptual; a oposição entre visualidade e visibilidade, a cultura técnica artística modernista; *o fazer arte sobre a diferença no presente*¹⁷, são elementos que transitam, que se definem e se consolidam na mesma realidade em que se produzem as relações sociais e económicas dos artistas, em que os horários da vida banal se tornam por demais intrusivos e se tornam tudo menos retrospectivos.

Há, portanto, um risco metonímico em fazer caber como único corolário das práticas artísticas do modernismo as imanências transhistóricas suportadas pelo escapismo da estética idealista. E esse risco pode transformar-se num exagerado processo de exclusão que disfarça a descrição do modernismo como uma progressão por etapas, uma escalada em que o que ficou para trás nos diferentes *acampamentos* conta apenas como experiência passada, como um acumular de *irrepetições*; de *detritos* cuja tentativa de reinterpretção não só é redundante como colide com a ideia de eternidade, com a condição de alteridade e com a necessidade de originalidade; com a necessidade, enfim, de uma intuição primordial, de um instante primitivo, incontrolável, irracional, desse instante liminar onde a verdadeira arte acontece.

No modelo de análise proposto por Clement Greenberg podemos, aliás, detectar aspectos dessa metodologia (*o melhor e o pior* da arte submetidos à demarcação territorial, ao *fencing* para usarmos uma expressão anglo-saxónica). Com efeito Greenberg torna o *seu* modernismo apenas reconhecível onde o objecto, as suas propriedades expressivas e formais, revitalizam e rejuvenescem o passado da *Arte*; apenas onde a diferença é a afirmação empírica¹⁸ de uma tradição (a novidade apenas serve para conservar e confirmar o paradigma): a arte modernista perspectiva-se, assim, no *elliotrotskismo*¹⁹ de Greenberg como uma **organização antológica** onde os conteúdos específicos de realidades como a experimentação, a iconoclastia, o anti-academismo e a resistência à *Grande Arte* museografada, a descontinuidade, a fragmentação, o recurso e o mimetismo de linguagens e de formalismos não eruditos, extra-europeus ou mesmo em desuso se relativizavam ou se ignoravam.

Num programa de radio em que participou em 1970, Carl Andre forneceu outra imagem *exclusiva*, que Hal Foster reputa como lacónica²⁰, do passado modernista lido na perspectiva de um escultor. É uma imagem que não escapa à reificação a que estão sujeitas sínteses continuistas da alteridade, sínteses que se esquecem das complicações produtivas que derivam do antagonismo histórico entre a mitologização da autonomia artística e a retórica que implica a experiência artística na experiência mais totalizante e destrutiva da vida.

Na sua alegoria Carl Andre refere-se a uma espécie de superestrutura, a uma tarefa transcendente que conformou a questão artística ao longo do século XX; refere-se à ideia de que a arte avançada, maugrado o seu policentrismo, possuiu um *estilo*, isto é, de que o modernismo se entregou, nos seus inúmeros factos, a dar iniciativa à própria estrutura dos *mediuns* com que realizava os seus objectos, afirmando-os especificamente como área de significação, desviando a forma do seu contexto histórico (a representação, o existir fora de si própria como duplicidade). É com outros contornos o velho binarismo do formalismo europeu entre puro e impuro explicado como o trânsito entre forma e anti-forma. A sua perspectiva não carece de exemplos e de legitimidade, isto é, remete para uma das economias da arte modernista, uma economia muito pouco homogénea, cheia de omissões e *sobressaltos* teóricos que se foi estendendo da literatura à arquitectura (sendo um exemplo canónico a modelação que no seu **Ornamento e Crime**, Adolf Loos faz do processo civilizacional como um longo exercício de sublimação, de distinção e purificação).

Para porções significativas da pintura modernista, sobretudo naquelas empenhadas em desfocar o objecto, colocando em crise o espaço mimético e objectivando a massa pictórica isso implicou reafirmar a integridade resistente da superfície, desfazer o poder da profundidade e o recorte gestaltico entre forma e fundo. No objecto escultórico isso significou, num processo de ajustes e de compensações, assumir literalmente as propriedades físicas que fazem a tridimensionalidade (massa, espaço, vazio, circulação, escala e luz) e entender como o contexto era fundador na relação de forças entre esses factos. Carl Andre utiliza, para clarificar todas estas *piruetas* modernistas, os aspectos formais do ícone mais forte da retórica liberal norte-americana, a estátua da liberdade, e este

exemplo de *ideologia coberta com uma camada de estética*²¹ interessa também pela escala monumental e pela condição de objecto insular, apartado da arquitectura museográfica e transformado na sua própria instituição.

Com o exemplo da estátua-pórtico, (que se relaciona, aliás, com a fórmula permutativa, *Form=Structure=Place*, com que Carl Andre organizará a sua obra), ele explica-nos como o interesse dos artistas modernos (que, supomos, serem aqui exclusivamente escultores) foi progressivamente transferindo-se do revestimento externo, da pressão do figurativo para o essencialismo da estrutura interior; o esqueleto que solidarizava, que dava robustez e resistência gravítica à forma plástica transforma-se ele próprio num paradigma artístico. O interesse mais recente da arte contemporânea (e este recente é conjuntural, remetendo para os fins da década de 60) diz-nos Carl Andre transitou dessa estrutura para o local específico que alberga a estátua, a ilha; ou seja da estrutura passou-se para uma valorização do espaço e das possibilidades de transformação, de alteração e de reorganização que se oferecem a esta configuração antropológica quando se torna mediadora da sua própria ambiguidade – ser sujeito e objecto, ser manipulada e manipuladora, ser estrangida e constringedora.

O que se pode inferir de todas estas antinomias é que, contrariando o esforço essencialista da posteridade crítica, invariantes linguísticas como *arte moderna*, *modernismo* ou *modernidade artística* são permeáveis a significações contraditórias e, no essencial, a uma saturação ideológica e recodificadora.

A diferenciação historiográfica desenvolve-se entre a representação (e máscara idealista) de um movimento artístico autónomo e independente cujas leis internas se desfixam da história e do real concreto espaço-temporal, e o *processo histórico real de formação*²² do modernismo, dos seus intelectuais e produtores, a observação que cada movimento artístico possuiu a sua própria categoria especializada de modernismo e que do efeito-choque original de cada uma dessas práticas simbólicas passou-se para a pós-vida intensamente semiotizada de cada um dos seus artefactos. Não é, portanto, útil e credível favorecerem-se soluções hegemónicas ou *entronizar* um certo idealismo classicizante e *testamentário* como o competidor vencedor das lutas dialécticas que caracterizaram, de facto, o seu tropo estético.

Tentaremos, aliás, ao longo deste estudo, demonstrar como no processo de se extrapolar para o político, para o simbólico, para o libidinal, para o literário e para as complicações dos jogos de linguagem e de contexto, esse tropo assumiu e explorou criticamente conteúdos, subsidiou-se e ampliou em termos expressivos características que estavam historicamente ligadas à concepção e à *gestalt* do objecto arquitectónico.

1.1.2-A representação *desafiada*

Havia muito tempo que eu me gabava de possuir todas as paisagens possíveis, e achava irrisórias as celebridades da pintura e da poesia modernas. Gostava das pinturas idiotas, bandeiras de portas, cenários, telas de saltimbancos, tabuletas, iluminuras populares (...).

(...) Habitei-me à alucinação simples: via nitidamente uma mesquita no lugar duma fábrica, uma escola de tambores com anjos a tocar, caleças nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; um título de vaudeville erguia assombrações diante de mim. (...) Tornei-me uma ópera fabulosa.

Arthur Rimbaud (*Une Saison en Enfer*, 1873²³)

No seu esforço para tornar inteligível, para superestruturar a complicada época da *revolução simbólica modernista*²⁴ algumas *glosas* empalideceram artificialmente as práticas representacionais e com elas todo o restante saber narrativo e científico produzido no tempo real do modernismo sobre o modernismo. A forma narrativo-figurativa, a imagem alegórica, a metáfora e a analogia visual foram subtraídas como importantes contribuintes para o conhecimento artístico acumulado no séc. XX.

Essa quase expulsão da *representação*, isto é, das novas tipologias de um *tomar posição em relação ao seu outro*²⁵, (de tipologias que empregam e exploram poeticamente *os meios da racionalidade*²⁶) é acompanhada, aliás, de uma inclinação metodológica para resolver numa *quase fórmula* cognitivo-linguística as impurezas da empiria artística, isto é, a oposição entre a austeridade purista -que ambiciona a exprimir o Universal e o Transcendente- e o claro-escuro mundano onde se desnuda a incompletude, a imperfeição do indivíduo e as peculiaridades da sua experiência particular.

Um exemplo relativamente recente desse *branqueamento* artificial das práticas representacionais é o texto *grids*²⁷ em que Rosalind Krauss num esforço *acrobático* estabelece uma concomitância estruturalista entre o aparecimento da *imagem-ideia* via cubismo e suprematismo e o estudo das relações arbitrárias entre signo e significado (a disjunção entre um objecto e a sua imagem escrita ou falada), desenvolvidas pela linguística saussuriana. A função figural que o texto-imagem, o *papier collé*, os pedaços de jornais, ou os grupos de palavras desempenham na fragmentação cubista é, no texto de Krauss, estrategicamente apagado e ligado genealógicamente à síntese neoplasticista. E as experiências da imagem-palavra no primeiro pós-guerra através da colagem e da fotomontagem dadaísta, seguem o mesmo caminho.

A panaceia proposta por R:Krauss tem a sua solidez teórica. É uma hipótese de interpretação do carácter diferente, da natureza migratória, instável (e dos impasses metodológicos a que chegavam todas as rupturas



Fig. 1, Hannah Hoch, *Corte com faca de bolos-Dada através da cultura alemã de barriga de cerveja na última época de Weimar fotomontagem, 1919/1920*. Segundo a própria H.Hoch, (...) *na montagem Dada pretende-se dar a algo de completamente irreal, um aspecto real, de coisa mesmo fotografada(...) Sim, a nossa finalidade era interpretar objectos do mundo das máquinas e da indústria, pelo lado artístico. E as nossas colagens tipográficas conseguiram algo de semelhante, pois davam a um objecto feito à mão, o aspecto de produto fabricado. Numa composição idealizada, nós reuníamos, numa ordem impossível de obter com uma máquina, elementos tirados de livros, revistas ou reclames. Chamávamos fotomontagem a essa técnica de modo a demonstrar a nossa aversão a brincar aos artistas. Considerávamos-nos engenheiros, fingíamos construir, "montar" o nosso trabalho (como um serralheiro).* In *Colagens Hannah Hoch- 1889-1978*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989, p.22-23.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

plásticas ligadas a uma convenção isto é, à pintura, à escultura) do objecto de arte do séc.XX.

Podemos, contudo, e sem grande dificuldade, encontrar outras teses, outros espreitar de ombros sobre a prática, que situam o cubismo fora de portas da *objectualidade* pura e que derrubam esse quadro *genealógico* (que, diga-se de passagem, tem uma certa tonalidade gaulocêntrica). Já em 1926 o dadaísta berlinense e crítico de arte Carl Einstein²⁸, explicava (numa direcção antitética da que fora subsidiada por Tzara) o pendor de crítica social do Dada e do seu desenvolvimento ulterior, o Verismo, como necessários complementos à reconfiguração e reaprendizagem perceptiva do mundo que a estética cubista tinha desencadeado: ***O cubismo queria abraçar, enlaçar a totalidade do movimento através do espaço, capturar de um modo mais completo a experiência visual do espaço. Os veristas alemães transformaram isto numa compreensível demonstração propagandística da realidade actual.***²⁹ O cubismo estilizara as convenções pictóricas e compositivas da janela albertiana, questionara a submissão ornamental e epicêntrica dos objectos, o Dada (**Fig.1**), encarregar-se-ia de transferir essas tácticas *sismológicas* da tranquilidade estática do *ateliê* para a insegurança ontológica da actualidade; não só expondo esses meios de expressão aos rigores do mundo exterior mas usando-os para desmascarar os mecanismos sociais e políticos, (*os pilares da sociedade*) que sustentavam a aparência grotesca da realidade e que a justificavam como um imperativo necessário à sua própria existência³⁰.

O texto de Victor Burgin, *A modernidade na obra de arte* (1976) temporalmente próximo das observações de R.Krauss remete para o mesmo ângulo de visão de Carl Einstein. O que se desenvolve no quadro cubista tratará isso sim, ***de impedir para sempre que a representação do puro significante (modernidade) e o do puro significado (realismo) se dissolvam um no outro***³¹. V.Burgin vai mais longe e afirma que o cubismo ***é um conjunto maduro de obras sobre a representação***³². Ainda que compasse essa ligação super estrutural para acentuar a disposição antagónica do modernismo em relação ao narrativo e à ilustração o texto de R.Krauss acaba por introduzir no *grid* algumas propriedades icónicas; ele é o soberano da heráldica abstracta mas particularmente o seu *ethos* (carácter) filosófico – uma ***introjecção das fronteiras do mundo no interior da obra***³³. Rosalind Krauss dialectiza como um verdadeiro teatro de formas arquitectónicas as tensões que separam o êxito original e absolutamente invulgar do *grid* da sua redundância e banalização contemporânea: a *fortaleza* só terá conseguido escapar ao vampirismo da literatura ao se tumular num *guetho*. E toda a praxis modernista aparece logo na introdução do referido texto como uma pulsão construtiva e uma reacção securitária e reclusiva: ***a grelha é uma escada (para o Universal); a barreira que desceu (entre as artes da visão e as artes da linguagem); o murar (das artes visuais)***³⁴.

A imagem indirecta do pensamento inexprimível; o resgate da forma artística da sua situação histórica de recipiente antropomórfico; a crise da compensação mimética, utilitarista do desaparecido, isto é, a crise da imagem que atrai e engana o olhar como paradigma de transcendência e de expressão; estes factos são, com efeito, alterações *geológicas*, momentos



Fig. 2, Percy Wyndham-Lewis, *The Crowd*, 1915.
A grelha como uma *streetscape* (A Paris do pré-guerra onde viveu o poeta inglês e fundador do Vorticismo Wyndham Lewis) e a cidade como uma grelha anti-humanista onde perece a ideia de Homem Universal; onde na sua praxis quotidiana os homens anónimos descobrem os muros que os dividem em classes e interesses, as barreiras que separam os seus ideais de mundo e de vida. A grelha como representação posicional. Colin Lervine observa que neste quadro a cidade surge como um laboratório *in vitro* e *intra muros da morte* (In *Le Futurisme à Paris- Une Avant-Garde explosive*. Paris: CNAM-Centre Georges Pompidou, 2007, p.280).

fracturantes e significativos que não é possível ignorar quando damos conta do desenvolvimento geral da imagem modernista. Mas a condição clandestina e a quase cadaverização a que o velho teatro de operações da arte ocidental, a *representação*, a realidade realizada em imagem, foi colocada pelos militantes da forma pura e pelos seus glosadores, não significou o seu declínio irreversível e apocalíptico (**Fig.2**).

Foi um enterro sem cadáver. O zelo iconoclasta quanto muito significou a perda do monopólio artístico do ícone; desmascarou a falsa superioridade posicional das formas de representação ocidentais, facto que já estava a ser exposto na atracção dos primo-modernistas pelos artefactos mágicos africanos, pela descoberta do mundo formal e filosófico dos povos extra-europeus e pela popularização da fotografia como técnica de conservação e reprodução da memória. Assim como Baudelaire que diante de *um fetiche de madeira, um Buda dourado, um ídolo mexicano*³⁵ interrogava-se se não estaria perante o verdadeiro deus (*é talvez o verdadeiro Deus*), os modernistas perante esses mesmos artefactos interrogavam-se e convenciam-se que estavam diante da verdadeira arte, de um imaginário pré-verbal, de uma atitude plástica, de um desprendimento em relação à visão convencional, que remetia para as perplexidades, os silêncios com que o espírito humano conheceu pela primeira vez a voz da cor, o pigmento transmutado em contorno, em imagem, em memória, em presença; para momentos em que a arte ainda não tinha sido condenada à impotência da repetição e ao mito da evolução.

No que constituiu um considerável e contraditório ganho produtivo esse recuo trouxe uma mudança no desempenho semiótico do acto de representar; mudança em que a contiguidade e a diferença, colocados ao lado da semelhança, se tornaram essenciais à produção de significado e permitiram que o significante se desligasse e fosse agressivamente indiferente em relação ao que originalmente o prendia ao poder do nomeado.

O próprio paradigma de auto-conservação da arte dita abstracta, (a sua defesa do estético sobre o político, do plástico sobre o textual, o seu esforço primordial para prevalecer o transcendente sobre o trágico, o seu anti-ilusionismo militante), pode, nesse sentido, ser interpretado como uma especulação que atinge e atomiza o referente. E também como uma exploração de tal forma crítica e radical das relações entre significante e significado que transforma os seus meios- a decomposição, a individuação, a estruturação, a composição e a construção- nos seus fins. O ecrã -a superfície, a massa espacial- onde se depositava o aparente torna-se ele próprio real, tangível e mais tarde dissolve-se na realidade física do espaço.

Nos movimentos de vanguarda do séc. XX subsiste, portanto, uma atracção produtiva pelas técnicas e pelos conteúdos da representação, pelas práticas da mediatização; práticas onde a exploração maleável do acto de representar (onde a relação e a vizinhança se sobrepõem à adequação, à ideia de cópia) admite uma progressiva diferença entre significado e significante e nessa diferença aumenta e torna-se mais criativo o jogo entre segredo (aquilo que é não se vê) e mentira (aquilo que se vê não é ou não chega a ser); práticas onde a unidade sujeito-objecto é, também, quebrada: múltiplos sujeitos observam o mesmo objecto (acontecimento, figura,

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

espaço, etc) e reconstituem-no como uma multiplicidade de fragmentos ou, noutra hipótese, o mesmo sujeito debruça-se sobre o mesmo objecto em porções temporais diferidas tornando a sua presença numa colagem e num arrastamento cinematográfico. O objecto (a realidade, um incidente, uma experiência, uma pessoa) não é uma imagem fixa, estável, mas, pelo contrário, o fluxo da alteridade, a deslocação entre dois pontos temporais.

Nesse sentido a representação torna-se no campo artístico modernista, também, reflexiva, de uma situação em que a congelação do vivido, ou do que ainda tem valor experiencial e fenomenológico, ou do que se deseja viver deixa de se basear numa adequação estática entre imagem e referente, na unidade de uma perca permanente e passa a explorar criativamente a natureza arbitrária do signo. Multiplicam-se, por isso, os seus significados ou, noutra hipótese o signo transforma-se no seu próprio significado, com todas as deslocações que isso produz na relação entre ficção e verdade, entre a realidade existente mas fragmentada em que vivem os indivíduos e a realidade aparente mas totalitária onde a vida se torna imagem e invenção dramática.

No corolário anti-dialéctico e tendencialmente metafísico da pintura de Malevitch e de Mondrian, Rosalind Krauss observa uma analogia com a economia do ícone. Eles (...) *estão a falar sobre o Ser, a Mente e o Espírito. (..) Ou para tomar uma exemplo mais actual podemos pensar em Ad Reinhardt que, apesar da repetida insistência que a Arte é Arte acabou por pintar séries de grelhas pretas de nove por nove onde o motivo que emerge é a Cruz Grega. Não há um pintor ocidental que não esteja consciente do poder simbólico da superfície cruciforme e da caixa de Pandora de referência espiritual que se abre ao usá-la.*³⁶

Hal Foster, por seu lado, salienta que o pensamento e a plasticidade modernista recodificaram (e libertaram) o signo. A guerra à ligação submissa deste a um referente teve como um dos seus horizontes investigar o que se podia fazer com a *arbitrariedade do signo*, saber quais os limites e fragilidades da sua manipulação, *uma exploração que podia ser analítica como no primeiro cubismo, anarquístico como no dada e no futurismo original e transformativo como no construtivismo russo*³⁷.

Num texto publicado em 1927 pela Bauhaus mas cujo conteúdo se reporta nitidamente a datas anteriores, Kasimir Malevitch sustenta que o cubismo, o futurismo e o suprematismo, *novas práticas* (novas para o seu tempo, note-se) que se apoderaram da cultura pictórica europeia são processos diferentes de representação marcados, dizemos nós, por um heroísmo inesperado: o de, num salto dialéctico e performativo que estilhaça a constância perceptiva do objecto observado, tentarem destruir ou, na melhor das hipóteses, retardar a tendência de todas as formas miméticas para o estereótipo.

Não terá sido apenas por derrisão iconoclasta que, na exposição 0,10 (Zero-Dez) Malevitch colocou o seu *Quadrângulo Preto*, 1913, (Fig.3) no lugar onde tradicionalmente nas entradas das casas russas de credo cristão ortodoxo se colocava o ícone do triângulo sagrado e para onde os inquilinos se viraram quando entravam. Uma pintura secular ocupa o nicho parietal reservado ao divino. E essa transferência comunica-nos que estamos diante de um acontecimento histórico que já não se resume à alteridade e à tradição

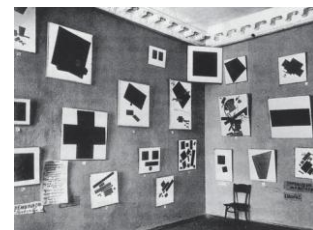


Fig. 3 O Showroom Suprematista na Exposição 0.10 realizada em Moscovo nos finais de 1916; primeira antologia consequente do cubo-futurismo russo da pré-guerra.

As críticas da época foram pouca empáticas e solidárias com os objectivos da demonstração de força dos modernistas *budietiane*. Observe-se o *Quadrângulo Negro* (1913) de Malevitch, ocupando o canto superior da sala. Emblema inerte, tumulto e organização, *membrana taciturna*, knock-out magnético que tudo engole, regresso às origens do pictórico, o quer que o *Quadrângulo* significa, quaisquer que sejam as relações que se estabeleçam, a superfície está, ali, expectante: uma forma à procura de sentido

da pintura mas ao papel performativo da Arte no mundo dos vivos, na transformação desse mundo, na investida do seu *nada* magnético, contra os lugares-comuns sensoriais, culturais, racionalistas da vida-superfície. A Arte já não é o *fantasma subjectivo* do absolutismo religioso; a Arte é, nos seus novos atributos, um absolutismo *per se*, que se auto-representa como um *compendium do mundo*³⁸, como a encarnação física de uma filosofia de vida, como o lugar simbólico em que a vida se dissocia da sua exterioridade. Com essa pretensão antro-po-ética Malevitch aspirava a que o objecto artístico superasse o acontecimento falhado e a desistência que significa a remissão do artístico em simulacro e em ornamento. Com efeito todos os elementos da liderança suprematista de Malevitch, as suas preocupações demiúrgicas, a associação intrínseca entre invenção e segredo, originalidade conceptual e austeridade expressiva, a reclusão da Arte numa forma excessiva e quase eremita (*o deserto da inobjectividade*, da inexpressão) podem também ser integrados nessa *desesperada compulsão de escapar à igualdade abstracta das coisas*³⁹ e de manter a ilusão do único no mundo da mecanização capitalista. Ainda no mesmo texto Malevitch acrescentará que essas práticas de desrealização do representado, são geradas pela fenomenologia específica do mundo urbano, mundo em que o natural cessou de existir e em que a experiência humana se tornou duplamente refractada e maquinofacturada. O cubismo, o futurismo e o suprematismo reproduzem nos seus métodos e nos objectos que realizam, as dinâmicas de mudança e de desenvolvimento desencadeadas pela civilização industrial que gerou esse mundo. Mais adiante no mesmo texto, Malevitch ainda sugere que o suprematismo poderia ser referido como aeronáutico, e de seguida afirma que o *futurismo tornar-se-á a arte representativa do ambiente do homem trabalhador, cuja função é construir máquinas (construir elementos dinâmicos), uma vez que a sua vida dinâmica forma a substância desta cultura artística*⁴⁰. Num texto anterior onde disserta sobre os objectivos da pintura suprematista e o significado espiritual e histórico do seu *Quadrângulo Preto* (1913), ele declara que *a pintura* (aquela que se dedica à fenomenologia do mundo objectivo e familiar, que conglomerava coisas e relações entre as coisas segundo uma escala antropomórfica) *é a ditadura de um método de representação*⁴¹, de um método sobre outros mais válidos. Diz-nos mais: a representação não-objectiva, o suprematismo, é um método que se liga à realidade do sentido e não do percebido, é um processo que pode ser associado, em termos de semelhança, à mesma atitude anti-ornamental e de pureza espiritual com que o homem *aborígene* (o termo é dele) registava os seus símbolos nas rochas e nas cavidades. O homem moderno, acrescentamos nós, inscreverá com máquinas outros símbolos milenares nas paredes dos seus monumentos metálicos, nos seus sistemas filosóficos, na altitude e na transparência *embaciada* dos seus edifícios.

Outro aspecto que não é negligenciável quando se tenta perceber a desaceleração do discurso da presença aparente (a imitação como organização performativa do inteligível e rejeição do incontrolável), ou quando se tenta entender as relações e os antagonismos entre os mundos paralelos que se desenvolvem na plasticidade do séc. XX, é que o curso do modernismo concretiza-se na época histórica do capitalismo avançado, no início da idade de ouro do imperialismo. As oposições binárias e

aparentemente irreduzíveis entre intuição e *logos*, entre radicalidade e continuidade, entre o reprimido e o desejado, o libidinal e o social, contrafortes do, agora antigo, *mundo espiritual* do modernismo foram sendo subjugadas e tornadas anacrónicas, ainda no tempo modernista, pela dinâmica incontável, *selvagem, do processo ilimitado de equivalências*⁴² da economia política capitalista: coisas a representarem outras coisas; objectos a substituírem pessoas; pessoas a transformarem-se, voluntária ou involuntariamente, em objectos; a sobreprodução e a desvalorização planeada de símbolos; automatismos a compensarem por mimése a não-liberdade. Posto noutro modo essas oposições só se compassaram com relativo êxito no espaço limitado e temporalmente ameaçado da teoria porque a realidade das práticas artísticas manteve-se sempre *demasiado radical*.

Para os modernistas o paradigma da criação artística mudara e de uma economia de poder (de domínio) e de desocultamento do mundo como Imagem passara-se para uma economia plástica diferente; uma economia em que o carácter artificial (convencional) e fragmentário (unifocal) da visão *realista* acabava por ser sobreexposta.

Na introdução à publicação da sua peça *As Maminhas de Tirésias* (escrita em 1903 mas tornada pública e apenas estreada em Junho de 1917) onde fornece a primeira definição oficial do termo Surrealismo (de que Breton fará uso sete anos mais tarde para agrupar um conjunto de experiências e embates refractários entre a literatura e esse *mineral bruto* (Alain Breton) codificado que é a voz interior), Apollinaire explica-nos bem o que significa o poder metabolizador da imaginação, a sua capacidade de responder a uma necessidade através de um objecto, (ou de uma imagem, de uma acção, de um compósito), que excede o mimetismo, que vence e se autonomiza em relação à subordinação tautológica ao existente, ao verosímil, ao já vivido e conseguido: ***Quando o homem quis imitar o acto de andar, inventou a roda, em nada parecida com uma perna. Da mesma maneira criou o Surrealismo***⁴³.

A complicação caleidoscópica do mundo (não apenas do mundo realmente visto e vivido mas do mundo mediado por diferentes gerações de imagens, e pela incessante fragmentação e envelhecimento prematuro dessas imagens) ampliava tendencialmente as possibilidades semânticas da manipulação imagética. E na mesma cadência em que o mundo desfigurava-se, em que se tornava informe por via do excesso de forma, diminuía a importância do realismo do *representado* para a conjunção de imagem e de verdade ou sequer para a distinção dessa verdade como uma forma *ex crescens* separada de um fundo neutro e meramente circunstancial.

A ideia de um mundo natural conquistado, secularizado e vulnerável à especulação humana; a imagem de uma Natureza subjugada e harmonizada ao desejo humano de totalidade e de poder, (o *absolutismo da realidade* transformado em conhecimento), ideia que foi, afinal, o empreendimento mais ambicioso e sistemático que a visualidade do Renascimento entregou à posteridade⁴⁴, não deixa de ser revisitado mas faz-se com inquietude e com um sentimento acrescido de despossessão.

A ansiedade, a fragmentação esquizoide, o sentimento de incompletude, de incomunicabilidade e de distância irreversível entre a

experiência social do eu e o eu realmente vivido, fazem a sua entrada na (re)visão do cone albertiano. Observador e observado, olho e imagem já não estão parados, fixos, a tocarem-se reciprocamente através de linhas projectantes: o mundo move-se ao mesmo tempo que a subjectividade que o apreende, que o representa, que o integra na sua consciência como imagem montada e artificial, está ela própria em movimento; a substância do sujeito move-se, transforma-se, recondiciona-se no mesmo instante em que a substância do real, da experiência vivida aumenta a sua incerteza.

As práticas representacionais não obsolesceram nem se detiveram diante desse emparedamento *das artes visuais*⁴⁵ numa pós-história pouco verosímil. Não houve um corte traumático mas, antes, um desenvolvimento auto-critico, um reposicionamento em relação aos limites históricos a que se teriam imposto. Um reposicionamento que transgrediu a solicitude e a negligência com as práticas representacionais que se tinham aperfeiçoado a deformar e a convencionar o vivido, a separá-lo da sua causalidade e da sua variabilidade. Representar passou não só a significar a proximidade (e a verdade) de uma ausência mas o realizar essa ausência (desse ser amado defunto, do amor impossível, da vida tipificada mas também da vida única, da vida esquecida, da impossibilidade de comunicação, do sonho nunca realizado, das memórias próprias e das que se tornaram signos sociais, da amnésia e do excesso doloroso e melancólico de recordações) num plano que vai para além da semelhança, do parecido ou do contorno.

Os processos de representação do modernismo reenviam-nos para a parábola de Leonardo sobre o carácter metabólico das manchas desconexas que sujam uma qualquer parede⁴⁶. A superfície informal, depois de ser o que é (uma parede, um muro, um obstáculo parietal sem qualquer propriedade decorativa), pode tornar-se, sob o olhar codificador, *parte do mundo humano do significado*⁴⁷, algo com a espessura de um acontecimento vivo ou de uma imanência. A projecção (e a recordação) de uma ideia, de uma experiência sobre um objecto ou imagem pré-existentes, ascende como critério representacional. *Este tilintar do sino que faz ouvir o que se imagina* é um tilintar (sentir/ouvir/olhar/saborear/tocar/respirar) que semiotiza intensamente, que constrói e imagina signos e presenças perceptivas sobre os despojos ou os fragmentos de signos obsoletos ou em desuso.

Um exemplo poderoso de que os signos são construções onde o social e o histórico *jogam às escondidas* omitindo-se e reaparecendo; que o ícone pode, também, resultar de uma injeção póstuma de significados sobre um qualquer objecto (encontrado, manufacturado, fabricado mecanicamente, etc.) ou de que esses significados já estão latentes nos materiais e apenas aguardam um manipulador (ou uma retórica) hábil, é o papel contraditório que a economia estética não-figurativa adquiriu a partir do momento em que se transformou num período histórico e deixou de ser realmente existente como parte activa na instituição da autonomia artística. Porque dentro dessa temporalidade introduziu-se insidiosamente o mercado das imagens, arena oximórica que mitografa a obra original mas que para garantir a durabilidade do seu investimento prodigaliza-se a homogeneizá-lo, a oferecê-lo ao consumo sob formas fragmentadas e serializadas. E o que acaba por circular é uma re-representação sobrecodificada e *estilisticamente*

*caracterizada*⁴⁸. Uma visualidade que também se transformou em referente de um contexto onde massa escultórica e superfície pictórica já não são apenas concebidas como produtos de uma estética do efeito e do *estado de graça* formalista ou do descentramento anti-formalista. Elas tornaram-se, no seu estatuto de mercadorias, e de um modo que é a ruína ou pelo menos o cancelamento da sua profundidade conceptual, imagens de marca de uma sociedade baseada na disjunção entre operação e produto, e baseada, também, na repressão do gesto improdutivo, do subjectivo e do misterioso.

Num dos textos que essencializam o seu pensamento, o já histórico e parcialmente datado *Avantgarde and Kitsch* (originalmente publicado em 1939 na revista norte-americana *Partisan Review*), Clement Greenberg transcreve para o problema da cultura artística de vanguarda a definição aristotélica do fenómeno artístico. Greenberg argumenta que a arte de vanguarda, o modernismo, é *a imitação do imitar*⁴⁹, *a redução da experiência* (artística) *à expressão*⁵⁰. Uma das diferenças fundamentais em relação à tradição da imitação, ao *alexandrinismo* como lhe chama, é que a cultura de vanguarda tem um carácter móvel, dinâmico, ela é antitética em relação à repetição, ela vive de uma forma diferente o dualismo de uma experiência que deseja a eternidade mas o finito, o perecível, o anacrónico tem uma presença intranquila. A arte de vanguarda é, sobretudo, um conjunto de processos de contínuo ajustamento. A sua linguagem é baseada no movimento, na especialização e aperfeiçoamento das sintaxes dominantes em cada uma das formas de arte. É uma linguagem que não sucumbe ao tirocínio da verosimilhança (e à *demagogia do kitsch*), que explora antes a *representação* dos mecanismos expressivos que caracterizam o processo de pintar, de escrever poesia (a literatura e a visualidade pictórica serão os objectos preferenciais da teoria crítica de Greenberg).

Na sua diatribe à arte minimalista, *Recentness of Sculpture* (1967), Clement Greenberg critica a climatização das características performativas da pintura expressionista dos anos 40 e 50. O *selvagem* e a *desolação do nada* teriam, nos finais de 50 e na década de 60, cedido o lugar ao ar (*look*), à aparência premeditada e, por isso mesmo, artificialmente conseguida do acidental e do vazio monocromático (*all-white, all-black*), aos maneirismos benignos do *clean-drawn* e *clean-countoured good-design*⁵¹. A observação de Greenberg tem um lastro moralista, dependente em muitos aspectos do que, na sua perspectiva, a pintura se permitia fazer quando já não era arte, quando, na sua leitura, atravessava os limites da qualidade e se passeava perigosamente no território descentrado e demagógico do medíocre. Greenberg critica o convencionalismo (para usarmos uma palavra que acentua o carácter representacional da pintura dita abstracta), o sentido teatral ainda que monodológico de se realizarem *all-over-paintings* fora do seu tempo histórico, No fundo faz um lamento quase platónico, deplorando nesses maneirismos, nessas *sombras*, o distanciamento cada vez maior em relação à idade original, inicial do *primitivismo* informalista norte-americano.

O que é interessante para o nosso raciocínio é que mecanismos miméticos como a cópia e a repetição (a cópia da cópia, o *estilo* como desrealização e apagamento da profundidade metafórica da imagem) se

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

instalaram num sistema que se reclamava como anti-iconográfico, anti-convencional e, por isso mesmo, se propunha reabilitar a dimensão metafísica do produto artístico.

Outro exemplo é o que nos é fornecido por Josep Quetglas. Ele reinterpretava o programa artístico minimalista subsidiando-se de um fenómeno macro-económico que lhe é contemporâneo: a queda da lei do valor, a disjunção entre o dólar e o ouro e o respectivo fim do papel-moeda como significante e representação de um bem material e a consagração do dólar, da sua saúde e estabilidade monetárias como imagem da própria economia mundial; trata-se do *apogeu histórico da convencionalização*, isto é, da supremacia auto-referencial da imagem no mercado dos objectos. Já não é o trabalho realizado, a produção mas o poder do que está redigido nesse bilhete de papel-moeda, o seu nome, quem passa a atribuir, sem intermediários, sem deduções, valor e significado às coisas. É a posse e acumulação de dólares que passa a impregnar de rumo e de mais-valia as mercadorias, a decidir o seu futuro, a decidir quem compra e quem vende, quando se compra e quando se vende, quem determina preços, quem lucra e quem e onde em que economias, em que sectores dessas economias, em que instituições e corporações *armazena* e investe esses mesmos lucros. Quetglas afirma que este acontecimento também é histórico porque suprime o trabalho como força comunicante, dessacraliza-o, torna-o asignificante. A obra de arte minimalista, mais não é do que *a metáfora do trabalho incomunicante*⁵², a expressão artística dessa convencionalização.

Através desta atomização do referente aumenta a permeabilidade do significante a outras associações de sentido, isto é, introduz-se temporalidade, incerteza e ambiguidade no campo do signo. Representar pode portanto significar construir o pretérito, *o que já não é* através das suas sombras, da sua passagem, do espaço que ocupou; ou construir o que virá a ser, *o pósterito*, o pensamento transformando-se telescopicamente em acção, através de técnicas e de antecipações visionárias. Acumular, ocultar, extrair, recordar, escrutinar e dismantelar a idealização do real, observar a realidade transformada em condicionamento e o condicionamento em visão do mundo, todos estes movimentos podem ser perspectivados como processos de representação.

O que é, por exemplo, a inclusão que Malevitch faz de um dos seus *Architektons/Planitas* (Fig.4) através da colagem na paisagem de arranha-céus de Manhattan senão um veículo representacional? Ou o que dizer do *ubermahlung* de Max Ernst, essa sobreposição psico-calcográfica?

Em duas análises dos mecanismos de manipulação visual desenvolvidos pelo surrealismo no âmbito da fotografia, respectivamente, *La Photographie au service du Surrealisme* e *Corpus Delicti*, a mesma Rosalind Krauss⁵³, demonstra-nos que no modernismo os processos representacionais hiperbolizaram a realidade através da negação da forma reconhecível, da ambiguidade entre fragmento e totalidade, do anamórfico como o duplo da forma perfeita. O choque visual, a dialéctica entre o visível e o visual, o contraste teatralizado entre o verosímil e o estranho, o *inconsciente óptico*⁵⁴, a *desfamiliarização* (o estranhamento, a dificuldade e o prolongamento perceptivo definidos pelo formalista Viktor Schlowisky como os nervos que percorrem a coluna vertebral da profundidade poética⁵⁵)



Fig. 4 Kasimir Malevitch *Skycraper Suprematista*. Um dos *Planita* de Malevitch habitando a paisagem neo-medievalista de Manhattan, esta colagem foi publicada na revista polaca *Praesens* em 1927, período da passagem de Malevitch por esse país a caminho da Alemanha e em particular da Bauhaus. Saliente-se que a primeira aparição pública dos *Architektons* de Malevitch e do grupo Unovis de Vitebsk (Chasnik, Suietin, Lissitsky) concretizar-se-ia em Varsóvia um ano antes (1926) na Exposição Internacional de Nova Arquitectura.

subsidiar o automatismo e o sonho, técnicas antinómicas desse olhar diferente. Um olhar que não só confronta a representação, (a presentificação diferida da ausência), com a sua natureza artificial, com a sua qualidade de montagem, de construção como desnuda nessa *segunda* realidade, o que se oculta, o que se reifica por detrás de termos opacos como *natural* e *normal*: o submundo reprimido da modernidade, as pulsões fetichistas, as fobias e os medos perante a estranheza familiar (o *unheimlich*⁵⁶) e perante o Outro.

Este é, aliás, um dos conteúdos fundamentais da sua análise⁵⁷: a fotografia surrealista não prescinde de uma relação com o real, isto é, não prescinde de fragmentar e *convulsionar a realidade a partir do seu interior*⁵⁸ e de também convulsionar o olhar a partir do seu interior (das suas memórias fantasmáticas, das suas pulsões e dos seus gritos); privilegia por isso dois campos de trabalho: a experiência directa, a reprodução no exterior ou em estúdio, (onde o enquadramento, os ângulos de tomada de vista, a distancia focal tem um papel fulcral), e a manipulação laboratorial na câmara escura. E ambos não se livram da *dupla possibilidade estilística (linear/pictórico ou figurativo/abstracto) presente na pintura surrealista*⁵⁹.

Man Ray, Brassai, Hans Bellmer, André Kertész, Raoul Ubac, produziram algumas das mais produtivas analogias visuais do que constituía o inventário linguístico e poético do surrealismo. Na fotografia surrealista recolocam-se, diz-nos R.Krauss, contradições que afectam a ideia de uma visualidade sem estilo, sem constantes e sem constrangimentos tão cara ao corolário surrealista. Há objectos que priorizam a experiência do autêntico através do signo, através da manifestação passiva e verosímil do representado. Objectos em que a *traição do aparente*, a verosimilhança, é posta ao serviço, ainda que sob o formato de combinações oníricas, de um esforço para identificar realisticamente o sonho, para o extrair do seu silêncio nocturno e integrá-lo no *continuum* da experiência vivida, integrá-lo numa sintaxe; um esforço onde também as preocupações compositivas e de enquadramento, o plano da lógica e da linguagem, tem o seu lugar. E há segundos objectos, imagens construídas laboratorialmente, onde se integram as “queimaduras” de Ubac, os raiógrafos de Man Ray, as imagens produzidas por via *da solarização, da tiragem em negativo, da revelação em vidro, da exposição múltipla*⁶⁰, que se distinguem dos primeiros pela função a priori desempenhada pelo acaso subjectivo, pela *escrita* (de luz) *automática do mundo*⁶¹.

E não poderá o objecto surrealista (incluindo aquele que surge no interior da fotografia como, por exemplo, as meta-bonecas de Hans Belmer) ser a ressurreição iconográfica do que foi socialmente deslocado e tornado obsoleto pela civilização industrial, pela civilização onde apenas é defensável aquilo que exprime *o ponto de vista do útil como do agradável*⁶²? Um dos espectros que se passeiam no labirinto modernista, no seu dinamismo trágico, é, recorda-nos Marshall Berman, o *retorno do reprimido*⁶³. O objecto surrealista tem um carácter representacional complexo e contraditório, isto é, a originalidade desse objecto, o facto de apresentar-se como a identidade física entre expressão poética e expressão plástica (*a realização dos desejos solidificados*⁶⁴), associa-se a algo mais complicado do que a simples surpresa sensorial. O uso que faz de fantasmas recentes (os objectos, as imagens e as técnicas, inutilizadas, envelhecidas

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

prematuramente pelas *leis* do mercado), a reabilitação a que procede do perdido e do esquecido (a memória, assim como o sonho, são reivindicados como técnicas representacionais), a dissociação entre experiência e consciência por via do automatismo, do fortuito, do *acaso objectivo*, e descontextualização da técnica, do objecto e da anatomia humana, o esforço (por via da *cultura dos efeitos de uma desorientação sistemática*⁶⁵) em tornar o sonho, (a alteridade *geológica* da percepção interior), em imagem em percepção exterior, são reflexivos do *esforço técnico* do artista surrealista *em multiplicar as vias de penetração das camadas mais profundas do mental*⁶⁶, em *fazer-se vidente*⁶⁷. Para além de incorporar propriedades que problematizam o objecto e o homem adulto *razoáveis* para além de ser um poderoso contribuinte na obsessão dialéctica dos surrealistas em desacreditar o automatismo sem desejo - o fideísmo do *progresso pelo progresso* - o objecto surrealista representa também uma irritabilidade e provocação crítica em relação à irreversibilidade aparente da destruição, à desarmonização nihilista da experiência vivida, ao sentimento ameaçador da vida ser um terrível simulacro. É nesse sentido que alguns desses objectos se tornam visões extremistas e negativas do êxtase erótico e do prazer como refúgio e ódio primordial à realidade. O suplício, a incompletude, a permanente desrealização da satisfação sexual, a impossibilidade do amor, a morte aparecem simbolizados no decomposto, no comestível, no carnívoro, no repugnante, na decomposição orgânica e intelectual, na desintegração do sujeito em *sobrehumanidade*. A libertação moral do homem, a supremacia do desejo sobre a necessidade, preconizada pelos surrealistas aparece aqui com um rosto mais sombrio e violento.

Até que ponto as superfícies pollockianas (que são, à sua medida, também hiper-realizações diferidas do automatismo e do pesadelo carnívoro cultivados pelo surrealismo) não podem ser interpretadas como a presença e a errância de um corpo e de um comportamento transformados em imagem? A atitude que se auto-representa ao mesmo tempo como causa e como efeito; ou a forma que se torna atitude e que *sucumbe à serialização*⁶⁸. Em *The legacy of Jackson Pollock*, Allan Kaprow separa Pollock do modernismo anti-iconográfico que o sublimara como *pedigree* absoluto da pintura-superfície, da informalidade como estilo; escreve ele que *Pollock, assim como o vejo, deixou-nos no ponto em que temos que nos preocupar com e até nos surpreendermos pelo espaço e os objectos do nosso dia-a-dia, sejam eles os nossos corpos, roupas, aposentos, ou se necessário, a vastidão da Rua 42*⁶⁹.

Thomas Crow⁷⁰ sustenta que a componente fotográfica da obra de Gordon Matta-Clark, as fotomontagens que desenvolveu em torno das suas *excisões arquitectónicas*⁷¹ e do seu processo atribulado de concepção e de manufactura, assumem uma função mimética. O *medium* fotográfico teria para G.M-C um carácter permutativo, ele compensaria a ausência física do objecto de um primeiro *medium*, de uma primeira acção criativa- o cortar e extrair superfícies e adicionar espaço e vazio. O trabalho mimético resultaria das suas obras significarem, entre muitas outras coisas, o trânsito definitivo da ruína para a tábua rasa, isto é, de fatalmente a obra realizada deixar de existir como manufactura, como plasticidade e como posteridade; a impossibilidade de se experimentar no local as consequências da reedição

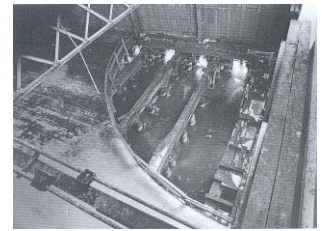


Fig. 5 Gordon Matta-Clark, Pier 52 (pormenor), 1975



Fig. 6 G.Matta-Clark, Splitting, Nova Jersey, 1974, montagem de fotografias.

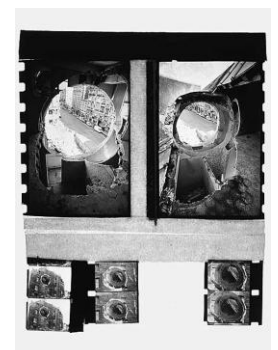


Fig. 7. G.Matta-Clark, Conical Intersect, Paris, 1975. A razão para usar edifícios abandonados deveu-se a uma preocupação que eu tinha bem enraizada a propósito dessa mesma condição de abandono. Não tanto porque pudesse fazer alguma coisa mas pelo seu carácter predominante na paisagem urbana e na condição urbana. (G.M-Clark, 1974)

do espaço (interior e exterior) dos edifícios intervencionados também não é desprezível para a importância com que G.M-C passa a encarar o documento fotográfico. No mesmo texto, T.Crow reitera a sua hipótese mimética através de uma ligação de ordem conceptual entre *o vocabulário cubista estabelecido por Picasso e Braque e a nova classe de objectos nunca representados até então – os edifícios transformados*⁷² (Fig.5, 6 e7) – que Gordon Matta-Clark realizara no período de 1974-78. O cubismo significara, diz-nos ele, a *última e persuasiva tentativa mimética de colecção do mundo disponível à arte séria*⁷³, para esse efeito, para conseguir acrescentar algo de diferente à experiência sobre o mundo que a arte devolvia a esse mesmo mundo, e numa espécie de fuga para a frente, reduzira a sua temática *às mesas de café, às vistas da janela e aos retratos íntimos*⁷⁴ tentando com esse gesto contrariar a *carga do cliché e da redundância*⁷⁵. G.M-C encontrara, por seu lado, nos espaços devolutos disponíveis à excisão, uma solução para reabilitar a arte mimética e nesse processo demonstrar que *a improvisação espontânea podia (...) tomar o seu lugar como meio racional para mapear fenómenos inesperados e imprevisíveis*⁷⁶.

Outro exemplo dessa colagem entre *tentativa mimética* e *improvisação espontânea* é a *Cadeira Gordurosa* (Fat Chair) de Joseph Beuys que o próprio afirma *representar uma espécie de anatomia humana, uma área de processos digestivos e excretivos, de calor, de órgãos sexuais e de trocas químicas*.

O *realismo traumático* das repetições warholianas, a ansiedade do excesso *ilusionista*, com que o superrealismo desrealiza e *atrasa* a presença do real, o apropriaçãoismo na sua versão simulacro (Sherrie Levine, Richard Prince, Jeff Koons, Haim Steinbach) indicam-nos que a imagem surrealista, tardo-moderna, pós-moderna e contemporânea – esta é pelo menos a nossa leitura do texto de Hal Foster – desenvolveu uma impressionante reserva de modos de abordagem e de extracção de um *punctum* do real.

Essa extracção fez-se (e tem-se ainda feito) através de um conjunto diferenciado de operações artísticas de selamento e sobre-codificação. Transformando a realidade num signo puro; intensificando o olhar vigilante do objecto que fala ou que faz pensar sobre a realidade; assim como o atractivo mórbido com que se descarrega sobre o seu observador casual; registando o fetiche sexual e a *sensualidade transcendente* da mercadoria como vectores de construção e representação de uma realidade historicamente determinada (a hiperbolização erótica da oferta e da procura); substituindo a integração contemplativa do real pela *repetição traumática*.

1.2- Caracterização conceptual do *objecto de arte para-arquitectónico*. Aspectos metodológicos desse levantamento.

*Todos nós somos de certo modo
arquitectos. Individual e
colectivamente fazemos a cidade
através das nossas acções quotidianas
e do nosso compromisso político,
intelectual e económico. Mas ao
mesmo tempo a cidade também nos
faz. Posso por acaso viver em Los
Angeles sem me converter num
motorista frustrado?*
David Harvey, *O direito à
cidade*, 2008

É por via das páginas precedentes que desembarcamos na ideia nuclear do nosso trabalho. Vimos, portanto, que um conjunto significativo de veículos *representacionais* (objectos, acções, imagens, estruturas plásticas bi e tridimensionais) é reconhecível e *quotidiano* nas produções artísticas modernista e pós (ou tardo) modernistas (Fig.8 e 9) Procuraremos de seguida demonstrar que alguns desses veículos são resultantes dos processos de sobredimensionamento, de densificação e de heterogeneidade da vida urbana, do aparecimento e desaparecimento de comunidades, da fragmentação e *crescente mercantilização dos recursos e das facilidades culturais*⁷⁷, das tensões e contrastes cada vez mais violentos entre oportunidade e insegurança, entre sentimento de pertença e marginalidade e, em última análise, demonstrar que são signos desse território conceptual e antropológico.

Quanto mais nos familiarizarmos com a produção artística do século passado (séc.XX) mais nos aperceberemos do interesse e mesmo do empenho pessoal de inúmeros artistas de diferentes gerações, na reflexão e produção de objectos que representavam com graus diferentes de fragmentação e síntese a ideia de cidade; objectos que transportavam a arquitectura para lá dos limites da disciplina e que transformavam em metáforas visuais as experiências urbanas da novidade, do choque, da solidão e da vida colectiva. Entenderemos com mais clareza o significado das palavras de Walter Benjamin sobre os hábitos digressivos e principalmente perceptivos do homem urbanizado e moderno, hábitos que se distinguiam radicalmente da psicologia, dos modos de socialização e da placidez oclaurcentrista do seu simétrico, o homem pré-industrial, eis, portanto, *um observador moldado pela convergência de novos espaços urbanos, tecnologias, e novas funções económicas e simbólicas das imagens e dos produtos- formas artificiais de iluminação, um uso*



Fig. 8 Fernand Léger,
L'Homme au Chien, 1921.



Fig. 9 Vostell,
Tráfego quieto, 1969.

*diferente dos espelhos, arquitecturas do vidro e do aço, caminhos-de-ferro, museus, jardins, fotografia, multidões mesmerizadas pela moda. A percepção é temporal e cinética... não há nunca um acesso puro a um objecto singular; a visão é sempre múltipla, adjacente a uma sobreposição de outros objectos, desejos e vectores*⁷⁸.

Colocaremos por conveniência metodológica a produção heteróclita dessa reflexividade sob a designação comum de *objecto de arte para-arquitectónico*. Clarifiquemos desde já qual é a funcionalidade que o termo *objecto* possui no nosso trabalho. Ele designa aqui toda e qualquer coisa (uma fotografia, uma situação performativa, um projecto desenhado, uma maquete, uma instalação, um *site e/ou situation specific*, qualquer outro condicionante ou intervenção inter e extra muros) que se coloca diante de um sujeito. Algo que pode ser articulado como um signo visual, isto é, ser transformado em imagem (reproduzido, repetido, fragmentado, e abstractizado); é, também, discernido como qualquer coisa que possui uma finalidade perceptiva, uma coisa que é para ser vista (por uma pequena comunidade e no espaço privado de um atelier ou para ser deslocada e publicitada, exibida para audiências anónimas e sempre diferentes), que é possível tocar (o estímulo táctil poderá ser importante mas poderá não ser permitido), que poderá ter sido pensada para ser ocupada fisicamente, para ser apreendida perceptivamente através da deslocação do observador (incluindo-se aqui situações onde a segurança e a constância dessa deslocação é deliberadamente sabotada) e que, finalmente, é manuseada em termos de escala e de contexto – estamos, portanto, a falar de objectos situados num grupo vasto que vai do portátil ao imóvel.

As metodologias utilizadas na produção destes objectos, no esforço para os contextualizar e credenciar como algo de real, variam da plasticidade não-figurativa à manobra mimética, dos recursos cenográficos e estilísticos da representação multimédia à remoção de importantes partes de um edifício.

Através da sua natureza artificial e das diferentes implicações do seu contexto histórico e social, o *objecto de arte para-arquitectónico* (particularmente na sua condição de situação espacial, de invólucro, de pseudo-habitáculo ou habitação de facto) explora criticamente a *superioridade imanente* da realidade. Ele opõe ao *anacronismo* prematuro e à natureza sempre diferida, ambivalente e por vezes tacticamente cínica, da forma artística, a veracidade (e a mentira) concreta, palpável dos acontecimentos decompostos em imagens, das experiências singulares e dos actos socialmente banais transformados em retóricas (Fig.10).

Escreve Roland Barthes que *a representação existe sempre que um sujeito (autor, leitor, espectador ou voyeur) lance o seu ponto de vista sobre um horizonte do qual recorta a base de um triângulo, cujo vértice é o seu olho (ou a sua mente)*⁷⁹.

Os múltiplos objectos que aqui pretendemos estudar colocam-se na linha que associa esse *ponto de vista*, esse olhar reflexivo a esse *horizonte* e funcionam como a extracção de um *punctum*, como *a ferida, o trauma* que desfamiliariza e sapa a espessura opaca da paisagem onde a arquitectura se socializa.



Fig. 10 , Herbert Bayer, *O vagareante solitário da cidade*, 1932.

*Quando vais trabalhar
de manhã cedo
Quando estás na estação
com todos os teus problemas
a cidade mostra-te com
a suavidade do asfalto,
num funil de gente,
um milhão de faces:
dois olhos desconhecidos,
um rápido relance
as sobrancelhas, as pupilas,
as pálpebras
o que foi aquilo?
A tua felicidade, talvez...
foi-se, passou, não há mais.*

*Tu andas toda a tua vida
Num milhar de ruas,
Tu vês no teu caminho
aqueles que já se
esqueceram de ti.
Um olho pisca,
a alma canta: encontrei,
apenas a alguns segundos
de distância...
Dois olhos desconhecidos,
um rápido relance,
As sobrancelhas, as pupilas,
as pálpebras
O que foi aquilo?
Ninguém faz o tempo recuar,
Foi-se, passou, não há mais.*

*Na tua caminhada
és obrigado a vagarear
pelas cidades
No instante de
uma pulsação tu vês
o outro desconhecido,
Podia ser um perverso,
podia ser um amigo
ou na luta podia dar-te a mão
um olhar rápido
sobre os ombros,
um olhar que passa
Dois olhos desconhecidos,
um rápido relance,
As sobrancelhas,
as pupilas, as pálpebras
O que foi aquilo? Um pedaço
de grande humanidade!
foi-se, passou, não há mais.
Kurt Tucholsky,
Olhos na Grande Cidade (1930)*

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Cabe-nos de seguida explicar que significações se acumulam no termo *para-arquitectónico*. Pretendemos com a definição do termo demonstrar que *o artefacto arquitectónico* e o seu principal horizonte de expansão e de distribuição, *a cidade*, podem, enquanto objectos, assumir outros papéis, contraditórios e intensificadores. Longe de serem formas autistas, estas superfícies de carácter territorial e tridimensional adquirem uma natureza mutante, facilitando a sua apropriação em termos que vão para além da sua condição física de espaço e de volume, ou da sua segunda natureza de imagem que vê e que existe para ser vista. Facilitam, portanto, a sua re-representação e o aparecimento de meta-objectos por parte de experimentadores criativos, e no caso particular da nossa investigação, de artistas plásticos. Mesmo *as diferentes formas em diferentes tempos com que a cidade e a arquitectura se relacionaram enquanto “superfícies discursivas”* autónomas, enquanto *significantes de práticas* submetidas a diferentes modos de produção e de recepção, mesmo a disputa dialéctica entre grelha e desarticulação, originalidade e indistinção, isotropia e multiplicidade, convergência e extrusão, urbanismo e desurbanismo, monumentalidade e pequena escala incorpora-se no corpo ideológico de muitos dos *objectos para-arquitectónicos* que aqui referimos.

Propomo-nos demonstrar que, enquanto tentativas falhadas de integração espacial das *três esferas de valor*⁸⁰ e, simultaneamente, num extraordinário paradoxo, enquanto espaços de continuação e de intensificação dessas mesmas especialidades, todos os elementos que caracterizam o cosmos do desenho arquitectónico e urbanístico (o tribunal, a bolsa de valores, os bancos, o edifício religioso, a prisão, o hospital, o asilo, as gares, o quartel, a escola, a fábrica, o estádio desportivo, o palácio burguês, o hotel, os mercados e armazéns comerciais, o museu, o teatro, o jardim público, a habitação unifamiliar, o alojamento vertical, o bairro elegante, o bairro industrial, a porta, as escadas, as janelas, a rua, a avenida, os esgotos, a malha de circulação rodoviária, os acessos e pontes pedonais, etc.) são, também, observáveis como realidades metabolizadas e expropriadas da sua clareza funcional (**Fig.11**); São, igualmente, interpretados como recipientes das proibições culturais, dos ruídos e contradições da inibição social, das memórias familiares alteradas, revistas, sobreimpressas; podem ser também espaços de sobrecarga física, de segmentação e anonimato, de constrangimento e de inquietações securitárias, lugares de escuridão, de pulsão da morte, de silêncio, de vigília e deriva psicológica; paradigmas da perfeição e do eternamente irreversível; projecções diferidas da infância vivida, imaginada, reinventada, da sexualidade reprimida, travestida, escondida ou do erotismo (da sua oportunidade e do seu consumo) como uma das formas espaciais da liberdade. O não ter casa, o ter saudades de casa, o desejar regressar a casa, o não se sentir em casa, o ódio ao domicílio, a vida em segredo, a vida partilhada, a vida em comunidade, são temas que acozzam, que pesam sobre as paredes transparentes, reflexivas e aéreas da estética arquitectónica modernista, são os traumas que o seu duplo no espelho, igualmente narcisista e mutante, a vanguarda artística, se esforçou por desenterrar e estudar. Uma atenção retrospectiva sobre a arte do séc XX revela-nos a persistência no tempo e no espaço de um conjunto extenso de experiências e



Fig. 11, Dan Graham, *Homes for America*, 1966-67. Na análise de Dan Graham e segundo Frédéric Migayrou, a construção estandardizada é exposta como um discurso social ready-made. A sociedade americana de 1950-60 revela-se comprimida numa forma ideológica excessiva e unilateral; uma forma baseada na otimização dos factores de produção; o mito ao regresso edénico, a cabana do pioneiro, reencarnada na casa de uma única geração, um consumível arquitectónico pronto para se usar e deitar fora; à serialização da esfera privada associa-se o desenraizamento, a *gestalt* monossémica disfarçada com variações cromáticas e cujo interior é um espaço morto pronto a ser preenchido pelo gosto pessoal dos seus proprietários.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

produções de natureza estética e plástica, que se apropriaram de inúmeros aspectos da arquitectura, isto é, que a tomaram não só como construção e ocupação mecânica do espaço ou como insígnias da “gestalt” cubomórfica mas que, também, a inquiriram a partir de propriedades póstumas importadas e incorporadas no habitáculo arquitectónico pela experiência espacial e pelo deslocamento temporal da subjectividade.

Anatole Kopp observa que *através da arquitectura é toda a sociedade que se pode apreender, é o modelo civilizacional, ele próprio, que se inscreve no espaço construído*⁸¹, e destas palavras sumárias podemos de facto extrair o apoio conceptual para justificar o interesse e contribuição criativa dos não-profissionais nos assuntos da arquitectura e em particular nos objectos produzidos por esta- contribuição que é cada vez mais persistente e actuante. O objecto arquitectónico é então percebido por muitas das práticas que nomearemos e estudaremos como um engenho *em que a sociedade se torna visível para si própria*⁸², em que as relações sociais, os processos inconscientes e a vontade de poder se mundanizam e se desdobram em construção e linguagem (Fig.12). A ideologia da classe dominante (e os seus efeitos colonizadores, incorporativos nas classes dominadas por via dos mitos de identidade, da construção vertical do gosto popular, da sua hiperfragmentação), a congestão tecnocrática das práticas sociais, (a sobrenaturalização de valores como *ordem, concorrência (competição), competência, eficácia, produtividade, flexibilidade*), as contradições entre propriedade e produção, entre capital e trabalho, entre a vida rural e a vida urbana, o desfasamento entre a visão super estrutural e a oferta da realidade infra-estrutural, tudo tem a sua presença espectacular no *tipo de urbanização, (...), (no) modo de localização do habitat, (nos) diversos tipos de habitats e de equipamentos (...), (no) modo de apropriação e implantação no espaço pelas actividades*⁸³ humanas. E no processo histórico, na realização significativa desse espectáculo há espectadores críticos, testemunhas que se solidarizam ou se distanciam em relação ao mundo que se ergue, à arquitectura e ao tipo de humanidade que se realiza. Espectadores que, à sua escala, desenvolvem práticas *de apropriação e implantação no espaço* (Fig.13).

Algumas dessas práticas (e os objectos que daí resultaram) subsidiam-se da tentativa de encontrar a verdade do sujeito humano não apenas na multiplicação e no favorecimento *universalista* de um *nós* (que na realidade é uma pluralidade etnocêntrica) mas também nos actos de barbárie que os homens cometem sobre outros homens, no apagamento e na inversão apologética desses actos (na re-representação estética da crueldade como um heroísmo civilizacional), sob a forma monumental e vitoriosa, sob a forma de um pseudo-relativismo de facto unidimensional e consumo-cêntrico onde a arquitectura surge por vezes como intrusa outras vezes como guardiã estética da ordem dominante (Fig.14). *A reconfiguração das mediações sociais, das construções políticas, da linguística do género e da subjectividade, a reposição da diferença sobre o idêntico, da descontinuidade sobre a progressão narrativa*⁸⁴ tem o seu prolongamento na leitura e nas experiências que os artistas por detrás da produção destes objectos, desenvolvem em torno dos conceitos de personalidade urbana, de



Fig. 12, Jeff Wall, *Diatribe*, 1985



Fig. 13, Jeff Wall, *Struggle Eviction (fragmento)*, 1988.



Fig. 14, Krystof Wodsziczko, *Edinburgh projections*, 1988. Wodsziczko evoca a posição social dos *pequenos homens* submetidos à ideologia da *acumulação por despossessão*: a mãe solteira, o desempregado de longa duração a viver de biscates e do *dole*, o migrante indocumentado, o toxicod dependente, o sem-abrigo. As projecções vídeo fizeram-se sobre as colunas dóricas de uma réplica incompleta do Parthenon; estrutura existente em Edimburgh e erguida no séc.XIX. Sobre o objecto celebratório, sobre a ficção de um monumento em ruínas, de uma ligação diferida a um espaço tempo transcendente, eterno, projectam-se os não-indivíduos, os perdedores da história política económica neoliberal que não conseguiram mudar de vida nem transformar o mundo.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

espaço, de lugar, de integridade e mobilidade corpórea. É para o primeiro desses conceitos, *a personalidade urbana*, que se dirigem muitas das investigações artísticas que nos últimos quarenta anos se tem dedicado a explorar o artefacto arquitectónico e a decomposição entrópica da cidade cruzando a estética com uma abordagem antropológica, psicológica e sociológica.

Podemos referir, por exemplo, as obras fotográficas de Jeff Wall tais como *No* (1983), *Mimic* (1982), *Diatribes* (1985), *Struggle Eviction* (1988)), o vídeo *Viewer* de Gary Hill, o inventário proto-sociológico dos subúrbios norte-americanos realizado desde os finais da década de 60 por Dan Graham (Fig.11), o sarcófago terapêutico-edifício pavilhonar situado nos subúrbios de Paris (*La Celle Saint-Cloud*) (Fig.15) e que Jean-Pierre Raynaud desenvolveu num ritmo de construção, desconstrução e reconstrução entre 1974 e 1993 (ano em que será demolido) ou as *Edinburgh Projections* (Fig.14) realizadas em 1988 por Krystof Wodzicko. Longe de se restringir a um conceito genérico e abstracto, a uma homogeneização das subculturas que a enformam, este tipo diferente de comportamento psico-social, *a personalidade urbana*, pode ser compreendido como uma caracterização dos aspectos que são tendenciais e recorrentes no habitante das grandes cidades. Uma personalidade, note-se, que dificilmente escapa aos mecanicismos do económico, do político e do estético, que se programa a partir deles mas também contra eles, isto é, contra as suas incapacidades estruturais em incorporar o improdutivo, a diferença, o desigual, a deformação, o desqualificado, o imperfeito (Fig.16). Para a prática artística atraída pelo mundo urbanizado e interessada em actuar sobre ele, a mais-valia desse conceito genérico radica no facto de agregar os efeitos provocados na subjectividade humana pelo clima de fragmentação da acção, de compressão espaço-temporal, de alienação psicológica e física, de necessidade de produção (de novas experiências, de novos estímulos e de novas mercadorias) que caracterizam a cidade. É nesta mobilidade reversível onde escassez e abundância, declínio e desenvolvimento, rotina e liberdade são marcas endémicas, é na codificação acelerada da cidade em imagem (Fig.17), que vamos encontrar os incentivos conceptuais que as práticas que pretendemos estudar tomam tanto como alvo e como arma.

Primeira ressalva importante é que não pretendemos fazer um levantamento exaustivo das inúmeras produções artísticas que no decorrer do Séc. XX se relacionaram com o *corpus* da Arquitectura quer em termos de gratificação (estética, visual e ideológica) quer em termos de provocação e desmontagem crítica.

Não se trata aqui de propor uma história geral da presença do *objecto de arte para-arquitectónico* na produção modernista e contemporânea. Teríamos que enfrentar uma demografia complicada e transversal. Uma população dispersa, comunicando com diferentes recursos e linguagens e onde tanto se integram os artistas *professionais* (aqueles que se relacionaram e/ou relacionam quotidianamente com a *arte como instituição*, com o seu *aparato produtivo e distributivo* e com as *ideias acerca de arte que prevalecem num período temporal específico e que determinam as condições de recepção do trabalho*⁸⁵ realizado) como os construtores auto-didactas, os artistas sem *pedigree* (aqueles que levam até

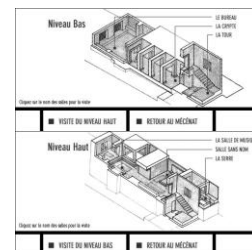


Fig. 15, Jean-Pierre Raynaud, *La celle Saint Cloud*, 1974-1993. Imagens axonómicas da visita virtual ao espaço. Em cima o nível a cave e embaixo o primeiro piso.



Fig. 16, Victor Burgin, *This is the tomorrow you were promised yesterday*, 1976.



Fig. 17, Claes Oldenburg, *The Store*, 1961-62.



Fig. 18, Absalon, *Célula n°5*, 19

às últimas consequências, à implantação num terreno qualquer, no seu terreno, a sua muito particular e sólida utopia unifamiliar e que tentam quebrar o muro ideológico que separa a forma desqualificada do mundo estético; uma aplicação plebeia, se quisermos, do *arquitecto-ilegal*⁸⁶ proposto por Jonathan Hill, o exemplo de concomitância entre design e uso no mesmo indivíduo (Fig.18).

O *Los Angeles-The architecture of four ecologies* de Reyner Batham (1971) fornece-nos outra definição destas práticas: o *Home is where the (do it yourself) heart is*, a arquitectura, a construção do *habitat*, tornada *acesso directo à gratificação pessoal*⁸⁷ ..

Se focarmos bem a lente descobriremos arquitectos não-alinhados, *Habitólogos* (para aplicarmos o termo com que Antti Lovag se rebatizou profissionalmente), experimentalistas que tentam formular uma técnicação poética do espaço vivido. Abundam, até nas escolas de arquitectura e de artes visuais, os Simon Rodia pequenos, médios ou grandes deste mundo; não são assim tão improváveis e excêntricos os modelos de apropriação e utilização directa do espaço-tempo (Fig. 19); de um processo de ocupação e de existência cujo principal impulso semântico seja não sucumbir à materialidade *frigorífica* da normalização; em que o escasso espaço vago (no processo produtivo, no *diagnóstico*, e na forma a construir, no *design*) deixados, pela repetição serializada e pelo *standard*, à criatividade e ao imponderável, seja compensado qualitativamente por um esforço concreto em executar ambientes construídos que se relacionem com uma arquitectura do *estado vivo*, da intersubjectividade (Fig. 20).

1.2.1- Limites práticos da nossa investigação; o objecto de arte para-arquitectónico como um dos processos de determinação formal e conceptual do modernismo e da criação artística contemporânea.

O objectivo primordial desta investigação não é a nomeação e caracterização de todas as coordenadas e limites desse mapa mas por via de uma prática interpretativa defender a existência de uma produção atípica na experiência artística modernista e contemporânea e a utilidade conceptual dessa produção. Para esse efeito propomo-nos localizar e aperfeiçoar o retrato de alguns dessas margens *geográficas* construindo, se possível, uma rede de ligações, demonstrando analogias, sugerindo interpretações e tácticas comuns na manipulação e construção da imagem, observando ressurgimentos do passado modernista sob a forma de metáforas ou de *assombrações*.

No fundo, propomos uma percepção parcial, uma consciência posicional do lugar ocupado por esse objecto nas manifestações da visualidade artística do século XX. O Futurismo, a vanguarda cubo-futurista russa e soviética, a consternação expressionista, os heróis urbanos do *eclipse* dadaista, a Nova Objectividade Verista, os Neoplasticistas, o Movimento Surrealista, seja o movimento oficializado por Breton e enraizado no café Cyrano, nos apartamentos de Picabia, na sua sede oficiosa (o estúdio e mais tarde o apartamento que Breton ocuparia na Rue de La Fontaine nº 42) ou os desvios refractários de Artaud, de Bataille; todos eles nos fornecem reflexividades, *imagens fortes* da vertigem, das impurezas, da



Fig. 19 Daniel Buren, *Photo/Souvenir: Affichages sauvages*, 1968. *A arquitectura, qualquer que seja o seu tipo é o inevitável pano de fundo, o suporte e a moldura da obra artística e quando dizemos arquitectura incluímos nela o contexto social, político e económico.* (Daniel Buren: *Around, punctuations*, Nouveau Musée, Lyon, 1980).



Fig. 20, Allan Kaprow, *Push and Pull*, 1963. *Um dos dois quartos construídos pelo artista num armazém; neste, em particular, todos os objectos tem cor amarela e a parede é rodeada por uma banda vermelha. Os visitantes eram convidados a alterarem a disposição do mobiliário sendo a sua maior ou menor intervenção correctiva um elemento essencial do happening. Kaprow estimulava a participação, o activismo inesperado dos visitantes e depois recuava para apreciar as coisas a acontecerem.*

multiplicidade de experiências com que, no *mundo que está lá fora*, no mundo da cidade mutante, da cidade hiperrealizada do Séc. XX, o corpo se debate, se transforma, se torna irreconhecível, *quebradiço* diferente mas também repetitivo, sintético mas também híbrido.

À medida dos seus interesses e horizontes particulares estas *comunidades* simbolizam as formas arquitectónicas, reinterpretem, manipulam as estruturas físicas, culturais do objecto arquitectónico e da disciplina que o pratica profissionalmente. A *negatividade dialéctica da vanguarda modernista* pronuncia-se sobre a condição humana, sobre a *sobrevida*, o homem desrealizado, o *infinitamente mediatizado*, a incomunicabilidade, a alienação, a desintegração das relações humanas. Fazem-no, também, a partir do quotidiano vivificado da grande cidade, a partir da sua fisicalidade anti-natural, da errância urbana, do contacto sensorial fragmentado, incompleto, com o objecto arquitectónico (ou com a sua fotogenia). Em todos estes grupos, em todas as biografias isoladas ou colectivas o optimismo temerário, a esperança milenar, a irracionalidade, a ruína, a consagração ou o anátema possuem uma imagem, um sítio, um significado de carácter arquitectónico, um invólucro, um *estojo*, um espaço contido, um volume/espaço transformado na *biologia* de um indivíduo.

O que o modernismo artístico pensou e propôs plasticamente em relação ao espaço construído, ao espaço como artefacto, as suas considerações acerca da cidade contemporânea e acerca dos seus avatares, como reconheceu na rua o lugar por excelência da experiência espontânea e do livre arbítrio mas assinalando-a também como o exo-esqueleto dos automatismos e das repetições produzidas pela ideologia, pelas instituições, pelos grupos sociais, pelo trabalho industrialmente organizado; como se relacionou com o espaço doméstico, com a intimidade, com a ideia abstracta de habitação e a experiência orgânica de existir num espaço fechado; todos estes materiais deduzem-se das condições materiais de existência dos seus protagonistas: que lugares na cidade habitavam e frequentavam, que tipo de intimidade doméstica, de conforto e abrigo *curativo* possuíam (moravam num hotel, num quarto alugado, num apartamento?); no seu quotidiano ambulatório de acção mas também de inércia que exemplos de facto encontravam de câmaras de horrores ou de fascínios? Nos lugares onde a sua subjectividade se construía (intermitente, aos tropeções, incompleta) qual o grau de fisicalidade do maravilhoso, do diferente mas também do mecânico e do repetitivo que pressentiam? Quais os recursos que possuíam para serem de facto trabalhadores artísticos e intelectuais (usufruíam de um espaço de trabalho? um gabinete? tinham uma biblioteca? uma ocupação remunerada? ou dependiam do mecenato de figuras mundanas ou da pesada retaguarda moralista que constituíam as suas famílias pequeno-burguesas?); que aflições materiais, físicas, psicológicas marcavam as suas alvoradas? Que sensações, que vestígios da vida sonhada se fertilizavam na rua ou o que desta, da sua modernidade desigual se trazia já socializada ou talvez ainda impura para o interior doméstico? E o que descia as escadas e saía porta fora quando terminavam as sessões colectivas, os debates, as reuniões preparatórias de uma qualquer comunidade (ou animosidade) artística? Que concepções da vida em comum, do Eu não revelado, do Eu que se deleitava a ver-se a ser visto prosperavam ou definhavam nos diferentes ambientes,

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

nos diferentes *lares* do modernismo? Que nostalgias do bem-estar, do bem viver, que mitos do conforto? Que mitos do nunca atingido ou irremediavelmente deixado para trás? Onde é que o erotismo se acumulava como um arrivista expectante, onde é que ele se hospedava ao fim do dia? E onde é que *a canoa do amor* esbarrava com os sacrifícios implacáveis do quotidiano (Mayakowsky)? Onde estender a mortalha sobre o sujeito em construção (Breton)? Onde erguer as quatro paredes (ou pelo menos onde fixar a subjectividade, onde garantir um espaço para que a identidade se volte sobre si própria): entre *o automatismo do gosto* (Tzara)? Na dialéctica *cardíaca* do dentro e fora das *arquitecturas do tempo* imaginadas por Roberto Matta–Echaurren e Friedrich Kiesler? Na ocupação dos *columbariums* pelo irracional, pelo briqueabraque, na injeção de *cicatrices de evasão* (Breton) no clima de sarcófago monadológico das salas de espera miesianas? No limite estreito entre a serialização suburbana e o terreno ainda não *vindimado* pela promoção imobiliária (nos caminhos que lhes fazem fronteira)? No muro que separa a vida blindada em posse e o processo incessante doloroso da vida social?

O principal limite do *objecto de arte para-arquitectónico* é a condição da sua realização, o espaço-tempo da sua acumulação enquanto imagem.

O Futurismo fornece-nos uma primeira reflexão pictórica sobre as transformações com que a subjectividade se debate na cidade do início do séc. XX. Uma representabilidade (ainda estática) que nos mostra o inteligente, o animalesco, o poético reeditando-se, reconfigurando-se na vertigem de anacronia e de modernização. Uma imagética que por via da montagem pictórica, da mecanização do gesto, da justaposição de técnicas pós-impressionistas, da linguagem gráfica e publicitária, do vorticismo, da sinalética, do jogo visual e tipográfico dos simbolistas, tenta ser a analogia visual da percepção digressiva, dissonante, fragmentada do espaço, ser uma colagem quase mecânica do que está a acontecer na cidade e do grau de intensidade com que acontece, com que o espaço é engolido pelo tempo ou este se torna dramaticamente escasso. A diferença, a insegurança (física, psicológica), a hostilidade anti-natural das ruas, das massas, a consciência da alienação e estranheza em que se vive, adquirem *enervações* plásticas; tornam-se possibilidades empíricas de activismo, de choque, e são, por isso mesmo, adoptadas como profilaxia agressiva contra a lassidão física, contra a preguiça da melancolia. A coisificação futurista valoriza como um facto positivo a imprevisão da racionalidade, ela está dentro da história e pressiona-a; a arte tem que entrar nesse processo crítico; para sobreviver, tem que explodir para dentro dela; para ser mais do que um material bruto, um solipsismo desligado do mundo ela tem que dominar a técnica da racionalidade; tem que conjurar, na imperfeição da situação actual (a Europa burguesa de 1910), a oportunidade máxima do seu desenvolvimento como actividade humana; tem que privilegiar como material de trabalho, como material de ruptura o facto da imperfeição do humano, a tendência animalesca do seu individualismo, conviver, sobreviver e confrontar-se com as condições históricas de desenvolvimento humano proporcionadas pela cultura *afirmativa* da ciência e da técnica. O homem auto-determinar-se-á do seu lado animal no quotidiano de um mundo de máquinas. Podemos, não



Fig. 21, Umberto Boccioni, *La Città che sale*, 1910-11.

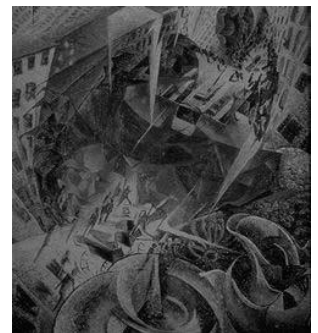


Fig. 22, *Visões simultâneas*, 1910.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

faltando outros exemplos, citar *La città che sale*, 1910-11, (Fig.21) de Umberto Boccioni, o mesmo que, em 1913, numa conferência em Florença, *Dinamismo Plástico*, afirmava que os Futuristas tinham *abolido a arquitectura da pirâmide em favor da arquitectura da espiral*⁸⁸; a *Ponte della velocità*, (1913) de Giacomo Balla, *Solavancos de um Taxi* (1911) de Carlo Carrá ou ainda as versões mais serôdias e semi-abstractizantes (e já com uma *terminação* fascizante) de Enrico Prampolini, *Simultaneità architettonica* (1921) e de Benedetta *Il grande X* (1930). Sem sermos exaustivos no que respeita à vanguarda cubo-futurista russa e soviética já que trataremos deste tema mais adiante refira-se a *Arquitectura Planetária* (1926) e os *Architektons* (1924-25) do discípulo suprematista de Malevitch, Ilya Chasnik; Nikolai Suetin e a sua *Cidade Suprematista* (1931); a *Cidade Dinâmica*, (Fig.23), de 1919 desenhada por Gustav Klutskis e também as suas estruturas tridimensionais (Fig.24).

Mantendo-nos no campo do formalismo abstracto e do neoplasticismo podemos também nomear a *Imagem-Arquitectura* (1923) de Lajós Kassák, as esculturas de Georges Vantogerloo *Aeroporto tipo A e tipo B* (1928).

No campo expressionista refiram-se as fantasias arquitectónicas, desenhos, pinturas e modelos tridimensionais de Herman Finsterlin, os *Cumes arquitectónicos* (1925) e as *Colónias aéreas* (1908) de Wenzel Hablik que parecem premonizar toda a temática das cidades levitantes de que as *Cidades voadoras* de Krutikov serão o remate tecnicista.

Os protagonistas germânicos do *nonsense* dadaísta, por seu lado, não tiveram o ensejo de um Noé moderno preocupado em salvar a cultura, em acordar a *bela adormecida* e petrificada pelos artifícios da sociedade burguesa. A cultura, segundo eles (e como na interpretação nietzscheana), era a organização violenta e repressiva do pensar, a interrupção do seu fluxo, a sua coagulação (e castigo) em *paideia*, em regras e convenções. A essa violência só se podia responder com uma violência mais produtiva: a cultura da inversão visual, da descontextualização, a acumulação anarquizada de diferentes fontes visuais, o não-sentido, a incomunicabilidade tornadas espectáculos de subversão, os catálogos industriais, a publicidade, o postal ilustrado subtraídos da sua função original e manipulados por uma estranha aliança de primitivismo pré-linguístico e de optimismo tecnolatra. O *Dada* do além-Reno resultará, portanto, do cruzamento da ironia nihilista dos exilados (e da consciência convulsiva dos regressados da Frente) com a *utilidade pública* de uma equipa de demolição. A convulsão social, a cidade falida, as massas circulando entre o conformismo e a radicalização política, tem a sua arquitectura colectiva na barricada, na fossa comum, nas paredes dos pátios das prisões, nos tribunais e nas salas das inspecções médico-militares e no ambiente boémio dos cafés e dos cabarets onde medram os oportunistas das ambiguidades da República de Weimar, república de anti-republicanos.

A Berlim de Georges Grosz (*Homenagem a Oskar Pannizza*, (Fig.26), 1917-1918, *Metropolis*, (Fig.27), 1916-1917, *Strassenszene (Kurfurstendamm)*, 1925) é um espelho quebrado, *um lugar pouco indicado para Matisse, onde se enregelam os pés* (segundo o próprio Grosz), é o lugar preferido do Diabo, o lugar onde ele se dedica eternamente

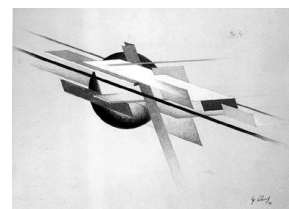


Fig. 23, Gustav Klutskis, Cidade dinâmica, 1920.

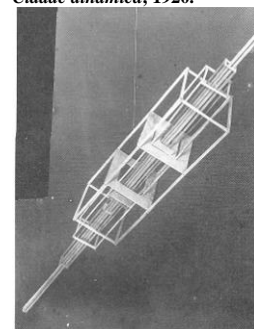


Fig. 24, Gustav Klutskis, Construção espacial, 1921.



Fig. 25, Wenzel Hablik, Utopia, Torre de cristal, 1919?



Fig. 26, Georges Grosz, Homenagem a Oskar Panizza, 1919-20.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

ao negócio do Bem e do Mal⁸⁹: mil janelas alvoraçadas, mil vidas formigando, o comércio e os seus objectos-símbolos, os jornais burgueses e a sua cultura do boato, os arquétipos sociais usufruindo da igualdade da rua mas conscientes da desigualdade e expectativas das suas existências. A humanidade flui incerta como os haveres e a liquidez financeira nos gráficos económicos: ela sobe e desce em diagonais enviesadas, ela deseja avidamente solidificar-se em algo de concreto, entesourar-se no solo, no quotidiano. Mas já não há garantias, não há segurança nem equilíbrio. Tudo está em jogo (a gramática, o trabalho, a pátria e o patriotismo, o futuro, a ordem vigente, o comércio de bens e de vidas, a religião) e cada qual (seja ele vermelho, traidor à causa proletária, proto-fascista ou indiferente) calcula as suas hipóteses de remissão, a hora do assalto final ao céu burguês ou o número de cadeados e homens armados a colocar nos locais estratégicos para garantir a normalização. No seu regresso a Berlim em 1917, Richard Huelsenbeck faz-nos uma descrição do que encontra na matéria e na psicologia da cidade: (...) *ficava-se com a sensação de se ter saído de um idílio cor de rosa (Zurique) e entrado numa rua com reclames luminosos e carros buzinaantes...* Berlim era a cidade dos cintos apertados, da fome que se aproximava, cada vez mais gritante, onde a raiva surda se transformava numa desmesurada avidez pelo dinheiro, onde o interesse das pessoas se centrava exclusivamente sobre a sua existência cada vez mais nua. Aqui era necessário utilizar meios totalmente diferentes para chegar às pessoas. Aqui era preciso descalçar os escaupins e pendurar a gravata à Lavalier no gancho da porta. (...) em Berlim não se sabia se no dia seguinte ainda seria possível comer um almoço quente. O medo estava instalado nas pessoas até aos ossos, pressentiam que a grande causa que estava a ser conduzida por Hindenburg e Co. terminaria muito mal.⁹⁰

Essa Berlim, representação nevrálgica e polissémica da Alemanha dos *juízes e dos carrascos* (mas também dos *poetas e dos pensadores*) acentuaria, com a expansão territorial e administrativa de 1920, o seu carácter de *arquipélago de cidades separadas por classes sociais*, de terras mutuamente incógnitas e irreconhecíveis, (Fig.28): a Berlim operária das *Mietskasernen* de Neukolln, dos batalhões operários viajando para as fábricas da Mix, da Genest, da Schwarzkopf, da AEG, da Borsige; a Berlim elegante orbitando em torno dos luxos oferecidos pelo Kurfurstendamm; a Berlim política; a Berlim jornal-quiosque-altifalante de todos os partidos políticos, a de Alexanderplatz; a Berlim das viúvas, dos órfãos e mutilados da guerra; a dos artistas subalimentados que para ela migram e a ela aderem por realismo (como Groz, Gottfried Benn, Brecht); a Berlim da actividade cultural e do entretenimento incessante⁹¹.

O movimento surrealista, a Minerva parricida, nascida armada e auto-consciente da cabeça traumatizada e agonizante do Jupiter dadaísta, foi, segundo Antony Vidler, esparso e inconsequente em termos de produção para-arquitectónica. A. Vidler salienta a frugalidade e o carácter avulso das contribuições mais conhecidas de Breton, Dali, Tzara. Num conjunto de ensaios dos quais se destacam *Homes for Cyborgs* (1990), *Transparency* (1994) e finalmente *Fantasy, The Uncanny and Surrealist Theories of Architecture* (2003), A. Vidler discute a existência ou não de



Fig. 27, G. Grosz, *Metropolis*, 1916-17.



Fig. 28, Georges Grosz, *Automatos Republicanos*, 1920.



Fig. 29, Salvador Dali, *Rosto de Mae West*, 1935. *A Femme Fatale/She's dynamite!* de olhar lânguido e insinuante, Totem surrealista do she-wolf (mulher lobo), objectificada em vestíbulo e sala de estar apalçada.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

uma teoria surrealista da arquitectura. Mas apesar do carácter marginal do espaço arquitectónico nas manobras do Surrealismo fica claro na sua análise que este é de todos os mediuns *o mais frutífero para uma prática surrealista*⁹². A arquitectura, diz-nos, possui *todas as estruturas físicas e psíquicas da “casa”, constrói uma topologia das formas simbólicas* (a cave, as escadas, o sótão, a janela, o aberto, o fechado) *essenciais à análise dos sonhos*, e mais ainda, *manifesta-se no mais ambíguo de todos os elementos –o espaço. (...) É, como lugar do estranho familiar (uncanny), a máquina perfeita para o trabalho surrealista*⁹³.

Os objectos *para-arquitectónicos* surrealistas são escassos (a sua produção caracteriza-se por ser arbitrária e descontínua) e a esse facto acrescenta-se um outro ainda mais pertinente: a reflexão sobre a arquitectura sobrevive sobretudo às custas de ideias informes e erráticas. Ideias onde os potenciais mágicos, esotéricos, totémicos dos espaços públicos e privados, as qualidades metabólicas dos objectos de mobiliário, (e a natureza heteróclita e irracional do seu armazenamento no espaço da intimidade) se sobrepõem à ideia de uma organização totalitária do espaço ou a uma síntese estética e materialmente reconhecível entre o objecto de pequena escala e o invólucro arquitectónico que a integra. O espaço arquitectónico é, sobretudo, o veículo de uma *mise-en-scène*, a encarnação de um estado de espírito (Fig.30).

Dos casos incidentais que concorrem para uma possível imagem da arquitectura surrealista, podemos indicar o site-specific colectivo desenvolvido numa das salas da *Primeira Exposição Surrealista*, em Paris, (1938): de M.Duchamp, *1200 sacos de carvão* pendurados do tecto que somados a um chão de areia e de folhas secas, a uma cama de casal ao mesmo tempo dessacralizada e medusiva, à peça *Jamais* de Oscar Dominguez, (1906-1957), um gira-discos com cone altifalante e donde saem as pernas de um manequim feminino e o som de risos histéricos (Fig.31), e restante mobiliário de vocação *egomórfica*, impregnava esse *quarto* imaginado de uma atmosfera (de uma matéria de facto moderna, propositiva) em que a relação recíproca entre sujeito e objecto superava o mero sentimentalismo ou o caos risível do indivíduo-monáda; à colonização e funcionalização contraditória do humano (do seu espírito e do seu corpo) pela mecanização, pela massificação inexpressiva opunham-se, no claro-escuro daqueles metros quadrados, fragmentos de manufactura, forças produtivas obscuras, harmonias dissonantes do racional e do animalesco, ritmos do inescapável, da totalidade vivida e do autêntico ainda projectado, ainda ausente, ainda aguardando a sua socialização; saliente-se a intervenção e curadoria do mesmo Duchamp e de André Breton da exposição norte-americana *First papers of Surrealism* (1941-42), acção insólita em que transformaram as salas ocupadas pela exposição num labirinto soturno e desregulador dos sentidos dos visitantes, num ambiente inquietante coberto de falsas teias de aranha (intervenção duchampiana recorrendo a fios) e com as paredes escurecidas onde as diferentes obras pictóricas, as esculturas, os objectos encontrados e refuncionalizados, as *assemblages*, as fotografias, toda a parafernália realizada pelo modernismo anti-moderno dos surrealistas ganharam um significado colectivo, uma articulação distintiva; refira-se, também, o desempenho de Frederik Kiesler,

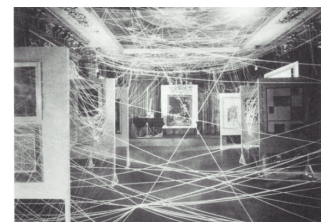


Fig. 30. Uma perspectiva da primeira exposição surrealista em Nova Iorque, *First Papers of Surrealism*, 1941-42.



Fig. 31. Oscar Dominguez, *Jamais*, 1938.

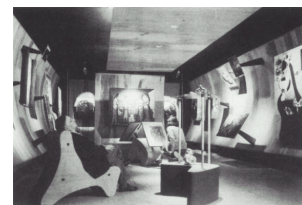


Fig. 32. Duas imagens que dão uma perspectiva de conjunto da exposição *Art of this century*, Nova Iorque, 1942. A primeira fotografia corresponde à sala dos pintores abstractos (cubistas, neoplasticistas, Abstraction-creation) e a segunda, com um quadro de Max Ernst no fundo, corresponde à sala Surrealista. A concepção cénica pertence a Frederik Kiesler.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

que lhe valerá o estatuto de arquitecto *oficioso* do movimento, no desenho cénico do espaço da exposição *Art of this Century*, 1942, (iniciativa de Peggy Guggenheim para dar uma aparição e um destino público à sua colecção privada).

Os cenários *paranoico-críticos* de Dalí, a sua arquitectura do desejo e da *beleza comestível* expresso no *Rosto de Mae West transformado em apartamento surrealista*, 1935, (Fig.29), exemplo conseguido da arquitectura como veículo egomórfico e de espacialização da *beleza convulsiva*-que segundo Breton, é *um objecto que liga movimento e repouso*: extâse e convalescença, desejo e saciedade são propriedades físicas deste estranho mobiliário. A anatomia do rosto da ninfa medusiva, do *carnívoro sexual (men eater)* metaboliza-se num espaço que parece querer receber-nos e engolir-nos.

As *Femmes-Maisons*, 1946-47, (Fig.33) de Louise Bourgeois: uma casa aparece prensada, como uma máscara de ferro, aos ombros de uma anatomia feminina, jovem, materna; o rosto está fechado, involucrado à força num labirinto de obrigações/hecatombes/imundíces domésticas, de desejos masculinos, de gritos de amor e de morte, de passatempos passivos, de mitos; uma mulher em crise com a sua condição (Louise Bourgeois, mãe e dona de casa) realiza, numa declaração de auto-defesa, um emblema da *linha de montagem* reificante em que a musa/madonna/manequim, o ser unidimensional desejado pelos homens, cumpre uma sentença perene.

As fotos de Jacques André Boiffard que ilustram a novela *Nadja* (1928) ou as fotos de Elie Lotar sobre os matadouros parisienses e que Georges Bataille publica em 1929 na revista *Documents*; as paredes moles e intra-uterinas do desenho *Mathématique sensible-Architecture du Temps*, 1938, de Roberto Matta-Echaurren, (Fig.36), o correalismo bio-arquitectónico de Frederik Kiesler e a sua *Casa infinita* (1926-1959); a escultura o *Palácio das Quatro horas*, 1933, de Alberto Giacometti, (Fig.34); a obra emblemática e bizarra do carteiro Ferdinand Cheval, o seu *Palais Ideal*, (Fig.35), o sonho metamorfoseado numa excrescência arquitectónica inabitável. O edifício tem uma origem primordial na prática recolectora quotidiana (durante mais de quarenta anos, nos trajectos percorridos como carteiro, Ferdinand Cheval foi seleccionando material, sobretudo pedras, para ao seu *projecto*) e numa montagem ornamental em que o já construído e o que foi surgindo progressivamente no trabalho intuitivo de F.Cheval se tornou a versão à escala 1/1 de uma das ambições surrealistas, *a reconciliação dialéctica entre percepção e representação*⁹⁴, o desfazer da impossibilidade da realidade interior poder existir para além da imagem opaca da representação. O *palácio* de

F. Cheval é o escapismo em estado arquitectónico: predomina o pitoresco do invólucro-simulacro (não há naquele volume uma organização do espaço interno que autorize o seu uso como um palácio apesar da designação ambiciosa. Breton observa que o escasso espaço útil apenas permitia que F.Cheval aí guardasse um carrinho de mão e as ferramentas do seu trabalho), a descontinuidade entre a criação espacial quotidiana e um

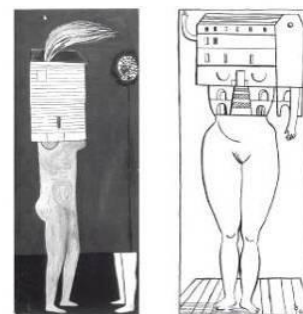


Fig. 33, Louise Bourgeois, *Femmes-Maisons*, 1947-49.

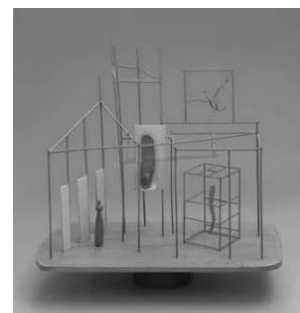


Fig.34, Giacometti, *O Palácio das Quatro Horas*, 1933.



Fig. 35., Ferdinand Cheval, *Palais idéal*, 1879-1912(?)

projecto, a repetição pela repetição, o ornamento pelo ornamento, os calhaus depositando-se obedientes segundo a intuição *moral* do carteiro, a estética realizando-se como um acaso objectivo de múltiplas pedrinhas e pedregulhos; é, enfim, a concretização impressionante da ***fé indesmentível de um homem inculto***⁹⁵. Os vestígios, a obra de um só homem e talvez de um homem só, o brutismo orgânico do *Palais Ideal* tem, portanto, como princípio activo, a realização visual, arquitectónica de uma percepção interior, o esforço para que essa percepção possa viver dentro, à volta, sobre uma realidade plástica tridimensional e, em permanência, durante o processo de realização desse espaço.

Todos estes exemplos *afóricos* são, contudo, produtos diferidos de um esforço, esse sim, persistente e percorrido em profundidade, para superar o antagonismo histórico que separava e hierarquizava a condição humana, que continuava a dividir o existente humano em parcelas antinómicas onde a razão se sobrepunha ao instinto, a matéria ao espírito, a moral à paixão, a necessidade à liberdade. Os surrealistas pretendiam tornar reversível esse estigma e, dadas as reservas e repugnância que lhes causava a *obra* civilizacional da razão⁹⁶, pretendiam declarar radicalmente a imoralidade e o carácter absurdo, da sua supremacia, como, aliás, o farão na capa do primeiro número da ***La Revolution Surréaliste***, apelando a ***uma nova declaração dos direitos humanos***⁹⁷. Os surrealistas nunca se arrancam dos limites do aforismo, nem se mostram particularmente capazes ou entusiasmados em erguer, por via editorial, um sistema de ideias e de propostas para a cidade e para a arquitectura que se pretenda consequente e concretizável (como se passava com os textos de Le Corbusier); se estes elementos parecem subsidiar o argumento defendido por A.Vidler, a análise que Juan Antonio Ramirez desenvolve com o título de ***A cidade surrealista*** explora praticamente os mesmos episódios e obras avulsas para defender a ideia contrária. Para J. A. Ramirez existe não só uma percepção surrealista da cidade como há uma cidade surrealista, ***sobreimposta como um palimpsesto***⁹⁸, uma segunda camada anti-sistémica, anti-cartesiana alicerçada, explica-nos, em torno de pulsões e onde se concretiza materialmente a supremacia política do desejo sobre a realidade. Para os surrealistas essa cidade não precisa de ser construída. Essa antítese dos projectos de cidades belas sem nuvens negras nem convulsões, apenas precisa de ser concretizada empiricamente num mapa já pré-existente: Paris. Walter Benjamin define-a, nas mãos surrealistas, como ***um pequeno mundo***. Mas um mundo, insiste Benjamin, ***que só ressurgue através do motim, da revolta (ruas desertas em que sons de apitos e tiros ditam a decisão)***. (...) ***Ali também através dos fluxos da circulação, brilham nos cruzamentos signos fantasmáticos; ali também se inscrevem na ordem do dia inimagináveis analogias e entrelaçamentos de acontecimentos. Este é o espaço que nos informa o lirismo surrealista***.

Nas suas aventuras de acasos objectivos, (aventuras sem virtuosos, sem liberticidas, sem o calculismo pequeno-burguês); nos seus passeios sem rumo; no consumo espacial que realizam sempre contra a linha recta, contra a ortogonalidade; na sua cultura urbana da semi-brecha, da porta batente (Breton chama a sua novela Nadja ***um livro de porta batente***), da porta giratória, os surrealistas demonstram que Paris pode ser resgatada da

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

condição de personificação positivista das atitudes da sociedade burguesa (dos seus tabus morais, da sua ordem *lógica*, da sua cultura estética *sã*). A identidade dialéctica entre representação e percepção (uma fórmula bretoniana) da cidade afirma-se, portanto, por via digressiva. O passeio e refundação psico-geográfica da topologia da cidade realiza-se ao estilo dos aventureiros que exploravam e cartografavam pela primeira vez os oceanos ou investiam por uma selva a dentro sem saberem o que esperar ou como regressar e não é mais do que a admissão poética de que *a vida urina absurdos em todas as esquinas*⁹⁹. A experiência e descoberta inesperada de novos centros simbólicos da cidade pretendem desmentir, ridicularizar e sobretudo acentuar a banalidade dos símbolos impostos pela representação moral que a normalidade burguesa faz das cidades. Dai ser relevante a forma como nas publicações surrealistas (*La Revolution Surrealiste, Le Surrealisme au service de la révolution, Le Minotaure, Documents*), na sua poesia em prosa (*Le Paysan de Paris- 1926, Nadja-1928*) e na obra pictórica, gráfica e fotográfica dos seus activistas, os instintos primordiais ganham espessura orgânica (e oportunidade de afirmação poética e plástica) na geografia não-oficial da cidade burguesa. O inconsciente, o irreprimível, o negado e o escondido são os novos ocupantes simbólicos da realidade quotidiana dos edifícios, das ruas, e em particular dos grandes espaços públicos fechados (estações de comboios, mercados). Redescobrem-se como objectos metafísicos os lugares onde o novo foi prematuramente envelhecido, o edifício que ainda não tem consciência da sua ruína (a Passagem da Opera, (Fig.37) no livro *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon), ou mesmo o edifício demolido a viver a sua decomposição estrutural (atente-se aqui à contaminação surrealista que pode ser percebida mais tarde nos *ruinments* de Gordon Matta-Clark). E, também, como é reivindicado por Georges Bataille, através dessa estética do grotesco reabilitam-se, trazem-se à superfície do mapa das cidades a arquitectura do irracional, do horror, a arquitectura dos diferentes aparelhos digestivos da cidade (no sentido não só metafórico mas real do termo), os matadouros, as prisões, os hospitais, os asilos, as morgues, lugares que são ocultados pela *neurose* do higienismo. À *nappe blanche ex-nihilo* de Le Corbusier contrapõem-se a bata suja dos açougueiros das Halles, a plenitude de nódoas das toalhas da *Brasserie Certa* na *Passage de L'Opera*, os lençóis usados das pensões e dos lupanares, *o salão no fundo do lago*¹⁰⁰, o monumento a Fourier, o obelisco informativo do *XIX arrondissement* localizado no coração do Jardim Buttes-Chaumont, *as possantes forças "atmosféricas" que se escondem (...) na miséria arquitectónica, na miséria do interior, (...) nos objectos usados e servidores, (...) nas primeiras construções em ferro, nas primeiras usinas, nas mais velhas fotos, nos objectos que começam a morrer, nos pianos de salão, nas roupas com mais de cinco anos, nos lugares de reunião mundana assim que começam a passar de moda.*¹⁰¹

Georges Bataille converte os matadouros de espaços "malditos" em substitutos modernos das funções sacrificiais e do culto do sangue dos templos idólatras. A representação da cidade ultrapassa a simples condição de exercício panorâmico, abstracto e pitoresco, ou de fetichização postal e cola-se à ordem do percebido e do realmente vivido. Andre Breton associa a

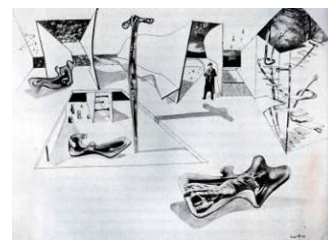


Fig.36, O domicílio como uma anatomia egomórfica onde alteridade e protecção curativa, a psique e os seus conflitos, as condensações do desejo e as suas inibições sociais materializam o repertório de controlo e de liberdade do ambiente construído.



Fig. 37, Um cliché da desaparecida *Passage de L'Opera*. A encarnação arquitectónica da *floresta de símbolos* (Baudelaire): um intervalo, um desvio metafísico, um *corredor roubado à luz do dia, onde reina bizarramente a luz moderna do insólito* (Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*); nesta *esfinge desconhecida*, como lhe chama, Aragon, o instinto do imaginário, do misterioso, a *reverie* prolonga-se; é, aqui, no real concreto deste espaço que o indivíduo encontra a oportunidade de *sondar os seus abismos, de se desarmar*. Na desistência e suspensão deste estranho local, (outro moderno, outrora próspero e, em 1924, a viver a *guerra civil* da expropriação) é possível fazer migrar o Eu Psicológico, expandir-se como uma sombra sobre os objectos, sobre a relação entre os objectos, que regressam ao *olho interior* transfigurados, canibalizados.

sua descoberta do Amor e da Beleza ao Museu Gustave Moreau e sugere que o poder manipulador da Place Dauphine em Paris sobre os seus transeuntes reverte da sua configuração triangular bissectada por um eixo que a divide em duas zonas arborizadas que sugerem a genitalia e a púbis de uma mulher. A Place Dauphine é o sexo de Paris¹⁰². A receptividade surrealista à descoberta, ao transparecimento do bizarro, do anómalo, do coincidente, do fantástico reflectir-se-á, também, nas relações que observa entre a alienação e o habitar, entre o físico e o psicológico, o orgânico e o mineral. Desse trabalho emerge qualitativamente o facto do *unheimlich* (do *não sentir-se em casa, da normalidade anormal*) não só ser sentido nos espaços da cidade e da habitação como se converter numa representação poderosa desses ambientes. A consciência surrealista da presença desse inquietante familiar no espaço urbano fabrica-se por via de uma leitura invertida do pensamento freudiano (as neuroses, a paranóia aparecem para estes como processos mentais de superação do determinismo burguês¹⁰³; o alienado, o parricida são heróis de novos processos de socialização), do jornalismo quase detectivesco (perseguir o estranho, reconhecer a alienação na projecção do espelho, apreciar e cultivar as coincidências e os encontros indesejáveis ou socialmente embaraçosos, desvendar os efeitos magnéticos e misteriosos dos lugares banais, desocultar o maravilhoso por detrás da opacidade do aparente) do vigilambulismo onírico (a imagem da cidade e do espaço privado como a montagem de fragmentos testemunhais, como a simbiose da vigília e do seu duplo, o sono); a esse interesse somam-se, num percurso lógico (a atracção pelo estranho e pela imperfeição não pode ser concomitante do culto do uniformismo e do mimetismo maquinista) as diatribes com que o surrealismo desenha a habitação funcionalista como uma não-casa, como um *jansenismo* doméstico. Anthony Vidler observa que o castelo descrito por André Breton no primeiro manifesto surrealista é uma casa-sentimento, *uma casa para sonhar, uma casa da alma, uma máquina para sonhar* e não para viver, que se opõe à ideologia *aeróbica da casa de vidro* e à sua transparência *exibicionista* e virginal (A casa modernista exhibe, transparece a sua condição de ser imaculado). A caricatura bretoniana das ambições e realizações da arquitectura moderna como uma espécie de *solidificação* e standardização taylorista *do desejo*. O elogio que fazem da ruína, da caverna, do bio e zoomorfismo como um dos possíveis e aceitáveis rostos da tecnologia (leia-se o que Dali escreve sobre a arquitectura de Gaudi e sobre a Arte Nova e que Breton retoma na sua célebre conferência em Praga, a zoomorfização dos materiais inertes criados pela tecnologia moderna), podemos referir igualmente as breves e assistémicas incursões de Georges Bataille¹⁰⁴ sobre a arquitectura no seu *Dictionnaire Critique: Architecture*¹⁰⁵ que lhe servem para estabelecer uma analogia entre a arquitectura enquanto plano, colete-de-forças, anatomia antropomórfica do espaço, versão concreta do seu nêmesis filosófico, o hegelianismo (*o projecto é a prisão de que quero escapar*); também, as suas reflexões sobre a fenomenologia do pó, esse habitante larvar do *eu* arquitectónico que no seu depósito quotidiano, impossível de conter, desintegra, desrealiza para futuros *terrores nocturnos* a *bela adormecida* do espaço arquitectónico. O pó é a *mosca no nariz* (para citarmos Bataille através do seu detractor¹⁰⁶) da arquitectura *fotogénica*.



Fig. 38, Fernand Léger, *La Ville*, 1919. *A vida das formas já não pode ser a mesma depois da experiência das trincheiras.* (Fernand Léger). Numa carta a Jean Epstein, em 1920, Blaise Cendrars descreve com grande poder de síntese as diferenças entre os dois tempos históricos: *Houve a época: tango, ballets russes, cubismo, Mallarmé, bolchevismo intelectual, insanidade; depois a guerra: um vazio. Depois outra vez a época: construção, Simultaneísmo, afirmação, Calicot: Rimbaud: mudança de proprietário. Cartazes. A fachada das casas comida Pelas letras. A rua ajoelhada pela Palavra. A máquina moderna sem a qual o homem não consegue viver. Bolchevismo em acção. O mundo.* (In Claude Leroy, *L'atelier du double, Cendrars et Léger* em *miroir*, p.16, 2009)

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fernand Léger foi a figura do modernismo pictórico *gaulês* onde ainda mais do que no rayonismo dos Delaunay ou no purismo ornamental de Herbin, Le Corbusier e de Ozenfant, a morfologia do edifício moderno, as suas fachadas lisas e repetitivas, o seu sistema digestivo mecanizado e metálico, fizeram a sua aparição não só como um ornamento subserviente e cénico mas enquanto sintaxe de uma ideia arquitectónica de pintura (Fig.38). Sobrevivente da batalha de Verdun, de um lugar onde os homens, remetidos à condição como explica Henri Barbusse de máquinas de esperar¹⁰⁷, (o sublinhado é nosso), (Fig.39) se transformavam de um segundo para outro em *creme* de carne não há contudo na sua obra como sucedeu, por exemplo, na obra pictórica e gráfica de Otto Dix, uma referência traumática e endémica à experiência da guerra, ao testemunho da destruição colectiva (Fig.40). Christopher Greene explica que os *Dessins de Guerre*, (obra gráfica realizada por Fernand Leger nas trincheiras entre 1915 e 1916), são a *evidência principal de como a realidade no que tem de mais violento e cruel, a realidade para onde tinha sido atirado, aprofundou e alargou a sua ideia da vida moderna e como essa ideia transformou a sua arte*.¹⁰⁸ Os soldados tornam-se estruturas sem identidades, sem características específicas, sem rosto, sem dramas pessoais, sem choro ou angústia visíveis, arquétipos metálicos que aguardam, comprimidos naqueles canais sêcos, destituídos de subjectividade, a sua vez de desaparecerem. No pós-guerra pictórico de Léger o aparato imagético que dominou a representação futurista da vida moderna e da vida nas grandes cidades (o brutismo cinético que dissolve o objecto, que o transforma em instantes perceptivos) e o close-up, a hiper-fragmentação dos pequenos objectos sem vida do interior cubista, já não possuem o mesmo magnetismo ideológico. As pinturas que retomam a temática dos *Dessins de Guerre* (*La partie des cartes*, 1917, *Etude pour la partie des cartes*, 1918, e *Composition: étude pour la partie des cartes*, 1918) denotam um método de trabalho diferente. O tema pictórico torna-se um espectáculo frontal, estático que contrasta com a errância perceptiva e o carácter dilatatório do quadro cubo-futurista. Há uma materialização, uma solidificação dos planos. A multiplicidade de pontos de vista, de fragmentos, compartimenta-se, surge de forma organizada na superfície do quadro. Os significantes dessa organização são o perfeccionismo do detalhe, a presença de eixos verticais que umas vezes interpõem figura e fundo no mesmo plano e outras vezes reiteram a oposição dos dois no plano do quadro, o reaparecimento do objecto como tema, em particular a máquina, a plasticidade dos mecanismos que vira na guerra transcrita para o corpo humano mas uma transcrição que não é mimética mas baseada na equivalência e na *analogia com o próprio trabalho da máquina*. As figuras desaparecem como organismos mas não como objectos, sendo trabalhados e abstractizados em superfícies cilíndricas, em figuras planificadas, em círculos, triângulos, rectângulos. E esta é a porta de entrada por onde se consolidará o seu *estilo para o espectáculo moderno*, a representação do caos disciplinado, da experiência desintegrada, do *drama* dos materiais e dos mecanismos. Drama essencializado na experiência física da existência urbana. A cidade torna-se a antologia visual desse drama (Fig.41). Uma representação que resulta



Fig.39 Fernand Léger, *Partie des cartes*, 1917.



Fig. 40, Otto Dix, *Mutilados de Guerra Jogando cartas*, 1920. Os jogadores de cartas de Dix nada tem a ver com os *piéd nickelés* hieráticos e expectantes desenhados por Fernand Léger jogando às cartas num momento de pausa dos combates. Estes são o produto final da *linha de montagem* das trincheiras. Os jogadores de cartas de Cezanne transformaram-se em meras matrículas e por fim a hecatombe das trincheiras regorgitou vertebrados corrigidos

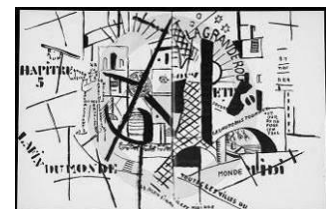


Fig. 41, F.Leger, Ilustração para o *La Fin du Monde* de Blaise Cendrars, 1919. Sobre Blaise Cendrars escreveu F. Léger o seguinte: *estávamos no mesmo comprimento de onda. Ele, como eu, apanhava coisas das ruas.*

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

através do contraste e da estrutura, e que se ergue como *uma arquitectura estável de compartimentos estruturais* mas onde a identidade do objecto é desintegrada num processo de efeitos pictóricos. O representado persiste como presença escultórica, como sugestão de uma massa polida e brilhante, de uma homogeneidade metálica em que o humano parece dissolver-se no inerte, no autómato, no manequim (*Éléments mécaniques*, 1918-23, *Dans l'usine*, 1918, *Le typographe*, 1919, *L'homme à la roue*, 1919, *le Mécanicien*, 1919). Na obra pictórica de Leger há um esforço (que vai adquirindo uma componente retórica e de repetição muito forte¹⁰⁹, consultem-se os seus estudos para o quadro *Ville, 1919*, e para o canónico *Les disques dans la ville, 1919-20*, para processar ao nível do aparente a luta dialéctica entre *composição* e *construção* que caracterizará a visualidade associada, por empatia, à superstição modernista no progresso. Na pintura e demais artigos visuais que realizou até meados da década de vinte (ilustrações para o *J'ai Tué* de Blaise Cendrars (1918), por exemplo, filmes de animação, colaboração com Abel Gance na edição do Filme *La Roue* (1922) para o qual também faz um cartaz¹¹⁰, o cenário de laboratório que concebe para o filme *L'inhumaine* (1923) de Marcel L'Herbier, o filme *Ballet Mécanique* (1923-24) que dirige, as inúmeras pinturas parietais/paredes escultóricas que foi realizando ao longo da sua vida artística) observamos uma versão otimista e combativa da subjectividade desenraizada, da perda de si mesmo e da urgência política que emerge do coágulo urbano; é uma versão que adere à possibilidade do indivíduo, quer enquanto corpo quer enquanto inteligência, conseguir viver confortavelmente no mundo, conseguir superar a *sobrevida*. E as artes, se querem existir em si mesmas, tem que dar o seu contributo para esse trabalho e aprender a integrar-se num mundo onde a indústria, a organização, o cálculo são as verdadeiras musas do estilo moderno, onde *o cartaz quebra a paisagem* (Dubonnet e o Bébé Cadum, (Fig.42), implantam-se como andaimes abstractos no quadro impressionista e destroem-lhe a *harmonia*), e *o contador de electricidade na parede extingue o calendário*¹¹¹.

Fernand Léger, que se considerava *compagnon de route* dos novos construtores (refere com frequência nos seus comentários sobre as relações entre pintura e arquitectura, Mallet-Stevens e Le Corbusier com quem trabalhou na Exposição de 1925) tem opiniões muito precisas e por vezes críticas sobre a arquitectura moderna. Observador atento das realizações da arquitectura de *vanguarda* (o baptismo é dele) diz-nos por exemplo e num estilo que nos faz lembrar outra retórica, (parece que estamos a lêr os textos de Le Corbusier) que *a arquitectura vertical norte-americana exagerou*¹¹², (a concentração demográfica da população activa nos centros e em superfícies gigantescas implicou a obstrução da circulação), *Nova Iorque* (a cidade mais moderna do Planeta) *é a cidade mais lenta do mundo*¹¹³. A influência da plasticidade e do formalismo dessa arquitectura na sua pintura denota-se em particular nos quadros que são contemporâneos do Esprit Nouveau da década de 20. Num conjunto de textos, (*A arquitectura moderna e a cor ou a criação de um espaço vital; A cor na arquitectura; A parede, o arquitecto, o pintor; Um novo espaço na arquitectura*), ele positiva esta nova arquitectura, sintetiza-a como a revolução do vazio, a



Fig.42, o Bébé Cadum "enfeitando" as paredes da Place Clichy, Paris em 1925.

O estímulo visual do espaço urbano adquire um valor acrescentado, um novo perfil tipológico com as próteses da propaganda publicitária. A comercialização da rua (uma prática quantitativa do espaço) ainda não se tornou um monopólio nem criminalizou a experiência do lugar, o uso livre, a construção e o desmantelamento imprevisto, a erotização e re-simbolização do espaço-tempo urbano. O sorriso da musa publicitária ainda não se transformou num mirante medusivo, num colete de forças comportamental e psicológico; as cidades ainda existem como antiguidade, ainda não foram devoradas pelos fagócitos imobiliários, pelo *instinto americano*; ainda é possível odiar com todas as forças e heresias a forma arquitectónica, a visualidade arcaica, desmodernizada porque a traição do moderno aparente, -a serialização, a automatização, o impessoal- ainda não se concretizou como a única força modal.



Fig. 43, Fernand Léger, Les Usines, 1918.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

embriaguez da nudez parietal, a manifestação do ar e da luz como primados espaciais, o desaparecimento do peso e do volume. Mas também contrasta os êxitos estéticos e plásticos obtidos com as desvantagens e sobretudo com a necessidade de uma arquitectura policromática. Tenta por isso demonstrar que não só a pintura de cavalete mas a *pintura útil* (a pintura ornamental, mural e de grande escala), a cor pura e a forma plástica associadas à luz e à transparência, podem contribuir para a valorização social da arquitectura, para a tornarem a consciência espacial das transformações sociais e morais do homem. O uso da cor é multidimensional: ela é um indutor psicológico (e terapêutico) de novos tipos de comportamentos sociais, individuais, um mensageiro subliminar. A *pintura de acompanhamento*, (cita para isso Eric Satie que lhe teria falado de um projecto de música de acompanhamento *capaz de mobilar o silêncio*¹¹⁴, que se tocaria nas habitações, nos locais públicos, em recintos fechados, cafés, livrarias, restaurantes) pode, deve, ser aplicada nos alojamentos operários, nos espaços fabris, nos hospitais. A organização cromática dos edifícios e das ruas da cidade moderna (projecto que ele propõe, chegando a referir que entusiasmara Trotsky com a perspectiva de uma Moscovo policromática) é capaz de resolver as contradições que emergem da limpeza hospitalar das paredes modernistas e das influências visuais e psicológicas nefastas produzidos pela serialização da repetição: o salto da *arquitectura de cavalete* (a arquitectura do projecto unifamiliar, onde o monopólio das paredes brancas pode ser compensada pelo contraste com objectos de arte isolados, como ele, aliás reitera afirmando que *para um pintor uma parede branca é uma coisa perfeita mas uma parede branca com um Mondrian é uma coisa ainda melhor*¹¹⁵) para o campo social, para o urbanismo resolve-se, segundo Léger, reabilitando e libertando do classicismo composicional a assimetria e o contraste cromático, colocando-os ao serviço do arranjo decorativo e da organização do espaço interior, sobredeterminando ou enfraquecendo o volume e a distância dos objectos arquitectónicos por via do jogo cromático. O que propõe para Nova Iorque¹¹⁶, a sua proposta, rejeitada, para a Exposição Mundial de 1937 em Paris como que premoniza algumas das acções pensadas pelos situacionistas; propunha no caso de Paris que 300 000 desempregados se ocupassem da limpeza e pintura das suas fachadas. A Torre Eiffel serviria como o mastro de gigantescos holofotes que iluminariam a noite nos *boulevards* e nos bairros; altifalantes transmitiriam música melódica e a conjugação destes elementos criaria uma cidade completamente diferente que iria contrariar o pitoresco acéδιο da cidade politicamente convulsiva que era a Paris de 1937.

E a lista prossegue: a redefinição que László Moholy-Nagy faz da fotografia como *uma arte produtiva da luz* e a relação mimética por via da transparência e da interpenetração (que na fotografia são obtidas laboratorialmente através da sobreimpressão de negativos) que é possível estabelecer com o espaço desmaterializado e mutante da arquitectura modernista¹¹⁷. Ela é uma sobreimpressão de negativos. Um exemplo conseguido desse mimetismo é o edifício-luz da fotografia de Jan Kamman, *Architektur*, (Fig.44b), onde se metaforiza a ideia desenvolvida mais tarde em 1947 por Moholy-Nagy na versão americana do seu *Von Material zu Architektur* de uma época em que o fachadismo, a codificação simbólica da



Fig.44, *Le Mécenicien*, 1919.



Fig.44b, Jan Kamman, *Architektur*, 1929.



Fig. 45, Giorgio de Chirico, *Nostalgia do Infinito*, 1913-14.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

superfície exterior dos edifícios deixou de pertencer à experiência arquitectónica. Kamman oferece-nos uma representação *aurática* daquilo que Gordon Matta-Clark designou de *German Design machine*¹¹⁸.

Giorgio di Chirico e a arquitectura crepuscular das suas cidades quase-abandonadas e sem movimento (*A angustia da partida*- 1914, *Interior metafísico com pequena fábrica*-1917). G. de Chirico afirmava, aliás, *que dos muitos sentidos que os pintores modernos tinham perdido um que se devia tomar em conta era o sentido da arquitectura*¹¹⁹. É interessante observar como as paisagens de G. de Chirico, essas reservas de um vazio expectante, como o seu desenraizamento edificado são recuperados, adquirem uma emanção teórica num texto do situacionista Ivan Chtcheglov, *Formulário para um Novo Urbanismo* (1953): *Chirico permanece um dos mais extraordinários precursores arquitectónicos. Ele estava a trabalhar com os problemas das ausências e presenças no tempo e no espaço. Nós sabemos que um objecto que não é observado conscientemente no momento de uma primeira visita pode, pela sua ausência em visitas subsequentes provocar uma impressão indefinível: como resultado dessa visão retrospectiva a ausência do objecto pode tornar-se perceptível como uma presença muito forte. Mais precisamente: ainda que a qualidade da impressão permaneça indefinida, mesmo assim varia com a natureza do objecto que foi retirado e com a importância que lhe é dada pelo visitante passando do prazer sereno ao terror. (...) Nas pinturas de Chirico (as que realizou no seu período Arcade) um espaço vazio cria um tempo preenchido. É fácil imaginar as fantásticas possibilidades futuras deste tipo de arquitectura e a sua influência nas massas. Hoje nós não podemos sentir senão desprezo por um século que coloca em museus projectos (blue prints) desta envergadura.*

Mario Sironi e as suas paisagens urbanas, (Fig.47) onde a gama tonal de cinzento e de verdes metálicos como que torna sepulcral o suburbio fascista; Hugh Ferriss e os seus desenhos límbicos de Nova Iorque; Mark Tobey; Nigel Henderson, Edouardo Paolozzi, o casal de arquitectos Smithsons e a sua instalação o *Pátio e o Pavilhão*, (Fig.48), na exposição auto-promocional da Pop Britânica, *This is Tomorrow*, (1956); Christo e a sua monomania de embrulhar, de reeditar esteticamente, não só o tangível (a arquitectura) mas o intangível (o vazio, o espaço, a paisagem).

Yves Klein e a sua colaboração com Werner Ruhnau no projecto de uma *Arquitectura do Ar* (finais de 1950); o situacionista Gunther Feuerstein e os seus *Apartamentos impraticáveis* (1960); Walter Pichler e a sua *Sala de estar portátil*, 1967, (Fig.49).

Claes Oldenburg que desde, a sua inaugural *fullsurrounding streetscape*, *The Street* (uma cacafonia 3D de caixas de cartões, papel, restos de jornais, lixo variado, fragmentos de madeira, tinta preta exposta na Judson Gallery em princípios de 1960) tem prolongado as suas metáforas e cogitações plásticas para o espaço público, para os processos de monumentalização e de espectáculo que acompanham



Fig. 46, Giorgio de Chirico, *Melancolia e mistério de uma rua*, 1914.



Fig. 47, Mario Sironi, *Periferia*, 1921.



Fig.48, Nigel Henderson e Edouardo Paolozzi, *Patio and Pavilion*, *This is Tomorrow*, 1956. Nas palavras de Henderson e Paolozzi, o *Pátio e o Pavilhão* representam as necessidades fundamentais do habitat humano; a primeira necessidade é para possuir um pedaço do mundo (uma cópia metonímica), o *pátio*; a segunda necessidade refere-se ao espaço fechado, o *pavilhão*. Estes dois espaços estão mobilados com símbolos de todas as necessidades humanas.



Fig.49., Walter Pichler, *Tv Helm ou Sala de Estar Portátil*, 1967.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

a definição material desse espaço, para a ideologização e controlo social das suas dinâmicas de mediatização, de consumo visual e de práticas digressivas. Sem um carácter *partisan* mas como um assumido espectador crítico, Claes Oldenburg responde com o falso improvisado, anti-narrativo, proto-abstractizante, com o clima infantolatra e neo-dada do *environment* **The Street**, (a sua grande obra iniciática), a diferentes temas que marcavam a renovação urbana de Nova Iorque e as suas práticas de higienismo social e de acumulação por despossessão: a vida urbana percebida e representada como uma migração labiríntica entre ruídos visuais, entulho, ruínas consumidas lentamente pelas chamas, violência, pobreza; uma travessia com profundidade poética (a consciência, por exemplo, que a vida humana adquire da sua pequenez e precariedade ao assistir à morte induzida, à inutilidade programada das suas criações artificiais) e possibilidades estéticas inexploradas, entre locais em estado de colapso eminente, abandonados pelos seus antigos habitantes ou já rasurados pelas máquinas, a condenação mortal da rua urbana, da sua antropologia multi-usos, em nome da eficiência rodoviária. Os seus projectos posteriores de ornamentos cómicos, o cartoonismo em forma de monumento, as imitações em escala colossal de objectos incongruentes, vulgares, inesperados, *produtos* do *disparate* quotidiano, (peluches, gelados, parafusos como arranha-céus (São Paulo, 1971), edifícios transformados em barras de cereais (Estocolmo, 1961), um grupo de batons vermelhos a adornar Picadilly Circus, uma serra-ponte a atravessar o rio Reno (1971), uma mola de roupa monumental como a sua proposta extemporânea, de 1967 do projecto para o concurso de 1922 do Edifício do *Chicago Tribune*, concurso celebrado pela proposta de Adolf Loos de um edifício coluna e pelas propostas de outras figuras essenciais da arquitectura moderna como Walter Gropius; Bruno Taut e Ludwig Hilbershmeier); todo esse material iconográfico intensamente semiotizado pela cultura urbana ocidental tem a sua ontologia nessa estranha experiência realizada na Judson Gallery.

Ed Ruscha e os seus californianos **26 Gasoline Stations, 34 Parking Lots, Every Building on Sunset Boulevard**, (Fig.50), *travellings* fotográficos realizados na óptica do condutor e numa combinação heteróclita do voyeurismo desprendido do detective privado, do amorismo vernacular do turista itinerante e do sangue frio mórbido do foto-jornalista; *travellings* que influenciaram, são eles que o confirmam, a explicação fotogénica do *Strip* de Las Vegas no histórico estudo de Robert Venturi, Steven Izenour e Denise Scott Brown, **Learning from Las Vegas** (1968).

Nikki de Saint Phalle e as arquitecturas-corpos em que os orifícios do corpo humano, sexo e boca, servem de pontos de entrada; Nicholas Schoffer e a sua **Cidade Cibernética**, (Fig.51), a lembrar a cidade aérea e futurística da *Jetson family*; o **Automóvel** megalítico de Vostell; Dan Graham, Vitto Acconci (agora um arquitecto assumido com gabinete, projectos, encomendas e obra realizada), o **Happening Architecture** (1972) de Robert Whitman¹²⁰, os **Igloos** de Mario Merz, Anthony Caro e a sua **Octagon Tower-Discovery Tower** (1991).



Fig.50, Ed Ruscha, imagens parciais de *Every Building on Sunset Boulevard, 26 Gasoline Stations*, capa da publicação produzida pelo MoMA.

(...) Numa escala urbana a zona (para Bataille) é o que é o pó na escala do domicílio: é o desperdício que inevitavelmente acompanha a produção (que é, necessariamente devemo-lo recordar, sobreprodução). (...) Ruscha é o grande censor dos pequenos nada que se vão comendo na cidade mas acima de tudo ele vê a cidade como pó, como uma maré cheia de não diferenciação (e o crescimento galopante do subúrbio prova a sua razão). Pois ele toma a poeira urbana como a versão gordurosa de um Mal higienista que é característico do capitalismo avançado e dos seus mass media, nomeadamente da entropia como é definida pela teoria da informação. (...) Neste sentido a cidade em si mesma, como megalópolis, tornou-se ruído puro, zona pura. In Yve-Alain Bois, *A user's Guide to entropy, October, Vol78, (Autumn 1996) p.82 e 86.*

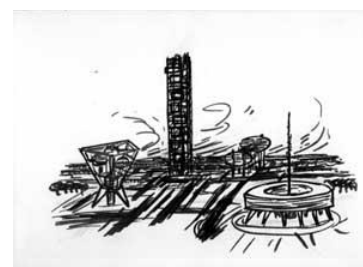


Fig. 51, Nicholas Schoffer, Croquis de cidade cibernética, 1960.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Rachel Whiteread e a sua parábola tridimensional sobre conceito de *inside-out* e sobre o mito modernista de transparência e de espaço infinito (ou infundável), *House, 1993-94*. A obra de R. Whiteread, (**Fig.52**) era em termos práticos um monólito feio, visualmente desagradável e pouco estimulante. O pretérito aplica-se neste caso porque o objecto cessou de existir. *House* possuiu um carácter transitivo não sobrevivendo ao alvoroço mediático (com dimensões de publicidade e polémica comparáveis ao provocado em Paris pelo *Conical Intersect* de G.Matta-Clark). A obra persiste na natureza espectral do aqui e agora fotográfico. Há um texto, assinado por Anthony Vidler¹²¹, que é essencial para a caracterização desta obra e para a sua contextualização como uma metáfora da noção moderna de *arquitectura como espaço contido*, comprimido, em oposição à noção clássica da arquitectura como um ambiente de *elementos construídos*, (feito de) *paredes, colunas*. A Vidler esclarece as implicações do *site-specific* de R. Whiteread cruzando as análises psicologistas sobre o *Raum*, desenvolvidas por Schmarsow, Theodor Lipps, as contribuições da História de Arte, (Wolfflin, Riegl, Frankl); propõe-se com essa bitola dupla (a experiência psicológica do espaço e a evolução historiográfica da ideia de arquitectura) observar as relações de concomitância mas também de adversidade entre espaço e arquitectura, comentar a natureza que o espaço e os seus aderentes (circulação, claridade, higiene, liberdade - que estão ausentes do monólito de R. Whiteread) adquirem no corolário da arquitectura modernista em particular com a visão do espaço wrightiano como democrático (Bruno Zevi). O seu texto constrói uma análise elaborada do significado e da pertinência do *objecto mutante* com que Rachel Whiteread reedita no mesmo lugar, na mesma escala a casa (não o recipiente mas o incipiente) que existia no nº193 de Grove Road. O futuro que vos prometeram (como na frase de Victor Burgin) transformou-se num mausoléu *do passado não histórico*.

O contraste ou a empatia entre forma e contexto, entre massa e espaço, o tipo de mobilização do espectador e de behaviorismo cultivado pelo objecto escultórico pós-minimal é neste caso despiciendo. Predomina o monumento, fixo, imóvel e a ocularidade de quem o vê é a mesma de quem observa um edifício de acesso condicionado. Não há intrusão, muito menos voyeurismo, não há dissipação da massa no espaço de presentificação, nem saltos *mortais* entre vazios e cheios. Apenas um objecto isolado, melancólico. Uma estátua tensional. O anti-espectáculo sob a forma de um contentor, (de uma paliçada), de betão. Há diferentes leituras do significado do negativo de um edifício ser transformado na sua forma final, no seu significante crepuscular, na sua *máscara mortuária* como lhe chama Richard Stone¹²². A representação de um edifício de habitação a ocupar o espaço onde este se *naturalizou* como vida familiar e como quotidiano e tornando-se um exemplo, de facto, do signo a substituir a realidade, a metamorfose do intangível numa superfície tridimensional oferece-se a muitas incursões hermenêuticas. Talvez o aspecto mais produtivo de um ponto de vista conceptual se reporte ao vazio da estrutura arquitectónica, o vazio das salas, dos quartos, das escadas, do *sistema digestivo* da casa, dos vãos das portas e janelas, ter ganho espessura e densidade ao ponto de se solidificar. A luz e o ar invadindo o espaço pessoal, higienizando-o,



Fig 52, Rachel Whiteread, *House*, 1993-94. Duas imagens do contentor e negativo de uma casa vitoriana em Bow (Londres); um volume solitário que outrora fora um lar, um processo de vida, um espaço vivido. A ausência (de um mundo anterior) solidificada como um objecto derrisório. O esplendor mortuário de um monólito. Não mais se ouvirão os risos e os choros de uma criança, as discussões domésticas, os cheiros da cozinha, o som de um rádio ligado, de um objecto que rola no chão, de uma chave a abrir uma porta, de água a correr no lavatório. Uma lápide onde se incrusta uma certeza: *Nevermore*.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

refrescando-o e libertando-o da ansiedade de nunca se estar realmente em *casa*, alimentando a ilusão de que tornado transparente o volume da vida doméstica esta se livraria das suas imperfeições e contradições, dos seus pesadelos, do terror da repetição, do eterno retorno miniaturizado.

O invisível tornado espectáculo e presença, a destruição dos materiais opacos, a dissolução do orgânico no tecnológico, a percepção exterior atravessando como um raio-x o espaço da casa, todas essas digestões teóricas do modernismo arquitectónico são viradas do avesso na obra de Rachel Whiteread.

Um exemplo conseguido do regresso *do choque extremo e dos gestos de estranhamento que emana da arte moderna*¹²³ da *negatividade dialéctica da vanguarda modernista*¹²⁴. Mas também um objecto que inscrito, voluntaria ou acidentalmente, no problema da destruição da cidade, se expõe como a expressão improdutiva, festiva da insegurança ontológica que persegue a cidade (que a persegue não apenas nos seus aspectos materiais, no seu espaço de realização mas a um nível conceptual: a ideia de cidade incorpora a ideia de alienação). E o betão, o contribuinte histórico ao lado do aço e do vidro (principalmente deste último) no salto qualitativo e morfológico da arquitectura do séc. XX aparece desfamiliarizado, estranho. Ele apresenta-se compulsivamente fora da sua própria natureza e funcionando como uma cópia do vidro; mas de um vidro opaco e pesado, um cristal horrorizado (para invertermos os termos com que Josep Quetglas trata o Pavilhão Barcelona de Mies van der Rohe), um vidro que é o somatório ou a sobreposição de todas as multiplicidade de efeitos possíveis na sua superfície, em que o excesso de informação, o excesso dramático de luz e dos seus colaterais gera uma parede impossível de transpor. *House* reproduz ao nível da recepção pública o paradoxo que segundo Pamela Lee¹²⁵ constituiu para Gordon Matta-Clark uma das reflexividades e aprendizagens empíricas da execução e publicitação dos seus *ruinments*: demasiada visibilidade não é recíproco de demasiada inteligibilidade. A crescente banalização do *site-specific* dissocia-o de uma problemática posicional (o que faz ali, qual o seu papel não em termos de valor artístico mas de posicionamento antropológico e cultural quanto ao lugar que ocupa e à história desse lugar) e revela-nos *a comunicabilidade limitada de todos os lugares no espaço de uma cidade*¹²⁶, o carácter mutante e histórico das suas audiências, a fragilidade dos tropismos de qualquer intervenção.

Mas é na actualidade que de facto assistimos a um aumento significativo da demografia e da diversidade geográfica e cultural dos artistas implicados na questão do *objecto de arte para-arquitectónico*, sendo observável uma crescente mediatização e popularização deste *tropo* das artes plásticas que se tem vindo a exprimir também como contribuinte activo na rapsódia multicultural e multimédia da criação artística contemporânea.

A manipulação e a apropriação artística do espaço construído; a imaginação e a acção construtiva; as incursões antro-poéticas sobre o espaço socializado, sobre as noções de público e de privado; a transformação e mesmo a convergência de antinomias culturais em formas espaciais (o gregarismo e o nomadismo, a comunidade e o isolamento, o comunicante e

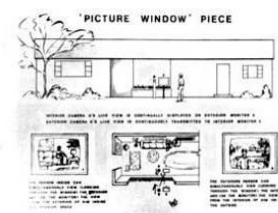


Fig. 53, Dan Graham, *Window piece*. Uma montagem metafórica. A casa que *Vê* no processo de ser vista; a ambiguidade mediática entre o lado de dentro e o lado de fora. A periferia da casa reaparece emoldurada em tempo real no interior como se fosse um dos seus artefactos e espreitando para o exterior um ecran desoculta *as naturezas vivas*, os traços do vivido no interior doméstico. O transeunte não é só um espectador como se posiciona, involuntariamente, no lugar de uma acção inesperada, a sua passagem por aquele lugar é um segundo espectáculo oferecido aos habitantes da casa-ecran. Ao adágio corbusiano: *le dehors est toujours un dedans*, o mundo lá fora existe como pictograma, como construção visual soma-se a ideia de que *le dedans est aussi un dehors*.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

o incommunicante, a superfície e a profundidade não só adquirem verosimilhança arquitectónica ou pelo menos *para-arquitectónica* como se exteriorizam no mesmo objecto); a tentativa de erguer no próprio território da arquitectura contra-linguagens, refuncionalizações, processos simbólicos diferentes dos que se ligam ao culto da disciplina e da profissão, todas estas heterotopias situam-se no espaço – tempo de um hoje, de um momento imediato que se presente inábil para concorrer e sobreviver aos avatares da permanente socialização das formas simbólicas, que se vê encurralado, canibalizado pela lógica do consumível, refém perpétuo do voltar de página errante, do *zapping* como distração adquirida mas em particular das falsas necessidades que se tornam supremas, ubíquas como o ar que respiramos. E isto introduz riscos acrescidos a qualquer análise sistematizada, coerente desta problemática.

Os almanaques e os colecionáveis, muitas vezes bi ou trilingues (ou seja, participando cada vez mais na homogeneização das diferenças, contribuindo para uma percepção unidimensional, repetida do problema artístico) vendidos a preços acessíveis por editoras transcontinentais são um sintoma do risco a que está submetido este activismo: o da sua aproximação à vida quotidiana de cada um de nós se poder dimensionar como uma cacafonia sem préstimo, como uma nulidade conceptual; de obras com profundidade se tornarem reconhecíveis apenas como um entretenimento retiniano, como imagens opacas abandonadas a sua própria sorte na crueza do leilão instantâneo da memória individual.

Dos 137 artistas que tem figura de proa no *anuário* que a Taschen dedicou às décadas de oitenta e noventa do Séc.XX, *Art at the turn of the Millenium*, publicada em 1999, (uma retrospectiva bidimensional de uma pretensa actualidade que ao ser folheada parece querer dizer-nos que é inescapável e obrigatória para quem pretenda estar informado sobre o tema da Arte Contemporânea) contam-se pelo menos 47 que se dedicam a temas que embarcam no conceito que propomos de *objecto de arte para-arquitectónico*: Atelier van Lieshout, Joachim Koester, Martin Kippenberger, Carsten Holler, Mona Hatoum, Paul mac Carthy, Tracey Moffat, Manfred Pernice, Georgina Starr, Andrea Zittel são alguns desses nomes tomados avulso. Mas depois desse repasto o leitor confronta-se com outras versões editoriais igualmente maciças: a escolha dos críticos, a arte por assunto (os nomes variam: The Ultimate Critics Choice, Art by numbers, themes and gadgets, A visual guide...) são como *pisos pórticos* de uma incompreensível torre de Babel.

E, avançando na nossa inquirição redescobrimos autores obrigatórios como a artista Martha Rosler e o seu díptico foto-conceptual, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-75 (Fig.53b); ou conhecemos pela primeira vez a obra *unheimlich* do nova-iorquino James Casebere que na década de setenta- oitenta realizou uma série de maquetas-fotografias associada metaforicamente a arquitecturas de regulação sócio-comportamental, mnemónicas autobiográficas onde perdura uma estranha luminescência monocromática e donde destacaríamos *Bacillus pesti* (1976), *Finding a shiny new copy of my father's 1933 boy scout scarf in a New Jersey dormitory lobby* (1976), *Subdivision with spotlight*, 1982, (Fig.53c) e *Storefront* (1982); deparamos com o projecto documental *The house I*

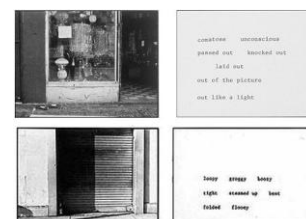


Fig.53b, Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-75.



Fig.53c, James Casebere, *Subdivision with spotlight*, 1982.

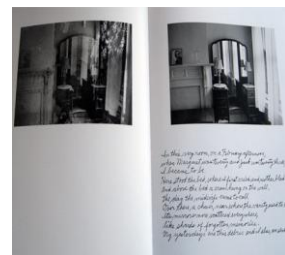


Fig.53d, Duane Michalls, *The house I once called home*, 2002.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

once called Home (2002) um regresso ao Domus natal ou uma poética da ausência com uma feição *fantasmagráfica* (o passado *telegrafando-se* visualmente nos vestígios do presente ou a fotografia como uma *sobreexposição* temporal) do veterano fotógrafo Duane Michalls, (Fig.53d.).

E diante desta torrente informativa como saber o que escolher? Ao que nos devemos agarrar? O que irá realmente prevalecer? Como conseguirá o criador garantir a duração dos conteúdos para além da surpresa visual, para além da sua alienação como espectáculo? Como pode ele fazer com que as suas ideias escapem aos limites exteriores, temporais da sua própria imagem; que escape à vulnerabilidade da imagem vista (e consumida) como uma soma estetizante de ingredientes onde a actualidade e a eternidade são valores amovíveis? E como conseguiremos nós testemunhar a radicalidade dos factos artísticos (ou a sua ausência) sem que perdue no nosso espírito a sensação de estarmos a perder algo, de estarmos na *festa* errada a apreciar e a conviver com os objectos errados, ou de estarmos a contribuir com a nossa curiosidade descontextualizada, por vezes demasiado digressiva, peripatética para a reificação da actividade artística?

Podemos vêr em acção um artista congolês, Bodys-Isek Kingelez, que numa combinação original de Disney-arquitectura e de *decoreção de bolos*, constrói maquetas multi-coloridas de cidades (Kimbembele Ihunga, 1993-94, Fig. 53e) e de edifícios e que, com o gosto e a experiência estética de um africano, fala das ligações entre cultura urbana, futuro e utopia, sem o ruído de fundo dos duelos teóricos entre moderno e pós-moderno. Nele distinguimos de um modo imediato e formal a cultura urbana que radia do hemisfério norte: a arquitectura como uma trilogia de organização, poder e mobilidade, o *manhatanismo* das grandes cidades, mas um manhatanismo benigno (a cidade não é uma selva ou um Canyon mas um parque temático) onde predomina o equilíbrio e a simetria e que lembra em certa medida a situação dúplce de um cidadão de um país desestruturado a fantasiar (melancolicamente?) sobre um mundo distante onde se chega através do dinheiro, do visto da embaixada ou do convite do aparato artístico ocidental. A experiência distanciada de Kingelez é também uma resposta subjectiva à entropia do edifício moderno, a sua vernaculização numa arquitectura comercial e no edifício-personalidade. Uma resposta, acrescente-se, por vezes demasiado próxima do fogo-de-artifício da celebração. O contraste e contrapartida a essa visão pode ser visitado nas esculturas-espacos anarquizantes e precários de Thomas Hirshhorn. Lugares onde, alimentado por um desencantamento dialéctico em relação à acção política formal, cultivando a ideia de que as comunidades tem que ser os agentes de facto da sua emancipação espiritual sem esperarem pelas instituições, Thomas Hirshhorn parece tentar re-editar a cultura material do Merzbau e dos *happenings* de Allan Kaprow, a confusão das artes e dos estilos, mas integrando-os como a pele ideológica de um espaço de uso colectivo, uma pele onde se denotam também as lições inconclusivas e as técnicas activistas do comunismo libertário da I.S. As instalações de Hirshhorn são em certa medida representações da *cidade como o espaço em que se jogam a emergência de identidades e de novos movimentos sociais*.¹²⁷ O *lustmord* em que se alimenta para *texturizar* a sua *ur-arquitectura*, para torná-la uma



Fig. 53e, Bodys-Isek Kingelez, *Kimbembele Ihunga*, 1993-94. Esta é a primeira *Extrême maquete* de Bodys-Isek, construída com materiais encontrados nas ruas de Khinshasa, a cidade onde ainda hoje reside. É uma homenagem à sua aldeia natal e aos seus progenitores mas é também uma *imagem-desejo*, uma reacção à *diferença no presente*. Khinshasa nos últimos anos do governo cleptocrático de Mobutu, o famigerado déspota ao serviço do diktat neocolonialista dos antigos colonos belgas e do Quai d'Orsay. A imagem da utopia urbano-milenar deste *Fourier* congolês contrapõe-se ao real concreto da anarquia como única força vectorial no subdesenvolvimento urbano de Khinshasa, na intensificação do êxodo rural, no empobrecimento acelerado dos habitantes urbanos e da pequena burguesia, (professores, funcionários públicos, enfermeiros, médicos), na ocupação casuística dos solos e na escassez de infra-estruturas.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

problematização subversiva das oposições irreconciliáveis em que as comunidades existem, para desmascarar a repressão do político e do ideológico no próprio espectáculo da democracia, é a fotografia dos horrores do mundo da *inversão milenarista*, a imagem testemunhal do terror sangrento que invadiu o *vazio* unipolar celebrado pela filosofia pós-histórica, o mundo das intermináveis guerras africanas, da diáspora pós-colonial do Sul para o Norte, da destruição do Estado Social, das guerras civis nos Balcãs, das invasões imperialistas, da *desestabilização das noções tradicionais de centro e de periferia*¹²⁸ no espaço da cidade e das nações, do desaparecimento das nacionalidades como realidades homogêneas de um ponto de vista cultural, étnico e religioso e, finalmente, das epidemias e pragas incuráveis num planeta sobreaquecido, sobrearmado, e enriquecido ao ponto da exaustão.

Outro aspecto a relevar é que a nossa investigação excluiu premeditadamente todas as contribuições onde as artes plásticas desempenhavam um papel subsidiário, em que a criação de ambientes e de grandes superfícies parietais apenas reiteravam o protagonismo do elemento arquitectónico. Não nos interessaram obras de encomenda até porque acabaram sempre (mesmo quando surpreenderam pela negativa os seus patronos) por servir de cortinas decorativas.

Não poderíamos, parece evidente, desenvolver o nosso trabalho sem fazermos escolhas, sem tornarmos alguns objectos e os seus respectivos operadores mais significantes. Tornamos mais inclusivos, escrutinamos com maior atenção crítica alguns nomes da demografia que se constituiu em torno desta temática. Os nomes de Kasimir Malevitch, El Lissitsky, Vladimir Tatlin, Kurt Schwitters, Allan Kaprow, Constant, Gordon Matta-Clark, Hans Haacke, Victor Burgin, Jean-Pierre Raynaud, Jeff Wall, Absalon, Ilya Kabakov e Krystof Wodziczko constituem o grupo de artistas que decidimos tomar como referência e *frontispício* teórico às especulações parciais que exerceremos sobre a produção de *Pedro Cabrita Reis* e de *Ângela Ferreira*. Um grupo necessariamente heteróclito uma vez que todos eles procuraram (e procuram nas provocações conceptuais que nos deixaram) implicar-se de acordo com as suas próprias agendas e idiosincrasias nas diferentes amplitudes materiais e conceptuais dos actos de construir, representar e experimentar o espaço.

Creio que é razoável supor-se que não pretendemos extrair profundidade monográfica de cada uma destas produções. Não seria, apenas, uma manifesta ingenuidade metodológica mas uma tarefa ingrata porque, se exceptuarmos Gordon Matta-Clark e os seus *ruinments* (termo proposto pelo próprio e que é uma conjunção irónica de ruína e monumento: a ruína reeditada, numa espécie de colagem cubista tridimensional, como manufactura e objecto artístico) e a *Nova Babilónia*, o projecto de cidade suspensa de Constant, (**Fig.54 e 55**) nenhum destes artistas se associa de uma forma *perene* e sistemática ao artefacto arquitectónico.

Apesar de serem escassos os exemplos de uma prática continuada em torno do *objecto de arte para-arquitectónico* talvez possamos indicar o que no decorrer da nossa investigação nos surgiu como um colagem conseguida entre vida e arte entendidas aqui, respectivamente, como aquilo que se submete a uma prática social-que põe em colisão mortal os factos e a

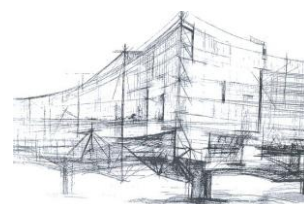


Fig. 54 e 55, Constant Nieuwenhuis, Nova Babilónia, 1966.

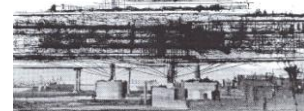


Fig.56 K.Schwitters, Kde ou Merzbau, (Hannover) imagem do seu interior tirada em 1928, cinco anos depois do início da construção e quando o projecto já se localizava no seu recinto final, situado nas traseiras da casa dos pais de Schwitters.

ideologia- e o que se assume como a realidade em movimento. Uma demonstração de facto das incubações que a vida material vai gerando na experiência artística. Uma réplica do esforço em **construir e organizar a experiência humana**, pode ser discernido no activismo *factográfico* e kholkosiano de Sergei Tret'iakov¹²⁹, **poeta lírico, fotógrafo, dramaturgo, reporter, guionista de cinema, comentador de rádio**, intelectual urbano e dirigente do kholkose *a Casa da Luz Comunista* e também futura vítima do estalinismo; talvez o seu texto, **O escritor e a aldeia socialista** (1931), que virá a influenciar em profundidade a manufatura do célebre documento benjaminiano, (o apelo às armas da intelectualidade antifascista nos finais da década de trinta), **O Autor como Produtor** (1934), seja mais do que qualquer composição ou construção tridimensional, a associação mais compreensiva entre arte (neste caso literária) e a prática cívica e transformativa da experiência vivida.

No fundo uma associação que rejeita a visão da arte como uma espécie de eczema estilístico e que intensifica a identidade entre a representação (a imagem fotográfica) e o representado (o facto político, social); uma associação que reage à passividade retiniana e à passividade perante o ontologicamente dado, colocando a imagem (o produto de uma posição política) no interior do quotidiano ao lado do realmente existente como se fossem uma e a mesma coisa.

Podemos, também, indicar como outro exemplo pontual de **construção e organização da experiência humana**, o projecto autobiográfico tridimensional de Kurt Schwitters, o **Merzbau** hannoveriano, (**Fig.56**), que mesmo sendo hoje um personagem fantasmático, pobremente documentado de um ponto de vista visual, (para a envergadura e o carácter insólito desta obra contam-se, facto estranho, uma mão cheia de fotografias e em muitos aspectos estamos dependentes de testemunhos indirectos) tem de facto entre 1923 e 1937 uma presença quotidiana na sua vida. O **Merzbau** é, como verificaremos mais adiante, uma beleza dialéctica que tanto se alimenta do sub-mundo da vida humana como dos seus ideais trágicos. A caverna arborescente *Merziana* (hoje celebrada como um dos primeiros *site-specifics* e como a monomania modernista em acção) é também a monumentalização de uma vida doméstica, fixa num ponto geográfico e sem grandes sobressaltos. Kurt Schwitters não é o modernista odisseico, inimigo declarado das complicações da vida em comum mas um modernista empenhado nos contrastes entre a experiência da interioridade doméstica, da paternidade, do amor, a experiência descontínua das relações endogênas e extremamente hierarquizadas de uma família burguesa, conservadora e alemã (a sua, onde tutelam os seus pais) e a experiência de repetição do idêntico, de aventura e oportunismo da vida urbana. K.Schwitters interessou-se pela confluência formal e pitoresca desses contrastes. A sua tranquila e persistente acumulação de fragmentos só se domiciliou em outras geografias (Noruega e finalmente Inglaterra) quando o mito de Barbarossa (a que Schwitters ofereceu residência sob a forma de uma caverna simbólica) foi incorporado na ideologia milenar e totalitária da cruz suástica.

Assumindo que aceitamos e integramos a existência do *objecto de arte para-arquitectónico* no rol de objectos desenvolvidos pelo modernismo

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

e pela arte do Sec.XX um facto com que teremos que trabalhar é que não só nele a diferença se sobrepõe à repetição, à semelhança programática, como a sua presença é relativa, intermitente nas produções dos artistas que fazem parte da nossa reflexão. Ele existe, não é um produto inesperado mas também não podemos afirmar que seja um produto hegemónico ou central na temporalidade das preocupações criativas de Allan Kaprow, Hans Haacke, Victor Burgin, Jean-Pierre Raynaud, Jeff Wall, Absalon, Ilya Kabakov e Krystof Wodzcizko.

Não há, por outro lado (e não interessa que haja, é essa a sua riqueza semântica) uma escolástica, isto é, um estilo consistente, monolítico que descreva, que codifique o *objecto de arte para-arquitectónico* dentro dos limites de uma estética (de uma sensibilidade que vê, que imagina e que constrói imagens dessa experiência). Este é um material desarticulado, definido por episódios de intensa subjectivação (mesmo quando os artistas que aqui questionaremos se socorrem do anti-subjectivismo, da citação, do apropriação para desmentirem ou, pelo menos, atenuarem a concomitância entre obra e autor) em que o *disparate* metodológico viaja da analogia visual, às complicações da alegoria ou da metáfora. O produto final destas práticas não é, então, e podemos afirmar isso com alguma consistência, o recipiente de uma superestrutura ou de uma monofuncionalização da actividade artística.

Os artistas que se dedicaram (e nos casos sobreviventes não descontinuaram esse interesse) às diferentes possibilidades desta temática não podem, como já o reiteramos, ser integrados à força numa totalidade orgânica. Bastaria nomearmos dois artistas (o que, aliás, faremos mais adiante) sem recorrermos sequer a diferenças temporais para percebermos claramente que há uma variedade histórica na natureza do *objecto para-arquitectónico*. Essa variedade acentua-se pela dissemelhança, por diferentes explorações dos dispositivos visuais e culturalmente assumidos como fazendo parte da arquitectura enquanto prática e enquanto objecto – dialectizando as relações complicadas entre forma, estrutura e função ou, antinomicamente, privilegiando um elemento sobre os outros. Acentua-se, também, por diferentes exames críticos quer das práticas sócio-políticas de organização do espaço – em particular do espaço frequentado pelo homem urbano – quer do facto ideológico em que nas mãos desse personagem intrínseco da modernidade- o homem urbano- se tornou o acto de habitar- como crítica ao encobrimento estético em que se tornou a habitação e ao seu consequente tratamento idealista e abstracto – quer ainda das propriedades antropológicas, psicológicas que se fundem criativamente nesse espaço.

O nosso interesse precipita-se então sobre obras específicas dessas produções, sobre as oportunidades teóricas e as experiências (diferidas ou directas) de acumulação de conhecimento especializado em que esses objectos se transformaram. Queremos utilizar essa massa visual e teórica para compreendermos e comentarmos a obra destes dois artistas portugueses contemporâneos.

Outro ponto saliente é que estes objectos não são *imaculados na sua concepção*¹³⁰ e, muito menos, ontologicamente insulares. Há um espaço diferido entre intenção e realização. Eles são processos de alteridade dependentes de diferentes tropismos e re-escritas do objecto arquitectónico.



Fig. 57, El Lissitzky, Proun, reedição contemporânea (1965) da versão proposta para o *Cabinet des Abstraites* do Museu de Hannover.

Estão, por isso mesmo, ligados a imagens, narrativas, motivações temáticas, ideológicas e estéticas que os precedem e os conformam.

Uma questão impõe-se portanto: como é que organizamos a discussão em torno desse objecto, como é que estabelecemos relações semânticas entre as porções dessa complexidade visual e verificamos o papel nada desprezível que a diferença e a repetição desempenham nessa dialéctica?

Os extremos da sistemática proposta por Ferdinand Saussure para reduzir a irracionalidade e as complicações despóticas do próprio signo linguístico- *mínimo de organização e mínimo de arbitrariedade*¹³¹-podem constituir um ponto de partida metodológico para o entendimento organizado e associativo do que são estas práticas.

O *Cabinet des Abstracts* de El Lissitzky, (Fig.57), com a sua retórica de fechamento logocêntrico do processo de *habitar* no objecto *Habitação*, caberia perfeitamente no segundo pólo e o desenho-visão *Mathématique sensible-Architecture du Temps*, (Fig.58), (publicado na revista *Minotaure* em 1938) de Roberto Matta Echaurren espelha o primeiro desses extremos, no meio podemos colocar as diferentes *biologias* do primeiro *Merzbau* de Kurt Schwitters- o projecto de ur-arquitectura que melhor preenche o espaço imenso que separa os dois pólos.

À fórmula saussuriana acrescentaremos uma reinterpretação da *negatividade* dialéctica – a arquitectura des-corporizada da hiperbole tecnológica e das suas particularidades ontológicas- proposta por Henri Lefebvre. Numa exposição apresentada em 17 de maio de 1961 diante do grupo de Investigações sobre a vida quotidiana reunida por Henri Lefebvre no Centre d'études sociologiques do C.N.R.S. Guy Debord refere-se a esta ideia do sociólogo francês: *O que subsiste quando se subtraem do vivido todas as actividades especializadas.*¹³². O texto de Guy Debord intitula-se *Perspectivas da transformação consciente da vida quotidiana.*

A nossa versão coloca-se nestes termos: *O que subsiste no objecto arquitectónico (isolado ou agregado no espaço-tempo da cidade) quando se subtraem da sua experiência corpórea, perceptiva todos os elementos que enunciam, impõe e acentuam a presença da actividade especializada da arquitectura?* O que fica para dizer quando este já não é apenas interpretado como o objecto galante, fotogénico, o exemplo conseguido de *good design* e actualidade, mas é percebido como uma substância antropológica, um espaço-tempo orgânico?

Esta ideia -a *arquitectura na sua ausência*- enquadra algumas características essenciais dos trabalhos que analisaremos. No seu interior coloca-se em crise a identidade auto-complacente e estetizante entre arquitectura e utilidade social ou por antítese superlativiza-se ao nível do espectáculo e da imagem a ideia da arquitectura como uma das principais técnicas da subjectividade. É possível observar, ainda que essa tentativa de codificação se mantenha nos limites do esquema, que neste espaço conceptual introduzem-se:

(a) objectos cuja morfologia e ambiguidade semântica os aproxima de uma ideia de habitação ou de forma arquitectónica (pseudo-arquitecturas ou ur-arquitecturas) e que adquirem uma qualidade fenomenológica ao trabalharem a provocação e a desestabilização física do espectador.

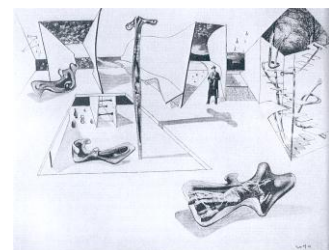


Fig. 58, Roberto Matta-Echaurren, *Mathématique sensible-Architecture du Temps*, 1938.

(b) estruturas que exploram as qualidades atractivas da redundância e da dissemelhança no interior doméstico (a monotonia e a alteridade como formas de organização e de uso estético do espaço habitado); que envolvem, usurpam ou erguem-se no interior de espaços arquitectónicos pre-existentes; que falam da habitação, por exemplo, em termos de paradoxo antropológico, como um produto e produtor de contrastes, um refúgio da felicidade mas também um corpo vulnerável, limitado ao provisório onde o grau de conforto depende não só dos signos, do mobiliário, da satisfação do espectáculo do gosto; que falam, também, das oposições entre a habitação utensílio (o Universal como solução absoluta, abstracta da ligação entre conforto e existência) e as diferentes culturas do corpo e do espaço, os diferentes modos de humanização do espaço.

(c) objectos que suprimem ou adicionam forma e espaço e que epidermizam a superfície arquitectónica provocando e enfraquecendo a sua qualidade de permanência estética e objectual.

A identidade entre exemplos tão dispares como os *Architektons* de Kasimir Malevitch, o *Monumento à III Internacional* de Tatlin, os *Prounraum* de El Lissitzky, o *Merzbau* de Kurt Schwitters, o *Push and Pull* de Allan Kaprow, a *Nova Babilónia* de Constant, (ou ainda o *Conical Intersect* de G.Matta-Clark, os *Edinburgh Projections* de Krystof Wodzicko, *You were victorius after all* de Hans Haacke, o *Minnesota Abstract* de Victor Burgin, o *C'est ici que nous vivons* de Ilya Kabakov, a economia *palimgénésica* das tiras bicolores de Daniel Buren, ou as *Células* de Absalon) é muito ténue ou quase inexistente. A sua multiplicidade empírica, as diferenças morfológicas, de agenda conceptual e do tipo de resposta subjectiva e fenomenológica esperado não facilitam uma visão homogénea e de conjunto. Mas há algo de solidário e invariável na abordagem extrínseca que fazem da arquitectura mesmo quando essa abordagem é apologética ou estabelece o espaço arquitectónico como o horizonte histórico e de síntese das artes. A postura dos produtores ou manipuladores deste tipo de objecto é sempre de desconfiança e inquietação em relação a um discurso ou a um paradigma que formule o objecto arquitectónico como substância em si e para si, isto é, enquanto um objecto desintegrado das tensões ideológicas, antropológicas e culturais que, por vezes, o tornam um elemento de uma sociedade nova no interior de uma sociedade velha ou um elemento novo no interior de uma sociedade que deseja esconder a sua velhice (*ainda podemos ver*, escreveu em 1939 Clement Greenberg acerca do *realismo táctico* de Mussolini, *nos suburbios de Roma mais apartamentos modernistas do que em qualquer outra parte do mundo*¹³³). Mesmo as experiências que sobreexpõem o utilitarismo e a função ideológica da arquitectura, que se identificam com esse mundo histórico e querem fazer parte dele, acabam por, gradualmente, incorporarem nos seus subtextos uma discordância em relação aos determinismos que sintetizam a arquitectura como um problema abstracto de forma e de ocupação espacial. E, essas experiências, e os objectos que lhes são concomitantes (objectos plásticos mas também literários) foram demonstrando esse mal-estar expondo o carácter fragmentário e contingente dessa totalidade. Acentuando a sua temporalidade, os seus recursos ideológicos e retóricos, as suas expectativas e o seu idealismo; relevando

como nesse processo essencial, a organização do espaço e a sua acomodação às necessidades humanas, se sobredetermina a **construção social da identidade** – a pertença a uma comunidade e a delimitação cultural do eu- e a **determinação sexual da subjectividade**¹³⁴. Outro aspecto saliente, talvez o mais importante por se dirigir aos aspectos empíricos e imediatos da prática artística, é que em muitos dos objectos do nosso estudo há uma atracção primordial pela construção, pela sobreexposição do processo de construir, que o implica na aparência da obra através da justaposição e contraste de materiais. Por outro lado estas são experiências que se sustentam num equilíbrio antitético: a crítica por parte de alguns sectores modernistas a uma versão secularizada da velha função teológica e cultural da imagem (que é, afinal, uma crítica à ambição de transcendência e de auto-reflexividade da acção artística) contrasta com a rejeição da utopia do fim da Arte¹³⁵ por parte dos sectores que acreditam que a liberdade artística pode ser indiferente e imune à não-liberdade política e económica (e até beneficiar com essa clivagem



Fig. 60, André Bloc, Sculpture-Habitacle n°2, 1964, Meudon.

1.2.2- A questão do refúgio: trabalhando no atelier e sobre o atelier.

Haver algo com que me possa amortilhar.

André Breton

Os *objectos de arte para-arquitectónicos* (ou aquilo que propomos totalizar nesse termo) não são recém-chegados à produção artística ocidental. A História das Artes está repleta desses objectos *falantes* que se fixam na configuração arquitectónica que nos subjectiva (ou que nos desumaniza); objectos verbais, não-verbais, visuais, (ilusionísticos) ou imperceptivos-conceptuais que desmascaram a organização voluntária do espaço revelando-a como construção social incompleta; que interrogam por via da percepção estética – e também ideológica- o *lugar*, isto é, a fisicalidade do que veio antes de nós, a fronteira palpável entre o presente vibrante e o *mundo anterior*.

A representação da cidade e das atmosferas interiores do espaço habitado é, por exemplo, abundante na pintura ocidental enquanto elemento central, (a paisagem artificial como adversária da *Natureza* na construção do prazer estético e como espaço onde a civilização se desenvolve refractada em episódios políticos, espirituais e poéticos) ou apenas como elemento situacional (como rectaguarda cénica para a presença de um tipo diferente de relações entre os objectos).

A atracção estética pela construção, ocupação e organização de espaço, o desenvolvimento das condições ideais para a criação artística pura, o gosto pela encenação, pela apresentação e teatralização da experiência de se ver arte pode ser identificada na biografia de inúmeros artistas.

O *atelier*, a sua concepção como espaço de trabalho e de existência foi aliás um dos receptáculos primordiais dessa atitude em que a arte como processo e a arte como produto co-habitam e partilham a mesma atmosfera



Fig. 61 e 62, Imagem de cima: F. Kiesler trabalhando na maquete da Casa Infanta; imagem de baixo: pormenor da maquete feita em gesso.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

de grandeza aparente, de incompletude e de repetição. Refiram-se como exemplos modernistas não só o canónico atelier parisiense de Mondrian mas também o atelier vermelho de Giacomo Balla, o atelier-habitação de M.Duchamp em Nova Iorque, um laboratório onde a arte ainda não se encontrava refinada, onde se respiravam os *perfumes do coeficiente artístico*- da relação aritmética entre o inexprimido e o accidental- onde se balançavam do tecto e das paredes *essas coisas sem importância*, os readymade; o *Merzbau* de K.Schwitters onde o espaço de trabalho transforma-se num espaço extrusivo, de existência colectiva mas também de recolhimento; Hannah Hoch e o seu domicílio-atelier-jardim berlinense, onde, superados os doze anos do *milénarismo* nazi-fascista, da guerra e da escassez alimentar (...) *todas as primaveras, uma procissão por ela dirigida, trazia para o ar livre os centenários cactos gigantes, os quais durante o inverno ainda tornavam mais exótico o labirinto cheio de recantos que era o seu domicílio. Todos esperavam o momento em que eles perfurassem o tecto, como na Merzbau do seu amigo Kurt Schwitters.*¹³⁶

O atelier recorre a esse processo de oposições: é uma realidade que reaparece, por exemplo, como o primeiro espaço de socialização do artista com a sua comunidade de amigos, potenciais clientes ou protectores (os avatares representacionais e os seus públicos esperam, aliás, que assim como o burocrata e o gestor estão ligados a espaços técnicos de produção, o artista contemporâneo disporá de instalações adequadas às ambições dos seus projectos, ou então na hipótese romanesca e miserável, sobreviverá, heróico e incompreendido, numa cave ou nas profundezas aéreas de um sótão); é, também, uma plataforma onde convergem, como num qualquer ambiente de produção cinematográfica, diferentes tecnologias e uma multiplicidade de adereços (Jeff Wall, por exemplo, realizou no seu atelier e praticamente à escala 1/1 os interiores de *The Destroyed Room* (Fig.63), de *Inmsonia*, de *Jell-O* e os vários fragmentos de *Dead troops talk*), onde se ensaiam performances, onde se estudam, se experimentam e se travestem velhas e novas teorias através de velhas e novas formas plásticas (Fig.65 e 66)¹³⁷, onde se autopsia um qualquer objecto ou uma qualquer realidade como se estivesse num laboratório; é o primeiro espaço que o artista pode inquirir como objecto, sobreexpondo-o às ambiguidades da suas funções de produção, de exibição e de vida quotidiana, (estamos a pensar na já longinqua performance/instalação de Bill Viola, *Room Piece*, de 1970 ou nas micro-habitações de Absalon em que este se videogravou a trabalhar ou simplesmente a existir ou nas mais recentes experiências de Florian Slotawa, Fig.67, ou de Andrea Zittel, Fig.68). A própria *biologia* do ecossistema que se instalou nesse espaço (roedores, animais de estimação, pássaros, aracnídeos, formigas etc.) pode tornar-se um documento audiovisual ou uma mimése do seu ocupante (Bruce Nauman, *Mapping the studio I, (fat chance John Cage)* 2002).

Mas não é só o que se passa na esfera específica da actividade artística que torna o atelier um espaço propício à alteridade e à contradição. No atelier dialectizam-se também graus diferentes de privacidade (e.g: a intimidade da vida em comum, a intimidade da criação isolada ou industrialmente organizada) e a velha e aparentemente irresolúvel separação



Fig. 63, Jeff Wall, *Destroyed Room*, 1978. O Pós-vida de uma cena primal; Uma convulsão doméstica? (Um ajuste de contas? Uma rusga policial?). O carácter espectacular (e especular) da sua organização interna estimula a incisão do olhar, da subjectividade voyeurística.



Fig.64a, Atelier e *Merzbau* brutista do artista folk dinamarquês Henry Heerup (1907), referência (como modelo de vida e de criação plástica) para o primitivismo formal da secção dinamarquesa do grupo *Cobra* (1948-51), foto de 1962, arredores de Copenhaga.



Fig. 64b, o Atelier de Breton, na Rue Fontaine, nº42, imagem de 1980.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

entre arte e vida, (Fig.64a e 64b), é, mais do que em qualquer outro lugar, exposta a uma mudança de escala das suas variáveis. A orgânica da vida doméstica quotidiana, os seus altos e baixos, convive e chega muitas vezes a ocupar a imagem artificialmente conseguida do atelier como lugar de subjectividade e de originalidade. Os limites de muitas oposições são testados; os que se estabelecem, por exemplo, entre a produção de arte e a produção da repetição, entre organização e entropia, entre a previsibilidade da responsabilidade social (e das convenções adjacentes à noção de propriedade) e os riscos e recompensas da desinibição social.

É também através deste enfoque exterior à falsa autonomia do campo artístico que melhor se depreende a escala humana, anónima ou individualizada, quotidiana e convulsiva do modernismo. Debaixo da crosta estética, onde a ideia de beleza e de prazer visual parecem fixar todos os movimentos e finalidades encontramos um mundo orgânico de incidentes, de pequenos nada que ocupam tempo e espaço, de ciclos de tarefas domésticas que se repetem, de tempos mortos, de ociosidade e hesitação, de episódios de fim de dia, uns quase liminares outros transmitindo incompletude, falhanço.

Estes elementos desmascaram ou pelo menos revelam a natureza contraditória do *Et domus Poiesis* -da habitação, o domicílio dos hábitos (privados ou profissionais), interpretada como um processo de plenitude poética; ganham, por isso, uma importância acrescida ao abrirem novas frentes de trabalho e ao proporem novos objectos de discussão em que a investigação historiográfica se relaciona produtivamente com a teoria artística, os estudos culturais e os estudos femininos. Essa mais valia reflecte-se numa bibliografia diversificada e cada vez mais numerosa. Podemos referir alguns exemplos como a colectânea de textos *NOT AT HOME – The supression of Domesticity in Modern Art and Architecture* (1996) editados por Christopher Reed, donde destacaríamos os ensaios de Susan Sidlauskas (*Psyche and Sympathy:staging interiority in the early modern home*), Anthony Vidler (*Homes for Cyborgs*), Kenneth E. Silver (*Master Bedrooms, Master Narratives: Home, Homosexuality and Post-War art*), Christine Poggi (*Vito Acconci's bad dream of domesticity*).

Um texto importante para contextualizarmos a cidade como espaço não só temático mas indutor da representação pictórica será *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers* assinado por Timothy.J.Clark.

Uma fonte que nos surge como essencial para qualquer levantamento iconográfico sobre o objecto de arte para-arquitectónico na produção artística do século XX será o volumoso catálogo editado por Germano Celant relativo à exposição *Architecture & Arts, 1900-2004: A century of creative projects in building, design, cinema, painting, photography, sculpture* realizado no Palácio Ducal de Génova em 2004. Não sendo totalmente exaustivo procede contudo à reunião de inúmeros projectos de artistas que se deslocaram no sentido da problematização do artefacto arquitectónico. Outro suplemento da organização desta extensa cronologia será o facto de nos expor a objectos artísticos que permaneceram fora do panteão das grandes produções visuais do modernismo e da contemporaneidade. De referir que já em 1989 Germano Celant assinara um



Fig. 64c, Jean Dubuffet, *Hourloupe*, 1962 – 1974. Diz Catherine Millet (Art Press, Hors de Série n°15, 1994) que *Hourloupe é um dos mais impressionantes e implacáveis trabalhos de fissuração e de fragmentação de tudo aquilo que temos o hábito de pensar como uma unidade, nomeadamente o corpo e o seu prolongamento arquitectural. (...) aquilo que J.Pollock arriscou tragicamente, projectando o seu corpo num espaço quebrado, Dubuffet (...) tratou de um modo teatral e burlesco.*



Fig.65 e 66, o Complexo de Barjac (arredores de Nîmes,França), Atelier multifuncional, *Work in Progress* tridimensional que desde 1992 Anselm Kiefer tem vindo a desenvolver. A imagem de baixo refere-se a uma das instalações que ocupam as celas do atelier; neste caso um estudo para a exposição *Monumenta* no Grand Palais de Paris, 2007.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

extenso e compreensivo artigo sobre as relações de concomitância entre a criação artística moderna e a invenção arquitectónica.

Podemos igualmente referir como outra contribuição significativa a colecção de textos, *Surrealism and Architecture* (Taylor & Francis, 2005) editados por Thomas Mical e que tratam das relações e posições assumidas pelo movimento surrealista em torno da questão arquitectónica mas também discernem uma vizinhança conceptual senão doutrinária entre o modelo de criação proposto pelos surrealistas e alguns dos heróis do modernismo arquitectónico sendo, para nossa surpresa, Le Corbusier a referência mais frequente.

Anthony Vidler desenvolveu um conjunto de ensaios sobre o tema do inquietante familiar na arquitectura moderna, *The architectural uncanny-essays in the modern unhomey*, (1992), e *Warped Space* (2000) que são também documentos essenciais para o desenvolvimento de uma teoria sobre o *objecto de arte para-arquitectónico*.

1.2.3-Pedro Cabrita Reis e Ângela Ferreira- O seu cabimento na nossa investigação.

Até este ponto tentamos esclarecer o objecto da nossa análise e ao listarmos os artistas que serão discutidos preocupamo-nos em acrescentar que pretendíamos que essa demografia incluisse uma componente de proximidade histórica e geográfica mais operativa. Posto noutros termos a nossa inquirição subsidia-se também do caso português e de dois artistas contemporâneos: *Pedro Cabrita Reis* e *Ângela Ferreira*. Eles surgem-nos como exemplos importantes de dois discursos correlativos (é certo que diversas vezes situados em campos antagónicos) decorrentes de praticamente setenta anos de experiência modernista¹³⁸. Setenta anos em que, para parafrasearmos Yve-Alain Bois, tudo o que se *relacionou com a arte foi experimentado até ao ponto de exaustão*¹³⁹. São também dois discursos que não se desligam de um complexo processo de abstracção do conceito de negatividade, do sempre-diferente em que a crítica radicalizada à autonomia artística acaba, como o salienta Jurgen Habermas¹⁴⁰, por se transformar num instrumento de hegemonização dessa mesma subjectividade descentrada.

O primeiro explorará, através do acto de construir, a convergência da percepção *pura* e descontextualizada da forma com uma heroificação poética do humano, dos tumultos e paixões da subjectividade com o exercício quotidiano de absolutos – há um *ruído* romântico neste segundo elemento: uma estética antropológica, fora das normas clássicas do bem e do belo fazer, do sacrifício e da perfeição, e que se codifica na *vocação*, na *paixão* hominídea para agregar e trabalhar (intuitivamente, toscamente, por impulso e por tentativa e erro) o espaço. É assim que nos aparece em inúmeras vertentes a produção de Pedro Cabrita Reis.

O discurso manuseado por A.F. é contíguo e provocador do primeiro e não só admite (repetindo-a, recodificando-a) a herança histórica da autonomização da forma (a forma como origem, auto-organização e impulso

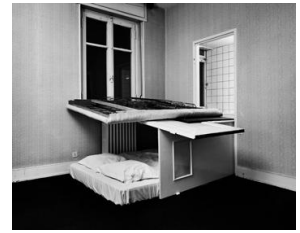


Fig. 67
Florian Slotawa,
Hotel Europa,
Praga, Quarto n.º402,
Noite do dia 8. de Junho
de1998



Fig. 68
Andrea Zittel, *Homestead Office*
for Lisa Ivorian Gray, 2003.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

semântico da obra artística) como inscreve sobre esse adquirido a necessidade de interpretar o objecto realizado para além da sua condição de mercadoria (que é propriedade de alguém e significa a transformação do estético em económico e vice-versa), de ornamento (exibido num espaço privado ou público) ou de produto de uma intencionalidade (de um objecto monadológico com uma única chave interpretativa que se expira com o seu autor). É neste segundo corpo de ideias que localizamos a produção de Ângela Ferreira e em particular, o conteúdo antropológico do seu trabalho. É nesse âmbito que a experiência de posse e de passagem dos espaços desenvolvidos pela arquitectura modernista é uma experiência que se engrena na escala do vivido, do sentido e do recordado.

Outro dos aspectos que orientou as nossas escolhas liga-se ao modo distinto e por vezes revelando vestígios de tradições antagónicas, com que estes dois artistas se foram posicionando em relação à prática artística, à metodologia do trabalho artístico, como encaram a arte em termos de fazer, de mediação e de *techné*. De um lado temos a acção concreta, directa, o artista que intervêm, munido de um projecto ou entregando-se aos sabores e dissabores da sua intuição; o artista que projecta e metaboliza a sua linguagem pessoal nos objectos e signos com que constrói as suas experiências quotidianas. Um artista que *faz*, que é em muitos ocasiões a sua própria mão-de-obra (ainda que nas actuais circunstâncias esteja cada vez mais dependente de mão-de-obra especializada), que assume o acidente, o inesperado, as contingências e os constrangimentos tanto das instituições como dos materiais e que valoriza o conteúdo humano do que foi conseguido, isto é, o depósito visual de subjectividade em que se transformou a obra.

No outro extremo e como oposição ao consumo estético da forma sobredetermina-se a dimensão conceptual e alegórica. É o artista que sobrepõe diferentes *mediuns* na mesma obra e que, num gesto que tem tanto de iconoclasta como de reiterador, estabelece relações intertextuais entre os aparatos da arte, da publicidade, da matéria documental e da teoria. Deste lado encontramos, também, um tipo de prática que se coloca no cruzamento de diferentes especialidades e organizações institucionais e que procura investigar o que vincula o indivíduo aos seus sonhos de plenitude, à sua máscara social mas também à sua porção inconsciente, aos seus receios de imperfeição e de abjecção (física e ética).

Esta aparente oposição não implica, contudo, que ambas as atitudes não se incorporem e se dialectizem na mesma trajectória. Que, por exemplo, seja possível discernir na obra de Ângela Ferreira, (na forma como a questão colonial parte da recordação autobiográfica) alguns vestígios de uma *razão de artista* e da velha e romântica prova estética como prova de verdade: através da autoridade patética das suas obsessões, os artistas *vêm*, conhecem, estabelecem relações e segundos conteúdos entre temáticas aparentemente estranhas e mesmo divergentes.

É igualmente útil referir que ambas as produções problematizam a questão da forma plástica, a sua organização interna, a sua relação com o contexto em que passa a existir como artefacto (e também como mercadoria) recorrendo às diferenças conceptuais entre *composição* e



Fig. 69, Ângela Ferreira, *Hard Rain Show*, objecto-instalação, 2008



Fig. 70, Projecto de Quiosque-Tribuna-Ecran de Gustav Klutskis; objecto concebido para o 4º Congresso do Comintern e o 5º Aniversário da Revolução de Outubro, 1922.

*construção*¹⁴¹ e introduzindo nessa dialéctica processos como os de *fragmentação* e *contraste*. Não podemos afirmar sem correremos o risco da contradição que na produção quer de A.F. como de P.C.R. o primeiro dos conceitos seja predominante anulando o segundo ou que o contrário também se verifique. Não faz qualquer sentido dizer que a obra de Ângela Ferreira se subsidia apenas das propriedades específicas da construção, isto é, que, por exemplo, em realizações multimédia como *Random Walk* (2005) apenas interesse que a organização e o planeamento sejam visíveis na obra, que esta se torne a representação ideológica desse trabalho produtivo; incrustam-se também aspectos de gosto pessoal, de arbitrariedade. O que verificamos, ou pelo menos, nos propomos demonstrar, é que ambos os artistas subjectivam, isto é, dão um conteúdo pessoal e antropológico às propriedades específicas e ao tipo de oposições que são discerníveis entre *construção* e *composição*.

Falaremos então de produções artísticas que não estando intrinsecamente ligadas ao que Hal Foster define como *pós-modernismo de resistência* recolhem para o interior dos seus objectos, para as conjugações de materiais, de destroços, de documentos, de infra-estruturas improdutivas e inúteis, para o espectáculo da sua auto-citação, introduzem, dizíamos, a recusa da irracionalidade trágica do mundo. O que estas obras parafraseiam em diferentes graus e por vezes de um modo diferido e acidental é o desejo de uma auto-realização humana que não seja dominada pela obediência quase sacrificial à mercadoria piedosa. Mas para o fazer sem ser nostálgico em relação a um futuro antecipado e amado pelo passado¹⁴², este estudo precisa de implicar nas suas formulações uma *reconexão* com a massa crítica de uma experiência descontinuada: a produção artística modernista, a produção de uma racionalidade sem fins ou inversamente a produção de uma sensibilidade anti-sistémica.

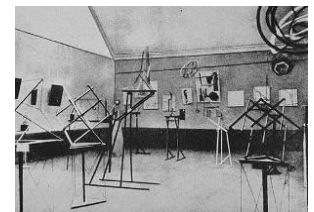
Um ponto que nos interessa discernir nesse olhar diferido é explorado e desenvolvido por Frederic Jameson¹⁴³. Tornou-se manifesto, afirma F. Jameson, que no pós-modernismo a instituição artística incorporou na sua sintaxe e na sua simbólica muitos dos mecanismos do capitalismo multinacional. Desagregaram-se muitos dos aspectos estruturais com que a percepção modernista fortalecera o campo artístico tais como o seu humanismo anti-social, a assumpção da sua semi-autonomia como distância crítica e enclave espacial capazes não só de sobreviverem como de se oporem activamente à colonização do *existente capitalista* (F. Jameson utiliza o termo *Being* para definir esse existente). Essas transformações *regressivas* na esfera cultural são elas próprias derivações da reorganização ideológica (*a inversão milenarista* como lhe chama F. Jameson) e programática a que se submeteram nos últimos quarenta anos o capitalismo e a sua estrutura global: o Imperialismo. A produção destes dois artistas integra-se nessa lógica, não lhe escapa e é nesse sentido que temos que contextualizar o compasso que estabelecem com a iconografia e os modos de produção do modernismo. Trataremos mais adiante de verificar a posição política dessas produções ou seja se estigmatizam ou se celebram essa dissipação do cultural e do estético nas águas pouco profundas da realidade-imagem e do pseudo-acontecimento.

As instalações, os *site-specific* e os objectos isolados (de pequena ou grande escala) que tem vindo a ser realizados por Ângela Ferreira e por Pedro Cabrita Reis reintroduzem-nos de uma forma muito nítida, quase presencial, à visualidade de um modernismo que se auto-representou (co-adjuvado pelos seus glosadores e simpatizantes) como formalista e anti-narrativo e que incentivou um tipo de organização plástica que foi progressivamente excluindo do seu âmbito a portabilidade do pequeno objecto e introduzindo no processo de significação da obra, o corpo e a subjectividade do espectador- a obra circula, é concomitante de duas subjectividades. Talvez fosse mais adequado descrever essa visualidade construída (e aperfeiçoada, destituída dos resíduos e do ruído da história) como uma sobreposição sincrética de imagens, um somatório de índices e de sinais que a posteridade se encarregou de iconizar e de restaurar como um florilégio de uma das faces do modernismo. A *tradição* é, aliás, um intruso (um maneirismo) temático de que muitas das produções artísticas contemporâneas não se conseguem livrar ou a quem franqueiam as portas da sua produção (Jeff Wall, Cindy Sherman, Pierre Huygue, Robert Gober, Bill Viola). E que adquire em ambos os artistas um papel ambíguo mas produtivo. Foi sem surpresa que reencontramos entre os objectos apresentados na exposição de Angela Ferreira realizada em 2008 no C.C.B. uma versão *fac-símile* do Quiosque propagandístico projectado por Gustav Klutssis em 1922, (**Fig.69 e 70**); no ecrã previsto para aquele objecto de *agit-prop* projectavam-se dois documentários; o primeiro, *Makwayela* um documentário dirigido pelo cineasta Jean Rouch em 1977, onde um grupo de trabalhadores fabris moçambicanos interpreta uma dança e canção celebratórias; o segundo vídeo projectado refere-se a material filmado num concerto de Bob Dylan no Colorado em 1976 em que este interpreta a canção *Mozambique*. Já numa anterior exposição, *Random-Walk* (2005), A. Ferreira escolhera como suporte para as suas analogias visuais sobre as flutuações monetárias do Rand (e respectiva relação com o Euro) composições tridimensionais vizinhas em termos formais das estruturas permutativas e tensionais de Karl Ioganson que este apresentara na primeira exposição do Grupo *OBMOKHU*, (Moscovo, Maio de 1921), ao lado dos *mobiles*, construções espaciais cinéticas e pinturas monocromáticas de Rodchenko, dos irmãos Stenberg, de V. Stepanova, K.Medunetsky e dos estudantes do do Vhuktemas (**Fig. 71 e 72**).

A proximidade com a temporalidade modernista, com o espírito fracturante, a ambiguidade e os sentidos duplos da vanguarda ressurgem sob novas camadas estéticas e ideológicas mas como completando e emprestando uma orientação causal, uma *encarnação* histórica ao trabalho destes dois artistas. No caso de Angela Ferreira, como já o salientamos, esse avatar de proximidade possui um sentido duplo. Inicia-se na sua fase de formação académica, na África do Sul do período final do *Apartheid*. Numa situação em que o modernismo europeu e norte-americano não são só fisicamente distantes (e culturalmente diferentes) mas cuja herança de activismo libertário, de empiria da ruína e de provocação às complacências da *paz e ordem* burguesas funcionam como arremesso político contra as *criações harmoniosas* e testamentárias, contra a *paz e a ordem* da autocracia branca. Descobrir *a diferença no presente*, divulgar o que o



Fig. 71 e 72, Ângela Ferreira, *Random Walk*, vista da instalação, 2005. Na imagem de baixo reproduz-se uma das perspectivas da exposição organizada pelo grupo Obmokhu em 1921.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

outro pensa e faz, como concebe a felicidade, dar dimensão quotidiana ao direito de todos à dignidade e participação política e cívica, estes, ainda que nas suas modestas proporções, são actos aliados da oposição e resistência popular ao Estado de Sítio racista, são actos adversários da propaganda e da educação com que as minorias políticas brancas racistas tentavam revigorar o racismo como filosofia de Estado e como costume e necessidade intrínseca de qualquer branco nascido em África.

Podemos, arriscando uma sinopse, descrever a obra de Pedro Cabrita Reis como a desorganização e reposição de alguns arquétipos e símbolos da arte moderna; um processo que é regulado e *colonizado* pelas formas, pelos ritmos, pelos movimentos aparentes, mesmo os mais negligenciáveis, que definem os lugares mutantes da cidade (os estaleiros de obras; as fachadas envidraçadas dos edifícios de escritórios; os tapumes e restantes significantes dos edifícios em fim de vida; os pavilhões industriais); um processo em que adição intuitiva, acidental de materiais irrisórios, percíveis co-habita e chega mesmo a fundir-se com as técnicas modernas de construção.

Do mesmo modo podemos discernir na obra de Ângela Ferreira um arquivo geral de imagens e objectos que se pronunciam sobre os vazios e os limites criados pela modernidade. Ambos materializam-se em projecções espaciais e doxografias que claramente as autonomizam e as distanciam uma da outra. Mas, talvez por isso mesmo, a sua revisita, o seu *tour* gravítico à volta do modernismo oferece-nos uma imagem mais respirável da desorganização convulsiva, heterotópica do campo artístico contemporâneo.

Notas do Capítulo I: Páginas 11-65

¹ Walter Benjamin, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire* In *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p.228.

² Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Massachusets: The MIT Press, 1996, p.5.

³ Experiência em que as noções do Bem e do Mal, do permitido e do proibido ainda não foram adquiridas, explicadas e institucionalizadas como Ordem e Cultura; uma experiência subsidiada pela encarnação heteronómica do artista.

⁴ *Definir uma origem para territorializar um Eu, para fundar um estilo: este é um tropo muito familiar do modernismo. Auxiliado por um nome baptismal (um novo nome, um pseudónimo, um heterónimo), um manifesto ou uma manifestação, pode também envolver uma mitologização da origem* (uma estória, uma anedota apócrifa sobre esse princípio, sobre o começar que pode ser um recomeçar). *Muitas vezes estes mitos apostam o avanço de vanguarda no regresso parcial – a um momento imaginário localizado num período desvalorizado da cultura ou a um lugar exótico projectado fora dessa cultura. Está claro que a busca modernista por um novo começo não está restringida ao arcaísmo ou ao primitivismo; como a ambição primária é libertar a visão da convenção, acaba por operar em estilos formais mais delimitados. Com frequência os dois objectivos, o primitivismo da origem e a purificação dos meios, estão ligados, e, inclusivamente, são confluentes. Com efeito tal purificação através de um putativo primitivo é uma máquina ideológica em que se baseiam práticas que vão de Courbet a Kiefer; e que une pensadores tão diversos como Ruskin e Breton, e artistas tão diferentes como Cézanne e Dubuffet.* Hal Foster, *Convulsive Identity*. In AAVV, October 57, Cambridge, Massachusets: The MIT Press, summer 1991, p.19.

⁵ *Ibidem*, p.6

⁶ Thomas Crow

⁷ Aude Bodet, *Raymond Hains et la critique*, Les cahiers du MNAN, n°78, hiver 2001-2002, Paris, p.93.

⁸ *Assim, sem ter mais que fazer, observava eu outrora no cais do porto-velho em Marselha, pouco antes do crepúsculo, um pintor estranhamente escrupuloso a lutar na sua tela, com mão rápida e certa, contra a luz declinante. A mancha correspondente à do sol caía pouco a pouco, com o sol. No fim não ficou nada. O pintor viu-se de súbito muito atrasado. Fez desaparecer o vermelho de um muro, expulsou dois ou três reflexos que ainda se mantinham sobre a água. O seu quadro para ele e para mim o mais inacabado do mundo, pareceu-me muito triste e muito belo.* In André Breton, *Nadja*, Lisboa: Editorial estampa, 1972, p.128

⁹ Há também algo a dizer sobre as transformações e as insígnias equívocas e contraditórias que o modernismo agregou à imagem *histórica* do artista. A sua condição de sujeito desintegrado da divisão social do trabalho fá-lo exemplo (mas também negação) do homem civilizado; apoteose do desinibido social ou mesmo do monomaniaco atraído pela perdição e pela decadência; reformado precoce da vida útil; herói do renascimento ontológico, do regresso ao primitivismo; apologista do operador robotizado; crítico da reificação do trabalho humano (da sua maquinização e esse desencantamento perante a obra do progresso obtém-se, também, por via da serialização do único).

¹⁰ Hegel citado por Raymond Spiteri, *Envisioning Surrealism in "Histoire de l'OEil and La femme 100 têtes"* In *Art Journal*, Vol. 63, No. 4. (Winter, 2004), p. 5. O texto citado de Hegel refere-se ao olho humano: *esta noite, este interior humano (...) nós vislumbramos esta noite quando olhamos para os seres humanos no olho- para dentro de uma noite que se torna horrível.*

¹¹ Consulte-se para esse efeito o importante artigo de Arnauld Pierre, *The "Confrontation of Modern Values": A moral History of Dada in Paris*. In Leah Dickerman (Ed.), *The*

Dada seminars -Center for advanced study in the visual arts seminar papers, Washington: National Gallery of Art, 2005, p.241-267.

¹² André Breton citado por Arnauld Pierre in *Op.Cit*, p.241.

¹³ Arnauld Pierre, *Op.Cit*, p.242.

¹⁴ Termo aplicado por Georges Ribemont-Dessaignes na sua *História do Dada* (1931).In Robert Motehrwell (Ed.), *The Dada Painters and Poets-an Anthology*, Cambridge, Massachusetts : The Harvard University Press, 1981, p.119.

¹⁵ Tristan Tzara, um verdadeiro *Dada-trotter*, consumou aquilo que Hugo Ball e Richard Huelsenbeck sempre se abstiveram de realizar (e talvez não possuísem a coragem dolosa para o fazer): metabolizou, (os seus detractores dirão que empresarializou como mais um item do teatro burlesco), algo de único e irrepitível (a plasticidade insólita, *a comoção do NOVO*, definição fornecida pelo próprio Tzara) numa *associação artística*, numa tendência, numa antologia (a revista Dada de que se publicariam 5 números), num trabalho documental e de correspondência com outras fontes e regiões estéticas da vanguarda europeia (Marinetti, Picabia, Duchamp, Soupault, Aragon, Eluard, Breton). Nos quatro anos em que resistiu, 1916-1920, a experiência Dada de Zurique foi migrando e nesse trajecto o papel dirigente de Tzara foi-se solidificando: das *soirées* do Cabaret Voltaire (1916) originalmente dirigido por Hugo Ball e Emmy Hennings e inspiradas nos cabarets de Munique e Berlim onde tinham trabalhado e aprendido toda a cultura anarquizante e anti-burguesa do entretenimento nocturno, saltou para a primeira sede *oficial* do movimento, a Galeria Dada (1917) onde o comércio diurno de arte e de cursos didácticos se conjugava com a agitação das performances e declamações nocturnas; saídos Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, um para o auto-exílio na Suíça italiana e outro para fundar o Dada Berlinense, a noite Dada passa no verão de 1918 a envergar o nome do seu líder, “Tristan Tzara” que finalmente dará o toque de finados numa grande festa-performance-escandalo Dada em abril de 1919. Nos finais desse mesmo ano Tzara muda-se para Paris. Para uma referência mais circunstanciada desta temática consulte-se Roselee Goldberg, *A Arte da Performance*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.69-93. Se as relações entre Tzara e Breton se degradaram ao longo da década de vinte e se este último colocou um ponto final às experiências dos Dadas do Café Certa- *Abandonem o Dada (...)* *Sigamos em frente*- não é menos verdade que Tzara é ao lado de Max Ernst, Benjamin Péret, Luis Bunuel, Louis Aragon, Paul Éluard, Yves Tanguy, entre muitos outros, signatário de uma declaração de solidariedade com Breton e com os conteúdos do Segundo Manifesto Surrealista publicado em 1930.E, também, é verdade que alguns desses nomes se tornariam nos meados da década de 30, inimigos mortais de Breton...

¹⁶ G.Apollinaire que os introduzira aos dois, Breton e Tzara, nos círculos literários da vanguarda parisiense.

¹⁷ Hal Foster, *The Return of the real*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993, p.

¹⁸ E também sincrética (a equivalência e justaposição de todas as grandes épocas e do melhor e do pior da produção artística), e daí o perigo e o impasse notado por Yves-Alain Bois do modelo greenbergiano se tornar refém da sua caricatura, o pós-modernismo neo-conservador. Sobre este tema consulte-se O texto de Yve-Alain Bois, *Historisation ou Intention*, (Cahiers du MNAM, nº22,Paris: Décembre, 1987, p.69).

¹⁹ Definição de T.J Clark para explicar a estrutura interna do pensamento crítico de C-Greenberg; no original *Eliotic Trotskyism* denota a influência de Elliot e de Trotsky na filosofia da arte de Greenberg e o rumo que esta seguiu de uma crítica à politização do campo artístico para a heroificação da autonomia artística como paradigma criador. Consulte-se sobre este assunto Jean Pierre Crique *Le modernisme et la voie Lactée*.In Les cahiers du MNAM, *Après le modernisme*, Paris : MNAM-Centre Georges Pompidou, Décembre 1987, p.100.

²⁰ Hal Foster, *Design and crime*, London: Verso, 2002, p.36-37.

²¹ Expressão que tomamos emprestada de Gianni Vattimo.

²² António Gramsci,

²³ Arthur Rimbaud, *Délires* In *Uma temporada no Inferno*, Lisboa: Ulmeiro, 1999, p.57 - 71.

²⁴ Pierre Bourdieu,

²⁵ Theodor Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 2006, p.91.

²⁶ T.Adorno, *Ibidem*, p.91.

²⁷ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-garde and other Modernists Myths*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994, p.

²⁸ Sobre Carl Einstein consulte-se o texto de Uwe Fkeckner, *The real demolished by trench objectivity: Carl Einstein and the critical world view of Dada and "Verism"*. In Leah Dickerman (Ed.), *The Dada seminars* -Center for advanced study in the visual arts seminar papers, Washington: National Gallery of Art, 2005, p.56-79.

²⁹ Carl Einstein citado por Uwe Fkeckner in *Op.Cit*, p.79.

³⁰ Um exemplo de facto dessa transferência é a obra de arte corrigida, *A vida feliz* (1920) assinada por Grosz e Heartfield que contém, aliás, uma dedicatória a Carl Einstein. Trata-se de uma montagem e colagem de fragmentos fotográficos sobre uma reprodução de um óleo cubista de Pablo Picasso, *Cabeça de jovem rapariga* de 1913.É um interessante processo de dupla desfamiliarização pois estamos a falar de uma obra que utiliza, como superfície de trabalho, a reprodução física (e a referência diferida) de um segundo objecto (e da sua estética modernista); de uma obra que manipula os materiais com que trabalha (fotografias de jornais, letras e frases tipografadas extraídas também de jornais) segundo as mesmas preocupações expressivas e compositivas que fundamentaram a obra original,. O espectador é confrontado com um híbrido visual onde se combinam dois materiais antitéticos: a observação crítica da actualidade política (alemã, dos inícios da república de Weimar) e uma linguagem plástica e gráfica (o cubismo da pré-guerra) que no realismo descentrado dos seus significantes (as naturezas mortas e os retratos) reduzia a experiência quotidiana a uma grande austeridade cénica e à intensificação espacial de um mínimo de objectos temáticos. A realidade com uma data, com nomes e lugares específicos, com os seus carrascos e as suas vítimas, com os seus vencedores e vencidos colava-se sobre uma iconografia, que não só ambicionava ser duradoura como parecia ser um exemplo conseguido de autonomia poética.

³¹ Victor Burgin, *Ensayos*, Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A, 2004. Especificamente o artigo *La modernidad en la Obra de Arte* (1976).p.

³² Victor Burgin, *Ibidem*, p.36-37.

³³ Rosalind Krauss, *Op.Cit*, p.10.

³⁴ Rosalind Krauss, *Op.Cit*, p.10.

³⁵ Citado por W.Benjamin.

³⁶ Rosalind Krauss, *Op.Cit*, p.10.

³⁷ Hal Foster, *The Return of the Real*, Massachusetts: MIT Press, 1993, p.77.

³⁸ Fomos buscar esta expressão a Roland Barthes (*Comment Vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77) Paris: Traces Écrites, Seuil Imec, 2002, p.85), que a aplica num contexto diverso para se referir à Arca de Noé como uma *variação expansiva*, autárquica da primo-arquitectura humana: a cabana de Adão.

³⁹ Theodor Adorno citado por Matei Calinescu In *As Cinco faces da Modernidade*, Lisboa: Vega, 1999, p.204.

⁴⁰ Kasimir Malevitch, In

⁴¹ Kasimir Malevitch, In

⁴² Roland Barthes,

⁴³ Rosalee Goldberg, *A Arte da Performance-do Futurismo aos nossos dias*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.102.

⁴⁴ E que essa posteridade concretizou com a civilização da máquina.

⁴⁵ Rosalind Krauss, *Ibidem*, p.

⁴⁶ Leonardo da Vinci citado por Max Ernst: (...) *aquele que quiser olhar atentamente para esta nódoa verá ali cabeças humanas, diversos animais, uma batalha, rochedos, o mar, as nuvens, os bosques, outra coisa ainda: é como o tilintar do sino, que faz ouvir o que nós imaginamos*. In Max Ernst, *Max Ernst, Livros e obra gráfica*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p.23.

⁴⁷ Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris:Minuit, 1975, p.53.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *O que falar quer dizer*, Lisboa:Difel, 1998, p.15.

⁴⁹ *Avantgarde and Kitsch* in Clement Greenberg, *The collected essays and criticism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1988, p.10.

⁵⁰ *Ibidem*, p.10

⁵¹ Clement Greenberg, *Recentness on Sculpture*. In *American Sculpture of the sixties*, Los Angeles County Museum of Art, 1967, p.180-181.

⁵² A referência a Josep Quetglas é diferida pois devemos as citações ao prólogo que Rafael Moneo assina para o livro deste autor, *El Horror Cristalizado-imagenes del pabellon de alemania de Mies van der Rohe* (1990, p.9-13).

⁵³ In Rosalind Krauss (Ed.), *Explosante-Fixe, Photographie et Surrealisme*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1985, respectivamente p.15-56 e p.57-114.

⁵⁴ Walter Benjamin aplica este termo para descrever a porção de realidade que escapa ao olhar distraído, para salientar o elemento óbvio, familiar que é tornado inconsciente por um automatismo da percepção onde as sensações não-visuais estão também presentes. Só o olhar mecânico, objectual, não-biológico, o esquadrinhador óptico que transforma a realidade em pontos, em grãos, que é incapaz de empatia com o objecto representado, consegue fazer regressar à superfície e tornar visível aquilo que nunca tendo sido invisível não é percebido por essa experiência distraída, acidental, movente, táctil dos objectos e do espaço. É o automatismo do registo que recupera para a consciência aquilo que se perde com o automatismo da percepção.

⁵⁵ Em 1914 o formalista russo Viktor Schlowzky escreveu que *a arte existe para que possamos recuperar a sensação da vida...O objectivo da arte é o de comunicar a sensação das coisas tais como são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte é tornar os objectos desfamiliares (unfamiliar), tornar as formas difíceis, aumentar a dificuldade e a duração da percepção porque o processo de percepção é um objectivo estético em si mesmo e deve ser prolongado*. Viktor Schlowzky citado por Jeffrey Hildner in *Formalism: Move I Meaning*, Theory and Criticism, 84th ACSA Annual Meeting, 1996, p.252. Jeffrey Hildner propõe que se pense no quadro de Picasso, *retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, (1910), ao lermos estas palavras (talvez por uma questão de contemporaneidade já que o texto de Schlowzky donde se extrai este excerto foi escrito na década de 1910) mas também podemos pensar nas fotografias surrealistas, nas frottages para a *História Natural* (1925) de Max-Ernst ou também no seu romance-colagem *La femme 100 Têtes* (1929).

⁵⁶ *Unheimlich*, o inquietante familiar, é uma *forma particular de medo estudado por Freud e que se posiciona entre o puro terror e a ansiedade*. Freud liga-o à *vertigem da morte, ao medo da castração, ao medo de se ser enterrado vivo*, à nostalgia do regresso ao útero materno. É também uma metonímia para designar o elemento ou conjunto de elementos e ou situações que num ambiente reconhecidamente vivido e apreciado como o ideal do viver, num lugar aparentemente controlado e sem resíduos do inesperado e do estranho (da diferença) desenraizam o seu utilizador causando-lhe desequilíbrio emocional, desconforto psicológico e insegurança física. Anthony Vidler faz uma descrição detalhada das propriedades desse sentimento conforme foram estudadas por Freud. Consulte-se *The Architectural Uncanny-essays in the modern unhomely* (Cambridge: Massachusetts, The MIT Press, 1992, p.x-xi).

⁵⁷ Será interessante igualmente relevar a oposição que ela estabelece entre a fotomontagem, fotocolagem, de raiz dadaísta ligada às relações entre imagem e “linguagem” e a fotografia surrealista.

⁵⁸ Rosalind Krauss, *La photographie au service du surrealisme* in AAVV, *Explosante-Fixe, Photographie et Surrealisme*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1985., p.28

⁵⁹ Rosalind Krauss, *Op.Cit.*, p.

⁶⁰ Rosalind Krauss, *Ibidem*, p.24.

⁶¹ Rosalind Krauss, *Ibidem*, p.35.

⁶² André Breton, *Situação Surrealista do objecto*, (1935), in *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa: Moraes Editores, 1969, p.327.

⁶³ Marshall Berman, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, Lisboa: Edições 70, 19..., p.

⁶⁴ André Breton citando Salvador Dali, *Op.Cit.*, p.304. A expressão é utilizada por este último em 1930 para caracterizar o estilo 1900, o *Modern Style*.

⁶⁵ Max Ernst citado por A.Breton. In André Breton, *Ibidem*, p.324.

⁶⁶ André Breton, *Ibidem.*, p.322.

⁶⁷ André Breton, *Ibidem.*, p.322.

⁶⁸ Hal Foster, *Op.Cit.*, p.63.

⁶⁹ Allan Kaprow, *The legacy of Jackson Pollock* In Jeff Kelley (Ed.) and Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993, p.1-10.

⁷⁰ Thomas Crow, (*a survey on*) *Gordon Matta-Clark*. In Corinne Diserens (Editor), *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon, 2003, p.113.

⁷¹ Expressão utilizada por Thomas Crow para descrever a metodologia de Gordon Matta-Clark.

⁷² Thomas Crow, *Ibidem*, p.114.

⁷³ Thomas Crow, *Ibidem*, p.114.

⁷⁴ Thomas Crow, *Ibidem*, p.114.

⁷⁵ Thomas Crow, *Ibidem*, p.114.

⁷⁶ Thomas Crow, *Ibidem*, p.114.

⁷⁷ Frederic Jameson,

⁷⁸ Referido por Mario Grandelsonas In: *X-Urbanism: Architecture and the American city*, New York: Princeton Architectural Press, 1999, p.24.

⁷⁹ Roland Barthes, *Diderot, Brecht et Eisenstei*, texto citado por Victor Burgin. In *Ensayos: La modernidad en la obra de arte* (1976), Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2004, p.34.

⁸⁰ A reunião da cultura refractada, segundo a imagem kantiana, em *razão pura*- a ciência, *razão prática*- a técnica e *sensibilidade*-a estética foi, por exemplo, uma das *mantras* conceptuais da arquitectura moderna.

⁸¹ Anatole Kopp, *L'Architecture de la période stalinienne*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p.32.

⁸² Jurgen Habermas, *A modernidade. Um projecto inacabado?* In *Crítica, Revista de Pensamento Contemporâneo*, nº2, Nov.1987, Lisboa: Universidade Nova.

⁸³ A. Jacinto Rodrigues, *Urbanismo e Revolução*, Porto: Edições Afrontamento, 1975, p.11.

⁸⁴

⁸⁵ Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester: Manchester University Press, 1985, p.22

⁸⁶ Roland Barthes propõe um novo tipo de escritor consciente da independência do seu leitor, os situacionistas propõe um híbrido de produtor-utilizador que desenha, realiza e consome um trabalho, uma obra. Aproveitando ambos os modelos e questionando a oposição binária do arquitecto prescritivo e didáctico integrado na profissão de arquitecto e do utilizador, do receptor passivo que está excluído dela eu proponho uma terceira entidade que dissolve e invalida a suposta hierarquia convencional entre arquitecto e utilizador. O arquitecto ilegal questiona e subverte os códigos e convenções estabelecidas da prática arquitectónica, e reconhece que a arquitectura é feita através do uso e do design. O utilizador criativo pode ser um arquitecto ilegal e o o arquitecto ilegal pode ser um utilizador criativo. Jonathan Hill In: *Actions of architecture: architects and creative users*, London: Routledge, 2003, p.135.

⁸⁷ Reiner Batham, *Los Angeles-The architecture of Four ecologies*, Berkeley: University of California Press, 2000, p.114.

⁸⁸ *Le Futurisme à Paris-une Avant-garde Explosive*, Paris: CNAM-Centre Georges Pompidou, 2007, p.128.

⁸⁹ Na entrada da sua obra *Margarida e o Mestre (1940)*, Mikhail Bulgakov coloca a seguinte citação do Fausto de Goethe: *"-Quem és tu, afinal? -Sou parte daquela força que eternamente quer o mal e eternamente quer o bem."* In Mikhail Bulgakov, *Margarida e o Mestre*, Porto: Contexto Editora, 2002, p.7. Na tradução portuguesa do Fausto lê-se: uma versão mais sintética: *Parte da força que tem no mal o intento e o bem só causa*, (*Fausto*, Porto:Asa, 2006, p. 98) .

⁹⁰ Richard Huelsenbeck citado por Gotz Adriani na documentação biográfica que coligiu sobre Hannah Hoch. In *Hannah Hoch*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p.16.

⁹¹ Consulte-se sobre esta temática o conjunto de textos proporcionados por, Lionel Richard e Carlos Araújo (Editores), *Berlim, 1919-1933-Gigantismo, crise social e vanguarda: a encarnação extrema da modernidade*, Lisboa: Terramar, 2000.

⁹² Anthony Vidler, *Fantasy, The Uncanny and Surrealist Theories of Architecture* in *Papers of Surrealism*, Issue 1, Winter 2003, p.3

⁹³ Anthony Vidler, *Ibidem*, p.3

⁹⁴ André Breton, *Op.Cit.*, Lisboa: Moraes Editores, 1969, p.328.

⁹⁵ É assim que André Breton o descreve em 1935 no texto a *Situação Surrealista do Objecto*, In André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa: Moraes Editores, 1969, p.304-305.

⁹⁶ Obra de que Aragon e Breton tinham sido testemunhas privilegiadas no Centro Psiquiátrico de Saint Dizier onde tinham trabalhado na Primeira Guerra Mundial: "(...) os pareceres médico-legais, belas redacções de tipo escolar, esses informes de cuja conclusão dependem todas as perspectivas de vida de um homem, deixaram-me num sentimento extremamente crítico no que respeita à noção de responsabilidade." In André Breton, *Entrevistas*, Lisboa: Edições Salamandra, 1994, p.39.

⁹⁷ André Breton, *Op.Cit.*, p.110.

⁹⁸ Juan Antonio Ramirez, *Edificios y Suenos, Cap.6: La ciudad Surrealista*, Madrid:Editorial Nerea, 1991, p.

⁹⁹ Eugenio Montes citado por Juan Antonio Ramirez, *Ibidem*, p. 266.

¹⁰⁰ Imagem criada por Arthur Rimbaud no seu *Une Saison en Enfer* (1873) e citada com frequência pelo grupo Surrealista. Breton refere-se no seu *Nadja* à atmosfera sombria do bar do Teatro Moderno como *Um salão no fundo do lago*; Aragon numa época em que já não era surrealista, 1935, ainda utiliza essa imagem para descrever a vertigem técnica e a invenção plástica com que John Heartfield fala por via das suas colagens nos factos políticos da contemporaneidade europeia.

¹⁰¹ Walter Benjamin, *Le surrealisme- le dernier instantané de l'intelligence européenne*, 1929. In *Mythe Et Violence*, Paris: Éditions Denoel, 1971, p.302-303.

¹⁰² Consulte-se sobre esta temática Juan Antonio Ramirez, *Op.Cit.*, p.267-268.

¹⁰³ Em *Compulsive Beauty* (Cambridge, MIT Press;p.), Hal Foster contrasta o facto de Freud estudar o universo da neurose e das fobias numa perspectiva terapêutica com o facto de A.Breton & Co. inverterem os termos e tornarem o doentio e o fóbico socialmente úteis.Nas suas mãos as patologias e o alienismo, os conflitos entre o Ego e o Id, a doença mental são contribuintes para a higiene social, indicam práticas, sugerem estratégias e metodologias para a cura subversiva dos males da "normalidade" social. Rosalind Krauss no seu *The Optical Unconscious* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994, p.172), escreve, por seu lado, que *Breton lê sobre a "omnipotência" do desejo, sobre o preenchimento do desejo ("wish fulfillment"). Ele fica electrificado: daí, sobre o preto e branco da teoria psicoanalítica, ele é capaz de projectar um programa revolucionário que ligará a vida dos sonhos a uma mudança radical no campo do real*(o sublinhado é nosso).*Por desejar. Por querer. "Acaso objectivo" torna-se o seu termo para o modo como os pensamentos inconscientes do sujeito operarão sobre a realidade, recortando-a à medida dos seus desejos."Acaso objectivo é também o nome para o aparente (happenstance) regresso deste mundo agora reformulado sob a forma de uma revelação que irá, como a mensagem na garrafa, anunciar oa sujeito a natureza até então subterrânea desses fantasmas.* Consulte-se o que Breton diz sobre Freud em *Entrevistas*, Lisboa: Edições Salamandra, 1994,, p.110.

¹⁰⁴ Bataille representa a segunda porta do surrealismo. A porta renegada e de saída do surrealismo oficial. É por aí que, segundo André Breton, se encaminham todos (Michel Leiris, Robert Desnos, Roger Vitrac, Masson) os que entram em ruptura com o rigor do surrealismo original para poderem dar uso livre às suas neuroses.In André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa: Moraes Editores, 1969, p.205-207.

¹⁰⁵ In *October* 60 (Spring 1992), p.24-25.

¹⁰⁶ André Breton, *Op.Cit.*, p.206.

¹⁰⁷ Christopher Green, *Leger and the Avantgarde*, New Haven and London: Yale University Press, 1976, p.100. F. Leger desempenhou as funções de maqueiro recolhendo os feridos do campo de batalha. Só o período de Verdun correspondeu a 8 meses de vida larvar, de uma chuva constante de bombardeamentos com curtas interrupções em que a infantaria de ambos os lados realizava em velocidade de *sprint* tentativas mortíferas de assalto às posições inimigas, tudo no meio de um tiroteio anárquico onde imperava a luta corpo a corpo. 300 000 mortos é o saldo grandioso para o lado dos vencedores franceses.

¹⁰⁸ C.Greene, *Op.,cit.*,p.97. A guerra representada por Leger tem uma temática banal, jornalística (*partie des cartes, soldats jouant aux cartes, paysage au front, soldats dans un abri*) e apesar de aplicar as técnicas popularizadas pela visualidade futurista, o contraste dissonante, a convergência de diferentes planos, a taticidade cinética da máquina, o simultaneísmo cromático, está longe de ser como na pintura futurista de Gino Severini (*La Guerre*, 1915) o *esforço máximo* do *anti-humanismo* fragmentado em gaz asfíxiante, em quadros técnicos, mapas, electricidade, chaminés de fábrica. A guerra reduzida ao episódio anódino, ao quotidiano de espera em vez do grande festival que resolveria o *surplus* demográfico e daria a possibilidade do heroísmo e da imortalidade aos inúteis e aos mortos que nunca deviam ter nascido.

¹⁰⁹ *Minimização das mudanças compositivas, desenvolvimento interno do mesmo tema através de variações.*

¹¹⁰ Segundo Christopher Green (*Ibidem*, p.276) Fernand Léger atribuiu a Abel Gance o mérito de ter tornado a máquina numa personagem dramática, num actor de facto, por via da sequência filmada do movimento de uma locomotiva. A Charlie Chaplin, Léger atribuiu o mérito inverso de ter maquinizado o ser humano, de ter constringido as propriedades plásticas e cinéticas a uma economia de gestos do seu personagem Charlot ao ponto deste quando em movimento e em contraste com o fundo cénico ser como que a silhueta de um autómato.

¹¹¹ Fernand Léger, *Funções da pintura*, Lisboa: Livraria Bertrand, s.d, p.65.

¹¹² Fernand Léger, *Op.Cit.*, p.116-117.

¹¹³ Fernand Léger, *Ibidem*, p.117.

¹¹⁴ Fernand Léger, *Ibidem*, p.90

¹¹⁵ Fernand Léger, *Ibidem*, p.127.

¹¹⁶ Nesse texto; Leger afirma que um homem como Pétain, o *açougueiro* de Verdun, com o seu apetite para a balística da *tábua rasa* seria ideal para renovar a superfície de Manhattan, já congestionada e em crise não apenas fundiária mas também rodoviária. Mal imaginava ele que um insuspeito e diligente burocrata, iria emular nos quarteirões históricos e na periferia da grande Ilha o diktat dos generais de trincheira, demolindo, abrindo enormes valas, terraplanando, obsolescendo relações humanas, apagando antigas cumplicidades de bairro, fazendo passar um exército motorizado de apressados e obedientes suburbanos. Esse burocrata seria Robert Moses que segundo um dos seus biógrafos, Robert A. Caro, teria sido, só nos projectos em que estivera directamente envolvido, responsável pelo desalojamento e deslocalização de meio milhão de nova-iorquinos! Consulte-se a esse propósito *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, N.Y: The Vintage Books,1975. a mesma temática é referida por Joshua's A. Shannon no seu artigo *Claes Oldenburg's The Street and Ubrban Renewal in Greenwich Village*, 1960. In The Art Bulletin, Vol. 86, No.1. (Mar.2004), p.138; consultem-se, igualmente, as referências feitas por Marshall Berman no livro *Tudo o que é sólido se dissolve no ar* (Lisboa: Edições 70, 1989, p.309-312).

¹¹⁷ Consulte-se sobre este assunto Larisa Dryansky, *Clichés d'architecture: La Photographie d' Ed Ruscha et les sources de l'architecture postmoderne aux Etats-Unis*. In AAVV, Histoire de L' Art, N° 59, (Octobre 2006), Paris:Somogy Éditions, 2006, p.129-131. Devemos, aliás, a este artigo a descoberta da fotografia de Jan Kamman.

¹¹⁸ Gordon Matta-Clark utiliza esta expressão na prosa que identifica e esclarece a sua intervenção, *Made In America*, no Muro de Berlim em 1976. Citado por Larissa Dryansky, *Op.Cit.*, p.138.

¹¹⁹ Giorgio de Chirico citado por Juan Antonio Ramirez in *Edificios y Suenos, Cap.6: La ciudad Surrealista*, Madrid:Editorial Nerea, 1991,p.275.

¹²⁰ *Uma expedição semiprivada, guiada através dos edifícios vazios situados nos embarcadouros abandonados da frente ribeirinha do Lower West Side de Manhattan. A visita concluiu-se com projecções que podiam ser vistas à distância através das janelas dos edifícios.*In Lynee Cooke & Karen Kelly (Editors), *Robert Whitman, Playback*, New York: Dia Art Foundation, 2003, p.212.

¹²¹ Consulte-se Anthony Vidler, *Full House- Rachel Whiteread's Postdomestic casts in Warped Space*, Cambridge: Massachusetts, The MIT Press, 2000, p.142-149.

¹²² Richard Stone, *A cast in time* in AAVV, *Rachel Witheread-House*, London: Phaidon, 2000, p.52.

¹²³ Anthony Vidler; *The Architectural Uncanny-essays in the modern unhomey*, Cambridge: Massachusetts, The MIT Press, 1992, p.8.

¹²⁴ Anthony Vidler, *Ibidem*, p.9.

¹²⁵ Pamela Lee, *Object to be destroyed-the work of Gordon Matta-Clark*, Massachusetts: The MIT Press, 2000, p.171.

¹²⁶ Pamela Lee, *Op.Cit.*, p.163.

¹²⁷ Homi Bhabha citado por Anthony Vidler in *The Architectural Uncanny-essays in the modern unhomey*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1992, p.10.

¹²⁸ Anthony Vidler, *Ibidem*, p.10.

¹²⁹ Sob orientação de Devin Fore a revista *October* (118, fall 2006, Massachusetts: The MIT Press) publicou um número especial dedicado a Factografia Soviética. Desse estudo destacamos um conjunto compreensivo de textos de Sergei Tret'iakov e em particular *The biography of the object* (p.57-62), *The writer and the socialist village* (p. 63-70) e *From the Photo-series to extended Photo-observation* (p.71-77).

¹³⁰ A expressão é usada por Hal Foster: In *The Return of the real*, Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1993, p. 107.

¹³¹ Ferdinand Saussure citado por Robert Morris. A frase serve como adagio do *seu Notes on Sculpture*, part 1, Nova Iorque: Art Forum, 1966. In R.Morris, *continuous Project Altered Daily-The writings fo Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts: the MIT Press

¹³² In AAVV, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa: Antígona, 1997, p.73.

¹³³ *Avantgarde and Kitsch* In Clement Greenberg, *The collected essays and criticism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1988, p.21.

¹³⁴ Ambos os termos (a *construção social da identidade* e a *determinação sexual da subjectividade*) são aplicados por Hal Foster na sua obra *The Return of the Real* (1993).

¹³⁵ Rejeitam o descentramento da acção artística e a percepção de que a arte é uma experiência finalizada e temporalizada. Manifestam, sobretudo, dúvidas e inquietações sobre a ideologia da expansão estética da vida prática, sobre os seus efeitos na autonomia artística.

¹³⁶ Peter Krieger, *Paradoxo e poesia nas colagens de Hannah Hoch*, In *Hannah Hoch*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 92-93.

¹³⁷ Este *novo* e este *velho* significam apenas realidades temporais e não estão sob o signo de um qualquer juízo moralista.

¹³⁸ Este número de anos pressupõe que houve entre 1900 e finais de 1970 uma cronologia de experiências artísticas que entre a diferença e a repetição cultuaram a ideia de uma visualidade incorporada no seu tempo de existência, de uma visualidade cujo valor de uso se sobrepunha à sua condição inevitável de mercadoria estética.

¹³⁹ O comentário de Yve-Alain Bois refere-se à leitura que o estudo de Maria Gough, *The Artist as producer: Russian constructivism in revolution* (Berkeley: University of Calofornia Press, 2005), faz do Construtivismo e por sua vez repete noutra contexto uma observação de Walter Benjamin sobre o clima social e político da Moscovo de finais de 1926. In *Artforum*, N.Y: Feb. 2006, p.54.

¹⁴⁰ Jurgen Habermas, *A modernidade:um projecto inacabado*. In

¹⁴¹ Consultem-se as referências de Maria Gough no seu *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* ao debate que de janeiro a abril de 1921 se desenvolveu entre os membros do INKhuK sobre estas oposições. Pense-se também como os teóricos do Minimalismo (Robert Morris, Donald Judd) deploraram no primeiro desses elementos, a composição, uma dependência que não era nada residual em relação à tradição da imagem ocidental (pintada ou esculpida), às suas preocupações de dramatização ocularcêntrica, de hierarquia, de equilíbrio e de proporcionalidade entre as partes. O segundo elemento é celebrado como a ante-câmara laboratorial de um novo entendimento das possibilidades empíricas e performativas do espaço, da massa e da luz e do que o resgate extra parietal tanto dos objectos que lhe pertenciam (os objectos pictóricos) como daqueles que se lhe opunham fisicamente (os objectos escultóricos), como a dissipação da relação figura-fundo contribuiu para a que a escultura não só fosse lida em termos de extração ou adição de matéria para a realização de uma forma isolada mas que fosse também interpretada como a

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

realização de um espaço capaz de incorporar os seus observadores, isto é, que a escultura incorporasse a percepção arquitectónica na sua representação e cognição física do espaço, do vazio preenchido; que fosse capaz de integrar na construção da massa escultórica a cartografia posicional (onde está e como está em relação ao que o envolve e ao que envolve) e a densidade desse vazio preenchido.

¹⁴² Por aquele passado que não nos deixou apenas destruição e maldade mas também direitos e conquistas inimagináveis pelos mortos de outros passados *que deploraram*, como nós ainda o fazemos, *a opressão e a exploração*.

¹⁴³ Frederic Jameson, *Post-Modernism or the cultural logic of late capitalism*, Chapter I, London: Verso, 1991, p.25.

Capítulo 2: Aspectos históricos e dialécticos da produção do *objecto de arte para-arquitectónico*

2.1-Dois exemplos de alteridade: a cidade Construtivista (1917-1924) e a *Nova Babilónia* de Constant Nieuwenhuis (1956-1974).

O tempo é o espaço (room) do desenvolvimento humano. Um homem que não tem tempo livre de que disponha, cuja vida inteira- afora as interrupções meramente físicas pelo sono, refeições, etc.- esteja absorvida pelo seu trabalho (...) é uma mera máquina de produzir Riqueza Alheia, derreada no corpo e embrutecida no espírito.
Karl Marx, Salário, Preço e Lucro, (1865)

Para entendermos os desvios e reconfigurações do modernismo é necessário compreender que na imaginação e na ideologia das vanguardas heróicas, modernismo e modernização fortaleciam-se mutuamente. É característico da *ingenuidade* e franqueza programática das vanguardas tentar fazer coincidir as necessidades sociais das comunidades em que se inseriam, com a necessidade de uma linguística praticante do *inefável*, do *incompreensível*, do *impensável* e, nesse sentido, contrária aos limites do consenso comunicativo. É o que Marshall Berman descreve como *a visão pastoral* (que) *proclama a natural afinidade entre a modernização material e a modernização espiritual*¹ Esta engrenagem excessiva, por vezes forçada, entre os factos da criação artística e os factos da construção material, foi talvez, a primeira *doença infantil* do modernismo. No contexto desse enfatuamento, a radiação cinética que invadia o espaço urbano era tomada como um elemento crítico para a produção de experiência e ao mesmo tempo como um aparente adversário das técnicas da repetição, do idêntico e do estável, técnicas que o modernismo se propunha superar e desmitografar. Com doses maciças de razão dialéctica Fernand Léger observava em 1914, que *a vida dos criadores actuais é muito mais condensada e mais complicada do que a das pessoas dos séculos precedentes. A imagem tem menos fixidez, o objecto em si próprio, expõe-se menos do que dantes. Uma paisagem trespassada de automóvel ou de combóio perde valor descritivo mas ganha valor sintético. (...) o homem moderno regista cem vezes mais impressões do que o artista do séc.XVIII; de tal modo que, por exemplo, a nossa linguagem encheu-se de*

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

diminutivos e de abreviaturas.² A contemplação (que deixa de ser uma tarefa dolente e descritiva, uma tarefa do corpo em repouso, do corpo que não tem nada para fazer) e o conforto passavam a estar intrinsecamente associados ao motor de combustão e à velocidade a que ele submete a experiência sensorial, ou seja, o corpo e a cultura do olhar alteram-se; o *flaneur* baudelairiano torna-se cinético (e já não apenas por ziguezaguear entre os vazios deixados pelos veículos que congestionam o macadame) e a sua subjectividade adquire as características de um amontoado de colagens e de sínteses incompletas. Dois aspectos que são essenciais à época histórica do modernismo e da modernização (do avanço monopolista do *moderno* sobre a esfera terrestre) são observáveis nas afirmações de F. Léger: um de que ele faz referência, talvez de forma inconsciente, reporta-se às fronteiras sociais que foram quebradas na actividade do olhar e na presença e testemunho do observador: o cidadão anónimo que vive no interior violento da modernidade dispõe de meios mecânicos de registo (meios de intensificação do visível, *mais-seres mecânicos*, a fotografia, a estereoscopia, o diorama, o cinema, que contrastam no mesmo instante o belo e o horrível, que descontinuam a velocidade, a imprevisibilidade da experiência humana; meios que não se limitam a captar a experiência da mudança como também a credibilizar a imagem da experiência não vivida e mesmo a acentuar a incapacidade do sujeito se reconhecer na sua representação, a acentuar a estranheza do familiar, do reconhecível), meios ignorados pelo praticante erudito da Imagem no século das Luzes³. A subjectividade estratificada do enciclopedista já não rivaliza com a experiência física e emocional do transeunte moderno armado não só do seu corpo mas de inúmeras próteses que aumentam a sua percepção *fisiológica* do mundo. Esse cidadão anónimo será cada vez mais o elemento dominante da demografia do mundo industrial. Um número significativo dessa demografia colocar-se-á, aliás, em luta mortal contra a natureza incomunicante do seu anonimato, tentando por todos os meios não só prevalecer como signo, como imagem e como notícia mas procurando garantir que a sua experiência sensorial (a experiência da desordem física, da desfocagem, da ansiedade e do relaxe perceptivo) fosse capaz de se subtrair ao silêncio monadológico, sem vida; capaz, sobretudo, de sobreviver à condição de novidade superada. O activismo do homem moderno não é só dirigido contra a opressão e a exploração que o submetem mas é também uma reacção ao dispositivo de expectativa que representa o mundo sempre-diferente, o mundo da aceleração e da fragmentação visual. Superar o esperável, o habitual, o típico; ser um sujeito multiusos, um *Eu* triunfante, capaz não apenas de erguer-se acima das dificuldades e misérias sociais mas de ser reconhecido, de ser recordado. É nesse sentido que as partes mais obsessivas dessa demografia de anónimos se ocupam a lançar no terreiro social dos seus contemporâneos os nexos, as convicções (ou a falta delas), as doenças da sua vida privada, íntima com a esperança de que se tornem emblemas dramáticos de um modo de vida diferente, rejuvenescido, respirável.

O segundo aspecto prende-se com o que está por detrás do aparecimento desses *diminutivos* e dessas *abreviaturas*, do aparecimento de um tipo diferente de comunicação sintética, essencial, quase telegráfica. O dinamismo do condutor de automóveis, a estética inesperada da máquina

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

útil, os neologismos, não são mais do que metonímicas que descrevem o contexto cultural das sociedades onde o mundo industrial e o mundo urbano se estão a tornar, já sem recuo possível, concomitantes, um contexto de profundas mudanças nas relações humanas, de transformações irreversíveis nos modos de existência, de organização do espaço e do tempo e dos novos significados simbólicos e psicológicos que estas estruturas adquirem. No seu realismo F.Leger não podia imaginar que também estava a falar do processo histórico em que a comunicação transversal caminhava para o código encriptado e o saber humanista para a especialização tecnocrática.

O trânsito violento entre opacidade e transparência, entre organização e liberdade com que se constituiu a paisagem metropolitana do séc. XX tornar-se-á em muitos dos panegíricos do *espírito moderno* a imitação mais absoluta do que era a vida; a subjectividade e o comportamento ético modernista polarizavam nas coisas que consideravam mais ameaçadoras e negadoras da sua actividade, do seu individualismo e sentido de liberdade, a esperança de que através da presença hegemónica, intrínseca dessas *coisas* novas, diferentes a arte deixaria de ser um sistema de convenções e de estímulos. Essencializavam nessa ameaça (o desaparecimento do estético na banalidade do progresso) a nova ontologia da plasticidade do mundo. A erotização do maquinismo tecnológico (uma força que cria vida mas também a destrói), a heroificação do engenheiro e do proletário como *artistas* aliados na produção, e a ambição diletante do artista em mimetizá-los são sinais desse trabalho. Para os propagandistas desta narrativa a positivação, **Fig.73**, dos agentes mais activos da tecnociência revertia das características, na sua perspectiva, invejáveis das suas práticas. Desprovidos de dramas biográficos que subjugassem ou obscurecessem a sua produção ou pelo menos ausentes e irrelevantes para os efeitos dessa produção - e sem vacilações neuróticas estes arquétipos do homem moderno desenvolviam uma actividade cujo significado e valor se concretizava num contexto específico. Mais do que projectar um objecto eles projectavam as condições e as oportunidades para que a realidade acontecesse e se expandisse. Os teóricos do *Produtivismo* soviético resumem no início da década de vinte as competências desta *repersonificação* social do artista: o *mestre produtivista* seria segundo Nikolai Taraboukin o novo paradigma da criatividade humana, um indivíduo treinado na cultura da produção, um tecnólogo capaz de realizar a síntese estandardizada entre a beleza artificialmente conseguida e a necessidade socialmente justificada. *O monismo social e técnico*⁴ de Boris Arvatov define por seu lado o artista do futuro como um organizador do trabalho criativo, um organizador com formação politécnica; contra o autor idealista, refém do psicologismo e da ideologia romântica opunha-se o realismo materialista do *artista-construtor*, do *engenheiro-construtor*. Essa figura, ainda que numa etapa residual e pioneira, já existia, já estava em acção, *o artista* (produtivista) *calcula, desenha, planeia cientificamente cada um dos seus passos, ele considera os seus resultados sociais, ele trabalha lentamente, cessa de depender dos seus humores, das suas empatias e antipatias subjectivas- numa palavra o processo de produção artística é socializado*⁵.

Os modernistas não se furtaram a uma visão aristocrática e por vezes autoritária de si próprios. A visão pastoral de que fala M.Berman deslizou, e



Fig.73, Alexander Gasteev, *Tomemos a tempestade da revolução na RussiaSoviética, unamo-la ao pulso da vida americana e façamos o nosso trabalho com o cronómetro!*, década de 1920.

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

não foram poucas as vezes, para uma visão elitista (quase eugenista) em que o artista de vanguarda se auto-representou como um super-homem artístico. Um profeta motivacional que se afasta e despreza (mesmo quando o quer salvar) o homem comum, o homem que está afastado das *maravilhas da vida económica, da vida espiritual e da vida estética*⁶. A atracção dos modernistas pelo presente, por um processo histórico em desenvolvimento, que voluntaria e furiosamente se dedicam a capturar, a mobilizar, resulta também deste ser um processo em que eles se tomam a si próprios como obra a realizar, como existência a reinventar para além do natural e do constrangimento social. O pioneiro da vanguarda está muitas vezes como na definição de Mallarmé *em greve contra a sociedade*⁷ mas a ambição anti-elitista desse grevista, as suas concepções de bem e de mal, de verdade e beleza, de espaço e de tempo podem muito bem colocá-lo na situação paradoxal de estando fora da sociedade, flutuando *livre, intocado, acima disso tudo*, estar mais do que nunca a viajar como o traidor entre o espaço-tempo do poder e da riqueza organizadas e o espaço-tempo da revolta social.

Ao princípio a colagem intuitiva e visionária da tecnologia e do estético funcionava, era hegemónica, porque, como nos recorda Frederic Jameson⁸, o sonho moderno ainda era um enclave cercado pelos modos de produção e de existência de um mundo ancestral. Nesse sonho o desenvolvimento tecno-científico era encarado como uma das mais significativas passagens éticas da vida humana descartando-se como ruído na paisagem a acumulação de conflitos, as escolhas erradas, as simplificações escolásticas, os refluxos e contradições.

Um bom exemplo é quando no primeiro *Manifesto Futurista* (1909), Marinetti descreve essa condição de enclave a partir de uma localização urbana específica, o já desaparecido Palácio Marinetti. O convívio contemporâneo entre uma tecnologia rudimentar (o carro eléctrico) e uma tecnologia ainda sem tradições (o automóvel), a comunidade entre a antiguidade prematura e o moderno, realiza-se, testemunha-se entre duas partes da casa paterna, nas traseiras o (...) *som de um carro eléctrico de dois andares que passava estrondosamente, inflamado de luzes multicoloridas, como uma aldeia em trajes de festa* e na frente *o rugir de automóveis famintos sob as janelas*⁹.

A sensação fracturante de um novo começo, a experiência de que algo cessou mas ainda coexiste com o que vêm depois, a percepção e a experiência física da descontinuidade alimentam *imagens fortes*, imagens de sobrevivência, (Fig.74), imagens de um novo *primitivismo*, maquinista, testamentário que apela ao futuro que refaça o presente, que ocupe a sua dormência, que domine as suas interpretações, os seus cenários.

O aeroplano; as turbinas eléctricas e os seus anfiteatros metálicos de produção; os motores de combustão; as guerras modernas combinando balística sobre carris, standardização e transporte mecanizado de tropas (como os *pious-pious* franceses transportados pelos táxis de Paris para obstar a ofensiva alemã no Marne); o obstáculo topográfico superado pela demolição; o ambiente natural reconfigurado por barreiras artificiais; túneis esventrando cordilheiras; milhares de quilómetros de linhas férreas, de estradas asfaltadas fragmentando o território, separando o próximo, o familiar, o reconhecível ao mesmo tempo que contraem o distante; florestas de torres eléctricas sustentando milhares de quilómetros de fios e de energia,



Fig. 74, Félix del Marle, *O Esforço*, 1913. Neste desenho, F.Marle contrasta, inesperadamente, o desenvolvimento desigual dos meios de produção: a ponte metálica, o arco colossal da Torre Eiffel, as chaminés revelam os dias contados, a fantasmagorização da motricidade animal, da energia baseada na sobrecarga do esforço físico como forma produtiva. As macro-estruturas mecânicas desta *cityscape* são os cohabitantes-vencedores do séc.XX. A luta muscular e diária destes dois Sísifos tornar-se-á insignificante no mundo da especialização, dos sistemas abstractos de produção-recepção e consumo, dos servos-mecanismos do transporte logístico automatizado.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

invisíveis frequências rádio sobrevoando a atmosfera; novos materiais produzidos pela indústria química, novos têxteis, novos tipos de papel, sistemas de arquivo hiperbólicos, centrais telefónicas, salas povoadas por centenas de dactilógrafas, novos produtos da vida doméstica, leite em pó, pasta de dentes, lâminas de barbear, telefones, grafonolas, aspiradores, a instituição do passaporte, logo a partir da Primeira Guerra Mundial, como prova documental de existência social, o crescente carácter policial da vida organizada (a predominância nas grandes cidades de mecanismos não naturais de definição da pertença ou da exclusão, da solidariedade ou da animosidade, tais como a vigilância da mobilidade do indivíduo, o controlo das opiniões e representações sociais das diferentes comunidades). Todo este novo mundo contraditório de recursos e de possibilidades materiais mas também espirituais, ainda surgia como uma surpresa noticiosa, como pequenas incrustações num quotidiano onde não era certo que a cidade-cosmos fosse impregnar de uma forma tão total a paisagem de ocupação humana.

Nos primeiros trinta anos do século XX, o conceito de Progresso era ainda, e apesar da brutalidade da Guerra de 1914-18, uma miragem tecnopastoral, cujo *feed-back* ainda não se revolia em torno de inversões distópicas¹⁰. O futuro não existia mas era uma alvorada ardente e promissora interpretada de facto na contemporaneidade modernista pela *batalha* da matéria, pela luta material dos homens, pelos novos signos visuais, pelas novas experiências multidimensionais do mundo urbano e industrializado, experiências do sujeito enquanto olhar e enquanto corpo, pelo presencismo sociológico e psicológico de diferentes jogos de linguagem, de novos apelos *hipnóticos* ao activismo, à busca da diferença, do invulgar, da novidade. Um futuro imaginado, desejado por um presente à procura de pontos de fuga para as suas frustrações e *doenças* civilizacionais. Não nos esqueçamos que os modernistas gravitavam presos a uma realidade quotidiana em que seus idiomas radicais ainda balbuciavam e entoavam com um carácter minoritário o programa desse progresso: a produção em massa, a publicidade, a tele-imagem, a concomitância geracional entre a mudança de costumes e a modernização material; todos estes elementos, agressivamente urbanos, erguiam-se no meio de uma lama nem sempre nutritiva e nem sempre correligionária dos avanços da modernização espiritual. Afastar-se da sombra *fúngica* e arcaica da visualidade oitocentista era um imperativo que o objecto tecnológico, que o ambiente industrial, a mensagem de agitação publicitária (e pouco mais tarde de propaganda) pareciam ter alcançado inesperadamente e obedecendo apenas a uma lógica de optimização económica, de utilitarismo funcional onde a austeridade e a elegância *erótica* da forma apareciam como felizes acidentes.

O lado trágico deste enfatuamento modernista com a civilização industrial e com as suas filiações é que emprestou sem receios nem hesitações uma exagerada mais-valia estética, um carácter de forma intacta, pura, ileso ao sujeito reificado em objecto-operador. O olhar estético das vanguardas podia tornar-se perigosamente num olhar indiferente; um olhar que abstractizava o humano, que rapidamente se transfigurava e da celebração dos instintos criadores originais, da arte como o último campo de acção da experiência humana primitiva, o último território onde era realmente possível regressar aos instintos do homem adâmico, à experiência

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

de *caliban*, passava rapidamente para a celebração igualmente agonista da *mutação da espécie*¹¹ que a tecnologia parecia oferecer, uma mutação extremista que erguia o novo ser humano, o cidadão moderno, o consumidor da vida urbana e produtiva, como dominador não só das ideias e dos materiais criados pela ciência como da própria Natureza. O modernista já não se reconhecia no *caliban* ecológico mas num Prometeu robotizado, pronto a anexar e a alienar o ar, o fogo, a terra e a água.

Todos estes objectos, estes componentes e automatismos da visão, do agir, do existir, esta iconografia onde o símbolo se mascarava de realismo social, em que a sobrevivência doméstica resolvia-se, sobretudo, na ampliação robótica da mulher, (de uma mulher ainda submetida à servidão e ao anonimato da casa); o constante refrão à liberdade superlativa do indivíduo, à necessidade de um novo e artificial *odisseus* (heterossexual, patriarcal, mas sobretudo fiel às suas origens burguesas, à supremacia dos competidores vencedores); esse somatório de desejo e activismo que ainda é um *proscenium* no quotidiano do modernismo auroral ressurgiu já banalizado, intrínseco à ideia de modernidade na imagem tumorífera, explodida de Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* 1956, (Figs.75 e 76). Nesta trilogia subtil de sexualidade, romance e maternidade a uniformidade racionalista e a fotogenia glutinosa parecem possuir um inesperado parentesco, uma inesperada complementaridade.

Em ambos os momentos históricos há uma estética que consente em se cobrir com uma camada de tecnologia e que, por isso mesmo, sofre de forma inconsciente, por vezes involuntária, os estigmas da decadência que combate: o *moralismo* e a *felicidade* aparecem sob as formas disfarçadas de um dever-ser da arte, de uma absolutização da perfeição e do demasiado belo e de uma fuga persistente às encarnações do claro-escuro mundano. O paradigma modernista não podia prolongar indefinidamente essa fachada idealista (de demasiada liberdade e de demasiado optimismo) e transformar-se num *sonho sintético* privado *da sua reflexão imanente*¹². Será aliás essa aparente rendição à *sobrevida*, será a resignação do *outro* a envergar como condecorações as coleiras que o oprimem, que estimulará os surrealistas a responderem reactivamente favorecendo o gosto pelo anacrónico, pelo magnetismo do que está perdido mas que mesmo nessa condição mortal arremessa-se contra a indurabilidade do presente.

Eles serão os propagandistas da vida secreta, maravilhosa, da relação solidária entre o *supra-humano*¹³ (a alma) e o *infra-humano*¹⁴ (o sono) que é possível encontrar nos objectos em desuso, ou amalgamada na banalidade e brutalidade produzidas pela industrialização da vida quotidiana. Estes objectos (o artefacto primitivo, as velharias vendidas nas feiras, *objectos fragmentados, sem préstimo, quase incompreensíveis, perversos enfim*¹⁵ e finalmente o objecto surrealista, o *curto circuito* irracional de vários objectos e de diferentes elementos¹⁶, de acordo com os diferentes princípios do prazer) são tornados parasitários, desadequados, e inúteis pelo absurdo da ordem consciente da realidade. Mas essa situação de entulho humorístico, de troca poética *entre conteúdo latente e conteúdo manifesto*¹⁷ à espera de ser atomizada pelo princípio da necessidade é que, para os surrealistas, representa a antítese dos homens e mulheres modernos, da humanidade utilitária e utilizada.



Fig. 75 e 76, Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), uma resposta crítica ou uma vivificação da *House of the future* apresentada por Alison e Peter Smithson no *Daily Mail Ideal Home Exhibition*, em Londres e na mesma data ?



A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Eles classificarão então esses objectos como as derradeiras formas de resistência do estético: as montras decoradas das lojas comerciais, os placards publicitários (*billboards*) apreciados como seres inanimados vivendo um diálogo silencioso mas intensamente poético, os jogos de linguagem e imagem produzidos pelos fragmentos deteriorados e rasgados dos inúmeros cartazes que revestiam as paredes e muros de Paris, o potencial de alegoria sexual que era possível exorcizar da toponímia, da iconografia, da estatuária, dos nomes comerciais, das legendas e anúncios das lojas, o tratado de paixões que era possível erguer no quotidiano de uma praça, de uma rua, de um lugar (um passeio de referência dos surrealistas será o jardim de Buttes-Chaumont e a sua ponte dos suicidados, Bataille elegerá na sua revista *Documents* os matadouros como formas arquitectónicas primordiais para a compreensão das cidades). Ainda mais explícito dessa conjugação poética de libido, tecnologia e morte, de magnetismo e precipício que o *Nadja* de André Breton será o texto de Louis Aragon *le Paysan de Paris: O sangue da noite moderna é uma luz cantante. Tatuagens, ela tem tatuagens móveis no seu seio, a noite*¹⁸.

Os modernistas foram, também, aprendendo a reduzir a escala e o absolutismo das suas paixões desmesuradas, a desacreditar essa fantasia de concomitância entre modernização material e emancipação espiritual. E a perceber que se os museus-cemitérios tinham sido uma paixão do século XIX positivista a vida-cemitério, a *higiene malthusiana da guerra* era bem a materialidade terrível do séc. XX.

A *Cabeça Mecânica*, 1919, (Fig.77) de Raoul Haoussman (e o seu manifesto *Para uma economia das Próteses* onde conjectura cheio de ironia sobre as vantagens dos mutilados para o crescimento da economia alemã do primeiro pós-guerra), a colagem de Rudolf Schlichter, *Phaenomen-werk* (fábrica dos fenómenos) de 1919-1920, as colagens *Metropolis*, 1923, (Fig.78), de Paul Citroen, são outros bons exemplos do calvário de exaustão e de porcaria humana que se infra-estruturavam nos bastidores desse *sonho sintético*. E também do inquietante brilho estético que era possível pressentir na mistura de fanatismo e robotização. A liberdade recém-adquirida do campo artístico (liberdade na acção, liberdade no que pensar e no tempo para pensar sobre as coisas, a liberdade do ócio criador) colocava, portanto, dificuldades acrescidas e de diferentes escalas e uma das mais problemáticas é que a experiência artística (em particular aquela que se desincorporava da questão do gosto e das normas de produção e exibição), tornara-se uma representação invertida do estado *perene de não-liberdade no todo*¹⁹.

O *isomorfismo* entre o humano e o artificial da *Cabeça Mecânica* (1919) de Raoul Haoussman é a imagem conseguida da objectificação (mas também desorganização) da identidade numa sucessão de representações colectivas incompletas, de tipologias indiferenciadas, *desabitadas*, abstractizadas da vida individual; o *Eu* sem aura, revisto, refuncionalizado numa colagem de *gadgets* e adornos estéreis parece ser uma analogia visual do pré-condicionamento psicológico da subjectividade de que falava George Simmel a propósito dos efeitos e tensões da modernidade na vida individual mas com um resultado inquietante e repulsivo. A Indústria e o Mercado não formam um ser autónomo, livre e consciente, um espírito elevado e emancipado que vagueia livre, descomprometido no cosmos (ou que, pelo



Fig.77, Raoul Hausmann
Cabeça Mecânica,
O espírito do nosso tempo, 1919-21.
Pelo que ele próprio indica
(*Je ne suis pas un Photographe*,
1975), R. Hausmann
pretendia testemunhar que
“o homem de todos os dias não tem
nada mais do que aquilo
que o acaso lhe colou ao crânio, no
exterior; o cérebro era um espaço
vazio.”

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

menos, é capaz de combater o *castigo* da repetição, da serialização) mas formam, isso sim, tendencialmente um modo de produção; formam um ser útil, uma monáda lucrativa, (o trabalhador que não desperdiça tempo e energia, o especialista que aperfeiçoa produção, o gestor que amplia a margem de lucro), mas marcado por inúmeras contradições: pela homogeneização e anulação das diferenças; marcado pela centralidade dos seus apetites materiais, pela exaltação transcendental do consumo, da moda, do estilo; marcado pelo conflito nunca resolvido entre a subjectividade e a sua situação posicional (de classe, de raça, de género) no espaço do realmente vivido²⁰. A *Cabeça Mecânica* é um aviso: quanto maiores e mais abrangentes as formas físicas da comunidade -as suas actividades sociais, exteriores, distractivas, dispersivas, desleais e competitivas, quanto maior o monopólio do entretenimento sobre a reflexão, maior é o carácter subsidiário, dependente da teoria e da praxis do indivíduo em relação a esse mundo.

A crise sistémica que o modernismo foi vivendo ao longo da sua vida histórica, isto é, o de ser uma subjectividade encurralada entre o dogma e a dialéctica, entre o entorpecimento do absoluto como promessa de plenitude e a diferença e a imperfeição como fundamentos da realidade não pode por isso deixar de ser vista a partir dessa perspectiva. No próprio discurso modernista os avanços da cultura ocidental são materializados por actos de violência e por actos autoritários e admite-se implicitamente que a ideologia do progresso é permeável a uma racionalidade destrutiva, disposta ao regressivo, ao totalitário, incapaz de se relacionar com o particular, com o disforme. Ele foi, portanto, apercebendo-se que nos modelos macroscópicos de emancipação se observavam disjunções cada vez mais graves entre organização e liberdade. Se a *cidade da pesquisa moderna*²¹ constitui a imagem mais feliz e verosímil, a burocratização e a perda de identidade da vida humana surgiam como os seus simétricos mais inóspitos mas ainda mais quotidianos. O que sobressaia, para as suas diferentes construções regionais, era a acumulação e intensificação dessa deriva e do papel cada vez mais pequeno, insignificante e disléxico da arte. E do lugar cada vez mais desproporcionado ocupado pelo desprezo anti-intelectual, (um desprezo policial) que alvejava à queima-roupa a experimentação, a heterogeneidade, os jogos de linguagem.

Mas ainda que invariavelmente os problemas práticos, os factos contraditórios, os erros convergem sobre essa superfície utópica e desmascaram-na como uma frágil representação é necessário, como já o dissemos no primeiro capítulo, avançar com precauções e sem cair em generalidades que travestem a experiência do modernismo segundo os cânones ocidentais e particularmente anglo-sáxicos. Convém, por exemplo, acrescentar que a época social do modernismo e em particular a época social em que o laboratório construtivista se transforma numa fábrica factográfica, isto é, a época social de um novo tipo de relação entre subjectividade, representação e realidade, (a época do poder soviético), não tem precedentes na nossa história. É essencial perceber-se que, apesar da paternidade futurista poder ser a mesma, essa colagem intuitiva e visionária da tecnologia e do estético produziu diferentes genealogias e espacializou-se em realidades culturais e políticas muito distintas.



Fig. 78, Paul Citroen, *Metropolis*, 1923, Colagem. O espaço urbano moderno: uma tatuagem móvel e indecifrável; uma acumulação incompreensível de sistemas abstractos. A estética tecnopastoral, a aura heróica, positiva da industrialização dissipa-se diante daquilo que criou: uma superfície onde se contrastam irracionalidade e produção, divisão social do trabalho e mobilização individual, acaso e controle social, planificação do real e isolamento das comunidades.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Devin Fore fornece-nos um bom exemplo do contraste que temos que estabelecer entre o culto idealista, saint-simoniano, da modernização e a reconfiguração das relações de classe produzidas pela incorporação da modernização na construção do socialismo. Na introdução ao texto de Sergei Tret'iakov, *The writer and the socialist village* (1931), D.Fore explica que o primeiro Plano Quinquenal (1928-1934) lançado pelo Poder Soviético constituiu uma impressionante transformação antro-po-ética, psicológica e linguística dos meios rurais, um salto da mentalidade pré-moderna dominante para uma mentalidade moderna ligada ao uso intensivo e extensivo da cultura mediática: *formas diferentes de maquinofactura, mecanização abstracta do tempo, puericultura, representação política, burocracia administrativa, radio, literacia, cultura técnica assim como modos diferentes de produção e de trabalho especializado*²². E são estes factos sem precedentes históricos que relativizam o lugar e função da técnica artística tradicional e expõem os praticantes modernistas, neste caso a vanguarda factográfica, perante a necessidade de encontrar os meios e a linguagem adequada para reportar e colaborar nesse acontecimento monumental.

Posto noutros termos a vanguarda factográfica assim como os seus predecessores e contemporâneos construtivistas (a década de vinte é um período de intensas mudanças na vanguarda soviética, a solidariedade programática co-habita com a divergência ideológica ou mesmo pessoal, com a proliferação de associações de artistas proletários, o Proletcult disputa terreno e influência com outros sectores igualmente empenhados na revolução) colocaram esse *sonho sintético* sob o tiro balístico da alteridade (o conceito de *construção* funcionou como um neologismo para essa alteridade) e do mundo nascente da realidade transformada em signo, do quotidiano de uma sociedade serializado como documento ideológico e fotográfico mas como um documento activista.

Todas estas genealogias e desenvolvimentos desiguais, muitas vezes contraditórios e antagonicos, foram sendo integrados e manuseados conceptualmente, pelo discurso artístico do modernismo tardio que já é um discurso destituído da blindagem da autonomia estética e menos obcecado com a integridade estilística e física do objecto de arte; um discurso onde, como observaremos mais adiante nas obras de Robert Smithson, Gordon Matta-Clark e de Victor Burgin, a postura subversiva, o anti-cientismo, mas também a mimése da linguagem científica, a psicanálise lacaniana, as experiências pré-linguísticas, o esoterismo, a fenomenologia, o discurso barthesiano sobre a fotografia e sobre a cultura imagética da civilização ocidental industrializada convivem paredes meias com a iconografia e a poética da cultura urbana popular, com um empirismo eclético que mistura risco e antecipação em doses por vezes desproporcionadas. Não será por acaso que no mesmo lugar onde qualquer primo-modernista (Léger, Duchamp e Brancusi passeando-se no Salão de Aeronáutica de Paris em 1912, por exemplo) veria significantes de um mundo nascente, e invejaria a beleza inesperada, revolucionária, a sensualidade e a ambiguidade semântica, as possibilidades metafísicas dos objectos e das máquinas úteis, no seu *A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey* (Setembro de 1967) Robert Smithson transmite-nos a miragem de um cemitério jurássico, confirma o destino entrópico do mundo belo um dia sonhado pelo

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

modernismo (*estou convencido que o futuro está perdido em algum lugar das lixeiras do passado não histórico*²³): ruas suburbanas ausentes da grande história e sem destino glorioso, incomunicabilidade e isolamento preenchendo os vazios entre os painéis publicitários, os *diners*, os parques de estacionamento, sujidade ciclópica, detritos domésticos e industriais invadidos e reconfigurados pelo mundo vegetal, canos a cuspirem lixo tóxico, máquinas disfuncionalizadas, dolentes a decomporem-se como carcaças de animais. O seu passeio revela-lhe através do anedótico, do acidental, que essa construção espaço-temporal (a modernização), essa obra interminável, retirada para cada vez mais longe e inacabada, também já se encontra em avançado estado de ruína. Já não é só irrecuperável o clarão fugaz da experiência passada. A própria experiência (não só filosófica mas também física e emocional) do futuro, tornou-se a experiência do disforme, do imperfeito, a experiência de uma desolação, de uma *camada geológica* que ainda não se formou. Lágrimas derramadas sobre o futuro.

2.2- A Meta-cidade: a superfície urbana como tropo do milenarismo modernista; a dialéctica quotidiana entre não-liberdade e activismo.

*Um poema que cante sobre arranha-céus, dirigíveis, submarinos pode ser escrito no canto mais longínquo de uma província russa num papel amarelecido e com a mina partida de um lápis. De modo a inflamar a imaginação prodigiosa dessa província é suficiente que esses arranha-céus, dirigíveis e submarinos se encontrem na América. O mundo humano é o mais portátil de todos os materiais.*²⁴

Lev Trotsky (1923)

Procuraremos de seguida falar um pouco dessa representação invertida do estado *perene de não-liberdade no todo* através de duas *meta-cidades* produzidas pelas *oscilações* do modernismo artístico europeu: a cidade do futuro comunista imaginada pela vanguarda artística soviética (onde se enquadram os Racionalistas do grupo *Asnova*, (Fig.79), liderados por Nikolai Ladovsky, os Suprematistas onde se destaca a tutela de Malevitch e a sua acção pedagógica em Vitebsk e no Ginkhuk de Petrogrado, (Fig. 80).mas também o carácter dinâmico de El Lissitsky, (Fig.81), de Leonidov, os Construtivistas –Rodchenko, Tatlin, os irmãos Vesnin, (Fig.82), Karl Ioganson, Medunetsky, os irmãos Stenberg, Mozei Ginsburg- e os seus satélites ulteriores) e a reflexão crítica sobre a cidade burguesa e o activismo libertário de apropriação e de horizontalização do espaço da cidade moderna em que se integra a *Nova Babilónia*, 1950-1974, (Fig. 83) de Constant Niuwenhuis.

Propomo-nos contrastar a *Nova Babilónia* enquanto híbrido da idade da cibernética, mas sobretudo enquanto paradigma de resistência céptica à crescente colonização capitalista da vida quotidiana (e, também, de reinvenção optimista das relações e práticas sociais na cidade do século XX), com as inúmeras especulações e representações urbanas imaginadas pelos pioneiros do modernismo soviético.

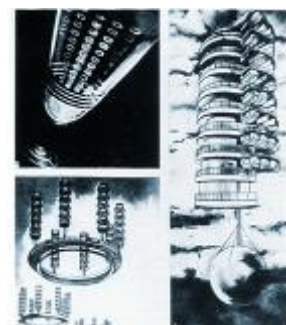


Fig. 79, A cidade voadora de Georgy Krutikova que este baptizou de *Cidade do Futuro*, 1929 (*Gorod budushchego*). Desenho, colagem e fotomontagem sobre cartolina. Tese final de licenciatura. Aluno de Ladovsky no Vkhutemas/Vkhutein; membro do ASNOVA (1923-32) e posteriormente membro-fundador com o mesmo Ladovsky do grupo ARU (Associação de Arquitectos e Urbanistas, 1928-1932).

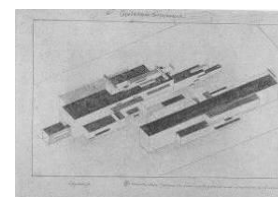


Fig.80, Kasimir Malevitch, desenho de um *Planita*, 1920.



Fig. 81, El Lissitsky *Wolkenbugel (Núvem de ferro)* -Arranha-céus Horizontal, 1925, fotomontagem com a Praça Nitski, em Moscovo, como cenário.



Fig.82, Aleksandr Vesnin, desenho de um *Palácio do Trabalho*. Um conglomerado de volumes que se aproxima da ideia de cidade-edifício

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Primeiro esclareçamos o que neste contexto se designa por *meta-cidade*. Estamos a referir-nos a cidades-objecto, cidades auto-referenciais, que não existem, que nunca existiram, cujo assunto principal é a própria ideia de cidade; é um objecto discursivo cujas vantagens pertencem em exclusivo ao seu criador-utilizador; uma superestrutura em que o *ethos* arquitectónico auto-representa-se como um projecto e um activismo social; um espectro de comunidades fictícias que se instalam (como memória, como dilação) na fronteira entre a pesquisa da vanguarda (artística, política), entre o pretendido e o realmente construído e conseguido; **um quadro de vida total**²⁵ que pretende essencializar o que é e o que faz uma cidade, que assume como vocação enumerar, antologizar, miniaturizar as condições materiais, sociais, económicas, culturais que permitem que uma experiência colectiva, uma experiência comunitária adquira uma forma espacial; que a definem como uma combinação (ou uma homogeneização forçada) de diferenças: aqui uma grelha geométrica de ruas, um fluxo de vida e de mercadorias onde desaparecem as contradições entre o *surplus* e o açambarcamento, entre a crise e a ordem securitária; o culminar *feliz* da organização logocêntrica, a *arte de viver* adaptada à visualidade cubomórfica; ali uma *floresta de símbolos*²⁶, o movimento asfíxiado entre a velocidade e a afasia, a vida privada a avançar para a ruína, para o esquecimento. A cidade como intensificação e heroificação da vida produtiva e da vida política; já noutro lado é a organização ludocêntrica e a automatização que liquidam os limites entre trabalho e prazer, que introduzem o improdutivo, o descanso, o passeio, a festa (a cidade como um gigantesco *potlach*), é a cidade vista como um oceano de aventuras, diversões, actualizações, insegurança e surpresas permanentes, a cidade à espera dos seus naufragos-jogadores mesmo que eles desconheçam a sua condição de naufragos e de jogadores.

As meta-cidades que fazem parte desta nossa reflexão existem sobretudo por via dos seus significantes (das maquetas, dos desenhos (Fig.84), das fotomontagens, dos diagramas e das declarações escritas dos seus autores e apologistas) já que os seus significados nunca se fecham na totalidade, nunca ficam, de facto, esclarecidos ou porque o demasiado pequeno (as *condensações* e minúcias da repetição quotidiana, da vida doméstica e da vida privada) é posto numa situação indefinida, intermitente sendo continuamente transformado no efeito esperado da acção e da presença do demasiado grande (Fig.85), do progresso panóptico que vê e age sobre tudo; ou porque a aparente duração das suas formas arquitectónicas, a falsa (e impossível) eternidade da sua *gestalt* (Fig.86) é de facto uma mentira estética: se a cidade utópica fosse a representação do progresso ela teria o rosto da morte (a *cidade é a mimésis da morte* escreverá Walter Benjamin).

O carácter dilatatório (e metonímico) da *arquitectura de papel*, o desenho nítido e peremptório da forma mas a opacidade e indefinição da sua vida interna (o seu conteúdo, o viver, é colocado num horizonte ulterior, a *arte de viver*: O bom lugar acaba sempre por ser em *nenhum* lugar ou num lugar fictício: a imagem) é uma advertência do quanto há de contraditório, de convencional, de poético e de incompletude na especulação teórica e visual do modernismo artístico em torno da construção arquitectónica ou da sua entidade expansiva –a cidade.



Fig.83, Constant Nieuwenhuis, Cityscape de um dos sectores do Labirintorium-Nova Babilónia, aguarela, lápis sobre fotomontagem, 1971.

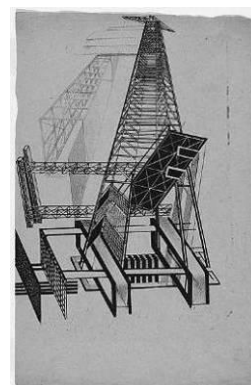


Fig.84, Gustav Klutssis, Construção, 1920.

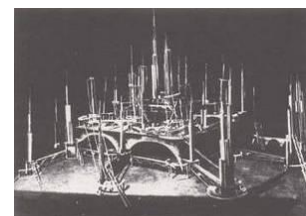


Fig.85, A Capital de Marte, cenário desenvolvido por Rabinovitch para o filme Aelita (1924) e inspirado na visualidade construtivista, em particular naquela que estava a ser desenvolvida nas realizações teatrais de Meyerhold e Eisenstein.

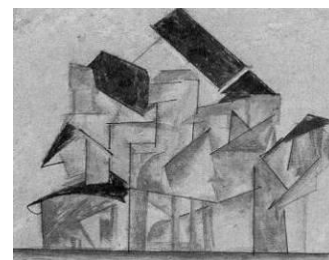


Fig.86, Vladimir Krinsky, Dom Kommuna, 1919.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Difícilmente se pode falar de reciprocidade ou de analogia entre a cidade produtivista e a fórmula urbana imaginada por Constant. Sem correremos o risco de uma visão anacrónica²⁷ não é de facto possível ou sequer interessante estabelecer uma genealogia isomórfica entre estes dois protótipos. Eles respondem ou reagem (gratificando-as ou exonerando-as) a modelações burocráticas do espaço e a diferentes práticas históricas sobre o que é uma habitação, como se organiza e se dispersa uma cidade, como é que a partir do seu interior a humanidade se desenvolve (ou regride) e se autonomiza (ou se reifica), como ela organiza e espacializa o quotidiano vivido, como separa ou preserva formas ancestrais de socialização, de divisão do trabalho, como resolve as contradições psico-fisiológicas, culturais e sociológicas entre a produção e o consumo.

O arquitecto holandês Aldo van Eyck (com quem Constant se relacionou e trabalhou) escreveu em 1961 a propósito de um Orfanato que desenhara para cidade de Amsterdão que *o quer que seja que espaço e tempo significam, lugar e ocasião significam mais*²⁸. Na época histórica do produtivismo as coordenadas abstractas, cartesianas, de espaço e tempo ainda não se trasladaram para as coordenadas antropológicas de lugar e ocasião. No manifesto do *Realismo-Construtivista* que assina em 1920, Naum Gabo, representante do impasse esteticista e benigno da experiência construtivista, descreve-nos o estado de espírito dominante: *a actuação da nossa percepção do mundo sobre a forma de espaço e tempo é o único fim da nossa arte plástica. Não medimos o nosso trabalho com o metro da beleza, não o pesamos com a ternura e os sentimentos. Com o fio-de-prumo na mão, com os olhos infalíveis como dominadores, com um espírito exacto como um compasso, nós edificamos a nossa obra como o Universo, como o engenheiro constrói a ponte, como o matemático elabora as fórmulas das órbitas.*²⁹

No que nos pode servir de analogia, Vieri Quilici salienta no seu estudo sobre a Arquitectura Soviética que o contraste entre a primeira arquitectura moderna ocidental e a que se desenvolve no segundo pós-guerra subjaz também no redimensionamento histórico da metodologia do campo estético; a relação restrita entre Arte e Técnica onde imperava *a qualidade e a racionalidade do design*³⁰; a assimilação historicista por parte da cultura artística (mesmo da mais radicalizada) de que as coordenadas espaço-temporais podiam ser destituídas da dinâmica do processo histórico e submetidas a uma abordagem demasiado restritiva das contradições e problemáticas sociais (e mesmo despossuídas de consciência e diferenciação cultural), alargou-se para a tríade Arte-Técnica-Sociedade.

O determinismo funcionalista ainda está na sua etapa nascente e o apelo do presente histórico não vai no sentido do contraste formal, do padrão assimétrico, do movimento deambulante, do espaço atomizado em diferentes oportunidades de construção e consumação da experiência humana. As soluções que propõem para resolver a desorganização e a disformidade das cidades existentes, o reposicionamento do urbanismo, (**Fig.87**), da concepção de cidades, como elemento activo na luta de classes (e como adjuvante do poder proletário e da expansão espacial desse poder), os conflitos e o quotidiano na habitação colectiva, (a vivificação do objecto arquitectónico), a superação das diferenças entre o campo e a cidade,

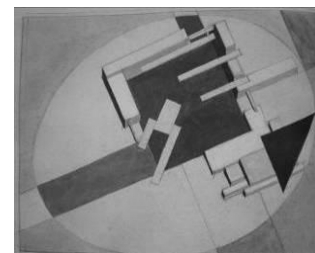


Fig.87, El Lissitzky, Proun 1E, Cidade, 1919/20

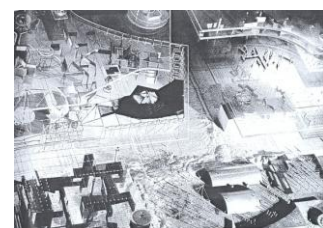


Fig.88, Constant; Nova Babilónia, Combinação de Sectores, Maqueta, 1971.

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

subsidiar-se ainda, como veremos, da analogia da máquina e do seu lugar de existência e de sistematização: a fábrica.

Não é portanto razoável colocar as reacções, as observações, as expectativas e as ilusões (e desilusões) destas duas *meta-cidades* debaixo do mesmo guarda-chuva ideológico. Isto não impede, contudo, que seja possível discernir uma estranha e por vezes coincidente vizinhança entre alguns dos aspectos programáticos e operativos que emanam da sintaxe destas *meta-cidades*. Elas representam duas cidades-mundo e duas formas de organização da vida quotidiana divergentes, radicalmente divergentes mas com elementos que são sobreponíveis. Podemos, por exemplo, relevar a intensa ideologização do espaço a que se dedicam assumindo-o como representação operativa do real, como a sua materialização histórica (Fig.89 e 90). E o que dizer do contraste que ambos estabelecem entre o edifício (essencializado como massa física, volume opaco, e também como um compacto de constrangimentos e simbolismos onde o individual, o incidente particular, a subjectividade e o fragmento são eixos estruturais que, para ambos os modelos tem que ser derrubados) e o espaço como continuidade, como movimento e liberdade, como superação entre o dentro e o fora, e, mais radical ainda, como a passagem de uma estetização da propriedade para uma estetização da sociedade? O texto que Moholy-Nagy dedica ao estudo da percepção e representação espacial e que é publicado pela Bauhaus encontra muitas ressonâncias nos inúmeros croquis que descrevem as atmosferas interiores, as *idiorritmias* arquitectónicas (para usarmos um termo de Roland Barthes³¹) da *Nova Babilónia*. Como também não interpretar como semelhante o optimismo temerário que vê respectivamente na cidade da primeira era da máquina (e sobretudo da máquina subjugada à revolução social e a revolução social subjugada ao taylorismo) e na cidade da automatização electrónica (há uma fase de enfatramento pela electrónica na *Nova Babilónia* de Constant, fase que ele criticará posteriormente) possibilidades ilimitadas em termos de uso democrático do espaço urbano, de superação da experiência fragmentada, incompleta e estática da cidade, de trânsito cada vez mais frequente da produção para o lazer, do trabalho repetitivo para a criatividade? E que vê estes espaços como sendo habitados, vividos e organizados segundo princípios adversários da alienação e do constrangimento. Como o notaremos mais adiante a atitude experimental de um projecto como a *Torre-Tatlin* justapõe polaridades estéticas de origens oponentes. É a antiguidade antecipada de um tempo futuro ao mesmo tempo que participa na montagem política e estética do tempo presente.

A eternidade (a existência permanente sob a forma monumental) é um objectivo da estética tradicional que subsiste no exo-esqueleto de Tatlin mas que convive em simultâneo com valores como a presença e o provisório (a acção imediata, participativa e dialéctica que se reflecte na mobilidade dos sólidos transparentes-a sua cinética transmite ao observador exterior a sensação de um corpo arquitectónico mutante) que serão sublimadas em 1958 por Guy Debord como contrafortes da prática situacionista³². Há traços familiares no movimento rotacional da torre e no refazer permanente da vida tridimensional, principal função do espaço social da Nova Babilónia.

No *simpósio The activist drawing: retracing situationist architectures from New Babylon to beyond* (30 de Outubro de 1999),

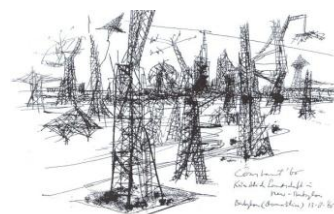


Fig. 89, Constant Nieuwenhuis, Paisagem artificial na Nova Babilónia, 1966.



Fig.90-O Construtor Espacial Aleksandr Rodchenko no já famoso retrato de Mikhail Kaufman (nesta data, 1922, Rodchenko ainda não descobriu a fotografia) onde enverga o Vestuário de Produção desenhado pela sua esposa, a artista produtivista Varvara Stepanova; esta talvez seja a *encarnação* mais verosímil do ginasta pós-humano e politécnico imaginado pelos cubo-futuristas e lefistas; terá sido Rodchenko a iniciar nos anos vinte entre a comunidade artística soviética a moda do cabelo rapado (uma medida higiénica contra o tifo que adquiriu uma *emulsão* estética). Mayakowsky, Osip Brik, Viktor Schlowsky serão os *cabeças rapadas* seguintes.

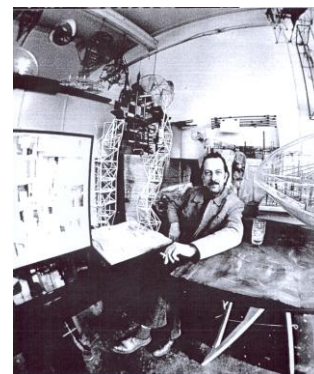


Fig.91, Constant rodeado pelas suas maquetas e *mobiles* no seu Atelier nos finais dos anos 60.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

realizado no âmbito da exposição *Another city for another life: Constant's New Babylon* (Nov-Dez. de 1999) o historiador de arte e crítico Benjamin Buchloch comenta, num diálogo por vezes difícil com o próprio Constant, as semelhanças entre uma fotografia de 1967, em que este se apresentava no seu *atelier* junto às suas maquetes e demais parafernália, e o célebre retrato de Rodchenko fotografado por Mikhail Kaufman em 1922. Nessa foto um Rodchenko de cabeça rapada apresenta-se envergando o seu austero fato-macaco (*vestuário de produção* desenhado e concebido pela sua mulher, Varvara Stepanova), numa conjugação estudada de *cosa mentale* e de activismo e por detrás dele, a servirem involuntariamente como cenário, algumas das suas construções desmontadas (**Fig.90 e 91**); Buchloch coloca na mesa a hipótese do pensamento estético dos construtivistas ter sido uma influência prevalecte na manufactura e na morfologia das peças para-arquitectónicas de Constant (**Fig.92**). E interroga-se se a escultura e a influência de Naum Gabo e Antoine Pevsner na escultura não-figurativa do pós-guerra europeu não teriam servido como ligação diferida do artista holandês à experiência da vanguarda soviética; refere também a amizade entre o arquitecto holandês J.J.P.Oud e Lissitsky como outra hipótese de contacto com o legado construtivista. Todas estas pistas não são rejeitadas por Constant mas o esquematismo genealógico é relativizado. Já ouvira falar dos protagonistas do modernismo heróico, Mondrian, Rietveld (com quem trabalhará), Gabo, Tatlin, Lissitsky e Rodchenko; já vira reproduções das suas obras. Eles chegam-lhe às mãos, explica Constant, por via de publicações, de imagens generalistas e incompletas, de testemunhos de personagens secundárias dessa época pioneira³³. Os três últimos artistas interessaram-lhe, acrescenta então, porque na sua perspectiva foram mais arquitectos do que escultores; Naum Gabo em contrapartida é descrito como um escultor com uma abordagem demasiado esteticista da forma construtivista. Constant não refere Liubov Popova e os seus andaimes multifuncionais (**Fig.93, 94, e 95**) mas é interessante a proximidade entre os objectos cénicos concebidos por esta para a peça, *O Corno magnífico* encenada em 1922 por Meyerhold, e os desenhos que Constant realiza para descrever o acampamento interior e o clima de circo montado (a experiência nómada, por excelência, da criação e entretenimento artístico) que caracterizam a sua utopia.

Mas se sacrificarmos, por alguns instantes, da nossa análise, os elementos que são visíveis, o que é mediatizável como forma visual, isto é, a morfologia das duas cidades e, por conseguinte, as diferenças e semelhanças perceptíveis a olho nú, o que de facto se essencializa de um ponto de vista conceptual na cidade produtivista em oposição ao projecto unilateral de Constant é uma disjunção entre trabalho e prazer, entre política e desejo e finalmente entre utopia e domesticidade. O modelo construtivista coloca uma barreira entre esses dois mundos, exige uma posição agonística que não se compadece com o ruído, a porcaria, a sujidade e os horários da vida doméstica, enquanto o urbanismo unitário e integrador de Constant propõe-se eliminar essa oposição, diluir (*esborratar*) um mundo no outro.

O *beyt*-os costumes da vida quotidiana, para usarmos o termo russo-será, aliás, o principal alvo da visão construtivista da habitação e das intermitências entre socialização e privacidade; no período complexo e desigual do pós-guerra civil onde a construção do socialismo enquanto

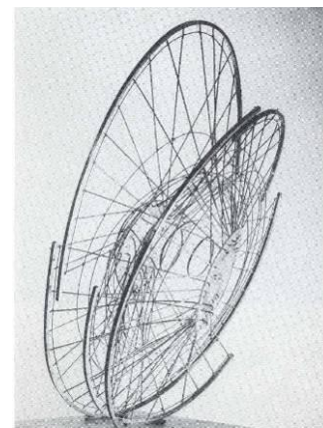


Fig. 92, Constant Nieuwenhuis *Nebulosa Mecânica*, 1958.



Fig.13, Liubov Popova, desenho cénico (fragmento) para o *Corno Magnífico*, 1922.



Fig. 94 e 95, *O Corno Magnífico*, cenários de Liubov Popova para a encenação de Meyerhold, 1922.



Fig. 96 Constant Nieuwenhuis, *Escada labirinto*, 1967.

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

política de Estado co-habita com a necessidade de se reabilitar a economia, de se atrair do exílio quadros técnicos, de se captar investimento estrangeiro, e portanto de pactuar temporariamente com as antigas práticas capitalistas, com o enriquecimento dos especuladores o *beyt* ainda persiste como uma imagem negativa, uma imagem de desorganização e de descontinuidade da própria experiência da modernidade³⁴. Os construtivistas, os Lefistas, o Proletkult, os Factografistas vêem nele um território ainda a conquistar, um recipiente onde se hospedam *inimigos mortais* da nascente sociedade soviética e de actividades que facilitam a apropriação burguesa da cultura material, do tecnicismo e da organização, de actividades que combinam essa apropriação com concepções ancestrais, conservadoras do papel do homem e da mulher na sociedade, com mitos de nostalgia, com a burocratização. Boris Arvatov é um dos contribuintes para a discussão e teorização do dualismo ainda não superado da vida colectiva, da vida material segregada entre as necessidades sociais de produção e de consumo; numa série de textos críticos reconhece que os valores disjuntivos que se desenvolvem no ambiente de trabalho e no ambiente doméstico, os preconceitos culturais, de género agregados à lógica da produção e do consumo, o individualismo, a objectificação do sujeito criador num mero sobrevivente, a colonização da vida espiritual pelas precariedades e trivialidades da vida material, a fetichização da mercadoria teriam que ser obrigatoriamente redimensionados ou mesmo eliminados pelo processo socialista (por um processo aliado ao desenvolvimento da alta tecnologia) mas será num texto nunca publicado, *A vida quotidiana e a cultura do objecto* (1925) que procurará, fora da esfera do taylorismo (que dominará muitos outros pensadores ligados à cultura construtivista, pensadores que homogeneizam todas as actividades humanas segundo as regras e dinâmicas do espaço de trabalho) interpenetrar, interagir o mundo da produção com o potencial de transformação social do *beyt*³⁵.

2.2.1- A vanguarda russo-soviética: *A elite dos caçadores do Sol* .

É um erro dividir as pessoas entre as que estão vivas e as que estão mortas: há, também, pessoas que são mortas-vivas e pessoas que são vivas-vivas. Os mortos-vivos também escrevem, andam, falam e agem. Mas eles não cometem erros e só produzem coisas mortas. Os vivos-vivos estão constantemente errados, em busca, questionando, em tormento.

Yevgeny Zamyatin (1923)

Nas décadas de 1910 e 1920 a *revolução simbólica modernista* produziu no eixo Petrogrado-Moscovo um conclave multitudinário de criadores atípicos: poetas errantes, quixotescos no seu sonho milenarista onde o mundo pagão, os povos da estepes (os citas, os mongóis, os cossacos) ressurgiam como heróis e *vagabundos* do futuro; *Ovídios* da revolta dos objectos banais; cientistas da forma e da sintaxe e propagandistas da prática auto-referencial das artes; jornalistas-dramaturgos viajando com as colunas do Exército Vermelho; veteranos do bolchevismo e da guerra civil redescobrimo-se como *construtores espaciais* e pioneiros da fotomontagem política; adeptos do politecnicismo e da biónica; activistas e exploradores dos limites da fonética; poetas *zaúmniki* praticantes da linguagem transmental; primitivistas amantes dos ícones e dos *lubók*; pintores enfatuados com a vida autóctone da forma plástica asiática mas também com a estranheza do mundo pictórico cubista; *Budietliânin* arremessando em todas as direcções os *estilhaços* futuristas; apoiantes do maquinismo estético de raiz withmanesca; engenheiros navais reconvertidos em satiristas anti-utópicos; solistas do expressionismo e *conductores do fogo suprematista*³⁶ reafirmando indefectíveis, isolados, a sobrevivência e a necessidade da pintura de cavalete; *pais e netos* do cinema e da agitação multimedia.

No *Quem é quem* desta rapsódia de metafísica, de burlesco, de profecia, de sensacionismo, de elipses amorais, de radicalismo *Zaum-político* recordamos nomes como os de Mayakowsky, Burluik, Khlebnikov, Ivan Puni, Malevitch, Nikolai Suyetin, Ilya Chashnik, Ivan Kudryashev, Natan Altman, Konstantin Medunetsky, Vladimir e Georgy Stenberg, Iosef Chaikov, Karl Ioganson, Mitchurin, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Boris Pasternak, Nikolai Miliutine, Mozei Ginsburg, os irmãos Vesnin, Ossip Mandelstam, Zamyatin, Zochenko, Ossip Brik, Tatlin, Nikolai Aseev, Sergei Tetriakov, Sergei Einsenstein, Dziga Vertov, Meyerhold, Gustav Klutsis, El Lissitsky, Aleksandr Rodchenko, Aleksei Gan, Vladislav Strzheminsky, Alexandra Exter, Boris Korolyov, Alexei Babichev, Anton Lavinsky, Mikhail Bakhtin, Nikolai Ladovsky, Yakov Chernikov, Nikolai Khodataev, Zenon Komissarenko.

Foi quando a revolução das artes convergiu com a revolução civilizacional do poder dos soviets ³⁷que esta *população* encontrou o

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

alimento social e as oportunidades públicas que lhe faltavam, e foi nessa dinâmica que se reproduziu, se ramificou, se diferenciou até ao ponto da exaustão e do confronto identitário. E foi apesar ou por causa do esforço em tornar discrepante, útil, radical essa vontade de participar, de se organizar, de resolver historicamente o fosso entre o *beyt* e a espiritualidade da criação e mestria artísticas que se intensificaram os temas da vida comunitária, do papel do indivíduo e das massas na produção, na criação cultural, no consumo estético; que se procedeu à hiperbolização da cidade no discurso literário e artístico aparecendo como a realização prática do impraticável, como um mais-ser da imaginação, um interface comunicando a banalidade e o revolucionário, o terrestre e o *celestial*; como, enfim, a organização superior (ou, para outros, a *nemesis* inescapável) e vivificação da dialéctica entre estética e vida e da arquitectura como aparato espacial ideal e necessário para fazer migrar e fazer sobreviver a **relação nova entre a forma e o material** na direcção da **forma de um novo modo de vida**.

As figuras mais significantes do empasto cubo-futurista eslavo não dirigiram, contudo, as suas preocupações de síntese entre artes visuais e arquitectura, nem o seu esforço em superar as contradições antitéticas entre arte e tecnologia, apenas no sentido da alteridade (e da quase guerra social) entre a forma artística pura e a forma plástica socialmente justificada.

Os primo-modernistas russo-soviéticos personificam todas as suas preocupações sobre a existência social dos artistas e as suas práticas libertadoras e autónomas num arquétipo social ainda inexistente mas que para eles era percebido como historicamente inevitável e que muitas vezes, como aliás verificaremos eles próprios pretenderam reencarnar nas diferentes etapas das suas biografias artísticas³⁸.

O criador híbrido, que todos estes extraordinários *grevistas da sociedade* conceptualizam para o futuro, enquadra-se nas suas reflexões sobre a organização e integração da experiência artística nas transformações político-sociais da vida moderna, de uma vida moderna que, para alguns, era essencial ao projecto socialista. O que eles imaginam é um complicado somatório de activistas empenhados em refazer as superestruturas da vida económica e social (e empenhados em propor um protótipo inverosímil do cidadão soviético ideal) e de arquitectos-artistas com fortes contornos burocráticos e tecnocráticos.

Kasimir Malevitch, (1874-1935) por exemplo, foi-se aproximando resolutamente do objecto arquitectónico (primeiro os seus *architektons* e depois os seus *planitas* são sintomas do seu crescente interesse pelas questões do espaço, da luz e da plasticidade volumétrica) mas, em parte substancial das suas contribuições (aquilo que legou à posteridade), a sua *mantra* conceptual, a **representação inobjectiva**, está associada à bidimensionalidade parietal, ao quadro. As suas investigações deslocam-se pendularmente entre o último e definitivo quadro (a austeridade pictórica levada a um impasse monodológico, à arte fechada sobre si mesma) e a empiria da vida enquanto etapa superior da criação humana (onde a obra arquitectónica seria o hegelianismo de todas as formas de criação plástica, uma síntese descontextualizada do plano no espaço e do tempo).

Serguei Eisenstein testemunhou em 1920 a transformação pictórica de Vitebsk pelas mãos de Malevitch e dos seus discípulos Unovistas³⁹, (Fig.



Fig.97, El Lissitzky, desenho Proun com frases de agitação política decorando uma das ruas de Vitebsk em 1920.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

97 e 98): *Uma estranha cidade de província. Toda de tijolos vermelhos enfumaçados, como muitas das cidades das regiões ocidentais. Mas esta é mais estranha do que as outras. Aqui, nas ruas principais uma tinta branca recobre os tijolos vermelhos. E sobre o fundo branco espalham-se círculos verdes, quadrados cor-de-laranja, rectângulos azuis. É a Vitebsk de 1920. Pelas suas paredes de tijolo passou o pincel de Kasimir Malevitch*⁴⁰. O rádio, a literacia, o contrato colectivo, o horário fixo de trabalho, as férias pagas, a saúde pública, a qualidade alimentar, os transportes, a electrificação, as residências comunais, as cantinas colectivas, os clubes operários, ainda são propriedades incompletas, remissivas, são episódios de uma futura cultura material que ainda não chegou mas o Suprematismo antecipou-se, cobriu o antigo, o que não voltará mais, com novas cores e novas formas. Depois da acção pictórica de *Uma Manhã na Aldeia depois da Neve* 1912, (Fig.99), que enerva o real em forças vectoriais, dissonantes; depois do homem terrestre, Malevitch, transfigurado no *zero das formas*, a promessa de poder ser, as leis empíricas da mudança (do humano, da matéria) adquirem uma encarnação arquitectónica.

Continuamos a vê-lo como o líder de uma *escola* pictórica e não como o autor de obras que, como explica Selim O.Khan – Magomedov, ajudaram os arquitectos *a ver de novo, a refrescarem a memória sobre a existência das superfícies geométricas planas e das suas inesgotáveis possibilidades combinatórias em composições espaciais complexas e eficazes. A justaposição de volumes nas composições arquitectónicas de Malevitch e nos Prouns de El Lissitsky geraram relações e dispositivos que raras ou nenhuma vez tinham sido usadas para fins arquitectónicos: o deslocamento vertical e horizontal de volumes em relação um ao outro; um volume a pairar sobre outro, a colocação de uma superfície volumosa sobre outras mais pequenas e fragmentadas, a negação da simetria* (Fig.99b), *uma abordagem original da gravidade, com a forma visualmente pesada colocada sobre a forma aparentemente leve. As ricas oportunidades oferecidas pela luz e pela sombra, as diferenças e contrastes de escala. A mudança constante da composição espacial conforme a deslocação do observador*⁴¹. A negação, enfim, de todo o catálogo tectónico até então dominante. Se tivesse vivido tempo suficiente Guillaume Apollinaire (1880-1918) teria anexado as criações volumétricas de Malevitch à *concepção titânica da arquitectura* que reconhecia no escultor Duchamp-Villon; nesses mini-monumentos em gesso e madeira de propósito vago, dilatatório reconheceria a verdadeira justificação da criação arquitectónica: admitir o carácter sublime, a oportunidade poética do insólito, do mais-que-natural e mesmo do inútil.

El Lissitsky (a versão pragmática da visualidade suprematista, o *Lénine* do Unovismo, a adaptação da linha, do plano, da cor e do volume às exigências da construção da vida socialista), Tatlin e Rodchenko militam em diferentes frentes (a investigação artística pura-o *construtivismo analítico* como lhe chama Nikolai Taraboukin-, as artes gráficas, a propaganda, a arquitectura milenar, o proto-design, a cenografia de teatro e cinema, etc.) combinando um diletantismo tecnolatra com as necessidades imediatas de um Estado Operário recém-nascido e já em risco de vida.

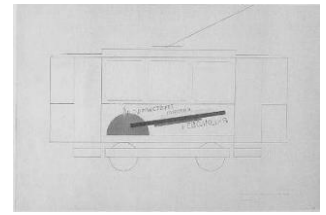


Fig. 98, Nikolai Suyetin, Eléctrico em Vitebsk, 1921.



Fig.99, Kasimir Malevitch, Uma Manhã na Aldeia depois da Neve, 1912.

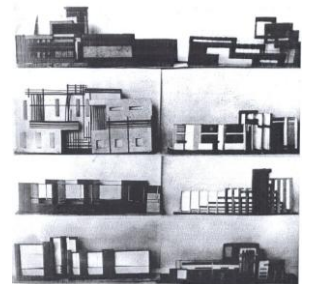


Fig.99b, Trabalhos compositivos, organização de fachadas de edifícios de uma rua. Exercícios de alunos do curso básico do Vkhutemas, disciplina do espaço, aula dirigida por Vladimir Krinsky, meados de 1920.

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Tatlin é um visionário das lâminas /E um teimoso bardo da hélice/ Pertencendo à elite dos caçadores do Sol/ Ele atou uma teia de cordas a uma ferradura de cavalo e por esse seu enlace mortal (um nó de marinheiro) ligou-se a uma misteriosa visão da vida/admirai o que ele nos mostrou...⁴²

Velimir Khlebnikov (1915-16))

Tatlin (1889-1953), surge, na reabilitação retroactiva das suas investigações, como um dos pioneiros de uma experiência plástica inovadora, que reitera mas também resiste (por via das tradições eslavas da pintura icónica argumentará Ivan Puni) à tradição artística ocidental; pioneiro *neo-romântico* de uma experiência que reafirma o campo da tridimensão, das relações entre massa, espaço e luz como clarificadora dos conteúdos específicos da escultura. Essas características podem de facto ser presumidas da obra de Tatlin, sendo verosímeis e facilitadas de um ponto de vista de consumo e de estímulo visual pela presença literal e protagonista dos materiais mas tornam-se, contudo, muito fragmentárias e localizadas quando comparadas com a economia de interesses plásticos, estéticos e ideológicos que definiu os vinte anos (1912-1932) do seu apogeu criativo. Com uma certa dose de ironia e uma colherada de manipulação ideológica, o tempo encarregou-se de proceder a uma reificação das expectativas e isto fortalece o argumento de que o modernismo artístico não só é uma dialéctica da descoberta onde se cultua a novidade mas também é uma dialéctica do esquecimento em que o *sempre-diferente* é cultuado através da mentira. Como explicamos anteriormente a geração construtivista deplorava o paradigma isolado em que se tornara a arte, estudava o desenvolvimento das condições e das práticas necessárias para a indiferenciação entre os objectos, (um igualitarismo em que a ordem utilitarista não se sobrepunha à imaginação dialéctica sendo essa, também, a raiz diletante do construtivismo).

Mas a sua personalidade é acrescida de algo mais complexo e problemático do que o estereótipo do artista inovador *peregrinando* a sua dedicação individualista à plastografia. Ele foi muito mais do que *o primeiro a libertar a escultura do peso da representação e a estabelecê-la como forma autónoma tanto pelo tipo de imagem, ou de não-imagem que empregou como pelo uso literal dos materiais*⁴³. Sem ilusões sobre as dificuldades quotidianas que se avizinham, ele define-se como cidadão soviético, escolhendo o lado da esquerda política e cultural e implicando-se profundamente na dinâmica distorcida do Comunismo de Guerra (*Fui o primeiro artista que trabalhou activamente para o Poder soviético*). A sua opção não é oportunista nem tardia porque possui antecedentes no seu curriculum (*antes de 1917 estive socialmente activo organizando artistas de esquerda*⁴⁴) e é tomada num período de crise e de refluxo em que cercada e ameaçada por todos os lados⁴⁵ a República dos Sovietes parecia encaminhar-se para o desenlace trágico da Comuna Parisiense de 1871.

Basta referir que de Julho a Outubro de 1919, sendo o mês mais crítico e decisivo Setembro, Moscovo, assim como Petrogrado estiveram na eminência de caírem nas mãos dos intervencionistas e do general branco

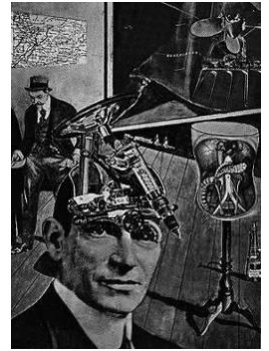


Fig.100, Tatlin em sua Casa, retrato imaginado pelo dadaísta berlinense Raoul Haussman que contrasta com o verdadeiro Tatlin, um Caçador do Sol quixotesco que não estava tão enfatuado pela máquina ou prisioneiro do corolário tecnolatra como heroificavam os seus adeptos europeus; na sua visita à Rússia em 1922 George Grosz descobre um homem diferente do campeão da modernidade que esperava encontrar: "Encontrei mais uma vez Tatlin, o grande tolo. Estava a viver num pequeno, antigo e decrépito apartamento. Algumas das galinhas que criava dormiam na sua cama, outras punham ovos num canto... Quando tocava a sua balalaika... dava a impressão, não de um ultra-moderno Construtivista mas de um pedaço da velha e genuína Rússia, como extraído de um livro de Gogol; e nessa altura instalava-se um humor melancólico no seu quarto."



Fig. 101, Tatlin tocando um instrumento musical russo, em finais dos anos 40.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Dénikine. Tatlin desenvolveu o seu projecto da Torre no princípio de 1919 iniciando o período de execução da maquete em madeira um ano depois; a sua apresentação pública decorreria em Petrogrado no Estúdio do Espaço, dos Materiais e da Construção (local de trabalho e de ensino de Tatlin) nos Ateliers Livres entre 8 de Novembro (3 anos e um dia depois da Revolução de Outubro) e 19 de Dezembro desse mesmo ano, migrando depois para Moscovo onde seria apresentado na Casa da União e mais tarde no Oitavo Congresso Pan-russo dos Sovietes (onde, aliás, se discutiria e se tomariam medidas concretas para a electrificação da Rússia).

O testemunho da prática de Tatlin *-a profundidade organizacional, institucional e teórica em que se transformou o compromisso da vanguarda na prática de construir uma nova vida*⁴⁶ - opõe-se, portanto, à ideia de uma subjectividade criadora passiva, de um idealismo inerte perante as violências da História e que festeja a liberdade (artística, social) sem consciência do seu preço e da sua precariedade. O esvaziamento do carácter ideológico (da consciência posicional) da sua intervenção é ainda menos aceitável quando se observa que tanto Tatlin como El Lissitzky (que em meados da década de 20 e depois de um longo período ausente na Europa escolhe regressar à Rússia Soviética) e Rodchenko (assim como os estudantes do Instituto Vkhutemas/Vkhutein no período de 1920-30, **Fig.103**), adequam nas suas obras uma escala projectiva e expectante, uma ilusão (própria de quem é pioneiro neste tipo de reflexão) e uma apreciação esquemática do que a tecnologia podia fornecer a uma nova forma de organização económica e política da sociedade. O núcleo duro e mais carismático da sua produção foi condicionado por uma ordem de factores muito diversa que se estendeu do clima de catástrofe económica e demográfica da Guerra Civil até à *anarquia* da produção e o aburguesamento do quotidiano introduzido pelo NEP e de que Tatlin e os Construtivistas foram, em geral, adversários intransigentes. Ele foi, num período de colapso industrial, de carência de matérias-primas, um propagandista entusiasmado das possibilidades empíricas da tecnologia moderna e o organizador das primeiras tentativas de integração da especulação *laboratorial* característica das vanguardas cubo-futuristas, na produção em série. Essa dedicação em ultrapassar o campo reclusivo e classista da produção artística, em romper com os aspectos biográficos, irracionais e orgânicos do processo de trabalho artístico, investindo no seu valor de uso através da concepção de protótipos para a produção em massa reflectiu-se tanto na prática (no trabalho colectivo, na organização de comités de discussão artística, na reformulação pedagógica e programática do ensino da arte, na educação de uma geração de criadores revolucionários) como na reflexão teórica.

No, essencial, podemos reputá-lo como um experimentalista para quem a aliança entre a natureza e a tecnologia, a reciprocidade entre a verdade (e identidade) dos materiais e a forma necessária, (a construção/montagem em que é tangível uma lógica interna, em que se incrusta uma utilidade:contrastar o mundo real, não artístico com uma imagem/experiência diferente, não convencional, atípica e refundadora em termos emocionais) constitui a nova ontologia do estético, o novo repertório de socialização do processo de criar e inventar. Essa crença fê-lo deslizar, não poucas vezes, para o diletantismo. O seu aparato voador *Letatlin*,

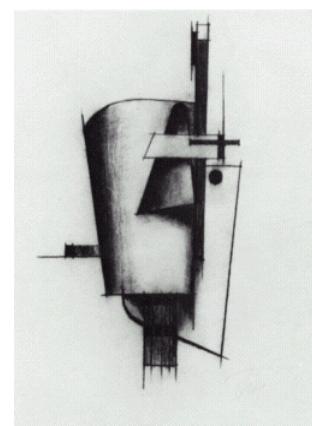


Fig.103, Vladimir Tatlin, desenho de contra-relevo, 1916.



Fig. 103b, Vkhutemas, Curso básico, Sala da disciplina de Espaço, trabalhos de alunos sob a direcção de Vladimir Krinsky, activista do grupo Asnova, meados de 1920. Krinsky fornece, também, a chave conceptual do construtivismo começando como Ladovsky por defender um maior esclarecimento das leis da percepção espacial e da sua influência nas práticas criativas tridimensionais; a construção é a equação onde duas variáveis, imaginação e espaço se relacionam produtivamente ou como ele o afirma: *A forma é uma invenção, não é um culto. O seu valor é provado em acção.*

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

construído entre 1929 e 1932, é um exemplo conseguido das qualidades criativas desse desvio. *Letatlin* aparelha-se recorrendo a uma relação organicista dos materiais com os processos construtivos. É a forma achada por uma investigação pessoal que intersecta a observação intuitiva do voo dos pássaros com cálculos matemáticos de aeronautica. Jamais levantará vôo mas o trabalho artístico produzido, o seu esqueleto biomórfico, os materiais naturais utilizados para revestirem a sua massa estrutural (braços em madeira conjuntados através de fitas elásticas e organizados segundo um modelo original da asa das aves, cabedais, linho, e outros tecidos leves e deformáveis para vestirem a nave e sua zona frontal, onde aliás o piloto se incrustava deitado de barriga para baixo), a propulsão baseada no esforço humano revelam-nos Tatlin como um inesperado Ícaro ecológico. Este Ícaro parece responder poeticamente às preces de um Mayakowsky que, em 1925, da janela do seu apartamento-comunitário perspectivava as peripécias aeronauticas como o resgate da *nostra vida tristonha de sardinhas*⁴⁷. Aliás o culto do *metal voador* (é assim que outro entusiasta da aeronáutica, o escritor Zamyatin, cunha o avião) incorpora-se como uma máquina positiva, libertadora, como um *objecto-camarada*, no quotidiano das cidades futuras, em particular daquelas que são visionadas (quer através de significantes visuais quer por via literária) pelas vanguardas construtivista, asnovistas e suprematistas, como estruturas levitantes, como enormes massas artificiais pairando no ar, orbitando como nómadas aéreas sobre a paisagem terrestre, ou então como estruturas espiraladas e assimétricas cuspidando a sua força plástica, as suas linhas dinâmicas na direcção do céu, *pontes verticais* onde a vida social já só se realiza no topo.

Tatlin colocou-se, ele próprio, no pólo oposto do que eram as ideias de Malevitch sobre a questão artística e sobre o papel dos artistas (essa oposição caracterizar-se-á, segundo o que relata Rodchenko⁴⁸ pela animosidade e pela desconfiança recíproca e no seu estudo abrangente, *Tatlin and the Russian Avant-garde*, John Milner salienta que em Dezembro de 1915 esse antagonismo conceptual teria o seu campo de batalha na famosa exposição 0.10: *indignado com o que considerava ser o amadorismo da pintura de Malevitch, Tatlin recusou-se a expor os seus relevos ao lado dos quadros suprematistas*⁴⁹). Na prática artística de Tatlin a forma desempenha um papel logístico na ofensiva da empiria política e tecnológica sobre o território da estética, a forma deduz-se da *construção funcional*⁵⁰ do objecto, do protótipo. A forma é a resposta necessária, natural às *tensões, contrastes, ritmos*⁵¹, à *faktura* possibilitada pelos materiais. O milenarismo de Malevitch tem uma raiz simbólica diferente. A sua *não-objectividade*, o seu formalismo de grau zero, incorpora-se numa leitura em que a prática artística e os seus objectivos adquirem contornos de liderança messiânica e profética saltando por cima das concepções históricas de espaço e de tempo.

O texto histórico, *Do Cavalete à Máquina* (1921), de Nikolai Taraboukin contextualiza e ajuda-nos a compreender os diferentes itinerários conceptuais da pintura de Malevitch e da escultura de Tatlin. Este ultimo é, aliás, uma referência recorrente e muitas vezes essencial para N.Taraboukin contrastar a orientação metodológica e conceptual que a experiência pictórica *não-objectiva* russa seguia com a das suas congéneres ocidentais, francesa, holandesa e alemã (ao *Tableau* de Picasso opõe-se a



Fig 104, Tatlin segurando o esqueleto tensional de uma das asas do seu aparelho voador.

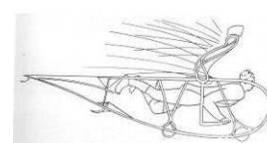


Fig. 105, Letatlin, 1929-32, Alçado do projecto.

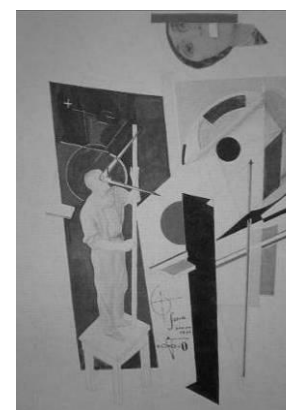


Fig. 106, El Lissitzky, Tatlin trabalhando no monumento à Terceira Internacional, 1922.

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

combinação de materiais, o problema teórico resolvido com materiais⁵² de Tatlin, ao uso que Picasso e Braque fazem de materiais como o *papier collé*, a madeira, as letras tipográficas, o gesso para fins ilusionísticos, para a criação de efeitos plásticos, Taraboukin refere Tatlin como o exemplo de alguém que foi ainda mais longe ao fazer objectos (e não imagens secundárias de outros objectos) com materiais verdadeiros como a madeira, o aço e vidro). Mas, procurando superar as contradições e impasses da criação artística pura a que o suprematismo de Malevitch reagirá mais tardiamente⁵³, o construtivismo laboratorial de Tatlin na entrada da década de vinte, isto é, na etapa que se seguiu aos seus contra-relevos angulares e parietais e onde se situa o **Monumento à III Internacional**, já se tornara pós-analítico e abandonara a noção de *objecto*. Já se encontrava superado o mesmo *objecto* que, em 1915, Viktor Schlowisky afirmara ter tornado num arcaísmo histórico a forma criativa alegórica e a janela albertiana.

Representado pelo **Primeiro Grupo de Trabalho de Construtivistas** (Rodchenko, Stepanova, Aleksei Gan) como o *pater familias* do construtivismo, Tatlin distinguirá, contudo, anos mais tarde, num texto de 1932, a sua prática da dos seus auto-propostos discípulos apontando-lhes como principal defeito a transformação da prática artística numa escolástica tecnolatra (criticava a Rodchenko o excesso de formalismo euclidiano, a pouca atenção ao correlativo entre o homem e o objecto e às características e possibilidades da abordagem intuitiva dos materiais antes de estes serem submetidos ao escrutínio da tecnologia e da especialização; esta era, segundo Tatlin uma musa inspiradora demasiado opressiva e austera nas imagens e objectos que Rodchenko desenvolvera (*ele seguiu o caminho de um pensamento geométrico e acabou por não entender o meu*⁵⁴). Tatlin define o corolário de toda a sua obra criativa como o desejo de *fazer a Máquina com a Arte e não de mecanizar a arte*.⁵⁵

Aleksander Rodchenko, 1891-1956, (Fig.107), outro *herói* do texto de Taraboukin, descreve-se como um neófito que deve tudo o que aprendeu a Tatlin, que lhe deve (...) *a abordagem* (que fez) *da minha profissão, dos objectos, dos materiais, da comida, de tudo na vida, e essa influência deixou a sua marca em toda a minha vida*⁵⁶. A sua *orientação volumétrica*⁵⁷, a sua preocupação pela *essência construtiva das coisas*, a função endógena e matricial da linha nesse processo de descobrimento e de valorização cinética do volume e do espaço decorrem do convívio e da troca de ideias com Tatlin.

Esta percepção do espaço (o espaço é cinético, é infinito, explica-se matematicamente, é tetra-dimensional, ele serve para construir, para ser manuseado como o movimento entre o vazio e o cheio, como o desenho desse movimento) vai trazer consigo uma representação diferente e mais inventiva daquilo que, segundo Rodchenko, ainda não foi visto mas que existe na natureza das coisas (*milhares de vezes eu pensei que a não-objectividade deveria ser elogiada porque graças a ela nós passamos a “vêr” massas de objectos novos, de objectos que até podem ser velhos, ordinários mas cujas qualidades extraordinárias permaneciam ocultas, ignoradas*⁵⁸).

As reflexões aforísticas de Rodchenko sobre o espaço, a arquitectura e a cidade tem o seu culminar lógico no que escreve em Junho de 1920 e que parece ser uma antevisão e configuração **compositiva-construtiva** (Fig.

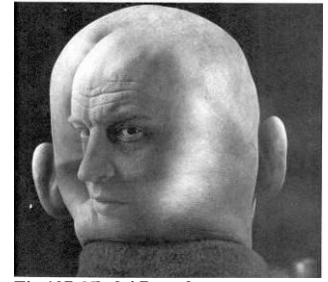


Fig.107, Nkolai Prusakov, caricatura de A.Rodchenko, 1933-34.

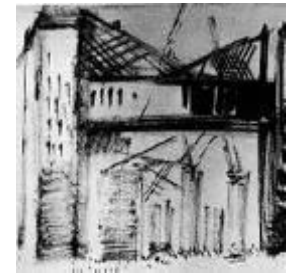


Fig. 108, Aleksandr Rodchenko, Cidade Vertical, 1920.

Sem possuírem os requintes gráficos das fantasias arquitectónicas de Yakov Chernikov (1920) cujo principal tropismo é a construção industrial, (a abstrac tização dessa tipologia de edifícios) os desenhos semi-vagos, imperfeitos de Rodchenko convergem para os aspectos mais concretos da vida quotidiana: relação entre território e comunidade, organização democrática do espaço público, oferta de formas modernas de mediatização e entretenimento, heroificação do *ser social*.

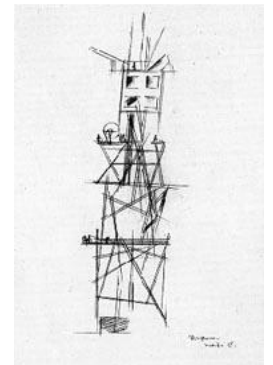


Fig. 109, Aleksandr Rodchenko, Arquitectura Vertical-Quiosque-Coluna, 1920.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

108, 109 e 110), da cidade milenar imaginada por Mayakowsky⁵⁹ no seu *Proletário Voador* de 1925: *A arquitectura futura será, sem dúvida, construída verticalmente. Não existirão massas rastejantes, planas por causa da economia de espaço. Os arranha-céus contemporâneos ainda que convenientes são num sentido artístico demasiado aborrecidos, são apenas caixas altas. Penso que uma atenção particular será dada pela arquitectura futura ao topo, onde existirão torres particularmente confortáveis e leves como pontes. Todo o tipo de passagens e de toldos, todos transparentes e artisticamente construtivos, esta será, assim por dizer, a “nova fachada” do topo destes edifícios. Pois os edifícios serão admirados do topo e de dentro e já não do solo como dantes. O desenvolvimento da aviação e o valor (o valor especial) da vida pessoal vai requerer este novo tipo de arquitectura. Os edifícios serão sempre direitos como caixas excepto no topo- esse será já arte, isto é, um ambiente criado para o regozijo dos habitantes que descansam e para a inveja dos passageiros voadores. O topo dos edifícios é a preocupação dos futuros artistas-arquitectos.*⁶⁰

Rodchenko desenvolve, aliás, uma versão pessoal da história do progresso arquitectónico em que as pirâmides do Nilo representam o momento primordial. Um momento nascente em que a construção humana já é o reflexo de uma sociedade disciplinada e funcional. Observa ele, que os gigantescos mausoléus dessa teocracia agrícola tocam o espaço aéreo apenas com um dos seus vértices. Esse contacto tangencial e austero com o vazio (um único ponto geométrico fere os limites da atmosfera) parece metaforizar o carácter de classe com que no Antigo Egipto se interpretava a redenção entre o corpo e o espírito. Essa experiência é impossível para o comum dos mortais; o sonho de eternidade não é para a mão-de-obra sacrificada. É nesse sentido que predomina a ocupação das profundezas e do piso térreo. A enorme massa cresce verticalmente, homogênea mas os seus vazios labirínticos, as suas câmaras seguem o trajecto inverso, enterrando-se, tornando inacessível, opaca para quem entra a extremidade onde o edifício toca o céu. Aos submetidos resta vêr essa única entidade política e religiosa, esse deus encarnado num rei e esse rei encarnado no vértice de uma pirâmide. Na etapa seguinte da genealogia histórica de Rodchenko segue-se o domínio da fachada, a construção alinhada, disciplinada em que a arte adossada ao corpo do edifício é apenas decorativa, pitoresca e não interventiva; finalmente o futuro em que a pirâmide se inverte, com o seu vértice a sustentar por complicadas manobras de engenharia um topo extenso, horizontal e inteiramente dedicado ao consumo lúdico, estético do espaço, à apropriação secular da representação física da transcendência: o céu. A sua análise reflecte-se numa hipótese de cidade que encontramos presentificada graficamente nos seus diários (**Fig.111**). À primeira vista a organização espacial exposta no esquisso assemelha-se a uma cadeia de moléculas, a uma repetição do mesmo binómio: uma forma octogonal situa-se no centro, é o volume nevrálgico, das suas faces radiam eixos perpendiculares que agrupam em alternância quatro edifícios verticais que tocam no solo e quatro edifícios suspensos anexados a estes. A parte superior desses grupos *deveria ser meticulosamente trabalhada em termos de novas formas espaço-construtivas onde deverão existir todo o tipo de*

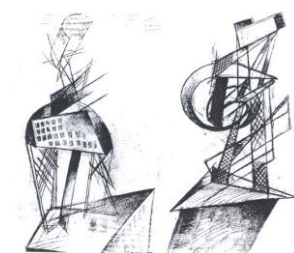


Fig.110, Rodchenko, Design de edifícios com elevações no topo, 1920.

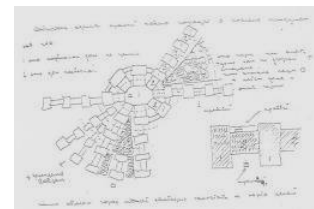


Fig. 111, A. Rodchenko, Sotsgorod, Esquisso num diário, 1920.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

*praças, elevadores, rampas, escadas, jardins, fontes, posters iluminados, projectores, painéis giratórios e assim por diante*⁶¹.

Mas destas três figuras centrais do produtivismo soviético, **Elezard Lissitsky** 1890-1941, (Fig.112), destaca-se pelo carácter digressivo, quase errante, do seu curriculum⁶²: beneficiando de uma educação europeia será o responsável pela concepção e imagem gráfica de diferentes exposições e publicações dedicadas à divulgação e promoção na Europa Ocidental (particularmente em França e na Alemanha) da produção artística e arquitectónica das vanguardas soviéticas, representará a secção construtivista russa no Congresso dos Construtivistas e Dadaístas em Weimar (1922) colaborará com os grupos dadaístas alemães (Hannover, Berlin) e com a nascente Nova-Objectividade. Não só, por exemplo, assinará artigos e fornecerá material fotográfico para a revista Merz de K.Schwitters mas encarregar-se-á, em 1924, também do arranjo tipográfico dos seus números 8, (Fig.113) e 9. No mesmo ano edita conjuntamente com Hans Arp *a fossa comum* (como lhe chamará) de todas as vanguardas europeias, *Die Kunstismus*, (Fig.114); integrar-se-á no debate neoplasticista do grupo holandês der Stijl, conviverá com Theo van Doesburg (e colaborará com a sua revista Mécano), Le Corbusier, J.J.P.Oud, Mies van Der Rohe, Bruno Taut entre muitos outros. Organizará de acordo com o seu conceito de **Proun** e a pedido de Alexander Dorner a sala dos abstractos do Landsmuseum de Hannover. Os **Proun** (*Proekty Utverzdeniya Novogo*, Projectos para a Afirmação do Novo) cuja concepção começa a ser pensada no período de 1919-1920 são aliás os seus contributos mais decisivos para uma concepção espacial capaz de responder às diferentes funções do habitar e da habitação desencadeadas pelas novas condições de vida política e social, e pelas novas condições de criação plástica pós-cubista e pós-futurista.

O **Proun** é um produto da austeridade que emana da lógica compositiva e dos conteúdos não-objectivos do suprematismo. É um exercício de poupança visual, um interface *economicista* da arte como experiência do olhar mas também como mobilização espacial, desorientação, interpelação física do seu receptor (Fig.115). É também um conceito que ficou resolvido empiricamente, isto é, em exemplos de facto, através de protótipos de organização do habitáculo humano como invólucro, como volume interior. Nesses protótipos a pintura subtrai-se aos constrangimentos parietais, torna-se uma imagem tridimensional, intervindo e refazendo a espessura e a percepção sensorial (e não apenas visual) do espaço arquitectónico. El Lissitsky manterá uma relação produtiva com a Bauhaus e influenciará as concepções espaciais de Lazlo Moholy-Nagy. Numa conferência realizada no Inkhuk em Outubro de 1924, fornece-nos a definição mais completa do *ethos* fundamental da sua arquitectónica: **Proun é o nome que nós demos à estação que fica no caminho para a construção de uma nova forma. Cresce num terreno fertilizado pelos cadáveres da pintura e do seu artista...quando nós vimos que o conteúdo da nossa tela já não era pictórico, que tinha iniciado uma rotação...nós decidimos dar-lhe um nome apropriado. Chamamo-lo PROUN...as formas, com que o Proun faz o seu assalto ao espaço, são construídas não segundo uma qualquer estética mas de acordo com o material disponível. Nas estações iniciais dos Prouns esse material é a cor que é tomada como o aspecto**

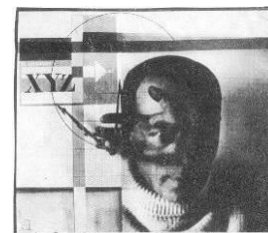


Fig.112, El Lissitzky, auto-retrato, O Construtor, 1925, fotomontagem.



Fig.113, Revista Merz n°8 e 9, concepção gráfica de El Lissitsky.



Fig.114, Frontispício do Die Kunstismus, 1914-1924 um compendium da arte modernista europeia.

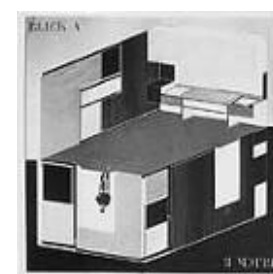


Fig.115, Espaço Proun: estudo-maquete.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

mais puro do estado energético da matéria na sua encarnação material...o Proun avança na direcção de um novo espaço e ao dividi-lo, atravessando o tempo, nos elementos da primeira, segunda e terceira dimensões, ele (o proun), constrói uma imagem poliédrica mas uniforme da natureza. O espaço como concretização/condicionamento/mobilização sensorial do existente; da pequena à grande escala a subjectividade adapta-se a um espaço mutante, que contraria pelo seu somatório de visualidade inexpressionista a unidade orgânica entre o habitáculo e um Eu específico, enraizado na sua esfera privada, no espectáculo das suas relações interpessoais. O espaço Proun mitigaria o egomorfismo, o gosto cristalizado, protegido do proprietário, em nome da alteridade, das dialécticas e violências de um tipo diferente de comunidade. O Proun é, parafraseando Perry Anderson, *a forma experimental que gera a função prática*; uma resposta da esfera artística a novos imperativos sociais; a imaginação do planificador *suprematista* integrada numa mobilização socialista de todas as condições da vida urbana; a reconfiguração da existência real num habitat inteligível (Fig.116 e 117), onde a aparente unidade da forma e da função procede do facto de um sistema abstracto de organização do espaço (e de integração das variantes expressivas: a linha, o plano, o volume, o tempo), a vitalidade experimental, os erros de cálculo, o excesso de especificações das representações mentais (e o *Proun* é uma *representação mental*) se incrustar, como um aliado programático, nas exigências práticas da modernização contraditória e hiperbólica do *Egipto russo*.

A sua condição de viajante, de documentarista e de *construtor de livros* será um factor acrescido para que profissionalize o uso da fotografia e se torne um dos mais importantes elos de ligação entre os conteúdos representacionais da propaganda e do fotojornalismo e os aspectos compositivos da cultura neoplástica.

2.2.2-O Construtivismo

“Pela primeira vez, uma palavra nova na arte, o construtivismo, não veio da França, mas da Rússia. Causa até mesmo espanto que esse termo se encontre no léxico francês.(...) Não mais o construtivismo dos artistas, que transmudam o óptimo e o necessário fio de ferro e a lata em estruturas inúteis, mas o construtivismo que entende a elaboração formal do artista apenas como engenharia, como um trabalho indispensável para dar forma a toda a nossa vida prática, (Fig.118). Para tanto, os artistas franceses devem vir à nossa escola.”

Vladimir Mayakowsky

É oportuno, aqui, salientar-se o carácter digressivo e mesmo dilatatório que cunhou o termo *construtivismo* no seu período real de existência. O *construtivismo* nasce para a nomenclatura da História da Arte do séc.XX como neófito extraordinário da vanguarda cubo-futurista russa, em Março de 1921 no Inkhuk⁶³. Os seus assumidos *progenitores* constituem uma

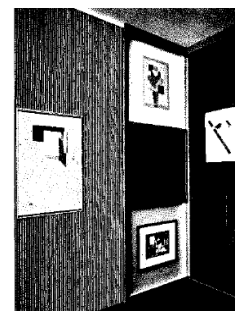


Fig 116 e Fig.117, El Lissitzky, pormenores da instalação do Cabinet des Abstracts, paredes de alumínio em relevo e gabinete de canto com painéis amovíveis, as obras expostas são de Oskar Schlemmer, Lissitzky e Marcoussis, Hannover, 1926..

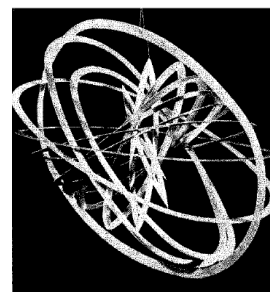


Fig. 118, A.Rodchenko, Construção oval suspensa (superfícies reflectindo luz) 1921.



Fig. 119, Vladimir Tatlin, Contra-relevo, 1916.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

facção radical, *O Primeiro Grupo de Trabalho Construtivista* constituído por A.Rodchenko, Karl Ioganson, os irmãos Stenberg, Konstantin Medunetskii, Varvara Stepanova e pelo activista cultural Aleksei Gan⁶⁴. Mas se a compressão semântica do *construtivismo* está associada a essa circunstância espaço-temporal e à espécie *de guia de marcha* em que é implicado como possibilidade empírica, a verdade é que há mais de quatro anos que o *construtivismo* se tornara uma realidade ubíqua e *viajante*⁶⁵, (Fig.119 e 120). Ou seja, o termo foi articulado por um grupo específico de artistas de vanguarda para reivindicar numa etapa histórica e num lugar preciso o ponto crítico e de não retorno a que, segundo eles, tinha atingido a teleologia *inexorável* e auto-imune das artes, a matriz construtora-destruidora que substitui a cultura da *igreja de madeira pela cultura da igreja de pedra* (como na imagem fornecida por Viktor Schlowisky) e que se auto-constrói sobre a ruína do passado.

É já um truísmo afirmar que o tropo do termo deduz-se da ideia de construção mas o que é importante para o nosso estudo é que, segundo a definição consensual entre a comunidade do Inkhuk sumarizada pelo arquitecto Nikolai Ladovsky a construção tem características formais específicas que a definem enquanto processo de trabalho e que a afastam dos ditames da decoração e do objecto isolado. A construção é a *ausência de materiais e de elementos supérfluos*; ela é *organização*, ela é a metodologia do planeamento tornada qualitativamente num activismo plástico acrescentará o grupo de Rodchenko.

Mas já, antes do seu *baptismo oficial*, o *construtivismo* possuía uma acepção sociológica⁶⁶, isto é, de identificação e de percepção por parte de uma comunidade- a vanguarda artística russa e as suas periferias constituída por críticos e historiadores- de uma *relação nova*, diferente *entre a forma e o material* (Tatlin), (ou, em Khlebnikov, entre o poema e as palavras), uma relação em ruptura com a velha lógica entre forma e conteúdo e entre imagem e ilusão. Aliás a metodologia desenvolvida por Tatlin (e que na década de vinte é incorporada pelos seus acólitos num fascínio utilitarista da tecnologia) vai no sentido de destacar as *propriedades físicas, tácteis e dinâmicas dos materiais*⁶⁷, reconhecer que a iniciativa formal depende das características orgânicas dos materiais: a forma faz-se a partir do material e não em detrimento deste.

Desde que em 1914-16 (*Tramvai V, 0.10*) Tatlin expusera os seus Contra-relevos de Canto, que esta *relação nova entre a forma e o material*, a especialização materialista, a crítica do objecto artístico como visão passiva e remota da realidade (e como monopólio ou acidente retiniano), a defesa do artista como um organizador que punha os materiais a funcionar ao serviço da actualidade (como começa a acontecer nas *correções* plásticas e aparatos extra-parietais com que intervêm no ambiente mundano do *Café Pitoresque* de Moscovo), se tinham tornado imperativos conceptuais e as *imagens fortes* donde, nos anos vinte, se extrairia a síntese heteróclita e dialéctica entre o americanismo, a ontologia maquinista da arte e os *Budietlyane* (os *vagueantes do futuro* concebidos por Khlebnikov para caracterizar o modernismo anti-pastoral da vanguarda russa de 1910). O termo viajou, portanto, de mãos em mãos, transitando das experiências plásticas e da prática quotidiana dos *ateliers*, da boémia literária e artística das duas grandes cidades russas (Petrogrado e Moscovo) para as páginas de

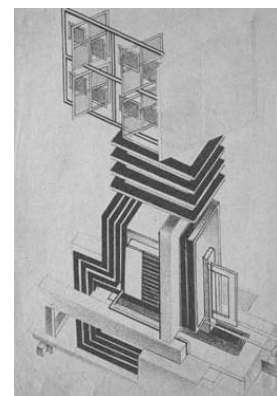


Fig. 120, Gustav Klutskis, Construção, 1921.

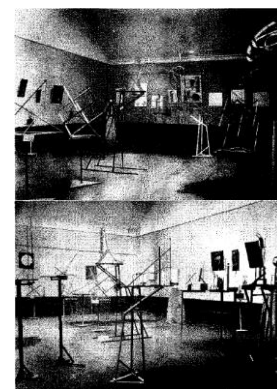


Fig 121 e 122, Exposição Obmokhu, Moscovo (Maio 1921); a imagem de cima dá-nos uma perspectiva das paredes oeste e sul, a imagem de baixo das paredes este e sul. Segundo Maria Gough, (October, Vol.94, Spring 1998, p.117), este *showroom* construtivista representa a crise da experimentação funcionalista e o arranque protagonista de *novas formas não-instrumentalizadas de invenção* plástica; segundo ela desta exposição emana a clivagem entre as peças de Karl Ioganson, pioneiro da tensigridade (princípio que mais tarde Buckminster Fuller viria a desenvolver em pleno) e as obras dos irmãos Stenberg cujo tecnolatrismo migrou para uma estetização e imitação empobrecida, como criticava N. Taraboukin, de *estruturas técnicas e de engenharia* pré-existent. Semanas antes Karl Ioganson expunha a linha de pensamento da sua investigação laboratorial: “*quando inventaram o rádio, na altura eles não sabiam muito bem o que iam fazer com aquilo.*”

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

diferentes manifestos (como por exemplo, o *Manifesto Realista* de N.Gabo e o *Manifesto Produtivista* do grupo de Rodchenko, textos que são contemporâneos mas adversários), conduzindo as suas aparições públicas entre as salas de exposições e os grupos informais (*Armazem*, *0'10*, *Café Pitoresque*, *OBMOKHU*, Fig. 121 e 122), solidificando-se não só como conceito poético e plástico mas como visão (e reorganização) filosófica da vida humana através de glosadores com perspectivas muitas vezes antinómicas, algumas incompletas, outras desviantes e mesmo generalistas (Nikolai Punin, Nikolai Taraboukin, Khlebnikov, Mayakowsky-que chega a caracterizar Georges Grosz como um artista construtivista-Viktor Schlowsky, Ossip Brik, Aleksei Gan, Anatol Lunacharsky, Zamyatin, Yakov Chernikov-que considera a *ideia construtiva* uma característica humana fundamental - Mozei Ginsburg para quem o processo criativo construtivista, a sua invenção formal e funcionalista abre caminho à arquitectura plástica e socialmente dinâmica dos edifícios comunais que ele designará de *condensadores sociais* – assim como muitos outros personagens de primeira e de segunda linha), adquirindo valor de programa nas reformulações pedagógicas do ensino das artes decorrentes do novo poder soviético, desde o *IZO* e os seus Ateliers Livres no início de 1918 até à fundação da VKhuTEMAS no Inverno de 1920, adquirindo dimensão cenográfica nas experiências teatrais de Meyerhold (*As Manhãs* (1920) de Verhaeren, a célebre agit-comédia de Mayakowsky *Mistério-buf* (1921), *O Corno Magnífico*, (1922), *A Terra em tumulto* (1923) baseada na peça *A Noite* de Marcel Martinet, *O Lago Azul* (1923) de Faikó, *Dê-nos a Europa* (1924) de Podgaietski), de Foregger, de Ferdinandov, de Eisenstein; guindando-se à linguagem da arquitectura e rejuvenescendo futuristicamente a face das cidades, imaginado-as mutantes, intensamente comunais e fantasiando-as como *mais-seres* levitantes como adiante veremos.

Há variações semânticas e cronologias diferentes (mas por vezes concomitantes) que tornam num processo cumulativo o significado e o alcance do termo. Em conclusão, o construtivismo nunca foi um paradigma imaculado mas um processo que se inicia, fisicamente, nas construções (combinações plásticas em relevos ou em contra-relevos de canto) de Tatlin no período anterior à revolução e que suscitariam junto das gerações mais novas da vanguarda russa diferentes incursões interpretativas e mesmo um mimetismo que este repudiaria; um processo que passa, também, pelo aceso debate *Construção-Composição* realizado no Inkhuk, (o *Think-Thank financiado pelo Estado e devotado à análise objectiva-formal*⁶⁸), tendo as discussões se prolongado pela primavera de 1921; discussão colectiva onde se tenta atingir um consenso para esclarecer o novo contexto ideológico (posicional) e estético (de sensibilidade e de plasticidade) do processo de criação artística; e que vai até à migração, para alguns espúria, do Construtivismo analítico ou laboratorial para o campo mais complicado da produção e que se conclui finalmente na clivagem metodológica e conceptual entre o empirismo *autodidacta* de Tatlin e o crescente *politecnismo* dos protagonistas da factografia e das aplicações utilitárias (aplicações cenográficas, aparatos arquitectónicos de propaganda-quiosques, stands, objectos móveis, espaços interiores de clubes operários, mobiliário diverso, Fig 123 e 124) da experiência construtivista.



Fig. 123 e 124, A.Rodchenko

Sala de Leitura, maquete à escala real e coqueluche da participação soviética na Exposição Internacional de Artes Decorativas (Paris, 1925); o culminar utilitarista da estética produtivista; a criação artística ao serviço dos objectivos do poder soviético de rapidamente desenvolver um equipamento social integrado e multidimensional; a aprendizagem e o enriquecimento intelectual na óptica dos adeptos do politecnismo aproxima-se do clima da linha de montagem. Embaixo axonometria para um aparato produtivista de mesa e cadeiras de jogo, neste caso de xadrez.



2.2.3- A cidade-imagem como antecipação da cidade-estrutura.

As tarefas das Estruturas Construtivistas:

- 1) *Laboratórios experimentais (metalomecânica, carpintaria, química, design, modelismo, fotografia)*
- 2) *Armazéns municipais de distribuição, (alimentação, impressão e propaganda, consumo de massas, ...)*
- 3) *Clubes do Exército Vermelho*
- 4) *Casernas*
- 5) *Sovietes de deputados trabalhadores e camponeses*
- 6) *Farmácia e centro de saúde comunista*
- 7) *Hospital*
- 8) *Quartel de Bombeiros*
- 9) *Garagem*
- 10) *Aeródromo*
- 11) *Tipografias*
- 12) *Casa de inventores e os seus ateliers*
- 13) *Universidade dos trabalhadores*
- 14) *Estação de comboios*
- 17) *Depósito ferroviário*

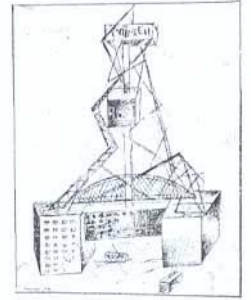


Fig. 125, A. Rodchenko, Esquisso de um edifício para os deputados dos soviets e soldados e camponeses, da Série de desenhos "Cidade com observatório", 1919.

A. Rodchenko, Programa da secção de Produção do INKhUK- Grupo Construtivista (1921)

Quando aqui nos referimos, então, a cidade construtivista ou produtivista (esta segunda designação já corresponde à reacção anti-formalista do grupo que se reclamava militante das ideias artísticas de Tatlin e está condensado no *Manifesto Produtivista* de 1920), estamos a fazer referência a um corpo de experiências plásticas (desenhos, **Fig.125** e **126**, pinturas, colagens, fotomontagens, *construções espaciais*, objectos e mobiliário para uso urbano, decorações monumentais, esculturas *para-arquitectónicas*, arquitecturas efémeras, cenografias, **Fig.127**) que se situam, sobretudo, na fase em que o idealismo do objecto artístico autónomo migra para o materialismo do objecto transformado em *sujeito social*: referimo-nos à *etapa* transitiva do construtivismo, isto é, à entrada do produto artístico de um novo mundo espiritual (mas que nascera empiricamente numa sociedade velha e condenada) numa sociedade e numa economia também elas nascentes e já em crise; referimo-nos a uma fase em que tudo está a começar, e os rumos são indefinidos; uma fase em que o termo se agregara ao Comunismo de Guerra, significando com isso profundas implicações dos seus principais actores na reorganização e politização da cultura material, e na contribuição expressiva para o aparecimento de uma visualidade não apenas transformada em veículo bem-intencionado das necessidades quotidianas de comunicação *agit-prop* do

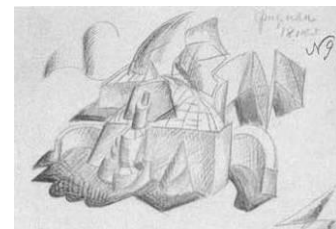


Fig.126, Vladimir Fidman, Fantasia arquitectónica, 1919.

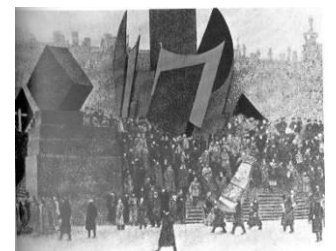


Fig.127, Natan Altman, Projecto decorativo para o 1º aniversário da Revolução de Outubro, 1918.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

novo Estado mas ambicionando posicionar-se como *o recinto diorâmico* donde se procederia à previsão milenarista, **Fig.128**, dos segredos e complacências das estéticas vindouras e onde se desenvolveriam as orientações para um novo tipo de criador-organizador: um ginasta pós-humano da forma.

Uma época que é também anterior ao apogeu do NEP (Nova Política Económica, 1921-1928), e a todos os cismas de carácter artístico e ideológico provocados pela restauração dos hábitos e gostos burgueses (hábitos de consumo, de vestuário, de experiência cultural, de experiência urbana). 1924 é também uma data específica para a arquitectura enquanto actividade construtiva e não apenas projectual. É o ano em que as condições económicas na Rússia Soviética *consentem* o reinício *de facto* da prática arquitectónica, **Fig.129**. Há um aumento da oferta da matéria-prima essencial à construção e há, também, uma ressurreição da produtividade industrial em geral que regressa aos níveis anteriores ao fim do Czarismo, mas há, em simultâneo, uma crescente demografia a deslocar-se para os principais centros urbanos e a criar um novo fenómeno histórico analisado mais tarde, (em 1930), por Nikolai Miliutine: o da rápida e quase incontrolável urbanização da sociedade soviética por uma população cujos costumes, mentalidade, concepção moral do mundo ainda está profundamente ligada à ancestralidade do mundo rural, a entrada de *séculos diferentes* (como é caracterizado por Moshe Lewin⁶⁹) na dinâmica da vida urbana organizada, produtiva e cada vez mais centralizada ou como Walter Benjamin diagnostica no seu testemunho de 1926-27: *As ruas de Moscovo têm um carácter muito particular: a aldeia russa joga às escondidas nelas.*⁷⁰

Mas, no que interessa ao esclarecimento desta discussão, na *adolescência* transitiva e radical do construtivismo (finais de 1917 até 1924) o trabalho físico e o trabalho espiritual ainda possuem diferenças culturais a separá-los. O monismo entre emoção e utilidade, aspirado pela vanguarda construtivista, não se tornou ainda materialmente possível: a interdisciplinaridade, a produção artística ingressando na produção industrial e desenvolvendo uma nova cultura material, humanizando o objecto, a integração da criatividade nas necessidades práticas de construção socialista da vida quotidiana, ainda são enclaves dispersos.

Nos seus contributos teóricos os artistas construtivistas insistem que os idiomas da arte e aqueles que os pronunciam só conseguem participar com eficácia instrumental na emancipação da consciência reificada do quotidiano ao se inserirem profundamente nesse quotidiano; a arte só é humana quando os seus vestígios perdem a qualidade fantasmagórica de formas raras de criação, quando o transcendente e o ornamental deixam de ser hegemónicos no seu objecto, quando a representação deixa de ser a realidade estereotipada (dividida como criticava Vertov em relação ao cinema burguês, entre *o crime* e *o amor*), destituída da sua qualidade de experiência e se torna verdadeiramente capaz de ser experiência, capaz de ser crítica e reflexiva do mundo que acontece e que não para de se multiplicar em formas diferentes de vida e de produção criativa. Rodchenko esclarece essas polaridades nos seus slogans produtivistas de 1921: *UMA VIDA CONSTRUTIVA é a ARTE DO FUTURO. / (...) Está na altura da ARTE se misturar com a vida de um modo organizado. / (...) Abaixo a*

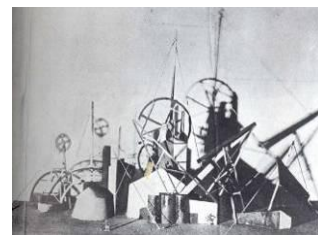


Fig. 128. A. Vesnin e L. Popova
Maquete da Cidade do Futuro
Comunista
Para o espectáculo de massas
Combate e Vitória, 1921.

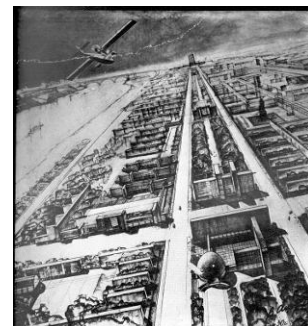


Fig. 129. Nikolai Maloremov,
Viktor Andreiev, esquisso de
Novy Zapoioie (Ucrânia) 1930. A perspectiva
aérea desta Sotsgorod inaugura
uma época (a cidade-estrutura) que já não
se compadece com
o experimentalismo,
a especulação laboratorial
ou o formalismo errante dos
esquisos e protótipos
da cidade-imagem dos pioneiros
do construtivismo de princípios de 1920;
os técnicos
do utilitarismo
substituem progressivamente
os seus macaqueadores, e
estes por sua vez reingressam no
mundo da fotomontagem,
da propaganda, do design de
objectos para a indústria leveira
e de cenários teatrais. A aventura
sem rumo certo
cede lugar à planificação.
A americanização tão apreçoada
pelos acólitos do InKhuk remete para
o derrisório, a arquitectura de papel,
o desenho semi-vago e dilatatório
dos caçadores do sol.
A partir de 1924 e particularmente
em 1925
resultante da
participação soviética
na Exposição
Internacional de
Artes Decorativas de Paris,
(em que o Pavilhão de Melnikov
e toda a linguagem plástica
inovadora que aparelha os signos,
objectos e mobiliário
do seu interior
causam enorme sensação),
Moscovo torna-se
um centro de referência
para a arquitectura moderna.
Le Corbusier visita-a
por três vezes (1928, 1929 e 1930),
apresenta o seu pensamento arquitectónico
no Museu Politécnico;
O Centrosyoyuz que projecta
torna-se de facto a
sua primeira obra pública; ele próprio
define o clima dessa época: Moscovo
é uma fábrica de planos,
a terra prometida dos técnicos.
Equipam-se o País: planos de fábricas,
de barragens, de manufacturas, de casas
de habitação, de cidades inteiras.
Tudo debaixo de um signo:
tudo o que traga o Progresso.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

arte como uma PEDRA PRECIOSA no meio da vida escura e suja do homem pobre. / (...) A VIDA consciente, organizada, capaz de VÊR e de CONSTRUIR é arte contemporânea. / (...) Trabalhem no meio de toda a gente, para toda a gente e com toda a gente. / (...) Consciência, EXPERIMENTAÇÃO, objectivos, CONSTRUÇÃO, tecnologia e matemática-estes são os IRMÃOS da arte contemporânea.

As cidades construtivistas, suprematistas, asnovistas, osistas, que aqui conglomeramos debaixo do mesmo guarda-chuva descritivo (onde predominará o *ethos* centripeto do construtivismo), tais como a cidade-fábrica desenhada por Mstislav Dobuzhinsky (1918-19), as cidades-balão de Georgy Krutikova (arranha-céus alados), as fantasias arquitectónicas de Vladimir Fidman (1919), de Boris Korolyov (1919), de Rodchenko (1920), de Yakov Chernikhov (1920), as casas comunais (os *Dom Kommuna*) de Nikolai Ladovsky (1920), os arranha-céus horizontais, *Wolkenbugel* (1925) de El Lissitzky e a cidade aérea sobre pilotis de Khidekel, 1927, (Fig.130); desta última podemos, aliás, salientar as extraordinárias semelhanças visuais com o projecto de Constant; estas meta-cidades são, mas de uma forma mitigada e mais audaciosa do que verosímil, a antecipação das *sotsgorods* (cidades socialistas adaptadas a um novo modo de vida) do primeiro plano quinquenal, sombras visuais e argumentativas das cidades lineares, das combinações de vida colectivizada e de produção planificada, expostas por Nicolai Millituine na sua obra seminal *Sotsgorod: O problema da construção das cidades socialistas* (1930). São veículos visionários, produtos de uma tectónica *mental* que imagina abóbadas de cristal a pairar sobre cidades, que levita o peso metálico, que elimina do quotidiano das cidades a espera sacrificial da morte, as intempéries, o gelo, a neve, o vento ciclónico, a lama, as febres, as epidemias, a inversão distópica, totalitária da Natureza. E mais do que cúmplices visuais e poéticos dessa concepção, são híbridos fantasiosos, pequenas somas de experiências plásticas e de consciência radical destituídas de uma visão geral de conjunto (mas em busca dialéctica e colectiva dessa visão), são como diria Mozei Ginzburg, *simbolizações da realidade e não construções da realidade*. Podemos defini-los como uma associação de dramaturgia e de comunicação propagandística; uma apropriação plástica pensada à escala do espaço da cidade e em que, parafraseando Mayakowsky, as *ruas são pincéis e as praças são paletas*⁷¹, isto é, em que a qualidade antropológica e plástica do espaço físico urbano torna-se um *utensílio*, um processo em que a *representação* (vertical, dirigida) *do espaço* e os *espaços de representação* (para usarmos dois termos de Henri Lefebvre) se subsidiam dialecticamente da *simbólica modernista* (dos seus avanços, das suas repulsas, dos seus recuos e contradições internas) para socializarem essas mesmas formas simbólicas, (Fig. 131 e 132).

Estes híbridos *para-arquitectónicos* são subsistemas isolados, casos estudados em *laboratório* que ainda não saltaram para o terreiro lamacento da realidade nem o farão por impossibilidade histórica. Apenas existirão integrados por exemplo nas festividades associadas aos Aniversário da Revolução Bolchevique, à decoração, propaganda urbana e recepção pública dos delegados dos vários Congressos da III Internacional, (Fig.133) realizados na década de 20 ou nos grupos de trabalho envolvidos numa teoria da arquitectura capaz de redefinir o significado da cidade na fase

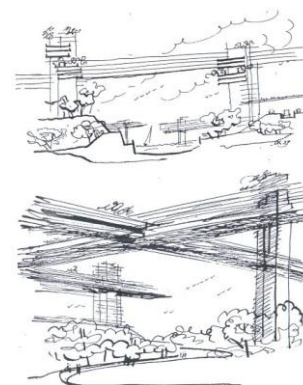


Fig.130, Khidekel, Cidade sobre pilotis com blocos horizontais, 1927.



Fig.131, Ivan e Olga Alekseeva, decoração para Okhotnji Ryad, Moscovo 1918.



Fig.132.B, Zemenkov, janela ROSTA nas ruas de Moscovo, 1918.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

nascente do socialismo, numa fase em que o que se está a fazer (a atitude dos contemporâneos da revolução em relação à arquitectura), a relação causal entre comemoração lúdica e educação política ainda se sobrepõem ao que se tem que realmente fazer (às exigências de um programa de facto capaz de trabalhar, como o dirá Nikolai Ladovsky, as *funções, atributos e propriedades da arquitectura* tanto em termos de uma investigação académica como de uma prática intrinsecamente ligada ao uso do espaço enquanto organização e construção da vida; enquanto, dirá Tatlin a propósito da sua torre, *a forma de um novo modo de vida - formy novogo byta*⁷²). Aliás, ao longo dos anos vinte tornar-se-á claro para os sectores mais radicais (onde se inclui a figura extraordinária do comissário político Anatol Lunacharsky) que o espectáculo de propaganda, a festa ideológica, (Fig. 134 e 135) era cada vez menos eficaz na construção de uma nova forma de vida social e que a prática arquitectónica estava predestinada a livrar-se do seu lado cenográfico e de disfarce visual inócuo e empenhar-se de facto na mudança radical quer do modo de vida quer do espaço e das formas plásticas onde esta se inseria e se realizava.

2.2.3.1- O esquisso cubo-futurista : o *Socialismo Construído* sobre o pano de fundo do *Egipto Russo*.

Uma cidade ergue-se sobre um único parafuso, todo electro-dinâmico-mecânico/Em Chicago há 14000 ruas, são como os raios dos diferentes Sóis-Praças da cidade. /De cada uma delas saem 700 vielas, uma viagem de comboio de um ano inteiro. Chicago é fantástica para uma pessoa!/ Em Chicago a luz do sol não é mais brilhante do que a de um candeeiro./ Em Chicago até levantar uma sobrelha requer corrente eléctrica (...).

*Mayakowsky, 150 milhões, (1920)*⁷³

O modelo de maquinização da cidade proposto pelos cubo-futurismo russo e pelas suas derivações suprematistas e construtivistas tem dois arquétipos fundacionais. O primeiro é produzido pela influência performativa que as urbes supermecanizadas e hiperelectrificadas da América do Norte (Nova-Iorque, Chicago) e da Europa (em particular a Grande Berlim americanizada de Weimar), (Fig.136), têm sobre o pensamento e a prática da vanguarda russa e soviética e, particularmente, sobre a imaginação *metálica* dos construtivistas. Estes buscavam na literatura técnica, na divulgação científica, no fotojornalismo nascente e em tudo o que se relacionasse com a cultura moderna, imagens dialécticas e

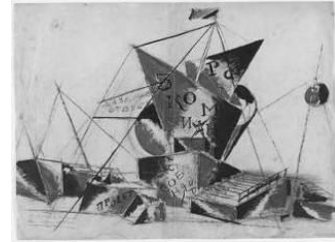


Fig.133, Aleksandr Vesnin, Proposta de um Monumento à III Internacional, 1921.



Fig. 134 e 135, Natan Altman, projectos cenográficos para um espectáculo de massas, um agit-teatro encenando o assalto ao Palácio de Inverno, 1918.

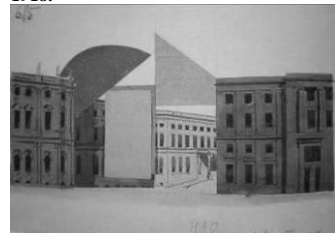


Fig. 136 Mstislav Dobuzhinsky, Ilustração para a anti-utopia "Nós" de E. Zamyatin (1922).

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

uma situação espacial concreta que servisse como ponto de partida para as suas especulações sobre o futuro dissipado da arte.

Roman Jakobson descreveu a poética *Zaumniki* de Khlebnikov, impregnada de neologismos e dissonâncias averbais e *asequências*, como *palavras* (como se de sujeitos vivos se tratassem) *em busca* (literal) *de um sentido*: a reformulação e o estranhamento fonético como ponto de partida para uma dinâmica de metabolização semântica; podemos (re)integrar essa ideia nas pesquisas formais cubo-futuristas: a estranha forma plástica anti-narrativa, táctil, mais pictórica (no seguimento da tradição dos ícones) do que colorista que prospera no pré-guerra russo andou em busca de um sentido até que o encontrou quando a revolução política fez aparecerem concepções diferentes de organização e de ocupação do espaço e com as suas *inflexões e refluxos* fez amadurecer um novo *layout*, (Fig.137, 138 e 139) uma nova reorganização (também estética e cultural) do modo de vida quotidiano. É esse o grande incentivo pressentido e manuseado por vezes de forma doutrinária, pelo activismo construtivista: descobrir não apenas, como o reitera Mayakowsky, *na linguagem impolida das massas, (...) na gíria dos subúrbios que transbordam para as avenidas* uma outra forma de *converter a linguagem falada em poesia e extrair poesia da linguagem falada*⁷⁴ mas, também, extrair conteúdo e mais-valia artística da visualidade proporcionada pela técnica e pelas características diferentes do viver moderno; assim como converter a estética involuntária, inesperada do maquinismo moderno no princípio activo, na *propaganda épica e nutritiva* de uma nova forma de *habitar e sentir* o mundo, (Fig.140).

Em 1921 num manuscrito dedicado ao *Programa da secção de produção do grupo construtivista do INKhUK* Rodchenko⁷⁵ coloca no somatório de tarefas a desenvolver pela prática laboratorial dos construtivistas, *(a primeira força punitiva e de combate* (da tecnologia) *e também os seus últimos trabalhadores-escravos*⁷⁶), a constituição de uma *Biblioteca e de um catálogo de cartões sobre as mais recentes estruturas técnicas e invenções* (é interessante rever que para além desse arquivo/mnemosyne da técnica moderna o grupo produtivista do INKhUK propõe outras medidas metodológicas como o a) *O estudo das características dos materiais e o seu uso apropriado*; b) *Trabalho teórico no desenvolvimento de tarefas tectónicas para estruturas construtivas*, c) *O estudo da combinação de materiais*; d) *A introdução de diários registando o trabalho prático nos laboratórios*).

Em 1926, numa fase em que o termo Construtivismo já fora anexado ao campo da arquitectura (onde faria o seu pleno, ampliando as suas características e tornando-se o material ideológico fundacional para as tipologias arquitectónicas geradas pelas condições diferentes da modernidade soviética), Moizei Ginsburg reitera e assinala a vulgarização dessa necessidade escrevendo que *a melhor biblioteca sobre arquitectura contemporânea é uma colecção das listas de preços e dos catálogos mais recentes das firmas técnicas*⁷⁷. Ou seja o processo criativo já não pode existir como uma consciência descentrada da vida concreta mas, pelo contrário, tem que se integrar na vida através do potencial de materiais, de linguagens, estruturas e formas de organização fornecidas pela experiência moderna e pela cultura dessa experiência, a cultura industrial, (Fig.141). E nessa leitura a própria arquitectura constrói a sua história contemporânea

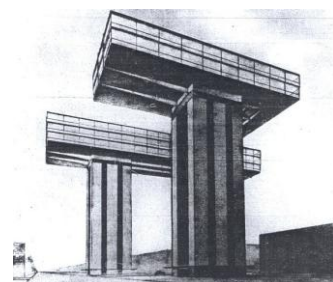


Fig.137, Os Wolkenbugel (núvens de ferros) de El Lissitzky ainda inseridos no deserto da inobjectividade, 1924-1925.

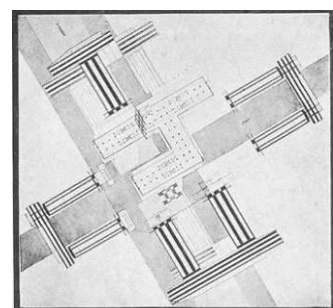


Fig. 138 e 139, El Lissitzky, Planta inserção espacial e alçado do Wolkenbugel, 1924-1925.

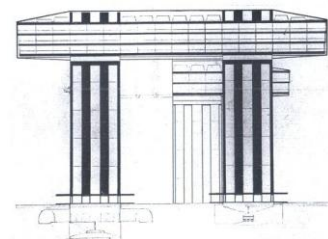


Fig.140, A.Rodchenko, esquisso de um Palácio do Trabalho, 1919.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

(assim como a sua aparente liberdade) através de uma colagem tridimensional de materiais standardizados (de materiais acessíveis e fáceis de reproduzir).

A forma artística tem para os construtivistas, como já vimos, um papel instável. Ela tanto aparece como a superestrutura que integra e transforma todos os outros processos e práticas materiais como noutras ocasiões a invenção e a inovação plástica são vistas como respostas tardias ou, pelo menos, diferidas e incompletas em relação às práticas de libertação social e individual. Eles necessitam de imagens e objectos que contrastem e que sejam antitéticos em relação ao seu próprio mundo urbano ainda fortemente anti-cosmopolita, arquitectonicamente horizontal e tecnologicamente empobrecido, para, por sua vez, proporem a sua hipótese do que pode ser (ou deve ser) o desenho em traços largos da acomodação urbana desta nova base social de produção. Imagens que compensem esteticamente, que atenuem a realidade opressiva do *Egipto Russo* de que fala Mayakowsky em 1928⁷⁸; *as marcas das galochas* nas ruas enlameadas, o frio glacial nos apartamentos comunitários. A admiração dos construtivistas fixa-se no enunciado estético e perceptivo do que aparentam ser as grandes massas urbanas norte-americanas. A construção em altura ainda é uma imagem opaca; os postais ilustrados dos *canyons* urbanos fabricados pelo homem na America do Norte, as revistas de Moses King sobre Nova Iorque (*King's New York* de 1909 e 1912, Fig.142 e 142b) serão ecos sugestivos desse novo mundo que pretendem alcançar em terras soviéticas. Impressiona-lhes a rapidez e a escala do seu desenvolvimento e particularmente como os novos métodos construtivos se integram rapidamente na economia da cidade e são explorados até ao seu limite. A retórica de emancipação do construtivismo não esgota, contudo, o seu plano do que pode ser a cidade-operária, a cidade-fábrica na abordagem telescópica e importada da *gestalt* das grandes metropoles americanas.

Há na organização espacial dessas hipóteses muitos elementos que esbarram contra a ideia de uma cidade submetida às instituições burguesas (instituições que nas cidades *históricas* norte-americanos produzem magnificas conjunções de caos e de progresso, de anarquia e de disciplina, *monstros protoplasmáticos* como lhes chamará Le Corbusier nos anos 30 depois de sobrevoar a cidade de Nova-Iorque). Mas seja no período trágico da guerra civil ou no pós-guerra *nepista* onde a desmobilização social e a crise identitária dos bolchevistas sobreviventes e da esquerda artística se aprofunda, a verdade é que a modernidade (o somatório de americanismo e de poder dos soviets; da linha de montagem e da ditadura democrática dos trabalhadores; da socialização das formas simbólicas e da socialização dos meios de produção) mantém-se sobretudo como um discurso, *uma imagem teórica*, (Fig.142c). A cidade do construtivismo laboratorial é então um programa que apenas vê a luz do dia, o real concreto, através da mediação cenográfica, teatral. Ela é o espectáculo da forma acumulado ao ponto em que transcende o mundo dos factos sociais e se transforma numa imagem verosímil do socialismo; ela exprime a hibridez do clima de cerco mas, na sua penúria forçada, na austeridade do materialmente possível,



Fig.141, Geory Krutikov, painéis que tornam legível e contextualizam o seu projecto da cidade voadora (1928-29) através de uma compilação de elementos visuais modernos e ligados à actualidade que lhe era contemporânea: evolução e aerodinamização do automóvel utilitário, automatismos de sinalização ferroviária, automotoras ferroviárias de nova geração movidas a diesel, cortes e plantas de transatlânticos, dirigíveis, fontes luminosas, tempestades eléctricas, o skyline de Nova-Iorque. Presente-se aqui a metodologia proposta por Rodchenko



Fig. 142 e 142b, Os populares *calhamaços* de Moses King que popularizaram Nova-Iorque como a versão verosímil do futuro em acção, respectivamente da esquerda para a direita a versão de 1909 e a de 1912; uma coleção panegírica de fotografias dos edifícios e das zonas modernas da cidade mais avançada do planeta; *o mundo humano é o mais portátil dos materiais*: a diáspora russa, os emigrados económicos e os exilados políticos fizeram chegar aos seus compatriotas inúmeros factos visuais sobre esta babilónia moderna onde a electricidade e o show business eram *insomniacos*.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

consegue ser também teleológica, confundir o presente irrealizado, a actualidade radical mas intermitente como a representação de um futuro cujo desenlace é muito incerto.

É uma cidade sediciosa que se mobiliza contra um inimigo polimórfico (o burocrata, os especuladores (e mais tarde os *nepman*), o tifo, a fome, o general traidor, os exércitos estrangeiros, a cultura oleográfica, a monumentalidade do passado, a metafísica, a estagnação do olhar estético) mas é também um corpo internacionalista, extrusivo onde, como num laboratório, se assimilam e se aplicam, ao nível da comunicação, (Fig.143), e da formação, das acções e dos festivais de massa, ao nível das instituições do novo Estado (os bancos, as fábricas, os correios, as sedes de jornais, os clubes operários, os refeitórios, os edifícios comunais), as técnicas, os materiais e os conhecimentos desenvolvidos pela cultura moderna; onde, afinal, liberdade de acção e colectivação do solo urbano adquirem significados comuns.

A abstracção, o território sem princípio nem fim do objecto monadológico tornar-se-á *faktura*, suporte plástográfico da propaganda contra a cultura burguesa, conjunção dialéctica de imagem e texto no embate dos construtivistas contra os mecanismos neocapitalistas, contra a mercantilização do belo, contra a reabilitação cultural do eclético, da subjectividade burguesa e finalmente contra industrialização cinemática do melodrama, tudo elementos que reapareciam na vida soviética através do NEP e que os construtivistas interpretavam como uma ameaça muito séria já que refundavam a percepção do mundo pelos cidadãos-proletários, pelo *americano-russo* (como Sosnovsky define o homem novo soviético), segundo a lógica modal e consumista do mercado.

A cidade-fábrica representada em 1918-19 num desenho por Mstislav Dobuzhinsky e que constitui uma apropriação plástica do cenário de Petrogrado, (Fig.144). é um bom exemplo do que estamos a falar. A rua urbana permanece intacta enquanto espaço de conflito, de agitação e de decisão política: os comícios, as aglomerações de habitantes enxameiam as principais artérias e indicam-nos que é no exterior, nas zonas de tráfego social, de cultura, de diversão, de trabalho, nos lugares de toda a existência quotidiana que ocorre a mudança, será aí que o que resta da sociedade burguesa será desfigurado.

Sete anos mais tarde Walter Benjamin escreverá a propósito da vida em Moscovo no período contraditório do NEP⁷⁹ que *a burocratização, a actividade política e a imprensa são tão poderosas que não resta (...) nem tempo nem espaço (...) para interesses que não coincidam com eles*⁸⁰.

As habitações tornaram-se cidades interiores que albergam por vezes no espaço de uma família, oito ou mais agregados e *as pessoas suportam a existência dentro dessas casas porque o seu modo de vida as afastou dela. O lugar onde vivem é a repartição o clube, a rua*⁸¹. O desenho de Dobuzhinsky premoniza involuntariamente essa descrição.

Mayakowsky oferece-nos na segunda parte do seu poema de 1925, o *Proletário Voador*, uma descrição da atmosfera, *da vida tristonha de sardinhas*⁸², que predominava nessas comunidades que se desenvolviam mais pelo constrangimento e necessidade do que pelo mútuo consentimento.

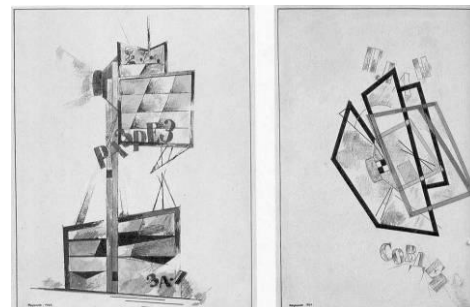


Fig. 142c, Rodchenko, *Fantasia Arquitectónica*, Corte em alçado e Planta, 1920.



Fig. 143, Gustav Klutssis, *Construção espacial Agit-prop*, 1922.



Fig.144, Mstislav Dobuzhinsky, *Cidade*, série gráfica, 1918-1919.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

O ascetismo ornamental (e a carestia), o utilitarismo (ou a desproporção entre recursos e necessidades), o tecnomorfismo (ou a sensibilidade dos novos tempos, o culto da racionalização, do planeamento, da previsibilidade) a tomarem conta do sonho a carvão de Dobuzhinsky e a porem do lado de fora o desejo melancólico do conforto doméstico, esse microcosmo de repetição pequeno-burguesa a que chamamos vida familiar. As dezenas, ou centenas, de guindastes gigantescos que vigiam e rematam cada quarteirão daquela imensa metrópole essencializam espacialmente o maniqueísmo antropológico e ingênuo dos construtivistas que colocavam a produção (e o trabalho alienado) como os princípios activos da civilização socialista. Esses guindastes são o novo arco do triunfo que cultua simbolicamente o trabalho operário e serve como premonição imperfeita do *americanismo*, *da milha metálica* da ponte de Brooklyn celebrada por Mayakowsky, (*Aqui as minhas visões vivas erguem-se enormes: a luta pela estrutura sobre o estilo, o cálculo de feixes de metal/ (...) Esta costela lembra-nos uma máquina (...) por estes cabos e fios eu sei que já nos retiramos da idade do carvão e do vapor*⁸³), da regulação taylorista adaptada à produção fabril e mimetizada no automatismo e na austeridade *biomecânica* das encenações de Meyerhold. Mas são também um *clarão* do fantasma do tempo futuro onde uma burocracia congestiva transformará a vida em papel, em circulares, em estatísticas e especializações. E que sob o tragicómico ideológico da *construção de um socialismo* cercado, ameaçado imporá a integração social hierarquizada, a separação temível entre administradores e administrados, a reestruturação vertical e forçada das mentalidades, a denúncia auto-crítica do artista heterodoxo, não-alinhado, o medo da diferença e da dialéctica. Está ali tudo mas só no futuro é que a imagem se tornou transparente. Isto apesar da consciência radical da luta de classes, *a consciência do sofrimento das separações, do isolamento e da alienação* ter novamente, na famigerada farsa de Agosto-Dezembro de 1991, (e no processo de desmodernização da sociedade soviética que se lhe seguiu) sucumbido às mãos de uma nova-velha mistificação: a mercadoria como libertação.

O segundo arquétipo fundador da *meta-cidade* (e do ambiente urbano) construtivista pode ser encontrado na literatura russa pré-revolucionária e na que é contemporânea da primeira década do poder soviético. O poema *Ladimir* (1920) de Khlebnikov, *Zavtra* (1923) de Nicolai Asseev, ambos os textos publicados nos números da revista Lef (1923-25); *Zavist* (1927) e *Liubov* (1929) de Iuri Olesha, *Para além do planeta Terra* (1920) de Konstatin Tsiokolvskii.

John Milner assinala no seu estudo monográfico sobre Tatlin que tanto a utopia deste pioneiro da ciência aeroespacial soviética, (que se passaria em 2017), como a *saga* de Khlebnikov são contemporâneas da Torre de Tatlin e teriam tido alguma influência conceptual no projecto: em ambas há uma simultaneidade entre uma pretensa *ordem cosmológica e uma organização social* avançada e em ambas há um *personagem* arquitectónico; em Tsiolkovsky, um castelo onde no topo assenta uma *imensa cúpula envidraçada, iluminada por uma constelação de luzes eléctricas e alimentada por dirigíveis*; em *Ladimir*, centro urbano e realização física de uma lingua universal e *transmental* há uma ressonância dos zigurates mesopotâmicos e das construções da antiga Pérsia.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Este material, o texto utópico (o *Cavalo de Tróia* literário da rebelião social), misturar-se-á a um subjectivismo de classe que sobrepõe o ideal do *operário-patrão*, do *operário-voador* à realidade de uma crise industrial profunda (fábricas fechadas, produção quase a zero) e de um proletariado ainda minoritário, destituído dos seus elementos politicamente mais conscientes pela sangria da guerra civil, infestado pelo social-chauvinismo, pelo voluntarismo e pelo analfabetismo. A imagem homóloga dessa superioridade messiânica será a proletarização de toda a superfície da cidade. A cidade reproduz em grande escala o ambiente produtivo e determinista da fábrica-o que se faz, como se faz, o que vai acontecer, quando vai acontecer e quantas vezes vai acontecer.

Em 1927 o arquitecto Mozei Ginsburg, (cujas reflexões sobre arquitectura e urbanismo podem ser consideradas juntamente com o livro de El Lissitsky, *Russia: Uma Arquitectura para a revolução mundial* (1930)⁸⁴, e o manifesto-relatório, *Sotsgorod:O problema das construção das cidades socialistas* (1930), do *burocrata-arquitecto honorário* Nikolai Miliutine, somatórios do envolvimento teórico-prático da arquitectura moderna nos primeiros esforços históricos de reconstrução socialista do quotidiano) exporá nas páginas do manifesto *Estilo e Época* a sua *analogia das duas fases* argumentando que não existem diferenças entre os processos de trabalho ligados a organização espaço-temporal da fábrica e os processos de viver situados no espaço da habitação; o espaço da fábrica não será uma cópia da máquina ou um envelope que hospeda passivamente o alinhamento necessario de multiplas máquinas mas um complexo organizativo, um encadeamento racional de funções que já não produzem um objecto único, mas um *sistema*.

A conceptualização nos primeiros tempos da revolução soviética (isto é, na sua era bolchevique) de uma arquitectura do progresso social baseada nos edifícios comunais, *Dom Kommuna*, (Fig.145, 146 e 147) é a consagração de uma tendência simultaneamente *urbana* e *desurbanizadora* que tenta de um modo pioneiro resolver as contradições entre organização do território, divisão do trabalho, distribuição dos bens materiais, matérias-primas e matérias maquinofacturadas num país profunda e extensivamente rural. Essa complicada e insatisfatória dieta urbanista-desurbanista pressupõe a deslocação e posterior desenvolvimento das ofertas intelectuais, industriais e científicas da vida moderna para um território onde se preservam os arcaísmos da vida patriarcal, ou seja pressupõem a transformação inevitável e irreversível de modos de existência ancestrais e não apenas daqueles produzidos pela economia capitalista. O edifício-cidade assim como a ligação da arquitectura ao processo histórico de comunização do território e de integração campo-cidade sustentam-se contudo em diferentes proventos culturais: por um lado nas reflexões sobre as relações entre viver e habitar, entre experiência quotidiana e transformação revolucionária nas cidades pós-capitalistas, desenvolvidas pelos socialistas utópicos: o Falanstério de Fourier, a Icara cesarista de Cabet, as versões de cidade-território dos pós-fourieristas (Considéran, Godin), dos higienistas, dos fabianos.Podemos também detectar outra possível fonte de ideias na opção desurbanista que, ao contrário dos seus detractores, não pretende ser a liquidação da cidade mas a resolução do seu estrangulamento espacial, a sua des-densificação; essa tendência populariza-se entre os bolcheviques

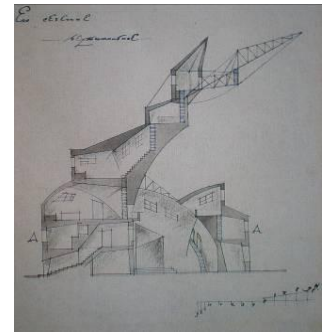


Fig. 145 e 146, Nikolai Ladovsky, *Dom Kommuna*, 1919. Uma espécie de zigurate fourierista com um braço mecânico. A vida em comum adquire uma morfologia arquitectónica descontextualizada.

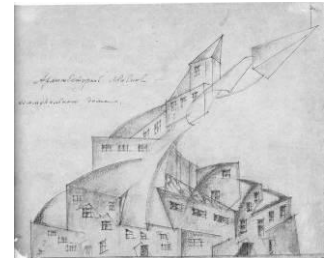


Fig.147, Mapu, Design experimental para uma *Dom Kommuna*, 1920.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

através dos não-modelos de Friederich Engels ou do anarquista russo Piotr Kropotkine.

Não é desprezível recuarmos um pouco no tempo e observarmos as derivações e diferentes interpretações que a *intelligentsia* russa da segunda metade do séc. XIX produziu sobre a ideia de cidade e de futuro. A esse propósito veja-se a influência diferida que o *Cristal Palace*, a arquitectura do ferro e do vidro tem na imaginação de autores como Dostoievsky mas em particular Nicolai Tchernichevsky⁸⁵. Ao escutarmos a descrição que a protagonista do romance de Tchernichevsky, Vera Pavlovna faz do edifício utópico onde se alojaria essa comunidade futura, (*um imenso edifício (...) não há nada de semelhante hoje em dia; ou melhor existe um sinal precursor dessa arquitectura, é o palácio sobre a colina em Sydeham em ferro e vidro, só em ferro e vidro. (...) Como são pequenos os espaços entre as janelas e como elas são grandes, elas ocupam a altura de um andar!*) talvez entendamos como posteriormente se enraizou entre a vanguarda artística (em figuras como Tatlin, Khlebnikov, Rodchenko, Mayakowsky, Ladovsky, V.Fidman, V.Krinsky, (Fig.148 e 149), Lissitzky, irmãos Vesnin, M.Ginzburg entre muitos outros) esse sistema de crenças que apetrechava com poderes e funções de socialização e politização quase *sobrenaturais* a nova forma arquitectónica saída do somatório de novos materiais, de novos processos construtivos e de uma rejeição categórica do ecletismo, da hesitação estética em relação ao passado. A habitação já não tratava de proteger e garantir apenas uma identidade e um recuo curativo ao indivíduo; era a superação do alojamento sobrelotado, era o alívio técnico e performativo da escassez de espaço e de movimentos mas era, sobretudo, um sistema de actividades especializadas sem precedentes e destinadas também cada uma delas a revitalizar o humano na vida colectiva, a libertar os seus inquilinos da reificação das actividades domésticas, a separar a realização pessoal do egoísmo pequeno-burguês; talvez isso nos ajude a perceber o papel fundamental que as fábricas-refeições, as *Dom Kommuna*, os Clubes Operários, os *Condensadores Sociais*, e todos os instrumentos conceptuais e de reflexão sobre a vida e a actividade económica socializada desempenharam originalmente na colonização do caminho sem roteiro do socialismo real; talvez explique por exemplo como é que numa das suas visitas a Berlim, Anatol Lunatcharsky (1875-1933)⁸⁶ baptizasse exacerbadamente o *Siedlung* (grande conjunto) de Berlim-Britz, *Frente Vermelha* (projectada por Bruno Taut e realizada entre 1925-1930) como *Socialismo Construído*⁸⁷.

A resposta de todos os contribuintes primo-soviéticos (construtivistas, asnovistas, suprematistas) à questão histórica *A quem pertence o Mundo?*, aloja-se contudo num cientismo, numa radicalização que tenta responder ao grave problema do alojamento, sobrenaturalizando a realidade da burocracia e da produção industrial, colocando-a como horizonte ulterior, como único garante de eficácia organizativa da vida colectiva. O utilitarismo obediente da máquina é entendido como a solução para a existência doméstica: maquinizar a vida em comum, transpor a organização totalitária e cadenciada que permite que os mecanismos funcionem, para a escala do edifício, para a organização da vida não só como unidade isolada mas como uma peça que só se torna essencial conjugada com outras unidades espaço-temporais. O mesmo Anatoly



Fig.148 e 149,- Vladimir Krinsky Templo do Povo, desenho da fachada, planta e corte, 1919. Projecto embebido na plasticidade cubomórfica e nas experiências arquitectónicas expressionistas (os cumes de cristal de Bruno Taut, a Casa de Cristal de Helmut Finsterleicoam vagamente neste espaço-sonho). É sobretudo nas funcionalidades imprevistas mas latentes neste projecto fantástico (ser um tecto do céu destinado ao culto da aliança operária-camponesa uma arquitectura da terra firme mas também do que está lá em cima) que reencontramos o Imago (estético, psicológico, espiritual) da Revolução Francesa (até então, 1919, o único processo histórico de fractura radical entre classes com um carácter duradouro). Três anos depois, 1922, e já sob a contaminação do americanismo (do funcionalismo, do construtivismo, do horizontalismo e do verticalismo, na definição de Lissitzky) em que ingressara a cultura material soviética, (fruto também das orientações políticas emanadas do 8º Congresso Pan-Russo dos Soviéticos, entre eles a criação do Gosplan), V.Krinsky faz um salto conceptual fornecendo uma proposta experimental do palácio do Soviete Supremo da Economia Nacional: uma forma arquitectónica específica, o arranha-céus produtivista, para uma forma de vida específica, moderna, tecnicizada e em que as formas e os movimentos da cidade agem como um permanente condensador social.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Lunacharsky descreverá o equívoco deste tecnolatrismo como um *macaquear do tecnicismo*. Na sua perspectiva os construtivistas exploravam apenas a dimensão fenomenológica dos modos de produção, isto é, faziam a imitação apologética e estetizante de um objecto (*a máquina sem lágrimas*) que era externo às suas experiências de artistas e de arquitectos – o trabalho proletário. A ausência do real concreto da produção fazia com que na análise dos construtivistas e dos produtivistas em particular, faltasse um recorte crítico sobre as condições de produção, sobre as propriedades repressivas e desumanizantes do trabalho. O mesmo Anatol Lunacharsky avisa, em 1926, num texto sobre o *Modo de Vida*, que *o homem não existe para realizar tarefas económicas, não existe para trabalhar: ao contrário, ele ocupa-se da economia, ele trabalha para existir*.⁸⁸ Esta refundação do *homo sapiens*, a reconstrução dos seus hábitos e costumes é muito mais complexa, difícil (e também mais dialéctica) do que a hipótese unidimensional do herói politécnico imaginado pela empiria construtivista (e que possui alguns traços da teoria liberal das elites).

2.2.4-A Torre, a revolta do aço proletário no século dos guindastes ou para que o futuro não se converta numa estátua.

Os passeios ao longo das margens do Neva com as suas florestas de guindastes e de pontes metálicas levadiças eram para nós uma inesgotável fonte de inspiração. A vista de construções em movimento e de estaleiros ao ar livre com um fundo de nuvens flutuando suavemente revelavam-nos a poesia do metal.

*T.M. Shapiro,
aluno e assistente de Tatlin na
execução da Torre.*

Tatlin deixou à posteridade sob a forma espectral e apócrifa de um conjunto de fotografias, desenhos, de declarações escritas (dos quais se destaca como prólogo teórico ao projecto da Torre, o *Memorandum: Projecto para a organização da competição para os monumentos a pessoas distintas* que assina, em 1918, com a sua assistente Sofia Dymshits-Tolstaia) e de reinterpretações, a sua versão monumental, (era suposto que a estrutura alcançasse os 400 a 500 metros de altura) desse *macaquear do tecnicismo*, mas um formidável macaquear que dissolvia as hierarquias entre arte e tecnologia, entre escultura e arquitectura, entre vida política e invenção plástica. Estamos, já se percebeu, a fazer referência ao seu *Monumento à III Internacional, 1919-1920*, (Fig.150).

Este sonho de vidro e de metal é descrito por Mayakowsky como *o primeiro objecto de Outubro*⁸⁹. Tatlin foi o primeiro que de facto desenvolveu uma estrutura onde se intersectavam e se hiperfuncionalizavam os valores de uma sociedade nascente e em convulsão, de um tipo de sociedade que até então fora inexistente na história da civilização humana.



Fig. 150, A primeira divulgação editorial do Monumento à III Internacional. Opúsculo assinado por Ivan Punin e onde este descreve a Torre como um Agit-Monumento (Petrogrado, 1920). Na capa apresenta-se um alçado do projecto.



Fig. 151, Inauguração do monumento dedicado a Robespierre, Moscovo 1918.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Conseguiu-o propondo um monumento diferente da hagiografia oitocentista com que o novo poder procurava rapidamente politizar o ambiente das cidades e tomar a dianteira nas lutas ideológicas que nelas se desenvolviam e que se repercutiam no quotidiano das suas ruas, parques e praças, (Fig.151). Na sua torre não está objectivado o culto de uma tradição (o pensamento socialista ou os seus autores) mas a tentativa polémica de formalizar um processo (o alvorecer do socialismo como forma política, social e económica e como organização da vida). Aqui já não se tratava de erguer uma imagem tolerante, decorativa do passado (mesmo do passado das lutas operárias). Aqui fazem-se as exéquias dos recursos conservadores do monumento: ele já não é um bálsamo ético, uma forma útil, popular de contemplação estética, ou a presença trivial, relicária do símbolo no espaço. A torre pode ser interpretada como uma versão arquitectónica do tiro de canhão do couraçado Aurora, (Fig.152); como o navio insurrecto, o edifício fundearia os seus quinhentos metros de aço e vidro nas margens do rio Neva e segundo alguns autores (em particular John Milner) atravessaria como o Colosso de Rodes (ou a *costela* de Brooklyn) as duas margens. Esta espécie de balística arquitectónica que se ficou por pequenos ensaios dá sentido às palavras de Balzac de que a *esperança é o desejo da memória*. Há uma história por fazer; há uma humanidade real, concreta, o Quarto Estado, o Proletariado, que *descobriu* e tomou posse *das condições de realização*⁹⁰ da sua liberdade. É essa a teoria (no sentido original da palavra grega: observação) da Torre. É esse o aviso e a urgência política da Torre: há um novo utilizador, um novo sujeito no mundo político, no mundo da cidadania: as massas trabalhadoras. É, em função dele, dos seus interesses e direitos que a organização do mundo tem que passar a ser pensada.

Viktor Schklóvski, teórico do formalismo russo, escritor, guionista do cinema de vanguarda e crítico de poesia foi outro dos apologistas deste desafio plástico; escreveu ele que *pela primeira vez o ferro revoltou-se, procurando a sua fórmula artística. No século dos guindastes, belos como o mais sábio dos marceiros, o ferro teve o direito de enfurecer-se e de lembrar aos homens que a nossa idade em vão se chama desde os tempos de Ovídio “férica”, se não existe uma arte do ferro*⁹¹.

Lissitsky salienta que o desenho e manufatura da Torre é a resposta empírica à teoria proposta pelo próprio Tatlin de que *a mestria artística e intuitiva dos materiais podia conduzir a invenções*, (a processos construtivos) *a partir das quais seria possível construir objectos*⁹². Tatlin construiu, diz-nos ele, a maquete da Torre sem possuir qualquer conhecimento tecnológico especializado e esse esforço representa uma das *primeiras tentativas de alcançar uma síntese entre a técnica e a arte*⁹³.

Mas convém interromper aqui o suposto êxito da sua recepção e notar que a torre não foi objecto de aplausos consensuais. Ficou longe de ser um caso de concordância junto da vanguarda artística soviética e da direcção bolchevique (Fig.153). Os vestígios que denota da cultura industrial, a estranheza de se usar essa linguagem no âmbito da estética e de se ideologizar a estética ao ponto de a tornar uma imagem presente de um tempo futuro alimentou as críticas e os comentários de muitos dos correligionários e contemporâneos de Tatlin: de Naum Gabo que pouco tempo antes (1917) desenhara uma torre de rádio, (Fig.154) que não era mais do que a já *antiga* torre Eiffel travestida com uma indumentária



Fig. 152, A Torre apresentada em Dezembro de 1920 nos Ateliers Livres de Petrogrado (fragmento da fotografia original).



Fig.153, Apresentação pública da Torre enquadrada nos espectáculos de massa associados às reuniões da III Internacional.- neste caso ao ano de 1927.

O projecto de Tatlin exibe-se aqui com um carácter mais sumário e sem a elegância construtivista da primeira maquete, a sua inclinação cinética está atenuada e a gestalt que predomina recorda ao transeunte mais um híbrido entre uma montanha-russa e um bolo de noiva do que um monumento arquitectónico.

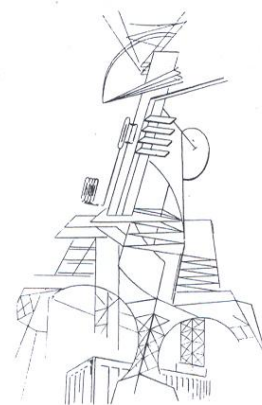


Fig. 154 Naum Gabo, Torre de Rádio, 1919-20.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

construtivista; aliás, no seu Manifesto Realista articula-se uma crítica, feroz e desencantada ao transe visionário e milenarista que faz, entre outras coisas, girar a Torre de Tatlin: a ficção épica do que ainda não existe, *todas as especulações sobre o futuro não tem mais valor do que as lágrimas derramadas sobre o passado. Uma nova edição da fantasia romântica, um delírio de monje sobre o reino dos céus, os primeiros cristãos em trajos modernos. Quem se ocupa hoje do dia de amanhã, perde o seu tempo. (...) Hoje: a acção.* E ergue mesmo uma paliçada em torno do presente, *guardamo-lo para nós.* Lissitsky cuja formação junto de Malevitch o tornou, talvez, mais atento e crítico em relação ao diletantismo neo-romântico de Tatlin, e apesar da expressiva admiração que encontramos nos seus relatos⁹⁴ mantém-se, ainda assim, distante da táctica tatlinesca. Anatol Lunacharsky que continuava a preferir a torre Eiffel e o próprio Leon Trotsky, a segunda figura, então, do poder soviético respondem às frustrações e imprudências que pensam vislumbrar nas pretensas funcionalidades e no programa estético do monumento metálico. No seu *Literatura e Revolução* (1923)⁹⁵ Trotsky considera o projecto insatisfatório e coloca algumas dúvidas provavelmente justificadas - porquê, questiona-se, e com que finalidade enclausurar o *Comintern* num cilindro e numa pirâmide de vidro? O peso e o aspecto tosco da estrutura metálica que segura essas formas, diz-nos ele, parecem-se mais com andaimes que ficaram por remover; a imagem geral é de uma obra interrompida, inacabada. Trotsky não chega a entender a metáfora e o conjunto parece-lhe dominado pelo peso colossal da armadura e não pela suposta leveza sugerida pela transparência das diferentes plataformas. A finalidade do exoesqueleto-sustentar a rotação do cilindro- ainda lhe parece mais absurda: as reuniões políticas não precisam de um cilindro para se realizarem e os cilindros não tem necessariamente que rodar. Trotsky remata num tom humorístico que Tatlin quer construir uma garrafa de vidro e enfiar lá dentro, à força, o *Comintern*! Pela mesma altura e num volume dedicado ao Futurismo, N.E Radlov anatemiza a torre como *um animal monstruoso com um chifre radiotelegráfico na cabeça e uma assembleia legislativa na barriga inchada*⁹⁶ e acrescenta mais um pormenor à descrença perante a eficácia técnica do projecto: *Não consigo livrar-me da visão dos membros do órgão executivo, obrigados por uma falta de energia temporária a rodar à mão a própria pirâmide*⁹⁷.

Num estudo⁹⁸ que dedica a algumas das primeiras colagens de Max Ernst (*Le mugissement des féroces soldats*, 1919; *Trophée hypertrophique*, 1919-20; *Petite machine construite par lui-même*, 1919-20; *Ça me fait pisser*, 1919; *Adieu mon beau pays de Marie Laurencin*, 1919, Fig.155), Hal Foster fornece-nos outro exemplo das intermitências que acompanham e fazem recrudescer a fantasmagoria da *Torre* de Tatlin. Observa, ele, que na sua migração de Berlim⁹⁹ para a cidade de Colónia (ocupada e administrada pelas forças britânicas), o *construtivismo tatlinesco* que é posterizado por Grosz e Heartfield na primeira feira Dada (Fig.156).

(junho de 1920) como um *mais-ser* da arte transforma-se numa reversão anamórfica dessa suposta beleza mais-que-natural; metaboliza-se numa montagem esquizoide em que o *macaquear* maquinista se desconstrói, se disfuncionaliza. O optimismo temerário do filho de um engenheiro ferroviário, o artista de um novo modo de vida *politécnico* e maquinocrata é,

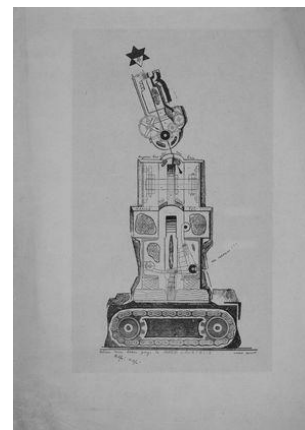


Fig.155, Max Ernst, *Adieu mon beau pays de Marie Laurencin*, 1919.



Fig.156, da esquerda para a direita: Grosz e Heartfield segurando o cartaz "A Arte está morta; viva a nova arte da máquina de Tatlin". Por detrás deles a sua obra conjunta, o manequim corrigido ao estilo *tatlinesco* com uma lâmpada eléctrica acesa a servir de centro cefálico, o título da obra: *O filistino burguês Heartfield enlouquecido.*

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

nessa migração, transformado e exposto como um objecto ideológico inane, uma protuberância falo-bélica mas impotente, pelas mãos de um veterano dos tiros de artilharia pesada do grande exército Imperial na frente ocidental, pelo filho de um médico de loucos numa cidade burguesa e tradicional, por um ex-estudante de psiquiatria e estudioso das doenças mentais¹⁰⁰.

Apesar de uma doxografia que lhe é desfavorável ou pelo menos reticente, a Torre consegue funcionar, em muitos aspectos, como uma metáfora arquitectónica do poder dos soviets. O seu princípio construtivo é a natureza diferente desse poder para a história da civilização. A propósito da importância ideológica que a engenharia e a tecnologia adquirem neste período, não é desprezível pensar-se, como o faz Marshall Berman, *na imensa energia espiritual de um país, a Rússia, onde, durante um século, praticamente nada fora construído*¹⁰¹. É também esse acumular incandescente de forças (e de necessidades) que de certa forma contextualiza o impacto deste objecto muito para além da sua visualidade excêntrica de *ponte vertical* (Fig.157). As relações tensionais entre formas ortogonais e formas convexas num volume tridimensional não são apenas o desenlace lógico dos contra-relevos de canto que Tatlin começara a desenvolver em 1915. A torre é na sua forma geral um gigantesco cone de ferro, torcido em espiral cujo eixo vertical é paralelo ao eixo de rotação da terra. Ao inclinar o colosso, Tatlin não só estava a subsidiá-lo de um carácter cinético e tensional contrário à passividade semi-ornamental desse outro colosso produzido pela cultura e pela criatividade burguesa –a Torre Eiffel- mas a comunicar simbolicamente que o tempo terrestre e o tempo das práticas políticas, (o tempo gasto a organizar e a construir colectivamente esta nova sociedade), passavam a ser indissociáveis.

A divisão interna do monumento-torre-edifício-máquina em três plataformas transparentes, (Fig.158), responde também a esse objectivo pois os diferentes níveis da produção política (legislativa, executiva, ideológica, etc.) dos soviets mover-se-iam de acordo com os ciclos do tempo terrestre (dias, meses e anos) acentuando o carácter extraterritorial da ideia de revolução. A inversão da ordem construtiva –as *tripas e o esqueleto* da máquina expostas, colocadas no lado de fora e a *pele* da máquina, o vidro transparente, aparecendo por detrás dessa malha espessa – funciona também como decomposição simbólica, das diferenças entre interior e exterior, entre privado e público e particularmente entre vida individual e vida colectiva. Ambas as representações –ego e comunidade- são sobredeterminadas e sobreimpressas no quotidiano imaginado da *Torre*.

O que hoje designamos por *Torre Tatlin* (1918-1921) não só era em muitos sentidos um desafio dialéctico ao *antigo mundo espiritual*, às capacidades das novas formas de produção e à noção historicista e fantasmagórica de monumento como era um posto de observação e de redireccionamento da produção material e das condições de existência dos produtores. Um *agit-monumento* (como o descreve Nikolai Punin em Março de 1919) onde se traz a público, se dá voz não a uma ilusão mitológica mas ao silêncio e ao anonimato forçado dos explorados da História, cujo relato estivera até então nas mãos da burguesia; um posto onde se procurava organizar e dar uma plasticidade através da *verdade dos materiais* (o vidro, o aço) e da tecnologia (a electricidade, as telecomunicações-o radio, o



Fig. 157, O modelo da Torre (que teria 7 metros) na sua segunda apresentação pública depois de ter sido estreada no IZO de Petrogrado, Dezembro 1920; O espaço de exposição é o átrio de entrada da Casa da União; o *Objecto de Outubro* transitará mais tarde para o 8º Congresso Pan-Russo dos Soviéticos (onde, aliás, se discutiriam e se tomariam medidas concretas para a electrificação da Rússia) podemos ver Tatlin, que segura um cachimbo, e um dos seus assistentes posando para a foto.

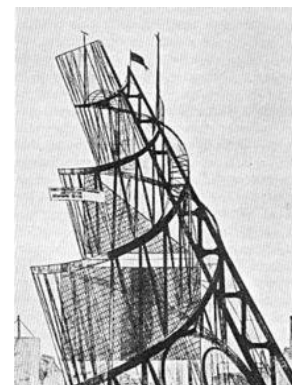


Fig. 158, Tatlin, alçado original da Torre, 1919, provavelmente um dos que foi usado para a manufatura da maquete e um dos dois desenhos que comparece no opúsculo editado por Ivan Puni divulgando o projecto da Torre. Ao fundo observa-se a chaminé de uma fábrica activa.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

telegrafo, o telefone) à morte histórica do homem-mercadoria. É importante salientar que o carácter anti-naturalista e anti-classicista deste monumento, a sua recusa em ser a representação ou a substituição mnemónica de algo ausente não é apenas uma diatribe característica do modernismo heróico mas cola-se à ideia que, nas vésperas da primeira reunião plenária da III Internacional, altura da execução desta maquete, se tornara muito forte e poderosa; à ideia de que o parlamentarismo burguês enquanto sistema representacional e de classe tinha os dias contados.

A primeira geração bolchevique e os fundadores da III Internacional pensavam, convictamente, pelo menos até à frustração da revolução espartaquista na Alemanha e da revolução húngara (respectivamente em Janeiro e Agosto de 1919), que num futuro muito próximo, os *césares* e os *tribunos* da Europa e do mundo industrializado seriam extintos. A experiência de Outubro multiplicar-se-ia em sociedades mais avançadas e a esfera pública (a esfera do debate, da aprendizagem e da acção) passaria para a mão dos explorados da terra. Esta extrapolação era tão forte que, no campo das artes de vanguarda, se tornou milenarista e cósmica. Na teatromania e no cinema experimental desse período não faltam enredos onde o bolchevismo se aventurava na poeira das estrelas e revolucionava os planetas como na superprodução *Aelita*¹⁰² de Protazonov ou como no filme de animação *Revolução Interplanetária* de Khodataev e Komissarenko, (o primeiro desenho animado de ficção científica), ambas produções de 1924.

Na segunda versão da sua comédia *Mistéria-Buf* (1920), Mayakowsky transcreve bem esse clima de optimismo intelectual: *Hoje entra nos ouvidos a palavra de Lloyd George mas amanhã os ingleses esquecerão o seu nome. Hoje na Comuna respira a vontade de milhões e dentro de cinquenta anos, talvez, lançarão ao ataque de longínquos planetas os seus couraçados aéreos*¹⁰³. A torre acaba também por ser um monumento ao desejo dos oprimidos, dos explorados de *arrancarem a política das malhas do mundo em que* (os césares e tribunos do capitalismo) *a encerraram*¹⁰⁴.

Duas observações do poeta Velimir Khlebnikov que manteve uma amizade duradoura com Tatlin (e que o influenciou profundamente), acercam-se do processo afirmativo (mas também da encruzilhada tensional) entre o modernismo artístico e a acção política de um colectivo radical. Nesses dois excertos como que se metaforiza essa viagem improvisada e dramática de uma *relação nova entre a forma e o material* para a *forma de um novo modo de vida* (Fig.159, 160 e 161). O primeiro embarque faz-se em 1916, no seu manifesto, *A trompeta dos Marcianos*, onde nos aparece um pressentimento, uma contemplação optimista do que constituiria a configuração da torre inclinada de Tatlin: *Nós, vestidos apenas com o manto das vitórias, procedemos à construção de uma jovem união com uma vela à volta do eixo do tempo, e adiantando à posteridade que a nossa escala é maior que a de Keops e de que a nossa tarefa é arrojada, magnífica e determinada*¹⁰⁵. Este discurso vático ainda acomoda a sensibilidade, o sentir do mundo a uma recomposição rigorosa da forma, da imagem, desse mundo; a tendência artística agrega, antecipa e dirige a tendência filosófica de mudança do mundo.



Fig.159 e 160, CGI (computer generated image) criada por Takehiko Nagakura em 1999. Inclusão através de software 3D do projecto de Tatlin no tecido urbano da São Petersburgo contemporânea. Ambas as imagens transmitem-nos as dimensões ciclópicas da célebre Torre. Nada à sua volta a ofuscaria. Uma poderosa prótese de vidro e aço extrudindo-se da malha acédia da cidade mais europeia da Rússia.

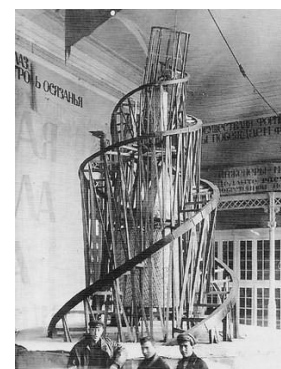


Fig.161, A Torre, a *Costela de Brooklyn* em versão Soviética, Tatlin (à esquerda) com dois dos seus assistentes.



Fig. 162 Torres petrolíferas de Baku, fragmento do filme *Linha de Montagem* de S.Eisenstein.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

No segundo *apeadeiro*, um pequeno texto sobre o Rádio do Futuro escrito em 1921 e que é contemporâneo da peregrinação e discussão intramundana do projecto da Torre, o tropo não é a forma plástica isolada, divinatória mas a construção e adequação de novas formas de estar e de ser; o texto aliás pode servir como epigrama, talvez extravagante, para anatureza comunicante e socializante do canhão oximórico criado intuitivamente por Tatlin: *a Rádio do Futuro – a árvore central da nossa consciência – inaugurará as novas formas de nos adaptarmos às nossas intermináveis tarefas e unirá toda a humanidade. A estação principal de rádio, essa fortaleza de aço, onde nuvens de fios se aninham como pedaços de cabelo será certamente protegida por um sinal com a caveira e os ossos e a palavra familiar “perigo”, pois a menor interrupção das operações rádio produziria o blackout mental de toda a nação, uma perca temporária de consciência.*

A genealogia da torre, o seu desenvolvimento e o seu sentido de síntese das artes e da técnica (uma conjugação orgânica e não mecanicista do belo e do útil como Tatlin insistirá) motivaram na teoria artística ocidental comparações de natureza historicista, iconográfica e tecnológica. No artigo de Margit Rosswell, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura* (1978), nas monografias, *Russian Constructivism* (1983), de Christina Lodder e *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde* (1984) de John Milner (esta segunda mais completa e direccionada para o tema da Torre) reúnem-se algumas dessas hipóteses; umas associam o seu carácter ascensional a fontes de natureza plástica como a minuciosa torre babélica representada por Peter Bruegel, à *Torre do Trabalho* de Rodin ou à escultura de Boccioni (*Garrafa revolucionada no espaço*, 1912); outras ligarão a sua natureza de cristal dialéctico, a armação metálica hiperbólica e os poliedros envidraçados e rotacionais, aos avanços tecnológicos da contemporaneidade de Tatlin, à então recente mas já canónica *gestalt* de Paris, a torre Eiffel, então a construção humana mais alta do mundo; às torres petrolíferas de Baku (**Fig.162**), aos esqueletos estruturais dos navios em construção, aos mastros periscópicos, elevatórios e de transmissão de sinais luminosos e de rádio que eram usados pelos navios de guerra modernos¹⁰⁶ (**Fig.163**) e já agora acrescenta-se que esse mundo não era estranho a Tatlin que ingressara na marinha mercante em 1904, viajando pelo mediterrâneo e médio-oriente.

Na década de vinte o tema *levitante* da torre/coluna/zigurate é recorrente e popular em muitas obras da vanguarda artística e arquitectónica soviética. O tema (inspirado também, como o já salientamos, nas *colunas electro-magnéticas* cada vez mais automatizadas de Nova Iorque-os *inefáveis skyscrapers*, **Fig.164**) é adaptado a opções construtivas e compositivas donde, em alguns casos, sobressaem a estrutura, a combinação não-objectiva de materiais, uma relação intermitente, incompleta com a função utilitária, ambiguidades volumétricas (como por exemplo a solidificação da sua base em trípedes e quadripodes) que acentuam a sua condição mais escultórica do que arquitectónica. Algumas dessas experiências chegaram inclusivamente a ser materializadas como a *Torre de Transmissão* de Shukov, 1922, (**Fig 165 e 166**), um cone metálico erguido nos arredores de Moscovo e que seria objecto de experiências fotográficas por parte de Rodchenko, (também ele autor desde 1918 de composições gráficas associadas à figura arquitectónica da torre e de construções espaciais

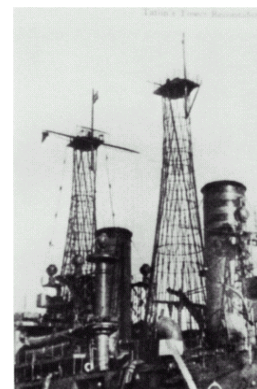


Fig. 163, esqueletos de mastros de um navio de guerra do período anterior a 1914.

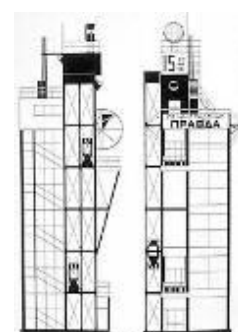


Fig. 164, Proposta dos irmãos Aleksandr e Viktor Vesnin (amigos de longa data de Tatlin) para o edifício do jornal Pravda, 1924.



Fig. 165 e 166, A Torre de Transmissão de Shukov; antena da Emissora de Rádio do Comintern, 1922. Fotos de Rodchenko.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

tais como as suas *Esculturas brancas, não objectivas*, Fig.167); refiram-se também as esculturas, *Construção para uma Estrutura Espacial* (1920), de Georgy Stenberg, o *Elemento Composto* apresentado em Colónia por Georgy Krutikov no *Pavilhão Soviético da Exposição Pressa*, 1928, (Fig.168); outras ficaram-se pelo estirador ou por versões mais modestas como o projecto de Aleksandr Vesnin e Popova para um festival de massas no campo Khodynskoe relacionado com a III Internacional, onde a cidade do futuro comunista era representada por um arranjo piramidal de esferas e prismas metálicos, uma combinação abstracta de volumes solidificados, de esqueletos estruturais, de cabos, de dirigíveis e de painéis voadores (Fig. 169 e 170); a *Torre de controlo de um Aeroporto* por Balikhin, estudante de Ladovsky, ou do mesmo Ladovsky um *Design Experimental*; e de El Lissitsky a célebre tribuna de Lénine, as suas pinturas Prouns, os seus arranha-céus horizontais; os quiosques propagandísticos e os Rádios-oratórios de Gustav Klutskis (é dele também o cartaz de propaganda *A Electrificação de todo o País*, de 1920, onde Lénine surge a carregar nos braços uma torre eléctrica que no seu topo concentra uma cidade moderna).

Mas não foi só a natureza tecnicamente complicada da sua construção que restringiu esta espécie de *zigurate/extravaganza socialista* às inibições assistémicas de uma maquete isolada. O monumento tem sempre uma operacionalidade simbólica e póstuma, é um sólido onde se atenuam, através da teatralidade, da mentira estética e da credulidade, a refacção e a ruína do que foi vivido, do que já não existe. O projecto de Tatlin inseria um corte epistémico e antitético nesta noção de monumento e fazia a sua retirada por via do uso *fabulatório* da liberdade expressiva e da invenção formal mas uma retirada de envelhecimento prematuro. A colagem excessiva com que a forma tripartida e ascensional da torre mimetizava o produtivismo das suas funções internas tornavam-na prematuramente obsoleta. Aqui o símbolo metaboliza-se em espaço, em conteúdo construído e ao fazer isso submete-se, como aliás todos os ambientes construídos, às incertezas do desenvolvimento histórico. Com efeito o processo que anima e ideologiza a concepção da Torre não pode, ao contrário do que pensavam os produtivistas, ser transformado numa forma espacial absoluta –uma sociedade em formação, uma realidade marcada pela hesitações e pelos limites históricos do seu desenvolvimento real não pode ser enclausurada num arquétipo. A matéria instável da história não pode ser transformada em arquitectura sem condenar essa mesma estrutura à ruína. A definição da cidade (e da arquitectura) como corporização da mitologia latente da modernidade¹⁰⁷, como chave prematura do seu passado, parece-nos que explica os limites históricos das pretensões da escultura-máquina arquitectónica de Tatlin.

Teria sido contudo interessante verificar, caso a Rússia fosse realmente uma potência industrial capaz de fornecer aquela imensa quantidade de ferro (e não uma economia agrária a tentar entrar na modernidade) e caso o colosso tivesse sido, de facto, erguido, que utilidade Estaline daria a esse exo-esqueleto e às suas estruturas envidraçadas rotacionais. Como é que Estaline que encarava o socialismo policêntrico e sem modelo dos bolcheviques de esquerda como uma séria ameaça à existência e à solidificação geo-política do Estado Soviético, que se encontrava ocupado em industrializar todas as esferas da vida soviética

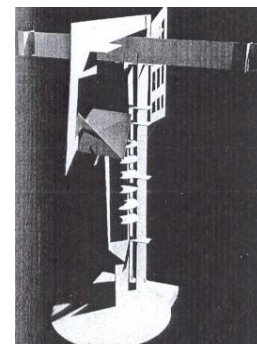


Fig. 167, Rodchenko, Esculturas brancas não objectiva, 1918



Fig.168 Georgy Krutikov, Elemento Composto, Pavilhão Soviético, Pressa-Colónia 1928.

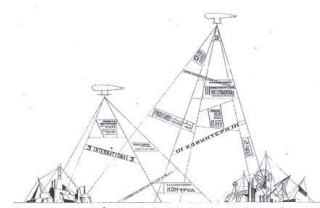
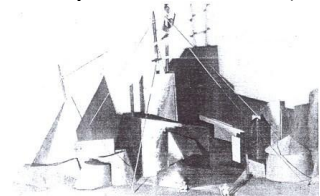


Fig.169 e 170 Aleksandr Vesnin e Liubov Popova, A cidade do capitalismo (à esquerda e em baixo) e a cidade Comunista (em cima à direita); cenário para um festival de massas, 1921.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

através do génio económico (mas também da inevitável confrontação de classes), da propaganda e da centralização dirigista, como é que ele se relacionaria com esta estrutura concebida especificamente para tornar a revolução soviética indissociável da revolução mundial, para recordar ao Estado Proletário que $\frac{3}{4}$ do mundo pertenciam aos monopólios capitalistas e ao imperialismo. Alguns argumentarão que era uma audácia espúria dar uma configuração artística e espacial a uma deslocação informe de fenómenos sociais e políticos que estavam em si mesmo a realizar e a funcionalizar numa precária e complicada experiência quotidiana as tarefas predestinadas por Tatlin às fronteiras de cada um dos recintos envidraçados da Torre.

Ainda assim ao observarmos à distância de noventa anos este monumento de uma crise, crise de uma sociedade que agoniza sobre outra que nasce dolorosamente, crise de uma forma artística que tenta corporizar na sua plasticidade, no seu referente as convicções modernas (e de esquerda) do homem da rua, que coloca no centro do seu formalismo a valorização do tempo e dos fenómenos políticos radicais, a frase, cheia de sentido, de W.Benjamin, *É mais difícil honrar a memória dos anónimos, dos sem-nome, dos despossuídos do que a memória dos famosos*, não deixa de se sobrepor sobre os slogans que encimam a sala dos Ateliers Livres de Petrogrado onde Tatlin e um dos seus assistentes conversam ao lado da maquete da Torre.

Ilya Ehrenburg recorda em 1922 o sopro moral e a consciência do que há-de vir que a visão do *agit-monumento* de Tatlin lhe proporcionara (Fig.171 e 172): *Era tudo muito comovente. Os empregados de escritório soviéticos afastavam-se com as suas rações de comida para cavalo. Um miúdo vendia côdeas de bolo e ... eu estava no meio da praça com dois artistas, dando rédea livre sobre a questão do metal...estávamos absortos na nossa fantasia depois de tomarmos contacto com o projecto de Tatlin para um monumento à III Internacional e tínhamos todas as razões para estarmos absortos. Pois um profeta autodidacta de sobrancelhas brancas (parecendo um artesão) tinha colocado sobre as ruínas da S.Petersburgo Imperial um sinal muito claro: aqui começava uma nova arquitectura...*

No meio de uma epidemia de idiotas em gesso, colocados nas nossas praças por poderes superiores...veio-nos à cabeça subitamente algo simples e óbvio...estes homens não têm direito de domicílio nas cidades modernas.

Segundo: a nova ESCULTURA=ARQUITECTURA...Terceiro: a vida pessoal está a desaparecer, um monumento devia representar a época, o movimento e não qualquer homem. Quarto, o nosso slogan é o utilitarismo- se temos que construir então que o façamos não por fantasia e sem motivo aparente mas para servir um objectivo útil.

Depois temos a questão das formas. O dinamismo na época presente encontrou a sua expressão na incrível espiral. Finalmente: o material-o vidro ousado que juntamente com o ferro já se tornou um material arquitectónico quotidiano.

*Infelizmente nós olhávamos para os edifícios delapidados, escurecidos por fogões que tossiam o que pareciam nuvens de abelhas, para o eléctrico apanhando dolorosamente os empregados de escritórios, para as migalhas de bolo...onde é que iríamos encontrar o ferro e o metal... de maneira a que o modelo pudesse ser um monumento?*¹⁰⁸

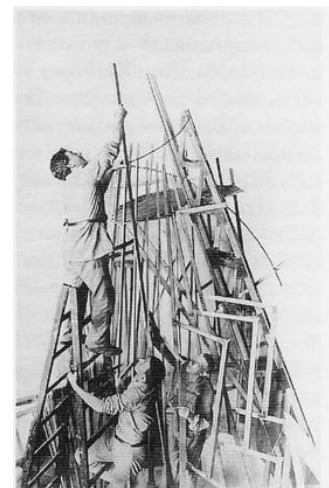


Fig. 171, Imagem da construção da Torre; segundo T.M.Shapiro, um dos assistentes de Tatlin, este apenas possuía dois desenhos (alçados) como base de trabalho. O mesmo Shapiro relata que o exoesqueleto deste agit-monumento aparentava um carácter metálico que, enquanto maquete, de facto não possuía pois a penúria de ferro que se fazia sentir no período da Guerra Civil obrigou Tatlin, que era um experiente carpinteiro naval, a recorrer à madeira como material base de concepção. Para esse efeito ele e os seus colaboradores fizeram mais de 2000 pregos em madeira.



Fig. 172 o Não-monumento em madeira do século do ferro e dos guindastes de Tatlin escoltado pelo seu autor (o terceiro a contar da esquerda) e a sua equipa.

2.2.5-A Nova Babilónia ou a rua como um hapenning nonstop de comprido (a rua de Le Corbusier *Sing Sing* refuncionalizada por Constant).

Não trabalharemos para prolongar a civilização mecânica e a arquitectura frígida que inevitavelmente levou ao prazer aborrecido. Nós propomos a invenção de cenários novos e mutantes. Escuridão e obscuridade são banidos pela iluminação artificial, as estações pelo ar condicionado; noite e verão perdem o seu charme e a madrugada está a desaparecer. O homem das cidades pensa que escapou à realidade cósmica mas não há uma expansão correspondente da sua vida sonhada. A razão é óbvia: os sonhos nascem da realidade e realizam-se nela. Os mais recentes desenvolvimentos tecnológicos tornariam possível o contacto inquebrável do indivíduo com a realidade cósmica ao mesmo tempo que eliminariam os seus aspectos desagradáveis. As estrelas e a chuva podem ser vistas através de telhados de vidro. A casa móvel vira-se com o sol; as suas paredes amovíveis permitem que a vegetação invada a vida. Montada em carris ela poderia ir de manhã à praia e regressar à floresta ao fim do dia. A arquitectura é o meio mais simples de articular tempo e espaço, de modular a realidade, de engendrar sonhos. É uma questão não apenas da articulação plástica e da modulação expressarem a beleza efémera mas da modulação produzir influências de acordo com o espectro eterno dos desejos humanos e do progresso que torna verosímil a sua realização. A arquitectura de amanhã será u veículo para se transformarem as concepções presentes de tempo e de espaço. Será um meio de conhecimento e um meio de acção. O complexo arquitectónico será modificável. O seu aspecto mudará total ou parcialmente conforme a vontade dos seus habitantes.

Gilles Ivain (alias Ivan Chitchlegov),
Formulário para um Novo Urbanismo, 1953,
Internacional Letrista.

O pensamento unitário e iconoclasta de **Constant Nieuwenhuis** sobre a cidade moderna, (**Fig.173**), situa-se na esquerda política da produção artística modernista mas pertence a uma história diferente da utopia produtivista e a uma fase avançada e já em crise da lógica vanguardista. Constant (1929-2005), não só pertence à cronologia da recomposição político-económica da Europa Ocidental como a sua migração activista por movimentos como o grupo **CoBrA**, a **Internacional Letrista**, a **Internacional Situacionista** e o espírito de incompletude dessa presença nos permitem observar a crise estrutural do heroísmo de vanguarda no seu estado cinético.

Essa crise não resulta apenas da crescente atomização reclusiva dos grupos em *estados-maiores sem tropas* -o sectarismo ideológico e as incompatibilidades pessoais a produzirem dissidências das dissidências-mas também resulta do impasse a que chegara o debate sobre a importância ou obsolescência do campo artístico na luta social e a capacidade real que demonstrava em ser uma crítica à partição abstracta e unidimensional da vida quotidiana; em ser ou não uma resistência às inércias que lançam sem salvação todas as formas de existência, toda a criatividade da actividade humana, os seus princípios éticos, o amor, a estética, o conhecimento, a educação, a saúde na corrente monetária da troca e do lucro.

O segundo pós-guerra veio por seu lado confirmar o dramático desvio já observado por André Breton no segundo Manifesto Surrealista (1930) entre as vanguardas políticas e as vanguardas artísticas. Mais tarde na sua *Ode a Fourier* (1945-47), encontraremos estas palavras de uma tristeza reveladora: (*Fourier*) *Só falavas em ligar tudo e vê: tudo se*



Fig. 173, Constant Nieuwenhuis, sala de concertos para música electrónica, Spatiovore da Nova-Babilónia.1960.

desligou. A crise sistémica entre *popularização e especialização*, entre praxis quotidiana intersubjectiva e a acção instrumental, directiva impessoal do mundo político e económico (para usarmos termos caros a Jurgen Habermas) não fora resolvida pela contra-cultura artística das vanguardas.

2.2.5.1-Um parênteses histórico-político para situar o labirinto neobabilónico.

Desde as suas reuniões fundadoras que a Internacional Situacionista debateu a necessidade de encontrar instrumentos de acção directa, capazes de estabelecerem um ponto de contacto entre *a práxis global em que se dissolverão todos os aspectos da vida total na sociedade sem classes*¹⁰⁹ e *a realidade presente, onde predomina a prática individualizada na vida privada com os seus pobres recursos artísticos e outros*¹¹⁰.

O divórcio, a antinomia programática, entre as práticas políticas radicais, a esquerda revolucionária, e as vanguardas artísticas é outro dos temas recorrentes e amplamente discutidos. É nesse aspecto que nas suas análises sobre o problema cultural, (sobre a incapacidade da revolução simbólica da arte resolver a natureza reificada da vida particular, da vida produzida pelo mundo do trabalho) procede a uma crítica política do modernismo, em particular de uma versão sectorial e *administrativa* de modernismo (de gestão controlada e repetitiva dos seus ganhos históricos). Três textos condensam o essencial do pensamento situacionista sobre a questão artística: *Teses sobre a Revolução Cultural* (I.S, Junho 1958), *A Ausência e os seus Clientes* (Internationale Situationniste 2, Dez.1958) e *O Sentimento de Decadência da Arte* (Internationale Situationniste 3, Dez.1959)¹¹¹.

As proposições situacionistas são iconoclastas num duplo sentido: anti-representacionais, adversários da imagem secundária (da organização e louvor visual da imobilidade social em termos de eternidade, escapismo e ausência - a eternidade aparece, aliás, como um desejo secreto da moral burguesa) deploram que *homens à frente do seu tempo*¹¹² em constante negação do adquirido, do instituído, e de si próprios, tivessem cedido o lugar ao darwinismo cultural, à deslocação posicional do artista de vanguarda para o campo do determinismo e utilitarismo *burguês*. Anti-estéticos, os situacionistas colocam-se junto ao portão da Cultura como um piquete, recusando-se a entrar, ridicularizando os que o fazem pacificamente, opondo a *Situação*, a *busca de uma organização dialéctica de realidades parciais e transitórias*, a construção planeada e crítica da existência, às obras artísticas (que não são mais do que *tentativas de valorização absoluta e preservação do momento presente*¹¹³) e ao espectáculo planeado do fim da arte, da sua imolação em ralenti, da sua autopsia em permanência que não é mais que a profecia da mudança radical transfigurada em entretenimento e gratificação. Numa visão implacável mas que tem algumas saliências verosímeis observam que a arte modernista não se resgatou da condição de fragmento anónimo da realidade social, fragmento consciente do sujeito humano e da sua vontade de viver mas disciplinando-se a descentrar essa vontade das suas condições históricas de realização.

Algumas conclusões desagradáveis (para os artistas de vanguarda) regressam então à superfície: o activismo do choque estético (e traumático),

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

a dialéctica do primitivo e do original, a luta entre autenticidade e artifício, pouco mais foram do que pobres contribuintes para a transformação da vida quotidiana na sociedade burguesa e para a sua superação radical. A arte não só é burguesa por existir historicamente num período de dominação dessa classe, mas, acrescentam, por reproduzir os costumes e o modo de organização da experiência humana nessa sociedade. Um pouco como o *spleen* baudelairiano, a acédia moderna, que não só é produto da cidade de Paris mas cria uma nova cidade de Paris, a óptica modernista apenas oferece mais uma versão do que é possível esperar na sociedade burguesa. O alvo do seu tiro são então os filhos tardios do surrealismo e do *non-sense* dadaísta, os bem-sentados da *anti-arte oficial*, (como a define Constant), os praticantes da estética opiácea e escapista *do silêncio e da ausência*, os relatores do desejo sem profundidade da arte Pop, os místicos da serialização do nada.

A *Nova Babilónia* é um projecto oximoro com vinte anos de acumulação pitoresca que se subsidia do pensamento artístico situacionista e por sua vez o fomenta e desenvolve. De acordo com a cronologia fornecida por Mark Wigley, os seus primeiros desenhos datam de finais da década de 50. Segundo essa mesma cronologia Constant e Guy Debord estabelecem os primeiros contactos em 1956 assinando colectivamente alguns textos sobre a cidade anti-funcionalista mas será só em 1959 já depois dos primeiros desenhos e maquetes serem expostos no Stejdlik Museum que o nome da cidade bíblica (a *nemesis*, na cultura hebraico-cristã, de Jerusalém, a cidade de Deus) faz a sua entrada por sugestão de Guy Debord sendo até essa altura referida por Constant como *Dériville* (cidade da deriva)¹¹⁴.

Nessa temporalidade prolongada marcada por revisões e transformações operativas o projecto de Constant tentou converter as propriedades mortais da civilização industrial em sirenes de um programa ambicioso de resistência à regulação utilitária do espaço urbano, às modulações rotineiras, planificadas, sem pulsões, sem encarniçamentos ou inquietações existenciais, do quotidiano dos seus habitantes, (Fig 174 e 175).

Ao mesmo tempo que se propunha corrigir passo a passo o subdesenvolvimento contraditório da vida quotidiana integrando-a, inclusivamente, numa nova técnica de consumo espacial- a deriva psico-geográfica- a *Nova Babilónia* posiciona-se como a resposta materialmente realizável a uma pergunta histórica que atormentou mais de meio século de modernismo— a arte contará para alguma coisa? Ela pretende ser a secularização espacial, a cidade nómada à escala planetária que responde a essa interrogação.

Olhar crítico sobre a *cidade da pesquisa moderna*, sobre as polaridades cada vez mais distópicas da *Carta de Atenas* de 1933, (assim como dos seus sub-textos que colocavam o funcionalismo cada vez mais na esfera mítica e acentuavam a divergência entre uma teoria das cidades da *liberdade enciclopédica* e uma prática de cidades *prêt-a-porter*, monofuncionais e unidimensionais); sobre a colagem de taylorismo e de saint-simonismo do pensamento corbusiano este projecto não é, contudo um exercício cruel de tábua rasa utilizando em benefício da *gestalt* temporária *da sua história infinita de transformação*¹¹⁵ os resultados conseguidos e as



Fig 174 e 175 Constant Nieuwenhuis, fragmentos da cidade ludens; observem-se as semelhanças, (que até obscurecem as diferenças programáticas), na aparência e no recorte gestáltico entre esta urbe andante e alguns dos centros comerciais produzidos na nossa contemporaneidade. O ambiente construído onde se concretizaria a vida filosófica do nómada ludens, livre das *ars sordidae*, do trabalho sacrificial, é um involuntário parente desses ambientes confortáveis e aparatosos onde há uma única actividade monopolista: o consumo. O heliporto no telhado é um detalhe luxuoso.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

possibilidades desencadeadas por essa mesma investigação. É um inquérito com uma dimensão antropológica que se prestou (e ainda se presta) a muitas doxografias. Uma revisão, também, dos valores da modernidade artística e política, identificada como uma presença incompleta, frugal ainda demasiado preambular, na aparência quotidiana das cidades e dos espaços urbanos realmente existentes

A tensão temática e construtiva desta *experiência de laboratório* (um espaço diferente onde os homens podem fugir de si mesmos, onde existem *saídas de emergência* para a vida quotidiana, onde os mecanismos reguladores não se sobrepõem, pelo menos é essa a tese plástica de Constant, à imaginação criativa, **Fig.176**) não deixa de se integrar no espírito de recentramento do espaço público com que os CIAMS do pós-guerra (Constant será um dos participantes do CIAM de 1953) e as dissidências heterodoxas do modernismo tentam reformular a discussão do pensamento arquitectónico e urbano do Movimento Moderno; e de certa forma, a dialéctica entre uma espinha dorsal pré-determinada e a auto-regulação, a possibilidade da fluidez e estranhamento formal, do quase eclectismo, a sobre-determinação do desejo dos habitantes como princípio orgânico da construção, incorpora a cidade de Constant na ideologia arquitectónica, no *weltgeist* de projectos como a *Plug-in City* (1964) dos *Archigram*, as cidades metabólicas da arquitectura moderna japonesa, a nova Tokyo de Kenzo Tange (1960).

Por outro lado a *Nova Babilónia* reage à nova haussmanização continental, que já não se realiza em nome do *carrefourismo*, da cristalização da cidade em cenário do bem-estar burguês mas em proveito de um tipo de condicionamento onde o constrangimento económico predomina sobre a satisfação social; uma das consequências extremas da cidade burguesa que existe para funcionar e reproduzir mais-valias é a proliferação de locais onde o isolamento e a inadequação prosperam sobre a comunicação e a associação, onde a disposição psicológica não é para a construção de um sentido de comunidade, de pertença colectiva mas para um conhecimento superficial, parcelar, inacabado e impotente do real concreto.

O projecto de Constant incorporar-se-á, pelo menos até à sua auto-exclusão em 1960, na crítica situacionista à aparência de modernismo (argumentam eles) da *Carta de Atenas* e surgirá nos primeiros quatro anos dessa colaboração (1956-1960) como a alternativa mais verosímil às inflexões que o urbanismo unitário da Internacional Situacionista afirmava se terem incrustado na vida urbana com as hesitações estetizantes e concentracionárias dos redactores e epígonos da Carta de Atenas.

Le Corbusier é aliás o *lobo mau* dos letristas (mais tarde situacionistas *a tempo inteiro*) como nos anos 30 já fora o alvo dilecto dos surrealistas. Um texto temível e não assinado descreve-o no Potlach de 1954, como sendo aquele que está *mais claramente do lado da Ordem e da lei que qualquer outro* (arquitecto). *Ele constrói células habitacionais individuais, ele constrói cidades para os nepaleses, ele constrói guetos verticais, ele constrói morgues para uma época que sabe muito bem o que fazer com elas, ele constrói igrejas. Este modulator protestante, Le Corbusier-Sing-Sing, este pintor tosco de cápsulas neo-cubistas, põe em movimento máquinas de habitar para a glória de Deus, que criou*

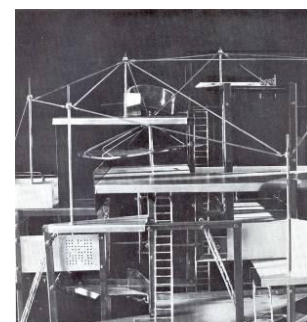


Fig. 176, Pequeno labirinto, 1958-61.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

*desajeitados à sua própria imagem e semelhança. (...) Com Le Corbusier, o jogo e visão que nós temos direito de esperar da arquitectura que realmente nos impressiona-desorientação numa base diária-foram sacrificadas em favor do poço do lixo que nunca será usado para deitar fora a Bíblia que já é ubíqua em muitos hotéis norte-americanos. Só um tolo verá isto como arquitectura moderna. Não é mais do que regressão em massa para o velho e ainda não totalmente enterrado mundo do cristianismo*¹¹⁶.

Na perspectiva situacionista as fórmulas urbanas e os *timings* da vida humana moderna que se extraíam do primeiro CIAM, isto é, *o viver, trabalhar, transportar-se e recrear-se*, apenas tinham, na sua sede de homogeneização, agravado em vez de terem corrigido o diferencial entre o *homo faber* (invólucro de rapidez, produtividade e especialização e mais terrível ainda de submissão fragmentada) e o *homo ludens* (incapaz de se auto-regular numa vida quotidiana iconocrata, prisioneira das mediações e das formas simbólicas, carregada de pré-determinações sociais e de desvalorização do agir crítico e auto-reflexivo).

A *Nova Babilónia*, (Fig.177), ergue-se também contra a desvalorização quotidiana do *conhece-te a ti próprio*, contra o facto da vida moderna, (onde as novas comunidades, os *quartéis civis* da não participação são instrumentos eficazes e duráveis), exortar cada vez menos os homens à vida filosófica, à consciência crítica, a actuarem politicamente para mudarem as suas condições sociais.

*Não se mora num lugar da cidade mas num lugar da hierarquia*¹¹⁷ escreveram os Situacionistas Attila Kotanyi e Raoul Vaneigem no *Programa elementar da oficina de urbanismo unitário* (1961) sublinhando que a organização do isolamento (dos indivíduos, das famílias, dos grupos sociais) num mapa dinâmico de condicionamentos, não é uma simples e parcimoniosa ocupação de espaço, não é um acto de liberdade ou de criatividade mas uma espacialização baseada no antagonismo e na exclusão.

Os textos situacionistas sobre a experiência quotidiana no corpo da cidade são tutelados por um desencantamento, um aborrecimento que se radicaliza, que já não consegue como os dadaístas parisienses (mais sensualistas e *enfants terribles* do que propagandistas da revolução social) *imaginar um macaco a balouçar-se entre as pernas das mulheres que se passeiam na rua*, muito menos quebrar o verdadeiro catecismo dos *billboards* (o consumo, as falsas necessidades, o espectáculo que recorda a tempo inteiro que o isolamento só se supera com estatuto e este com mercadorias-símbolo).

Eles começam a testemunhar em solo europeu os progressos estratégicos dessa *arquitectura da entropia* (a designação baptismal pertence a Robert Smithson, um artista norte-americano que gravitou as suas acções em torno do problema da entropia), de uma arquitectura de superfície e de artifício que associa (dizem-nos eles, e com alguma razão) a promessa de felicidade, a experiência humana, num vazio imenso e monossémico.

É a mesma arquitectura que os turistas norte-americanos do filme *Playtime* de Jacques Tati sentem que pouco tem para se ver porque já foi

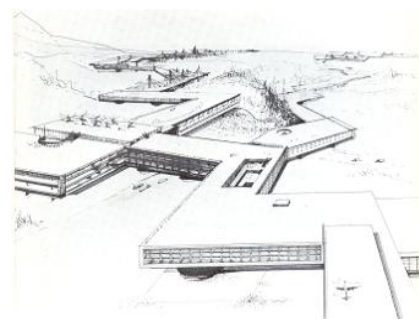


Fig.177, Sector- construção, Atlas da Nova Babilónia, 1964.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

vista e decifrada noutros lugares, isto é, nos *Seagram Miesianos*, nas conurbações, nos bairros suburbanos, nos *discount centers* e nas *cut-rate stores* que constituem os tropos arquitectónicos do pós-guerra norte-americano. A vida na *cidade da pesquisa moderna* já não é o prometido e imaginado *maelstrom* do sempre-diferente. A aventura espacial de se garimpar a eternidade no clarão da confusão humana, no transitório transforma-se num processo de equivalências que serializa o espaço e que acentua a automatização da própria experiência.

Na época histórica do consumo espectacularizado, de vulgarização da imagem comercial e da cidade como a pele que veste essa imagem até à afasia (até quando se come a si própria via especulação imobiliária, a *cidade fagócito*), os situacionistas experimentam e inquietam-se com o facto de ser já difícil convergir a imaginação empírica com os nomes e os significados reais da experiência humana. Eles já não conseguem descobrir nos grandes painéis publicitários uma reserva de duplos sentidos como o faziam os surrealistas, a *assemblage* entre lugares comuns e *imagens fortes* esgotou-se, o enclave sitiado da modernidade tornou-se um monopólio e o escapismo e a irrealidade dos jogos de contra-linguagem ingressou como mais um código no realismo quotidiano da acumulação capitalista.

Os situacionistas preferem a cidade *geológica*, a cidade que ainda pode existir ao virar da esquina (e que compreende o comprimento e altura dos muros, a iluminação ou a sua ausência, o lado sombrio dos tabiques, a rugosidade poética dos passeios). É uma *combinação arbitraria de castelos, grutas, lagos*, labirintos, parques, lugares vazios. Falam de cidades-hipóteses que resultariam do embelezamento racional de cidades que já existem (Paris) ou que nasceriam do espírito aventureiro, que ainda não existe (ou que cessou de existir), dos arquitectos, um espírito capaz de contribuir para a mudança das concepções de tempo e de espaço do presente, de tornar a arquitectura não numa falsa resposta a uma falsa necessidade mas num veículo de *conhecimento* e de *acção*.

A utopia derivista de Constant relaciona-se, portanto, antiteticamente com duas experiências urbanistas e arquitectónicas subsidiárias da revitalização do *fluxo e refluxo temporal e geográfico do investimento no ambiente construído* que caracterizará o segundo pós-guerra.

A *Nova Babilónia* é a *nave espacial* do urbanismo unitário (mesmo que o *auto-colante* situacionista se descolasse rapidamente) e dirige a sua *balística* aos sub-produtos funcionalistas e classicistas da *cidade da pesquisa moderna* que se mostravam incapazes de corrigir os velhos problemas da política habitacional das cidades europeias apenas conseguindo emprestar uma estética de repetição e de continuidade sincrónica ao problema de alojamento da Europa do pós-guerra.

A *Cité des Sarcelles* é uma referência frequente nas diatribes da I.S e um exemplo cortante de como o futuro da arquitectura está escancarado em gigantescas máquinas-dormitórios, numa utilidade a perder de vista, na *organização da participação em algo no qual é impossível participar*. O desenraizamento e a penumbra periférica das populações apenas mimetiza no espaço da habitação e nos espaços que a circundam a mesma experiência de desagregação (o *clustering* hiper-individualista do operário com a sua máquina electrónica, robotizada ou do funcionário do sector terciário com a sua burocracia cibernética) e de encarceramento diurno que estas

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

experimentam no local de trabalho, nos imensos *open-spaces* e nas cadeias de montagem onde são condicionadas a competirem e a se vigiarem mutuamente.

O segundo alvo, um alvo diferido, da *Nova Babilónia* é a arquitectura do entretenimento. A diversão, o ócio e o jogo não só se estavam a reificar dramaticamente na recompensa pós-laboral e *piadosa* (sic Roland Barthes) dos tempos livres, no mero efeito de liberdade e na sua decomposição em unidades temporais (o taylorismo adaptado à diversão e aos clubes de férias), como adquiriam uma forma espacial, climatizada, automatizada, e extremamente fluida: o centro comercial-casino-sala de espetáculos-hotel.

Henri Lefebvre interessou-se pelo projecto de Constant e estudou-o com atenção; o seu conhecimento do tema pode, aliás, ser deduzido da comunicação *la bourgeoisie et l'Espace*¹¹⁸ que apresentou no Congresso Internacional da Vivenda realizado em 1972 no Chile. Na referida comunicação incluirá o projecto-investigação de Constant, juntamente com o do espanhol Ricardo Boffil, como exemplos de um nível intermédio de intervenção do arquitecto, *é o nível macro-arquitectónico e micro urbanístico*, o nível da intervenção que já não se situa numa parcela isolada de terreno mas que ainda não é cidade nem *conurbação*¹¹⁹, que é algo que se situa na escala da multiplicidade. O projecto de Constant pode ser interpretado como o veículo de unidade tectónica onde se organiza o divergente, o não relacional; onde os mitos e o simbolismo dos indivíduos específicos não existem em conflito mas em comunidades adjuvantes; um lugar mais do que uma representação totalitária de espaço onde se torna viável a multiplicidade de *espaços de representação*.

A *meta-cidade* de Constant entrevê-se, então, como uma enorme colecção de *diagramas*, (**Fig.178**), que relacionam as contribuições do Surrealismo acerca da cidade e a sua defesa de uma anti-arquitectura; a análise sociológica desenvolvida por Henri Lefebvre em torno da vida quotidiana e da organização e planeamento das cidades contemporâneas; o maquinismo cibernético de arquitectos como Buckminster Fuller e a sua própria experiência pessoal enquanto colaborador do arquitecto holandês Aldo van Eyck, como membro do grupo dirigido por Yonna Friedman e como activista e teórico do Urbanismo situacionista desde a publicação em 1953 do seu texto *Pour une architecture situationniste*.

É aliás Anthony Vidler¹²⁰ quem relaciona o projecto de Constant com a tradição moderna do diagrama e nesse contexto com a prática iluminista de maquinização do espaço. Apoiando-se no texto de Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, A.Vidler refere alguns exemplos dessas instituições utópicas- o Asilo da Lubricidade, o contra-panóptico imaginado pelo Marquês de Sade no seu *120 dias de Sodoma* e o palácio-falanstério de Fourier- lugares onde a incompletude, o carácter mutante e impreciso da *organização de um edifício e de um território*, a sua fusão numa única coisa, a cidade-edifício, subalternizam, colocam em segundo plano os desempenhos abstractos da arquitectura e do urbanismo em relação a uma

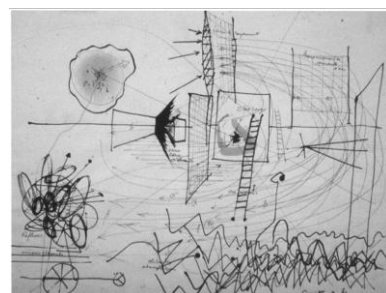


Fig. 178, Constant, *Labirintório*, 1962.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

*ciência geral do lugar humano*¹²¹ (palavras de Roland Barthes que recordam outras de Henri Lefebvre).

Na sua duplicidade de macro-estrutura fixa, monumental e pesada mas também de tábua sem memória, baseada numa estética do provisório e do presencial a *Nova Babilónia* reflecte esse carácter de *ciência geral do lugar humano*. É uma organização extremamente complexa e difusa que assenta na oferta tecnológica da arquitectura moderna (a sustentação da cidade-edifício baseia-se nos pilotis corbusianos mas também em todo o tipo de sustentação mecânica desenvolvida pela engenharia da época) para se colocar por cima (e não sobre) a cidade antiga. Quase que a poderíamos associar ao modelo das cidade-pontes tratando-se, contudo de uma cidade confinada sobre si mesma e deslocando-se paralela à cartografia do existente. O projecto de Constant como que ignora em nome da progressão do tempo e do culto da alteridade aquilo que constitui a expansão estática, constante, e centralizada da cidade da civilização industrial, da cidade dos homens constringidos a ficarem e a demorarem a sua vida no mesmo lugar e nos mesmos trajectos.

Os significantes arquitectónicos, as maquetes e as representações fotográficas, com que Constant parece solucionar em termos de aparência exterior e de macro-estrutura o seu *hapening non stop*, baseiam-se na ideia de construção, na soma de partes tectónicas, na combinação de materiais e de maquinaria de vanguarda, na criação técnica de espaço contido, de vazio, no trespasse clássico e revelador da luz sobre as formas, da luz separando e *diferenciando o pilar vertical da plataforma horizontal*¹²²; em síntese, baseiam-se na presença e supremacia da forma, na relação hierarquizada entre exterior e interior, cheio e vazio, alto e baixo (ainda que Constant pretenda resolver isso por via antropológica, isto é, alterando e subvertendo os hábitos da vida quotidiana que se ingressam nesses dois territórios, socializando *a priori* o uso e a mediatização do espaço).

E era a esta saliência que queríamos chegar: à contradição produtiva (que Constant explora e assume como essencial), entre a exterioridade arquitectónica desta utópica *economia do viver*, entre a forte visualidade formalista, entre o carácter estável do invólucro, dizíamos, e a natureza informe, indefinida do seu interior. Do lado de fora, a arquitectura é produto de adições, expõe-se enquanto disciplina da construção, da criatividade que constrói e que faz funcionar o que constrói, (um impressionante território artificial, volumoso, comportando diferentes níveis, repleto de superfícies transparentes mas também de pórticos, paredes planas, opacas, de cúpulas ovóides, de cabos, de hangares, de rampas, de tripodes, de colunas; um objecto que paira autónomo, intacto, completo (assim o aparenta) sobre um deserto frio, desarborizado, seco, sem cursos de água, sem relevo); mas do lado de dentro a arquitectura desincorpora-se da ideia de edifício, da ideia de perenidade, regressa ao seu primitivismo, regressa à experimentação, ao heteróclito, dissocia-se da homogeneização visual e do controlo social que lhe é concomitante; no interior a arquitectura especula, é a arte, na definição de Bataille¹²³, que se manifesta desfazendo, extraíndo, libertando, desimpedindo, desclassicizando-se, despolicinando-se. A circulação não premeditada, a desorientação, a cultura do *rendez-vous*, do acaso objectivo, o labirinto como a informalidade deste viver diferente, anti-

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

funcionalista, soma de fragmentação mas também de associação transportam-nos para esta hipótese de leitura, para colocarmos, por exemplo, o labirinto de Giacometti como um dos inquilinos do imenso espaço indefinido da Nova Babilónia.

Outro aspecto interessante é que quando representada nos desenhos e nas pinturas o elemento que denota a presença desta meta-cidade é o *signo manual holandês*¹²⁴ que os neoplasticistas transformarão num dos seus principais tropismos: a compartimentação quadriculada da grelha. E esta presença tem outras implicações pois serve quase como metáfora visual para o carácter *ex-nihilo* do território holandês, um território cujo proprietário original -o mar- não cessa de o reivindicar. Aliás, observando a disposição peripatética da cidade de Constant, zigzagueando a sua *não-memória* sobre um território pré-existente, levitando-se como uma superfície *lacustre* não podemos deixar de torná-la correlativa do intrincado e sofisticado complexo de diques e de canais que vão entrecortando e organizando em barreiras protectoras uma geografia artificialmente conseguida, precária, móvel. Os desenhos, e os cenários de fundo de muitas das pinturas onde reaparece o sonho urbano de Constant também se avizinham, estão, inesperadamente próximas das *escadas para o Universal*, do *murar*, da barreira guetizante de que nos fala Rosalind Krauss. Reflexo, talvez, de que na personalidade de Constant há um *bater do coração* para a condição humana, para a afirmação e construção da subjectividade, que se diferencia do *bater do coração* em relação às tarefas de organização espacial da experiência humana. Há uma concepção expressionista do estar e do agir neste ambiente artificial, do comportamento esperado que contrasta com a natureza enfática, *high-tech*, do seu rosto mais verosímil, o arquitectónico, (**Fig.179 a 182**).

Como iluminação e contradição profana que consegue ser a *Nova Babilónia* é por sua vez uma testemunha indirecta das mudanças graduais mas profundas que se estavam a operar na economia capitalista: o desenvolvimento desigual do pós-fordismo no mundo industrializado é uma das sombras ideológicas que se projectam sobre esta comunidade anti-funcionalista. Já em 1959, numa contribuição para a revista *Internationale Situationniste*, Constant descreverá esta mega-estrutura futura de acordo com o que já era possível presenciar e conceber na realidade que lhe era imediatamente contemporânea: *o uso inventivo das condições materiais, como o ar condicionado, o som e a luz. Uma cacafonia harmonizante...viagens espaciais...redução do trabalho necessário para a produção...máximo de espaço social*¹²⁵. E testemunha também o que isso significará em termos de alteração dramática na escala e na qualidade das forças produtivas, na crescente diminuição do papel da fábrica como espaço do trabalho humano, na separação definitiva, via automatização, do homem em relação ao produto finalizado, na inversão do processo que levou às grandes demografias de mão-de-obra intensiva (é o lento começar da morte

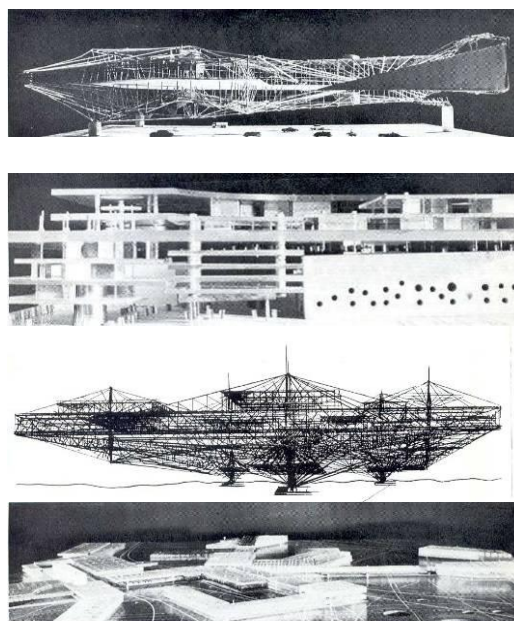


Fig.179, 180, 181, 182, Nova Babilónia, diferentes aproximações dos sectores do Labirintorium Ludens.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

das cidades industriais), na penetração do desenvolvimento científico e tecnológico em todas as esferas da actividade humana desde o consumo, o lazer, a cultura, a educação, passando pelos transportes, os serviços de saúde e o turismo¹²⁶.

Esta também é a época de desenvolvimento de novas *facilidades culturais*, de integração da cultura estética nas dinâmicas do espectáculo e do consumo, de intensificação do ícone como suporte comunicacional, de migração da linguagem da publicidade para a propaganda política. Veículo de entretenimento e de ideologização a televisão adquire um lugar cimeiro na organização do espaço doméstico, ela torna-se o novo nicho multidimensional destronando a caixa radiofónica como uma realidade que não se testemunha mas que para além de se ouvir passa a acontecer cinematicamente. Este novo objecto cria uma percepção secundária do mundo, uma representação indutiva com as suas doses programadas de sobrenatural, ficção, documento e reportagem e que se incorpora como um parente imprescindível na realidade quotidiana e familiar onde se é realmente existente. O seu pitoresco tecnicizado desenvolve um mundo paralelo cada vez mais nítido e policromático, uma reserva audiovisual de verosimilhança (do que está realmente a acontecer extra-muros) que convida persuasivamente ao mimetismo e à homogeneidade no consumo e na aparência.

Num texto de 1970, vinte anos depois de iniciar o seu compósito de desenhos e maquetas, Constant escreverá: *A Nova Babilónia talvez não seja tanto uma imagem do futuro mas um leitmotiv*, (Fig.183), *a concepção de uma cultura que abrange praticamente tudo e que é difícil de compreender porque até agora não podia existir, uma cultura que, pela primeira vez na história, como consequência da automatização do trabalho torna-se concretizável se bem que nós não sabemos ainda que forma tomará, e permaneça por isso ainda misteriosa para nós.*

A *história de amor* entre os Situacionistas e o labirinto neobabilónico é curta acabando estes (e aqui o plural converge na figura tutelar de Guy Debord) por deplorarem a Nova Babilónia como *um subproduto “técnico” do urbanismo unitário*¹²⁷. Esse desencanto não surpreende se percebermos que para a I.S. um planeamento global da cidade, mesmo da cidade descentralizada onde se constroem *situações* a um ritmo permanente e quase pulsional, é incompatível com a sua descrença no papel do urbanismo para a transformação da vida quotidiana. Guy Debord insistirá que o urbanismo unitário e a criação de ambientes urbanos duráveis passavam pela construção de situações e esse processo, baseado na deriva psicogeográfica, não admitia uma organização espacial hierarquizada. A ideia não era obedecer ao mapa (entenda-se aqui também, o corpo da cidade, dos edifícios e das próprias instituições) mas desmontá-lo, subvertê-lo através de uma dupla operação de fragmentação e síntese. Em 1959 ainda entrevê na cidade de Constant a possibilidade de se realizar de facto uma unidade profunda entre ambientes restritos (micro-ambientes) e a ideia mais panóptica do urbanismo, entre a desorientação e atmosfera sugestionável do labirinto e a deriva exterior. Esta des-paixão é também um reflexo secundário do permanente resgate que a ortodoxia situacionista realiza

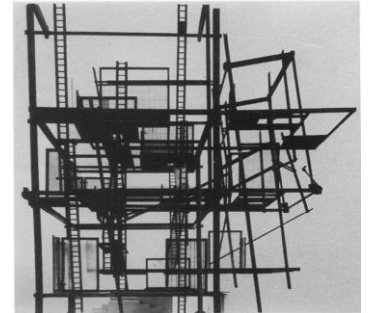


Fig. 183, Constant, *Mobile escada-labirinto*, 1967.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

quando se encontra diante do êxito social (que é sempre uma forma de alinhamento com a cultura oficial) de alguns dos seus protagonistas.

A cidade aérea de Constant já se tornara uma supernova do modernismo tardio, tivera uma apresentação institucional, ganhara o seu público erudito, fora bidimensionalizada sobre a forma editorial, tornara-se objecto da curiosidade dos *shows* televisivos. Mas o que de um ponto de vista conceptual determinará para o I.S., o falecimento da utopia urbana e arquitectónica de Constant como projecto libertário será o seu pécadilho tecnocrático, o seu enfatuamento estético com a fase final da civilização industrial, e sobretudo a desideologização que parece admitir da automatização cibernética. Uma obra que parecia sintomática do desenvolvimento das actividades de mudança subversiva do espaço-tempo social transfigura-se, afirmam os situacionistas, numa imperdoável regressão urbanista, em mais um contribuinte para o empobrecimento pacífico, sem sobressaltos ou conflitos sociais, da vida quotidiana. Mark Wigley¹²⁸ salienta que a dissensão entre Constant e a perspectiva debordiana de uma arquitectura situacionista (anti-funcionalista e adversária do jogo plástico livre) começa em 1959 nas páginas da revista *Forum* (cujo editor seria o próprio Constant) com a associação na mesma página, entre a fotografia de uma igreja desenhada por Har Oudejans e A.Albers e de um texto de Constant sobre *a redefinição da integração* (entre arte e vida) *como uma construção de situações*. O uso da teoria situacionista sobre arquitectura como legenda de um edifício religioso constitui-a, para Debord não só um abuso descarado como uma manipulação ideológica que minaria lentamente as colaborações futuras entre este e Constant. Não nos esqueçamos, afinal, que o urbanismo unitário nega em absoluto não só a necessidade como o sentido da arquitectura religiosa, acusa-a de ser uma arquitectura moral e de atmosfera ritualística ao serviço de uma visão dogmática do mundo, e sugere a sua eliminação ou refundação conceptual. Relembremos que já em 1955 na revista *Potlach*, Debord se pronunciara a favor da total erradicação desses *monumentos (...) à grande margem inumana da vida*¹²⁹. Constant explica essa separação como reflexo de um défice de massa crítica capaz de fazer avançar o urbanismo unitário do plano das conjecturas idealistas para o plano da realização material. O colectivo situacionista, afirmaria ele, tinha demasiados pintores e o tema da reformulação da vida quotidiana não era associado à edificação de um novo tipo de cidade, de uma cidade antinómica da cidade burguesa (ou da sua fénix: a cidade da pesquisa moderna de recorte saint-simonista). Os situacionistas não posicionavam as suas ideias fora do plano da intervenção política e do activismo urbano, não a materializavam numa forma de organização territorial.

E, contudo, esta *meta-cidade* estava profundamente embebida na itinerância situacionista: o seu eixo principal seria horizontal, um traçado excursivo (**Fig.183b**), vocacionado para o desaparecimento do carácter privado da ocupação e existência espacial; substituir-se-ia a ocupação pelo movimento livre, a concentração pela dispersão, a mobilidade social (a experiência da cidade segundo os critérios da racionalidade e do individualismo burguês) pela mobilidade situacionista (a experiência que eliminasse a cidade como controlo social e a tornasse o espaço de criação de



Fig.183b, Nova Babilónia, um grupo de sectores sobre Haia, 1960.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

situações). A atmosfera parece sobrepôr-se à forma, fantasmagorizá-la, torná-la mais vulnerável, mais vagabunda. Os espaços não se fecham, não se diferenciam, já não são uma concentração de matéria, estilo e função num ponto geométrico, nem enclaves de convenções e de isolamento mas adaptam-se, tornam-se flexíveis; já não adaptam-se à excepção cultural que são as formas de vida estática, as vidas robotizadas, mas a uma existência material que tem em seu poder técnicas de mudança cruciais, quer ao nível da vida física como também da vida psicológica e cultural, e que as quer aplicar intensamente, que deseja antecipar para o quotidiano presente a promessa de que o trabalho não-criativo, a monotonia, o sempre-igual, a ética do trabalho-recompensa já não fazem parte da vida colectiva. É nesse sentido que o espaço social constitui o espaço fundamental do urbanismo unitário e por consequência, afirma-o Constant, do seu projecto de cidade¹³⁰. A rua ampliada numa imensa superfície fechada, ventilada, dispendo de ar-condicionado e suspensa por cima do tráfego automóvel, libertaria o indivíduo do colete-de-forças jurídico que é a sua condição pedonal na cidade moderna. Não é só uma questão de ganhos acrescidos de tempo livre mas de ganhos no que respeita ao uso do espaço, à livre deslocação (ao fim da ditadura da intermitência *walk-don't walk*, das filas nas plataformas de metro), ao nomadismo, ou seja, a um estilo de vida que para se deslocar de um ponto A a um ponto B da cidade, não encontra obstáculos, barreiras, impedimentos legais, interpelação e repressão policial, fronteiras, burocracia, portas fechadas, muros e arame farpado (Fig.184).

O pensador holandês Johan Huizinga foi outra das referências conceptuais em que se ancorou a investigação de Constant sobre o espaço anti-productivista. Constant foi um leitor atento da sua obra mais reconhecível, *O homo ludens*. O texto, de 1938¹³¹, coloca o jogo, o tempo perdido e a improdutividade ao mesmo nível de importância civilizacional que o trabalho maquinofacturado e o trabalho intelectual. A criatividade e a imaginação não são só propriedades do trabalho útil, direccionado, conquistador mas são também reconhecíveis na experiência lúdica, na diversão de inventar e praticar um jogo, de se concentrarem energias e inteligência num fenómeno limitado à lógica e aos limites das suas próprias regras.

A insubmissão e a diferença (cultural, antropológica, individual) como práticas sociais, o culto de uma liberdade sem chefes e que rejeita o trabalho alienado é hiperbolizada no desenho de Constant ao ponto de se transformar em imagem. Constant pretendia que a engrenagem das relações sociais beneficiasse com esta organização e, particularmente, que o uso do espaço urbano segundo critérios de propriedade e de comunidade desaparecesse ou dito doutra forma que a vida (simbólica, sentimental, cultural) dos habitantes desta cidade não se organizasse na habitação (que passaria a não ser mais do que uma membrana temporária e em constante actualização) mas fora dela. A situação não programada e o *rendez-vous* seriam os princípios construtivos da identidade humana.

Dois apontamentos que merecem ser referidos pela sua curiosidade. O primeiro é retroactivo, remete como já o notamos para uma das referências mais recorrentes quando se fala de gregarismo utópico e de

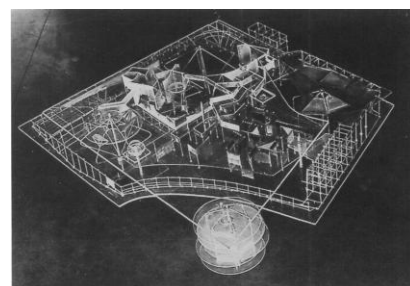


Fig. 184, Constant, Nova Babilónia: Modelo do Sector Amarelo, 1958.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

reformismo social e tem a ver com o facto de que a organização das relações no falanstério de Charles Fourier (1772-1837), *essa cidade feita de passagens*, (Fig. 185), como a descreve Walter Benjamin, também se basear no *rendez-vous*.

Entre muitas das determinações e minúcias clericais com que Fourier descreve o tipo de relações e tarefas a desenvolver pela humanidade na etapa da Harmonia, momento histórico em que os falanstérios seriam a forma urbana ideal, ele estabelece que o encontro entre dois ou mais *seres humanos determinados* teria como horizonte quotidiano dissipar a sede da logomaquia, derrotar a ordem doutrinária e repetitiva que impõe a ilusão dogmática como realidade e nesse processo endurecer os expedientes e os exercícios da comunidade. A vocação do convívio entre os seres humanos não seria a conversão (ou derrota) filosófica de uns em relação ao outros mas algo que só é possível pela cooperação e por um verdadeiro filantropismo, por um respeito pela diferença no outro, pela capacidade de admitir e apreciar a importância dessa diferença. A amizade e a cooperação, a permuta dialógica realizariam obra e serviços onde a luta dos discursos e o egoísmo social apenas tinham produzido barbárie (aliás em Fourier a civilização não é um ponto de chegada mas uma etapa do desenvolvimento humano, uma etapa de barbárie infeliz). Roland Barthes, outro dos leitores de Fourier (ao lado de Engels, Kropotkin, W.Benjamin), caracteriza a *vida fourierista* como *um intenso party* e o *falanstério* como *uma reclusão no interior da qual se circula* observando *com que predilecção e insistência Fourier descreve as galerias cobertas, aquecidas, ventiladas, subterrâneos arenosos e corredores elevados sobre colunas, pelos quais os palácios ou solares das tribos vizinhas devem comunicar*¹³². O objecto do texto barthesiano é claramente a topografia fantasmática e impossível do sonho societário de Fourier mas não seria inverosímil ou absurdo se colocássemos porções significativas desse texto como legenda ou epigrama dos desenhos e maquetes da *Nova-Babilónia*.

As semelhanças programáticas e estruturais entre estas duas peças de urbanismo utópico temporalmente distantes (uma é um sonho literário de 1820, obsessivamente minucioso, e outra uma visão da segunda metade do séc.XX) são tão surpreendentes como previsíveis. Há dois aspectos contraditórios que os conjugam. O palácio-cidade é uma metonímia e por isso uma imagem incompleta: o pensamento fourierista, avisa-nos R. Barthes, excede o espaço sincrónico do falanstério- e a *Nova Babilónia* apesar do seu exo-esqueleto e da sua forma aparentemente definitiva possui como base fundamental o redesenhar permanente da sua morfologia interna –um dos prazeres dos cidadãos da cidade de Constant será (ou seria) o arquitecturar pleno e recreativo, a demografia da cidade seria uma versão dos arquitectos autodidactas de domingo, celebrados pelos surrealistas, milhares de Ferdinand Cheval, de Simon Rodia entregues aos seus sonhos pessoais. Ambos funcionam como um sistema em aberto que não se desenvolve em definitivo, existem como ideias (de felicidade, de harmonia, de liberdade, de organização) que passam de um lado para o outro e que nessa transmissão se vão constituindo noutras coisas, mas ao mesmo tempo as suas imagens (a sua socialização como projecto e a sua visibilidade como registo gráfico, como esquisso), o carácter inflexível e estático das suas



Fig. 185. Hipótese visual do Falanstério de Fourier, 1822. Um tabernáculo reclusivo em que pecado e virtude se exporiam aos mesmos timings. O internato-caserna idílico onde se praticaria, (é essa, segundo R.Barthes a originalidade da utopia de Fourier) uma economia dos conflitos (as especificidades individuais, os egoísmos, as taras, as monomanias viveriam em concomitância) no sentido de os refuncionalizar para o rendimento social: o prazer infantil pela porcaria justificaria, por exemplo, responsabilizar as crianças pela limpeza e pela recolha do lixo;

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

panorâmicas, o *demasiado* organizado, previsto, planificado, automatizado congelam, involuntariamente, o vivido numa forma pura, integral; quando se exige à vida que imite a ilustração o utópico transforma-se em fiasco. A *Nova Babilónia* descende vagamente desta utopia edênica (ou desta *beatice pornocrata* com que Proudhon crismará insultuosamente a combinação que Fourier propõe de ética e de prazer) mas enquanto Fourier num idealismo disparate relaciona, no interior de uma arquitectura de poder, o excesso de liberdade a um excesso de organização, (a conjugação da intuição e da instituição tentada praticamente um século mais tarde pelos surrealistas), Constant acabará, na fase final do seu projecto, por considerar que o excesso de liberdade é ele próprio liberticida pois não constrói verdadeiras comunidades mas um espontaneidade distópica que consegue incorporar e heroificar indivíduos tão dogmáticos e intolerantes como os que povoam os aparelhos de segurança estatais¹³³. O descontentamento perante esse *antitudo oficial* subsidiou-se provavelmente do desenlace pirrico da *revolução das superestruturas* (o Maio de 68 e as suas variantes histórico-geográficas). O pluralismo que acabaria com todos os (falsos) pluralismos ficara-se pelo jogo anárquico e anacrónico das barricadas; brincara-se às revoluções no domínio do imaginário, no domínio do espectáculo e no domínio dos espaços reclusivos –os edifícios abandonados, os bairros condenados, as sedes universitárias, os teatros ocupados- sem nunca de facto se ameaçar ou colocar sob custódia o poder concreto dos monopólios.

O segundo apontamento é observado por Catherine de Zegher na introdução do *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, conjunto de textos cuja responsabilidade editorial partilha com Mark Wigley. A realidade distanciou-se da *Nova Babilónia*. Tornou-se recessiva e historicamente indeterminada a hipótese de uma forma urbana completa, de um *espaço livre* capaz de tornar materialmente explícita a intersecção optimista entre activismo, vida em comum e permanente deriva.

E, mais grave ainda, prognosticar o aparecimento de uma nova ética humana, acreditar num novo sujeito humano, acreditar na realização irrealizável de um permanente trânsfuga tornou-se uma excentricidade mas sobretudo um fracasso cultural: *o imaginado homo ludens não trouxe um quotidiano de invenção e de acção mas de entretenimento e de consumo*¹³⁴.

Num estudo dedicado ao quotidiano Henri Lefebvre explica-nos melhor onde situar as origens desse subdesenvolvimento, dessa malformação. Se, ao contrário do esperado, esse *homo ludens* possibilitado pelo cibernética, pelo novo mundo do automatismo electrónico, pela socialização das novas formas de mediatização e de simbolização tarda a chegar e torna-se cada vez mais estranho e improvável, se o *tempo de trabalho complementar* não cessa de aumentar, se os regimes jurídicos e políticos mantêm a supremacia do apropriador sobre o produtor, se a capacidade multimedia (e agora digital) de reconfiguração estética dos desejos individuais e colectivos (e dos ambientes onde estes supostamente se adequam melhor) longe de abrir caminho a uma forma diferente de existência hiperbolizou a imagem e a mercadoria como formas essenciais de vida. Se tudo isto se realizou ao contrário das previsões optimistas não é resultado do inesperado ou do acidente. H.Lefebvre começa por nos avisar

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

que discutir e reformular a natureza do homem urbano não se concretiza sem um conhecimento das suas necessidades sociais e dos vínculos antropológicos dessas necessidades. *Segurança e aventura, organização do trabalho e jogo, previsibilidade e incerteza, unidade e diferença, isolamento e reencontro, independência e comunicação*¹³⁵ são os temas fundamentais em que se movem essas necessidades (e há um vislumbre delas na poética do projecto neo-babilónico de Constant). O activismo do homem comum urbano, para quem muitas vezes a utilidade da sua existência se tornou um assunto tangencial, e, nos casos mais extremos, incompreensível, fica pendente entre o desejo e o receio de mudança, entre o efeito programado e a deslocação livre, errática; ele é indeciso mas também decidido.

Na vivificação quotidiana das suas expectativas, naquilo que pretende realizar, no que quer ser, no que quer experimentar, nas suas noções (reajustadas ou rigidificadas) do bem e do mal encontramos expressões dessa dialéctica. Essas necessidades progridem socialmente segundo princípios de acumulação e de fragmentação (H.Lefebvre utiliza os termos de reunião e de separação que estão mais próximos dos de empatia e de oposição). Mas, novamente seguindo o raciocínio de Henri Lefebvre, se este é o combustível em que se alimenta o quotidiano do homem urbano, a realidade altera-se, torna-se menos independente, menos vivida por si mesmo quando ingressamos no contexto da *sociedade burocrática de consumo dirigido*; ou seja os indivíduos não existem, não produzem, não pensam, não desejam, não são humanidade no abstracto, não existem fora de uma realidade social, de um território, de uma cultura, de uma organização, de um condicionamento; negar isso é negar o carácter de construção social da subjectividade.

E é nesse enraizamento que temos que pensar o homem, o cidadão, o trabalhador, o criador estético que convive com o processo de automatização: ele existe numa sociedade que atingiu o ponto crítico do *processo duplo de industrialização e de urbanização*¹³⁶. É este o modelo de sociedade que, na década de sessenta do século passado, se *sobrenaturaliza* nos países mais avançados do hemisfério ocidental, é esse o ponto, segundo os seus ideólogos, sem retorno para a experiência humana. E é aqui que H.Lefebvre faz soar o alarme, e que Constant soçobra na sua construção utópica por pensar que pode *desideologizar* algo que nasce impregnado de ideologia. Na automatização realmente realizada, a natureza (e o conteúdo) dessas necessidades assim como a sua práxis, isto é, a sua realização espaço-temporal, desenvolvem-se numa lógica que se aparenta ao condicionamento espacial, duplamente refractado, da linha de montagem.

No fundo, H. Lefebvre constata por manobras mais atentas à sociologia da vida quotidiana, aquilo que se torna característico na esfera cultural do tardo-modernismo: a disjunção irreversível entre *a aquisição de saber e a formação (bildung) do espirito*¹³⁷, a anacronização (artificial, planeada, dizemos nós) do *homem novo* iluminista e da cultura como projecto de superação do sujeito humano. Mas da mesma forma, a sua *nemesis* romântica, o homem capaz de viver a recreação lúdica enquanto tal, capaz de queimar o caminho de regresso em nome da construção de um imaginário próprio, que não retrocede perante os sacrifícios que lhe exige a sua pulsão criativa, cessou de constituir uma expectativa social,

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

transformou-se num mito (a alcançar de forma dilatória por uns *very few*, que se repartem entre os dominadores vencedores e a dissidência programada do sistema, onde cabem, caso tenham valor de troca, os artistas), transformou-se numa interpretação daquilo que a vontade e o arbitrio do sujeito humano podem alcançar mas não devem e, aliás, devem ser impedidos de alcançar. Estes dois *óbitos*, associados à recomposição das categorias das forças produtivas, de que nos fala J.F. Lyotard¹³⁸, (e em particular a inserção da inteligência, do conhecimento no mercado) realizam um cenário menos favorável ao nómada do lazer imaginado por Constant.

A ruptura significativa no sentido de uma *economia do viver*; a perspectiva do quotidiano se transformar num *grande non-stop happening*¹³⁹ realizado sob a protecção de um ambiente anti-naturalista e anti-funcionalista; a integração da arte (enquanto manifestação de luz, som, movimento) na construção do habitat humano; todas estas propriedades de que nos fala Constant sem nunca ser definitivo ou peremptório (já em 1966 H.van Haaren descreve-o como preferindo a condição de um *vago designer, de um semi-jogador*), continuam dormentes (talvez até comatosas) e/ou não resistiram ao cerco da *sobrevida*, isto é, ao facto da mera existência ainda ser uma extraordinária conquista quotidiana.

O que encontramos em vez da consagração do sujeito humano inactivo, desligado dos custos de produção industrial, do indivíduo finalmente entregue à sua auto-realização, finalmente corrigido? O *ajudante não ajudado*¹⁴⁰, o fornecedor, o utilizador, o consumidor, o produtor, o distribuidor, personagens sociais compartimentadas, seccionadas, atomizadas na sua criatividade, limitando as suas atitudes recreativas aos momentos de recompensa terminado o trabalho produtivo.

Sim, somos cada vez mais nómadas, deslocamo-nos incessantemente (todos os dias fazemos mais quilómetros, percorremos mais lugares, visitamos, entramos, frequentamos mais espaços, do que os nossos antepassados), gastamos grande parte do nosso tempo em interfaces de espera (estações, apeadeiros, aeroportos, vias rápidas congestionadas, também somos quotidianamente *máquinas de esperar*) mas mesmo nessa condição, mesma na estranheza mútua, na viagem interminável (mas também no eterno retorno) que caracterizam a nossa experiência permanecem intactas as relações de classe, e os lugares privilegiados; sim somos mais nómadas mas uns como promitentes burocratas (da ciência, da economia, da tecnologia, do saber, do poder que o conhecimento proporciona) construindo a sua carreira da periferia para o centro, dirigindo-se para as atmosferas e os espaços erguidos pela economia da acumulação (e da despossessão) nas capitais políticas e económicas das sociedades; e, outros, a vasta maioria viajando indocumentado, refugiado, destituído, sempre na eminência de ser punido por associar a mobilidade à esperança, à possibilidade de esperar.

E de facto, observando com atenção as imagens da *Nova Babilónia* não podemos deixar de projectar sobre elas a realidade que nos já é familiar das superestruturas multifuncionais e automatizadas dos grandes armazéns comerciais (os *Malls* americanos que, curiosamente, nascem oficialmente mais ou menos pela mesma altura, em 1956). O espaço que as maquetes e os desenhos (**Fig.185b**) sobrevoam dir-se-iam lugares de estacionamento, espaços inacabados mas onde se acumulariam as viaturas dos consumidores



Fig.185b, Constant, N.Babilónia, 1970.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

ansiosos e o carácter híbrido de labirinto e laboratório de que fala Constant para a organização interna da sua utopia remete-nos para a sensação de perca, para o olhar distraído e descentrado, a dificuldade de orientação que sentimos nos espaços interiores homogeneizados e de circulação multitudinária dos centros comerciais; e que dizer dos arranjos decorativos ciclicos das montras, verdadeiros laboratórios (o balcão será, por exemplo, o lugar onde essa experiência ficará registada via código de barras e cartão de crédito ou débito) onde não só há uma conjugação premeditada da estética com o superfluo e o utilitário e um culto da perfeição organizada como se experimentam novas formas de hipnose e de magnetismo (onde o papel do espelho e do manequim são essenciais) para resgatar o transeunte da sua deriva e para lhe fazer uma oferta irresistível de mudança e de diferença: tudo parece novo, cheira a novo, tudo parece possuído de uma *sensualidade transcendental* e reclamar com urgência a nossa posse (e o nosso endividamento).

2.3- As conquistas sociais e os seus ruídos distópicos nos mundos do Proletário Voador e do Construtor de Situações neo-babilónico.

Recordam-se que na infância todos desenham, dançam, inventam palavras precisas, cantam. Então porque será que quando se tornam adultos, se tornam extremamente inexpressivos? E só ocasionalmente vão admirar a criação artística? Será que isto não se origina dentro das condições do trabalho capitalista que fazem do processo de trabalho uma maldição e do qual as pessoas estão sempre ansiando pelos momentos de tempo livre? Será que é normal transformarmo-nos de um produtor talentoso num espectador-consumidor e assim perdermos o nosso activo instinto criativo?

Sergei Tetriakov, revista Lef, 1923

Como remate conclusivo propomos que se apreciem em contraste duas versões *morais* dos *action man* que habitariam a cidade horizontal, o *palácio idiorrítmico* de Constant e as *pontes verticais*, transparentes, aéreas imaginadas pelos produtivistas.

Vamos usar este termo, *action man*, retirando-lhes previamente a carga negativa que os associa ao militarismo (e à concomitância ideológica entre guerra e jogo, competição e agressão sugerida pela comercialização dessa figura) mas preservando a ingenuidade e a fantasia que concentram num só exemplo, num só protótipo de ser humano todas as propriedades positivas, toda a claridade mundana da civilização industrial e pós-industrial (a inteligência, criatividade, imaginação, iniciativa, capacidade crítica, discursiva e dialógica, coragem, força física, que construíram e que foram recriadas por esse mundo).

Fazemo-lo porque ambos os habitantes, o proletário milenar e o nómada situacionista, heroificam o presente em que vivem através da sua acção, isto é, são activistas, entusiastas de concepções complicadas e contraditórias sobre a vida, são militantes dos modos de existência que representam e pressupõe-se também que se auto-representem como

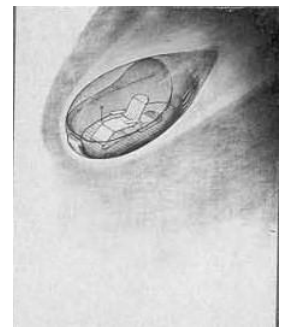


Fig. 186, a máquina voadora das habitantes das cidades-balão de G. Krutikov (1928); um futuro comum aos habitantes da Moscovo futurística imaginada por Mayakowsky em 1925: a peregrinação diária dos homens e mulheres desse futuro feliz seria aérea.

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

insígnias antropológicas do que é possível alcançar em termos de vida comunitária nessas cidades; manifestam, enfim, um certo grau de empenho na política interna da cidade, na sua organização e no aperfeiçoamento qualitativo da sua vida quotidiana.

O proletário milenar, o sujeito social que protagoniza o tecnicismo agonista dos construtivistas possui a sua melhor composição, o seu desenho mais concreto e pitoresco na parte final do poema *O Proletário Voador* (1925) de Vladimir Mayakowsky. Este descreve-nos um futuro longínquo onde Moscovo já não possui ruas nem ruelas mas aeródromos e gigantescas torres de habitação com telhados floridos; jardins suspensos que servem de porta de saída. Não se desce mas sobe-se para a saída, aliás, as janelas funcionam como portas, os carteiros entram por elas, os filhos saem e entram a caminho ou de regresso da escola, (Fig.186). Em nenhuma das situações descritas o cidadão que protagoniza este relato chega a tocar com os pés no solo (os arranha-céus horizontais, os *Wolkenbugel* (*Núvens de Ferro*), de Lissitsky, as cidades-balão de Krutikov, os ambientes arquitectónicos levitantes de Iozefitch (Fig.187) ou a cidade-anel imaginada por Kalmykov (Fig.188 e 189), parecem ser a morada deste cidadão).

O texto glosa o estilo de vida conseguido numa época avançada e socialmente próspera, uma data *com zeros até ao infinito*: quatro horas de trabalho diário em fábricas de quarenta andares-um operário por andar-todas automatizadas, higiénicas e climatizadas com música (parece que Mayakowsky *ouviu* os pensamentos de Eric Satie¹⁴¹ e *mobilou* o ronronar silencioso das máquinas operadas pelo proleta ou então a ideia de se usar a música para adornar o ambiente de trabalho não era tão invulgar como se imaginaria), alimentação variada fornecida por cantinas voadoras, estudo e requalificação superior sem os preconceitos actuais da divisão social do trabalho-o operário é um intelectual que se especializa nos cremes como outros no leite ou nos sapatos (mas será que as *cozinheiras* de Lenine governariam este Estado?), jogos animados de aero-bola depois do almoço, namoro à hora do crepúsculo e por cima das nuvens, aero-cinema projectado na superfície do céu.

As utilidades são imensas, a sua banalização parece ter libertado a experiência sensorial do operário de qualquer tipo de sobrecarga física. E ao mesmo tempo que a parafernália tecnológica do útil suaviza o quotidiano, tornando aparentemente ténue a diferença entre necessidade e desejo, torna-se ela própria omnipresente, abundante e indissociável da ideia de liberdade. Tudo se mediatiza por via de próteses, de sistemas de abreviação (o rádio-despertador, a máquina de barbear e a escova de dentes eléctricas, o teclado do posto de trabalho, o ar comprimido em pastilhas tipo *Maggi*, o duche robotizado, o fato-envelope de seda, o radiofone, o radio-livro). A grande conquista física e social do homem avançado é a sua quase imobilidade, a redução da sua actividade de facto, não-auxiliada, directa, ao automatismo minimal de carregar um botão.

São vários os exemplos: desde o duche que lava, esfrega e enxagua o operário, ao elevador que atravessa a habitação e o transporta até ao terraço onde aguarda o transporte (um dirigível) até à usina, desde o teclado que manuseia no seu posto de trabalho ao radiofone auricular com que combina encontros sociais ou, ainda, ao aeroplano que o faz deslocar agilmente de um ponto ao outro da cidade. Nesta síntese das actividades

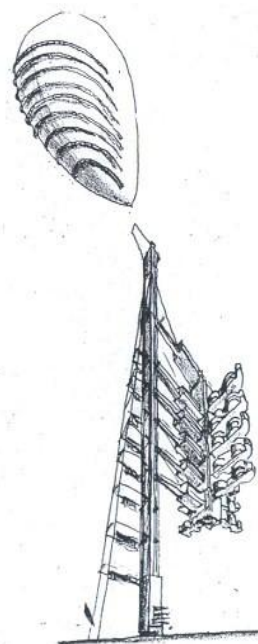


Fig. 187, Iozefovich, Palácio dos Congressos da URSS flutuando sobre um mastro de amarração. 1929.

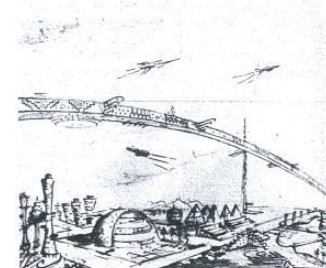


Fig. 188 e 189, Kalmykov, desenho para a Cidade Anel de Saturno. 1929.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

diárias quantas são as vezes em que o protagonista realiza de facto, sem ajuda, sem utensílios, as suas tarefas? Não contamos uma sequer...Aqui a ociosidade é uma ocupação séria, valorizada. O espaço comprime-se, as distâncias tornam-se insignificantes, imperceptíveis, ganha-se tempo para que mais tarde no dia se gaste na actividade improdutivo do aero-bola e do amor romântico. À conclusão das quatro horas de trabalho seguem-se 11 horas e 30 minutos (!!) de liberdade de acção que nos podem levar ao Pólo Norte ou a perseguir o ziguezague dos cometas. Mas há um invisível senão neste parente do séc.XXX do *Homo Ludens* neo-babilónico. Um senão que o afasta da natureza boémia e festiva (da tentativa de transformar o espaço, o lugar, a rua no momento político de reconciliação ou pelo menos de mútua compensação entre liberdade e prazer, liberdade e comunicação) com que é imaginada a comunidade errante, provisória da mega-estrutura situacionista.

Nesta Moscovo futurista o Progresso pode ter um passaporte obreirista mas continua a ter o carácter ilimitado pretendido pelo positivismo: a perfeição (*cronométrica*) da vida humana. A época do *Proletário Voador* é um interface pós-histórico de humanidade e tecnologia, é a conversão mítica do sujeito humano num instrumento e numa transcendência e será nessa simultaneidade, um ser mais que natural e um ser que acumula aparatos, próteses que o auxiliam na sua relação distanciada com o mundo, (**Fig.190**), é nesse somatório que radicam os ingredientes da sua distrofia. O excesso de organização e a sua irracionalidade funcionalista transformam-se num colete-de-forças inesperado em que o toque a recolher radiofónico com que se avisa os cidadãos de que são horas de dormir e que devem regressar aos seus aposentos tem o poder de nos enregelar. Proletários livres mas formatados, pior ainda, dóceis, que podem subir para além das nuvens mas que, como as crianças, tem definido a hora (23h30) em que fecham os olhos e sonham (que ainda estão acordados?). Que maravilhoso séc. XXX onde as cigarras de La Fontaine seriam finalmente felizes e saudáveis, onde existir é grátis, onde a natureza não custa nada e até o leite das vacas, a luz do sol são vencidas pelo leite, pela luz que sai estandardizada, homogeneizada, empacotada, das fábricas. E, contudo, ainda não se livraram do horário diligente das formigas. O “agora” e o “logo” da marcha humana continuam a depender dos relógios, da continuidade dos dias, semanas e meses de um plano premeditado. A representação, a visibilidade da acção humana individual, da sensação de autonomia no interior dessa acção sofre um retrocesso.

Neste futuro a vida quotidiana tem um carácter monádico (o proletário trabalha sozinho, a fragmentação do trabalho persiste, ele comunica por via radioeléctrica, tem uma experiência extremamente cinética do mundo, a sensação do mundo é infinitamente mediatizada (para usarmos um termo *benjaminiano*), comunica com os filhos rapidamente e este fazem-lhe relatos sintéticos do seu dia, está dentro do seu veículo voador a jogar com outros veículos, nunca havendo de facto contacto físico, provocações verbais) e uma intensa organização temática: agora isto, depois aquilo, mais à noite uma actividade prevista, determinada, útil, necessária. E a seguir a vislumbrarmos esta mancha no cristal polido, invisível do *architekton* milenar onde habita o nosso herói, uma mancha que nos revela a

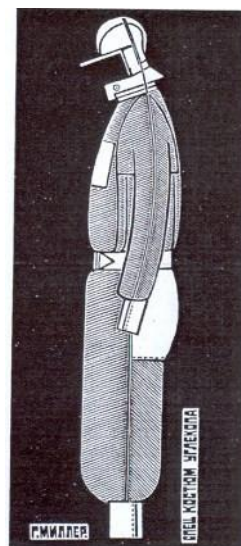


Fig.190 Miller, Vestuário produtivista para mineiros; Estudio Rodchenko, Vkhutemas, 1923.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

rectaguarda de tudo isto, o aparato de controlo centralista, a taylorização benigna da vida, outras fazem a sua aparição: onde está o convívio com a diferença?; onde estão a dissidência, a antinomia, a resistência à passividade?; a vida nocturna?; o desperdício do sono?; a comemoração como consciência histórica?; a preguiça diurna (o *banho de preguiça* como lhe chamava Baudelaire); o ficar na cama até tarde?; o passeio sem rumo ao sabor dos acasos e das impressões magnéticas?; a greve à utilidade?; a subversão da máquina?; o acto privado, introspectivo da leitura?; o convívio, a disputa verbal, a crise doméstica?

Em 1925, Mayakowsky já deveria estar farto de reuniões, de discussões, de lutas intestinas no campo artístico, sobre questões de forma e de estilo ou, como ele diz ironicamente, sobre *um punhado de estrofes*¹⁴². A precariedade do habitar, a escassez de espaço físico para a vida privada, a politização excessiva de todas as esferas da actividade humana, o clima de crescente desigualdade entre as massas e os *spets* (os especialistas da arte, da cultura, da ciência, da direcção política e económica, da produção industrial, do Estado, do Partido), o carácter indefinido do presente e ao mesmo tempo a sensação de que era algo inescapável faziam-no, por isso, sonhar com um mundo demasiado perfeito, demasiado organizado. Imagina um tempo, uma geração a vir que não tem percepção de que o presente em que vive é uma conquista deixada pelos anónimos, pelos silenciados (mas nunca vencidos) de tantas lutas históricas pela liberdade, pelo poder político e económico; um mundo que se esqueceu *das trevas e do grande frio* (como diz Brecht na ópera dos Três Vinténs), que ignora a luta de classes apenas se lembrando da massa dos factos como um rosário póstumo de curiosidades descontextualizadas. Se o presente radical (Moscou e a Rússia Soviética dos anos vinte) gravita obsessivamente em torno desse futuro hilário não é menos verdade que essas *trevas e grande frio*, o Passado, reaparece, gira, como diria W.Benjamin, em torno do Presente. A contradição entre as forças produtivas (que aqui adquirem uma aparência tendencialmente inovadora) e as relações de produção (que estão vagamente esclarecidas) não é resolvida, apenas mascarada. É por isso que no seu Séc. XXX o cidadão é um activista do seu tempo livre mas não é definitivamente um activista do processo histórico, da mudança social (essa já está resolvida verticalmente e cristalizada).

O *heróico* Proletário que voa é, sem o saber, um egoísta trágico, ele esqueceu-se que foi esperado na terra¹⁴³. Auto-confiante, seguro do seu lugar no esquema geral, desportista possante, ele guarda em si mesmo, as correias que oprimiram os seus antepassados longínquos quando estes, chegados do campo, falidos, exangues, descobriram a realidade das fábricas, os horários de sobreprodução, o desemprego programado, as poupanças evaporadas na crise inflacionária, os despejos. A descrição de Mayakowsky só é suportável e gloriosa porque dura um dia, tornar-se-ia monótona e dolente se durasse uma semana e acreditamos que Mayakowsky seria dos primeiros, pelo menos lendo a descrição que dele fazem Rodchenko, Schlowsky, Pasternak, Brik, a usurpar a passividade obediente do camarada proleta, a desafiá-lo (para um jogo de cartas, se possível a dinheiro), a provocá-lo.

O habitante do *crystal* de Mayakowsky contrasta em muito com o viajante sem pressas utilitárias que se infiltra no *coral* neo babilónico. Ao

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

imaginarmos as condições materiais de existência dos *heróis* do *labirintorium* de Constant vêm-nos à cabeça o papel diferente que Paul Lafargue no final do seu *Direito à preguiça* (1880-83) atribuía à máquina na sociedade comunista. Escrevia ele, do seu cárcere da Prisão de Sainte-Pelágie, que a principal tarefa da máquina ia muito além da reorganização do quotidiano da fábrica em termos de produtividade e de eficiência. Como as divindades descritas por Aristóteles, ela libertaria o homem do trabalho, libertaria as suas mãos, o seu corpo, a sua psique do contacto diário quase umbilical, com a insensibilidade e o isolamento da produção¹⁴⁴. Nada de gestos repetidos, de permanentes representações do mesmo, de organização abstractizada, premeditada da vida.

Baseando-se em três comentadores de Charles Fourier, respectivamente Félix Armand, René Maublanc¹⁴⁵ e Henri Desroche¹⁴⁶ (este último censurando o sonho minucioso de Fourier: *confeccionado para seu uso pessoal por um velho habituado às mesas de pensões e aos bordeis*¹⁴⁷), Roland Barthes desenvolve uma definição da metodologia da construção utópica que nos serve com grande utilidade para entendermos como em Constant- como num homem que nunca esteve isolado e que se envolveu intensamente em alguns dos últimos colectivos de activismo artístico e político do Século XX se produziu esta imagem de uma comunidade de novo tipo, libertária, essencializada na recreação, no lazer, na associação e na desfixação em relação à experiência espacial da memória e dos hábitos: afirma R.Barthes que a utopia *enraíza-se num certo quotidiano. Quanto mais o quotidiano de um indivíduo é premente (sobre seu pensamento) mais a utopia se torna forte, (minuciosa)*.

Entre 1948 (ano *ontológico* para o grupo CoBrA) e a sua separação do grupo situacionista, 1960, o quotidiano de Constant incorporou-se em pequenas mas *aguerridas* comunidades artísticas, co-habitando e trabalhando colectivamente, ocupando espaços devolutos ou semi-abandonados, frequentando espaços de boémia e de diversão nocturna semi-clandestinos, participando em festivais internacionais, erguendo projectos de vivência nómada; incorporou-se numa cultura dissidente que na sua fisicalidade, na sua mortalidade metabolizante (o *sigamos em frente!* de Breton transformado num táctica de sobrevivência, de nomadismo transeuropeu), na sua crítica do espectáculo, na sua refundação da autonomia da expressão artística e da obra artística, na sua colagem entre activismo político e vida quotidiana (na recusa da separação e imobilidade dessas duas esferas da experiência humana) concretizava o mote que Constant foi buscar a Rimbaud para explicar o *détournement* antropológico da sua cidade: *chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos*¹⁴⁸. A humanidade comemorada por Constant é resultado desse enraizamento e ao mesmo tempo tem um carácter *pós-diluviano*, isto é, de renascimento, de reencarnação (já não apenas do indivíduo isolado, empenhado na sua super-heroificação pessoal, mas de comunidades inteiras de indivíduos).

Este novo *dilúvio* (que Constant expressa bem nos mapas dos sectores da *Nova Babilónia*, que *sobrevoam* a região do Ruhr, que interpenetram (e corporizam fragmentos de) cidades ou áreas metropolitanas

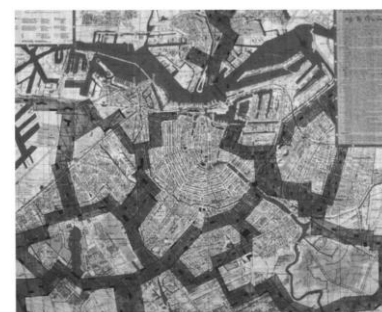


Fig.191, Constant, Nova Babilónia-Amsterdão, 1963.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

como Paris, Amesterdão (**Fig,191**), Londres e Antuérpia que por sua vez parecem ter cessado de existir, tornando-se, supomos nós, espaços desabitados) não se realizará por via de um saneamento sangrento das sociedades. Não será o produto histórico de uma ditadura de classe mas de um processo reconciliador, pacifista; será, julga ele idealisticamente, efeito da regulação progressista, socializante da automatização. Muita temeridade mas pouco realismo. Demasiada confiança na humanidade, no espírito fraterno dos que dirigem as políticas, dos que decidem os objectivos, dos que administram os lucros da automatização, da industrialização, da urbanização, do consumo, da burocratização. Como Willemijn Stokvis observa no seu estudo sobre o movimento CoBrA, o próprio Constant denota esse mal-estar¹⁴⁹. Nas pinturas onde representa fugazmente a *gestalt* da sua cidade-edifício pressentimos a sensação de incompletude. A urbe *neófita* como que é desacreditada pelo clima visual de espectáculo cancelado com que é presentificada, (**Fig.192**).

Não há assim tanta alegria, tanta festa neste mundo artificial. O sombrio taciturno, a atmosfera decadente são bem mais perceptíveis. E a imperfeição e o grotesco parecem *enregelar* o quotidiano. E, sim, nesta incubação benigna entrariam os ingredientes da sua distopia, da sua reconversão em realidade mutante e em quotidiano sombrio: até o personagem ignóbil dos *Cadernos do Subterrâneo* poderia *mostrar a língua* a este *palácio de cristal*; até o sofrimento e o desejo teriam direito a ocupar espaço. Mesmo a vida feia, mediocre, a *sombra profunda* da multidão, os indivíduos desintegrados, acabariam por entrar, por se instalarem no meio desta comunidade, e de, em determinadas circunstâncias, tomarem as rédeas do protagonismo público; sim, esta sociedade bela, renascida acabaria por ingressar no caminho imperfeito, dorido, sofrido da revolução, acabaria por se auto-negar se quisesse sobreviver, se quisesse continuar.

As condições estáveis do sonho utópico estremecem e anseiam pelo seu declínio. É essa a sua esperança: de que atravessará, movimentar-se-á no sentido da materialização. De realidade sitiante, que, sob a forma extrema de organização, transporta a consciência da insegurança, da natureza incontrolável, sofrida da vida habitual, a utopia, a *fantasia aérea* salta, mergulha num processo em que o que está resolvido desabrocha numa ruína em construção, (**Fig. 193**). A monáda da vida autónoma, da extrema liberdade, da harmonia entre isolamento e comunidade é lançada à rua; o bom estado da sua falsa eternidade é visitado pela dialéctica do mundo que a envolve e o que se definia como uma antologia espacial das formas de comunidade urbana faz sobressair clareiras desconhecidas, perspectivas indefinidas. É, talvez, por isso que seus habitantes permanecem-nos fisicamente desconhecidos-ainda não existem ou a realidade histórica ainda não se encarregou de, improváveis, torná-los verosímeis; são brumas gráficas nos desenhos de Constant, quase incógnitos nas suas especulações tridimensionais, resumidos a figuras solitárias, elementares, semelhantes às esculturas de Giacometti; sabemos que são livres, já superaram a economia e a vida quotidiana da *sobrevida*, desconhecem o sofrimento social, são

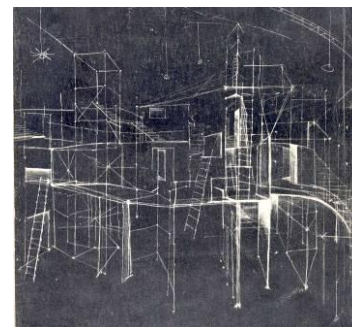


Fig. 192, Constant, ESR, 1966.

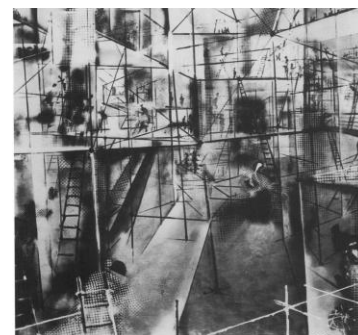


Fig. 193, Constant, Homenagem ao Odeon, Pintura, 1969.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

desprendidos em relação aos lugares, são intrinsecamente nómadas, cultivam uma monomania-serem criativos, intensamente criativos.

Dependemos quase de aforismos, de referências diferidas, para entendermos o que o utopista espera otimisticamente que eles encarnem; mas, mesmo assim, apesar da escassez visual e verbal que os rodeia, alguma coisa conseguimos deduzir nem que seja através das características extraordinárias da sociedade que habita esta superfície hiperpódica. Uma dessas características é que a sua ocupação não é totalmente inclusiva. Esta *república* justa, avançada, democrática, discrimina, segrega, escolhe, define pois sabe que nem todos os sujeitos humanos estão (ou querem estar) libertos física e psicologicamente do isolamento, da dominação e da cultura do dominador, nem todas as subjectividades possuem características heróicas, características quase de vanguarda: espera-se um habitante resistente, incansável na sua exploração produtiva e criativa do quotidiano, preguiçoso e dolente, talvez, mas não excessivamente melancólico, capaz de se perder, de avançar para o seu próprio declínio mas sempre disponível para quebrar o distanciamento desesperante em relação ao Outro, aos seus processos de espacialização, à imperfeição e estranheza da sua linguagem, à sua diferença estética (Fig.194).

Há aspectos conflituosos por vezes opressivos nos ritmos quotidianos a que é sujeito o *falansteriano ludens* de Constant. Ele parece avisar os incautos sedentários, os colecionadores de memórias e de *souvenirs* que nesta atmosfera hiperrobotizada e no informalismo *ready to use/ready to loose* arquitectónico, a experiência urbana está em permanente relapso e correcção, a errância associa-se ao desaparecimento físico do lugar anteriormente percorrido e vivido (*Ninguém poderá voltar a um lugar visitado previamente, ninguém reconhecerá uma imagem que existe na sua memória; isto significa que ninguém poderá fixar os seus hábitos*¹⁵⁰).

A *realização práctico-sensível*¹⁵¹ da espécie urbana aqui hospedada tem, portanto, uma elevada componente de insegurança e de imprevisibilidade. As condições materiais de existência apesar de asseguradas, previstas, estabilizadas e organizadas, não garantem, não permitem que o espaço, que determinada ocupação e arranjo espacial, que determinado condicionamento, mesmo de carácter colectivo, se prolongue, se dilate no tempo. O que vai acontecer e como vai acontecer tem uma natureza morfológica não só desconhecida e negociada pela comunidade (ou pelos múltiplos de comunidades que se espalham pelos sectores) como é irrepetível e irrecuperável. O espaço enquanto enraizamento de hábitos e enquanto propriedade e paradigma da vida isolada, privada é alienado pelo tempo. No dia seguinte o *acampamento* já foi levantado e outro, com outras vidas, com outras realidades antropológicas está a chegar pronto a ocupar o terreno vago (Fig.195).

É nesse sentido que afirmamos que esta é uma república (*uma coisa pública*) reclusiva. No que respeita aos seus ocupantes,



Fig. 194. Constant, *Homo Ludens*, pintura, 1963.

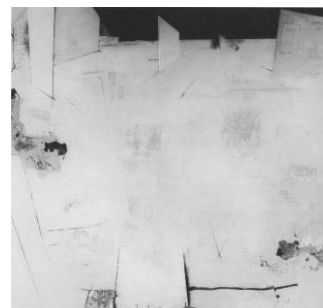


Fig. 195. Constant, *Terrain vague*, Pintura, 1973.



Fig.196. Hannes Meyer, Co-op Zymmer, 1926. Este quarto é, sobretudo, um artigo fotográfico já que não existiu de facto; Meyer organizou um arsenal de objectos essencialistas para descrever um quarto *doutrinário*. antítese do quarto transcendental, polissémico do burguês alemão: o ambiente habitado não revela vestígios de uma vida sobrenatural para os objectos nem arrependimentos existenciais para os seus proprietários; troféus, marcas autobiográficas, recordações de experiências passadas estão ausentes como se estivéssemos nas condições de existência material e económica do camping: dormir, descansar, ler, descontraír, as tarefas curativas e recreativas apenas dispõem de um mobiliário leve e portátil.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

às suas vidas, às atitudes e sensibilidades esperadas não se livra de deixar um rastro com contornos determinísticos e quase prescritivos; eis, portanto, uma comunidade bela, (e aqui a estética parece tornar-se insalubre para o activismo libertário pelo modo como se acomoda no mito da perfeição) e nova que, inevitavelmente, teria os seus dissidentes, os seus insatisfeitos.

Mas de uma coisa podemos estar certos, os habitantes deste *acampamento* são a antítese dos funcionários públicos que se escandalizaram em 1949 com o fresco de Appel na cantina da Câmara Municipal de Amesterdão; eles nada têm a ver com cidadãos normalizados, com alienados pela cultura da vida útil ou com as subjectividades submetidas à disciplina e à psicologia do trabalho fragmentado, da competição sem garantias, aguardando a compensação esporádica, a distração sempre-igual do *week-end*, das férias de verão, ou o milagre do acaso, do bilhete premiado. Seriam talvez descendentes das mulheres operárias organizadas pelo KPD nos bairros pobres de Berlim e que, nos anos da hiper-inflação e do desemprego faziam assaltos surpresa às mercearias; descendentes dos espectadores e actores do teatro político de Erwin Piscator.

O *Co-Op Zimmer* (1926) de Hannes Meyer, (Fig.196), onde simplificação e relaxamento se combinam e, aparentemente, se reconciliam encontraria o seu *palmo de terra* nesta estrutura onde se tinham tornado irrisórias a ideia de Pátria, a hipótese da diferenciação subjectiva se determinar pela posse e pela propriedade; na década de vinte o arquitecto H.Meyer já positivava a deslocação nómada (a liberdade de movimentos, a natureza cada vez mais móvel, descontextualizada da habitação) como efeito das lutas materiais; a standardização do modo de vida, a alimentação instantânea, pré-cozinhada, proporcionavam que o processo de habitar adquirisse um *ethos* cada vez mais impessoal e mutante.

Habitólogos semi-vagos como Friederich Kiesler, (Fig.196b) e Roberto Matta-Echaurren, (Fig.196c) teriam certamente a oportunidade de ensaiar a eficácia e performatividade das suas câmaras jacentes; nos múltiplos sectores da Babilónia situacionista, essas hospedarias unicelulares propagar-se-iam como outrora os bancos de jardim na Paris de Haussman; milhares de mortalhas prontas a nidificarem os corpos cansados, doridos, danificados de pessoas estranhas mas verdadeiramente livres; o seu inquilino já não seria o corpo errante do vagabundo isolado; já não seria a monáda sem morada fixa, sem identidade debatendo-se com o fim de dia inóspito, mas o vagabundo *ludens*.

E aqui estabelecemos um vaso comunicante com o próximo capítulo onde observaremos alguns *détournements* poéticos e artísticos à forma urbana moderna que remanesce e se concretiza como o maior meio de expressão da ordem capitalista dos sujeitos e dos objectos; lugar onde estudaremos *desmagnetizações* que tratam do impulso construtivo/destrutivo, dos problemas do ego e da comunidade, da inquietação posicional perante a vida e a morte das concentrações urbanas, da vida filosófica ou da docilidade estética dos artefactos aruqitectónicos na idade histórica do capitalismo avançado.



Fig. 196b. F. Kiesler, *Bucephalus*, 1965

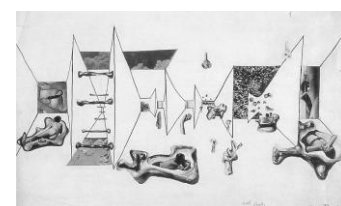


Fig.196c, Roberto Matta-Echaurren, *Folhas húmidas*, 1936. Na imagem debaixo pormenor de um dos casulos/sofás *intra-uterinos* deste desenho.



Notas do Capítulo II, Páginas 75-144

¹ Marshall Berman, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, Lisboa: Edições 70, 1989, p.148.

² Fernand Leger, *Funções da pintura*, Lisboa: Editora Bertrand, sem data, p.20-21. No ensaio *Sobre Literatura, Revolução, Entropia e outros assuntos* (1923) o escritor russo-soviético Yevgeni Zamyatin (1884-1937) desenvolve um pensamento similar: *As velhas, lentas e rangentes descrições são coisas do passado; hoje a regra é a brevidade- mas, para que isso aconteça, toda a palavra tem que ser sobrecarregada, adquirir uma alta voltagem. Temos que comprimir num só segundo o que dantes se acumulava num minuto de sessenta segundos. E, portanto, a sintaxe torna-se elíptica, volátil; as pirâmides complexas dos períodos são desmanteladas pedra a pedra em frases independentes. Quando se está a mover rapidamente o canónico, o costume ilude o olho; assim surge o vocabulário e o simbolismo do fora de comum. A imagem é afiada, sintética com apenas uma característica saliente- aquela apenas que se observa de um carro em alta velocidade.* Citado por Natasha Randall na sua Introdução ao *We* (Nós) do mesmo Zamyatin (New York: The Modern Library, 2006, p.xiv).

³ Anos mais tarde no seu *Space, Time and Architecture* (1938-39) Siegfried Giedion explicará apologeticamente o *zeitgeist* moderno colocando em oposição o anacronismo do movimento lento, fixo, prospectivo e expectante de quem observa o mundo a partir de *uma janela do Palácio de Versalhes*, (in Marshall Berman, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, Lisboa: Edições 70, 1989, p.325). Passados 93 anos a própria cultura automóvel que oferecia um espectro perceptivo mais variado e dinâmico tornou-se distópica e ao que Anthony Downs escrevia nos finais de 60 de que em *Houston, uma pessoa que esteja a andar a pé está a dirigir-se para o seu carro* substituiríamos Houston pelo mundo urbano em geral e acrescentaríamos outro dado, a determinadas horas do dia a natureza cinética do automóvel solidifica-se involuntariamente, e, em muitos casos, o automóvel transformou-se num espaço de intimidade doméstica, um espaço de refúgio e de exílio, de fuga descentrada ou de clausura insuportável. (citações extraídas de Robert Cowan, *The Dictionary of Urbanism*, Wiltshire: Street Wise Press, 2005, p.187).

⁴ Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven and London: Yale University Press, 1987 (1983), p.107.

⁵ Boris Arvatov citado por Christina Lodder, *Ibidem*, p.106.

⁶ Marshall Berman, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, Lisboa: Edições 70, p.

⁷ Referido por Mattei Calinescu, *As 5 Faces da Modernidade*, Lisboa: Vega, p.101. ([procurar referência original](#))

⁸ Frederic Jameson, *Postmodernism and Utopia* In *Utopia and Post-utopia, configurations of nature and culture in recent sculpture and photography*, Boston, the Institut of Contemporary Art, 1988. [p.completar referência](#)

⁹ Marinetti citado por Reyner Banham. In *Teoria e Projeto na primeira era da máquina*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p.157.

¹⁰ Sobre este assunto consulte-se Frederic Jameson, *Postmodernism and Utopia* In *Utopia and Post-utopia, configurations of nature and culture in recent sculpture and photography*, Boston, the Institut of Contemporary Art, 1988. E, também, Paul Wood, *The politics of avant-garde* In: AAVV, *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1992

¹¹ Gerard Conio, *Le Constructivisme Russe, Tome Premier: les Arts Plastiques, textes théoriques, Manifestes, Documents*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1987, p.21.

¹² Theodor Adorno, *Experiência e criação artística*, Lisboa: Edições 70, 2003, p.93.

¹³ André Breton citando Fourier na *Ode* que lhe dedica. In *Poemas*, Lisboa: 1994, Assírio Alvim, p.121.

¹⁴ André Breton, *Ibidem*, p.121.

¹⁵ André Breton, *Nadja*, Lisboa: Editorial Estampa, 1972, p.46.

¹⁶ Sobre a temática dos objectos surrealistas consulte-se o *Dictionnaire Générale du Surrealisme et de ses environs*, Paris: Larousse, 1982, p.306-307.

¹⁷ Adam Biro, René Passeron (Ed.), *Dictionnaire générale du surrealisme et de ses environs*, Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

¹⁸ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris: Gallimard, 1982, p.173.

¹⁹ Theodor Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 2006, p.11.

²⁰ Sobre este tema consulte-se *Contra the Bourgeois Interior* in K. Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilbersmeier*, Massachusetts: The MIT Press, 1995.

²¹ No seu livro *A cidade e o Arquitecto* (Lisboa, Edições 70, 1984, p.46-47) Leonardo Benevolo refere-se à *cidade moderna como uma verdadeira alternativa à cidade pós-liberal corrigida ou não*. Uma alternativa que diz-nos se manteve ao longo da sua curta história apartada das *decisões globais* e vulnerável às resistências políticas. Acrescentamos o termo *pesquisa* porque essa é a fenomenologia desta tipologia de cidade: um quadro organizativo do agregado urbano que ainda não foi sujeito aos dissabores da prática histórica e que experimenta as condições de fronteira entre a experiência laboratorial, o teatro de operações de tentativa e erro e o programa concreto da construção pública, da acção administrativa onde persistem as contradições e consensos entre *burocracia e propriedade*. A cidade da pesquisa moderna é assim a imagem teórica a migrar para um *processo fundiário*.

²² Devin Fore foreword to Sergei Tretiakov, *The writer and the socialist village*, In *October 118*, (Fall 2006), Massachusetts: MIT Press, p.63.

²³ Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p.26.

²⁴ In Lev Trotsky, *Literatura e Revolução*, Capítulo 4: *O Futurismo* (1923). Texto consultado na sua versão inglesa em 30.6.08 no site http://www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo

²⁵ Anatol Kopp, Op.cit., p.74.

²⁶ Referência a Baudelaire.

²⁷ Nos vinte anos em que trabalhou no seu projecto Constant não dispunha das ferramentas conceptuais e os conhecimentos que hoje possuímos para não só perceber a importância do construtivismo para a história do modernismo como para avaliar em detalhe os contributos da sua plasticidade. Os estudos em profundidade sobre o *construtivismo* (Anatolle Kopp, Gerard Conio, Christina Lodder, John Milner, Catherine Cooke, Maria Gough) que emergem, na França, Grã-Bretanha e E.U.A. desde a década de 1970 têm-nos demonstrado que diferentes políticas (e rotinas) da imagem (da sua concepção e apresentação) se inseriram no conceito e o reeditaram conforme este era trabalhado pelos primo-modernistas russos dos finais da década de dez e ao longo da década de vinte do séc. XX ou reaparecia travestido e interpretado de forma diferida na Europa Ocidental por via Bauhausiana.

²⁸ Citado por Adrian Forty In *Words and buildings- A vocabulary of Modern Architecture*, London: Thames and Hudson, 2000, p.271.

²⁹ Vieri Quilici, *L'Architettura Sovietica Contemporanea*, Bolonha: Capelli Editore, 1965, p.38. Também disponível na íntegra em *Naum Gabo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p.29-32.

³⁰ Vieri Quilici, *Op.Cit.*, p.11

³¹ Roland Barthes, *Comment Vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77), Paris: Traces Écrites, Seuil Imec, 2002, p.40-44.

³² Thomas McDonough, *Fluid Spaces: Constant and the situationist critique of architecture* In Catherine de Zegher and Mark Wigley (eds.), *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York: The Drawing Center, 2001, p.93.

³³ Em 18 de Julho de 1920 Rodchenko anota a seguinte informação que nos parece iluminar alguns dos contornos do tema que estava em debate entre Buchloch e Constant: *Alguns holandeses representantes dos Comunistas chegaram ao Congresso da III Internacional e foram ter com Kandinsky*, (então um dos dirigentes e programadores do Inkhuk-Instituto de Cultura Artística- criado em Março desse mesmo ano). *Pediram-lhe mais material sobre a arte Russa e explicaram que o faziam a pedido de artistas holandeses. Kandinsky, como sempre, enviou muitas fotografias do meu trabalho e de Varst... Não sei se chegaram lá. No ocidente está tudo parado como antes da guerra, os mesmos velhos Picassos e Matisse. Eles todos dizem que estão a olhar para a Rússia com uma esperança enorme, que trocariam sem hesitar de lugar conosco...* Esta informação segue-se ao esboço de uma cidade horizontal, de uma *nova cidade* (o desenho está manuscrito com algumas legendas mas a que se lê melhor é a que diz *Sotsgorod*) organizada radialmente em

que os volumes verticais se alternam com volumes horizontais suspensos. In Aleksander Rodchenko, (Editado por Alexander Lavrentiev), *Experiments for the Future - Diaries, Essays, letters, and other writings*, Nova Iorque: MoMA, 2005, p.107.

³⁴ Mayakowsky no seu *Poema Póstumo* reputa esse labirinto de contradições e de dificuldades como uma das causas que precipitou o seu desaparecimento voluntário: *a canoa do amor foi-se quebrar de encontro ao quotidiano*. In Vladimir Mayakowsky, *Autobiografia e Poemas*, Lisboa: Editorial Presença, 1977, p.91.

³⁵ Sobre os conteúdos diferentes (em relação ao pensamento *taylorista* de Alexander Gastev), que o texto de B.Arvatov desenvolve para a reconceptualização da vida quotidiana, consulte-se Christina Kiaer, *Boris Arvatov's socialist objects*, October, Vol.81 (Summer 1997), pp 105-118.

³⁶ Não é Malevitch quem, em 1915, no Manifesto *Do Cubismo ao Suprematismo*, descreve os cubo-futuristas como os iconoclastas que levaram para praça e quebraram os artefactos da *antiga* arte, naturalista, ilusionista mas que coube aos suprematistas o golpe final, o gesto pirómano de reduzir tudo a cinzas? Mais forte do que o espectáculo da demolição foi o espectáculo do esquecimento, do abandono amnésico. In A.M. Ripelino, *Mayakowsky e o teatro de vanguarda*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p.38.

³⁷ Trotsky afirmará que mais do que uma convergência os futuristas embarcaram nesta aventura por via de um trambolhão: *Nós, (os bolcheviques) entramos na revolução, o Futurismo caiu no meio dela*.

³⁸ *Reencarnação* que no caso de Malevitch possuiu as vantagens unipessoais do *artista-cientista* dedicado com a mesma seriedade e aplicação de um bacteriologista – a comparação é, aliás, feita por ele no período em que, a partir de 1923 dirigiu o Ginkhuk- ao estudo da fenomenologia da arte espacial e das mudanças de comportamento das formas e dos materiais artísticos; vantagens que ao contrário de Tatlin se exprimiam também na habilidade de Malevitch para enquadrar a sua índole *despótica* nas necessidades práticas da negociação e da diplomacia. O seu *artista-cientista* vai-se moldando, adaptando aos dissabores sociais da arte pura no país dos soviets ao contrário da *peregrinação* solitária que Tatlin desenvolve da *cultura material* para a experimentação biónica.

³⁹ Ounovis (**O**utverdjiéné **N**ovogo v **I**skousstvié- Afirmação do Novo na Arte) no original em Russo. Consulte-se o texto de K.Malevitch, le *Suprématisme en Peinture, 34 Dessins*, (1920). In Jacqueline Lichtenstein (Ed.), *La Peinture Textes Essentiels*, Paris: Larousse, 1995, p.891-895.

⁴⁰ A.M. Ripelino, *Op.Cit.*, p.73.

⁴¹ Selim O.Khan_Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, New York:, 1987, p.64.

⁴² In John Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde*, New Haven and London: Yale University Press 1984, p.120.

⁴³ Robert Morris, *Notes on Sculpture*

⁴⁴ Tatlin citado por Laurel Fredrickson In *Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects*, *Design Issues*, Vol. 15, No. 1. (Spring, 1999), p. 58.

⁴⁵ No período de execução do projecto a situação político-militar mantinha-se ainda indefinida e frágil já que na primavera de 1920 a curta trégua seria quebrada pela Polónia de Pilsudsky, que apoiada pela França e pela Grã-Bretanha declararia guerra ao Estado Soviético, invadindo e ocupando a Ucrânia e a Bielorrússia. Com efeito, e para os que cultivam a conveniente aliança revisionista entre esquecimento e ignorância, devemos recordar que desde finais de 1917, ano da sua formação, até 1921, o Poder Soviético foi alvo de todas as manobras destrutivas por parte da *Entente* internacional constituída pela França, a Grã-bretanha e a Itália; ao interesse estratégico em manter a Frente Oriental militarmente activa, impedindo assim o influxo de novas tropas alemãs para a França, (interesse que se tornaria derrisório em 1918) sobrepunha-se, de facto, o empenho político e ideológico da *Santa Aliança* dos governos imperialistas em destruir o primeiro Estado Operário da História da Humanidade, em impedir que esse exemplo inesperado estimulasse o proletariado das sociedades europeias avançadas a iniciar o seu próprio projecto histórico de tomada do poder e de construção do socialismo. Assim um impressionante mosaico de Estados e de catorze exércitos com milhares de homens (só na região sul-sudoeste desembarcaram cento e trinta mil homens e milhares de toneladas de equipamento militar moderno) lançaram-se sobre este país em crise, atravessando e violando as suas fronteiras,

confiscando, delapidando, usurpando património, impondo a sua administração e influência política. Verêmos Japoneses e Norte-Americanos infiltrando-se na Sibéria pela costa do Pacífico e pela Manchúria, dominando as ligações ferroviárias com o extremo-orientes russo; a frota mediterrânica Francesa, somada a tropas gregas, desembarcando em Odessa, ocupando a Crimeia e apoiando os governos anti-bolcheviques da Ucrânia e do Cáucaso, Conselheiros militares franceses apoiando logisticamente as provocações militares dos Polacos de Pilsudski; Britânicos entrando com os seus exércitos coloniais e expedicionários através dos Dardanelos, da Pérsia e da Finlândia, ocupando Baku; Turcos, Romanos, Bulgaros, Alemães, Austro-Hungaros e Checos ocupando território na Rússia Euro-asiática, os sucessivos exércitos dos Brancos (Koltchak, Dénikine, Youdénitch, Wrangel) migrando ainda poderosos e bem armados pelo centro, norte e sul da Rússia, dominando quase 60% das ligações ferroviárias, impondo a velha autocracia caduca, exterminando a classe operária-em dois meses ¼ do operariado finlandês apoiante dos bolcheviques foi fuzilado pelos Brancos de Koltchak; a sabotagem, o terrorismo, a fuga dos quadros técnicos e de grande parte da *intelligentsia* minando o funcionamento do jovem Estado, obrigando-o a um esforço muscular, à concentração na auto-defesa de recursos materiais e humanos essenciais ao desenvolvimento. Ainda acabado de nascer, frágil, quase inane, isolado de qualquer apoio material exterior, o *bebé socialista* já era sujeito a todo o tipo de violências traumatizantes, atacado por todo o tipo de *infecções* e penúrias, retratado como a pior das criações humanas. A revolução que nunca foi liberticida nem planeou fomes viu-se involucrada numa dinâmica que não procurou nem desejou.

⁴⁶ Paul Wood, *The politics of avant-garde* In: AAVV, *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992, p.364.

⁴⁷ *O Proletário Voador*, In Vladimir Mayakowsky, *Poémes 1924-1926*, Paris: L'Harmattan, 2000, p.259.

⁴⁸ Aleksander Rodchenko, (Editado por Alexander Lavrentiev), *Experiments for the Future - Diaries, Essays, letters, and other writings*, Nova Iorque: MoMA, 2005, p.78.

⁴⁹ John Milner, *Tatlin and the Russian Avant-garde*, New Haven and London: Yale University Press, 1984, p.104

⁵⁰ John E. Bolt, *Long Live Constructivism!* In Aleksander Rodchenko, *Op.Cit*, p. 17. Tomamos

⁵¹ Margit Rowell, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura*.In October, Vol.7, (winter 1978), p.86.

⁵² Nikolai Taraboukin, *El último Quadro*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977,p.50.

⁵³ O excesso de categorização da criatividade artística como a realização de objectos atomizados, como formas típicas e tecnicamente autonomizadas, o epílogo da arte individualista, da auto-expressão, observados já como um fenómeno museológico, o esvaziamento semântico da obra pictórica, o desterro da estética do campo da criação artística, todos estes novos factos da produção artística modernista acabaram por colocá-la diante de problemas conceptuais e metodológicos que arriscavam, segundo Taraboukin, tornar *o objecto autenticamente real* num estilo e num exercício de redundância formalista.

⁵⁴ Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven and London: Yale University Press, 1987 (1983), p.213.

⁵⁵ Christina Lodder, *Ibidem*, p.213.

⁵⁶ Aleksander Rodchenko, (Editado por Alexander Lavrentiev), *Experiments for the Future - Diaries, Essays, letters, and other writings*, Nova Iorque: MoMA, 2005, p.79.

⁵⁷ John E. Bolt, *Ibidem*, p.16.

⁵⁸ Aleksander Rodchenko, *Ibidem*, p.106.

⁵⁹ A amizade e colaboração entre Rodchenko e Mayakowsky, iniciar-se-á em Outubro de 1920. Ela está celebrizada nos cartazes de publicidade, na composição gráfica dos seus livros de poesia mais próxima do imaginário dadaísta do que das composições de raiz construtivista e supematista, na direcção editorial e no design da revista LEF e NOVY LEF.

⁶⁰ Aleksander Rodchenko, *Ibidem*, p.106.

⁶¹ A.Rodchenko, *Ibidem*,p.107.

⁶² Rodchenko viajará apenas uma vez para fora das fronteiras da URSS mais precisamente em 1925 a Paris para a montagem do seu Clube de Trabalhadores na representação soviética da Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels, a célebre feira onde se expôs no meio de grandes vicissitudes e ameaças de desclassificação e emparedamento o pavilhão do L'Esprit Nouveau concebido por Le Corbusier. Rodchenko

estivera antes em Berlim que descreve como mais interessante do ponto de vista da iconografia publicitária. Paris, seria segundo ele, mais arcaica em termos visuais. Consulte-se sobre esta viagem Margarita Tupitsyn, *Aleksandr Rodchenko-A Nova Moscovo* (catálogo da exposição itinerante Aleksander Rodchenko - A Nova Moscovo), Lisboa/Porto: Schirmer Art Books, 1999, p. 7-8. A sua viagem não possuirá contudo o grau de integração e cooperação com a vanguarda transnacional que caracterizaram as visitas e longas estadias contemporâneas de V. Mayakovsky, El Lissitzky e K. Malevitch. Convém relembrar que Paris era sobretudo a cidade da emigração política russa anti-soviética enquanto Berlim era uma placa giratória, sobretudo, para a comunidade artística russa (em processo de exílio – voluntário ou forçado- ou em trânsito de regresso para a Rússia Soviética). Um desses exilados temporários, o filólogo formalista, membro fundador do OPOYAZ, Viktor Schlovsky escreveria um livro sobre essa comunidade intitulado de *ZOO* (os russos ocupavam um bairro vizinho do Zoo de Berlim).

⁶³ *O Inkhuk foi uma instituição sem precedentes: uma instituição artística apoiada pelo Estado e criada apenas com o propósito de conduzir a pesquisa sobre o modernismo na arte. Os artistas, críticos e historiadores que eram seus membros investigaram as infra-estruturas, os blocos construtivos (the building blocks) do fazer artístico- materiais, textura (faktura), cor, espaço, tempo, forma e técnica (tekhnika)- e investigaram, também, as respostas psicológicas e físicas à arte através de estudos e de questionários. O Programa de investigação do Inkhuk exemplifica a definição de modernismo articulada por Clement Greenberg: a atenção auto-crítica dada por artistas avançados iniciada na segunda metade do século dezanove, aos materiais, aos processos do fazer e às estruturas da recepção que são inerentes e exclusivas de uma forma artística particular. Mas distinguindo-se do modernismo greenbergiano o princípio da construção como é desenvolvido nos debates do Inkhuk em 1921 resultou numa crítica à noção tradicional da arte como criação individual.* In Christina Kiaer, *The Russian Constructivist Flapper Dress*, Critical Inquiry, Vo 28, Nº1. (Autumn 2001), Chicago:UCP, p.194-195. No seu texto *Do cavalete á máquina* N.Taraboukin (Op.Cit, p.49) assinala como um facto de importância histórica a sessão de 24 de Novembro de 1921 em que Ossip Brik comunica aos membros do Inkhuk o transcurso desta instituição da esfera organizativa do Comissariado para a Educação para a esfera do Conselho Superior da Economia Nacional. A plataforma produtivista em que o próprio se incluía, *vinte e cinco importantes artistas de esquerda* (não os nomeia) consideraram a decisão inevitável e historicamente necessária.

⁶⁴ Aleksei Gan que segundo Maria Gough (*In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures*, October, Vol.84 (Spring 1998), p.96-97) se tornaria o principal retórico do grupo introduzindo na terminologia dos construtivistas o termo *tektónica* e reiterando na primeira publicação teórica do grupo do conceito *faktura* como referente metodológico do *esforço construtivista*.

⁶⁵ *O termo construtivismo não se tornou comum senão a partir de 1921 e os arquitectos não o adoptaram formalmente senão a partir de 1924, mas a investigação e as experiências que prepararam o caminho para o Construtivismo enquanto tendência arquitectónica eram já evidentes em 1919 e 1920.* In Elizabeth Klosty Beaujour, *Zamiatin's We and Modernist Architecture*, *Russian Review*, Vol. 47, No. 1. (Jan., 1988), p.51.

⁶⁶ Acepção que facilitou na sua vida póstuma e transcontinental uma crescente homogeneização das diferenças que só os estudos mais recentes tem evidenciado assim como uma série de sincretismos e de omissões. No seu esboço-diagrama das origens, influências e flutuações convergentes e divergentes do Modernismo, o primeiro director do MoMA, o norte-americano Alfred Barr situa o ano de nascimento do Construtivismo em 1915.

⁶⁷ Laurel Fredrickson, *Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects* In *Design Issues*, Vol. 15, No. 1. (Spring, 1999), p.52.

⁶⁸ Maria Gough, *Op.Cit*, p.94-95.

⁶⁹ Moshe Lewin, *O Século Soviético*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2004, p.351.

⁷⁰ Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, Lisboa: Assírio & Alvim, p.161. Moshe Lewin fornece-nos em obra já citada (p.76.) outra versão das palavras de Benjamin: *a cidade e o campo pareciam jogar por toda a parte às escondidas*.

⁷¹ Vladimir Mayakowsky, *Ordens de marcha para o exército da Arte*, 1918. In Catherine Cooke, *Russian Avant-garde, Theories of art, architecture, and the city*, London : Academy Editions, 1995.p.20

⁷² Sobre as perspectivas de Nikolai Ladovsky e Vladimir Tatlin consulte-se Catherine Cooke, *Op.Cit.*p.97

⁷³ Mayakowsky, *150 000*,(1920). In Michael Almereyda (Editor), *Night wraps the sky-writings by and about Mayakowsky*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008, p.152-158.

⁷⁴ Citado por G.M.Hyde, *O Futurismo russo*, In *O Modernismo-Guia Geral*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.214.

⁷⁵ Rodchenko, *Ibidem*, p.145.

⁷⁶ Rodchenko, *Ibidem*, p. 144.

⁷⁷ Citado por Vladimir Paperny. In *Modernism and destruction in Architecture*, Los Angeles:

A referência indicada por Vladimir Paperny é o artigo de Moisei Ginzburg, “*Mezhdunarodnyi front sovremennoi arkhitektury*” incluído na revista *Soviética Sovremennaia Arkhitektura* (Arquitectura Contemporânea) no. 2 (1926), 41–6, especificamente pág. 44.

⁷⁸ Vladimir Mayakowsky , A marcha das Brigadas de Choque, Moscovo, 1928. *Na obscuridade/ Do Egipto Russo/Como pregos/Planta lâmpadas*. Citado por A.Kopp In: *Quando o Moderno não era um estilo mas sim uma causa*, São Paulo: Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p.91.

⁷⁹ É de salientar que a visita de W. Benjamin a Moscovo (Dezembro de 1926 a Janeiro de 1927) coincide com um momento charneira na ainda recente História do Poder Soviético: o NEP iria entrar na sua fase final, a esquerda política do Partido Bolchevique perdia iniciativa e sobretudo terreno político e Estaline começava os preparativos tácticos para a refundação do Partido e da própria história da revolução bolchevique (Trotsky seria exilado na Ásia Soviética, a perseguição aos sectores ditos esquerdistas já se iniciara fora de Moscovo assim como o plano de industrialização maciça de todos os sectores da vida soviética).

⁸⁰ Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.146.

⁸¹ Walter Benjamin, *Ibidem*, p.146.

⁸² *Um quarto não é, está claro, um bosquezinho*

Não podemos, ai, organizar piqueniques nem combates mas mesmo assim esse maldito alojamento não me convém: Vá se lá com o meu tamanho viver em dois metros quadrados!

Velhos, velhas, uma senhora com o seu cãozinho, e crianças em número incalculável- eis a sua população. Não é um apartamento mas um habitat defumado de esquimós ou de quirquizes. Uma criança não é um cachorrinho, ela está todo o dia obstinadamente activo, tanto te faz tombar enfiando uma bola nas pernas como te fecha na latrina. No meio do briqueabraque os caminhos são mais sinuosos que os da Crimeia. O ruído enfurece as pessoas mais doces. É como se estivéssemos debaixo de um sino durante todo o dia a ouvi-lo em golpes secos ou em rajadas prolongadas...

E para vivermos nesse ninho, enfiado entre gaiolas e salgaduras, onde não há lugar para pousar um canto de lábios, uma pessoa precisa de agitar-se o dia inteiro e defender-se contra as expulsões com uma ordem do sindicato ou um papel do CACVS. À noite regressa-se esgotado pela cidade e com o focinho todo espumado e bem gostaríamos de lavá-lo mas na obscura sala de banho alguém estendeu artisticamente roupa lavada que se esbarra contra o nariz. Brrr! O odor da gordura queimada que vem da cozinha faz-nos doer o coração, levanto-me na ponta dos pés, apoiado à janela estico o focinho, vejo nos céus as peripécias dos aeroplanos, inclino-me na direcção dos vidros, eis o que deve transformar de novo a nossa vida tristonha de sardinhas!

In Mayakowsky, *Poèmes 1924-26*, Paris: L’Harmattan, 1987, p.255-259.

⁸³ Mayakowsky, *A ponte de Brooklyn* (1925). In Michael Almereyda (Editor), *Night wraps the sky- writings by and about Mayakowsky*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008, p.202-206. *A técnica europeia, a industrialização e as tentativas de os unir com a antiga Rússia, ainda cheia de lama-eis o que desde sempre, foi a ideia primordial do Futurismo-Lefevista*. In Mayakowsky, *Autobiografia e Poemas*, Lisboa:Ed. Presença, 1977, p.

⁸⁴ O livro de El Lissitzky foi publicado originalmente em 1930 em língua alemã. A obra consultada refere-se contudo à tradução inglesa, *Russia: An Architecture for World Revolution* (London: Lund Humphries London, 1970).

⁸⁵ O *Fourier russo* cuja obra *Que fazer?* de 1865, influenciará profundamente a imaginação da escol bolchevique e em particular a sua concepção do revolucionário profissional. Não será por acaso que os argumentos de Lénine contra a tendência vaga e pouco precisa do “Economismo” no seio da social-democracia russa redigidas em 1901-02 e publicadas numa brochura se intitulará *Que fazer?* Consta que Lénine foi um leitor recorrente do romance visionário de Tchernichevsky.

⁸⁶ Anatol Lunacharsky é um personagem atípico como toda a escol bolchevique, Comissário do Povo para a Educação e Cultura, terá um desempenho crucial no desenvolvimento das relações por vezes tumultuosas e equivocadas entre as vanguardas artísticas extraídas do cubo-futurismo e o poder Soviético, entre a criação estética de carácter anarquizante que se proclamava de esquerda e o trabalho político do partido e do novo Estado. O empenho de Lunacharsky na matéria cultural explica-se segundo Gérard Conio (*Le Constructivisme Russe*, Lausanne: Editions l'Age de l'homme, 1987, p. 221) *para além do seu gosto pessoal, do seu eclectismo* (a sua formação e cultura imagética enraizam-se no humanismo clássico e na experiência do Naturalismo, ele escreveu, por exemplo, sobre Marcel Proust) *e da sua abertura de espírito* (segundo o mesmo autor, Lunacharsky foi dos primeiros intelectuais soviéticos a saudar a obra de Musil e a *Viagem ao fim da Noite* de Celine -1932), *para além da necessidade de unir a inteligência e de lançar um povo até então atrasado e servil na direcção do saber* como uma percepção estratégica de que, através do estabelecimento de relações culturais, isto é, através da salvaguarda e apoio ao diálogo cosmopolita e transcontinental que existira antes da revolução e que perdurava entre as vanguardas europeias, era possível quebrar o *cordão sanitário* económico e político imposto pelas potências ocidentais à Rússia Soviética. O seu papel será essencial na integração das práticas artísticas de vanguarda e da atracção positivista que estas manifestavam pela investigação teórico-prática (isto é, como diz Gerard Conio, *da sua febre de conhecimento, do seu culto do profissionalismo e da mestria técnica*) num novo modelo de ensino, em particular, de ensino artístico e também na incorporação da linguagem plástica das vanguardas nas actividades de divulgação e propaganda do novo Estado. Ele próprio definiu-se como *um bolchevista entre intelectuais e um intelectual entre bolchevistas*. Foi o primeiro líder soviético a quem Mayakowsky fez uma apresentação pública do seu *Mysteria-Buf*; reconhecendo o potencial de significado político do poema, foi ele quem se esforçou por reunir as condições para que o texto se tornasse um espectáculo, que viria a ser representado com cenários de Malevitch, por ocasião da III Internacional em versão russa e alemã a uma audiência de delegados estrangeiros, operários, soldados e população em geral; é ele quem defende na imprensa do Partido a obra como *o primeiro espectáculo comunista*. Lunacharsky que conhecera no seu exílio a Europa Ocidental talvez estivesse mais consciente não só da escala impressionante dos atrasos culturais e tecnológicos do Império Russo, e do chauvinismo que a lógica colonial do governo dos czares incrustara nas relações do povo russo com os restantes povos eurasiáticos do seu império; conhecia também a realidade concreta da vida proletária nas grandes metrópoles industrializadas da Grã-Bretanha, França, Alemanha. É nesse sentido que critica pontualmente o esquerdismo agonístico dos Construtivistas porque transforma a veneração da máquina numa forma de reificação, processo que ideologiza o homem novo apenas como um produtor benigno e um produtor tipificado numa sociedade que essencializa a vida apenas como trabalho e produtividade e que acentua a separação entre as massas e os especialistas. (Lunacharsky, conhecedor em profundidade dos clássicos do Marxismo leu provavelmente o *Direito à Preguiça* de Paul Lafargue (1883). O horizonte a longo prazo da Revolução Bolchevique (e do Socialismo) seria, como explica, garantir que a organização do trabalho e os poderes produtivos que caracterizavam a civilização industrial não governassem a vida humana, isto é, que não a transformassem num objecto, numa entidade estatística e manipulável. Para que isso acontecesse seria necessário que houvesse de facto uma transformação qualitativa do quotidiano das massas trabalhadoras com um aumento dos tempos de lazer, de aprendizagem e de participação política, um aumento que desincorporaria o sujeito humano do quotidiano repetidor e escravizante da linha de montagem. A vida moderna não seria a mimése da vida no interior da fábrica nem esta teria o monopólio do espaço-tempo que caracterizaria o dia a dia dos

proletários. Na década de 30, Walter Benjamin descreverá a atitude dos produtivistas como uma espécie de funcionalização ideológica da máquina.

Sobre a perspectiva de Anatol Lunacharsky consulte-se Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven and London: Yale University Press, 1983, p.104 e a nota de rodapé 165 da pág.104 (p.283). Consulte-se também Anatol Kopp, *Op.Cit, Cap. IV – A reconstrução do Modo de Vida na URSS dos anos vinte e trinta*, p.74-97.

⁸⁷ A.Lunacharsky citado por A.Kopp In *Quando o Moderno não era um estilo mas sim uma causa*, São Paulo: Nobel,; Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p.73.

⁸⁸ Anatol Kopp, *Op.Cit*, p.85.

⁸⁹ Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven and London, 1987, (1983), p.61

⁹⁰ Jules-François Dupuis, *História desenhada do surrealismo*, Lisboa: Antígona, 2000, p.15

⁹¹ A.M. Ripelino, *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, São Paulo: Editora perspectiva, 1986, p.118.

⁹² El Lissitsky, *Op.Cit*, p.29.

⁹³ El Lissitsky, *Ibidem*, p.29.

⁹⁴ E que se denota, aliás, no desenho colagem, *Tatlin trabalhando no monumento à Terceira Internacional*, de 1922.

⁹⁵ Herschel B.Chipp, *Theories of Modern Art-a source book by artists and critics*, Berkeley: University of California press, 1984, (1968), p.464. O livro de H.Chipp vale sobretudo pelo carácter antológico dos depoimentos recolhidos. Já os textos que prefaciam cada um dos capítulos dispensam-se. O capítulo dedicado à vanguarda soviética, por exemplo, sofre de muitas incorrecções (que permanecem em edições mais recentes) e carece de um conhecimento em profundidade do problema muito complexo que foram as relações, interdependências e flutuações metodológicas e ideológicas (sobre a anti-Arte, a utilidade, o formalismo, a função social do artista, a criatividade, o trabalho artístico, a viabilidade da arte) dos grupos que constituíram a vanguarda soviética da década de 20, assim como o seu nível de comunicação e de interacção com a sociedade urbana soviética por via da pedagogia (Inkhuk, VKhUtemas, VkhUthein), do associativismo (Asnova, Unovis, Osa, Obmokhu, Prolecult) e da proliferação de produções editoriais (Lef, Novy Lef). As relações problemáticas mas também concomitantes com o Partido, com o Estado e com o problema da vida quotidiana e da cultura material de um novo tipo de sociedade são tornadas irrelevantes perante a questão da autonomia artística e de uma noção do artista como isolado e desligado da dinâmica sócio-política que o envolvia. Não conseguimos, por exemplo, evitar ao lermos Herschel B.Chipp de ficar com a impressão de que Lev Trotsky (cujo gosto pessoal na arquitectura, por exemplo, estava mais próximo do Neo-classicismo) para além de um dos organizadores do Exército Vermelho e das inúmeras funções que acumulou na direcção soviética, ter sido uma espécie de protector ideológico das vanguardas soviéticas. Seria debaixo do guarda-chuva do seu esquerdismo que teria prosperado essa cultura artística.O seu desaparecimento da cena política soviética seria um dos factores do regresso à ordem imposto pelo Partido às vanguardas. O papel de A. Lunacharsky é completamente secundarizado. Para a historiografia de arte da direita russa os principais actores do modernismo passaram da situação de vítimas à de cúmplices activos no que eles definem como mascarada estalinista e na celebração da burocratização e automatização da vida quotidiana! *Tiveram o que pediram!*-argumentam os zelotas da águia bicéfala ressuscitada. Basta ler com atenção as sinopses das peças teatrais ou dos guiões de Mayakowsky, as reflexões de Boris Arvatov, as colaborações de Varvara Stepanova e de Liubov Popova para o desenvolvimento de uma cultura têxtil e de uma nova imagética e vestuário soviéticos para se perceber a inverdade dessa diatribe.

⁹⁶ A.M. Ripelino, *op.cit*, p.118.Consulte-se a segunda nota de rodapé dessa página.

⁹⁷ *Ibidem*.p.118

⁹⁸ Hal Foster, *A bashed ego: Max Ernst in Cologne* In AAVV, *The Dada seminars* (edited by Leah Dickerman)-Center for advanced study in the visual arts seminar papers, Washington: National Gallery of Art, 2005, p.127-149.

⁹⁹ Uma cidade ainda em convulsão política e social desde os acontecimentos do inverno de 1918-1919-fuga do Kaiser Guilherme, insurreição Espartaquista, assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht nas mãos de mercenários às ordens da social-democracia e dos conservadores, criação da república contra-natura de Weimar –uma república de anti-republicanos.

¹⁰⁰ Atente-se que a contemporaneidade das colagens de M.Ernst com a divulgação das representações gráficas e das imagens fotográficas da maquete da torre *Tatlin* não significa que os dadaístas alemães conhecessem em 1920 o projecto da Torre; Christina Lodder alerta para o facto da obra de Tatlin realmente conhecida pela vanguarda berlinense ser a que ele criara ainda nos finais da década de 1910. Caberá à posteridade torná-las adjacentes. Uma maquete da Torre de Tatlin será apresentada em 1925 no pavilhão soviético na Exposição das artes decorativas e modernas de Paris ao lado do projecto de Georgi Jakulov, *Monumento aos 26 Comissários de Baku*. A Torre da III Internacional mantém, na sua exibição fora de portas da RSSFR, inalterada a sua gestalt.

¹⁰¹ Marshall Berman, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, Lisboa: Edições 70, 1989, p.262.

¹⁰² *Aelita* foi um sucesso comercial de 1924 que não escapou à crítica da vanguarda cinematográfica soviética (Sergei Eisenstein, Vertov são alguns dos seus detractores). O filme foi realizado recorrendo a grandes meios de produção e estreou em pleno auge do NEP. O seu director foi Yakov Protazanov, cineasta ligado aos alvares do cinema russo e um dos regressados à Rússia Soviética depois de um exílio em França. Protazanov representava ao lado de Prokofiev um dos raros êxitos da política que o governo soviético desenvolvera no sentido de atrair de volta ao país a intelectualidade situacionista, socialmente ligada ao regime czarista e que fugira ou se exilara no terrível período da guerra civil. Adaptado da novela homónima de Aleksei Tolstoi – que acusou Protazanov de ter deturpado o enredo –o filme é um mil-folhas temático onde a ficção científica se equilibra entre o drama doméstico (há pelo menos duas crises matrimoniais e identitárias, fugas, traições pseudo-adulteras e finalmente reconciliações), o clima de especulação e de oportunismo (político, ideológico e económico) favorável a uma nova figura social-o Nepman- e o período de transição onde às grandes manobras de industrialização da Rússia trans-urais e da Ásia Soviética se junta a confusão trágica da massa de refugiados, de orfãos e famintos que invadiam Moscovo. O mais extraordinário e inesperado está reservado para o fim do filme: todas estas mirabolantes atribulações mais não são do que o pano de fundo de um sonho- uma revelação onírica onde realidade e fantástico parecem falar a mesma linguagem. Um dos seus heróis, aliás figura secundária no enredo, era o semelhante bolchevique de Flash Gordon; um veterano da guerra civil que, cansado da vida de homem casado, ansioso em superar as suas aventuras terrestres se associa ao protagonista viajando num inverosímil foguete para um planeta Marte dominado por um tirano. Este *Flash Gordon* vermelho protagonizará uma revolução abortada pelas manipulações e ambições totalitárias de Aelita. Apesar do espírito do filme se incrustar no desejo de mimetizar a grandiloquência das produções de Hollywood e dos Estudios alemães e italianos e que, aliás, justificou para as autoridades soviéticas o investimento de grandes recursos, apesar do carácter linear e pouco experimental da montagem e da organização narrativa da história, apesar de todos esses factores o filme possui uma indelével se bem que agora anacrónica dimensão experimental tanto ao nível da direcção de actores e da conjugação do pequeno drama individual com o disparate da aventura fantástico- científica como também na forma como a reunião de uma série improvável de eventos se explicar através do sonho unívoco do protagonista. Mas a originalidade encontra-se no oportunismo comercial de Protazanov que reciclou num ecletismo fantástico o morfismo vegetal da Art Nouveau, o pragmatismo geométrico e anti-estético do construtivismo e o teatro biomecânico para os cenários, os figurinos e a atmosfera da capital marciana. Christina Lodder faz uma referência episódica a esta grande produção no seu *Russian Constructivism*, (New Haven and London, 1987, (1983), p.292.) Nota: este filme foi visionado em formato DVD, pequenos extractos estão, também, disponíveis no Youtube.

¹⁰³ A.M. Ripelino, *Op.cit.*, p.95. A poética de Mayakowsky cola a temática do fantástico cubo-futurístico à realidade nascente do Poder Soviético e às novidades mais extraordinárias da civilização industrial. O próprio descrever-se-á como o *Poeta da água Fervida* referindo-se às campanhas de cuidados de higiene e de combate ao Tifo em que deu o seu contributo criativo. No longo poema *Proletário Voador* (1925) não é só o conteúdo tecnolátrico mas a própria forma que denota esse espírito. De um ponto de vista formal o texto anexa a cinesmacopia truncada que caracterizou a estética visual de Dziga Vertov ao campo da poesia sem rima. O fragmento de reportagem, a exploração do verosímil e do realmente existente (a aeronáutica e a sua popularização na União Soviética, as comunicações T.S.F, os gazes venenosos como armas de guerra) combina-se com a mais

pura das ficções científicas (a dramática batalha final entre o imperialismo americano e a federação asiático-europeia dos operários e camponeses, a vida moderna no ano 2125, os exércitos invasores transportando-se em gigantescos hangares aéreos, o zigzaguear dos duelos aeronáuticos, os abrigos e as fábricas subterrâneas, o transporte aeronáutico substituindo o transporte terrestre, o quotidiano que se inicia no terraço dos edifícios-comunais de quarenta andares, o aero-ball, as quatro horas diárias de trabalho, as horas de estudo universitário do operário-voador).

¹⁰⁴ Walter Benjamin, *Teses sobre a Filosofia da História* In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.163.

¹⁰⁵ Citado por John Milner, *Ibidem*, p.244.

¹⁰⁶ Christina Lodder, op.cit, p.62.

¹⁰⁷ David Brisby no ensaio *Walter Benjamin's Arcades Project* in AAVV, (Mary Hvattum and Christian Hermansen Editors), *Tracing Modernity- manifestations of the modern in architecture and the city*, London: Routledge, 2004, p.275.

¹⁰⁸ Ilya Ehrenburg citado por Margit Roswell. In *Op.Cit.* p.107.

¹⁰⁹ *October* (Nº79, Winter 1997, Cambridge, MA: MIT Press).p.106.

¹¹⁰ *Ibidem*.p.106.

¹¹¹ Ambos os textos podem ser consultados na Revista *October* (Nº79, Winter 1997, Cambridge, MA: MIT Press) p.99-107.

¹¹² In *October* (Nº79, Winter 1997, Cambridge, MA: MIT Press), p.106.

¹¹³ *Ibidem*, p.106.

¹¹⁴ Mark Wigley, *Chronology* In Catherine de Zegher and Mark Wigley (eds.), *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York: The Drawing Center, 2001, p.142-144.

¹¹⁵ Thomas McDonough, *Fluid spaces: Constant and the Situationist Critique of Architecture*. In Catherine de Zegher and Mark Wigley (Ed.), *The Activist Drawing, Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York: The Drawing Center, 2001, p.97.

¹¹⁶ Mark Wigley, *The Hyper-Architecture of desire*, Rotterdam: Witte de With, center for contemporary arts, 1998,p.34.

¹¹⁷ A nossa referência a este texto reporta-se a uma tradução brasileira disponível em

¹¹⁸ Consulte-se o capítulo *Espace et Politique* in Henri Lefebvre, *Le droit à la Ville*, Paris: Editions Anthropos, Collection Points, 1972, p.256-270 e a entrevista que deu a Kristen Ross em 1983 e que seria republicada pela revista norte-americana *October* (Nº 79, Winter 1997). A análise de H.Lefebvre sobre a cidade moderna, sobre a cidade da época social do capitalismo monopolista recordam-nos que ele não só partilhou algumas das hipóteses da teoria urbana do radicalismo situacionista como foi num período relativamente curto mas produtivo, um colaborador activo ainda que institucional (era investigador no C.N.R.S.) desse movimento.

¹¹⁹ O neologismo *Connurbation* (Conurbação) foi proposto por Patrick Geddes (*Cities in Evolution*, 1915) para caracterizar um novo fenómeno de macro-cidades provocado pelo incessante fluxo demográfico campo-cidade, pelo ênfase na concentração e crescimento das estruturas industriais e das infra-estruturas de comunicação, sobre o mesmo território onde pre-existiam importantes aglomerados populacionais e pelas contradições qualitativas e quantitativas nos modos de vida quotidiana e de trabalho que caracterizavam o campo e a cidade (contradições que no plano da ideologia e da economia política capitalista não só eram insuperáveis como necessárias, isto é, correspondiam à naturalização da administração burguesa do território). Assim regiões inteiras adquiriam a forma específica da vida e da organização urbana fazendo surgir a cidade-região que não era uma fusão planeada, historicamente consciente, da cidade e do campo (poder-lo-ia ser a uma escala local) mas antes a reprodução e a representação espacial, a hipertrofia à escala geográfica, dos modos de vida e de felicidade pensados pela cultura burguesa, das diferentes oportunidades de trabalho proporcionadas pela produção industrial, do poliformismo cultural que resultava das diferentes vagas de migrações (fossem dirigidas do campo para cidade, de um continente para outro, de uma zona geográfica de um país para outra, do interior, por exemplo, para o litoral). Consulte-se sobre o tema Françoise Choay, *L'urbanisme, Utopie et Realités-une anthologie*. Paris:Éditions du Seuil, 1965, p.7.

¹²⁰ Anthony Vidler, *Diagrams of Utopia* In Catherine de Zegher and Mark Wigley (eds.), *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York: The Drawing Center, 2001, p.88-90.

¹²¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loiola*, Lisboa: Edições 70, 1979, p.112.

¹²² Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994, p.168.

¹²³ Sobre o tema da cidade vulnerável e anti-visual consulte-se de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *A User's Guide to Entropy* In *October*, Vol. 78. (Autumn, 1996), pp. 55-70.

¹²⁴ H.L.C.Jaffé, *The "de Stijl" Group*, Amsterdam: J.M.Meulenhoff- Amsterdam, s.d, p.11.

¹²⁵ Anthony Vidler, *Diagrams of Utopia* In Catherine de Zegher and Mark Wigley (eds.), *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York: The Drawing Center, 2001, p.89.

¹²⁶ Sobre este tema leia-se o que o filósofo checo Radovan Richta, escreve no seu *Revolução científica e técnica e transformações sociais*, (Porto: Textos marginais, 1973, p.25-27 e p.39.). Um texto que é aliás contemporâneo das preocupações do Urbanismo Unitário e onde a reorganização espacial e antropológica da cidade histórica europeia, assim como as futuras novas cidades, são figuradas em moldes muito próximos do maquetismo de Constant.

¹²⁷ AAVV, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa: Antígona, 1997, p.128-129.

¹²⁸ Mark Wigley, *The Hyper-Architecture of desire*, Rotterdam: Witte de With, center for contemporary arts, 1998, p.34

¹²⁹ Potlach, 1955, texto não assinado, (a tradução é nossa) *Projectos de embelezamento racional da cidade de Paris* em <http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/display/13>: (...) Para as Igrejas foram avançadas quatro soluções diferentes e reconhecidas como defensáveis até serem submetidas ao juízo da experimentação que fará triunfar rapidamente a melhor: **G.-E. Debord** declara-se partisan da destruição total dos edifícios religiosos de todas as confissões, (Que não sobreviva qualquer traço ou ruína e que seja utilizado o espaço desocupado.) **Gil J Wolman** propõe conservar as Igrejas esvaziando-as de todos os conceitos religiosos. Que sejam tratadas como edifícios vulgares. Que se deixem as crianças aí brincarem. **Michèle Bernstein** pede que se destruam parcialmente as igrejas, de forma a que as ruínas subsistentes não revelem a sua função original (a Tour de St. Jacques, o boulevard de Sébastopol, servem como exemplos acidentais). A solução perfeita seria de arrasar completamente a igreja de reconstruir ruínas no seu lugar. A solução proposta em primeiro lugar é escolhida unicamente por razões económicas. **Jacques Fillon** quer, por fim, transformar as igrejas em casas que façam medo (Que se utilize o seu ambiente actual acentuando os seus efeitos de pânico.) Todos concordam em refutar a objecção estética, a calar os admiradores do portal de Chartres. **A beleza quando ela não é uma promessa de felicidade deve ser destruída. E o que é que representa melhor a infelicidade, a desgraça, o trágico que essa espécie de monumento erguido a tudo o que ainda não foi dominado pelo homem, erguido à grande margem inumana da vida?(...)**. Acrescente-se, como nota à margem, que, em 1965, Constant realizou em Maastricht uma exposição de maquetes da Nova Babilónia no interior de uma igreja dominicana desactivada.

¹³⁰ Constant, *Unitary Urbanism*, manuscrito de uma conferência realizada no Stedjlik Museum, Amsterdam em 1960. In Mark Wigley, op.cit, p.134.

¹³¹ Haverá uma certa ironia no facto desta dissertação se publicar nas vésperas da 2ª Guerra Mundial e num período em que já se respiravam os seus odores metálicos e putrefactos, em que já se adivinhava a escala industrial dessa tragédia (A Austria já fazia parte da Comunidade do Povo do III Reich, As leis anti-semitas e os campos de concentração já eram uma realidade do quotidiano político alemão e a Guerra Civil Espanhola entrava no seu segundo ano).

¹³² Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loiola*, Lisboa: Edições 70, 1979, p.111-113.

¹³³ Simon Ford, *The Situationist International, A user's guide*, London: Black Dog Publishing, data???, p.78.

¹³⁴ Catherine de Zegher and Mark Wigley (Editors), *Retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p.10.

¹³⁵ Henri Lefebvre, *Le droit à la Ville*, Paris: Éditions Anthropos, 1972, p.107.

¹³⁶ Nos inícios da década de 70 o binarismo descrito por H.Lefebvre (o *processo duplo de industrialização e de urbanização*) já não era uma aparência ou uma hipótese de trabalho em torno da ideia de cidade como o fora no *jornalismo corbusiano* dos anos vinte e trinta mas uma realidade planetária: em inúmeras regiões, em diferentes continentes, território e cidade já eram sobreponíveis (pelo menos em termos macroscópicos); confirmando-se, para além disso, a dependência mútua, quase simbiótica entre crescimento urbano (conurbação) e desenvolvimento industrial: o crescimento económico tinha um carácter espacial, uma expressão urbana (não necessariamente uma expressão planeada ou inteligível e muito menos uma expressão com vínculo democráticos e colectivos). A esse paradigma é indissociável a discronia do desenvolvimento (aspecto que, aliás, escapa ou pelo menos justifica as nuances dilatórias do *labirintorium* de Constant). O quadro de conjunto é tudo menos homogêneo e constante. As mudanças radicais e os processos de *normalização*, a mobilidade ou a *artrose* social, as transformações nos vínculos sociais, nas possibilidades tecnológicas e nas expectativas e condições materiais de existência fazem-se *segundo os países e nestes segundo os sectores de actividade* (Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, Lisboa: Gradiva, 2003, p.15). A industrialização, a burocratização e a urbanização realizam-se a velocidades desiguais, nalguns casos ainda se mantendo ou prosperando mesmo como instituições predominantes na regulação (e direcção) do saber, da técnica, da comunicação, das interações sociais, noutros ainda competindo com resíduos de sociedades agrícolas ou proto-modernas, tentando absorver e superar as contradicções dessa existência híbrida, e noutros ainda a sua performance entrou em declínio, e os seus actores, as suas fronteiras, os seus *viveiros*, os seus mercados, o seu funcionamento integrado deixaram de ser realizáveis.

¹³⁷ Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, Lisboa: Gradiva, 2003, p.18.

¹³⁸ *Ibidem*, p.19

¹³⁹ Palavras de Constant reproduzidas na revista *Ranstadt* 8 e citadas por H.Van Haaren no seu estudo sobre Constant (Amsterdam: J.M:Meulenhoff, 1966, p.11).

¹⁴⁰ Referência de Walter Benjamin a Sancho Pança. In *Kafka*, Lisboa:Hiena Editora, 1987,p.57.

¹⁴¹ Sabemos que Mayakowsky conhecia Léger e apresentou-o a Rodchenko quando este se encontrava em Paris a montar o seu Clube Operário no Grand Palais. F.Léger é quem faz referência à *música de acompanhamento* sugerida por Eric Satie.

¹⁴² Esses debates de carácter multidisciplinar (onde se reuniam artistas plásticos, arquitectos, fotógrafos, cineastas, escritores, pedagogos, teóricos do modernismo, cientistas sociais, revolucionários profissionais, burocratas) funcionavam também como uma espécie de direito de resposta com que os colectivos de artistas (Proletcult, Asnova, Suprematistas, Construtivistas, Produtivistas da revista *Lef*, não-alinhados), se defendiam e contra-argumentavam os artigos de opinião, os textos em revistas da especialidade ou em jornais de grande tiragem (*Pravda*, *Izvestia*). Se no período do comunismo de guerra e do NEP (1923-1929) a discussão era também subsidiada por lutas individualizadas pelo poder, pela legitimação vertical, pela centralização dos esforços e das contribuições da vanguarda artística, a verdade é que a partir do primeiro plano quinquenal, e da ascensão cesarista de Stalin, essas disputas passaram a funcionar como manobras de assassinato político, de mistificação e manipulação do real contributo dos primo-modernistas soviéticos para a cultura socialista; e a profundidade conceptual da troca de argumentos foi cedendo progressivamente o lugar à representação maniqueísta da cultura de vanguarda. Esta adquiria sem distinções nem possibilidades de remissão um *pathos* fomalista, uma propriedade, segundo esses detractores, indelével, indesejável, própria do seu gosto pelo incomunicável, pelo metafísico e que tornava impopular, obscura, disfuncional a síntese entre a estética, a tecnologia e o poder dos soviets. Por detrás do melodramas e das caricaturas com que os recém-chegados à cultura soviética (os que, como dizia Rodchenko em 1927, demoraram dez anos a decidirem-se pelo campo do socialismo e que nas vésperas da revolução ainda disputavam o direito de retratar os rostos da monarquia e de gratificar esteticamente os poderosos; serão esses os coveiros dos verdadeiros heróis da arte bolchevique, da vanguarda de esquerda) expunham as incoerências e a fragilidade atomista do primo-modernismo soviético e o carácter laboratorial, especulativo da nascente empiria dessa visualidade, por detrás dessas disputas territoriais expunham-se em carne e osso os

graves problemas de fundo da nascente Rússia Soviética e o papel da arte numa sociedade que queria ser a antítese do mundo capitalista mas que enfrentava uma herança de chumbo.

¹⁴³ Estamos aqui a referirmo-nos indirectamente às palavras de Walter Benjamin: *Existe um acordo secreto entre a nossa e as gerações passadas. Fomos esperados na terra.* É Ernesto Sampaio quem o cita na introdução que assina para o ensaio de W. Benjamin sobre Kafka (Lisboa: Hiena Editora, 1987, p.11).

¹⁴⁴ (...) *Aristóteles previa que “se cada utensílio pudesse executar sem intimação, ou então por si próprio, a sua função própria, como as obras-primas de Dédalo se movimentavam por si mesmas, ou como os tripés de Vulcano se entregavam espontaneamente ao seu trabalho sagrado; se, por exemplo, as canelas dos tecelões tecessem por si mesmas, o chefe da oficina já não precisava de ajudantes nem o mestre de escravos.” O sonho de Aristóteles é a nossa realidade. As nossas máquinas de sopro de fogo, de membros de aço, de fecundidade maravilhosa e inesgotável, cumprem docilmente por si mesmas, o seu trabalho sagrado; e, no entanto, o génio dos grandes filósofos do capitalismo continua a ser dominado pelo preconceito do assalariado, a pior das escravaturas. Ainda não compreenderam que a máquina é o redentor da humanidade, o Deus que irá resgatar o homem das sordidas artes e do trabalho assalariado, o Deus que lhe irá dar lazeres e liberdades.* In Paul Lafargue, *O direito à preguiça*, Lisboa: Teorema, 1991, p.71.

¹⁴⁵ Que assinam em conjunto *Fourier* (3 vol., Paris, Éd. Sociales, 1937).

¹⁴⁶ Autor de *La société festive. Du Fourierisme écrit aux fouriérismes pratiqués*, Paris, éd. Du Seuil, 1975.

¹⁴⁷ Citado por Roland Barthes. In *Comment Vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77), Paris : Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p.35.

¹⁴⁸ Rimbaud citado por Constant. In *New Babylon*, (Catálogo da exposição), Haia: Haags Gemeentemuseum, 1974, p-46-63. Referido por Hilde Heynen, *New Babylon: The antinomies of Utopia* in *Assemblage 29*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p.27.

¹⁴⁹ Stokvis, Willemijn, *Cobra, An International Movement in Art after the Second World War*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A, 1987, p.23.

¹⁵⁰ Hilde Heynen, *New Babylon: The antinomies of Utopia*. In *Assemblage 29*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p.28.

¹⁵¹ Henri Lefebvre, *Le droit à la Ville*, Paris : Anthropos, 1968, p.132. Recolhemos, originalmente, esta ideia de uma citação de H.Lefebvre feita por Hilde Heynen e exposta na nota de rodapé nº 19 do texto *New Babylon: The antinomies of Utopia*, mas confirmamos a sua existência na fonte original.

Capítulo 3

Subsídios para uma caracterização da heterodoxia artística moderna e contemporânea: *O objecto de arte para-arquitectónico enquanto reacção à diferença no presente* no ambiente *mais-que natural* da cidade da produção capitalista.

Todo o peregrino urbano é um urbanista involuntário. Noutras palavras um especialista na unidade entre tempo e lugar envolvida no movimento do próximo e do afastado. Assim se explica a permanente ampliação e alteração, por parte dos utilizadores, dos diferentes espaços dos quarteirões, utilizadores do trabalho daqueles operadores que são (muitas vezes às nossas custas) engenheiros e arquitectos. Auto-construção é, neste caso, não um qualquer projecto anárquico como são os casos das favelas da América Latina. É uma realidade comum, ameaçando predatoriamente qualquer construção, e que as necessidades vitais do sujeito ambulatório impõe a cada um de nós.

Paul Virillio, Ville Panique, 2004.

Neste capítulo procuraremos trabalhar sobre alguns dos materiais poéticos, artísticos, simbólicos e comunicacionais que se desenvolveram em torno da cidade-**mercadoria**, em torno de um espaço cujas acções de gestão e controlo são praticadas e impostas por grupos e estruturas organizativas que apresentam um crescente grau de exclusividade¹. Não estão incluídos unicamente os subtextos que reagem à asfixia contemporânea em que se transformou o nexa arquitecto-promotor-cliente mas os que tem tentado conjugar a arquitectura (enquanto mnemotécnica do humano, dos seus arquétipos e protótipos) com o *espaço de intensa circulação e acomodação técnica da ideologia, da estética e do transgressivo* em que se transformou a cidade nos seus ciclos industrial e pós-industrial.

Notaremos que na modernidade a cidade se constituiu como o momento geográfico em que a *arte (pura)* e a *arte tecnicizada*, a beleza

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

autónoma e desinteressada e a beleza instrumental e explorável enquanto tecnologia, se transformaram em mercadorias e em valor acumulado.

Notaremos, igualmente, que na era da modernização tecnológica e da configuração totalitária do *dever e perecer*, a incerteza e a agitação tornaram-se formas essenciais da experiência da realidade; essenciais e ao mesmo tempo contraditórias porque ao lado da camada mitográfica que hipertrofiou a técnica e impôs a funcionalidade como racionalidade do mundo e o congestionamento urbano como o seu reflexo no espelho, reaparecem e valorizam-se como forças produtivas o imprevisível, o irracional e o absurdo. O romance do progresso metabolizou-se numa arqueologia do trauma.

A industrialização, o liberalismo panóptico, a livre concorrência, o monopolismo, o monetarismo, a regulação fordista e a desregulação pós-fordista, o Socialismo real (o *socialismo mitigado* para usarmos um termo baudelairiano), a descolonização, o neocolonialismo desencadearam torsões dramáticas nas estruturas essenciais da subjectividade. Expandiram-se e reformularam-se os modos de produção estética e de representação, descontinuaram-se ou renasceram das cinzas modos de existência e de comportamento. E nesta desproporção o espaço cada vez mais excrescente e líquido das cidades não prosperou apenas como utopia social do anonimato, da clandestinidade, da conspiração libertadora. Ela tornou-se o espaço sincrónico do vagabundismo e do capital acumulado e foi, com uma eficácia nunca antes experimentada, que essa prosperidade se foi protegendo, colocando novas muralhas, obstáculos invisíveis, linguísticos, culturais, reservando acessos, discriminando públicos e popularizando o entretenimento policiado e o espectáculo do eterno retorno como experiências de liberdade, e tudo isto foi-se mecanizando e reproduzindo incessantemente segundo horários, serviços, números, estatísticas. É a era em que progressivamente as vidas são induzidas ao desejo de imitar a imagem, isto é, de não só a consumirem mas de quererem ser idênticas à *mentira* da imagem; é a vida que imita a arte que imita a vida ou a vida que já não se consegue defender, como salienta David Harveyⁱⁱ, do sofrimento e da reificação através dos poderes da estética e da intelectualidade (Fig.197).

3.1-Reprocessando um reformado da vida útil: Baudelaire.

A atenção estética que a obra poética assim como a teoria artística de Charles Baudelaire (1821-1867) nos comunica sobre o espaço construído e habitado possuirá uma forte presença se bem que não exaustiva neste capítulo.

Essa presença não é um imprevisto metodológico na nossa investigação mas, pelo contrário, justifica-se pelo facto de Baudelaire ter sido um dos primeiros criadores modernos não só a observar mas a precipitar-se poeticamente sobre a *diferença no presente*. É, sem dúvida, uma das mais-valias filosóficas da sua poética o que esta nos transmite sobre a diferença moderna que se pressente nas *desordens e ordens dinâmicas* do espaço urbano, sobre a experiência do acessível e do inacessível no ambiente da grande cidade e desta como encarnação (e voyeurismo) do subjectivo, sobre as múltiplas actividades e incidentes da cidade como mediatização incontrolável dos impulsos reprimidos, das tendências invisíveis, ilegais do espírito humano. Foi, aliás, nas zonas mais



Fig. 197, Vista geral das maquetes de habitações unicelulares concebidas por Absalom para funcionarem como o refúgio-quiosque de um *robinson crusoe* urbano, uma paliçada funcionalista ao serviço de um único indivíduo e, supomos nós, de uma única geração. O projecto de Absalom era ambicioso uma vez que propunha implantar cada um destes recipientes em cidades europeias de forma a garantir que a versão pós-moderna (e post-mortem) do herói moderno pudesse não só conservar a sua condição de hiper-indivíduo odisséico, adversário da vida familiar, da vida em comum, mas que esse Ulisses em permanência pudesse regressar à sua Atica natal.

sombrias da grande cidade e nos seus espaços em desuso que ele encontrou as propriedades mais significantes dessa diferença. Ele heroificará a beleza diferente que entrevê na espessura monótona da multidão. Tomará como novos materiais estéticos o lado doente e atormentado dessa massa, o seu lado desconhecido, concreto mas invisível, a não-repetição e, contraditoriamente, a não-experiência, a desventura dos seus gestos. Salvação e martírio, pureza e sujidade, verdade e boato essencializam de um modo indistinto e amoral, a sua **rebelião contra o facto de já nada haver de novo**ⁱⁱⁱ, isto é, organizam as polaridades da sua dialéctica entre sobrevivência e esterilidade^{iv}.

A poética baudelairiana reage indirectamente, por vezes de forma inconsciente a uma mudança lenta mas histórica em que a comunidade dos Cidadãos, se dissolve na comunidade asfixiante dos clientes predestinados ao endividamento, subjugados à diferença artificial (ao disfarce, à cosmética, à *sensualidade transcendental* da mercadoria, às complacências do *bom senso* pequeno-burguês que embrulham o sofrimento e a humilhação humanas numa enorme mascarada estética) e à felicidade a prazo. O ser autónomo celebrado como ser político pela revolução de 1789 metamorfoseia-se num ser privado, na **humanidade desagregada em monádas** como dirá Engels^v. Um ser fechado sobre os seus interesses e sobre os seus projectos pessoais de abundância, que suspeita cada vez mais da diferença, da imobilidade social, do refugiado, do seu próprio corpo e dos limites cada vez mais pesados e pequenos de se ter apenas a si como finalidade^{vi}. As hipnose que tornarão o olhar e posteriormente o corpo dependentes – e excedentes- da mercadoria, começam a ocupar o seu lugar na organização da vida e com elas avança um processo em que a condição de liberdade e a condição de verdade, são obscurecidos como momentos isolados de alienação e irrealismo e por isso excluídos da actualidade das formas políticas e culturais burguesas (ou sujeitos a metamorfose decorativa pelo sempre igual, pela permanência sobrenatural do *status quo* social, pela mistificação do apaziguamento dos conflitos de classe na vida colectiva às mãos de um soberano neutral, pelo *saber viver* burguês onde a estereotipia se sobrepõe ao livre arbítrio).

A cidade da produção capitalista foi sujeito e objecto de mudanças fundamentais, mudanças que se automatizaram e se **naturalizaram** mas de que Baudelaire ainda é uma testemunha primordial^{vii}. Sobre a sua subjectividade, sobre as suas construções simbólicas e o seu comportamento como manufactor de literatura ainda não se estendeu, não se tornou irreversível a fragmentação tanto da produção como do produtor; a convencionalização de que o produto realizado (nele se incluindo o próprio ser humano cirurgicamente alterado) já não revela a sua origem humana.

A empatia ideologizada entre o mecanismo e o seu operador– **a robotização do corpo que produz**– ou entre a mercadoria e o seu consumidor– **a robotização do corpo que consome**^{viii} – a produção estética do campo político, a novidade transportando-se, num processo repetitivo e quase determinista, de uma forma espacial (a mercadoria estandardizada e comercializada) para o de uma categoria temporal (o obsoleto, o fora de moda como estados finais dessa mercadoria) caracterizam uma realidade que para ele ainda é nascente e antropológicamente recente. O declínio da pequena-burguesia improdutiva a que pertence ainda está nos seus começos;

ele ainda se banha nas primeiras águas desse rio e assiste às primeiras *inundações*.

Estas mudanças incorporam-se também no que Michel Foucault designará por *época do espaço*, época em que o próximo e o disperso se tornam simultâneos. Em que, sobre o mesmo território e sobre a mesma teleologia, o mundo abstracto dos bens produzidos, do monismo industrial e da desintegração do humano na realidade aritmética da força de trabalho e o mundo da manufactura, dos delitos infantis, da ingenuidade criativa, do impulso se golpeiam mutuamente.

Baudelaire e os seus *arquétipos* sociais constituem presenças umas vezes calculadas outras vezes inesperadas, involuntárias no trabalho e na investigação de diferentes temporalidades e contextos artísticos. Muitas das refrações do modernismo e da contemporaneidade, e até mesmo da biografia dos seus protagonistas, subsidiam-se do que representa o *Flaneur* em termos de liberdade e de naufrágio. Mesmo quando anacronizam e declaram letra morta do exemplo e das contribuições estéticas e performativas deste homem complicado todas as formas históricas do modernismo conservam porções inescapáveis da mesma indecisão diletante e para-romântica, da mesma antinomia entre *revolução* e *auto-crítica*^{ix}, entre intransigência e complacência. O *primeiro tecnocrata da arte*^x, fantasmagoriza tanto os propagandistas da desestabilização radical, da *vaporização* do sujeito (*do Eu*) como os epígonos que lhes seguem e que tentam uma consolidação performativa dos códigos propostos por essa radicalidade, isto é, uma recentralização da subjectividade criadora.

Os Futuristas cuspiam a *ganga* simbolista mas re-objectivando as suas especulações linguísticas e fonéticas e refundando a vida quotidiana através da fantasia heteronómica (o anti-silabismo de Mallarmé e a sua concepção do texto como desarmonização da mancha tipográfica, caos visual e liberdade linguística é adaptada por Marinetti para reinterpretar e explorar poeticamente a fenomenologia, do quotidiano urbano, as oportunidades comunicacionais e sensoriais, as experiências fonéticas, verbais e não verbais que este fornece ao transeunte: *o uso semafórico dos adjectivos, aceleração, o abrandamento e as paragens das analogias a grande velocidade*); os *Budietliane*, pioneiros do cubofuturismo russo^{xi} *esculpindo* a síntese orgânica entre o vidro e o aço da modernização europeia e a máscara lamacenta e ancestral da Ásia; os *soldados* urbanos da desinibição social e do nonsense anti-estético e anti-burguês, movendo-se rapidamente do Expressionismo para o Dada e deste para o Construtivismo *Tatlinesco* e de seguida para a imagem arruinada, disfuncionalizada desse mesmo heroísmo materialista, reencontram-se com Baudelaire na reflexividade crítica com que tecnicizam e celebram a imersão do criador artificial na cultura de massas e na cultura do choque; reencontram-se na mesma prática da negação como via para a mudança radical (mas também para a reconciliação política entre a arte de vanguarda e o capitalismo avançado); reencontram-se na mesma pulsão *quase-biológica* pelo irreconhecível, pelo irrepitível; no seu embate com o tempo da racionalidade; na tentativa comum em preservar a vida e a acção simbólica dos objectos, de contrariar a supremacia espacial do objecto prático e das finalidades práticas; e também reencontram-se, amargamente, na mesma convicção enlutada de que a autenticidade, a auto-expressão, o gesto

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

espontâneo e autobiográfico, serão cada vez menos capazes de salvarem o sujeito criador da angústia da experiência repetida, do utilitarismo e da anomia e cada vez mais artifícios clownescos, significantes apenas da irrelevância económica e social do valor artístico.

É extremamente produtivo o carácter dúplice deste egoísta sem ideais mas vagamente odisseico e disponível para a aventura por mais trivial e obsoleta que esta se torne, e por mais que a sua condição heróica seja apenas uma ilusão óptica.

Não existirá um parentesco entre *a heroificação do presente* encarnada pelo *esposo das multidões*, e o poeta futurista V. Mayakowsky que socializa a consciência da sua incompletude na cacafonia de vidas e de anonimatos das ruas, que humaniza a sua imperfeição nas mesmas ruas onde a sua estética desperta para a luta de classes e para a revolta social? Leia-se por exemplo *A Nuvem de Calças* (1914-1915). Não há ressonâncias do *barroco da banalidade* nesse encarniçamento contra a lírica *teológica* e os seus *pedintes contemplativos* demasiado míopes e grotescos para verem a verdadeira dimensão da vida mutilada, da vida prostituída, e que a ignoram até que ela lhes arrombe a porta?

Vito Acconci, por exemplo, (per)seguindo um anónimo nas ruas de Nova-Iorque, registando os passos e actividades lacónicas de um desconhecido (e sendo por sua vez registado) parece remeter-nos, involuntariamente para a cultura da vigilância e do passeio detectivesco presente no poema as *Viúvas* de Baudelaire: *aconteceu-me uma vez seguir, durante longas horas, uma velhinha aflita dessa espécie; (...) ela estava evidentemente condenada pela sua solidão absoluta aos hábitos de um velho celibatário, e o carácter masculino dos seus costumes juntava um misterioso picante à sua austeridade. Eu sei em que miserável café e de que forma almoçava. Segui-a ao gabinete de leitura e espiei-a longamente enquanto buscava nas gazetas, com olhos activos, outrora queimados pelas lágrimas, notícias de um interesse poderoso e pessoal^{xii}*.

E o propagandista da agressão igualitária e da *multiplicação do nome*? Não vêm os Baudelaire de *Assommons les Pauvres!*, reencarnar-se no Breton que propõe como supremo acto surrealista o disparar-se a sangue frio sobre a multidão e de preferência ao nível do ventre? E a descrição que faz do trapeiro (*le vin des chiffonniers*), não a poderíamos colocar integralmente numa descrição dos hábitos recolectores de Kurt Schwitters, um homem com os bolsos sempre cheios de tralha?

Este heteróclito conclave baudelaireano ainda é verosímil, ainda é uma *moeda corrente* até porque a precariedade em que mergulha a sua situação social após a guerra sanitária que lhe decreta o *taylorismo* (esse grande e cruel divisor entre o homem hábil, útil porque automatizado e obediente, e o homem inábil) ser vizinha das condições de existência da demografia de nómadas socialmente ineficientes que o capitalismo corporativo fabricou.

É credível o reencontro do olhar aforístico do flaneur, a afinidade sincrética que se pressente entre o seu corpo e a ideia de espaço (o espaço antropomorfizado, campo de acção de um ego), a sua errância assistémica mas enraizada na ideia de perda, de sobrevivência, com esse oceano de mão-de-obra emigrante, de seres improdutivos, de reformados à força da vida



Fig.198- Philip Llorca Dicorcia: Marilyn, 28 years, Las Vegas, Nevada, \$30, 1990-92.

Ela é bem feia; mas por isso mesmo é deliciosa! O Tempo e o Amor marcaram-na com as suas garras e ensinaram-na cruelmente o que cada minuto, cada beijo rapina de juventude e de frescura. Ela é mesmo feia; ela é formiga, aranha, se quiserem; esqueleto mesmo; mas também é selvagem, magistéria, feiticeira! Em suma ela é esquisita. (...) O Tempo e o Amor trincaram em vão; mas em nada diminuíram do vago, mas eterno, charme, do seu peito de rapaz. Usada talvez, mas não fatigada e sempre heróica, ela lembra aqueles cavalos de raça que o olho do verdadeiro amante reconhece mesmo atrelado a uma carroça de aluguer ou a uma pesada carruagem (...). Baudelaire, Un cheval de race, In Le Spleen de Paris

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

útil, de solitários diurnos e nocturnos, de derrotados, enfim, da guerra social contemporânea desencadeada pelo neoliberalismo.

Ele ressurgue travestido no rosto artificial com que o prostituto homossexual fita sem grandes expectativas de glamour ou de posteridade a câmara de Philip Llorca Dicorcia: *Marilyn, 28 years, Las Vegas, Nevada, \$30, 1990-92*, (Fig.198). O *flâneur* reencarna-se no disfarce prisional da representação, (na postura, na descontração comercial, nos gestos congelados, nas mãos usadas, no creme *emparedando* o rosto verdadeiro do prostituto na imagem de uma *femme fatale* passiva, uma Marilyn morena e com uma cosmética quase clownesca), na alienação da subjectividade em trabalho (em prostituição), e em sofrimento; na analogia entre o realismo fluorescente da rua que desencoraja, desfoca qualquer prolongamento do olhar e das expectativas e a presença visual, acústica, olfactiva da vida desumanizada.

Encontramos o seu tropismo no grupo de emigrantes que Jeff Wall *re-representa* (a sua obra fotográfica é quase sempre uma montagem diferida) a atravessarem apressados com a casa às costas um viaduto, ou esperando nas *cash corners* (as praças de jorna norte-americanas) improvisadas numa rua qualquer de Vancouver, *Men Waiting*, 2006, (Fig. 199); são os olhos dele que acompanham a caminhada sem rumo da maternidade proletária de *Diatrobe* que testemunham *The Stumbling Rock*, 1991, (Fig.200).

Dominique Paini sugere, por exemplo, que no conceito *Infra-mince* desenvolvido por Marcel Duchamp (*para evocar nuances discretas e íntimas -íntimo no sentido corpóreo, evocando os perfumes e o calor tépido do corpo-para descrever o carácter gasoso do pensamento^{xiii}*) ressoa a afinidade que Baudelaire estabelece entre a subjectividade e o gás, entre a discrição insidiosa com que determinados vapores (perfumes ou gases) são capazes de se deslocarem atravessando barreiras físicas e a transferência da subjectividade para a experiência directa, para a fisicalidade do real^{xiv}.

Como não reencontrar em *Nadja*, no ser doente que André Breton observará como um mistério mas também como uma revelação, o desaparecimento em que se torna a busca do desejo. E como esse desaparecimento, que é também um gesto contra o fatalismo, a desesperança, a ordem prevista da realização pessoal, se transforma num valor em si mesmo.

Revisitamos o estilo tecnocrático de Baudelaire em acção no texto de Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1924): o texto combina de forma engenhosa a reportagem vouyeurística e a poética fantasmática, coleccionando e amontoando sob a forma digressiva factos de ordem sociológica, banalidades e conjecturas transcendentais sobre a sensualidade e o existente na forma arquitectónica espectral da Passagem da Ópera^{xv}. Mais do que um testemunho é um mapa cognitivo que serve a Aragon para se situar, para se recentrar na totalidade da cidade de Paris, é um significante (a Passagem) que se torna multidimensional: ponto geográfico e antropológico da cidade num estado *semi-mortem*, pseudo-domicílio (os seus quartos, cafés e lojas como divisões temporais da intimidade) e, mais importante ainda, a sua



Fig. 199-Jeff Wall, *Men waiting*,2006.



Fig. 200, Jeff Wall, *The Stumbling Block*, 1991.

Uma interrupção filosófica no quotidiano acelerado; este insólito obstáculo humano, é uma alteração abrupta na escassez de tempo para pensar, para hesitar, para estacar, para mudar de rumo. A contenção reflexiva torna-se palpável e incidental: é uma metáfora em que o ocupante-madraço equipado com uma bizarra roupa, misto de hoquista e de larva, dá ao *espalhanço* na largura da rua, ao trambolhão uma utilidade espiritual. O andar urbano regressa por instantes à digressão peripatética dos socráticos, ao vaguear sem rumo crivado de dúvidas

arquitectura infiltra-se na subjectividade de Aragon. Memória, experiência biográfica, convicções filosóficas e visão do mundo são ampliadas pelas condições de existência da *Passagem*. Na zoologia da *Passagem* entrevê-se o arquétipo baudelairiano por excelência, o flaneur. Mas um flaneur sem aura e sem instrumentos de navegação, um refugiado da perseguição taylorista. E o seu olhar mas sobretudo o odor a amor e morte que o personagem destila faz com que Aragon afirme tratar-se do *lívido*. O *lívido* ainda incontrolável, mas sempre clandestino, marginal e ao lado dele, preso por uma trela, um cão que dá pelo nome de *Monsieur Freud*.

(3.1.1-*Um parenteses desviante mas útil*: o mesmo preenchimento mítico do espaço, a mesma sexualidade latente e a mesma fragmentação autobiográfica, que três anos alimentara a enigmática e anedótica *Merzsaulen* de K.Schwitters (1923), o arranque pódico do futuro *Merzbau* de Hannover, reaparecem sob a forma literária. É o mesmo re-situar parabólico da arquitectura como a narrativa de um abrigo, da vida como tédio e impureza, da arte como a contaminação do puro pelo orgânico, do verdadeiro pelo episódico, da técnica pelo amadorismo monomaniaco, e, finalmente, da forma pela subjectividade; é a mesma crença de que é possível descodificar o maravilhoso que se afunda sem salvação no miasma da vida e da amnésia modernas.

Aragon substitui, contudo, a acumulação opaca, o palimpsesto de objectos encontrados que é a dominante metodológica de Schwitters, (o seu *fluxo* onde a morte permanente do objecto é compensada pelo prazer, pelos *afectos e efeitos* do processo como na definição proposta por Elizabeth Gamard^{xvi}), por essa conjugação de reportagem, activismo poético e filológico de que falamos anteriormente. A atitude de Aragon também é recolectora mas, mais do que um manufactor, ou um proliferador (como o é Schwitters) *de afectos e efeitos* ele é uma testemunha que regista, que detalha e procura verbalizar *esses afectos e efeitos*, que desenvolve num excesso de pormenores, de fragmentos lacónicos, a composição individualizada da caminhada limbica de um dos melhores lugares metafísicos de Paris. A sua atitude é, além disso, um luto assistido na primeira fila, um luto a um cadáver que ainda não sucumbiu por completo: a cristalização em forma e em letra do mesmo fervilhar de vida, da mesma fenomenologia da ruína como construção (condição do ser arquitectónico) com que anos mais tarde Robert Smithson descreverá numa conferência *entrópica*^{xvii}, *Hotel Palenque* (1969-1972), na Universidade do Texas, o bizarro hotel de Yucatan (México) onde se instalara *uma espécie de maravilha geológica mexicana, mas de fabrico humano* (...). A ruína, ensina-nos Smithson diante da *dramatização especular* que realiza deste (des) edifício descentrado, é fruto da decisão humana, das *boas* ideias que se desactualizam, que se revelam, tardiamente, verdadeiros fracassos: *a dada altura eles decidiram construir uns pavimentos (...) e depois acharam que não era lá muito boa ideia e demoliram-nos. (...) às tantas quiseram uma piscina e construíram esta mas a verdade é que quando se vêm a um lugar como este ninguém quer nadar.*); o fracasso é uma das marcas de intranscendência do objecto arquitectónico, é a sombra da sua finalidade.

...
O projecto de cidade aérea e automatizada de Constant é outro recipiente inesperado, involuntário dos habitantes da poética de Baudelaire.

A vagabundagem festiva, a ocupação nomádica do espaço interior (a revisão constante ou pelo menos frequente dos espaços fechados onde vivem os cidadãos da Nova Babilónia), a indiferença formal entre rua e domicílio, a indefinição entre voyeurismo e comunidade, não são estes elementos que agradam ao flaneur, não são estas as características que fantasmagorizam e assediam secretamente o indivíduo ocioso ou o eternamente excluído que deseja muito mais do que as magras recompensas do dia de descanso? Não será aqui que Baudelaire reencontrará a cave palaciana onde o Diabo, esse estranho, diz ele, que conhecemos tão bem sem nunca o termos visto, se hospeda quando visita Paris?

A anacronização do amor assim como do presente, o culto de um presente intransmissível, essências da modernidade (do seu salto permanente para fora da época histórica), o prazer assumido da perda, o *amor à última vista* como o descreve Walter Benjamin, reaparecem como temas e subtextos de diversos artistas do período de revitalização das neo-avanguardas.

Não serão só os artistas plásticos a socorrerem-se da heroificação da novidade fabricada, artificial, cosmética que perpassa na escrita do *Pintor da Vida Moderna*. Breton salienta a importância de Baudelaire, *Surrealista na Moral*^{xviii}, como um dos primeiros exemplos de poetas-teóricos; de um artista que na modernidade do seu tempo desenvolveu uma filosofia da arte, uma estética da recepção que se transforma numa práxis crítica; pratica que levará, aliás, até às últimas consequências, mesmo as mais patéticas (como a desvalorização da obra de Courbet, a presença sempre inconstante ainda que celebrada da obra de Delacroix e de Manet nas suas reflexões sobre a produção pictórica do seu tempo e o protagonismo incompreensível de um agora obscuro Constantin Guys no seu *Pintor da Vida Moderna* ou de um àgua-fortista, um amador incógnito, Charles Méryon, cujas gravuras da Paris em trânsito dos *faubourgs* medievais para os *Boulevards* do II Império, chegou a ponderar como possíveis ilustrações da sua coligação de poemas em prosa, o famoso *Spleen de Paris*).

A análise de Walter Benjamin contribuirá de um modo decisivo para o aparecimento de subtextos e de mais-valias teóricas que orientam a poética baudelaireana muito para além da questão estética ou do espaço circular da autonomia artística; que elevam o explorador metafísico da vida moderna à condição de um exemplo decisivo do pensador que não é só produto e testemunha de uma nova forma de capitalismo como é capaz de recriar, de transformar poeticamente a experiência dessa nova e terrível forma de organização da vida humana, em particular, a experiência vivida na forma anti-natural da cidade.

A migração *filológica* de Benjamin pelas fantasmagorias do séc. XIX Francês^{xix}, tem os contornos de uma autópsia materialista histórica. Essa colecção onde vigoram Fourier, Baudelaire e Blanqui, baseia-se no tropismo por ele próprio definido de que *nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história*^{xx}. Para Adorno é a consagração em obra do anti-subjectivismo extremista de Benjamin, do seu empenho em deixar os imensos despojos físicos da memória falarem. O grande M, que Breton afirmava que os Surrealistas sepultariam.

É a práxis de um passado citado sob a forma inacabada de um puzzle imenso e incontrolável composto pelas evidências, os sinais, as imagens, os

testemunhos literários e técnicos da dessacralização do indivíduo e da heroificação melancólica (o indivíduo que sai de si mesmo sob a forma cambial de mercadoria) em que se transformou a grande cidade na época nascente da mercadoria e da imagem (do ícone ou do fragmento indexical que se viu despojado da sua condição de artefacto rarefeito e cultuado e transformado na sua repetição *ad infinitum*).

A dissemelhança, a qualidade esquizofrénica e alienista da cidade, a duplicidade inesgotável que a precariza, que invade de vazio e de irrelevância social os lugares e os espaços que ainda ontem eram populares e essenciais à ilusão (é nesse sentido que se encaminha o monumental estudo das Passagens de W.Benjamin, essa espécie de veneza sêca e protótipo da cidade palácio imaginada por Fourier), são analisados e integrados criativamente no **Barroco da banalidade** (definição *Benjaminiana*) que alimenta a lirica baudelaireana.

Na leitura que W.Benjamin faz de Baudelaire a realidade superpovoada e híbrida das ruas existe como extensão do próprio corpo do poeta e não como o grãozinho de poeira social que, nas mãos de Balzac, é escrutinado e autopsiado microscopicamente. Balzac observa, estuda, decompõe então as interacções sociais enquanto que Baudelaire as coloniza, é um dos seus praticantes e intervenientes. W.Benjamin cita, aliás, uma comparação que é feita por Hyppolite Babou entre Balzac e Baudelaire e que nos interessa particularmente^{xxi} porque aproxima o vigilambulismo de Baudelaire à psicologia mórbida de Poe. Balzac levantava despudoradamente os telhados e as paredes das casas como se de um formigueiro se tratasse. Ele devassava com honras de panorâmica a dinâmica antropológica da família burguesa, os seus costumes, as suas contradições e a cifra obscura, sinistra dos seus proventos-veja-se o detalhe com que nos apresenta na sua novela **Le Père Goriot** o espaço *intra e extra muros* da Pensão Vauquier, centro nevrálgico dos dramas, aborrecimentos e desaires do seu herói arrivista, o jovem Rastignac.

Baudelaire por seu lado aplicava a técnica do detective (ou do candidato a homicida ou a perverso, que aprendera com Poe), **interrogando insidiosamente o porteiro**, prescrutando voyeuristicamente através da **ranhura das fechaduras, ouvindo atrás das portas, abrindo pequenos buracos nas paredes**, coleccionando o fragmento, o episódio desconexo e banal, a análise incompleta do sucedido e projectando-lhes a grande escala da vida humana mas uma escala invadida de fantasmas e equívocos.

Subsidiando-se do que Walter Benjamin escreve sobre as práticas traumofilicas de Baudelaire (a sua defesa do choque, do estímulo como desintegradores da monotonia e da afasia nervosa, o **Spleen**, que afectava o homem moderno) Chris Turner^{xxii} propõe que a genealogia de toda a arte repugnante, escatológica, das formas artísticas (poéticas, plásticas, performativas) que percorrem o sujo caminho entre o bordel e o matadouro incluindo nas suas paragens a morgue, a prisão e o asilo de alienados, essa genealogia do desejo mórbido de vêr (e de dar a vêr) remonta a Baudelaire. Será ele quem inaugura esse estranho prazer de **agarrar em pleno ar a felicidade egotística e esfregar o seu nariz em sangue e trampa e dizer-lhe: vê a tua obra e engole-a**^{xxiii}.

Na primeira edição póstuma (**Obras completas de Baudelaire**, Vol.4, Ed.Michel Levy, 1869) do seu **Spleen de Paris** encontramos um *Epílogo* em

que Baudelaire, contemplando a *cidade em toda a sua amplitude* enumerava intranquilo aquilo que eram, para ele, as *aspirações douradas* da imensidão urbana: *hospital, lupanar, purgatório, inferno, calabouço onde toda a enormidade floresce como uma flor*. A cidade de *pedra acumulada*, com *as torres de igreja apontando o dedo ao céu*, com *os obeliscos da indústria vomitando fumo*, ergue-se como um *florilégio* oximórico da experiência humana: um panóptico da doença e da convalescença, o saciar do prazer insaciável, o sofrimento da espera, a punição como recompensa, a violência como estado natural. As lágrimas que se derramam nessa *enormidade* são os restos de ideias vivas.

As suas visões endurecidas do que é a cidade (e do que pode ser a plenitude estética: o *mais-que-natural*, termo com que Baudelaire define o horizonte conceptual do que deve ser a beleza moderna, uma beleza que exclui o natural não através da cristalização do racional mas recorrendo ao lado sombrio, imperfeito do humano, ao jogo artificial da sua imagem, é um termo, dizíamos, que abrirá muitas portas) contrastam com a percepção do que é a vida, a produção da existência social e a espacialização da subjectividade na época dos *urbansprawls*, numa realidade em que o infra-urbano e o supra-urbano se dialectizam mutuamente numa nomenclatura cada vez mais diluída.

Mas apesar de Baudelaire se situar numa época muito diferente e distante da nossa, o facto é que o fascínio que nele exerceu a posição dúplce de viver num tempo em que coexistiam a realidade parcialmente em ruínas do mundo pré-industrial e a realidade parcialmente edificada da civilização industrial é uma importante mais-valia para entendermos a época em que hoje vivemos.

Até porque, como é observado por Jodi Hauptman, ainda que tenha havido uma transferência da *distração óptica desencadeada pelo espectáculo metropolitano e da provocação do corpo pela velocidade*^{xxiv} para situações mais complexas e fluidas a verdade é que a cidade, as suas representações arquitectónicas e icónicas, as suas unidades de organização arquitectónica, os seus processos de funcionalização, de mediatização constituem lugares produtores de significado estético e com um forte poder de atracção para a criatividade artística.

O admirável mundo imperfeito da cidade moderna, os seus *estremecimentos quotidianos*, começou a ser uma categoria estética nas mãos de Baudelaire. É por isso útil como antecipação, por exemplo, do empenho surrealista em resolver a irredutibilidade de um mundo sem sonhos (o mundo das máquinas sofre de insónias, o seu horário é ininterrupto) e de sonhos sem mundo (o sonho não possui fisicalidade, não tem consciência da sua presença diurna até ao advento do automatismo e das experiências surrealistas), entendermos o que significa e como se materializou poeticamente o desconforto (mas, também, a surpresa optimista) manifestado por ele em relação às novas formas de existência social, isto é, diante da fragmentação da integridade corpórea, da perda dos traços particulares e da substituição da consciência de si próprio por uma estética complicada do ser social. Um novo ser surge-lhe no caminho, cosmetizado, arranjado, vestido num luto elegante e preparado artificialmente para enfrentar a organização do tempo e do espaço segundo o modo capitalista de produção e consumo, consagrando a sua espiritualidade

às neuroses do individualismo utilitário, agindo bruscamente, cujo meio-ambiente é a colisão com o anonimato, voltando o rosto para trás à felicidade que lhe escapa, que já não lhe é traduzível, palpável.

3.2 – A ociosidade como um híbrido da arquitectura. A filosofia do mobiliário de Poe como base de uma orientação mítica e próprioceptiva do espaço.

A temporalidade dilatada que o homem moderno conquistou, a ociosidade, esse inimigo feroz da ética burguesa, esse espaço onde o orgânico, o irracional e o qualitativo se sobredeterminam e contrariam a mecanização estatística do trabalho e o remorso moral, possui, como nos recorda Baudelaire, uma predilecção pelo arquitectónico. Esse gosto arquitectónico não só manifesta-se na economia excêntrica do vaguear sem rumo (que também pode ser perder-se no espaço familiar, encontrar no espaço de consumo quotidiano elementos inóspitos e desconhecidos); ou no consumo físico, turbulento e voyeurístico das superfícies arquitectónicas (visitar sem pedir licença, entrar furtivamente) mas também quando se erguem ficções construtivas, volúpias sonambulistas em que a humanidade projecta, no crepúsculo pitoresco e protegido das salas burguesas e na obscuridade desolada das mansardas, as suas hipóteses remotas de consolação, as suas ucronias de um *e se antes tivesse sido assim* e as suas utopias de uma felicidade sem controlo social e sem hora marcada.

Quem já não, pergunta-nos Baudelaire, ao prefaciá-la a tradução de 1852 do *Philosophy of Furniture (1840)* de Edgar Allan Poe, preencheu a experiência preguiçosa e lenta do tempo com a concepção lúdica de apartamentos ideais, lugares vaporosos em que tudo é favorável, onde o espaço é infinito, as opções construtivas incomensuráveis e os ornamentos fluem numa abundância palaciana?^{xxv} Um espaço impossível em que se é burguês no entesouramento, na acumulação de uma existência de saciedade e poder e em que se é em simultâneo não-burguês, alguém que não encontra (nem procura) um lugar na divisão social do trabalho, que escolhe os objectos que o rodeiam como mimésis do seu idealismo estético mas que luta também para que os objectos não ocupem o lugar do seu espírito.

Essa experiência preguiçosa e lenta é, também, a de um tempo improdutivo, dominado pela força que não é trabalho, que não é disciplinada a produzir mas que busca formas criativas de prazer. Uma experiência que encarna de um modo dúplice o acumular extremo de energias que precede esse desejo de dissipação (de tempo e de prazer) e a ansiedade e crispação que significa viver num mundo real de contratos e obrigações sociais onde o interesse indiferente e moralista do credor, do senhorio, dos tribunais, das autoridades, da inflação e dos juros não são congelados pela ilusão.

Um dos seus *alter egos* interroga-se no poema *Passages: Para quem constranger o meu corpo a mudar de lugar quando a minha alma viaja tão rapidamente? E para quem executar projectos quando o projecto é em si mesmo um prazer?*

Baudelaire desenvolve especializações, por vezes adversárias e outras vezes simbióticas da subjectividade e da criação estética. A estrutura domiciliar aparece como lugar da identidade unitária, da conformidade

egocêntrica e o seu simétrico, o maciço urbano, como o epicentro da incompletude do sujeito, da possibilidade física de ser outro para além dele próprio (codificado, aliás, na atracção pela máscara e pelo transformismo). Mas isto não significa afirmar que a perspectiva baudelairiana se dedique a acentuar doutrinariamente as características estéticas e a plasticidade poética dessas estruturas. Baudelaire sobre-expõe os efeitos que a compressão do tempo histórico desencadeada pela vertigem industrial produziu nas relações dos indivíduos com essas estruturas seculares.

Ele não ignora, aliás sente fisicamente, o problema introduzido na vida humana pela criminalização social do nomadismo e pela organização vertical e monetarista das massas urbanas, isto é, do aparecimento de dois espaços e de duas velocidades de construção do humano. É na sua orbita quotidiana, num mundo em que a burguesia, a *res privada*, se assumiu definitivamente como potência histórica, que duas formas de comunidade e de integração, o *estar em casa* e o *estar na rua* se tornam ao mesmo tempo mais violentas e mais indistintas. São duas formas do quotidiano vivido que, na civilização industrial, se combatem em termos de sedução e de importância antropológica. O *estar em casa* numa época em que ser despejado e não possuir bens era um estado social generalizado, em que se empobrece a unidade entre trabalho e domicílio, remete para a ordem do dominador dominado e do dominador tranquilo. Dominado pela convenção, pela coerção do respeitável, da moralização através da aparência, da mentira estética, isto é, por um jogo que constrói a intimidade em função do segredo e da autenticidade; tranquilo porque o burguês contempla e imagina o mundo de dentro para fora e, através dos filtros que são os bens que possui (os livros nas prateleiras, as porcelanas, o brigueabraque, os quadros na parede, os cortinados, o mobiliário, *as suas relações com as quatro partes o mundo*^{xxvi}, o dinheiro no banco e a mercadoria em stock) e a identidade que construiu com eles (o olhar estilístico, letrado e hierático que adquiriu e transmitiu à sua descendência) aguarda o fim da revolução, o regresso da normalidade e da ordem, o desmantelamento da barricada, a repressão da greve e que os crápulas que gritam pela igualdade, pelo fim da propriedade sejam prontamente eliminados. O *estar na rua* é o lugar perigoso onde sobrevive a miséria estacionária, mutilada, doente e o lugar exaltante da efemeridade das construções sociais, da revolução ou, na sua escala mais prosaica, a paisagem da estranheza exótica, de essencialização e circulação da distração e da mercadoria renovada.

A *rua* é a comunidade da demografia ilimitada, ela constitui o espaço onde se torna possível re-situar o modo como se está na Grande História (como um canalha, um indiferente ou um prosélito) como se percebe politicamente o passar do tempo. Enquanto canal onde os opostos do comportamento social fluem, a rua é atravessada pela ideia de horizonte e de aventura, de medo e de expectativa. Se um dos lados da rua é percorrido pelo desejo mascarado, pela libido disfarçado de desinteresse altruístico ou de pulsão amorosa, do outro extremo da rua podem cruzar-se violentamente o interesse particular, selvagem, o sentido absoluto e egoísta de propriedade e de imagem e a desinibição social, a incontinência, a provocação delirante.

Mas em Baudelaire domicílio e rua, isolamento e multidão integram-se produtivamente. Elas combinam-se numa economia da dissolução e numa

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

poética antropológica donde sobressaem, como o referimos, *Spleen de Paris*, edição póstuma de poemas em prosa e o grupo de poemas *Tableaux Parisiens* pertencentes a *Les Fleurs du Mal*, obra de 1861. Baudelaire confirma a oposição mítica entre o imperativo sedentário (de transformar um objecto inanimado, a habitação, num pleonasma dos contratos e das necessidades do mundo social e afectivo) e a liberdade de desaparecer (de *s'en aller*, de ir para bem longe, de aventurar-se no desconhecido, como escreve no prefácio das *Histórias Extraordinárias* de E. Poe-mesmo que esse inóspito nos possa expor ao desagradavelmente familiar) mas compreende empiricamente que ambas as estruturas são permutativas. E que o são através de processos (povoar a solidão, isolar-se na multidão^{xxvii}) que proporcionam o que muito mais tarde, especificamente em 1966, o sociólogo francês Henri Lefebvre^{xxviii} definirá conceptualmente como a flexibilização do espaço social, isto é a rejeição de uma leitura euclidiana, estatística e objectual da situação urbana: a *socialização do espaço individual* e a *individualização do espaço social*. Estas duas estruturas espacializam modos de representar, de sentir e de viver a presença do outro, da diferença, do estranho, de experimentar e de explorar o próprio corpo; são reinos frágeis da convenção e da liberdade fragmentada, subjectividades que se complementam, que se compensam e que se guerreiam e onde, cada vez mais, a eternidade e a liberdade improdutiva, o trabalho sem intimidação se tornaram espectros de outro mundo. Crime e regra social, filantropismo e homicídio, tragédia e alegria podem estar separados por uma esquina, por uma troca verbal, por uma acumulação incessante de causas e de efeitos mas também podem estar separados por quatro paredes e por uma imagem de felicidade ou da mais surda das indiferenças.

O que prevalece, por exemplo, na prosa poética de *Spleen de Paris* é a cidade como um engenho de metáforas e de paradoxos; um *espaço que se faz andando*^{xxix}, onde o salto imaginativo pode ser permanente assim como as suas consequências podem ser mortais e ruidosas (uma *teoria*-no sentido clássico de itinerância, de peregrinação- em que a incredulidade, a aventura, a perturbação posicional do indivíduo são alimentadas tanto pela robinsonada anarquizante como pela burocracia). Uma superfície, enfim, onde os desejos se refinam sob a forma gasosa, pairando, infiltrando a porosidade dos indivíduos, produzindo segundas naturezas no seu corpo social, ocupando o espaço entre o que eles comunicam de si à sociedade e o deslizamento de terras que é o seu lado sombrio. Eis um lugar que contrasta violentamente com as visões da eternidade arcádica, do bom gosto cortesão; um lugar cuja psicologia desconcertante faz das experiências individuais momentos duplamente idílicos e inóspitos.

Os edifícios, as janelas, as persianas, as portas, os interiores burgueses, os parques, as ruelas saem da rigidez e espessura dos materiais não para saudar melancolicamente a eternidade irreversível mas para serem integradas na ruína trágica da experiência directa, na morte da actualidade (**Fig.201 a 203**). A tensão filosófica, o congestionamento dos sentidos, a exaltação cognitiva dos episódios circunstanciais, do acidente mortal ou burlesco dirigem-se para a perda de inocência e de invariância do corpo urbano. Nos diferentes modos de ocupação e de existência impostos pela temporalidade burguesa (e a marginalidade é, na sua perspectiva, também um corpo social dessa temporalidade), a superfície centralizada e centripeta



Fig. 201 a 203. Para corrigir a insalubridade, para arejar, facilitar e disciplinar a circulação o Imperador e o seu Prefeito refazem Paris e iniciam um processo irreversível cuja impressionante primeira fase é um imenso terreiro de ruínas. As fotografias tiradas por Charles Marville reportam-se à zona onde se edificaria o Boulevard de L'Opera. *O Parisiense na sua cidade tornada carrefour cosmopolita faz figura de desenraizado, escreverá Dubech-D'espezel em 1926.* A Paris das promenades que vence o desalinho das ruas medievais, que moraliza e criminaliza os pátios entupidos de vida humana, que desacredita os atalhos entre as gargantas urbanas, que inicia a lenta obsolescência das Passages, que não se compadece com o trânsito suave entre a cidade o campo, com as ruas periféricas dissolvendo-se nos caminhos rurais; essa Paris começou por fazer as suas incisões, os seus entalhes na vida dos parisienses, acentuando-lhes a sensação de impotência, de insignificância.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

da cidade incorpora essa sensação de perda e de reinvenção, de brilho e de desilusão.

A verdadeira natureza da cidade é a sua porção menos sólida e permanente, é a fluidez ondular, incontrolável, intangível, apesar de fisicamente cruel, do tráfego humano, a sensação de simultaneidade e onnipresença entrecortada com ansiedade do inesperado, do imprevisível. É o delírio reorganizado estilisticamente como exibição publicitária e como clarão (choque) jornalístico.

O grande pressentimento de Baudelaire, insistimos neste aspecto, é que no mundo que estava a ser levantado pela inteligência e administrado pela burguesia não existiria tempo, nem vida suficiente para que as coisas fossem belas, para que as massas arquitectónicas incorporassem em si o tempo histórico (e o dessem a viver) o suficiente para serem sentidas como belas; não era essa a finalidade do mundo construído pela engenharia financeira e social mas um mundo em que o prazer estético (e também o prazer de se ser autor) implicaria forçosamente a dor de se ser mercadoria, um mundo que combateria sem contemplos a ociosidade, que asilaria a vagabundagem, que perseguiria a lentidão prospectora do *flaneur* e a ambição do proleta em se apropriar do seu tempo.

Não será por acaso que Walter Benjamin interpretará ao lado de Baudelaire a ruína como técnica fundamental da modernidade e a concepção da cidade, o seu corpo de relações, o seu espaço construído e usado, como variantes de um jogo cada vez mais complicado entre reificação e eternidade, como um passeio sinuoso entre a grande avenida e o baldio onde a sensação (e a excitação) de realidade, o sentido de orientação, a *economia da matéria* (a massa, a energia, o tempo) são trabalhadas intensamente (Fig.204 e 205).

A cidade é como *um trapo usado*, uma *mimésis da morte* que, (é essa uma das diferenças que distinguem a temporalidade burguesa e o modo como lança a sua *autocracia da tábua rasa* no território habitado), já não é capaz de exprimir antiguidade e profundidade. *Ela tornou-se quebrável como um vidro mas também transparente-ela revela o seu significado^{xxx}*.

A cidade de Baudelaire, como todas as cidades trespassadas por essa ontologia da existência moderna, o progresso (ou pelo menos a sua previsão tempestuosa), é uma cidade em que os seus membros mutilados ressurgem fantasmagorizados por meio da memória pictórica e fotográfica mas sobretudo pela projecção desse passado descontinuado, na experiência e no trânsito das suas novas próteses: onde dantes existiam recintos fechados, espaços privados, acessos vedados, enormes labirintos e biombos de arquitectura e de vida, agora circulam ininterruptamente o viajante errático, a mercadoria; o lugar onde, nas jornadas de Junho de 1848, como noutra data qualquer, se aglomerou gente e vontade para erguer barricadas, onde seres humanos tombaram, tornou-se transparente. E nesse novo vazio ergueu-se um edifício, uma linha enfileirada deles, ordenados, obedientes, programados como soldados na formatura; no mesmo local onde se encurralaram os insurrectos, em que a aventura acabou na fossa comum, as paredes desapareceram, já é possível passar. Os despojos da toponímia, todos esses objectos desaparecidos, o edifício, a rua, a praça, a viela erguem-se como um muro trágico mas cada vez mais desvanescente perante o realismo irreversível da cidade desintegrada, da cidade da dupla exclusão:



Fig. 204 e 205, Charles Marville fotografou entre 1858 e 1878 as mudanças cataclísmicas ensaiadas pelas reformas do Prefeito Haussman; não só fez registos dos quarteirões depredados para dar lugar aos novos boulevards (as demolições para erguer o Boulevard de L'opera, a conclusão das obras do carrefour Louvre-Rivoli), e aos novos equipamentos (a Ile de la Cité será um dos principais estaleiros reconfigurando-se como um parque administrativo do poder judicial do II Império) mas fez um tour fotográfico da fisionomia da velha Paris dos pequenos aglomerados, das hortas e moinhos através das ruas e ruelas sobreviventes. Nestas duas imagens observam-se, respectivamente a Rue du Haut Moulin fotografada desde a rue de Glatignya e a Rue des Marmousets observada da Rue Saint-Landry

a da autonomia artística (impossível de sobreviver sem se render ao empresariado e aos poderes públicos) e a do inútil da vida social.

É assomado pela poeira, pelos muros derrubados, pelos *esplendores inacabados*^{xxx1} do reformismo *estético e moralizador* de Haussman que Baudelaire construirá o seu truismo sobre a natureza humana. Um truismo que é, também, entre outras suposições, a consciência amarga do paraíso irrecuperável: os interesses egoístas da humanidade, a sua capacidade de trair, de mentir, de substituir o essencial pelo aparente, de submeter o contemplativo ao útil, de se vender como traidor e como mercadoria, sobrevivem incólumes, plenos quando comparados com a condição crepuscular da forma arquitectónica, sempre mais próxima do espectro e da beleza apodrecida do que da imortalidade. Nota: Este famoso comentário de Baudelaire será retomado por Leonardo Benevollo ao analisar a cidade pós-liberal corrigida.

A Paris panorâmica começa por ser uma cidade sem profundidade que se justifica por uma série de convenções modernas: segregação espacial, higienismo, equivalência entre vida nocturna e vida diurna (as cidades não dormem), *separação entre o espaço habitado e o espaço de trabalho* (W.Benjamin), sobreposição da mercadoria à mão de obra (a mercadoria expõem-se, é instalada em infra-estruturas adequadas à sua existência como *substância transcendental* (Marx), os Grandes Armazens situados nos novos centros da cidade; a população que a produz migra para os bastidores do cenário). O mapa urbano pensado como um plano de batalha inaugurou uma época em que a cidade, o espaço da cidade, a lógica da sua organização, se assemelhava cada vez mais ao papel-moeda. A ausência de vida passada, a falta de uma origem, de uma hereditariedade moral (não interessam, são irrelevantes as manchas de sangue ou de lama) que caracterizam a moeda passam a reflectir-se na configuração plástica da cidade e na forma como esta resolve os seus problemas sociais. Esta convergência entre papel-moeda e cidade constituirá, aliás, um dos subtextos das *excisões arquitectónicas* de Gordon Matta-Clark.

O *carrefourismo* haussmaniano é então o produto histórico que resulta da aliança política entre o capital financeiro e o capital industrial, entre a burocracia dos poderes públicos e a jurisprudência da Propriedade. Pode nesse sentido também ser interpretado como um primeiro ensaio para reproduzir, neste caso sobre o território da velha cidade de Paris, o desenvolvimento do processo de circulação de capitais e o aparecimento de um mercado mundial. E para regular e disciplinar, através de uma combinação eficaz de geometria e de direito, de régua e da barra dos tribunais, o comportamento do proletariado (e da pequena burguesia em vias de se proletarizar) e das suas bolsas de desempregados. Há uma dimensão correcional, disciplinadora dos comportamentos das massas na estética haussmaniana. O embelezamento vem acompanhado do controle policial das ruas, da numeração dos seus edifícios, da estreia de modernos equipamentos colectivos ligados ao castigo penal (a Penitenciária da rua da Santé, 1864) e à perca (programada) de autonomia económica e social dos sectores etários mais envelhecidos da cidade (o Asilo para Anciãos de Sainte-Perinne, 1861). Mas, ao alienar-lhes os seus espaços de existência, os bairros populares, os urbanistas do II Império fizeram ricochete acabando por empurrar essa mesma demografia de oprimidos e de indesejados para o

terreiro plano, claro e involuntariamente democrático do *Boulevard* e por mostrar em toda a sua dimensão a esses recém-desenraizados o capital acumulado sob a forma de beleza e de injustiça, de fealdade e de abundância. E os mais de oito mil bancos públicos instalados pela prefeitura de Haussman nas artérias elegantes são um convite irrecusável a que a demografia dos rejeitados transforme no seu espaço de socialização, de convívio, ambientes que foram concebidos não só para higienizar a cidade livrando-a dos seus lugares insalubres mas para erradicar juntamente com o entulho dos edifícios os seus antigos inquilinos.

Baudelaire assiste, portanto, à centrifugação forçada das classes socialmente perigosas para a burguesia reinante, ao desaparecimento impiedoso das ruas estreitas dos bairros populares (*vieux faubourg, labyrinthe fangeux OÙ l'humanité grouille en ferments orangeux*, escreve ele no poema *Chiffonnier* do seu *Flores do Mal*), Ruas que, em Junho de 1848, tinham sido verdadeiras *Termópilas*^{xxxii} para a contra-revolução armada; em seu lugar vê surgir enormes estaleiros de detritos e pó e mais tarde largas perspectivas onde as mercadorias (e os dramas humanos) fluem e a carga de cavalaria desce sem interrupções da caserna para as fábricas acabando com a revolução social (Blanchot afirmará que Haussman pensou a sua nova Paris de forma a adaptar-se ao arco de tiro da metralhadora). Uma das principais contribuições estéticas de Baudelaire é a consciência da cada vez maior partição da experiência de liberdade no mundo organizado. Temos sempre que ir a algum lugar, cumprir alguma obrigação, falar com alguém,

Mas apesar do desconsolo que sente ao ver a cidade de Paris transformada em ruína inacabada, numa enorme colagem de artifício e de sofrimento, Baudelaire não se interessa por abrir parenteses e examinar com uma compaixão nostálgica o que ficou excluído da máscara óptica do progresso. Quanto muito ele é um nostálgico do tempo e não do espaço, interessa-lhe muito mais vêr, viver e pronunciar o estilo crápula e desenraizado do presente, o estilo que perdeu na lama do macadame o seu horror à indecência e à indignidade. O estilo que aprendeu num misto de comiseração e fatalidade a rir-se da sua desgraça e da desgraça alheia e a imaginá-los como pantomimas exageradas do movimento dialéctico da vida moderna. É um estilo preenchido em partes iguais de volúpia e neurastenia e endurecido nas incertezas das suas grandes avenidas.

3.2.1 – A mobilização do espaço íntimo ou o preenchimento curativo; a estética do refúgio como um analgésico (inócuo, incompleto) contra as convulsões do Eu social.

Novos tipos de consumo, de aceleração das oportunidades modais, obsolescência planeada, absolutização do aparato comunicacional, intensificação da cultura automóvel (autotopia) e das suas derivações, suburbização (a industrialização não apenas da habitação mas do modo de viver) e estandardização^{xxxiii}; o consumo encorajado das tecnologias e dos materiais construtivos; o contexto de sobreprodução industrial e de abundância anómica da oferta estilística^{xxxiv}, são factores que intensificam o filosofar especulativo sobre o construir e sobre o habitar. E que encorajam a

que as expectativas dos indivíduos sobre o espaço que habitam (ele próprio produto de um processo em que raramente se participa, materialização de decisões verticais que se desconhecem) não se resumam à contemplação discursiva ou à fantasia dolente mas à experiência física, concreta, à superação da ilusão, da imagem no catálogo, ao ponto de conseguir que ele se torne um lugar, uma codificação e um uso particular do mundo. Um uso particular, que, através da permanência de vestígios, de objectos, de transformações físicas, do bricolage dileitante e da forma arquitecturada ou desarquitecturada (para utilizarmos o oximoro de Robert Smithson), se pode tornar inesperadamente a sua resistência, o seu agonismo latente, à inexistência social e estética. Estamos a falar também de formas reflexivas de incompletude, manifestações de uma vida por preencher em que à necessidade primordial (e inúmeras vezes irrealizada) que é a habitação também se engrenam interrogações não resolvidas: um sentido para a vida; o carácter incomunicável do *viver*, da sua repetição e transitoriedade; analogias da ordem e desordem do mundo na *biologia* do quotidiano doméstico; experiências não idealizadas, fragmentadas do espaço por via, também, da subjectividade do Outro, da consciência de um sujeito físico e psíquico que é social e culturalmente diferente.

Sem serem construtores no sentido literal do termo, Baudelaire e Poe são recuperáveis para o material que desenvolveremos em seguida na medida em que nos demonstram, ainda hoje, na realidade parcialmente em ruínas do mundo industrial e na ecologia ameaçada da existência humana que a *fisiologia* do construir e a experiência do espaço também podem ser transformados, para usarmos uma expressão de Jurgen Habermas, em *exemplos de uma apropriação da cultura dos peritos na perspectiva do mundo vivido*^{xxxv}.

Aliás se, como Hippolyte Babou dizia, Balzac trabalhava a vida urbana numa conjugação de maquete e de aquário^{xxxvi}, Baudelaire exemplifica a estirpe dos que vivem no interior dissolvente, lacustre do aquário; dos que fantasiam arquitecturas sem pressa nem convicção em materializá-las (e sem guardarem remorsos por essas hesitações); dos que exploram a arquitectura como espacialização da incerteza e do movimento constante; dos que a visualizam em termos estéticos mas já não como o recipiente do inefável e do contemplativo mas antes como o limite ambíguo e incompleto entre a intimidade e o espaço-panorama, o espaço que se exhibe, o espaço pitoresco, onde cabe também o infinito espacial, a largueza do espaço tornada reconhecível, compartimentada, palpável.

A *arquitectónica baudelairiana*, se alguma vez existiu, exprime-se na ideia de que a cidade está longe de ser um refúgio, um santuário do homem moderno onde ele pode perdurar o seu recuo curativo; pelo contrário o que encontramos debaixo do tecto quebradiço, no vórtice de repouso e desamparo, na *tatuagem móvel*, ilegível que é a cidade baudelairiana é a arena da luta material, do desenlace entre natureza e artifício, entre o transcendente e o profano e se quer ter alguma ilusão de sobrevivência o homem moderno mais não tem que assumir-se como um homem de acção, arriscar, envolver-se nas marés antropológicas que se derramam nas ruas, nos *boulevards* mas também nas soleiras das portas; tem que redescobrir-se entre o consumidor de impressões-choque, mas também entre o indivíduo que deseja ardentemente imaginar-se para além de si próprio; entre o que

vive a incerteza do que é realmente e que sente fisicamente a ansiedade da experiência de si próprio ser cada vez mais indefinida, cada vez mais um ponto perdido num padrão que está em permanente transformação. E como o gás descrito por Baudelaire atravessando insidiosamente o vazio entre as moléculas do vidro, *Ele*, o herói trágico, o homem moderno, o homem ainda sem antiguidade nem tradição deve procurar, (mas aceitando à partida a hipótese verosímil da derrota), frustrar os quebra-mar sociais do sempre igual, da repetição e pertença institucional; deve tomar como uma verdade que o fundo perspectico onde se incorpora, (seja a grande cidade ou o quarto alugado, o parque vazio ou o salão nocturno apinhado), contamina de anacronismos, de decisões tardias, de lágrimas inúteis, de transitoriedade o seu vestuário, a sua cosmética, o seu estilo, a sua linguagem e a sua consciência errática do mundo. Deve ter como autêntico que a linha de fuga, (o progresso, a mudança), passa a ter uma esquina (com uma emboscada à sua espera), uma interrupção sombria, um carácter imprevisível; que a experiência fenomenológica do espaço se multiplica em experiências singulares, por vezes só da ordem do imaginado, do desejado, do intelectual; que os edifícios mesmo os pensados como paradigmas do realismo abstracto, como significantes da colagem da ideia de universal à ideia de actualidade, mesmo esses, na sua beleza insípida, na sua feroz beleza estúpida, oferecem o vazio entre as coisas, as suas propriedades espaciais a um invasor insidioso, ao simbólico.

Edgar Allan Poe, o *herói-irmão* de Baudelaire, representa, por seu lado, aqueles que, por muito que lhes tentem arrebatar a credulidade, são incapazes de vislumbrar beleza e promessa adâmica na pacatez improdutiva do subúrbio, que desocultam o inconsciente, a mastigação carnívora do mundo da competição, do mais forte que se ouve nos intervalos dos ciclos repetitivos de mútua vigilância, de falso auto-controlo moral e de pertença comunitária; que distinguem na opacidade transparente das relações sociais e dos modos de existência que aí perduram sinais de ruína eminente, de provisionalidade.

Não é possível, por exemplo, ingressar estes modos de interpretar e recriar o espaço realmente vivido na acumulação representacional que caracteriza o *Das Tote Haus Ur* (1985-2001) de Gregor Schneider? Espaços que se refazem dentro de si próprios, novas paredes em cima das paredes originais, novos tectos a ocultarem outros, soalhos sobrepondo-se a outros soalhos, espaço intercalando-se, adquirindo novas propriedades simbólicas, escondendo, apagando e ao mesmo tempo armazenando o reprimido, tornando-o uma latência, uma espessura do vazio entre o edifício e a sua introjecção. Uma oficina cujo principal objecto de trabalho é o seu próprio espaço assim como as suas propriedades físicas e plásticas.

É, por via dessa *apropriação* da cultura arquitectónica que a *construção autodidacta* se transforma no objecto principal deste subcapítulo. Trataremos, contudo, esta temática de forma parcial pois mais do que escrutinar e diferenciar de um ponto de vista antropológico ou sociológico a causalidade, as competências e as dinâmicas internas desta resposta empírica, intuitiva a necessidades humanas muito específicas, (à necessidade de um lugar, de uma protecção física, de um abrigo, à necessidade de organizar e de dar uma fisicalidade arquitectónica à intimidade, de superar o anonimato social) pretendemos relacionar

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

conceptualmente a sua vigência, o seu carácter endémico com casos específicos da poética e plasticidade da arte produzida na época cultural da pós-modernidade, em particular com os *apêndices* espaciais com que a criação artística contemporânea se tem dedicado a entender e a recriar a ideia de lugar e se tem, também, dedicado à reflexão do espaço como produção social, isto é, relevando que não são só as formas espaciais do habitar, da inscrustação (ou moldagem) do vivido e do mutante em quatro paredes, que se dispersam entre o miserável e o luxuoso, o sofisticado e o vernacular, mas que os seus ocupantes estão diferentes, que a identidade da família alterou-se. Outras formas de organização familiar movem-se, solidificam-se no recorte de informalidade e de ilusão de ordem da cidade-mundo.

Queremos, portanto, posicionar entre esses interlocutores não qualificados (o construtor *part-time*, o construtor diletante, o construtor obsessivo), também aqueles que designamos institucionalmente como artistas; e que se consagram ao objecto arquitectónico ou à aglomeração desses objectos através de toda a espécie de relações (narrativas, psicológicas, simbólicas, culturais, plásticas). Ao incorporar parcelas da Arte avançada no interior desse activismo que constrói; dessa *entidade que dissolve e invalida a suposta hierarquia convencional entre arquitecto e utilizador*^{xxxviii} - o *arquitecto ilegal* como lhe chama Jonathan Hill- estamos também a reconhecer o carácter intermediário, dialógico com que essas formas artísticas confrontam o realismo inverosímil do habitat imaginado e a espessura decepcionante do habitat possível (ou permitido pelas leis hierárquicas do mercado. E como essas formas artísticas também se colocam no mesmo plano desses objectos realmente habitados, isto é, na incerteza quotidiana de realmente se poder *existir através da sua própria actividade e do seu próprio trabalho*.

Trabalhando num plano criativo o ambiente específico da decepção quotidiana, do instante monótono e previsível, da escassez de oportunidades e de surpresas, ou explorando plasticamente os ambientes e infra-estruturas onde há uma abundância de condições e de oferta estética, onde há o pressentimento utópico de um mundo razoável e egoisticamente resolvido, (Fig.207), os artistas (pense-se num autodidacta como Sérgio César, o *arquitecto* carioca *do papelão*; no trabalho recente do espanhol Dionisio Gonzales, *Elegia 1938*, 2008, (Fig.208); nos portugueses Carlos Bunga e Ricardo Oliveira; ou no trio itinerante de artistas cubanos *Los Carpinteros* constituído por Dagoberto Rodriguez, Marco Castillo e Alexandre Arrechea, Fig.209 e 210), dispõe-se a questionar as manifestações contemporâneas do condicionamento, o seu excesso de planificação vertical; a explorar as contradições, as falhas intersticiais da cultura ideológica que define o controlo social como a função essencial do uso do espaço (e o lugar, o *locus geni*, como mercadoria); ou a problematizar a construção enquanto obra de dominação. Essas práticas contudo não automatizam, não definem uma reciprocidade directa entre os temas e a obra conseguida. O que se solidifica pode ser, por exemplo, não o estilo propagandístico da denúncia mas o paroxismo insuportável da vida reificada. A crítica ao condicionamento burocrático, a experiência somática (social, física, psíquica, biológica) do habitar, a casa como metáfora da subjectividade tem materializações muito diferenciadas, Fig. 211, e Fig.212).

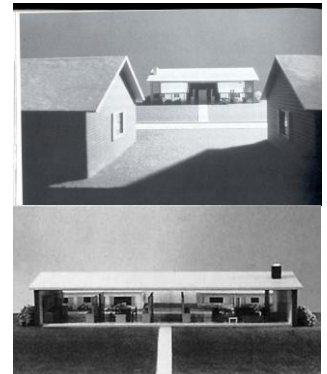


Fig. 207, Dan Graham, *Alteration of a Suburban House*, 1978.

Num ensaio abrangente que dedica à investigação artística de Dan Graham, (Dan Graham's *Kammerspiel*), Jeff Wall observa que *neste trabalho o Conceptualismo é o discurso que funde os três tropos arquitectónicos mais ressonantes do séc. XX (o arranha cúes de vidro, a casa de vidro e casa suburbana) numa monumental expressão de apocalipse e de tragédia histórica.* (In Michael Newman (Ed.), *Jeff Wall Works and Collected Essays*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007, p.265).



Fig.208, Dionisio Gonzales, *Elegia 1938*.



Fig. 209, Los Carpinteros *El Barrio*, 2007. Vista da instalação realizada com cartão e velcro.



Fig.210, Los carpinteros, *Sem título*, 2009; aguarela sobre papel.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

A acção semi-clandestina do graffiti ou do atentado kitsch numa parede modernista, a maquete incendiada de um objecto arquitectónico funcionalista, a reformulação, num ritmo quase dilatatório, num permanente retardar, do espaço habitado, a *anexação* do hobby e do coleccionismo ao processo e à construção arquitectónica, a jardinagem e a horticultura como suplementos estéticos da vida condicionada, o lixo (ou o lixo emulado) como obra arquitectónica; a viagem interminável por entre o puro vandalismo, a iconoclastia, a sabotagem espacial da ideologia dominante, a compulsão inorgânica de refazer, (de regressar radicalmente ao original), a subversão da *funcionalidade* dos espaços de passagem e de convívio em que outras subjectividades constroem o seu quotidiano, ou o estranhamento visual e físico de formas arquitectónicas familiares, de monumentos ou estruturas, (trazendo de volta o reprimido, o esquecido) são exemplos suficientes para agregar essa multiplicidade de pontos de partida em que o *nonsense* escapista e a desintegração espacial tem papéis inconstantes. Outro aspecto importante é que muitas vezes essas manifestações são marcadas por uma nostalgia difusa, por um desejo de mimetizar um passado cuja perda é irremediável; um mundo que já não existe ou que nunca foi realmente vivido mas de que se sabe, (ou pensa saber-se), que possuiu características e possibilidades que não mereciam ter sido extintas .

Será, também, por via desse acto de apropriação, dessa utilização imprevisível, dessa *refuncionalização poética* da linguagem da construção que emergem dos outros objectos, dos objectos disciplinados e disciplinadores, ditos, também, de génese legal, institucional (a habitação moderna, o bairro moderno, a cidade moderna), propriedades conceptuais que não poderiam ser exploradas ou reconhecidas pelo poder *negativo* (porque homogêneo, parcelar, dominador) da técnica. Há vida, (há bifurcações e recomposições antropológicas); há subjectividade para além da condição objectual da arquitectura (seja ela interpretada como técnica ou como obra realmente realizada); há regiões semiotizáveis, isto é, que se tornam falantes e que acentuam a inconformidade (produtiva, geradora de ideias) entre uma concepção *a priori* e um processo de finitude (como o são de facto o projecto e a obra arquitectónica) e a relação imaginária, afectiva, irrepresentável (e também intensamente real) que os indivíduos, nas suas condições reais de existência mantêm com a ocupação espacial (e com a complexidade ou simplicidade do construído); como ele para além da economia arbitrária do funcional e do estético se torna a encarnação (e a exploração) do possível humano.

Entraremos num reino mais heteróclito, sem santidades poéticas, onde, aliás, as águas do conhecimento e da poética tanto podem ser rasas como de uma profundidade abismal; onde a plenitude estética ombreia com a escassez não apenas criativa mas material e existencial.

E pela porta entreaberta veremos desfocadas mas monumentais as centenas de milhares de quilómetros quadrados de desordem espacial, derramando-se sobre diferentes núcleos de actividade, reproduzindo a periferia até ao ponto em que esta se sub-atomiza; veremos os acampamentos multiformes da *arquitectura* sem *cordão umbilical de ouro*, de uma *arquitectura protoplasmática*, anti-clássica, informal, uma *arquitectura* em que cabe a rua como habitação, a barraca, a micro-vivenda, os pátios operários, a moradia como uma acumulação de anexos, a habitação

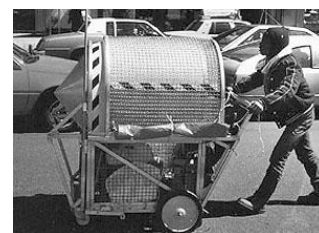


Fig. 211, Krystof Wodzisko, protótipo de um alojamento móvel para Homeless (1988-89).



Fig. 212, James Casabere, *Panopticon*, 1993.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

de renda controlada, o bairro social pseudo-moderno no seu aparato e guetizador na sua localização geográfica e em geral o micro-cosmos de relações de subsistências, de disfuncionalidades e de carências.

Veremos um objecto real mas diferente, destituído de um carácter antológico ou sequer epígonal porque é mais o produto de uma experiência profana que desconhece, ou conhece fragmentada, a arquitectura como Ideia, como Projecto. Este *ser* disforme, rejeitado, admirado ou anedotizado pela sua excentricidade, essa expressão de um brutismo onde as categorias, os géneros se tornam indefinidos, pelas semelhanças residuais com o original^{xxxviii} é uma mimése da vida humana mas não como abstracção idealista, como tropismo funcionalista mas antes como um resultado trágico das relações sociais de produção existentes. É também essa arquitectura do Terceiro Estado- migrante, despossuido, trabalhando turnos sem horário, essa gata borralheira (sem príncipe nem palácio) do enclave belo, pastoral, qualificado da arquitectura moderna (um enclave que também tem os seus parques sombrios cheios de ruínas, de fealdade, de mesquinhez e de interesses imobiliários) que faz com que a nossa época seja essencialmente urbana.

Por via da ironia, do cómico, da cólera, da especulação formalista, da mera compensação e indiferença neoromântica, da desfamiliarização, inúmeras experiências plásticas modernistas fizeram usufruto da *imundície* (e da beleza distrófica) *da cidade, dos demónios da publicidade, da doença (urbana) do êxito, da cultura popular*^{xxxix} urbana.

A ur-arquitectura cubista do *Merzbau* de Hannover, (1919-1937), o hapenning-instalação de Claes Oldenburg, *Street: a Metamorphic Mural* (1960), são exemplos conseguidos dessa tática. Será talvez por isso que neles é inesperadamente reconhecível o real-concreto dos tempos actuais. Mas porque afirmamos nesta parte do nosso estudo que os sons, ruídos, cheiros signos, fragmentos, símbolos, insígnias que nos chegam intactos ou distorcidos da rua, do espaço-tempo actuais são discerníveis na variedade empírica desse quiosque-coluna que se metabolizou numa gruta cubomórfica (o *Merzbau*) e, como é o caso de *Street*, parecem ser mimetizados na saturação visual da cave-galeria de arte de um edifício religioso (edifício esse situado numa área de Manhattan ameaçada desde a década de 50 pela modernização monossémica de Robert Moses)?

Que utilidade tem as evocações publicitárias da experiência modernista de Schwitters cimentando a base da primeira coluna Merz, o desempenho entrópico das formas plásticas em ambos os projectos, tornando-se auto-ímmunes, desvalidando-se enquanto *mais-seres semânticos*, enquanto promessas de inteligibilidade, de racionalidade, o nomadismo involuntário pelas diferentes partes de uma casa burguesa (no caso da construção merziana), o improvisado expressionista de efígies e *uivos* pré-verbais (a linguagem *Ray Gunn* fundada por Claes Oldenburg e Jim Dine), de representações infantis de silhuetas de um quotidiano que ainda é verosímil?

Como os integramos num tempo em que os avatares da modernização, o *quarto de hotel*, para os vivos e o *crematório* (ou a fossa comum) para os mortos adquiriram o vinco territorial e perene da inóspita

sala de espera dos serviços públicos e privados, dos transportes multimodais, das circulares internas e externas das cidades, dos bairros onde a miséria estacionária se vai hierarquizando, do campo de refugiados, dos centros de internamento para os imigrantes *ilegais*?

Talvez porque, através deles, (através do seu relativo êxito em agregar nesses estranhos compósitos, a acção e a repetição da vida quotidiana; as pequenas angústias, as tragédias e os mitos comunitários; o carácter inacabado, devastador da modernização; a nostalgia do primordial; a visão artificial da vida humana; a naturalização da técnica) percebemos que o processo de determinação social da subjectividade é também um processo de condicionar e de ser condicionado pelo espaço, é um processo em que esse mesmo espaço, o seu uso e organização é condicionado por uma ideologia, (por uma consciência posicional no mundo); um processo em que não há homogeneidade (não há concordância na linguagem e nos conceitos) entre a visão do espaço como obra, como realidade produtiva e a visão do espaço como hipótese de apropriação.

3.2.2- A construção auto-didacta: ante-câmara do *objecto de arte para-arquitectónico*. O escapismo arquitectónico e o projecto como elogio da incompletude. O caso do *Senhor Absalon*.

Absalon (1964-1993), um judeu israelita cujo fôlego criativo teve um fim prematuro, desenvolveu no princípio da década de noventa uma série de maquetes-observatórios cuja *gestalt* regressava ao tropo neo-plasticista .

A condição até há bem pouco tempo apátrida dessa comunidade religiosa, a definição racista dos judeus como um povo cosmopolita, sem lealdades nem capacidades patrióticas; o mito do Judeu Errante, parecem ser os alicerces subterrâneos que ideologizam a sua investigação *concretista* (o seu culto *sentimental*) da célula individual mínima (neste caso de seis células, e respectivas variantes). E lhe emprestam uma expressão histórica.

Estas ur-arquitecturas possuem um duplo interesse, por um lado remetem residualmente para o ascetismo estético do *mundo não-objectivo* (o deserto visual) de Malevitch, para a plasticidade do grupo Holandês der Stijl (estamos por exemplo a pensar na escultura arquitectónica de Van Doesburgh e de Hans Vogel, 1921), ou ainda para alguns dos habitáculos cúbicos desenvolvidos por Le Corbusier (Maison Citrohan, 1925-1927); por outro lado associam-se a duas formas de espacialização da subjectividade e de construção social do espaço que são adversárias: a fortaleza-prisão e o acampamento nómada, o constrangimento espacial e a errância libertária. As suas *cabanas* de design neo-plasticista, (**Fig.213 e 214**) são metáforas que gravitam em torno das contrariedades da vida contemporânea, pós-industrial e hiperfragmentada; contrariedades exacerbadas na realidade sócio-política israelita, diga-se de passagem: não podemos ir e ficar onde queremos; os direitos de permanência são sempre limitados (ao facto de se ter a nacionalidade e a posição social correcta, ao tempo de duração do trabalho a realizar, às letras e taxas serem pagas ao banco, às despesas e ao endividamento não ultrapassarem a capacidade orçamental).

Absalon chegou a pensar domiciliar-se em diferentes cidades através destas micro-habitações. Esse projecto iria juntar o livre arbítrio do nómada



Fig 213 e 214 Absalon , imagens de duas variantes da célula nº1 , respectivamente a 1C e a 1E, 1993.

O Jovem anda sozinho, depressa mas não o bastante, longe mas não o bastante (perdem-se os rostos de vista, dispersam-se as conversas em esfarrapos residuos, esvai-se nos becos o eco dos passos); tem de apanhar o último metro , o eléctrico, o autocarro, galgar a prancha de embarque de todos os barcos, dar o nome em todos os hotéis, trabalhar nas cidades, responder aos anúncios, aprender os ofícios, aceitar os empregos, viver em todas as casas de hóspedes, dormir em todas as camas. Uma cama não basta, um emprego não basta, uma vida não basta. À noite, com a cabeça com a cabeça num remoio de anseios, anda sozinho sem ninguém. (John dos Passos, Paralelo 42, 1930).

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

à segurança do residente (com número na polícia e registado na conservatória, imaginamos), seria uma vagabundagem muito dandy, um passeio sem *checkpoints* nem estremecimentos identitários, uma *colonização* sem a preocupação de encontrar um lugar de abrigo porque ele já foi antecipado, adaptado aos gestos comuns e garantido por uma série de procedimentos burocráticos. A sua condição de instalações artísticas que não podem ser removidas porque, no período da sua exposição pública, são *arte*; que não podem ser ocupadas por qualquer um, porque são obras originais e propriedade intelectual de um autor específico acentuam esse carácter de perda que desde a banalização do passaporte, do visto de residência, das autorizações da polícia, definem o controlo espacial nas sociedades modernas: as entradas e saídas da vida urbana assim como o seu palco quotidiano, a rua, estão muito bem monitorizadas e controladas e o campismo urbano é resultado colateral da economia material do real concreto e não uma prática livre, democrática de uso e transformação do espaço.

Outro aspecto que o artificialismo essencialista das suas arquitecturas nos faz encarar é a diferença muito ténue entre a liberdade (e o suposto bem-estar espiritual) de quem conseguiu superar o superfluo, (o atelier monadológico de Mondrian vêm-nos à memória, assim como o *laboratório* de Donald Judd), e a condição prisional de quem se viu destituído do direito de gastar o seu tempo e de ocupar o espaço que o gozo da liberdade social (da liberdade fragmentada em trabalho, lazer e recursos) lhe permitisse.

A economia de tempo, de esforço físico, a desfetichização como uma higiene (não há decoração, não há acumulação de bens, nem traços biográficos), a racionalização (e simplificação) das pequenas e repetitivas competências e incompetências da existência doméstica também se aproximam do protocolo de sobrevivência de um qualquer abrigo pós-nuclear. Uma conjunção de vespasiana particular e de cápsula profilática (**Fig.215, 216 e 217**). A sensação de liberdade e de clausura é vizinha de um Robinson Crusoe, mas de um naufrago urbano, abastecido de conhecimentos (sobre arquitectura moderna) e de recursos (o seu barco naufragado repleto de víveres e de técnica será o supermercado ou a mercearia das redondezas) e tentando com o conforto inóspito das suas fantasias quebrar o cerco *canibalista* ao uso livre do solo.

Estes *ninhos bunkerizados*, tão impregnados da lógica crustácea, securitária dos seus compatriotas (os judeus israelitas), servem como uma adaptação produtiva da inversão exterior-interior praticada pelo *Flaneur*. A para-arquitectura de Absalom comprime no mesmo objecto duas formas de condicionamento. Ela pode ser intuída como o prolongamento dialéctico entre a reclusão e o ir para todos os lados; nos vídeos e nos *close-ups* lacónicos da sua organização interna percebemos a existência *trapista* como uma fortaleza insuficiente, o abrigo como a cofragem monótona, incaracterística da existência mas nas representações do corpo extrusivo dos bunkers e nas imagens onde estes se domicíliam idealisticamente em diferentes lugares, é da pulsão derivista que se está a falar, isto é, dessa pulsão em tomar a parte e o todo, a atomização e a síntese como projectos de quotidiano. O bunker é um armário, é uma *casota*, é o vagabundo libertado do sono das sarjetas, é o apátrida finalmente documentado.

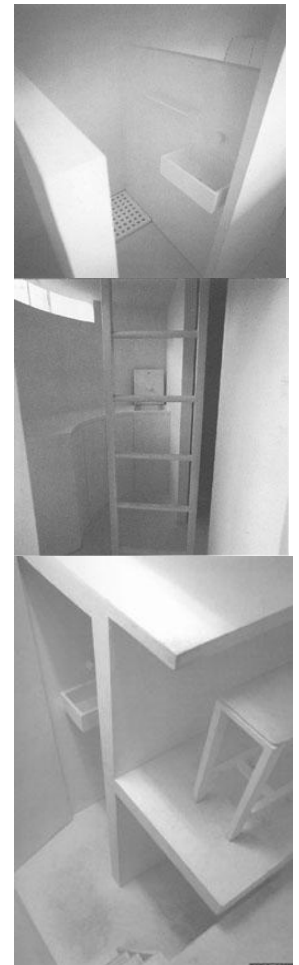


Fig 215, 216 e 217, Absalom, imagens de pormenores do interior das células n.º4, 5 e 6 respectivamente, 1992.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Absalon auto-representou-se, através de um vídeo, (Fig.218), no espaço claustral de um dos seus protótipos funcionalistas. É a essencialização, a síntese extremista da complexidade antropológica do existir. Vemo-lo a lavar-se, a dormir, a meditar, a ler, a urinar. A realizar tarefas básicas e a transformá-las em unidades esteticizadas mas indiferenciadas (todas estão sob exposição pública, não há uma cortina, um sub-espço ou qualquer outra forma arquitectónica de recolhimento) da experiência vivida. Uma *máquina* de conservação estética mas também de esterilidade.

Há uma clara empatia entre a forma ambulante de Absalon e o fundo cénico. As suas roupas são claras e possuem um carácter indiferenciado. O branco do performer dissolve-se no branco do ambiente, do mobiliário, das paredes, da iluminação. A arquitectura interior dominada pelo tecto baixo, o mobiliário de uma sensualidade pudica, a atmosfera clínica mas também quase religiosa do conjunto levam o espectador a associações que aproximam este espaço dos cenários interiores da ficção científica (estamos a pensar nos ambientes de *2001-Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick, de *Solaris* (1972) de Andrei Tarkowsky, ou em exemplos mais populares como a agora anacrónica série de televisão *Espaço 1999*). Mas o espectador também pode encontrar neste ambiente semelhanças com uma cela prisional, sobretudo se acentuar a sua condição voyeurística e imaginar-se na mesa de controlo de uma penitenciária automatizada ou de um hospital psiquiátrico. Há um fundo crítico por detrás do investimento hiperbólico na pureza e na robotização dos gestos humanos, há resíduos do rumo distópico a que chegam os ideais quando perdem a sua natureza dialéctica. Um mundo onde a vida se torna estereotípia, repetição (porque imaginamos que os dias seguintes desta existência fazem um looping, voltam para trás e repetem-se de novo), em que a diferença é homogeneizada ao ponto de deixar de existir (ou ser apenas reconhecível pelo ponto escuro do rosto, pela pele das mãos e talvez por um número, por um código de barras), em que a biologia e a psicologia do ser humano se submetem ao despotismo do progresso (o ambiente é totalmente artificial, maquinofacturado, não há sinais de trabalho humano, de sujidade, de outros organismos vivos que não o performer), parece ser um mundo adequado para esta forma de habitar.

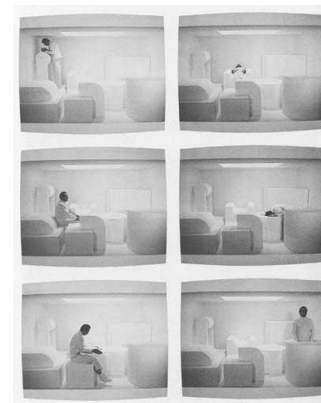


Fig.218, Absalom, Stills do vídeo, Proposal for an habitat, 1991.

3.3-Transparência e negligência na memória da contemporaneidade artística.

Neste subcapítulo propomo-nos problematizar a *frágil força messiânica*^{xl} da experiência modernista e questionar a relação da contemporaneidade artística com essa *força*-a prevalência, ou não, de traços hereditários. Talvez fosse mais correcto escrever *reproblematizar* já que o passado modernista tem sido um dos frequentes *atalhos* deste estudo. Não será mais do que um truísmo se acrescentarmos que o *grito* modernista historicizou-se, que as suas *armas de arremesso* são hoje respeitadas preciosidades arqueológicas e não escaparam em muitos casos a serem reconhecíveis, a se popularizarem como valiosos ornamentos encubados em ambientes ultra-securitários, ou pior ainda, como alavancas para a tática de

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

auto-heroificação de empreendedores determinados; a sua *beleza convulsiva* surge-nos agora defunta e finita, os seus jogos de linguagem, o seu inventário poético das doenças mentais do mundo industrializado, as suas insinuações, os seus ataques ou declarações despudoradas sobre a sexualidade, sobre o amor, a morte, sobre o animalesco e o bestial no humano, sobre o idílio auto-destrutivo e sem pontos de fuga da sociedade moderna, o primitivismo, o essencialismo geométrico, o artista-clown (emulando Harold Lloyd, Buster Keaton, Chaplin, os irmãos Marx), o artista-sociólogo, o artista que discute a *mudança de natureza no sério e no fútil*^{xii}, o artista defensor da semana de seis dias de descanso; os artistas e activistas do Inkhuk, os professores e alunos do Vkhutemas, as *estrelas* mirantes da capa da revista LEF, os prosélitos da Nova objectividade; os colaboradores e desesperados angariadores de assinantes das sempre deficitárias revistas *Der Stijl* e *Merz*, os participantes da primeira (e derradeira) conferência internacional de dadaístas e construtivistas em Weimar, 1922; os que descobriram as colagens de Max Ernst no apartamento de Picabia, os que, em 1931, partiram para Cracóvia esperanças (ou já conscientes do irreconciliável?) que ainda era possível demonstrar à grande revolução social tornada Estado que o *cadavre exquis*, o automatismo; o sonho realizado em imagem, eram estratégias criativas historicamente necessárias para a afirmação da comunidade humana avançada, progressista; que era possível o enlace quotidiano entre *o mudar de vida* e *o transformar o mundo*, os *slogans* reprimidos da história humana; os que nas montanhas de ferro e aço de Manhattan, nos imensos *department stores* que competiam em beleza organizada e novidade com os museus, nesse mundo demasiado Dada para se poder interessar pela ideia Dada, como o descreveu Man Ray a Tzara, descobriram a linha ténue entre a felicidade e a distopia, os que se reencontraram em Nova Iorque fugidos do nazi-fascismo, os exilados de Black Mountain e os seus filhos adoptivos, todos esses fantasmas tornaram-se heróis oficiais e as suas intervenções sem solenidade, (os seus *Potlach* que não reclamavam reciprocidade), sobre a matéria instável do tempo histórico em que existiram tornou-se agora solene e venerável. Uma época congelada agora pelo irreversível, pelo fim de uma época e o começo *geriátrico* de um estilo.

Mas se as camadas temporais que nos separam da sensibilidade modernista atenuaram os choques e as provocações do seu *esquerdismo de montanha*, se musealizaram os troféus da sua iconoclastia e os objectivaram em mais-valias, se saturaram numa atmosfera de sobredeterminação visual o seu entusiasmo pela experimentação, pela permanente auto-negação, se todo esse projecto que incluía uma convicção totalitária no progresso parece-nos hoje longínquo, contraditório, quase patético nas suas proclamações imperativas, dilatórias, purificadoras, isso acontece, ainda assim, numa paisagem fortemente traumatizada e reconfigurada pela dispersão dessa força original. Porque de facto a diferença no nosso olhar contemporâneo, nas nossas convenções visuais, na forma como percebemos e re-situamos os objectos – tanto o que neles é jogo puro de formas, combinação expressiva de materiais como o que neles é vontade de transcendência, de que a obra de arte armazene, acumule um potencial hermeneutico que vá muito para além da sua visibilidade, da sua aparência- resultou da *revolução simbólica modernista*^{xiii}.

A transgressão das hierarquias, a crispação em relação ao monopólio intra-estético da academia e à sua cultura do bem feito, **a ausência de relação narrativa entre os objectos**^{xliv}, a incredulidade perante códigos e rituais que apenas reforçam o instituído, a crise de um nome absoluto e autoritário para a arte, todas estas características que Pierre Bourdieu resume em duas palavras, **institucionalização da anomia**^{xlv}, foram contributos decisivos e produtivos que o modernismo nos deixou e ainda hoje possuem uma carga operativa e de extrema actualidade. Agora a dificuldade está em saber como a utilizar e com que finalidade.

Mesmo se a relação que mantém com essa herança é de antipatia (no sentido de não ser solidária com o seu *pathos*), mesmo que não leve aos ombros os *tesouros* desta experiência histórica e se conforme com a centralidade do quantitativo (a monetarização e financeirização da Arte, a especulação e o processo de compra e venda, o Mercado todo-poderoso) na diversidade qualitativa, a Arte Contemporânea, o corpo de produções de alteridade que situamos no nosso tempo de experiência e de existência, não cessa de encontrá-la a sua frente quando é do presente que trata. É esta estrutura tão formidável e distributiva no seu morfismo que lhe empresta credibilidade, que lhe permite auto-diagnosticar-se; é sobre a espessura dessas ruínas, no interior dos direitos e das instituições conquistadas por essa experiência infernal que a posteridade, *as práticas artísticas contemporâneas* se concretizam. E ao modernismo podemos agradecer, mesmo contrafeitos, a sua luta *patriótica* e desigual contra o idiotismo social.

O nosso interesse metodológico perante a complexidade visual, o poder estético e intelectual dessa produção prende-se, então, com o tornar compreensível o que hoje é referido institucionalmente como *práticas artísticas contemporâneas*. Isto não é o mesmo que impor o presente como sequência determinística e imaculada de um tempo passado ou como um vazio preenchido pelo passado mas admitir que as práticas e os objectos que constituem a matéria-prima dos artistas contemporâneos presentes neste estudo não surgem de um modo *ex-nihilo*. Vivemos sobrecarregados por essa imagem da experiência comprovada, ela é o nosso heliotropismo^{xlv} mas podemos ser *felizes*, produtivos até, podemos professar a integridade e a autonomia do nosso objecto mesmo que a recordação fantasmagórica do *irrecuperável*, do que não *voltará a ver-se* se confunda, seja reabilitado pelo *instante presente*^{xlvi}.

Na contemporaneidade, parafraseando Peter Osborne a propósito das inesgotáveis leituras e apropriações da prosa benjaminiana^{xlvii}, os diferentes avatares do modernismo **alimentam comentários** (escritos, visuais, audio-visuais) **como uma vacina num laboratório**. Eles reanimam-se através de novas construções, persistem subliminarmente através da vida de outras imagens, de *um subtexto de pós-imagens mnemónicas*^{xlviii}. É ao descrever o esquema baudelaireano da arte como **mnemotécnica do belo** que Hal Foster faz uso desta imagem da obra artística como organização antológica; organização que não se realiza só em termos de um olhar histórico e exterior sobre uma estética passada, mas da inclinação, antagónica ou empática, da estética presente (ou da não-estética, da recusa de um paradigma do belo) sobre os absolutos semânticos em que se tornaram essas imagens^{xlix}. Mas para Baudelaire o problema da memória (o excesso ou o défice de memória,

a sua perca ou a sua presença invasiva) não é resolvido apenas pelo enfâse na fractura. A visão panorâmica do campo de ruínas que é o passado é uma visão interrogativa em relação à capacidade que o mundo que ainda existe, em que se vive a produção acelerada da novidade, em que os sulcos do trabalho humano se vão fantasmogorizando na obra realizada, tem em ser maior que Brutus. *Não somos maiores que Brutus?* Interrogava-se Baudelaire^l diante da ascensão plebiscitária de Napoleão III e da morte prematura da República^{li} mas a questão vai ainda mais longe, sobrevoa as amarguras deste acontecimento político e dirige-se a um presente que ainda não existe. Conseguiremos ser maiores (em coragem, em iniciativa, em desprendimento) que o seu sacrifício? Conseguiremos enquanto modernidade criar imagens (e, também, actos, epopeias) mais fortes e duráveis que a antiguidade? Para além das suas promessas, conseguirá este novo mundo que nasce, um mundo que está sob o feitiço da tecnologia, desse acelerador de tempo e compressor de espaço, realizar tarefas tão fundamentais como as que esse primeiro mundo começou ao querer sistematizar (e tornar legível e democrática) a aprendizagem da realidade vivida, ao separar na natureza das coisas o sujeito do objecto, ao reconhecer a posição dupla da experiência enquanto acto sensível e como construção inteligível? Como desmantelamento da totalidade e como organização da multiplicidade?

A teoria estética baudelaireana liga-se portanto a outra forma de nomeação e de destilação do passado substituindo uma percepção e concepção histórica-continuista do que é essa herança, e do que são os efeitos produtivos dessa herança (que acaba por ser uma forma de autoridade, o Progresso, em que sobressai, através da linguagem, uma relação de propriedade entre quem nomeia e o objecto nomeado) por uma percepção e concepção estética do passado, por uma pulsão nostálgica em que o presente, o acontecimento que se vive, o quotidiano estão sob o efeito vertiginoso da mudança, em que o presente já é imaginado como passado. Em Baudelaire é saliente a distonia entre o culto do sempre-diferente, a heroificação poética da novidade e da sua banalidade e a ideia de Progresso; nem este tem um carácter positivo, emancipador nem o quotidiano da originalidade possui um horizonte feliz.

Ana Hatherly^{lii} observa um aspecto que não é nada desprezível para se interpretar a relação entre tradição e inovação para além do *mal-estar* edipiano. O que ela nos diz é que tanto na sua dimensão sociológica como ao nível da produção poética (literária ou visual) o impulso subjectivo e a tensão crítica com que determinada organização estética, neste caso em particular, o modernismo, se relacionou com a experiência do vivido foi muito mais do que uma ruptura *fraticida* na história da arte. O modernismo não se ficou por deitar abaixo as suas *Bastilhas* e admirar-lhe as ruínas, foi um processo que inevitavelmente adquiriu uma inteligibilidade e uma posição duradoura transformando-se em reflexão e por conseguinte em conhecimento formal, isto é, tornou-se um *Estado*, descobriu o poder e as suas complicações.

Se originalmente enquanto experiência de desadequação agressiva e de desfamiliarização o modernismo ainda podia ser intuído como uma reformulação e reafirmação crítica do indivíduo, como transcendência dos limites instituídos e das convenções em que o passado aparece como um

bloco deprimente de respostas e de estabilização do conflito, o certo é que ele transformou-se num facto cultural e a cultura, como sabemos, tem horror à insegurança provocada pela idealização submetendo à opacidade do estereótipo (que é um inimigo poderoso da empiria) a necessidade de tornar aceitável e duradoura a experiência comum, experiência que é no concreto uma acumulação de contradições, de indefinições, de vencedores e de vencidos. Há, insiste Hatherly, um carácter de permuta na história das formas culturais, numa história que se desenvolve ***em volta de si própria*** segundo um ciclo em que a destruição global alterna-se com o equilíbrio global. Um ciclo que não se implanta deterministicamente nas relações entre o indivíduo (enquanto subjectividade) e a sociedade (o indivíduo enquanto objecto) ou, visto de outra forma, em que a escala (espacial e temporal) dessa permuta entre oposição e cooperação tem as suas particularidades e heterotopias.

As formas culturais em geral baseiam-se tanto na antologia como no palimpsesto, na colagem como na rasura. A Psicologia da arte demonstrou que a tradição ou o hábito não chegam para que uma prática perdure. A sobrevivência de determinadas práticas relaciona-se com as necessidades concretas que solicitam essa prática e que a legitimam. Há práticas da tradição que sobrevivem (perduram) porque mesmo que a industrialização do quotidiano moderno as tivesse desprovido de uma unidade orgânica, de um sentido da totalidade são práticas que permitem que a construção social das identidades não se baseie monopolisticamente na homogeneização (no ser igual aos outros nos hábitos como garantia de normalidade e de pertença) mas na diferença (na recreação de subtradições, de heterodoxias, na oposição a uma tradição prevalecente através da prática de uma tradição proibida ou pelo menos minoritária). A tribalização surge como uma necessidade defensiva contra o sempre-igual quotidiano.

Os indivíduos repetem determinadas práticas não apenas por mimetismo ou por colagem empática a uma determinada comunidade mas porque são esses os mecanismos que lhes permitem posicionar-se cultural e socialmente no mundo organizado, no mundo onde a inutilidade, o anonimato, o isolamento são categorizados como nefastos, como propriedades mortais e socialmente perigosas. Mas os indivíduos não empatizam apenas como defesa, como camuflagem. Não o fazem apenas para se esconderem, para passarem despercebidos mas, e isto é uma necessidade filosófica básica, porque necessitam de um ponto de vista, de uma representação do mundo que preencha os espaços em branco do seu imaginário pessoal. Esse ponto de vista é por sua vez poroso, é dialógico, transforma-se numa construção pessoal.

3.3.1- A repetição ou *fazer de novo e ser outra vez*.

As metáforas modernistas circulam muito em torno de um nascer de novo, ***um novo ego***, e da radicalização de ***um ser de novo*** (de um ***novo homem***). Entrelaçando-se numa dependência quase siamesa os conceitos de ***original*** e de ***novo*** aprofundam-se nas mãos modernistas como conceitos de libertação performativa. Eles usam a vertigem da actualidade, a

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

proveniência urbana desse passar ininterrupto para, parafraseando Foucault, **trabalharem de si para si**. Tornando-se, estrategicamente, naqueles que não aguardam a violência da revolução para se transformarem, para, na sua presença quotidiana, permutarem o potencial de abandono, de anti-normativo da teoria com um activismo (quase sempre impermanente e precário) que experimenta e supera os limites não só da comunidade mas também do indivíduo. O instante renovado e a heroificação do absolutamente novo são os referentes de um modo diferente e menos canónico de convergência da experiência pessoal do artista moderno com a do homem moderno. É a condição comum de uma integridade corpórea e sensorial transformada pela fluidez incontável, fragmentada, dispersiva, caótica da paisagem metropolitana.

No projecto modernista o sujeito humano (exorcizado na figura do Poeta, do Artista) apropria-se do mundo *re-representando-se*, reeducando-se com as potencialidades da actualidade presente,; desprendendo-se do que fizeram dele, no que se tornou a sua subjectividade (uma nomeação que o disciplina, que o contratualiza, um código de conduta, um *logos* normalizado), ele propõe-se aprender a existir, encontrar coragem para se separar da *figura-identidade* que outros escolheram por ele (a família, a pátria, a linguagem, a sociedade), começar a ser um sujeito possível, reunir algo de palpável no excesso e no desassossego dramático da vida. Mas este é um trabalho filosófico e material difícil em que a autenticidade nem sempre é consistente e durável. Nem sempre o exorcista é senhor de si mesmo ou da sua *tecnologia*, (Fig.219).

Rosalind Krauss^{liii} observa que o discurso da originalidade é concebido pelas vanguardas como uma parábola da auto-criação em que a singularidade e a autenticidade da invenção plástica relacionam-se de um modo orgânico com a personalidade do seu criador e com a capacidade de auto-negação e de refundação dessa personalidade.

Para tornar menos vago esse salto imaginativo da objectificação da iniciativa individual propagandeada pela cultura burguesa^{liv} para a mobilidade filosófica, para a impermanência recreativa do sujeito humano, R.Krauss toma como exemplo o episódio apócrifo relatado por Marinetti no Manifesto fundador do Futurismo e em que este argumentava ter renascido depois de um banho de lama de fábrica provocado por um acidente de viatura, um banho duplamente salvador: **Ó valeta maternal, plena de água enlameada! Ó esgoto de fábrica! Engoli a tua lama nutritiva e lembrei-me dos seios negros da minha pagem sudanesa^{lv}**. Uma *lavagem* iniciática que o regenerara e que o convertera numa versão modernista do célebre vate baudelairiano que teria perdido o seu halo (e o remorso moralista de pecar) ao enfrentar a congestão viária da metrópole parisiense: **Assim (...) lambuzado de aparas de ferro e escória, suor e fuligem (...) pronunciamos o nosso testamento fundamental para todos os espíritos vivos do mundo^{lvi}**. Reyner Banham interpreta essa imagem como a *mímica de um baptismo no Jordão^{lvii}*.

Na sua autobiografia *Alguns dados sobre a juventude de M.E. contadas pelo próprio* (1942), Max Ernst informa-nos que morreu no dia **1 de Agosto de 1914 e ressuscitou no dia 18 de Novembro de 1918**. Esse *coma* simbólico não só representa o período trágico da guerra como anuncia que uma subjectividade diferente foi fabricada, que um novo *Eu* ressurgiu



Fig. 219, Rudolf Schlichter, Poder Cego, 1920.

após a experiência liminar da morte, da destruição, do caos, dos ferimentos físicos e morais.

Ao ego *molhado*, ao baptismo accidental ou à ressurreição de um novo ser num corpo traumatizado acrescentam-se os nomes com que o elenco do Dada Berlinense de 1919 fantasmagoriza o seu desprendimento anti-burguês e anti-freikorps, a sua descida escarpada à irresponsabilidade infantil e ao humor como itinerância performativa em torno das hipocrisias e frustrações do quotidiano pós-imperial e weimariano: Richard Huelsenbeck passa a denominar-se *Weltdada* ou *Meisterdada*; Raoul Hausman, *Dadasoph*; George Grosz, *Dadamarshal* ou *Propagandada*; John Heartfield. *Monteurdada* ou *Mutt*. É um renascer que se faz acompanhar de um novo nome mas um nome ainda mais incógnito e inverosímil.

Kurt Schwitters refere que o processo artístico da colagem (o dispersar, fracturar os signos visuais, simbólicos e estéticos e remontá-los, convergi-los segundo uma novo código e um novo contexto em que as hierarquias formais, as lógicas perspécticas se extinguem ou se tornam figurantes inócuos) desempenhou para ele e no período conturbado de 1918-19 (a derrota, o fim do império, a revolução falhada, a república inane, o empobrecimento da Alemanha e a proibição que cai sobre ela de se poder reconstituir como potencia industrial) um grito ontológico e libertador (***podemos até gritar com o que foi rejeitado, deitado fora e foi o que eu fiz, pregando e colando esses pedaços de lixo uns aos outros***^{lviii}) em que o baptismo não solidificou um novo ser, *ex-nihilo*, imaculado, sem memórias, sem arrependimentos mas uma ***nova coisa***, uma anexação híbrida de vida e de morte, de ser orgânico e de monstruosidade inorgânica. No seu caso esta nova subjectividade tem a qualidade e estranheza de um cadáver ressuscitado, revivificado que se fortalece a partir do que está perdido para vida útil, quotidiana; que se fortalece, também, a partir da experiência directa, do testemunho pessoal do fenómeno social de desmaterialização e informalização da cultura e da vida espiritual.

No primeiro ***Manifesto Surrealista*** (1924), André Breton, serve-se de uma experiência vivida no limiar entre a vigília e o sono para marcar o momento biográfico em que a ideia do surrealismo se internou nas suas preocupações.

Num pequeno mas abrangente texto que em 1966 H. Van Haaren dedica a Constant e à sua obra (em particular ao seu projecto *multimedia*, Nova Babilónia) encontramos este trecho que nos transmite a essência do empirismo modernista e que descreve essa cultura descomprometida do transformismo biográfico: ***Até ao momento presente, ele nunca viveu dos seus feitos. Mais do que uma vez ele queimou os barcos que deixou para trás de forma a se envolver incondicionalmente em novas experiências***^{lix}. O ego *molhado* é um colecionador de aventuras, um saqueador de tempo que peregrina em torno de decisões irreversíveis, de uma auto-correcção que não hesita, que não olha para trás.

Mas para que a história do modernismo seja também a incorporação crítica (por via do grotesco, do disforme, do hipertrofiado), de todo o aparato desenvolvido pela segunda revolução industrial no universo das práticas e realizações artísticas, é necessário observar que este *ser reconcebido* não representa apenas a correcção violenta, maquinista da biologia e da psicologia do sujeito humano sonhada pelo futurismo. O

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Autómato poderá circular feliz na *linha férrea* da reificação e da produção mas não circula incólume muito menos intacto. A sua aparência vai se metabolizando. A hipervisão antisubjectiva, ocularcêntrica, mecânica, expectante mas imperturbável hipertrofia-se no olhar mutilado do Ciclope; a anatomia recombina de órgãos, de gadgets e de minúcias tecnológicas disfuncionaliza-se num ser sem identidade, sem passado, sem origem, num *Frankenstein* que rejeita o seu falso pai-a ordem social reconcebida pela taylorização e pelo fordismo.

Por muito que queira erguer-se acima da *lama nutritiva*, cadenciar-se ao ritmo da máquina que produz, blindar-se com o mesmo metal, consumir a mesma energia, possuir a mesma amplitude inesgotável, constante de movimentos, a ameaça distópica, a disfunção, a tensão entre o social e o subjectivo, entre a sexualidade e o mundo histórico, perseguem-no, alcançam-no, são grampos que se prendem e se fundem na sua carne e nas suas próteses.

Este novo *Eu* é também o homem saudável que se descobre como doente, como imperfeição; o *ginasta* da vida moderna que se redescobre como mutilado; a mulher que luta para se libertar dos sacrifícios e obrigações de Penélope; o herói como sobrevivente da matança mas derrotado; o orgulhoso chefe de família como desempregado empobrecido ou, pior ainda, como migrante, como refugiado interno; o trabalhador que descortina a repetição como o efeito espectacular da sua alienação, que, na organização colectiva da sua luta, aprofunda as implicações sociais de ser um mero significante estatístico nas mãos da gestão científica do trabalho; que descobre a democracia como mérito da luta de classes e não como recompensa dos opressores; o consumidor que descobre o desprazer, o vazio melancólico, insaciável que se segue à posse; é o corpo que descobre os seus órgãos, as suas fragilidades, as suas deficiências e impotências, o som do seu grito animalesco, o seu recuo primitivista, infantil, à sujidade, ao venal, ao encontro pulsional do escatológico e do sexual.

O modernismo propagandeou um novo herói social, o artista, combinação ambígua e excessiva de eremita (um indivíduo desligado da divisão social do trabalho capitalista) e de profeta (revendo e prognosticando as caminhadas futuras do pensar e da vida comunitária) que debutou na sociedade e chegou a tomar como corolário a sua reforma total, a sua destruição; mas não foram poucos os artistas que, no plano concreto, hipotecaram no jogo das finalidades conjunturais a auto-descoberta, esse *novo ego*; que cederam à dramatização estética, ao discurso imperativo do político e do social. O trabalhador intelectual que se considerava regenerado, renascido rendeu-se por demasiadas vezes.

Mas no que interessa ao nosso estudo é admissível uma concomitância entre esse renascer, esse *Novo Ego* e a Arquitectura (enquanto arché, princípio tectónico, soma de um corpo (pele e órgãos construtivos, espaço orientador e mutante), abrigo (a dialéctica entre um Eu psicológico e um Eu sociológico, a comunidade como perca e como sobrevivência).

Não será desprezível recordar aqui as investigações plásticas (e pictóricas) de Roberto Matta-Echaurren e o *design metabólico* de Friederich Kiesler a propósito deste *trabalhar de si para si* em que *a mutação da espécie* e o quebrar das regras (o fugir à repetição do dia seguinte, o recusar

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

do *correr da vida*) são paradigmas contraditórios. Ambos os artistas conceberam *óvulos* arquitectónicos, ambientes cuja forma se submetia às dinâmicas biológicas e psicológicas do corpo humano, à materialidade e à imaterialidade da subjectividade humana, lugares, mais do que objectos, onde um sujeito antigregário, odisseico (porque esse é o *pathos* do herói modernista: sair, escapar à conversão pequeno-burguesa, desnivelar-se em relação às exigências da vida *domesticada*) se acomodava à ideia de um regresso metafórico ao útero materno, ao *conforto pré-natal* (Tristan Tzara); o nascer de novo, a reencarnação heteronómica, toda a retórica regenerativa possui também o seu aparato arquitectónico. A *mudança de pele* associa-se à transformação da contracção fetal em *vestuário* tectónico. Mas todo esse aparato, note-se, não escapa à abstractização do seu ocupante simbiótico: as condições sociais de existência, aquilo que diferencia os seres humanos, que os separa na escada social e nas formas de condicionamento que a sociedade lhes fornece (sejam elas formas tipificadas ou protótipos) são substituídas por um modelo filosófico, uma representação optimista, universalista da humanidade e da sua concepção de privacidade.

Roberto Matta-Echaurren que trabalhara no *olho do furacão*, no *mores* geométrico e *administrativo* do modernismo arquitectónico (trabalhou em 1934 no atelier de Le Corbusier), propõe nas páginas da revista *Minotaure*, em 1938, (Fig.220), a inversão dessa mesma cultura arquitectónica isotrópica (a Máquina para Viver) através do desenho de uma habitação primordial, uma cavidade moderna mas pré-verbal, destituída de um molde, de uma espacialização *moral* do viver intra-muros; um espaço sem causalidade determinista concebido não como uma colónia da vida humana industrializada, mas como a versão arquitectónica do metabolismo da subjectividade, um *casulo custom made* que se dobra sobre si próprio, constituído de *paredes húmidas*, de mobiliário que adere como uma prótese à intensidade orgânica da habitação. Uma interrogação: quem será aquele burguês de gabardine e chapéu que se mantém no limiar deste ambiente, que observa hesitante ou expectante? O próprio Le Corbusier?

Friederich Kiesler desenvolve por seu lado e num extenso período temporal iniciado em 1924-1926, um modelo ovular cuja organização tectónica se baseia em dois conceitos chave *Anabolismo* (construir) e *Catabolismo* (desfazer, fragmentar). Ambos os conceitos definem, segundo Kiesler, a *passagem do indivíduo através do tempo*^{lx}, uma passagem constituída por momentos de contracção (onde prevalece a vida interior, a intimidade física e mental do indivíduo, e que tem o seu significante num espaço de recolhimento) e de expansão (momento em que o indivíduo se confronta com as pressões do exterior mas em que esse contacto táctil, visual tem um carácter diferido já que essa expansão é auxiliada por ecrãs protectores que retardam a chegada do fluxo de imagens e de experiências estranhas ao ambiente hiperindividualizado do seu *ovo* (Fig.221,222 e 223). Realizados em materiais esponjosos, de uma transparência variável, reactivos e elásticos em relação à luz e ao choque físico, essas camadas ou membranas facilitaríam, na fórmula de Kiesler não só a auto-consciência do indivíduo (e da sua incompletude) como a sua relação com aquilo que já não era nem a presença da sua fisicalidade e da sua psique mas a presença de um outro diferente.

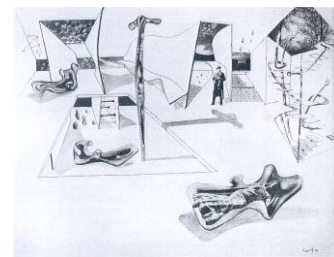


Fig.220, Roberto Matta Echaurren, 1938.



Fig. 221,222 e 223 Friedrich Kiesler, Casa Infinita, 1924-1959. O primeiro abrigo onde se funde e se expande o corpo e a subjectividade humana; o ninho construído à imagem do "conforto pré-natal" -palavras de Tristan Tzara- para onde se retrocede em busca de segurança e de cura. Na fotografia do meio Kiesler posa junto do seu modelo em gesso.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Em 1926 realiza-se a primeira apresentação pública da sua *habitologia* baseada na concavidade esférica como introversão tectónica regenerativa; essa experiência expositiva decorre em Nova Iorque para onde tinha viajado, em consequência dos seus êxitos em Viena, Berlim e Paris, no período de 1924 e 1925, como *designer* cénico do teatro de vanguarda^{lxi}. No Steinway Hall onde decorre a *International Theater Exposition*, Kiesler estreia-se junto da comunidade artística norte-americana com o projecto de uma macro-estrutura ovóide, o Teatro Infinito (instalações desportivas e de entretenimento para 100.000 pessoas) mas no decorrer da década de 30 regressará ao tema mais específico da casa (em 1933 apresenta o primeiro protótipo à escala 1/1. A *Casa-Espaço*), incorporando na sua visão do objecto arquitectónico a ideia de membrana vibratória e refractiva onde se produz a fusão e separação entre sujeitos e objectos (o conforto dialéctico entre o isolamento e o convívio familiar e grupal), em que a elasticidade, a irregularidade e a circularidade espaço-temporal, o tacto ea visão são factores dinâmicos do habitáculo, são factores de controle positivo e produtivo da saúde humana.

R.Krauss serve-se também da reinvenção biográfica e da sua variante plástica para desmistificar a ideia de que a originalidade, o culto do sempre-diferente, seria a *mantra* filosófica da economia estética modernista. A repetição, a recorrência do estereótipo, apesar de desvalorizada e obscurecida pela *tradição da negação* é uma força emergente nesse contexto. R. Krauss oferece-nos, aliás, um exemplo que já debatemos anteriormente, o *grid* – a grelha ou rede em português – que para além de se ter tornado no ícone da conotação mínima, da pureza estrutural e uma das formas (segundo R.Krauss) mais repetidas e exaustivamente estudadas pela pintura modernista ocidental, se destacou por ser uma estrutura sobre a qual não é possível (e nem sequer é importante) indicar um inventor original. A propósito do uso corrente deste modelo de invariância na arte não-figurativa podemos recordar a ligação que modernistas tardios como Robert Morris ou Sol Lewitt estabelecem entre a repetição de uma grelha bi ou tridimensional, de uma totalidade constituída por um código perceptivo primário e a secularização a que procedem da ideia (modernista) de uma prática determinada por um impulso de aperfeiçoamento histórico; podemos, também, recordar como nas palavras de Robert Morris acerca da pintura de Frank Stella encontramos implicado a esta estrutura a ideia de novidade e de ruptura: *as ideias de Stella sobre a grelha, a simetria e o não-hierárquico anteciparam uma nova forma de se definir e de se fazer arte ao enfatizarem “o modo como as coisas são feitas*. Outro exemplo da invariância como signo do modernismo é o que nos fornece Anna C. Chave^{lxii} ao observar que nas superfícies pictóricas de Mark Rothko existe uma constante metodológica quer em termos de formato e do uso das convenções figurativas (o alto e o baixo) num espaço pictórico anti-narrativo, quer nos elementos iconográficos não-miméticos –zonas tonais rectangulares- características que se vão tornar *gestalt* clássicas, extremamente tangíveis no ecran-cortina Rothkiano. Rothko insistia na importância da pintura como acontecimento empírico e não como mediação ou anamnese de um facto fenomenológico. Note-se que na obra de Rothko a empíria não se contextualiza como uma combinação *tragicómica* de

aventura e de automatismo. A pintura rothkiana não se inscreve no duelo de matéria contra matéria com que Harold Rosenberg pretendeu *enriquecer* de espontaneidade e de activismo a pintura moderna americana em relação à história da pintura ocidental.

Esta iconografia recorrente, os rectângulos monocromáticos, não diminui essa hipótese mas acentua o que na pintura de Rothko é complexidade e drama simbólico, o que nela excede, contorna ou se acrescenta aos aspectos primários da experiência perceptiva.

Autores mais recentes perspectivam em termos de uma arqueologia crítica do modernismo, *de um passado que regressa através do futuro*, a presença, por vezes de um modo obscurecido ou transformado, da repetição, da paráfrase, da apropriação e da citação de práticas e de recipientes (objectos, situações, acções, etc) que conformaram a visualidade das vanguardas heróicas. Hal Foster comenta que na década de 60 se procedeu a uma reavaliação crítica do canône modernista e à ressurreição e transformação de práticas associadas a temporalidades e predisposições ideológicas muito distintas. O dadaísmo enquanto activação da inutilidade da arte e o construtivismo enquanto projecto de integração da arte na cultura industrial são introduzidos por esta posteridade numa única massa conceptual e artística. Há, afirma, *uma expansão da alusão histórica* mas implicitamente uma secularização do anti-estético e a organização museográfica do transgressivo. A reposição do escândalo acontece, já, enquanto valor de espectáculo. Este processo é reivindicado por procedimentos que, também, vão buscar ao nominalismo do readymade as suas estratégias de crítica circular da instituição artística, especificamente recorrendo a uma *investigação epistemológica do objecto*- como é o caso dos *Nouveaux Realistes* ou da *Arte Povera*- e a *um inquérito fenomenológico da resposta subjectiva* – como acontece com o Minimalismo, a *Process Art* e a *Land Art*.

Harold Rosenblum nota que a reputação de novidade e de transgressão com que se construiu socialmente na década de 80 a experiência neo-conceptual de artistas como Haim Steinbach, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Jeff Koons ou Ashley Bickerton baseia-se *num reflexo no espelho que nos trás de volta a aparência do mundo moderno (mirroring back to us the look of the modern world)*. E afinal o que separa o *Piss Christ* (1987) de André Serrano da mancha de tinta que, na década de vinte, Picabia baptizou de Virgem Santa? Que consequências, que negações, que escolhas se instauram nas duas imagens? O que se defende? O que se recusa? E os manequins medusivos, hieráticos, despersonalizados dos vídeos de Vanessa Beecroft não estiolam no mesmo clima de desemprego e de pré-guerra social em que, segundo Louis Aragon, as ninfas bucólicas, pintadas por Paul Chabas estavam irremediavelmente embarcadas? E Masson não reporta Van Gogh como um caso de estudo sobre *a força real*, imaginativa do acto de pintar, não reúne ele as condições principais: *a intensidade da meditação prévia, a frescura do olhar sobre o mundo exterior, a necessidade de conhecer os meios pictóricos próprios da arte do tempo*? Dali não faz uma explicação paranóico-crítica do Angelus de Millet? Ou Max Ernst não cita abundantemente Leonardo?

3.4-O *Merzbau* como sepultura do *Eu* logocêntrico e auto-consciente: um *Eu* que grita torna-se espaço.

Para que não haja qualquer mal-entendido, devo dizer-lhe francamente que o meu método de trabalho não tem nada a ver com a decoração, que eu não estou de modo algum a realizar um interior onde as pessoas poderiam viver (...). Eu construo uma escultura abstracta (cubista) donde se pode ir e vir. A partir de direcções e movimentos das superfícies construídas partem planos imaginários (...). A impressão sugestiva que suscita o conjunto repousa sobre o facto que as pessoas quando penetram na escultura cruzam esses planos imaginários. É a dinâmica dessa impressão que me interessa acima de tudo. Eu construo uma composição sem fronteiras na qual cada elemento fornece ao mesmo tempo o quadro de elementos vizinhos e onde todas partes face a face dependem umas das outras.

Kurt Schwitters, carta a Alfred Barr, Novembro de 1936



Fig. 224, Allan Kaprow, *Apple Shrine*, 1960.

Propomos aqui, como exemplo dessa invariância, desse *passado que regressa através do futuro* e no âmbito da nossa investigação sobre o *objecto de arte para-arquitectónico* um comentário à vizinhança conceptual e metodológica entre o *Merzbau* de Hannover (1923-1937), o híbrido arquitectónico de Kurt Schwitters situado na Waldhausentrasse e os *Environment/Happening Apple Shrine*, 1960, (Fig.224) e *Push and Pull* 1963, (Fig.225) de Allan Kaprow. É certo que *a memória orgânica, individual* (os testemunhos dos próprios artistas, os seus depoimentos e da comunidade artística em que se integravam, do círculo de amigos e de cumplicidades com que se definiu a sua identidade social) cedeu o lugar aos *mecanismos artificiais* de recodificação e de reconstituição (*o arquivo*, a construção monográfica do modernismo, *a indústria cultural dos novos media*) com que se fez a história possível dessas estruturas historicamente desaparecidas e culturalmente monumentalizadas^{lxiii}.



Fig. 225 Allan Kaprow, *Push and Pull*, 1963. Um momento do *Happening*.

A economia interna destes compósitos comunica também a acção de ideologias diferentes sobre a produção (indiferente, arbitrária em Kaprow, planeada e codificada em Schwitters) e o consumo (rápido, fenomenológico em Kaprow, demorado e simbolicamente pesado em Schwitters) da arte; sobre a conservação da arte como obra, como fixação ou a sua dissipação como efemeridade, como tempo gasto qualitativamente. Há também noções

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

de gosto divergentes mas existem reverberações semióticas relacionadas com a anomia da forma, com a preocupação em juntar som, imagem e linguagem, em implicar na mesma experiência fragmentos pessoais e mitos culturais, em concretizar uma obra total não purista, suja, desarrumada, contrária ao logocentrismo e ao idealismo racional: uma obra que pela sua colecção acumulada de mediuns contraria a ansiedade do modernismo formalista pela uso específico e auto-regulado de um medium.

Todos estes elementos comuns transformam estas duas obras/experiências em exemplos, de um tema repetido exaustivamente pelo outro discurso modernista (um discurso em que o pragmatismo de Kaprow reitera talvez sem o saber o racionalismo danificado, inquieto de Schwitters), o de um quotidiano, de uma vida concreta preenchida ocupada e reconfigurada pelo discurso da arte, não da arte como organização da beleza mas da arte como processo de construção das identidades (ainda que grotescas, traumatizadas, imperfeitas) do sujeito humano e de redescoberta dos instintos não apenas ópticos mas tácteis e essencialmente corpóreos com que vivemos e existimos no mundo.

Um aspecto que observamos na nossa investigação é que ao contrário da falecida Ur-arquitectura Merziana de Schwitters, o *Apple Shrine* de Allan Kaprow não dispõe da mesma atenção e interesse hermenêutico. Contamos pelo menos quatro leituras distintas e de carácter monográfico do projecto de Schwitters desde que se procedeu em princípios da década de 80 à construção e exposição de uma réplica parcial da fase final do Merzbau no Museu Sprengel de Hannover. Elas são contribuições de Dietmar Elger, de Patricia Falguières no *Catálogo Raisonné* publicado pelo CNAM-Georges Pompidou em 1994, o livro de Gwendolen Webster *Kurt Merz Schwitters*, (University of Wales Press) um texto de 1997 mas não menos relevante para clarificar algumas lacunas da história do Merzbau e, mais recente ainda, o estudo monográfico de Elizabeth Gamard, *Merzbau The Cathedral of Erotic Misery*. A sua saturação (e mais-valia) hermenêutica tem, portanto, progredido de artigo académico em artigo académico, cada qual explorando de um modo assimétrico mas legitimado a sintomatologia desse *site-specific*.

Podemos afirmar que foi escasso senão esporádico o número de contribuições que se dedicaram em profundidade à filosofia artística de A.Kaprow, acompanhando e actualizando a informação sobre as diferentes derivas e reconfigurações da temática, das estratégias e das formas de mediatização da sua obra.

Até à sua morte em 2006 e a subsequente retrospectiva migrante da sua obra, *Allan Kaprow-Art as Life* (2008) organizada por Stephanie Rosenthal e Eva Meyer-Hermann, de que resultou um compêndio abrangente (*Allan Kaprow-Art as Life*, Thames and Hudson, 2008) com quatro artigos estruturantes apenas podemos contar com a reiterada atenção crítica de Jeff Kelley de que o seu *Childsplay: The Art of Allan Kaprow* (2004) constitui um remate conclusivo.

Os *situations-specific* que vamos estudar, as suas indistinções entre teatralidade e realidade, entre planeado e espontâneo, entre articulação codificada, convencional e improvisado, o seu contexto mutante de *assemblage-environment-happening* são agora materiais inexistentes sobrevivendo de um modo diferido, incompleto, dependendo (no caso da



Fig. 226 Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, 1930.

A invasão entrópica por excelência, nas palavras de Yves-Alain Bois. Bolor e eternidade, o processo de homogeneização entre ruína e superego.

obra mais *ancestral*) de imagens secundárias cada vez mais empobrecidas na sua qualidade fotográfica, *circulando de mão em mão* (ou se preferirmos para sermos mais contemporâneos viajando electronicamente de *copy-paste* em *copy-paste*).

Mas o *Merzbau* de Hannover, (**Fig.226**) é um extraordinário sobrevivente *post-mortem* que conta inclusivamente, como já o notamos, com uma réplica museográfica e, situação mais recente, com uma animação 3D em formato digital, uma espécie de passeio subjectivo no interior da fase crepuscular e construtivista do projecto de Schwitters. Talvez o seja por possuir mais-valias para o culto contemporâneo do signo transformado em realidade.

Uma delas será o facto de se organizar entre dois extremos da topologia *unheimlich* da habitação, respectivamente o sótão e a cave. Espaços onde, desde os artificios montados pela literatura gótica, o imaginário popular fez convergirem o seu apetite pelo mórbido, pela surpresa da anormalidade, pelo medo irracional, pelo sentimento incompreensível de perigo eminente. A aberração anatómica de Frankenstein de Mary Shelley é por exemplo fabricado num desses lugares e o contismo de Poe privilegia os ambientes subterrâneos como lugares de encarceramento, de tortura, de segredo e de culpa; posteriormente, nas novelas de detectives, a cave aperfeiçoou as suas inquietantes características sepulcrais: o cheiro da decomposição, os ruídos que se julgam ouvir, a porta sempre fechada, inacessível, a escuridão a mergulhar as escadas num lago de mistério, o sentimento do não-regresso irreversível, a insegurança física ao se descerem ou subirem os primeiros degraus como se esse fosse um caminhar para o encontro com a própria aniquilação ou para a transfiguração em algo de primitivo e animalesco, são, afinal, elementos cénicos que dramatizam a sensação de que algo está profundamente errado na atmosfera ordeira e tranquila da nossa casa ou na casa do Outro, do recém-chegado, do estranho. A experiência física e psicológica da fantasmagoria, o medo da reclusão, do sequestro, a curiosidade mórbida e o segredo que aqui não é só a negação da comunicação mas adquire uma espessura arquitectónica, torna-se um lugar específico do edifício, uma cavidade, uma reentrância, um armário escondido, são temas que ainda hoje subsidiam algumas estéticas interessadas em encontrar imagens fortes, analogias visuais para a inquietação, o puro terror que é possível conceber diante de uma imagem familiar. Há outro aspecto a discernir é que essa topologia não tem apenas propriedades ligadas ao *retorno do reprimido*, funcionando também como separador antropológico em relação à natureza, ao mundo das coisas vivas. Cave e Sótão são as áreas onde uma camada de cimento impede a casa de tocar na terra e uma camada de telhas a fecha ao firmamento.

A cave é ainda mais temível porque é um lugar subterrâneo, está coberta de terra, tijolos e cimento por todos os lados menos por um. E esse buraco arquitectónico, esse covil inóspito com escassa ou nenhuma luz natural, sem ar nem altitude como que se torna num curto-circuito para a cadaverização de tudo o que seja aí reunido. Há nesse espaço uma associação sombria entre o espírito de auto-defesa que alimenta a utopia de um esconderijo impregnável, desconhecido da comunidade e portanto livre das suas inibições, e a punição tornada arquitectura. É também, aumentando

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

a sua ambiguidade, um espaço de conquista pois é possível perfurá-lo, escavá-lo, inventar mais espaço, acrescentar uma nova divisão, bunkerizá-lo. Não será por acaso que os homicidas psicóticos, os sequestradores e predadores de todo o tipo, as organizações clandestinas, proibidas, instalam nesse espaço compartimentos secretos, túneis, túmulos, celas, jaulas, salas de interrogatório.

Kurt Schwitters, (Fig.227) é uma espécie de anti-herói do modernismo, um elegante mas desajeitado émulo pequeno-burguês de Harold Lloyd, um homem de bem, apalhaçado onde às boas maneiras se somava um culto aparentemente irracional do refugio, e que como os seus contemporâneos (Picabia, Max Ernst) intelectualizava a máquina como uma antropogénese e admitia o livre-arbitrío, a emoção tipicamente humana, a vida psicológica como mais-valias dos mecanismos e dos seus subprodutos (o lixo industrial e doméstico). *Artista dos pés à cabeça, possuído pela arte*^{lxiv} pertenceu à secção de Hannover dos Dadaístas alemães mas fez também parte do grupo de artistas abstractos da mesma cidade juntamente com Domela, Vordemberge-Gildewart e Buchheister. O seu dadaísmo foi assintomático, não brandia com alarde o cadáver da cultura ou a bancarrota social nem era muito claro de que lado se punha. Mito e crise de valores justapunham-se num jogo algo pitoresco. O programa Merz era inorgânico e mais praticante da concomitância do que do gregarismo forçado: *Schwitters move-se como uma Florence Nightingale. Ele tem um temperamento franciscano. (...) quer curar e colocar pensos, (...) é o enfermeiro do dadaísmo, (...) prefere a cola à tesoura.*^{lxv} O seu carácter tolerante expõe-se nos seguintes termos: para K.Schwitters a oposição de forças (forma versus anti-forma, auto-perfeição versus abjecção, comunicante versus incomunicante, original versus repetição) é uma necessidade básica da criação artística e por isso não prescinde de um mundo feito de imagens belas e das suas contra-imagens. A colagem e a exploração plástica dos materiais aparecem como reflexos diferidos do ambiente socio-político alemão e não como instrumentos de balística do agonismo formalista ou do activismo político que caracterizavam a intervenção do grupo Dada de Berlim (Grosz, Heartfield, Raoul Haoussman e Hannah Hoch entre outros). K. Schwitters associará sempre o recolhimento artístico ao recolhimento religioso: a arte como o lugar onde as ideologias não entram, ficam à porta e os homens que na multidão se dividem entre camaradas e inimigos passam a ser apenas homens. Há nesta ideia escapista da arte como refúgio, como *templo*, alguma ingenuidade. Alguns autores associam-no ao espírito *show business* dos primo-Dadas de Zurique, Tzara em particular, mas há uma profundidade poética, um desenlace de dúvida e de amargura nas *antologias de anacronismo e de metafísica* que são as combinações merzianas, que salta por cima do beco sem saída do nihilismo tzariano. Schwitters ainda ama a ideia de uma Arte Total, ainda acredita no papel social e socializante do criador artístico. A arte ainda consegue ressuscitar no meio do refugio, reestruturar-se a partir do abandonado. (...) *Podemos ainda recomeçar*, dirá a Katherine Dreier, um K.Schwitters nunca desistente, numa carta enviada da Noruega no princípio do seu exílio sem retorno.

O programa Merz pode ser interpretado como uma analogia visual do campo de saberes que Roland Barthes se propôs analisar no seu curso de



Fig.227, Kurt Schwitters, retratado por Lissitzky, fotomontagem de 1925.

Ernst Gombrich definiu-o como o adversário e desconstrutor da Grande Arte, labéu incorrecto uma vez que Schwitters sempre se considerou um *art believer*.

seminários, *Comment Vivre-Ensemble* (1976-77). Campo de saberes que Roland Barthes integrou no conceito de *idiorritmia*^{lxvi} de que aliás já fizemos referência no segundo capítulo desta investigação; ou seja, recapitulando, um *género de vida* em que o sujeito encontra a sua maneira pessoal, o seu ritmo, para se integrar de um modo distante, fugidio *no código social*^{lxvii}. A idorritmia *reenvia às formas subtis do género de vida: os humores, as configurações instáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; em breve, o contrário mesmo de uma cadência fragmentada, implacável de regularidade.*

Entendemos melhor esta associação entre Merz e a ideia de *Idiorritmia*, (o nem estar integrado e nem estar separado), ao lermos os testemunhos e os episódios apócrifos com que os seus contemporâneos desenharam a silhueta de Schwitters. É assim que o descreve Hans Richter: *Viajava de país para país, levando consigo ensaios e enormes pastas, que continham as suas colagens, vendidas a 20 DM cada. Este homem, espontâneo, de dois metros de altura, sempre cheio de ideias inesperadas e duma actividade incansável era, por si só, um verdadeiro movimento dada*^{lxviii}. (...) *Quando não compunha versos, Schwitters fazia colagens, quando não colava, construía colunas, lavava os pés na água dos seus porquinhos-da-índia, aquecia os frascos de cola na cama, dava de comer às tartarugas na banheira, declamava, desenhava, imprimia, rasgava revistas, recebia amigos, publicava “Merz”, escrevia cartas, amava, escrevia artigos publicitários para Gunther Wagner (era preciso ganhar a vida), era professor nas belas-artes, pintava retratos horríveis (de que aliás, ele gostava muito), que em seguida rasgava e transformava a pouco e pouco em colagens abstractas. Montava móveis partidos, para deles fazer quadros “Merz”, gritava à mulher, Helmchen, para que olhasse pelo filho, Lehmann, convidava amigos para uns almoços miseráveis, e, apesar de tudo isto, nunca se esquecia, onde quer que estivesse, de apanhar toda a espécie de coisas, boas para deitar fora, e de as amontoar nos bolsos. Os combates de Troia não eram mais variados que um dia da vida de Schwitters. As colunas de Schwitters, (a sua obra – prima) eram uma criação única e invendável. Eram tão difíceis de transportar, como de definir. No centro de uma peça vulgar, erguia-se uma enorme plástica abstracta em gesso que atingia o tecto, atravessava-o*^{lxix}, *para atingir os andares de cima, e continuava, até encher completamente as salas inferiores e superiores*^{lxx}.

Encontramo-lo a apanhar, numa atitude pouco burguesa e digna de um trapeiro, os bilhetes de transporte, os cartazes, a papelada e todo o briqueabraque que o tráfego da rua regorgitava, a admirar os montes de entulho e os edifícios em ruínas, a apreciar as possibilidades poéticas daquele pedaço de latão, ou daquela mola abandonada, a cobiçá-las, a passear-se nas praias recolhendo o que o mar depositava na areia, transportando ao seu lado no comboio enormes troncos como se fossem gente, enchendo de colagens, quase como uma escrita parietal compulsiva, as paredes dos quartos das casas onde ficava hospedado, durante as suas digressões dadaístas, organizando na sua casa de Hannover matinées de divulgação artística, promovendo palestras de activistas da vanguarda europeia (Arp, Doesburg, Haussman, Lissitsky), cantando poemas ininteligíveis para uma audiência heteróclita- nessas iniciativas prosélicas

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

encontravam-se, segundo o testemunho de Hannah Hoch, *amigos mas também inimigos curiosos e pessoas que Schwitters, graças à sua personalidade, tinha de certo modo obrigado a ocuparem-se com a sua concepção de arte. Eram não só directores de fábricas mas também um qualquer sapateiro remendão. Gostava imenso que os convidados contestassem essas matinées, podendo assim apresentá-los pessoalmente aos hannoverianos*^{lxxi}.

Mas como nota a mesma Hanna Hoch *a vida dos Schwitters dividia-se em duas formas extremas, a marcadamente burguesa e outra ligada à coluna Merz-Dada*^{lxxii}. K.Schwitters será também um diligente funcionário da Câmara Municipal de Hannover e um empenhado artista gráfico preocupado em encontrar clientes e encomendas, em se incorporar na visualidade comercial^{lxxiii}. No final da primeira guerra mundial já é um activista do modernismo alemão mas antes disso a sua pintura era uma combinação mal-sucedida de neo-romântismo e de naturalismo serôdio. Forçado ao exílio nos finais da década de trinta, K.Schwitters pintará paisagens e naturezas-mortas para subsidiar a sua precária existência económica. Brassai afirmou ao sair do atelier ascético e acéδιο de Mondrian que este pintava florzinhas para poder viver e queria viver para poder pintar linhas rectas. De K.Schwitters diríamos algo semelhante com a diferença de que ele fazia tudo isso para poder construir o seu cenóbio onde quotidiano e memória se entrelaçavam num claro-escuro antropológico.

As escassas palavras que Nietzsche pronunciou sobre o tema da arquitectura podem servir de epigrama ao contra-ataque arqui-escultórico e não-confessional do espírito Merz em relação à objectificação da experiência humana no espaço da modernidade: (...) *o que falta em todas as grandes cidades: tranquilidade e espaço, extenso, vasto, para o pensamento...* (um espaço) *onde nenhum ruído exterior nos alcançasse, onde uma sensibilidade superior proibisse aos padres as suas preces ruidosas: edifícios e complexos que no seu todo exprimiriam um nível superior de meditação e de recolhimento. O tempo já passou em que a igreja tinha o monopólio do pensamento. Enquanto casa de Deus e como lugares do culto do tráfego metafísico, esses edifícios falam uma linguagem de demasiado constrangimento para que nós, descrentes de Deus, possamos pensar. Nós queremos, (os que já não acreditam em Deus), ser traduzidos em pedra, queremos andar dentro de nós próprios como andamos através destes corredores.*^{lxxiv} O desejo de um vazio diferente que funcione como a projecção espacial deste novo ser equilibrista, o homicida de Deus, relaciona-se com a luta que o Merzbau, enquanto montagem mnemónica dos fragmentos físicos e mentais da cidade, parece declarar aos processos de dessacralização e de desrealização do indivíduo, (Fig.219). As aflições espaciais e existenciais, o sentimento da vida colectiva como um movimento incessante de monadas que vêm mas não falam, que estão fisicamente próximos mas incomunicáveis, o medo da irrelevância estatística, do desemprego, da amnésia, constituem a parte venosa do *casulo* merziano.

No tempo em que o projecto de K.Schwitters consolida a sua identidade de compartimento e de escultura, de forma sobreimposta (por alturas de 1927, Fig.228), o *intérieur* burguês de que fala Walter Benjamin é um mundo já antigo (um dos exemplos, aliás, da *imagem dialéctica da*



Fig. 228, Kurt Schwitters, Merzbau, Hannover, 1933, (fotografia de Wilhelm Redemann). O nome KdE (*catedral da miséria erótica*) é uma simples denominação. Não respeita ao seu conteúdo mas partilha o seu destino como todas as denominações: por exemplo Dusseldorf já não é mais uma aldeola e Schonpenhauer não é um bêbado. Pode-se dizer que KdE é a síntese, numa forma pura, e com algumas excepções, de todas as coisas importantes ou não, realizadas por mim nos últimos sete anos da minha vida mas para onde se esgueirou uma certa forma literária. Ela tem por dimensões 3,5x2mX1m e possuía, ao princípio, uma imensa instalação eléctrica que foi destruída por um curto-circuito: em seu lugar encontram-se, agora, por toda a parte pequenas luzes de Natal que fornecem à construção e ao seu verniz uma claridade própria dos lugares obscuros; mas estas luzes não fazem parte integrante da composição. Mas de qualquer modo quando estão acesas as luzes emprestam ao conjunto a aparência de uma árvore de natal ao mesmo tempo irreal e iluminada. Kurt Schwitters in Merz n°12, 1931.

antiguidade dentro da modernidade); é um espaço recessivo pois *a habitação reduziu-se: para os vivos temos o quarto de hotel* (ou os alojamentos sobrelotados) *e para os mortos o crematório*^{lxxv}. Um espaço cuja largueza de movimentos e camadas sobrepostas de intimidade e de história doméstica acabará por ser substituído pelo casulo congestivo, pela célula essencialista. Este é o período em que o mito da transparência, a explosão das paredes em ar e luz, assim como a simplificação abstracto-behaviorista do inquilino, estão já na sua fase épica. Mas para a nossa discussão interessa-nos, em particular a inquietante imagem que W. Benjamin nos dá desse interior, desse mundo de acumulação exaustiva de marcas e de coisas, de utilidades triviais disfarçadas de signos de grandeza e que prenunciam a sua própria ruína. Todo esse espaço, incluindo os seus ocupantes, refere W. Benjamin, é o monumento, sem o saber, ao seu próprio desaparecimento. Para explicar a natureza fágica desse invólucro do realmente vivido, isto é, o seu processo ilusório de anestesia (da ameaça social) e de acumulação (a burguesia auto-representando-se através da fetichização da mercadoria), W. Benjamin utiliza a dupla imagem de estética e de armadilha que representa a teia das aranhas. Assim no Interior, como na teia da aranha, os acontecimentos do mundo, sob a forma de mercadoria adquirida, apropriada, são pendurados, expostos, conservados tais como na teia o são *os cadáveres secos dos insectos*^{lxxvi}.

Lugar, então, onde a *civilização* da economia monetária se instala como família, como cultura material e como esquema de pensamento, o interior burguês não possui contudo as propriedades de uma fortaleza que a tornem invulnerável às reverberações do exterior. Ela é deformável e mutante. Ela desaparece depois de ser feliz (ou miserável). A identidade que é explorada entre o doméstico e o fantasioso, a *arte de viver* como um processo de exibição e de auto-representação são eles próprios indicadores da permeabilidade desse espaço. Apesar de, como explica W. Benjamin utilizando, para isso, o caso da habitação burguesa do II Império, o interior burgês poder funcionar como uma adaptação à escala 1/1 da caixa de compassos com os seus inumeráveis acessórios confortavelmente depositados nas respectivas cavidades aveludadas, o facto é que o domicílio não é apenas aquilo que a cultura burguesa propõe que seja: o microcosmo de um mundo de sonho, de uma paisagem interior reificada e preservada da invasão do lado de fora. A experiência do outro lado, do outro mundo de reificações e de aflições infiltra-se como um intruso. Um exemplo é a complexidade de relações que se dinamizam no domicílio e que estilhaçam a sua falsa unidade, o seu falso repouso. A natureza patriarcal das relações entre homem e mulher, entre pais e filhos, a natureza de classe das relações entre proprietários e inquilinos, entre vizinhos, entre senhores e criados, entre o cidadão e as instituições que o interpelam por via burocrática, postal, telefónica, desafiam a ideia de um quotidiano organizado e protegido do acidente e do estranho.

A cifra e o rosto dos objectos funcionam como a presença fantasmagórica do tempo que já foi (do que já aconteceu e não se voltará a repetir), como prótese do tempo que está a ser vivido. As suas características de máquina duplamente inóspita e familiar, próxima e adversária, salientam outro aspecto dessa ligação orgânica, conflituosa mas produtiva com o exterior: é que neste compartimento há uma sobreposição

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

(geracional, individual, libidinal) dos objectos e uma codificação simbólica da *posse* (da acumulação de bens, do direito de propriedade, do poder patriarcal) e da *privacidade* (da acumulação de segredos, de contratos e de dominações).

O Merzbau será sujeito e objecto dessa dialéctica entre posse e privacidade. O estudo desenvolvido por Gwendolen Webster a partir da colecção de referências dos contemporâneos e visitantes de Schwitters (Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Hanna Hoch, Kate Steinitz, Sophie Koppers, Wassily e Nina Kandinsky, Max Ernst), confirma o carácter quotidiano e expressivo dessa luta e da dualidade de papéis desempenhados por essa construção. Por um lado é um processo subjectivo de recollecção-acumulação-construção que converge num objecto *simbiótico*. Em cada rectificação, adição, colagem e sobreposição este mutante de manequim-coluna-quiosque-mensagem incompleta, reivindica-se como uma *sensualidade transcendental*^{lxvii} que se autonomiza do corpo e das divisões do edifício; que se destaca, complica e ameaça o determinismo fortificado do nº5 da Waldhausenstrasse. Mas por outro lado é uma obra migrante no interior do próprio edifício nos primeiros quatro anos, 1924-1927, de residência em Hannover. O facto de não ser o proprietário da casa, a irritação do pai de Schwitters diante das suas experiências tridimensionais, a crise de alojamento que, em 1921, forçaram a família a alugar dois quartos mobilados, a crise política e financeira de 1923 provocada pela ocupação francesa do Ruhr, levaram o Merzbau ainda sob a forma portátil de colunas a deambular da situação confortável e espaçosa da sala de jantar e desta para um compartimento ainda mais pequeno até que em 1927 Schwitters conseguisse instalar o seu atelier numa sala mais pequena nas traseiras da casa. Um espaço de rectaguarda mas que o próprio K.Schwitters viria a verificar ser mais adequado às tarefas de colagem, de engessamento, assemblage e de martelagem, aos horários nocturnos e irregulares do seu trabalho e sobretudo disponível para a construção de um objecto mais coerente porque o espaço onde se instalara não interessava ao usufruto do patriarca da família.

O *horror do vazio*, que, segundo Gwendolen Webster, é uma das forças motrizes do Merzbau realizou-se sempre numa situação tensa de falta de espaço. Também pressentimos no habitáculo multidimensional do Merzbau uma reacção e uma luta silenciosa em relação a essa migração entre o *quarto de Hotel* e o *crematório* de que falava W.Benjamin.

Nas cavernas merzianas, nas suas cavidades sobredeterminadas, nas suas reentrâncias e no seu claro-escuro, o descanso curativo, o anonimato, o segredo da presença associam-se à eminência da extinção, à falência orgânica do Eu, à sua atomização em pó, (Fig..229). O *Merzbau* pode ser também inferido como um monumento moderno ao lento esboroar do grande transcendente (no homem moderno que produz e que consome, que aprende e que repete presente-se a alienação, o recuo em relação ao mito de um mais-ser) e da totalidade unificadora (a ordem social); este monólito feito com a *lama do céu da cultura*, este objecto da cultura de crise é em si mesmo o produto acabado da condenação à separação de todas as actividades humanas.

É a consciência de que a eternidade (*o eterno é o que dura mais tempo!*^{lxviii}) é como uma folha de jornal: ela vai se rasgando, fragmentando,

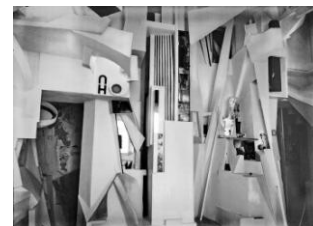


Fig.229, Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, 1933, (fotografia de Wilhelm Redemann).

(...) todas as grutas caracterizam-se por compostos essenciais e de origens variadas: Naquele sítio encontramos o tesouro dos Nibelungen com todas as suas maravilhas brilhantes, o castelo de Kyffhauser com a sua mesa de pedra, a gruta gotheana com uma perna de Goethe servindo de relíquia acompanhada de lápis usados até ao fim pela poesia; a cidade da união pessoal tendo sobre ela a sombra de Brubswick-Lunebourg com casas de Weimar realizadas por Feininger e a sigla da cidade de Karlsruhe cujo projecto foi realizado por mim; a gruta sádica onde repousa o corpo atrocemente mutilado de uma jovem rapariga merecedora de lamentos; uma gruta colorida de tomates e de ricas oferendas; a região do Ruhr com a sua verdadeira lignité (linhagem ?) e o verdadeiro coque da fábrica a gaz; a exposição de arte com pinturas e esculturas de Michel-Angelo e minhas e cujo único visitante é um cão com trela; a cabeça de um cão com toilettes e o cão vermelho, à esquerda o órgão que devemos tocar para que ele cante “doce noite, santa noite”, dantes ele tocava “venham meus pequeninos”; o inválido de guerra a dez por cento com a sua filha que já não tem cabeça, mas que ainda se aguenta bem; Mona Haousmann, composta por uma reprodução da Mona Lisa com o rosto colado de Raoul Haousmann o que a fez perder por completo o seu sorriso estereotipado; um bordel com uma dama trijâmbica concebida por Hannah Hoch, e a grande gruta do amor.

Kurt Schwitters in *Merz* nº12, 1931.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

desaparecendo num cada vez mais desarticulado e enigmático depósito de signos visuais e tipográficos. A eternidade é apenas o somatório, o aglomerado de pequenas partículas da vida, do existir, do pensar, do respirar, do sonhar, do amar que ainda aguentam, que ainda duram, que ainda não foram consumidas.

O carácter de auto-conservação desse lugar enigmático, a política errante, obscura do que se guarda e do que se esconde tornar-se-ão importantes intensificadores ideológicos da sua existência social; de uma existência que não só se reproduzirá e se definirá no seu interior (através dos visitantes ocasionais que nos deixaram um testemunho do que era entrar nessa prótese bio-arquitectónica, ou através do uso que Ernst Schwitters, filho do artista, lhe dava como lugar de diversão) como se estenderá e se mediatizará no exterior, num exterior que assumirá sobretudo a forma temporal.

Há todo um conjunto de operações de criação e de significação do vivido (como o nascimento, o desenvolvimento biológico, a conformação cultural, os processos de simbolização e de auto-representação, os conflitos, a alimentação, a aprendizagem, o ludismo e a sexualidade), de ideias pessoais sobre a vida privada e a vida em comunidade, de jogo de contrastes entre mistério e banalidade que são exploradas, fragmentadas e reconstruídas por Schwitters para dar um sentido ao mundo que o rodeia, para o infiltrar de amor e de afecto mas também de raiva, para o imaginar com a ingenuidade de um conto de fadas mas igualmente com o realismo doloroso da escassez, para o viver com satisfação mas também invadido do sentimento de incapacidade e de frustração, do sabor amargo da liberdade (da solidão, do anonimato, do silêncio) misturado no mesmo copo com o conforto prisional da vida pequeno-burguesa.

Viver em liberdade e ao mesmo tempo mascarar-se, abrir as portas e ao mesmo tempo resguardar-se parecem ser companheiros antitéticos no atelier hannoveriano. Crescer e construir, acumular e organizar, arbitrariedade e composição desenvolvem o dualismo do sistema Merz.

A mecânica interna do Merzbau, a sua economia de cooperação entre memória comunal, acção ritual e espaço cerimónia, e ainda o entrelaçamento do orgânico e do inteligível numa forma única, desencadeia proposições e interpretações divergentes. A sua alteridade e o aparecimento/desaparecimento como processo construtivo são estímulos hermenêuticos muito fortes.

Um *environment autobiográfico*, uma colagem tridimensional onde se contrastavam duas instâncias – a obra como processo e fragilidade ontológica e como síntese da diversidade criativa; diversidade que é também proporcionada pela oposição conceptual entre duas formas arquitectónicas presentes no Merzbau: a **caverna** e a **torre**. O invólucro invasivo da caverna é também o arquétipo de dois espaços-momentos essenciais da vida humana, o útero materno e a sepultura, o nascimento e a morte. A torre é um elemento arquitectónico recorrente nas lendas medievalizantes onde surge como exemplo da prisão aérea, do lugar do exílio, do distanciamento, mas também do sonho de imortalidade, da redenção, do amor encantado, da morte como salvação. Neste caso ela é uma provável metáfora para o desejo intelectual de superar o que aparenta ser irreversível, isto é, o conflito entre

hierarquia (conservação) e mobilidade (alteridade), entre o inacessível (a subjectividade que domina, que é obedecida, que excede o seu próprio corpo) e o visível (a subjectividade obediente, submetida e comprimida na sua materialidade); na torre está activo o desejo de um sentido para vida que seja superior às penas e desilusões da sua expressão terrena, de se conseguir viver para além da separação em relação a um objecto perdido e da incapacidade (moral, psicológica) de tornar essa separação absoluta. Aliás estes dois corpos arquitectónicos falam-nos de muita coisa; eles essencializam também a presença de dois *Eu* (Ich) no edifício transformado. O *Eu* da auto-imagem consciente, racional e intencional (exposto claramente por K.Schwitters no seu *Ich und meine Ziele* (1931)- Eu e os meus projectos), de um *Eu* em que o burguês-artista-clown tem consciência e respeita os limites horários do seu disfarce e do seu exotismo e um segundo *Eu*, que se esconde na caverna, que se vira do avesso sem perspectivas nem vontade de regresso: o do *retorno regressivo à irresponsabilidade social da infância*. Este segundo *Eu*, que faz uso da linguagem não-verbal e do mimetismo, que confronta, interrompe e sabota a auto-imagem humanista é a soma de *um fazer de conta* com um *fazer sempre de novo*. Um fingir e um repetir^{lxxxix} que presepificam a deterioração orgânica da memória e o esforço para contrariar a doença do esquecimento, para lembrar, para fixar através de uma montagem ao mesmo tempo maravilhosa e dolorosa a ausência, a experiência genuína (de amizade, de comunhão artística e existencial, de amor paternal) mas irremediavelmente passada.

O acento negativo e a incredulidade moralista com que Alexander Dörner, o *principal promotor das vanguardas artísticas da Alemanha de Weimar*^{lxxx}, destaca o projecto de Kurt Schwitters^{lxxxix} como antítese conceptual do racionalismo geométrico e *para-arquitectónico* dos *Prounraums* e do *Cabinet des Abstracts* de Lissitzky serve, como observaremos mais adiante para ilustrar a análise que Patricia Falguières faz do *Merzbau* como colecção e não como construção.

Para o nosso estudo esta regressão, o voltar a ser criança uma segunda vez, não só não possui esse carácter de um *Eu* doente e descontrolado como transporta-nos para uma hipótese que associa a gestação do *Merzbau* à *transformação da experiência comovente em hábito*^{lxxxii}. A nossa proposição é amplificada por algumas das observações que Walter Benjamin fez, num texto de 1928 (*O brinquedo e o jogo*) em torno do *mundo interminável do brinquedo* e do *duplo sentido dos jogos alemães*. Leah Dickermann recorda que a primeira *Merz-saulen* (coluna Merz) erguida em 1923 ainda como objecto autónomo era encimada pela recordação de uma experiência trágica, talvez a mais dolorosa das experiências humanas, a perda de um filho; a máscara mortuária do segundo filho de Schwitters, ainda que surja como um ícone anónimo (Patricia Falguières, por exemplo regista-o como uma cabeça de boneca) que depressa desaparecerá sob novas imagens e objectos, poderá ser *a imagem* que fez com que Schwitters quisesse lembrar-se de tudo, guardar tudo, tornar a habitação (a morada dos hábitos) na *forma irreconhecivelmente petrificada* das pequenas felicidades e dos grandes desgostos. Mais do que um processo de desaparecimento, de erosão, a forma irreconhecível, acumulada, o ambiente humano construído do *Merzbau*, -o seu interstício de

factos sociais, de distorção ideológica (a colagem bizarra de arte pura com códigos visuais cada vez mais abstractizados, de mitos culturais com o valor anedótico do lixo, do rejeitado) - revelam a subjectividade não apenas como um sujeito público, um retrato, uma definição de si próprio mas também como uma marginalidade, como o desacordo, a alteridade de diferentes definições de si próprio; a subjectividade como uma montagem, uma máscara onde se acolhem inadequações, frustrações, dores, transes visionários e expectativas comunitárias.

Esta cripta que invade e coloniza uma morada burguesa (a casa dos pais de Schwitters) desde a sua cisterna subterrânea até ao sótão é para Dietmar Elger^{lxxxiii} uma potência com qualidades arquitectónicas. Qualidades que são percebidas não só formalmente (ocupação espacial) como ao nível metodológico, ao nível do processo construtivo; há, observa, uma distribuição parcimoniosa do necessário e do acessório, da intimidade e do público, do belo e do feio, do explícito e do incomunicável. Kurt Schwitters assumiu sempre que o fragmento acrescentado às paredes e cavidades do seu imperativo utópico podia rapidamente tornar-se redundante e dissipar-se pela presença de outro fragmento ou de outra direcção construtiva, isto é, o pormenor podia com a mesma facilidade com que se tornara protagonista de um instante do processo passar a ser filtrado, alterado, obscurecido pela migração formal que caracterizava o ritmo geral do *Merzbau*.

A condição de um espaço que se dispõe dentro de outro é reiterada pelas palavras de Schwitters que no seu artigo *Eu e os meus objectivos* explica o desenvolvimento do *Merzbau* como uma extrapolação do crescimento planificado e harmonioso do recorte urbano.

Há uma intimidade orgânica, em constante construção, um sentido do inacabado, da recolocação e transformação do resíduo anódino e mesquinho numa grande escala arquitectónica. A tese de Dietmar Elger vai no sentido de que a concavidade explosiva (no sentido de excrescência) produzida por Kurt Schwitters implicou também e de uma forma persistente o interesse por uma arquitectura integrada em que a acção maçónica, individualizada e artesanal participasse num projecto supra-individual; haveria no *Merzbau*, por influência do pensamento estético e da plasticidade enunciada pela arquitectura expressionista, o *gótico do deus assassinado* como lhe chama Gabriele Bryant^{lxxxiv}, em particular a *Glashaus (1914)* de Bruno Taut ou também a ideologia e a obra arquitectónica de Peter Behrens, uma valorização nostálgica e vagamente ética do espírito da *gesamtkunstwerk*^{lxxxv}, da transformação estética da vida quotidiana e do espaço de afirmação dessa vida, a cidade e a habitação. O anti-materialismo formal das catedrais góticas, o seu claro-escuro transcendental, a natureza integrada do metafísico e do psicológico, a função de condensador espiritual são elementos que se manifestam, ainda que por vezes metonimicamente, na ur-arquitectura de K.Schwitters.

Patricia Falguières^{lxxxvi}, por seu lado, disputa a possibilidade de se tornar inteligível este *dédalo de estruturas sobreimpressas* através do léxico arquitectónico e da espacialização euclidiana e logocêntrica que lhe serve de apoio. Estamos, insiste, perante um *palimpsesto* com todas as implicações simbólicas e conceptuais que lhe são inerentes. Um interior excrescente de *tesouros ridículos, obscenos, irrisórios, de materiais esquecidos, caducos*

que catastrofiza a hipótese de uma sistemática, de um plano. Na sua perspectiva a proliferação arborescente, aludida por Hans Richter, não mimetiza a arquitectura gótica. O *Merzbau* não é um envelope mas um processo, não é uma estrutura unitária mas um relicário que procede de inúmeras estratificações. P.Falguières chega a utilizar a expressão o *Merzbau alimenta-se*, expressão que lhe sobredetermina a condição de organismo omnívoro.

No essencial a prática artística de Kurt Schwitters expandiu-se aos ciclos da vida quotidiana, a rendez-vous inesperados com os sobreviventes do arcaísmo acelerado – o lixo industrial e doméstico, as folhas volantes da publicidade, os bilhetes dos transportes colectivos, o foto-jornalismo germânico que reproduzia e explorava morbidamente ao ponto de a tornar uma mercadoria o ascenso do crime sexual, o *lustmord*, no ambiente bipolar da república de Weimar.

O *Merzbau* foi também uma obra afirmativa em que a memória de complicitades ideológicas e estéticas com a sua contemporaneidade e com uma concepção anti-dogmática do modernismo ganhou uma qualidade espacial e comunitária – Schwitters dedicou uma série de grutas a Hans Harp, Theo Van Doesburg, Hannah Hoch, Mies Van der Rohe, El Lissitsky, Malevitch. Mas também inventou espaço para sacralizar em pequenas cavidades alguns dos mitos e protagonistas da cultura germânica. Dorothea Dietrich no seu texto *The fragment reframed: Kurt Schwitters's Merz Column*, desenvolve o argumento de que a *composição descontínua de fragmentos* que Schwitters baptiza originalmente como coluna é uma analogia simbólica da transformação histórica do reino coeso, inquebrável da cultura (a *Kultur* de Spengler) na experiência incompleta, abstratizante e materialista da civilização. Este *cefalópode* inicial polissémico, comunicante e incomunicante ao mesmo tempo, é um esforço continuado, organizado e consciente, diz-nos ela, para superar o processo de fragmentação, a devastação da memória, a crescente estranheza e anonimato da experiência individual que afecta a vida humana no período da modernização. Antinomia da coluna como elemento arquitectónico solidificante- a *Merz-coluna* não segura, não apoia, não representa a totalidade- ela é mesmo assim o esforço por vezes irónico em reclamar ao nível pessoal, ao nível da subjectividade individual uma posição no mundo dos homens, em reclamar, insiste Dorothea Dietrich, uma totalidade pessoal num mundo que tem como imagem mais poderosa o disparate de uma forma descentrada, sem ordem, sem estrutura.

O refinamento da forma e a essencialização *construtivista* do *Merzbau* (integração de espelhos e variação nas fontes de luz, redução da gama cromática ao branco) que nos testemunham as fotografias mais conhecidas desse projecto pertence a uma fase final de ocultação e epidermização das camadas que fizeram a história da *Catedral da Miséria Erótica*.

Este aparente *regresso à ordem*, a um sentido de unidade tem pelo menos duas leituras. Uma, talvez a mais imediata relacionar-se-á com o ambiente político alemão dos anos 30, a morte política da república de Weimar com a chancelaria de Hitler e a sua declaração de guerra às várias minorias que povoavam a sociedade alemã, entre elas a minoria

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

cosmopolita, bolchevique e judaica dos modernistas. E neste contexto de miserabilização do modernismo esta nova epiderme serviria de couraça; o Merzbau apareceria como uma crisálida invertida, que nunca se abriria e cuja beleza e mistério seriam escondidos de uma sociedade que apenas desejaria reificá-lo senão expô-lo violentamente como uma aberração da cultura humana. K.Schwitters manter-se-á até Janeiro de 1937 em Hannover fugindo precipitadamente com o seu filho Ernst para a Dinamarca nesse mesmo ano e instalando-se pouco tempo depois na Noruega. O motivo fora aliás o facto de Ernst ter sido interpelado para comparecer nas instalações locais da Gestapo para prestar declarações (o que normalmente significava a detenção). As hesitações e inércias de Schwitters são parcialmente explicadas pela viúva de Moholy-Nagy que descreve um jantar bizarro a que K.Schwitters, Moholy-Nagy, teriam sido convidados por Marinetti em visita oficial à Berlim Nazi e em que à excepção de Hitler, postulavam todas as figuras do Partido Nazi (Goebbels, Goring, **o gordo** Rohm, (chefe das S.A. e já com os dias contados), Rudolf Hess, o ex-expressionista Gerhart Hauptmann que ela descreve como uma versão pífia e em gesso de Goethe, o Presidente da Universidade de Berlim entre outros dirigentes do folclore político-ideológico nazi); e em que Schwitters se teria embriagado e feito uma triste figura apelando a que o deixassem ser quem sempre fora (**Sou ariano-ogrande ariano MERZ; posso pensar em ariano, pintar em ariano, cuspir em ariano** argumentará em desespero de causa, **Vocês não me vão proibir de MERZar a minha arte MERZ, pois não?**) . A data tardia do seu embarque da Hannover nazificada prende-se, concerteza, com a soberania umbilical que o seu casulo-crypta MERZiano, o seu *portfolio* intransportável, tinham sobre a sua imaginação quotidiana.

Mas de qualquer forma é inescapável que K. Schwitters foi outro dos recrutados forçados que elencaram o *Box-office*, a exposição/manipulação **Entarte Kunst** (Arte degenerada) realizada em 1937, primeiro em Munique e depois em Berlim; imagine-se o que, aos quarenta e seis anos, não terá sentido o bom burguês Schwitters, **gozando o rendimento estável dos seus bens imobiliários e o seu trabalho tipográfico**, o poeta de *Anne Blume*, habituado às compensações sociais do choque (a publicidade, o prestígio junto da vanguarda, a inveja frustrada do pequeno-burguês) perante a sua participação involuntária nesse famigerado *Luna Park* da propaganda anti-modernista do III Reich. O propagandista *Merz* deixará de heroificar publicamente o *nonsense* quando percebe que a reacção ao seu comportamento mudara radicalmente: o *Reich de Mil Anos* fizera curto-circuito no itinerário que caracterizava a hostilidade crónica das autoridades weimarianas às iniciativas modernistas - o arresto das obras expostas e publicadas, a censura, a invasão da polícia, a ida a tribunal, a condenação e o pagamento de uma caução ou multa. O modernista descobre que se transformou, de facto, num inimigo do Estado e que o seu novo rótulo, *artista degenerado*, cola-se à sua pele como uma condenação à morte (social e, também, física). Para a Alemanha do **Triunfo da Vontade** e de **Olympia** ele é um metabolismo que desconstrói, que retarda a homogeneização ideológica e histórica dos alemães, que contraria a hipertrofiação da sociedade numa horrível monada rácica. É por isso, que para o nazismo, o modernista não representa nem alguma vez representou os valores da verdadeira revolução estética (que fala e pensa em alemão) nem é

bem-vindo a um campo da realização estética em que os objectivos políticos se transformam na *mais artificial de todas as obras artísticas*. Para os ideólogos da Direita radical alemã, o modernista nunca fora *Vorschein (antecipação estética)*, ele não devia ser engrandecido pelos seus contemporâneos mas a sua influência no mundo dos vivos devia ser corrigida de forma peremptória: excisar o presságio modernista perseguindo, vigiando, internando os seus activistas mais coriáceos e carismáticos e, quando chegasse a hora política para esse expediente, eliminá-los.

Uma segunda leitura indica-nos que K.Schwitters foi um construtivista tardio (nos anos trinta o fôlego teórico-prático do construtivismo já possuía os timbres empíricos do produtivismo e do factografismo) que se decidiu a resolver o esgotamento quer do processo metodológico quer da forma resultante incrustando-lhes um revestimento cubomórfico. A linguagem do disparate estava consolidada, guarnecida, agora havia que estucá-la, protegê-la ou negá-la. Depois de imitar as crianças que colecionam os mais disparatados e insignificantes objectos como peças essenciais da sua vida, depois do jogo infantil e ingénuo de acumulações, de estórias improváveis, depois das colunas, vão e arcos de detritos, de objectos encontrados, de objectos obsoletos, de objectos de desejo e de inestimável carinho simbólico, chega a hora da amnésia induzida, do ocultamento, do apagamento; podíamos sugerir que, depois da despreocupação libertária, quase anarquizante onde origem e finalidade são elementos obscuros, indefinidos, indeterminados, chega a hora temível das convenções sociais, da vergonha, da aprendizagem, da punição, a hora em que esta casa arborescente, esta superfície de muitas peles e muitos órgãos tem que esconder a sua inutilidade social, a sua disfuncionalidade o seu carácter órfão num mundo material repleto de coisas e de actos demasiados sérios e temíveis. Ou, ainda, outra hipótese: talvez este fosse o culminar lógico, o epílogo necessário para que este autêntico *troféu hipertrófico* (o termo de Max Ernst faz aqui muito sentido: os restos recolhidos no *campo de batalha* quotidiano desenvolvem-se como uma totalidade incontrolável) sepultasse na escassez poética do seu vazio os contornos primitivos, primordiais, irracionais de um Eu que a vida burguesa inibia, proibia, punia. O Merzbau é a encarnação heteronómica tornada arquitectura.

O organicismo do Merzbau antecipa o estado de descrença que dominará a actividade artística do pós-guerra, a permanência do signo artístico como experiência do natural e do trágico, como crise entre a inclinação clássica para a organização e a mecanização do impulso criativo (ou no racionalismo de Mondrian e do purismo estético europeu, a *unidade entre a expressão de conteúdo e a sua aparência*) e a obsessão romântica pela expressão, pelo gesto como *libertação simbólica de forças inconscientes*^{lxxvii}. A arte já não surge, ao contrário do corolário primo-modernista, como consciência estética da tecnologia e da ciência. Tentaremos no capítulo 4 esclarecer essa *psique* da aporia que se instala na criação artística contemporânea e que joga as suas convicções entre o objecto da *bondade ambígua* da técnica, o objecto purificado, sedutivo e incomunicante, e o objecto que admite o trágico, o isolamento e o conflito estrutural, na própria criação, entre disfarce e autenticidade como técnicas expressivas e como lugares de conteúdo.

3.5-Sobre Allan Krapow: a arte como a eloquência activa, não-verbal e anti-sistémica do quotidiano.

Allan Kaprow, (Fig.230), foi descrito por muitos dos seus glosadores e contemporâneos como *o mais conhecido dos artistas desconhecidos entre os principais artistas do pós-guerra norte-americano*^{lxxxviii}. Ele foi, talvez o mais eficaz divulgador de um tipo de experiência onde *brincar com os detritos e a porcaria*^{lxxxix} tinha um sentido literal (e cidadão): o *Happening*. Outros artistas como Jim Dine, John Cage, Robert Whitman, Claes Oldenburg poderão ser incluídos nessa genealogia mas foi ele quem definitivamente integrou toda a amplitude desta prática na sua agenda teórica, quem estudou e experimentou formas de quebrar os esquemas mentais que segregavam a autenticidade da arte, que subjogavam a vida como um vazio estético. Numa carta enviada por Claes Oldenburg a Kaprow e em que este o penaliza por fazer propostas irrealizáveis e *artificadas* encontramos talvez a definição mais sucinta do que estava em jogo, isto apesar do tom ser pouco conciliador: *A arte não pode se falada da forma como o fazes...não existe fora do artista como se fosse um objecto qualquer (...) Uma arte da realidade não artística ou da realidade filosófica é impossível*^{xc}.

A sua obra visual e escrita pode ser entrevista em termos temporais como uma digressão que começa na *Assemblage* de influência pollockiana chega aos *Environments* e aos *Happenings* multidimensionais e destes finalmente alcança os casos isolados e mais eremitas das *Actividades* (termo com que Kaprow definirá os projectos tardios em que se envolverá com um grupo mais restrito e intimista de amigos). Uma digressão onde, ainda assim perdura uma organização formal e um enquadramento dos objectos e dos ambientes; Kaprow não abandona a forma apenas os padrões convencionais que a associam ao artístico e ao estético, torna-a mais indeterminada e *desmedida*; ela adquire um carácter mais mutante e um padrão e maleabilidade espaço-temporal^{xc1}.

O material com que se desenvolve *esse brincar* não pode contudo ser desligado de uma parte da América que, chegada a década de 60, já não era apenas moderna mas intensa e gloriosamente modernista. Nesse período a produção da vanguarda artística norte-americana admitia ou era interpelada, por um tipo de experiência e de visualidade que punham de lado *a aparência de ordem* ou a sua antinomia *a aparência de caos* – a oposição que já se tornara *clássica*, via modernismo abstracto europeu, entre forma e superfície, lógica e intuição.

Essas práticas exploravam o que ficava para lá da base ópticocêntrica das artes plásticas, e acentuavam tudo o que pela sua simples presença abalava os contrafortes que convencionavam o produto da arte



Fig. 230 Allan Kaprow passeando-se no meio do seu *Happening, Yard*, 1961.

como um objecto autónomo, fechado e dominado pelo instinto de permanência, de exibição e de posteridade.

No seu texto *Happenings in the New York scene* (1961) encontramos uma análise detalhada do que está em jogo neste estranho veículo representacional, neste desgaste improdutivo de *energia primitiva*, onde o consumo de tempo e de espaço acontece no sentido mais puro e real, isto é, sem plano aparente, sem previsibilidade, sem qualquer filosofia adjacente. É acção pura, é o espírito do *action painting* levado para além dos limites da superfície plana, (algo de que, segundo a análise de Kaprow, Pollock não teria tido coragem), invadindo o atelier, espacializando-se através da acumulação dos objectos mais disparatados (na parte introdutória do texto, Kaprow descreve um elenco de materiais que vai de máquinas de cortar relva, caixas de cartão, bidons, microfones, muzelina agrafada, toros de madeira, trapos coloridos a luzes azuis, nocturnas e a ventoinhas) da combinação arbitrária de musica e ruído, de voz gravada e de voz dos performers, através dos mais variados cheiros, alguns insuportáveis e intoxicantes outros familiares mas igualmente inóspitos. Kaprow enfatiza a importância e a necessidade de se conservar *a ligação orgânica entre a arte e o seu ambiente* (também como reacção a um segundo e poderoso ambiente, a galeria, onde esta reaparece higienizada, *germ-free*, e re-representada). Apesar dessa aparente ligação aos aspectos inesperados, não-artísticos, à arbitrariedade concreta das ocorrências quotidianas (*Happenings anónimos e eventos, encontrados em latas do lixo, em arquivos da polícia, em átrios de hotéis; vistos em janelas de prédios e nas ruas; sentidos em sonhos e acidentes horríveis. Um odor a morangos esmagados, uma carta de um amigo^{xcii}*), Kaprow investia, e são numerosas as provas escritas, na organização e explicação (aos participantes mas também às comissões envolvidas no financiamento que, regra geral eram Universidades-Cornell, Texas, Berkeley, Southern Illinois- ou patrocinadores privados, quase sempre galerias) sobre os preliminares necessários a cada evento (os materiais, a especificação do local, os horários e intervalos de tempo, o números de intervenientes; com frequência lemos nos seus *papers* onde sequenciava os eventos dos happenings avisos como este: *Não há espectadores para este evento, aqueles que desejarem participar deverão frequentar uma reunião preliminar^{xciii}*).

O *happening* é uma acção evasiva, adversária do controle social praticado pela estética clássica; controle que mantém o objecto de arte respeitosamente à distância (na parede, no plinto) do seu venerador, do seu cultor; aqui não há objecto e sujeito, os dois misturam-se num heteróclito cujo tempo de vida é curto e irreproduzível, o que tem que acontecer só se realiza uma vez (só é *autêntico* por escassos minutos) como no aforismo de Heráclito. Arte e vida, ou se quisermos, a *realidade não artística*, tornam-se mutuamente inclusivos nesse esquema temporal muito curto e condicionado.

A ideia de catástrofe e banalidade (ou de catástrofe no interior da banalidade com toda a sua carga tragicómica) adapta-se-lhe. Não se sabe o que vai acontecer mas também quando acontece não se sabe se a *coisa* correu bem ou mal. O *happening* possui esse lado opressivo, não há estabilidade ou segurança apenas provocação; ele intimida, sobretudo os introvertidos, os que tem dificuldade em se rirem de si próprios, os que odeiam as situações ridículas, ele engole, faz desaparecer os seus

participantes, os assistentes tornam-se cúmplices forçados. Ele desencadeia gestos de irritação, de fúria, de surpresa, de descontentamento, de comédia e de humor negro.

Num determinado momento da vida dos espectadores, num momento social em que eles esperam entrar na cápsula sacrossanta e insupeita da arte séria, eles são incomodados, e obrigados, perplexos, a uma reacção.

Os *performers* gesticulando, gritando, empurrando, as máquinas irrompendo sobre o espaço ocupado pelo corpo dos visitantes, o ruído e os sons mecânicos deslocando-se e embrutecendo a atmosfera, as dimensões exíguas, o desconforto térmico (muito calor ou muito frio) as pessoas acotovelando-se, a sensação de claustrofobia e mesmo de asfixia. O happening não é definitivamente um momento de clausura contemplativa, onde num isolamento fabricado, crédulo, se percebe em determinados objectos e não em outros, beleza e transcendência.

Lucy Lippard como que parafraseando o célebre slogan da luta operária afirma que ao lerem os textos de Kaprow, *os artistas nada têm a perder senão o seu equilíbrio*. Era esse equilíbrio o que os seus *Happenings* andavam a dismantelar.

Em 1993 publicou-se uma primeira colectânea de textos de Alan Kaprow epitomizada com o título sugestivo *The blurring of art and life* (em inglês *blur* significa borrão, isto é, arte e vida, duas unidades historicamente divergentes metabolizam-se na mesma mancha, na mesma sujidade ou no mesmo gesto poético). Os textos estão organizados segundo décadas (anos 50, 60 e 70) e através dessa cronologia procura-se identificar a evolução do pensamento de Kaprow e conceptualizar a sua progressiva transferência do território exclusivista da vanguarda para o terreno *deweyano* da experimentação activa da vida quotidiana. O ensaio *O legado de Jackson Pollock* de 1958 inicia a recolha e *Performing Life* de 1979 fecha o livro.

A escrita de Allan Kaprow é, entre muitas outras hipóteses interpretativas, a investigação de um método profundamente anti-doutrinário, capaz de intensificar as propriedades da vida, da soma das suas insignificâncias e rotinas (abrir uma torneira, deixar a água correr, encher um copo, atravessar uma rua, receber uma carta, lavar os dentes, subir ou descer umas escadas, empurrar o carrinho de compras) e dos seus momentos chave (o convívio, a interacção, a comunicação, o nascer, o amar e o morrer). Estão ali sob a forma de diferentes mecânicas do jogo mimético, do claro-escuro da comédia e da liberdade aparente do palhaço circense alguns dos recursos lúdicos, inteligentes ou irracionais que o ser humano foi desenvolvendo, por tentativa e erro, para contrariar a mecanização e a passividade impostas por um quotidiano de obediência e de previsibilidade.

Kaprow propõe-nos que apreciemos e que vejamos o alcance estético de alguns dos milhares de segundos, minutos, horas e dias que são absorvidos pelos ciclos repetitivos do quotidiano e pelos rituais mais complicados e ambivalentes da vida individual- pelos processos de definição de um *eu*, em confronto ou em empatia com os constrangimentos culturais, de determinação da sexualidade e de um sentido de comunidade; que sejamos, também, capazes de atribuir outro sentido à duração desses ciclos e dessas manifestações, aos efeitos e inércias que produzem na sensibilidade e no comportamento psicológico e físico dos indivíduos.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

A introdução, assinada pelo seu editor Jeff Kelley, é talvez até 2008, o estudo mais sério e extensivo das contribuições, origens intelectuais e artísticas de Kaprow. Um dos apontamentos de Jeff Kelley assinala que na cronologia artística de Kaprow se denotam as mudanças que se estavam a operar na experiência contemporânea (isto é, em todo o tipo de experiência e não apenas no campo restrito do modernismo tardio) com a expansão dos sistemas de mediação e com a contracção do espaço físico da mediação.

Na sua explicação encontramos, curiosamente, vestígios da hipótese que Walter Benjamin expusera no seu já famoso ensaio dos anos trinta *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade mecânica*; dizera ele então que cada época histórica contribui para uma transformação da natureza e do alcance das operações desenvolvidas pelo percepção sensorial do sujeito humano. Benjamin elege o cinema e a radio como as estruturas de comunicação de massas que no seu tempo precipitam definitivamente a passagem irreversível da experiência directa para a experiência multiplicada, serializada e refractada num sem número de imagens, cada vez mais diferentes e mais verosímeis que o original.

Esta alteração significou que a experiência estética já não se podia basear num exercício de recolhimento reflexivo, passivo e socialmente restrito. As demografias que contactam na sua existência quotidiana com formas estéticas acabam por, invariavelmente, organizar uma ideia particular de arte, estereotipada ou idealista, baseada na ideia de talento e de esforço ou na sua antítese, confundindo sincreticamente os diferentes passados da história artística. Esta visão da arte, esta curiosidade, descrença ou abraço intuitivo em relação ao que são os novos limites da experiência do belo subsidiam-se de uma fenomenologia baseada no choque, na acção, no escândalo. E realizam-se através do fotojornalismo, da publicidade ou da errância visual não seriada do espaço urbano, sendo este um tipo de experiência de que os surrealistas serão particulares facilitadores e catalisadores - apreciem-se as fotos de Jacques-André Boiffard publicadas na novela *Nadja* de A. Breton: o automatismo do olhar vai ele próprio combinando numa enorme colagem sensorial, imagens publicitárias, frases dispersas expostas em tabuletas, painéis, em toldos de negócios diversos, estátuas de *grandes homens* sem vida póstuma; vai descobrir objectos sem utilidade aparente, perceptíveis através das janelas ou expostos nas varandas; vai sensualizar montras, admirá-las como verdadeiras bodas para os sentidos, vai vivificar, humanizar mercadorias, vai tornar alegórico, coloquial a abstracção complacente, expectante do mobiliário urbano, até um ponto em que as ruas, as fachadas dos edifícios adquirem um carácter falante, poético; materializam-se em colagens tridimensionais onde o voyeurismo, o gosto estético pessoal e a invenção plástica se tornam princípios activos).

Para a geração de Kaprow a televisão e a reprodução magnética (audiovisual, o vídeo) serão as estruturas que produzirão essa *afinidade electiva* entre a percepção estética (mas não estetizada) do mundo e a construção visual, táctil, holística da existência.

Kelley fornece-nos também a dupla genealogia do optimismo performativo de Kaprow e o modo dialéctico como ele põe essas diferentes referências a trabalhar. A teórica estará ligada ao anti-taylorismo de John Dewey, ao *seu sentido poético das texturas prosaicas da experiência do*

quotidiano (J.Kelley, p.xxv), e a uma versão da filosofia Zen por D.T.Suzuki –o seu divulgador *oficial* cujas aulas na década de 50 influenciaram não só Kaprow mas também John Cage. J. Kelley afirma que para **Kaprow o pragmatismo é a mecânica do Zen e este o espírito do pragmatismo**. A segunda influência remete para Hans Hoffman (pintor abstracto alemão exilado nos E.U.A e que também teve um papel importante para Pollock), o historiador de Arte Meyer Schapiro, Marcel Duchamp (assim como os dadaístas e os surrealistas) e o seu amigo John Cage.

O *Apple Shrine* pode também ser interpretado como um epigrama espacial às marcas deixadas pelo pensamento Zen na visão filosófica de Kaprow. Mas é o seu happening/environment **Push and Pull- uma comédia de mobiliário para Hans Hoffman**, que comparativamente torna moderado (quase manso) o radicalismo do Merzbau. Se este é a experiência e a concomitância texturada entre arte e imaginário totémico, se nele ainda estamos no campo ontológico da obra de arte, de uma técnica ou de um conjunto de técnicas, que solidificam o seu activismo num objecto, em **Push and Pull** não há técnica, não há premeditação, não há um enredo nem personagens definidas. O termo em si deriva dos dois tempos que definiam a técnica pedagógica de Hans Hoffman que fora professor de Kaprow a partir de 1945; segundo este, Hoffman começava por criar aos seus alunos condições de inteligibilidade sobre a história do saber e do fazer visual, intensificando e valorizando o contacto oficial, a aprendizagem dos modos de fazer das formas artísticas não só das que pertenciam ao passado mas que lhes eram relativamente contemporâneas (cubismo, expressionismo, dadaísmo, abstraccionismo, surrealismo)- **éramos confrontados com uma metafísica e com uma técnica**; de seguida estimulava o aluno para que este desenvolvesse os seus projectos e ideias num ambiente privado, isto é, Hoffman abstinha-se de intervir directamente no que iria ser resolvido pelo aluno, deixava-o inventar e imaginar reservando para uma fase posterior (que era pública, e segundo Kaprow, muito frequentada, pelos estudantes) o comentário e a análise crítica dos trabalhos realizados- **era assumido que a Arte não podia ser ensinada mas os seus meios e condições sim**; há em **Push and Pull** uma homenagem diferida e um reconhecimento das possibilidades empíricas que se extraem desse jogo dualista: criar as condições *laboratoriais* para a ignição de fenómenos criativos (aporias visuais mas também não visuais, situações iconoclásticas, destrutivas mas também impulsos banais, manifestações convencionais de gosto e de composição, e até automatismos específicos da vida moderna) protagonizados e mobilizados por outros e essa audiência deve poder se tornar um integrante activo no *casting* dos *happenings*. Para além de Kaprow valorizar a intervenção de pessoas que não tenham uma percepção familiar e convencional do fenómeno artístico contemporâneo; são sobretudo essas que podem adquirir uma percepção e uma participação qualitativamente diferente da que é esperada, e daí se tornar possível que a sua resposta comportamental, que a montagem subjectiva dos factos que assistiram no tempo de realização do *happening* funcione como uma espécie de condensador estético, (uma *Polaroid*, ainda que o seja de curta e ambígua duração) do seu quotidiano. Mas em que consistia então esse *happening-environment*? Era uma experiência *in vivo*, adultos convidados a brincar às *casinhas*, que estava integrada numa iniciativa organizada pelo

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

MoMA que se intitulava ***Hans Hoffman e os seus estudantes*** e localizava-se em duas salas construídas propositadamente num armazém e ligadas entre si por uma porta; uma das salas fora pintada de preto e mantida numa relativa obscuridade, (a única luz saía de uma lâmpada azul); os objectos que aí residiam, temporariamente, assim como a sua arrumação aproximavam-se da atmosfera de ***uma cave ou de um sótão***; apesar da simplicidade e economia material do compartimento havia, ainda assim, um pouco de tudo o que já não faz falta ou perdeu (ou talvez espere recuperar) a sua utilidade e actualidade: ***caixas, barris, um escadote articulado, roupas e jornais velhos, um aparelho de televisão***. O típico lugar onde se *esquecem* os bens em fim de ciclo. A sala mais iluminada e por onde os intervenientes entravam, estava pintada de amarelo, a faixa horizontal superior, e de vermelho, a faixa inferior; a atmosfera era o de uma natureza morta onde é possível chegar, circular e fazer alterações, um *showroom* banhado, aliás por fortes luzes amarelas: à entrada dessa sala, Kaprow colocara instruções aos visitantes incitando-os a desorganizarem, explorarem as hipóteses compositivas dos dois espaços, no fundo a redefinirem, a *excentrificarem*, num espírito de jogo e de diversão, a ordem estabelecida por ele. Um jogo do puxa (pull) e do empurra (push).

3.6- A ruína e a memória reprimida como estilos da cidade da correcção moderna: os trabalhos de Gordon Matta-Clark e Victor Burgin.

Não foi só o sentido de justiça e de comunidade da inteligência humana, que se encarregou de nos trazer ao ponto onde nos encontramos. E que transbordou esse mesmo ponto de aço, betão, energia e conhecimento. Rios de sangue e de lama ainda correm cheios de força nos bastidores da imagem inefável e gratificante da vida moderna. Os seus muros por muito altos que sejam não conseguem esconder ou fazer esquecer o cheiro, o ruído, a falsa ordem, o quotidiano sem eternidade. Nem impedir que a anorexia social *da tragédia do que se pode perder e da alegria do que se pode ganhar*^{xciv} se torne o papel de parede dos seus aposentos.

Em *Tudo o que é sólido dissolve-se no ar*^{xcv}, um texto de 1982, Marshall Berman, dispõe-se a demonstrar-nos e a defender de facto as propriedades humanistas da modernidade. No transcurso da sua obra explica-nos alguns dos episódios históricos e dos textos, tanto poéticos como políticos, que conceptualizam a novidade transgressiva como uma força paradoxal. Uma força mortuária capaz também de fabricar beleza e de garantir uma satisfação social vagamente próxima da felicidade mas que, *sem dúvida tem contas* (e que contas...) *para pagar*^{xcvi}.

O seu entusiasmo militante, a profundidade da sua análise, alimentam-se da ambição intelectual de tentar entender o que significou, na escala da rua, do boulevard e do bairro popular, o *paradoxo e a contradição do viver o mundo em mudança* e o que foi sentir essa mudança na própria existência, no desejo de existir (social, política e culturalmente). Baseia-se também na vontade, que é política e não apenas académica, de contrariar (ou pelo menos deplorar) a falsificação do projecto da modernidade, isto é, *revogando* a sua representação como *a virgem* (o espectáculo teleológico da vida homogeneizada) *que vê nascer um filho* inesperado (a supremacia histórica do valor de troca sobre o valor de uso); recusando, também, a mercantilização de valores desenvolvidos nessa época cultural tais como a auto-expressão, a liberdade identitária, os valores de utilização, de contemplação e de produção estética.

Marshall Berman estratifica os três *Ms* (modernização, modernidade e modernismo), organiza-os verticalmente, com o auxílio de uma série de referências. Do *Fausto* de Goethe extrai o que chama um *modelo faustico de desenvolvimento*^{xcvii}. Este compósito metafórico, segundo ele, as proezas colossais –mas simultaneamente trágicas– com que no séc. XX o absolutismo tecnopastoral, (uma conjugação do humanismo saint-simonista e da acção do capitalismo monopolista), se mundializou para alimentar a sua fome de energia e de velocidade; subsidia-se de Marx que é lido assumidamente como um escritor modernista. No texto bermaniano o

Manifesto Comunista tem um desempenho central nesta tentativa de orientar a dessacralização praticada pelo activismo burguês como uma hipótese de caracterização do modernismo (o título consagra, aliás essa centralidade); deve-se isso, argumenta Berman, ao estilo verdadeiramente *modernista* e às *imagens fortes*^{xcviii} que fornece. W. Benjamin definirá, curiosamente, esse documento como o início histórico da experiência revolucionária como organização política e a subsequente morte dessa mesma experiência como conspiração e boémia (ficando a morte política da encarnação dessa tendência conspirativa- o blanquismo e o proudhonismo- reservada para o desaire táctico da Comuna parisiense de 1871) e como sabemos um dos flancos do modernismo é esse mesmo espírito boémio, a crítica teimosamente inorgânica, a esperança conspirativa e profética que tanto pode seguir o caminho regressivo da nostalgia e da rendição como o trajecto do sacrifício pessoal); a poética Baudelairiana é outro dos contrafortes, juntando-se também a Paris de Haussman como primeiro laboratório de uma montra urbana feita à escala da voz de comando do administrador moderno e do capital financeiro; a literatura russa que se desenvolve em torno da cidade de Pedro o Grande (Pushkin, Gogol, Dostoiewsky, Biel, Mandelstam) perfaz outro dos capítulos. Berman reserva para o fim a sua experiência pessoal e o seu ajuste de contas autobiográfico com a nova Nova Iorque instaurada pelo seu *Moloch*, Robert Moses.

Nesta impressionante demonstração de conhecimento político e literário, Berman consegue ainda arranjar espaço crítico para nos mostrar que no desenvolvimento da modernidade, aventura e medo, fantasia e crapulice não só se deslocam impunemente como se incorporam nas mesmas actividades, nas mesmas interações chegando a se encontrarem face a face no acto de resistência (política, poética) e no acto autoritário (administrativo, judicial, policial). Mas, mais importante ainda, revela-nos, o que está por detrás desse mecanicismo pastoral que parecia incluir humanismo e tecnologia em idênticas e optimistas proporções. O que significou afinal, a construção histórica e ideológica do espaço e do seu uso. E o papel inovador desempenhado nessa obra tumultuosa pela dialéctica burguesa. Ficamos a saber que na sua marcha violenta, este reino dos fluxos permanentes e das crises endémicas, onde tudo, (até os bons sentimentos, a nostalgia, o filantropismo) se processa sob a forma de dinheiro e de transitoriedade, não se contentou em trucidar os antigos e desiguais mundos espirituais que oprimiam o seu avanço. O próprio presente torna-se nas suas mãos, obsoleto, antigo e inútil e é essa bancarrota que lhe garante o comércio do futuro.

Este espírito instalou-se em todas as estruturas da vida humana, incrustou-se como visão absoluta do mundo, redesenhando, eliminando e refazendo cidades, quarteirões, ruas, disfuncionalizando áreas de produção, modificando as actividades e as expectativas das populações, transformando-as em objectos passivos de um processo ou no destino ulterior desse processo (de sofrimento, de trauma, de metamorfose). Ele envelheceu prematuramente formas arquitectónicas que pareciam indestrutíveis, calcinou modos de existências (alguns deles insuportavelmente crueis), introduziu a partição horária da sobrevivência como estilo de vida, descobriu e admitiu culturalmente a diferença sexual e antropológica mas rapidamente homogeneizou-a como valor de troca;

alterou estruturas linguísticas, desmentiu a eternidade de certos hábitos de socialização e de simbolização, estetizou e encenou através de poderosas retóricas a sua própria história, transformando-a em imagem e em mercadoria.

A lição que fica é que a modernidade (progenitora do capitalismo monopolista como sistema social e económico e do socialismo científico como filosofia política empenhada em construir as relações sociais de produção de um sistema de novo tipo) tem tanto de beatitude como de campo de ruínas. Inesgotáveis possibilidades, prontas para o heroísmo, amontoam-se junto a um ossário de sofrimento.

Apesar do texto de M.Berman se orientar para o campo da esquerda política (a crítica que realiza à incorporação das conquistas sociais da modernidade no sistema de mercadorias é sintomático dessa posição), o mesmo não escapa às críticas de outros sectores da esquerda. Um exemplo será a recensão assinada por Gladys Jiménez-Muñoz^{xcix} e que, posicionando-se no campo dos estudos femininos e afro e latino-americanos, defende que Berman se desviou de uma questão maior. Ela deixa claro que no eixo dominante do texto bermaniano, São Petersburgo-Paris-Nova Iorque (uma das hipóteses digressivas não só do Modernismo mas da diáspora judia e um eixo que decifra culturas nacionais por via das experiências urbanas proporcionadas por cada uma dessas metrópoles) há uma sobreexposição da modernização, da modernidade e do modernismo como fenómenos que se concentram no hemisfério norte-ocidental e que repercutem exclusivamente a sua dinâmica social e política.

Interessa-nos relevar esta leitura por ingressar no que aparece como temática recorrente da obra de Ângela Ferreira: a *diferença no presente*. A tradição do progresso e do modernismo tem outras testemunhas e protagonistas: o colono e o colonizado, e a antropologia espacial em que esses dois sujeitos do real – concreto existiram, viveram, foram felizes ou trágicos mas, sempre, não o ignoremos, em condições desiguais.

A temporalidade da modernidade, diz-nos Peter Osborne, é marcada por uma dialectica da homogeneização (o novo como a forma autêntica do espaço contemporâneo) e da diferença (o sempre-diferente ideológico, físico e psicológico, o distanciamento qualitativo em relação ao que ficou para trás). A análise bermaniana toma em conta essa realidade mas esquece-se de a ligar (por falha conceptual ou por opção ideológica) às relações espaciais inauguradas pela modernidade, isto é à sua geo-política global, à história do colonialismo (e acrescentaremos nós, do imperialismo).

No importante estudo de Berman não cabe o que significou o desenvolvimento do modernismo no chamado terceiro-mundo ou sequer o papel desempenhado pelas grandes cidades do terceiro mundo; como é que se perspectivaram as questões da modernidade (a narrativa histórica do progresso, a liberdade, a diferença cultural, racial e de género, o universal, o inconsciente, o maravilhoso, a utopia tecno-pastoral, a diversidade linguística) a partir da situação posicional dos povos colonizados, de povos submetidos a instituições e dinâmicas políticas oligárquicas; que poesia, literatura e visualidade se produziram ligadas a essas temáticas mas usadas por esses mesmos povos como resistência política e cultural ao colonialismo e ao imperialismo e, também, como resposta ao imaginário criado por essas realidades históricas. O *caliban* desprezado pelo vizinho do Norte está

muito abstractizado e pobremente representado no texto de Berman. O habitante indígena e o mestiço do hemisfério sul-americano novecentista, surgem metonimicamente na referência que faz às novas vagas de imigrantes (de pele castanha escura) que ocuparam o Bronx na sua fase de declínio económico quando a auto-estradição de Nova Iorque tinha fracturado a vida comunitária das antigas minorias provenientes da Europa no princípio do séc XX. E, contudo, nunca como no século XX sentiram os povos do subcontinente americano os efeitos quotidianos da doutrina Monroe, a ocupação político-económica por parte do seu vizinho do Norte do espaço concreto (mas também ideológico) deixado pelas antigas potencias coloniais.

O anti-sovietismo de Berman torna-o míope perante a história sangrenta do seu próprio continente. Nem uma palavra sobre o *Bogotazo*, sobre o extermínio planeado das comunidades indígenas e camponesas, os massacres de camponeses na década de 30 na Nicarágua, em El Salvador, na Guatemala, a política terrorista do Plano Condor, os milhões de refugiados internos que criaram as megalópolis de São Paulo, Cidade do México e enxamearam o Rio de Janeiro, Lima, Bogotá, Caracas, Quito, Santiago do Chile; os poderes oligárquicos da América Latina, os senhores do Estanho, do Cobre, do Níquel, das Bananeiras enlaçados romanticamente com os Bancos de Wall Street.

G.Jiménez-Muñoz afirma que M.Berman subestimou e simplificou a importância da periodização dos tempos (e espaços) históricos e a perspectiva e a importância posicional de quem olha para a história quer em termos de disputas sociais e políticas (os vencidos ou os vencedores, os colonizadores ou os colonizados, as maiorias assalariadas ou as minorias possidentes) quer em termos de género (homem ou mulher) e de raça. Para além deste ocularcentrismo sobre a história simbólica da modernidade há, afirma Jimenez-Muñoz, uma concepção do processo histórico que não se consegue livrar da oposição clássica entre a originalidade dos grandes acontecimentos e a repetição e banalidade prática dos pequenos acontecimentos, entre a envergadura contraditória das figuras que fazem a mudança e a planura e a impotência do cidadão anónimo que se incorpora roboticamente na rotina do formigueiro. Os dramas pessoais dos oprimidos não saem do fundo da cena, mantem a sua condição abstracta de informação estatística. O paradigma da modernização urbana analisado por M.Berman (as políticas de desenvolvimento urbano e de hipertrofiamento das redes viárias que levaram à segmentação funcional dos velhos bairros da cidade de Nova Iorque e o caso muito particular da *Via Rápida Cross-Bronx*) aparece, e esta é na perspectiva de G.Jymenez-Munoz uma falha conceptual, como corolário dos efeitos abstractos e estetizantes de uma espécie de *vontade de poder* (e de estilo), da iniciativa urbano-fágica e totalitária de homens brancos e *açougueiros de cidades* como Robert Moses. Podíamos, reitera ela, chegar ao extremo anedótico de afirmar que a obra de Robert Moses é uma variante negativa, extremista do sujeito social criado pelas revoluções burguesas: o conceito a-histórico, essencialista e liberal-burguês de liberdade. Há como que a redução metonímica da construção permanente de uma cidade, dos conflitos e das resistências das comunidades pré-existentes à personalidade demiurgica do seu *conductore*, de um *weltgeist* (*espírito do mundo*) sobre rodas.

A área metropolitana de Nova Iorque não foi embelezada, retalhada e reconfigurada na óptica do automobilista apenas porque o absolutismo de Robert Moses assim o decidiu *num belo dia de primavera* mas porque se desenvolveu uma articulação muito eficaz e coerente do Estado, da rede de autarquias públicas, da enorme máquina burocrático-financeira que o deixaram criar e dirigir, e do Capital, isto é do entendimento entre a administração pública, as grandes corporações e o empresariado local, todos interessados em proteger o seu património e os seus investimentos nas zonas mais valorizadas.

O argumento de Gladys Jymenez-Munoz é que os planos de desenvolvimento urbano desencadeados no segundo pós-guerra e nos períodos imediatos às insurreições da década de 60 e de 70 dos guetos norte-americanos (e fala em concreto em *exopolis* como Los Angeles, Chicago e Nova Iorque) não são produtos passivos da fenomenologia demoliberal e do seu culto do empreendedorismo. Estes planos constroem um mundo diferente, idílico mas destruidor e irreproduzível, estéril. Um mundo com uma impressionante cortina estética de centros comerciais, parques temáticos, hotéis-casinos e condomínios que esconde por detrás, num esforço concertado de desinformação e ideologia, de estratégias securitárias contra-insurreccionais e de controlo demográfico esconde, dizíamos, a corrupção, os colapsos fiscais planeados, o egoísmo oligárquico, o inanismo dos serviços públicos e a alienação de património público valioso, que o subsidiaram.

Nesse mundo baseado no que David Harvey define como *acumulação por despossessão* são muitos os grupos étnicos e sociais que ficam à porta a espreitar como o fazem o velho e a criança no poema de Baudelaire, e se entram não o fazem como cidadãos mas como empregados a prazo e sem direitos sociais nem vistos de residência. A reorganização social da cidade não só implicou o afastamento físico das populações-problema mas encarregou-se de engaiolá-las sem perspectiva de remissão.

Não é possível portanto desprezar que por detrás da boa fortuna desses projectos há, como dizia Madame Vauquier no livro de Balzac, um crime protegido pelos buracos ou pela natureza de classe da lei; a inflação fundiária, a estagnação social, a manipulação de comunidades, a dissipação das *inner-cities*, das cidades dentro das cidades, a degradação e ensimesmamento dos bairros sociais até ao ponto do não retorno, o racismo como estilo de vida, o crime urbanístico, o assalto aos recursos ambientais não são fenómenos incontrolláveis, imprevistos, frutos selvagens da marcha do tempo. Pelo contrário, para determinados grupos eles são os resultados esperados e desejados para que as condições em que eles se realizam como classes dominantes e dominadoras permaneçam intactas. E assim a felicidade de cada um garante-se no seu lugar devido: os oprimidos vivificando no circuito fechado e na escassa mobilidade social das suas *reservas índias* e os opressores com livre trânsito para usar e abusar do solo edificado, beneficiando da *generosidade* dos administradores públicos para consolidarem e reproduzirem os seus bens privados.

A esse propósito podemos regressar ao livro de memórias da arte conceptual e visitar o projecto que em 1971 infamou Hans Haacke como um indesejável provocador. Um *profanador*, não do templo da estética (o que não seria dramático, pelo contrário seria gratificante em termos de

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

entretenimento) mas das relações difusas entre a estética e a economia (a primeira fornecendo uma imagem moral e a segunda subsidiando-a e investindo na sua popularização). Estamos a falar do estudo e inventário dos bens imobiliários de Shapolsky e associados (o título da obra é ***Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-time social system as of May 1971***), um benemérito do Guggenheim, e da sua estratégia programada de degradação desses mesmos bens. Aqueles *photomaton*s, espécie de perfil policial de prédios decrepitos e insalubres relembram-nos como o ar das cidades se pode tornar irrespirável quando as práticas políticas e económicas blindam, garantem, livres de impostos, o direito à acumulação ilimitada de capital; quando, nessa forma social notável, a cidade, não há alternativas ao uso privado dos solos. Hans Haacke parece dar razão ao comentário de W. Benjamin quando este observa que qualquer rua ou ângulo visual de uma cidade se pode tornar um ***teatro do crime***, só que neste caso o crime encarna-se num conjunto de lotes de terrenos e o teatro vai perdurando nas gratificações, donativos e demais parafernália simbólica com que *criminosos* como ***Shapolsky et al.*** mediatizam como um bem comum o seu direito (exclusivo, privado) à cidade; e como migram, agora já, *imaculados, impolutos* heróis da eficiência, das *boas* práticas comerciais, para o panteão dos benfeitores e protectores das artes e da urbe.

O que é observável, portanto, é que a proximidade física entre o extraordinário e o regressivo, entre a fome desintegradora, infinita por novos mercados, que iconoclastiza países, despovoia territórios, áreas urbanas e a fome de comer, a questão básica da sobrevivência, se reproduzem não só ao nível da dispersão ou concentração urbanas mas também ao nível da unidade mínima desse processo, a construção arquitectónica. Um objecto que integra na sua escala material, talvez de um modo inesperado para as expectativas da artista, a sentença neo-liberal ***as pessoas sofrem mas é bom para os negócios***^c, é a *cápsula mortuária*, ***House*** (1993), aplicada por Rachel Whiteread no presente condenado de uma habitação

3.6.1-Gordon Matta-Clark: O artista-cirurgião do espaço como alternativa esporádica, errática, à automatização computacional do arquitecto corporativo.

Gordon Matta-Clark cresceu rodeado de estaleiros de obras; um mapa da área de Soho onde habitava na sua infância e publicada no New York Times de Dezembro de 1957 onde se situavam as obras e desenvolvimentos em curso localizava uma das maiores obras mesmo à entrada da sua casa; esta era a Nova Iorque metamórfica descrita por Saul Below na sua novela Herzog, através da qual o seu herói epónimo peregrinava rodeado pela piras incendiadas de edifícios demolidos, com as suas roupas e dos restantes pedestres marcadas pela sempre presente cinza.

James Atlee, Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and le Corbusier

No seu best-seller *Delirious New York* (1978) Rem Koolhaas empreende uma peregrinação filosófica à volta da ilha de Manhattan; ele define como principal causa objectiva do êxito visual e físico da *ilha-cidade* o facto desta se organizar num complexo de grelha/bloco definido por doze enormes avenidas entrecortadas por cinquenta e cinco ruas; esse facto sistémico favoreceu segundo ele a expressão plena do *ego urbanista*, (urbanistic ego). A permanência e banalização no espaço da cidade de uma unidade máxima de ocupação espacial, o bloco, significou que diferentes formas e funções se nivelavam no mesmo tipo de unidade. Havia promessa de felicidade criativa, de invenção plástica *enciclopédica* na serialização do espaço, na compressão do projecto arquitectónico aos limites de uma quadrícula. A sua principal tese é que a Nova Iorque de finais de 70, falida, com serviços públicos cada vez mais inanes, a *filha decrépita* de Robert Moses; a mesma onde Marshall Berman inicia seu levantamento crítico sobre a *solidez polínica* da modernidade e da modernização faustica; a cidade onde Gordon Matta-Clark, (o excisor de ambientes construídos, o disruptor da arquitectura enquanto contribuinte benigno para o sistema universal de significação e de normalização das relações de classe), sucumbe a um cancro do pâncreas; a *cidade oximoro* (como a define Hal Foster), do *caos rígido*, dos episódios arquitectónicos contraditórios – que Koolhaas celebra como metáforas espaciais da modernidade baudelairiana, (a instabilidade e o permanente sobrevivem na igualdade repetida da grelha)- é a sobredeterminação da liberdade (arquitectónica) dentro do controle (administrativo e social). Essa estranha forma de liberdade apodera-se *da escada (...) para o Universal*^{ci} torna-a mutante, diferente conforme vamos avançando nas fatias quilométricas da ilha de Manhattan, conforme nos vamos aproximando da *cordilheira* central. O idealismo encomiástico de Koolhaas define Nova Iorque como um prontuário onde a funcionalidade, a

criatividade e a supremacia demiúrgica do arquitecto ainda aparentam ser plausíveis mesmo que o colete esteja apertado e a atmosfera irrespirável; onde é bela e apaixonada a aliança da Grande Arte (incluindo-se entre ela, a dos arquitectos que não desistem de serem artistas e que se põe à procura de um novo *alter ego* para se recompor das intempéries sociológicas que se tinham abatido sobre o modernismo europeu) com o grande *Mogul* da modernização pós-fordista, Wall Street. A financeirização da economia norte-americana e o seu futuro *derrame* mundial impregnaram a vida útil do *corpus* arquitectónico nova-iorquino e esse facto surge como uma oportunidade a não perder.

Ora o que Koolhaas diagnostica como produtivo no trepidante e *protoclasmático* maneirismo *clean-drawn* e *clean-countoured good-design* da arquitectura corporativa pró e pós *miesiana* tinha sido, dez anos antes, em 1968, num artigo publicado na revista Newsweek, objecto de análise e de inquietação por parte de Buckminster Fuller. Entre a resignação e a dissidência B.Fuller argumenta que o *ego urbanístico* é uma miragem na indústria automatizada da construção civil que se tinha apoderado de Nova Iorque desde os finais de 1940; auxiliado por um catálogo de convenções e de aparatos construtivos normalizados (o *Sweet Development Index*, para os Estados Unidos, diz ele), o promotor imobiliário, o cliente podiam facilmente impingir a sua visão e o seu individualismo libertário e pragmático (versão Wall Street) ao arquitecto; o individualismo faustico, o desejo de imortalidade e de originalidade através da ruptura artística já não são temas filosóficos presentes e urgentes na agenda do arquitecto que está já preenchida por *códigos preconcebidos de construção, leis complicadas de zonamento, assim como por todo o tipo de restrições impostas pelos sindicatos da construção e por outras organizações laborais*; ele tornou-se aliás, um *salesman*, um comerciante para quem as dialécticas do conflito social e formal estão fora do seu campeonato, para quem a iniciativa do desenho preliminar, primordial tornou-se uma memória longínqua; sobra pouco espaço para o papel do arquitecto como um inventor espacial e um inovador formal; tanto a experimentação como a especulação artística já não são elementos activos nos ateliês de arquitectura onde a taylorização tomou o poder.

É este permanente ciclo de destruição/construção, em que a cidade sob a sua forma juridico-administrativa mas também através das suas *re-representações* estéticas, (a publicidade, a comunicação de massas, as feiras internacionais e mundiais, a literatura, o cinema, a televisão) e da experiência fragmentada dos seus habitantes, espectaculariza e mediatiza a sua própria transformação (e destituição) que Gordon Matta-Clark (1943-1978), um nativo de Nova Iorque, experimentará em directo.

Arquitecto formado na Universidade de Cornell (Ithaca, Nova-Iorque), onde terá sido, no período de 1962-1969, um estudante irregular (mas acima da média), G.M-C nunca exerceu a actividade para qual foi treinado. E se a exerceu foi num sentido circunvizinho do fragmento, do inacabado, da auto-descoberta (vide Thomas Crow) e segundo um tropo estranho às ambições performativas da arquitectura moderna: igualando a arquitectura à *intranscendência cosmogónica* do lixo (ambas com um destino recíproco), observando-a na sua condição de ruína e de sólido a abater; redescobrimo uma antropologia do reprimido, do inconsciente no

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

objecto negado (e não é de somenos importância o *ethos* surrealista que Gordon Matta-Clark extrai do convívio com o seu pai o pintor chileno surrealista Roberto Matta-Echaurren, também ele um arquitecto diplomado que optou pela pintura), praticando uma metodologia quase ilegal (o *cutting-out*) para revelar um objecto mutante desprovido de qualquer sumptuosidade e de qualquer expectativa futura, um objecto finito de que já se sabe o seu ponto de saída: o esquecimento e a demolição.

Conhecedor do pensamento corbusiano que estudou em Cornell segundo a batuta de Colin Rowe (que, nas suas aulas, estimava Le Corbusier como o Palladio moderno), G.Matta-Clark posicionava a sua análise (e intervenção) modernista do espaço urbano nos antípodas desse pesquisador *saint-simonista* da cidade moderna. Mas, se, como James Atlee argumenta, G.M-C manteve um diálogo diferido com as pregações agonistas do Le Corbusier de *Vers une Architecture* (1923), ripostando com os *puns*, a escrita *snapshot* (muito ao estilo de Duchamp) e os jogos de linguagem que colonizavam os apontamentos sobre os seus projectos, a sua correspondência e as notas que tomava para consolidar as suas ideias, certo é que o seu verdadeiro condensador filosófico, a sua escola cultural e política seria a resistência cívica que as comunidades de bairro da Lower Manhattan, de Greenwich Village, do Soho de finais de 50 e da década de 60 encetaram contra as imposições políticas de desenraizamento, de realojamento e de auto-estradição do Comissário do Planeamento Urbano, Robert Moses; uma luta material cujo conhecimento de causa ele adquire no final da sua adolescência (enquanto vizinho quotidiano de muito dos activistas e das iniciativas por eles organizadas); foi na aprendizagem do *significado do pormenor quotidiano*¹, no carácter interrogativo, preservacionista, *de uma maneira melhor de fazer e de existir* proporcionado originalmente por esse ambiente humano solidário que Gordon Matta-Clark viria a escorar, mais tarde, o seu ressentimento ideológico e cepticismo conceptual em relação aos erros de cálculo do genial e impaciente *suiço-parisiense*; erros cuja expressão consumada era a cidade planificada, logocêntrica (e, também, a cidade da expropriação compulsiva) onde o culto festivo do futuro e da eternidade perdurava como tema (e negócio) dos especialistas e onde o arquitecto se tornava cada vez mais um mero *lojista*. Erros que ecoavam nos projectos derrotados (mas também nos realizados, vide Marshall Berman) de R.Moses tais como a extensão da Quinta Avenida que atravessaria e destruiria o Parque da Praça de Washington (perto de onde, aliás, se situava a Judson Gallery onde Claes Oldenburg, Jim Dine fariam as suas primeiras instalações), o LOMEX, a Via rápida de dez pistas com que Moses pretendia ligar a ilha a New Jersey e a Brooklyn e que significaria a terraplanagem de uma importante área habitada do Soho nova-iorquino: restringir a concepção e o uso criativo do espaço às regras do controlo social; extinguir a rua, *a vida de comprido* e com isso abstractizar a experiência e a escala do espaço urbano moldando-a à perspectiva do espelho retrovisor; acentuar a não participação do cidadão comum na temporalidade da cidade; limitar os autores da cidade, limitar a

¹John Dewey, *Reconstruction in Philosophy*, (Local da edição), (Editora), 1957, p.164.Referido por Jurgen Habermas, *Op. cit.*

aventura *da exploração do possível humano* da cidade socialmente densa e culturalmente heterogénea, aos especialistas.

O seu activismo ingressava numa concepção inclusiva, comunitária do espaço da cidade; uma concepção que se debruçava, tacticamente, sobre a realidade concreta da Nova-Iorque dos anos 70 procurando nos despojos, nos materiais/objectos/edifícios sobrantes dos processos de modernização/destituição da metrópole, oportunidades para superar/contornar o vínculo *money begets property begets modernization regido pelo direito privado burguês e pela dominação burocrática*².

Nessa trabalho de recuperação e *redesenho* do lixo da cidade entrevia a oportunidade de realinhar os habitantes, os inquilinos e os frequentadores do Lower East Side (e as suas organizações de bairro) como elementos participantes na (re)construção inteligível, proprioceptiva, vivida dos seus espaços de existência.

A itinerância ideológica e o radicalismo cinético dos seus cortes (em que o espectador/cidadão passa de figura inócua no pano de fundo do espaço construído para a de figura sobreexposta e reactiva à figura do espaço construído) de G.M-C circula entre a ideia da *Cidade para todos* e o da *Cidade feita por todos*; e nesse trânsito sobressai que a transparência, o arranha-céus de vidro, a casa de vidro, a visibilidade extrema como tropo arquitectónico moderno alimenta uma falsa generalização das classes sociais, a modernidade arquitectónica tornou-se a imagem distorcida, *cache-misére*, da igualdade social.

3.6.1.1-Sobre a *cirurgia de edifício aberto* de Gordon Matta-Clark.

A parte fundamental da produção de G.M-C, aquela que solidariza o intervalo de tempo compreendido entre *Bronx Floors*, 1973, *W-Hole House, Genoa*, 1973 (mas em particular a partir da sua obra manifesto *Splitting*, 1974, Fig.231, 232 e 233) e que finaliza abruptamente, com a sua morte, no projecto *Circus or the Caribbean Orange*, 1978,(Fig.234 e 235); produção que justifica o seu baptismo de *minimalista desarrumado (mezzy minimalist)* apostrofado por John Baldessari, e de protagonista destemido de uma *Urban Agit-Prop* anti-oficial que lhe é feita por Dan Graham num artigo de 1985; essa obra performativa, multidimensional, arquitectura aforística e *digestiva*, vertigem trágica do colapso, da desorganização, pronunciamento dos poderes significantes e encantatórios dos materiais (*Pipes*, 1971; *Wallpaper*, 1972) que solidifica a sua presença póstuma em qualquer monografia sobre a Arte dos finais do Séc. XX, concretizar-se-á, portanto, na atmosfera de *estranheza familiar do mausoléu*^{cii} sonhada pelo essencialismo geométrico modernista, no *deserto-mundo não objectivo* de serialização infinita, de indistinção, onde sob a forma de vidro, betão e aço, prospera a mentira óptica que transforma milagrosamente a opacidade (os segredos e a vida interna das administrações) em transparência^{ciii}.

É nesse nesse espaço esquizoide, eriçado, em que, como já o pressentira Baudelaire, a cidade natal tornou-se irreconhecível, inabitável, *transformou-se num teatro e num país estrangeiro*, que ele começará a desenvolver a sua improvisação *expressionista* e socialmente empenhada do

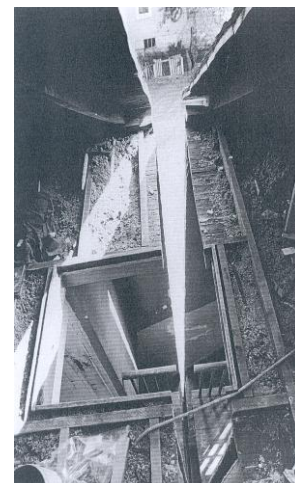


Fig.231 e 232, Gordon Matta-Clark, *Splitting, Humphrey Street, Englewood, New Jersey 1974*, a imagem de cima refere-se a um pormenor do corte axial do edifício. O projecto realizou-se em três fases. É a expressão de grande eficácia visual das ideias que G.M-C já formulara em 1971: *Completude através da remoção. Abstracção das superfícies. Não construir, Não reconstruir, não edificar espaço. Criar complexidade espacial, ler novas aberturas, contrastá-las com velhas superfícies. A luz admitida no espaço ou além das superfícies que são cortadas. Arrombar e invadir: aproximar-se do colapso estrutural, separar as partes até ao ponto do colapso.*

² Jurgen Habermas, *Técnica e Ciência como Ideologia*, Lisboa: Edições 70, 2001, p.45.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

minimalismo, isto é, os seus *building cuts*; será sobretudo o conflito entre a dor social que se incrusta na superfície arquitectónica (e que se ousa mostrar) e o idealismo da *tábua rasa* (e a sua secularização na aliança entre o empreendedorismo imobiliário, a alta finança e os gabinetes de arquitectura) que lhe interessará. Porque se o visível, o espaço construído, é aborrecido e vazio (ou esvaziado à força), se nele concretiza-se a aprendizagem do conformismo, a naturalização do planeado como inescapável (o fecho de uma fábrica, o fim de um negócio, a morte da rua como estilo de vida, a destruição de uma comunidade) é nele também que podemos encontrar *a porta estreita* por onde os que sucumbiram, e já não apenas os homens *sobrenaturais*, os heróis do capitalismo, se fazem ouvir. As *excisões arquitectónicas* de Gordon Matta-Clark são algumas dessas portas.

Não podemos contudo referir Gordon Matta-Clark sem destacar a influência original de Robert Smithson no desenvolvimento do seu pensamento artístico. Concerteza que sem R.Smithson existiria um Gordon Matta-Clark mas não seria concerteza aquele que ficou para a posteridade. Essa influência começa no *Campus* da Universidade de Cornell na montagem da exposição *EarthShow* (1969) organizada por Willoughby Sharp e que, na dezena de artistas convidados, contaria com nomes significantes como Robert Morris, Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Hans Haacke e o referido Robert Smithson; uma exposição *site-specific* em que os artistas eram questionados a não colocarem na superfície dada um objecto concebido *a priori* mas a desenvolver uma proposta em diálogo com a fenomenologia do parque de Itaca, e que, de algum modo fosse concomitante com as propriedades e contingências da topografia em questão; uma exposição, afinal, em que o estudante de arquitectura Gordon Matta-Clark passou de diligente colaborador da plêiade de *Land-artists* (trabalhou mais intensamente com Dennis Oppenheim) que ai se apresentaram, a promitente activista artístico.

Um dos aspectos que mais se destacou dessa troca recíproca de ideias e sobretudo dessa amizade foi o que significava ser artista para R.Smithson. Como muitas outras gerações de modernistas a de Robert Smithson tentou apresentar a sua hipótese de superação da velha dualidade que no mundo das artes da visão separava a vida teórica (no sentido do étimo grego, *théôrêtikos*, contemplação, observação, estudo, análise, definição de um método, de um *fio no labirinto*^{civ} que permitisse sempre ao artista quando se *perdesse* reencontrar o caminho de volta) da vida prática, (isto é do activismo, da jornada criativa enquanto luta entre imaginação e burocracia).

É nesse sentido que Robert Smithson procura dar um carácter conceptual e cognitivo à sua produção e que se aplica metodologicamente a desenvolver *analogias visuais* (mais diagramáticas e lógicas do que representacionais) *para a segunda lei da Termodinâmica*, e em particular para o conceito de entropia inerente a essa lei da perda irreversível de energia. Robert Smithson, como ele próprio explica numa entrevista a Paul Cummings (1972), interessou-se sempre *pela origem e pelos começos primordiais* também como forma de perceber e pensar o futuro em termos de obsolescência e de esquecimento^{cv}.

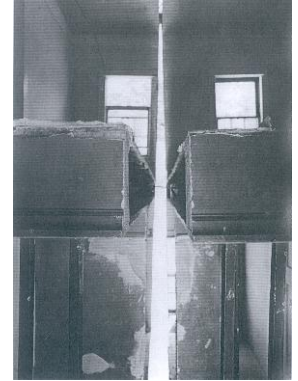


Fig.233, Splitting foi uma empíria de tentativa e erro, feita com os vazios estruturais e com a desordem artificialmente conseguida, de superfícies desconhecidas ou meio-conhecidas: uma casa suburbana já em fase terminal que lhe fora cedida por um amigo e onde G.M-C ensaiou uma das suas técnicas de desmantelamento irreversível: divisão do edifício em duas fatias autónomas por via de um incisão tridimensional- muito ao estilo dos disparates nonsense dos Looney Tunes- e, por fim desnivelamento controlado de uma das metades do edifício dividido, através da amputação dos seus suportes basilares: a descida fez-se até às fundações; a mediana da casa tornou-se aérea e solar; os tropos da casa moderna, porosidade, transparência, ambiguidade entre exterior e interior, desorientação visual, tornam-se propriedades de uma serial house típica da America de um só proprietário, de uma só geração; um ruinment à casa incógnita da América das auto-estradas, das salas de bowling, das shopping plazas, das oficinas de automóveis, das lojas de descontos, das serrações ou das fábricas, (Dan Graham in Homes for America, Artforum, 1966) mas também uma especulação poética, em torno do habitat contemporâneo do futuro americano.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

O futuro sem esquemas morais, sem plano e sem almas luminosas, apenas o retrocesso da evolução para o vazio. A organização (o aparecimento da massa terrestre, a sua estratificação geológica, o caldo biológico que originou a vida, as diferentes formas de vida e as ecologias que precederam a vida humana, o aparecimento desta, a tecnologia e a cultura que inventa, a sua história, a estética, a arte), a totalidade multiplicada em inúmeras formas, intervalos temporais e fragmentos espaciais, a processar-se no sentido do seu próprio desaparecimento. A ideia de uma percepção da fisicalidade do espaço, em oposição a uma construção idealista do mesmo, relaciona-se com o interesse pessoal de Smithson pelas Ciências Terrestres e pela Geologia em particular. Enquanto a sua percepção dessa fisicalidade fundamenta-se num dado pré-humano, o objecto geológico, a sua ideia de entropia é explorada também a partir daquilo que é o processo de humanização, a interferência compositiva, organizadora da cultura humana (desde a agricultura, ao urbanismo, da economia à *land art*). É esse elemento antropológico, essa possibilidade de uma analogia antropológica do problema da entropia, que interessará a Gordon Matta-Clark. E será dessa possibilidade, (encontrar exemplos humanos da eternidade irreversível, da metabolização do existente em não-existente, do humano em mineral), que se alimentará a fase inicial da obra de G.M-C.

Mas, apesar do alinhamento com R. Smithson na questão da entropia, G.M-C faz uma réplica ao neo-primitivismo dos *land-artists* que *encontram na paisagem uma co-extensão da galeria de arte^{cvi}*, e que transformam a Natureza no parque/laboratório temático das suas interrogações sobre o campo artístico; é que para o artista avançado ser realmente repercussivo tem que redefinir o conceito de Natureza nos finais do séc. XX, e isso implica regressar ao ambiente urbano, estudar o carácter finito, degenerativo, incompleto das *maravilhas* da modernização, reinterpretar os ciclos de produção/consumo dos seus objectos vivos ou moribundos; é neles que convergem e que vigoram as contradições da experiência humana, os sobressaltos históricos e políticos, é nas coisas de fabrico e uso humano que faz sentido estabelecer uma co-extensão com a galeria de arte.

As perfurações de estruturas arquitectónicas realizadas por Gordon Matta-Clark em ambientes premonitórios da era pós-fordista (armazéns portuários abandonados como em *Dead's End*, 1975, (Fig.236 e Fig.237.) edifícios de habitação e de escritórios condenados como em *Threshole*, Bronx, 1972-73, (Fig.238), *Bingo*, *Conical Intersect*, Paris, 1975, (Fig.239), *Office Baroque*, Antuérpia, 1977, (Fig.240), fábricas seculares fechadas), o seu filme *Substrait* onde realiza uma descida prospectiva aos esgotos e subterrâneos da ilha de Manhattan, a sua aquisição de pequeníssimos e inúteis lotes de terreno leiloados pela Cidade de Nova Iorque (*Reality Properties: Fake estates*, 1973) podem, segundo a hipótese sugerida por Thomas Crow, ser inferidas como uma transferência do *ethos* filosófico dos projectos de *Land Art* para o espaço urbano e para a sua escala poluída, socialmente complicada e dependente da cultura automóvel. É como um movimento orgânico entre ar e terra, entre superfície e vazio, segurança (física, social) e perigo (de ferimento, de morte ou de prisão) realizado a partir de uma construção artificial incrustada nos mecanismos e inércias da burocracia e da propriedade.

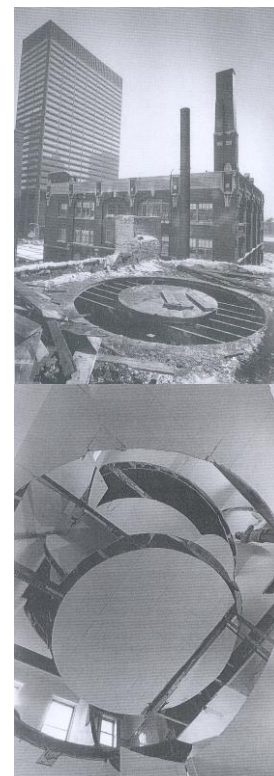


Fig. 234 e 235, Gordon Matta-Clark, *Circus or the Caribbean orange*, 1978.

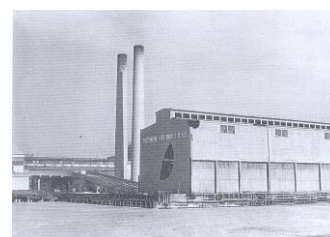


Fig.236 e 237 G.Matta-Clark, *Dead's end, Pier 52*, 1975. Embaixo: detalhe do espaço interior do armazém.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

A par de uma investigação e de uma acção cirúrgica que acelera a entropização do edifício, ao lado da imagem desfocada do que ele foi como espaço do vivido persiste no trabalho de Gordon Matta-Clark a consciência de uma mortalidade imposta, de que a cidade (os objectos arquitectónicos, os espaços de socialização e as comunidades construídas em torno da proximidade, da horizontalidade e da cumplicidade voyeurística) é, na sua complexidade estrutural e na sua alteridade antropológica, sujeita a se acomodar ao tráfico invisível, degenerativo e pirâmidal do dinheiro e das suas casas-fortes. O desocultamento e a transformação do destroço arquitectónico numa imagem dialéctica, numa representação do antagonismo entre o eterno (o monumento) e o efémero (a mercadoria) poderão ser assumidos como *saltos para o passado* (no sentido que Walter Benjamin dá à revolução). E, com alguma latitude semântica, como formas poéticas (e porque não de crítica política) capazes de restituir visibilidade e importância aos vencidos, aos torturados do trabalho, desvendando-os por detrás do temível paradoxo de liberdade e exploração.

É o edifício metabolizado, o edifício que se contextualiza, literalmente, com a cidade (através das subtracções, dos vazios criados pelo esforço físico) a arquitectura que atingiu, parafraseando Gordon Matta-Clark^{cvi}, a sua exaustão social, quem melhor reflecte a reconfiguração que estruturas pesadas e contraditórias como a burocracia e a tecnologia industrial impõe ao espaço, intensificando a sua parcelização e a sua condição de mercadoria: acentuando o anti-plano, a irracionalidade de um processo de deliquescência dos objectos, do seu caminhar para o nada.

Mas para além da sua vontade de introduzir movimento, instabilidade, de acelerar a presença do declínio em estruturas estáticas há, no corpo de intervenções de Gordon Matta-Clark, uma vontade mimética de se ligar, através do esforço físico pessoal, das horas de isolamento, fechado com os seus colaboradores, nos espaços que desmantela, no plano de acções, onde intuição e organização são muitas vezes convergentes, na carga horária exigida pelo que se propõe realizar, na manufactura por vezes amadorística e onde a força de vontade se sobrepõe ao conhecimento especializado das ferramentas e dos materiais, há em tudo isso uma imitação (deliberada ou não) da ética de trabalho da mão-de-obra intensiva que outrora ocupava esses espaços como locais de produção ou como locais de existência familiar. Mas um mimetismo festivo onde o artesão se junta à comunidade através das complicações legais do seu gesto (que o levam aos tribunais, às páginas dos jornais, ao exílio voluntário, à incompreensão dessa mesma comunidade) ou criando espaços (a cantina para artistas, *Food*, aberta em 1971 sobre os restos mortais de um restaurante de comida crioula situado na *Soho* nova-iorquina, ou divulgando entre o seu grupo de afinidades as sucessivas experiências com alimentos incomedíveis, criações de *tecidos de vida dormente*, que fazem ressaltar o carácter metabólico da vida e que resultam de uma conjugação bizarra entre gastronomia neo-primitivista (*back to the basics*) e especulação alquimista, *Photo-Fry*, 1969, *Agar Pieces* 1969-70, *Incendiary Waffers*, 1970-71) e outras situações ambíguas.

Primeiro exemplo: como auto-defesa preventiva em relação às acções judiciais da nefanda Autoridade Portuária de Nova Iorque, a mesma que erguerá, desapossando pequenos proprietários, os monolitos das Twin



Fig.238 G.Matta-Clark, Threshold, Bronx Floors, 1972-73.

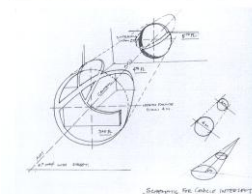
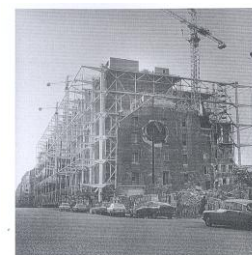


Fig.239, G. Matta-Clark, Conical intersect, Paris, 1975. Imagem da acção performativa e esquema explicativo apresentado por G.M-C aos seus sponsors.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

Towers, Gordon Matta-Clark declara que *Dead's end*, (um decrepito armazém portuário situado no molhe 52 adjacente a Greenwich Village e em cuja face ribeirinha, na mesma superfície onde G.M-C viria no verão de 1975 a *desenhar/cortar* os contornos de uma enorme *vela* se podia ler a matrícula dos seus antigos proprietários: *Baltimore and Ohio R.R Limited*) era também um serviço público, um regresso do antigo armazém e molhe para as mãos da comunidade, e uma operação de salvamento e profilaxia social já que deixava de dar hospedagem aos grupos sado-masoquistas e aos traficantes que desde o seu abandono o utilizavam como ponto de encontro. Como se imaginará o desafio é maior quando se enfrentam ou se ignoram os sistemas de regulação de uma cidade, quando, como aconteceu na perfuração intranscendente (*os edificios morrem e não há nada de sublime ou sobrenatural nesse facto da vida*, é a hipótese interpretativa levantada por Yves Alain-Bois para posicionar este projecto) de *Dead's end*, a acção artística junta involuntariamente crime contra a propriedade, desobediência civil, marginalidade social e comunidade alternativa.

Segundo exemplo: o significado territorial e precário da ideia de comunidade e a importância do contexto nas condições de recepção de uma obra posicionada fora do território do sistema artístico. A comunidade como G.M-C verificará em diferentes ocasiões -em Paris com *Conical Intersect*, 1975, em Génova com o seu frustrado projecto para um *Arco do Triunfo para os Trabalhadores*- é um esquema espaço-temporal, uma formação de interesses comuns cuja natureza é também de clausura, (isto é, um grupo que se fecha sobre uma linguagem, sobre hábitos e sobre um código social que não é necessariamente reconhecível e aceite por outros e que por isso está sujeita a mal-entendidos ou preconceitos). Num dos seus *Potlach* improvisados e de baixo orçamento, *Pig Roast*, 1971, Gordon M-C assou artesanalmente um porco debaixo da ponte de Brooklyn para um grupo de amigos. O repasto era uma provocação metafórica de conteúdo libertário pois na gíria dos guetos nova-iorquinos e das comunidades alternativas *anti-establishment*, o *Porco* representava as autoridades, as forças policiais, as instituições de controlo social para além da referência que denotava da *Pig Policy* que os Estados Unidos inauguravam por toda a América Latina impondo, por via dos *gorilazzos*, governos de extrema-direita pré-fabricados na Escola das Américas. Assim cozinhava-se o Porco em condições materiais e sociais opostas as que o Porco desejava para os seus adversários; cidadãos livres reuniam-se debaixo de uma ponte como um grupo clandestino organizado, festejavam sem pedirem autorização, conviviam, debatiam, expunham os seus discursos e ideias sem olharem para trás das costas

Mas, é aqui que queremos chegar, este *meeting* alternativo debaixo da *Costela metálica* de Brooklyn não se concretizou sem sobressaltos; e estes não vieram por via dos donos oficiais da cidade mas do lumpen-proletariado, os *apaches* da ponte; o *direito à cidade* disputava-se com marginais verdadeiros, alguns deles armados e que realmente habitavam ou frequentavam (e reivindicavam para si) esse espaço excluído dos jogos imobiliários, e que interpretaram o grupo de G.M-C como uma ameaça à privacidade dos seus negócios e modos de existência. Foi um émulo inesperado do *thanksgiving* original com a diferença de que por défice comunicacional e por excesso de identidade por parte de G.M-C.entre



Fig.240, G.Matta-Clark, *Office Baroque*, Antuérpia, 1977.



A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

baldio e território socialmente desocupado e desconhecimento da existência de *nativos*, estes quase que *tinham feito prisioneiros e pegado fogo* ao piquenique *neo-primitivista*). A insegurança surgiu do lado menos esperado, surgiu de um lado onde as regras de negociação não eram as do diálogo mas da intimidação física. Explorar espaços que se julgavam sem vida anterior, inhóspitos e socialmente inúteis, assumir que o seu isolamento e singularidade era garantia de ausência de população era um aviso à precariedade das capacidades comunicativas e inclusivas do objecto (ou *performance*, *happening*, acto) artístico quando alienado do seu contexto e espaço histórico, e das dificuldades em introduzir *interferências* de carácter artístico na vida quotidiana (mesmo na de marginais) onde a lei do aventureiro mais forte e do competidor vencedor tem uma persistente *endurance*.

A escassa demografia que de facto visitou, muitas vezes com risco da sua segurança física senão da própria vida, as suas re-estruturas substractivas deveu-se não só à natureza semi-clandestina quase sempre associada a entraves burocráticos e a apuros legais mas ao carácter absolutamente novo de a obra ser literalmente uma das etapas de um processo de decomposição que expunha o esqueleto estrutural, que fracturava os vigamentos, exumando o vazio entre os pisos (*Bronx Floors, 1972-73*, por exemplo, ou *Office Baroque, 1977*) e ameaçando a sua função estrutural de suporte de cargas, isto é, a obra exarcebava o desaparecimento de um vazio que durante anos permanecera isolado, compartimentado entre telhado e cave. Se todas as operações para se chegar a esse ponto de não retorno implicavam um perigo eminente de colapso e de morte, fica então claro que a visita destes espaços não podia ter o carácter público e comunitário projectado por G.M-C, a hipótese de um acidente mortal colocaria a liberdade e o impulso artístico de G.M-C numa mais que certa situação de não-liberdade.

A ruína do edifício é intensificada pelo corte e pela subsequente adição de vazio. Mas ao mesmo tempo que o fim se torna irreversível a autopsia desse fim sobre-expõe um facto incómodo: uma comunidade vertical dissolveu-se, as crianças já não sobem a correr pelas escadas, já não se ouvem os choros dos recém-nascidos ou os sobressaltos das discussões domésticas, nem se combinam encontros ao telefone, ou se houve música na rádio ou se vêem relatos desportivos na televisão, os risos, a alegria e a tristeza das famílias silenciou-se, fecharam-se negócios, toda a parafernália da vida doméstica ou do trabalho quotidiano desapareceu, atingiu o ponto do não retorno em que a memória perde ela própria consistência e utilidade. O escândalo produzido pelo *Conical Intersect* (1975) evidenciou essa mortalidade imposta que se esconde sob a camada estética que a modernidade nomeia de progresso.

Gordon Matta-Clark esforçou-se por nos demonstrar que um edifício não é só uma *repartição e ordenação* (Heidegger) das partes de um lugar no espaço, não é só uma presença inanimada mas o depósito de uma temporalidade secreta, de acontecimentos que ferem a sua sensibilidade. A sua morte é a rendição sem glória dessa sensibilidade ao silêncio.

3.6.1.2-Conical Intersect ou Etant d'Art pour locataire, 1975.

Em Paris, mais precisamente no *Plateau Beaubourg*, em dois edifícios geminados do Séc.XVII, encostados ao nascente exo-esqueleto multifuncional do Centre Georges Pompidou, sobreviventes espúrios do enorme processo de demolição que, desencadeado nos anos 30 e reforçado a partir da década de cinquenta com a inactivação do Mercado abastecedor das Halles, transformara todo o bairro no então famoso *Trou des Halles* (buraco das Halles, **Fig.241**), G.M-C planeia e executa de 24 Setembro a 10 Outubro de 1975, num clima de contra-relógio, uma concavidade periscópica. À custa, quase unicamente, dos instrumentos *clássicos* da força braçal: martelos, serras e picaretas, (e manifestando, sem dúvida, uma convicção agonística capaz de compensar a pressão física), cortou, de dentro para fora, enormes porções de materiais parietais e de suporte, desenhando por via extractiva um orifício cónico que metabolizava o carácter mortuário e *fugitivo* daqueles dois lotes: o sítio histórico, o velho bairro parisiense, proscrito de qualquer finalidade social, de qualquer hipótese de remissão, irremediavelmente embarcado na sua própria falência orgânica, entrava, através da metonímica desse novo espaço implosivo, o cone invisível, em comunicação directa com o processo auto-fágico e informe da modernização urbana em que o pó, a ausência, a desfiguração eram tropos convergentes. O cone aéreo, que apenas se denota através de imagens secundárias (os cortes), é uma montra antinómica onde a amnésia, a não-imagem, a extinção em massa e a produção em massa se revelam factores decisivos e inescapáveis na produção social do ambiente urbano moderno. Mesmo para a percepção errática, sem grandes clarões filosóficos, incompleta do transeunte, que ao nível da rua, apenas vê *nascer* um buraco, que tem uma experiência pobre e repleta de intervalos na causalidade do acontecimento, que ignora o que realmente se está a passar, perdura um elemento de estranheza mas também de incredulidade pois aquele não é um lugar anónimo, uma indefinição territorial; aquele espaço tem uma entrada e uma saída na história e no quotidiano recente da cidade, e apesar de se integrar na categoria definida por Robert Smithson para descrever alguns constituintes tipológicos do subúrbio americano, (em particular os parques de estacionamento, e o *Trou* foi durante muito tempo um parque de estacionamento) como *uma imensa entidade negativa informe*, não é um ermo sequer um depósito do passado não histórico. A história socialmente complicada do lugar contra-ataca a interrupção abstracto-geométrica do cone; sobretudo na esquerda política francesa o activismo artístico de G.M-C e o seu produto são interpretados como um grande disparate; uma caricatura infeliz que celebra a *industrialização* da expropriação e, por via do argumento de que o buraco é arte, a *naturalização* da cultura do múltiplo em que o espaço reaparece sem vida, sem eternidade, limpo de toda as contracções antropológicas e sociais, de todas as marcas digitais. O “x” incógnito não marca o lugar apenas oculta os seus *cadáveres*.



Fig.241, Fotografia aérea da famosa depressão orográfica de fabrico humano definida pelo perímetro do recinto dos matadouros e do mercado das Halles e do bairro circunvizinho.

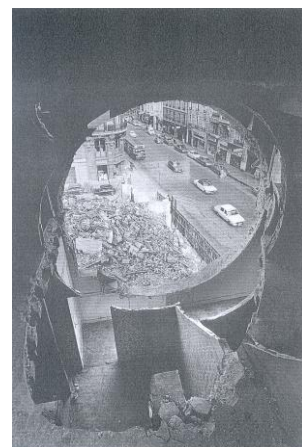


Fig. 241, G.M-C, *Conical intersect*, 1975. O óculo cónico inquirindo a rua e integrando-a no espaço-tempo do edifício moribundo. O gesto irreversível, excisor coloca em coexistência dinâmica e poética um domicílio-cadáver e a cidade que o abandona. Um condensador social inesperado e sem precedentes que coloca em acção simultânea o evento artístico, a problemática social da renovação urbana, os limites comunicacionais dos objectos artísticos e públicos, e a visualidade pura.

3.7- Victor Burgin: um observador/operador do regresso do reprimido.

Parafrazeando Roland Barthes a propósito de si mesmo, podemos descrever tangencialmente o artista Victor Burgin (1941), como *um sujeito que oscila entre duas linguagens, uma expressiva e a outra crítica; e, no seio desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise*^{cvi}. E novamente repetindo outras palavras de Barthes podemos posicioná-lo como um intelectual que se tem atarefado *a alimentar e a acentuar a decomposição da consciência burguesa*^{cix}

Tem sido um elemento fundamental, *um caso especial* da sua obra explorar o vínculo inesperado ou de causa/efeito entre *pessoas e lugares, livros e imagens, cidades e estórias* (Fig.242); artista activo desde os finais da década de sessenta e associado à *arte conceptual original*, Burgin tem-se interessado por criar analogias visuais, com uma forte iniciativa metafórica, capazes de representarem ou exporem os efeitos produzidos na subjectividade dos indivíduos (seja esta entendida em termos de género, de raça ou de classe) pelos códigos preconcebidos dos espaços de regulação social (tais como o lugar de trabalho, (o escritório, a fábrica); a família e o seu ambiente e *domus* primordial; a cultura de massas em geral assim como as suas tradições e expectativas particulares são também refrências fundamentais). Tem sido este o seu tropismo artístico (explicitado tanto no campo da visualidade como da ensaística) desde meados da década de 70 e em particular desde a intrusão, no *corpus* das suas interrogações, do discurso barthesiano sobre os limites e as diferentes *encarnações* da imagem e da linguagem (através da leitura-descoberta pessoal que Victor Burgin faz de obras e artigos essenciais deste teórico dos estudos culturais francês, tais como *A Retórica da Imagem, Mitologias, Câmara Clara*), discurso que o ajudará a problematizar a prática artística como uma prática de *interferências* onde assentam e se relacionam em hibridação e em contradição tanto códigos e formas sociais como semiológicas e psicoanalíticas.

Tornar-se-á um dos seus corolários colocar uma interrogação *enciclopédica* sobre os mecanismos de controlo e aceitação social e cultural; mais do que um slogan, *reestruturar a vida quotidiana*, (subtrai-la à Doxa pequeno burguesa, recuperar o que nela está escondido), é apreendida como uma hipótese de investigação artística e é nesse sentido que V.Burgin ergue como alvo as técnicas de representação associadas à moda, à publicidade corporativa e à vida ficcionada (Fig.243).

O seu Amor-Ódio primordial, como Peter Wollen o define, com o Conceptualismo *Hard-core*, a influência *indecisiva* da linha dura do Minimalismo que se presente desde a sua estadia em Yale, (Ad Reinhardt, Robert Morris e Donald Judd foram seus professores nessa Universidade Norte-Americana); as suas dúvidas teóricas em relação à condenação monossémica a que o campo artístico se votava ao aderir ao ciclo problema-

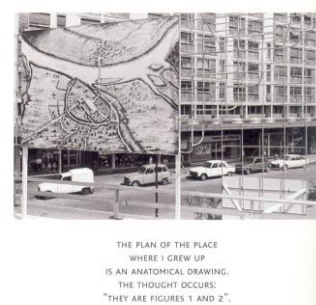


Fig.242, Victor Burgin, In Grenoble, 1981.



Fig.243, Victor Burgin, Possession, Newcastle, 1976. What does possession mean to you? 7% of our population own 84% of our wealth

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

solução tematizado pelo pensamento greenbergiano, a auto-crítica de raiz kantiana somada ao teleologismo hegeliano – a arte de cada geração tendo como *odisseia regenerativa* resolver os problemas colocados pela geração anterior e iniciar uma nova exegese- resolver-se-ão no encontro teórico com Barthes; será também através das observações que Barthes faz sobre a crescente fetichização da Fotografia que Burgin se interessará por sua vez por Freud e Lacan introduzindo a teoria psicanalítica, (o seu apuramento clínico dos transtornos e das irregularidades do sujeito, as incertezas do género, da sexualidade) no seu trabalho em torno das construções representacionais, da retórica publicitária, da cidade enquanto espaço de itinerância perceptiva onde regressam, sem serem esperados, sem serem permitidos, sinais enigmáticos daquilo que se perdeu, que foi destruído, escondido, proibido; a cidade, enfim, a luta geográfica inaparente (os seus diferentes postos de comando, de acção repetitiva e quotidiana, as suas diferentes margens e limites, a sua fragmentação microcósmica) entre o esforço institucional de preservar uma imagem transcendente, homogénea do clima urbano e o desejo de saber, de tocar, de possuir, de familiarizar e de evocar o passado trágico junto do transeunte incógnito (Fig.244 e 245).

Um atributo que pode dar um valor histórico real à Arte avançada, na perspectiva de V.Burgin, é a sua capacidade de questionar, fragilizar e desmontar as técnicas de naturalização, as condições sociais e psíquicas que materializam e que possibilitam a aceitação automática, estática por parte do receptor-espectador da experiência vivida e ao mesmo tempo a sua capacidade em demonstrar a presença intranquila, o embate tutorial do inconsciente no processamento, (na imaginação) e organização da experiência comunal, colectiva, no relacionamento físico e verbal entre subjectividades; terá de ser uma competência do artista que quer ser levado a sério, do artista que tenta superar o cinismo e os esquemas morais redutores, (assim como a rendição da autoria à incoerência inexpressiva do comércio artístico) ocupar-se, na sua produção individualizada, dos problemas associados ao consumo/recepção da imagem, **às condições culturais da leitura^{cx}** e nesses problemas dedicar-se aos que são reflexivos do carácter quebradiço, impermanente da identidade, do desejo e das suas pulsões, da experiência subjectivada de lugar e de tempo^{cx}.

O artista terá que ser um opositor que explora **o funcionamento dos processos inconscientes no interior da experiência**, que desenvolve o estranhamento/desfamiliarização, a justaposição de elementos visuais e linguísticos desconexos, o prolongamento perceptivo como manobras dilatórias capazes de desarrumarem as formas ideológicas de consciência, de desnomearem e intertextualizarem o que aparenta pertencer ao domínio do transcendente e do perene e que mais não é que do domínio do social e do perecível, isto é, que é um discurso de *alguém*, (de um nome, de uma identidade, de um sujeito) e de uma *posição*, (de uma classe, de uma profissão, de uma instituição).

São recorrentes nas suas obras conteúdos associados à problemática do voyeurismo, a experiência do observador observado, do corpo que ritma e pulsiona a sua permanência e o seu uso quotidiano, também, em função do que deseja (e não apenas do que está socialmente determinado) e da erotização (onde sexo e morte ganham uma proximidade metafórica) que faz da sua condição de desejado; de um corpo que se define fetichizando-se



Fig.244, Victor Burgin, US 77.

O texto que legenda a imagem diz o seguinte:

Pennis from Heaven. Amongst the military vehicles and armour which line the route to the refreshment marquee, buyers from third-world countries congregate around the rocket launchers. The production of such goods provides essential employment, saving many from poverty; it gives free rein to invention and gives the consumer a choice.



Fig.245, Victor Burgin, US 77.

POLICE-OF-MIND

Severall times military power passed into the hands of the soldiers. The soldiers wavered. A few hours after they had disposed of a hated superior they released the others, entered into negotiations with the authorities and then had themselves shot.

como os limites do mundo; de um corpo e vértice de um cone visual que representa, enquadra os outros seres como objectos inanimados, transformando-os em funções do seu próprio programa de necessidades e objectivos existenciais; que subjectiva o realismo quotidiano; mas, mais ainda é na cidade (enquanto pensamento, enquanto experiência de itinerância, de incompletude, enquanto experiência despedaçada, incompleta, *impura* e profundamente ideologizada do espaço), é no conflito entre a cidade como abstracção cartográfica, planificação urbanística, e a cidade como *travessia oceânica*, como um laboratório de intensa mobilidade identitária, antropológica, de poder e desejo, de memória reprimida, fantasiada ou metabolizada em objectos concretos e por vezes inesperados (monumentos públicos, mobiliário urbano, cartazes publicitários, pormenores construtivos ou visuais de ruas lacónicas, banais), é aí que reside grande parte da sua investigação quer ensaística quer artística.

3.7.1-Minnesota Abstract, 1989: As cidades gémeas, Minneapolis/St Paul, o esquecido povo índio Chipewa, a expropriação da reserva índia, um bairro de americanos nativos, Little Earth United tribes, uma HUD (Housing Urban Development) e o seu processo de privatização e degradação.

A cidade que se vai sobrenaturalizando como alegoria do progresso é também o espaço de acumulação do rejeitado, do esquecido (de povos, de gestos individuais, de estórias e de biografias), do expropriado; é nessa superfície de lugares desmantelados, comunidades volatizadas, é no contributo (in)esperado da renovação material, tecnológica, para a desrealização espacial, para a alienação do espaço pelo tempo; é na crise da fantasia da concomitância entre progresso e emancipação espiritual que se vai moldando e tornando cada vez mais impertinente e activo o que Victor Burgin, define como *inconsciente espacial*.

Essa reserva de memórias reprimidas reclama e mobiliza o seu regresso e invariavelmente essa emergência disfarçada, inconsciente iconiza-se num agregado de objectos simbólicos, culturais que configuram e intensificam a experiência particular, finita, familiar do lugar. A ignorância da história condena-nos a repeti-la (ou a falar dela sem o sabermos) mas, como Victor Burgin^{cxii} acrescentaríamos que a história também se repete porque há quem prefira ignorá-la.

No texto que publica em 1989, *A Note on Minnesota Abstract*, Victor Burgin fornece um esquema explicativo da metodologia de trabalho que desenvolve nos *site-specifics*; operações artísticas que ele distingue, aliás, dos seus trabalhos galerísticos pelo facto da organização interna dos elementos em jogo, (temas, imagens, grafismos, poética, etc.), se desenvolver em *estrutura aberta* permitindo que a complexidade étnica, linguística, antropológica, sociológica, cultural das audiências presentes no trajecto de uma rua, aceda aos mesmos elementos significantes e faça



Fig.246, Victor Burgin, *Minnesota Abstract/ Colonial Cubism* 1989.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

associações mais livres e mais pessoais entre as partes do objecto visual produzido; a sua mensagem tem em conta que os modos de ver dos *flâneurs* contemporâneos e dos habitantes e frequentadores da cidade em geral são constituídos por *vários protocolos de leitura e de competências*, por diferentes *contextos institucionais e quadros de expectativas*, por behaviorismos e empatias estéticas desiguais e por isso, sem a mesma respostas e preparação perceptiva, sensorial à questão da cor, da forma, e da linha, e à questão central que é o de um poster colado num poste poder ser um integrante visual de um projecto artístico, isto é, da arte lhes surgir numa situação remota e estranha em relação ao que costumam ser os seus locais de recepção.

Victor comenta já no final do referido texto que *navega* as correntes interpretativas propostas por esse público heterotópico segundo o velho adágio: *a forma segue a função*.

Como o explicamos anteriormente (e Burgin salienta com relativa frequência), a Psicoanálise é um processo decisivo na sua produção artística: essa actividade particular propõe-se erguer, cruzar, sintetizar acervos de imagens (e de modos de fazer imagens, ou inventar espaços) que de certa forma funcionem como uma observação (digressiva e metafórica) das situações traumáticas que fizeram as sociedades, as comunidades, chegar onde chegaram; está presente na sua abordagem e da *iconologia* que desenvolve uma análise da sintomatologia visual de fenómenos históricos e sociais no quotidiano dos espaços vividos, habitados, percorridos. Escondidos debaixo do tapete da mitologização pastoral do mundo moderno reencontramos o escravagismo, a expropriação, o enriquecimento ilícito, crime económico e ambiental, o amor proibido, a sexualidade reprimida, a sexualidade na organização social do trabalho, a visão patriarcal da família, a modernização como processo rapace.

1-Primeira regra da Psicanálise: dizer o que nos vem à cabeça; esse exercício *representa uma condensação; um sonho, uma imagem um fragmento pode funcionar como encruzilhada aonde se encontram diferentes padrões de pensamento*.

2-As imagens são empacotadas na relativa exiguidade da imagem: compressão de conteúdo num único referente. Diz V.Burgin que é desta forma que realiza as suas imagens, funcionam como condensações.

O projecto *Minnesota Abstract* (Fig.246) consumou-se num compósito final realizado na técnica de impressão *linotronic*; o centro nervoso é definido por um logótipo inspirado no que Victor Burgin refere como referências corporativas diferidas, à antropologia e à visualidade indiana: Mutual of Omaha (Fig.247), Detroit Bank and Trust, Continental Airlines. Todos nós já observamos na filmografia norte-americana dedicada ao velho oeste (e, em particular, à fase final e de estabilização das cidades de fronteiras onde o perigo que perdura já não é dos índios renegados ou de tribos revoltadas mas a disputa territorial entre vaqueiros e lavradores, e entre pistoleiros de diferentes categorias e lealdades monetárias), a presença fantasmagórica, petrificada do Nativo americano, (o *cigar store indian*); tornado extinto, exterminado, empurrado



Fig.247,
a imagem corporativa
do banco Mutual of Omaha;
provável fonte do índio de Burgin



para longas e mortais migrações para reservas inanes no deserto, ele contudo persiste sob a forma de uma escultura vernacular junto à porta dos saloons, das drugstores, das barbearias, dos salões de jogos, dos teatros, como propaganda a alguma marca de charutos, como representação dos ainda palpáveis tempos da conquista (cristã protestante e caucasiana) do Oeste selvagem; para o consumidor urbano de meados e finais do séc.XIX o índio torna-se a imagem turística da ainda recente antiguidade clássica norte-americana, dos seus cavalos de Tróia, das suas hecatombes e naufrágios, das suas guerras sem prisioneiros, das peregrinações sangrentas até às montanhas rochosas e daí até ao Pacífico. O índio torna-se **um nada que é tudo**, o Outro esvaziado da sua importância cultural e social, dos seus direitos, da sua liberdade, reduzido a aparecer na paisagem urbana como estereótipo racial e desse modo garantir a construção social da *american whiteness*: a solidariedade e americanização dos diferentes grupos europeus faz-se contra os americanos de cor (os naturais e os imigrados)^{cxiii}. É este o sentido da presença de um chefe índio emplumado na imagem final do projecto de Burgin; a história de um extermínio, *a good indian is a dead indian*, transformada num *dummie* mortuário, serve, (como o *cow boy* da Marlboro), de técnica visual para falar daquilo de que não se fala mas de que se vão deixando vestígios de que se devia falar e recordar: que a presença no espaço e no tempo dos grupos sociais tem precedentes, o presente não está em seclusão nem é de geração espontânea; os problemas que hoje afligem as comunidades, as dificuldades de relacionamento entre os seus membros, o contexto e as condições dessas crises, têm uma cronologia. As populações a quem foi negada a americanização com plenos direitos, (os índios, os negros, mas também os chineses que construíram os caminhos de ferro e que em 1882 se vêem recompensados com a expulsão) estão reproduzidos nos exércitos de empregados de limpeza ilegais, de jardineiros indocumentados, de ajudantes de cozinheiro a ganhar menos que o salário mínimo que formigam nessas plataformas de escritórios e comércio mas também nas *cash corners*.

Há também um conjunto significativo de edifícios das duas cidades que são citados, como o Minnesota World Trade Centre, a Catedral de St.Paul, o Capitólio Estadual do Minnesota, o IDS Center Tower, (inaugurado em 1973, um dos membros da equipa que o projectou foi Philip Johnson), o Piper Jaffray Tower (sede de um banco de investimentos inaugurada em 1985), o Normandy Inn Best Western (onde provavelmente Victor Burgin esteve hospedado).

A referência a estas expressões arquitectónicas do empreendedorismo demoliberal, da ocupação por despossessão, no Minnesota tem o mesmo sentido da análise que David Harvey realiza, anos mais tarde no seu *Spaces of Hope*, (2000), sobre o Maryland Science Center, em Baltimore. Nessa análise D. Harvey denota que a frente ribeirinha do edifício funciona como uma superfície transparente, empática; a ideologia da sociedade aberta, comunicativa surge espectacularizada num corpo arquitectónico mas as suas traseiras falam outra linguagem, não há qualquer abertura à comunidade e a sua forma significativa recorda-nos mais a Muralha do Atlântico ou o Muro de Berlim do que um edifício de circulação comunitária.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea

No caso do projecto de Burgin as duas cidades ribeirinhas são reconhecíveis por uma série de infra-estruturas de serviços privados (os bancos, os centros de negócios, o Hotel) que definem o seu coração mas também pela aliança entre burocracia e propriedade (o Capitólio Estadual e o Minnesota World Trade Centre). Duas polaridades, *Business and Politics*, (com os seus anexos *indoors*: plazas de inspiração italiana, food courts, elevadores panorâmicos, mini malls) consubstanciam-se na relação forma/fundo dos desenhos de Burgin.

Interessante é, também, a escolha da linguagem plástica de Stuart Davis, (presente na colecção do museu de arte moderna da cidade de Minneapolis), um contorno hieroglífico de formas abstractas para definir a *gestalt* desses edifícios; há um esforço para tornar rapidamente decifrável e inteligível uma mensagem ambígua.

Para além desse tríptico Burgin certificou-se que um poster, (Fig.248), constituído pelo ícone principal, o rosto monocromático do chefe índio com a frase *Mutual Trust* por cima, a que se acrescia um texto (*Now and then; Greed before need*) elaborado para falar da questão de Little Earth United Tribes, sobre o relaxe administrativo e mesmo incúria em relação ao projecto habitacional, os problemas de desemprego, alcoolismo, consumo de narcóticos, abandono escolar, abusos policiais e cultura de gangues associados aquela zona de Minneapolis), fossem colocados nas cidades gémeas no período de acção do site-specific (o famoso verão de 1989 em que as agências norte-americanas de apoio às artes e à cultura estavam debaixo do fogo neoconservador, o verão do frenesi homofóbico e anti-arte em que o ultradireitista senador Jesse Helms apontara a sua balística reaccionária à exposição do então recém-falecido fotógrafo Robert Mapplethorpe).

O que nos diz mais o índio, o derrotado da história americana abstractizado como signo? Talvez que a nossa cabeça, onde prepondera a ansiedade por imagens simbólicas felizes, que subjectiva a perfeição social e a auto-perfeição como remates autobiográficos, que empilha promessas de abundância, *folhetos volantes* de mobilidade social, de acumulação se converta sem cefaleias, e de uma forma inconsciente, à crença passiva no discurso da cultura de massas e de que através desse discurso acredite na humanidade inata (a que está sorridente, saudável, coloquial e atraente na imagem publicitária, a que nos diz que ainda estamos a tempo de sermos como eles); o índio diz-nos talvez que a estética, a segurança ontológica do ser belo, seja a armadilha visual da violência do mundo, dos poderes do horror, a caixa de Pandora da subjectividade auto-flagelada; talvez nos interroge onde cabem os que não são belos, os vivos que não sabem falar e a quem não deixam falar?



Fig.248, Victor Burgin, *Minnesota Abstract/ Colonial Cubism* em versão poster, 1989

Notas do Capítulo 3, páginas 158-233

ⁱ Sobre este tema consulte-se em Marcella de la Donna, *Teorias sobre a cidade*, (Lisboa, Edições 70, 1990), o capítulo das conclusões: *A cidade entre poder e conflito*, p. 211-214.

ⁱⁱ David Harvey, *Spaces of Utopia*,

ⁱⁱⁱ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Lisboa: edições 70, 2001, p.246. T. Adorno está a referir-se à poética baudelairiana.

^{iv} Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa: Vega, 1993, p.15-20. sobre esta temática consulte-se igualmente: Katia Muricy, *O Heroísmo do presente*, São Paulo: Tempo Social n.º 7 -Revista Sociol.USP,Out. 1995,p31-44.Texto igualmente disponível em <http://www.fflch.usp.br/ds/revistas/tempo-social/vol712/muricy7.html>

^v Friedrich Engels, *Critique des grandes villes industriels* In Françoise Choay, *L'urbanisme utopies et réalités-Une Anthologie*, Paris : Éditions du Seuil, 1979, p.183.

^{vi} Porque como lembra Jean François Lyotard este *ter-se apenas a si* é pouco e sabe a pouco, principalmente, lembramos nós agora, se formos pobres, doentes, inválidos, velhos ou se formos de uma minoria sexual ou étnica, ou refugiados de uma nação perseguida, proibida, ignorada. In François Lyotard, *A condição pós-moderna*, Lisboa: Gradiva, 2003, p.40.

^{vii} Este aspecto é, aliás, central no estudo que Walter Benjamin dedica a Baudelaire. Consulte-se, por isso, Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p.87-90.

^{viii} Hal Foster socorre-se da imagem do *Robot produtor* e do *Robot Consumidor* para descrever o fenómeno de reificação do sujeito humano na época capitalista, e em particular, na fase da exploração monopolista. É dele que extraímos ambas as expressões, (a tradução é nossa). Consulte-se Hal Foster, *Compulsive Beauty*; Cap.5: *Exquisite Corpses*, Massachusetts: MIT Press, 2000, p.149. Georg Lukacs explicou extensivamente no capítulo *Reification and the consciousness of the proletariat* do seu *History and class consciousness (1923)*, as características deste processo de coisificação, os ideologemas e a dinâmica socializante que travestem num mecanismo logocentrico a irracionalidade do ciclo produção-consumo no capitalismo avançado (no período em que a actividade económica concorrencial foi superada pela actividade económica monopolista).

^{ix} Consulte-se Charles Harrison, *le Modernisme: Aux limites*. In *Après le modernisme*, Cahiers du MNAM, Paris: MNAM, 1987, p.

^x É Theodor Adorno quem o nomeia nesses termos juntamente com o seu *gêmeo extemporâneo*, Poe. In Theodor Adorno,

^{xi} E dedicados admiradores do poeta-vagabundo e *pai excêntrico* do futurismo eslavófilo, Velimir Vladimirovich Klebchnikov (1885-1922) que teve mesmo a coragem de *s'en aller*, de viver em simultâneo a liberdade e a destituição tão apregoadas pelo *barroco* baudelairiano.

^{xii} Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris : Le livre de Poche Clássique, 2003, p.94.

^{xiii} Dominique Paini, *Étant Donné: Cocteau, Duchamp*. In: *Art Press* n.º 299, p.45

^{xiv} No *corpus* teórico baudelairiano a subjectividade não se auto-contém nem permanece intacta e inalterada perante a mobilidade da experiência humana, da experiência da actualidade. O Eu atomiza-se e dispersa-se, contaminando a experiência que o sujeito faz do mundo assim como se reactiva e se reconstitui mais endurecido, mais doloroso no seu corpo físico, na sua finitude.

^{xv} Aragon conhece bem este aquário onde se hospedam comerciantes e negócios em fase terminal (ameaçados pelo avanço inexorável da Avenida Haussman e pelos golpes com que a sociedade imobiliária descendente das *contas fantásticas de Haussman* os expropria a troco de nada), e que serve também ou principalmente como abrigo improvisado de rendez-vous clandestinos. Ele caracteriza com uma indiscrição quase detectivesca e de quem tem muitas horas de vigília sobre os ombros o conforto e a decoração dos quartos onde se sucedem essas trocas mercenárias de sexo, ou de amor atomizado. Descreve o ambiente decadente das montras, Luna Parks miniaturizados onde se exhibe sem perspectivas de remissão o que outrora era belo e essencial mas que o tempo tornou

grotesco e desconjuntado. Como numa viagem ao túnel do Amor escalamos com ele escadas estreitas e íngremes, descobrimos acessos discretos, atravessamos portões, espreitamos através das janelas, observamos como a vida conjugal, de uma feliz monotonia, dos porteiros da Passagem, se vai consumando num espaço apertado e impossível, surpreende-nos a diligência quotidiana com que a esposa do porteiro tricota, como se da repetição desse acto e desse ensimesmamento dependesse a própria eternidade; trocamos por casualidade dois dedos de conversa com um deles no café que frequenta- são palavras rápidas, ocasionais, económicas e que pouco revelam. Deslindamos a arquitectura dos lupanares e o truque das escadas de recurso para a fuga apressada dos amantes. Entramos nos cafés, sentamo-nos à mesa a pouca distância de um burguês; ouvimos-lhe a conversa, tenta impressionar a sua desencantada amante com o pedantismo das suas provavelmente falsas atribuições profissionais, e assim, julga ele, justifica o seu atraso (ou fastio). À porta do café, posiciona-se sangue novo e inexperiente, um jovem visitante que vêm procurar um analgésico para o seu líbido hesita talvez entre uma prostituta isolada e um grupo de mulheres sorridentes. Mal sabe ele que a fome do seu líbido é insaciável. Aragon é insidioso como outrora segundo Hippolyte Babou fora Baudelaire, entra e sai furtivamente, não pede licença, lê *em voz alta* as placas dos hotéis que avisam despididamente os transeuntes e potenciais clientes de que o negócio deles é mesmo o da hospedagem e que os lupanares são no andar de cima, e de facto o equívoco é plausível pois, diz-nos, ambos os negócios do descanso de aluguer e do prazer também de aluguer sobrevivem encavalitados no mesmo rosto de edifício. Aragon dedica-se também com enorme desvelo a separar por estilo, por época histórica e por influência geográfica as minudicências e as diferenças dos cabeleireiros femininos ou masculinos que abundam na Passagem, há-os ao estilo moderno americano, os de influência germânica mais austeros na decoração, os nativos edulcorantes e as versões britânicas. Deliciamo-nos através dos seus olhos com as louras que se submetem aos complicados tratamentos desses mestres legais da massagem capilar, esses sensualistas encartados que podem usufruir dos cabelos de uma mulher sem serem objecto de denúncia por atentado ao pudor. As louras, sobretudo quando saem acabadas dessas fábricas de beleza são para Aragon as principais sereias deste aquário, promessas de aventura e por isso mesmo motivo de abordagem.

^{xvi} Elizabeth Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau, The Cathedral of Erotic Misery*, .Especificamente *Introduction: Kurt Schwitters' Sehnsucht*

^{xvii} Conforme os diapositivos iam passando Smithson não só reportava o processo de construção ruína que definia esse espaço como ele próprio se embriagava com uma garrafa de whisky e ia tornando mais circular, incomunicante e inconclusiva a sua apresentação.

^{xviii} Que Breton des-surrealizará no Segundo Manifesto (1930) por delito religioso e veneração do pater familias da *ciência policial*, Poe...

^{xix} É na investigação monumental, *Passagen werk* que Benjamin sistematiza por blocos temáticos o estudo da Paris de 1830 à revolução de 1848 e da prefeitura do barão Haussman ao finado do II Império. *Fourier e as passagens, Daguerre ou os panoramas, Grandville ou as Exposições Universais, Louis-Philippe e o interior, Baudelaire ou as ruas de Paris, Haussman ou as barricadas* são as divisões porosas desse estudo.

^{xx} Walter Benjamin, Teses sobre a Filosofia da História In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.158.

^{xxi} Walter Benjamin, *Charles Baudelaire-Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris: Éditions Payot, 2002, p.67. Hyppolite Babou foi, aliás, quem sugeriu a Baudelaire o oxímoro das *Flores do Mal*.

^{xxii} Chris Turner, *Shock treatment*, in *Tate n°22*, London: Spafax Publishing & Tate, Summer 2000, p.46.

^{xxiii} Baudelaire citado por Chris Turner. Infelizmente o texto de C.Turner não tem referências bibliográficas específicas o que torna complicado identificar a origem do comentário; C.Turner explica que esta teria sido uma réplica de Baudelaire a mais um dos seus contemporâneos escandalizados com a sua lirica.

^{xxiv} Jodi Hauptman, *Imagining Cities* In AAVV, *Fernand Leger*, New York : MOMA, 2000.p.74

^{xxv} Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes-Tome II*, Paris: Gallimard, 1976, p.290.

^{xxvi} Honoré de Balzac, *Sarrasine*, in Roland Barthes, *S/Z*, Lisboa: Edições 70, 1999, p.165.

^{xxvii} - *Multitude, solitude (...)* *Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée*, Charles Baudelaire. In *Le Spleen de Paris*, Poema XII, *les Foules*, Paris :Le Livre de Poche Classique, s.d, p.90.

^{xxviii} Henri Lefebvre, *Du rural à l'urbain*, Paris: Éditions Anthropos, 1970. Especificamente o texto *Introduction a l'étude de l'Habitat Pavillonnaire*, (1966), p.171-177.

Estas reflexões são, também, devedoras dos conteúdos fornecidos pelo Capítulo I, *Os sentidos do debate internacional*, da dissertação de Doutoramento do Arquitecto José António Oliveira Bandeirinha, *O processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974* (Coimbra: Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2001, p-17-75)

^{xxix} Escreve Octávio Paz a propósito de Roberto Matta-Echaurren mas a ideia é também convertível à *poética posicional* de Baudelaire, In *La Csa de la mirada*, texto premabular do Catálogo da exposição retrospectiva Matta, realizada no CNAM Georges Pompidou em 1985.

^{xxx} Walter Benjamin, *Charles Baudelaire-Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris: éditions Payot, 2002,p.121.

^{xxxi} Baudelaire, *Les yeux des pauvres*.In *Le Spleen de Paris*, Paris : Le livre de Poche Classique s.d, p.135.

^{xxxii} Expressão utilizada por Dubech-D'Espezet na sua *Histoire de Paris* (1926) para descrever as ruas dos bairros de Saint-Dennis e de Saint Martine referido por Walter Benjamin no seu estudo monumental, *Paris, Capitale du XIX Siècle, Le Livre des Passages* (Paris: Editions du Cerf, 2002, p.153).

^{xxxiii} Frederic Jameson, *Postmodernism and consumer society* In: *The Anti-aesthetic*, ed.Hal Foster, Port Townsend: Bay Press,1983, p.124-125.

^{xxxiv} Um facto considerável é que, na *Galáxia-Mall* do hiper-consumo, encontraremos objectos, utilidades, mercadorias, *sensualidades transcendentais*, de todas as famílias estéticas, desde os que representam o redesign em permanência do utilitarismo modernista e a sua colagem simbiótica à cultura do pastiche, aos que são a recuperação nostálgica (e falsificação estética) do *antigo* –e na contabilidade capitalista a longevidade deste *antigo* pode muito bem ser curta- até, finalmente, aos que se encaixam no miasma plástico do *kitsch* e do *gadgetismo* tecnolátrico.

^{xxxv} Jurgen Habermas, *A modernidade: um projecto inacabado*, locução realizada em 1980 na cidade de Frankfurt por ocasião da aceitação do prémio Adorno.

^{xxxvi} A *personificação do grande plano*, a macroscopia e dramatização do fragmento, a vida em *close –up*, mecanismo literário que Fernad Léger elogiará na obra de Balzac e de Dostoievsky e que definirá como característica essencial do cinema do futuro. Vide Fernand Leger, *Funções da pintura*, Lisboa: Editora Bertrand, sem data, p.67.

^{xxxvii} Jonathan Hill In: *Actions of architecture: architects and creative users*, London: Routledge, 2003, p.135.

^{xxxviii} Como foi o caso do habitante de uma favela de São Paulo que, ao longo de muitos anos, se entretera a fazer da sua habitação miserável um magnífico *Merzbau* tropical, uma autêntica caleidoscopia de cores e de formas orgânicas, erguendo micro-espelhos de água, fontes artificiais, paredes curvas, irregulares, biomórficas onde colava com cimento, pedaços de porcelanas encontradas, vidros coloridos e materiais de diferentes texturas. Foi comparado ao arquitecto Catalão, Gaudi, e convidado a viajar até Barcelona para poder, entre outras coisas, contrastar fisicamente a escala modesta, precária do seu impulso vernacular, da sua combinação estética de refugos do Primeiro Mundo, com a monumentalidade dilatória da *gesamtkunswerk* do Catalão. E no fundo subsidiar o argumento de uma pulsão criativa primordial, uma auto-expressão quase adâmica, comum ao homem erudito e ao indivíduo não-escolarizado.

^{xxxix} Marshall Berman citando Claes Oldenburg. In *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, Lisboa: Edições 70, 1989, p.344.

^{xl} Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.158.

^{xli} Asger Jorn, *Os situacionistas e a automatização* (1958) In AAVV, *Internacional Situcionista- Antologia*, Lisboa:Antigona, 1997, p.31.

^{xlii} Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico*, Cap.IX: *A institucionalização da Anomia*, Lisboa :Difel, 2001, p.278.

^{xliii} Relação que é, por exemplo, essencial à cultura pictórica clássica, a uma cultura que instaura a mimésis, a sua construção e a sua percepção como o preâmbulo, a porta de entrada para a fenomenologia do logos, do pensamento; uma cultura que, segundo Arnold Hauser, transforma a Imagem num estudo da Natureza.

^{xliv} Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico*, Cap.IX: *A institucionalização da Anomia*, Lisboa :Difel, 2001,p.278.

^{xlv} O uso deste termo remete para outro leitor da tradição, mas um leitor *materialista histórico*: Walter Benjamin. Vide, *Teses sobre a Filosofia da História*. In Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.159.

^{xlvi} Walter Benjamin, *Ibidem*, p.159.

^{xlvii} Nós admitimos que também sub-alugamos a sua prosa.

^{xlviii} Hal Foster, *Design and Crime*, London:Verso, 2000. p.67.

^{xlix} A análise de Hal Foster transporta-nos para relação desenvolvida por T.S. Eliot no seu *Tradition and the Individual Talent* entre criatividade, memória individual, construção individual da experiência e conservação do que foi construído e deixado pelos outros, isto é, a tradição. Ela surge neste texto como uma estrutura poderosa e pré-existente extremamente produtiva e indutiva; uma estrutura que não pode ser resumida negativamente a um obstáculo, à realidade coerciva da fronteira, ou a uma vulgarização e canonização dos limites do que já foi feito; se possuísse essa orgânica indefectível a tradição nunca seria uma realidade sobrevivente. A tradição é uma construção, o produto artificial de teses e antiteses diz-nos Hal Foster. A proposição de Elliot é que a tradição é um processo crítico e histórico de apagamento, de recordação, de colecção e de rejeição; é a clivagem entre crise e estabilidade, entre o carácter inexplicável e desviante do texto e o emaciamento e sujeição do texto a um significado, a uma hipótese de comunicação, de inteligibilidade. Elliot observa que o passado mantém uma presença espectral e impertinente nessa aprendizagem que o presente faz da eternidade. Em cada geração o passado tem uma existência simultânea com a experiência que se concretiza. A contestação do seu poder é contraditoriamente uma afirmação da sua permanência e do lastro e ascendência que vai realizando sobre os processos que lhe sucedem e que o pretendem reprimir. O presente é também o enunciado mnemónico, inconsciente, diferido do que já foi feito em termos de criatividade e de subjectividade.

Ele recompõe (ou, talvez, rectifique e aperfeiçoe) assim a oposição baudelairiana entre um passado antigo e irremediavelmente histórico e uma actualidade que procura conceber-se e espacializar-se como eternidade sem o conseguir verdadeiramente. Consulte-se T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* In Selected Essays; London: Faber and Faber limited, 1951, p. 21-49.

¹ Baudelaire citado por Walter Benjamin. In Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p.146.

^{li} Figurar Baudelaire como um intelectual sem ideias políticas, como um homem das letras que apenas se entretinha com as questões formais e de temática da lírica francesa, e com o seu contributo para essa lírica, ou que teorizava sobre o prazer estético, as *plenitudes* artificiais, o maravilhoso satânico sem atravessar a superfície das relações sociais e das condições de existência da multidão desagregada, esbate-se no estudo que lhe dedica T.J Clark no seu *Le Bourgeois Absolu- Les artistes et la politique en France de 1848-1851*. Ainda que não constitua a antecipação do artista que *ama a chama ao ponto de lhe servir de alimento* (Louis Aragon, *le Roman inachevé, (La nuit de Moscou)*, 1953-56) como o seria mais tarde o desgraçado Courbet na Comuna de 1871, o seu angulo de perspectiva está muito longe de se situar na linha ténue que separa o gesto traidor do herói sacrificado. Baudelaire escreveu para um jornal fourierista (poesia e o seu primeiro artigo sobre Poe), esteve com uma convicção inequívoca, próxima do *prazer natural da demolição* (...) do *Amor natural do crime* nas barricadas de Fevereiro e Junho de 1848, será um simpatizante crítico das doutrinas socialistas de Proudhon (ainda que lhe critique o excesso de pudor, faltou-lhe uma certa dose de dandysmo, dirá, e se mais tarde, em 1865, o seu poema em prosa, *Assommons les pauvres!* ironize sobre a questão da igualdade apontando o dedo ao conformismo e à passividade insuperável dos oprimidos) e um viciado simbólico da questão política. Baudelaire convive com uma população em estado de insurreição que organiza festivamente o seu martírio; ele testemunha como os operários se insularizavam por detrás das barricadas, preferindo, numa ingenuidade auto-destrutiva o ambiente familiar do *faubourg* à oportunidade da guerra móvel, do combate em campo aberto. Se não se

arriscau ao fogo directo dos *gendarmes* e ao castigo dos tribunais marciais ele viveu, como nos explica T.J Clark (*ibidem*, p.245) a febre do fim eminente, do pânico que atingia os *comunards* derrotados, do desespero da mera sobrevivência sucedendo-se à ideia, já irrealizável, já perdida, de que a ordem social estava defunta, de que o burguês morrerá. Está também documentado nos prefácios que dedica às obras de E.Poe que o desaire da República constituiu para Baudelaire uma lição ideológica importante. O seu adágio a uma *ideologia do traidor*, (*Sou capaz de compreender que alguém atraíoe uma causa para poder experimentar a sensação de servir outra causa. Seria talvez agradável ser-se alternadamente vitima e carrasco*) é muito mais do que uma simples bravata. È antes uma análise desapiedada de que a revolução não é o espectáculo nem o heroísmo da fraternidade social como aparece na célebre pintura de Delacroix. A revolução republicana, a verdadeira, a que se segue à festa da vitória contra um inimigo comum, a Monarquia, é o choque de diferentes e irreconciliáveis ódios sociais. É o momento em que a multidão se divide definitivamente entre o sangue dos camaradas e o sangue dos inimigos, entre revolta social e propriedade. Alimentado também pelo que a América industrial, *esse recém-chegado à História*, fizera ao seu alter ego, Edgar A. Poe, Baudelaire via o espírito democrático refractado e deformado pela *tiranía da opinião*, pela consagração política da população (que levará em ombros o herói providencial, Napoleão III) e pela morte do ideal. A imaginação baudelairena acredita no ideal mas tem a lucidez de perceber que o seu corpo será sempre um corpo mutilado, imperfeito, e no seu rosto já não se verá uma palidez virginal, inocente mas manchas com a cor do alcool, da pobreza, da ignorância, da vontade de sobreviver. A revolução tem uma imagem vulgar, bela mas vulgar. Só os ingénuos, os que não querem nada com ela é que podem pensar que ela nasce pura e imaculada.

^{lii} Ana Hatherly, *O espaço crítico- do Simbolismo à Vanguarda*, Lisboa: Editorial Caminho, 1979, p.56.

^{liii} Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernists Myths*, Massachusetts: The MIT Press, 1994, p.

^{liv} O empreendedorismo, a competição, o poder e a posse, a elegância material e linguística como finalidades deterministas que, (no mundo inóspito e selvagem da mudança, das necessárias mudanças), escoram o que é essencial preservar, a família, as relações entre os sexos, entre pais e filhos, entre dominados e dominadores para que as relações sociais de produção se mantenham intactas

^{lv} Marinetti citado por Reiner Baanham. In *Teoria e Projecto na primeira era da Máquina*, S.Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p.161.

^{lvi} Reyner Banham, *Ibidem*, p.161.

^{lvii} Reyner Banham, *Ibidem*, p.161.

^{lviii} Dorothea Dietrich, *The fragment reframed*

^{lix} H.van Haaren, *Constant*, Amsterdam: J.M.Meulenhoff Amsterdam, 1966, p.5

^{lx} Frederik Kiesler citado por Stephen Phillips, *Introjection and Projection, Frederick Kiesler and his Dream Machine*. In Thomas Mical (ed.), *Surrealism and Architecture*, Routledge: London and New York, 2005.p.143.

^{lxi} Kiesler foi pioneiro, com o cenário da peça R.U.R. de Karel Capek, em 1922, no uso de imagens cinemáticas (projectadas sobre ecrãs e sobre superfícies com a água vertical corrente); pela primeira vez a imagem secundária fílmica incorporava-se no *in vivo* da representação teatral e acentuava a ligação entre a acção a decorrer na cena e uma realidade exterior ficcionada. Consulte-se Roselee Goldberg, *A Arte da Performance-Do futurismo ao presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.145-147.

^{lxii} Anna C. Chave, *Mark Rothko, Subjects in abstraction*, London: Yale University Press, 1989, p.157-158.

^{lxiii} Sobre este tema consulte-se Leah Dickerman, *Merz and Memory. On Kurt Schwitters*. In AAVV, *The Dada Seminars*, Washington: Center for Advanced Studies in the Visual Arts of the National Gallery of Art, 2005, p.103.

^{lxiv} Hannah Hoch citada por Gotz Adriani, *Documentação biográfica* no catálogo da exposição *Colagens Hannah Hoch*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989, p.36

^{lxv} Eberhard Roters, *Kurt Schwitters et les années vingt à Hanovre*, In Pontus Hutten (Ed.), *Paris-Berlin, 1900-1933*, Paris: CNAM-Centre Georges Pompidou, 1978, p.158.

^{lxvi} O termo é uma conjunção de duas palavras gregas, *Idios* (próprio, particular) e *Rhythmos* (ritmo). É, afirma Roland Barthes, um pleonasma, já que a ideia de ritmo *é por definição individual*. Mas no texto barthesiano essa repetição serve para separar o indivíduo, (o

pensamento em acção, o inconsciente e o irracional do pensador) e o ritmo como forma cultural (num sentido nietzscheano, isto é, anti-humanista da cultura como a *violência de que o pensamento é objecto*: a cultura como o momento em que o pensamento é obrigado a *vestir-se*, a civilizar-se, a tornar-se *paideia* ensino, formação): (...) *o ritmo tomou o sentido repressivo (veja-se o ritmo de vida de um cenobita ou de um falansteriano que tem que agir de quarto em quarto de hora) e tornou-se necessário acrescentar o termo idios.*

Roland Barthes *Comment Vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*, Paris : Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p.33-34 e 36-39.

^{lxvii} Roland Barthes, *Op.cit.*, p.39.

^{lxviii} Hans Richter: *O dadaísmo de 1916 a 1966* In *Dada 1916-1966-documentação sobre o movimento dadaísta internacional*, Lisboa: Instituto Alemão, 1972, p.12.

^{lxix} Aqui segundo Dietmar Elger (*Op.Cit.*,p. 142), Hans Richter hiperboliza e fantasia o verdadeiro alcance tridimensional do Merzbau de Hannover, o projecto nomadizou-se e *metastizou-se* por outras partes da casa paterna mas por via de colunas, representantes diferidos do corpo principal que era onde se solidificava o *ethos* do ambiente construído, John Elderfeld descreveu em planta a sala principal do Merzbau que não deveria exceder os vinte metros quadrados.

^{lxx} Hans Richter, *Ibidem*, p.96-97.

^{lxxilxxi} Hanna Hoch, *Ibidem*, p.45.

^{lxxii} Hanna Hoch, *Ibidem*, p.36.

^{lxxiii} Acerca desta temática consulte-se Werner Heine, Annette Haston, *“Futura” without a future: Kurt Schwitters’Typography for Hanover Town council, 1929-1934* In *Journal of Design History*, Vol 7, Nº2 (1994), p.127-140.

^{lxxiv} Nietzsche citado por Gabriele Bryant no ensaio *Timely untimeliness*.In Mary Hvattum and Christian Hermansen (Editoress), *Tracing Modernity- manifestations of the modern in architecture and the city*, London: Routledge, 2004, p.165-166.

^{lxxv} Walter Benjamin citado por David Brisby no ensaio *Walter Benjamin’s Arcades Project*. In Mary Hvattum and Christian Hermansen (Editores), *Tracing Modernity-manifestations of the modern in architecture and the city*, London: Routledge, 2004, p.285.

^{lxxvi} Walter Benjamin citado por David Frisby , *Ibidem*, p.285

^{lxxvii} Uma terminologia que tomamos emprestada de Karl Marx e que ele utiliza para caracterizar a transformação fetichista da mercadoria.

^{lxxviii} Kurt Schwitters citado por Hans Richter em *Op.Cit.*, p.96.

^{lxxix} Kurt Schwitters sabe através do seu trabalho gráfico que o mundo da racionalidade técnica, o mundo burguês não tolera estas derivas, que observa a desinibição, a incontinência social com descrença e suspeita.

^{lxxx} Patricia Falguières, *op.cit.*, p.152.

^{lxxxii} Diz-nos ele que no *Merzbau a livre expressão de um eu desprovido de qualquer controle social ultrapassou o limite entre sanidade e loucura (...) uma espécie de odor fecal filtrava-se, uma recaída doentia e contagiosa na irresponsabilidade social da infância que brinca com os detritos e a porcaria*. Referido por Patricia Falguières In *Kurt Schwitters- Catalogue raisonnée* (conception de Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p. 152.

^{lxxxii} Walter Benjamin, *O brinquedo e o jogo- Notas à margem de uma obra monumental*. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d’água, 1992, p.176.

^{lxxxiii} Dietmar Elger, *Merz ou dada ?* In *Kurt Schwitters- Catalogue raisonnée* (conception de Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994,p.145.

^{lxxxiv} O termo *gótico do deus assassinado* é de Gabriele Bryant. In *Op.cit.*, p. 165.

^{lxxxv} Gabriele Bryant explica-nos *que o programa de uma Gesamtkunstwerk foi formulada de um modo explícito por Richard Wagner nos meados do séc.XIX se bem que a ideia em si tenha as suas fundações teóricas no primo-romantismo e no idealismo Alemão. No que se considerou uma “revolução estética”, a arte é elevada ao plano metafísico e conceitos religiosos e objectivos políticos são introduzidos no campo da arte como fica exemplificado na noção de “estado estético” e no projecto de uma “nova mitologia” como “a mais artificial de todas as obras artísticas”. O termo “revolução estética” foi originalmente cunhado por Friederich Schlegel e refere-se também à redefinição das relações entre a arte e a natureza, ou entre a arte e a sociedade, processo que resultou na inversão da natureza e nos objectivos dessas relações.A arte não tem*

mais como função imitar o seu contexto social e histórico mas, antes, a sociedade deve seguir os ideais e as regras definidas pela criação artística. A arte serve como Vorschein (antecipação estética), e é um catalisador na criação de algo completamente novo. A transferência das aspirações espirituais e revolucionárias (ou reformistas) para a arena da estética, a autonomia artística a funcionar como veículo das ideias utópicas que se propunham criar uma sociedade, espiritual e socialmente, mais avançada, todos esses elementos formaram a base conceptual do que seria a busca do Gesamtkunstwerk moderno nos dois séculos seguintes. In Gabriele Bryant, *ibidem*, p.158.

^{lxxxvi} Patricia Falguières, *Désœuvrement de Kurt Schwitters* In *Kurt Schwitters- Catalogue raisonnée* (conception de Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p 152.

^{lxxxvii} Benjamin Buchloch, *Richter's Facture- between the synecdoche and the spectacle*. In Andreas Papadakis, Clare Farrow and Nicola Hodges, *New Art- an international survey*, London: Academy Editions, 1991, p.191.

^{lxxxviii} A referência é feita pelos curadores da sua retrospectiva póstuma, Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk e Stephanie Rosenthal na Introdução do catálogo, *Allan Kaprow-Art as Life*, London: Thames and Hudson, 2008, p.2.

^{lxxxix} Alexander Dorner citado por Patricia Falguières In *Kurt Schwitters- Catalogue raisonnée* (conception de Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p. 152.

^{xc} Claes Oldenburg para Allan Kaprow, carta de 15 de Julho de 1961 citada por Annette Leddy no artigo *Intimate: The Allan Kaprow Papers*. In *Allan Kaprow-Art as Life*, London: Thames and Hudson, 2008, p.43.

^{xc1} Sobre este tema consulte-se Alex Potts, *Writing the Happening: The Aesthetics of Nonart*. In Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk and Stephaine Rosenthal (editors), *Ibidem.*, p.24.

^{xcii} Allan Kaprow em *O Legado de Jackson Pollock* (1958) citado por Eva Meyer-Hermann, *Museum as meditation. Ibidem*, p.74.

^{xciii} Encontramos este *aviso à navegação em scores* de Happenings tais como *Paper* (1964), *Household* (1964), *Calling* (1965), *Self-service* (1966), *Gas* 1966), *Fluids* (1967), *Words* (1967), etc. Todo este material foi consultado na *Cronologia* organizada por Annette Leddy. In *Ibidem*, p. 170-209.

^{xciv} Santiago Alba, *Chesterton y la leptopimelomaquia (o batalla de los gordos y los flacos)* In *Rebellion*

^{xcv} Marshall Berman, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*. Reportamo-nos em particular ao *Cap.V: Na floresta dos símbolos: algumas notas sobre o modernismo em Nova Iorque*, Lisboa:Edições 70, 1989, p.309-312.

^{xcvi} Marshall Berman citando Baudelaire que por sua vez relata um comentário apócrifo de Balzac. In Marshall Berman *Ibidem*, p.156.

^{xcvii} Marshall Berman, *Ibidem*, p.80.

^{xcviii} Marshall Berman, *Ibidem*, p.117.

^{xcix} Gladys M.Jiménez-Muñoz, (2002). *Review essay on: Marshall Berman, All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1982) In *PROUD FLESH: A New Afrikan Journal of Culture, Politics & Consciousness* : 1, 1; disponível em <http://www.proudfleshjournal.com>. Texto consultado em Março de 2005.

^c Afirmação feita por um empresário norte-americano numa conferência realizada em Abril de 2003 a propósito do pós-guerra no Iraque; discutia esse painel de especuladores, traficantes de serviços de segurança, empresas de construção, fornecedores logísticos do exército norte-americano, etc. como se iria proceder em relação aos bons negócios em perspectiva no Iraque pós-Saddam em que Paul Bremer desmantelara o aparelho de Estado, despedira professores, médicos, funcionários públicos, agentes de segurança e começara a privatizar o património iraquiano desde o petróleo à água, das telecomunicações às estradas. Discutiam, enfim, a rapina do país e a sua partilha.

^{ci} Para usarmos a definição que Rosalind Krauss nos fornece da *grid* (grelha).

^{cii} Robert Smithson,

^{ciii} Podemos identificar diferentes definições da ideia de transparência, contraditórias em relação ao paradigma corbusiano e miesiano (mas coadjuvantes entre si). Assim para Josep Quetglas, no texto *El Horror Cristalizado*, ela é um muro de reflexos, uma cortina decorativa que através da combinação contrastada da imagem reflectida e da luz que a

atravessa adquire espessura e torna opaco o que é suposto mostrar; o visível torna-se impenetrável, incompleto, intermitente com se fosse um espelhamento labirintico e desorientador. A transparência modernista do pavilhão de Barcelona possui uma carga humana negativa; é uma *piscina vertical*, um fundo movente, translúcido onde os raios de sol, as suas sombras projectadas nas paredes marmorizadas e reflectidas nos vidros tanto convidam o olhar ao repouso curativo como a fisicalidade sepulcral que transmitem colocam todos os sentidos em vigília e numa atitude expectante. Para Jean Baudrillard, particularmente no seu *O efeito Beaubourg*, o *inside-out* interpreta-se como a ideologia em estado arquitectónico puro. A imagem do edifício ex-víscerado, do corpo (arquitectónico) com as tripas expostas transfoma-se numa insinuante e eficaz mentira estética. Aliás como em Roland Barthes (talvez com nuances diferentes) que no seu seminário *Comment Vivre-Ensemble, (Cours et séminaires au Collège de France (1976-77))*, Paris : Traces écrites, Seuil Imec, 2002. p.89) define a transparência e o *open-space* como instrumentos de poder, como a serialização em versão escritório do panóptico prisional. No edifício Hall-Bureaux, de que o Beaubourg é um paradigma parisiense, a rentabilização do espaço junta-se o facto de que todos se vigiam mutuamente, todos medem os gestos e atitudes do vizinho, o seu auto-controle, a sua capacidade de reagir sob stress.

^{civ} Roland Barthes fazendo referência a Gilles Deleuze: « *Método: segundo Deleuze: Meio para evitar que nos desloquemos a determinado local, ou para garantir a possibilidade de conseguirmos sair desse local (o fio no labirinto)* ». In *Comment Vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*, Paris : Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p.33.

^{cv} No estudo que dedica a Robert Smithson (Robert Smithson, *Unearthed-Drawings, collages, writings*, New York: Columbia University Press, 1991) Eugenie Tsai, demonstramos que o personagem Robert Smithson possui um passado de interesses e de aprendizagens que é muito mais eclético do que aquilo que imagináramos. Os seus interesses não se subjugam apenas à linguagem teatral do Minimalismo e à subdivisão da Land Art. Encontramos um R.Smithson interessado pela ficção científica seja na sua forma fílmica seja na versão Comic Book; vêmo-lo a iniciar-se na cena artística nova-iorquina com uma pintura influenciada pela obra de Barnett Newman, pela fase She-wolf da pintura pollockiana, pelo brutismo de Dubuffet; vêmos um poeta, um ilustrador, um auto-didacta, etc.

^{cvi} Robert Smithson citado por Dan Graham no artigo *Gordon Matta-Clark*, 1985.

^{cvii} Consultar a propósito deste tema Pamela M. Lee, *Object to be destroyed*, Massachusetts: MIT Press, 2003. E , em particular, o capítulo 4, *On the holes of History*, p.162-168.

^{cviii} Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2008, p.16

^{ciX} Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* Paris: Seuil, 1975, p.67.

^{cx} David Company, p.14

^{cxI} David Company, *Ibidem*, p.15.

^{cxii} Victor Burgin, *Yes, difference again*. In *Flash Art* nº143, Nov-Dez 1988, p.110-111.

^{cxiii} Sobre este tema consulte-se Alan Moore, *The image business: shop and cigar store figures in America*; In <http://www.brickhaus.com/amoore/magazine/part3index.html>, visitado em 6 de Outubro de 2009.

Capítulo 4

Sobre a obra artística de Ângela Ferreira e de Pedro Cabrita Reis ou como procurar a nossa linguagem em tudo o que está à nossa voltaⁱ.

4.1- A contemporaneidade artística: algumas considerações.

Na produção artística contemporânea acentuou-se um fenómeno que foi caracterizado e explorado intensamente pelo modernismo: a diluição das linhas de fronteira entre as disciplinas que se situam no campo teórico das ciências humanas e as práticas autonomizadas mas acentuadamente tecnicizadas do campo artístico. Os modernistas não foram apenas manufactores mas *logofactores* (a sua realidade produtiva não se extingue na acção radical ou no culto exacerbado do empirismo; pensar o pensar, pensar a criatividade e a sua existência (ou raridade) no quotidiano, pensar a materialização do imaginado, pensar a aventura distópica da racionalidade, todas estas tarefas foram praticadas por aquilo que hoje aglomeramos sob o guarda-chuva do modernismo). Esta também é uma das parcelas consequentes da pós-vida, reificada ou não, do modernismo: o recorte teórico tornou-se, ao lado da produção de *uma pluralidade de conceitos de realidade*, um modo de existência do campo artístico, e, nos seus sectores avançados, um *braço armado* capaz de fazer sobreviver, no espaço e no tempo das forças superiores da História e da Economia, a ambiguidade semântica e comunicativa, o desempenho poético, configurador da obra artística.

Num texto dedicado à obra de Jeff Wall, *Profane Illuminations, Social History and the Art of Jeff Wall* (1993), Thomas Crow salienta que um *cruzamento entre o atelier e a sala de seminários tem sido, nos últimos quinze anos, uma característica conspícua da arte avançada*ⁱⁱ. T.Crow contrapõe aliás, à emergência de uma nova espécie de medium a que ele chama *Teoria*, e que define como sendo *um conjunto restrito de conceitos derivados de textos traduzidos de uns poucos escritores franceses* (não é explícito mas refere-se certamente a autores ligados ao clima pré e pós Maio de 68, como Jacques Lacan, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jean François Lyotard entre outros, segundo Perry Andersonⁱⁱⁱ, F.Jameson define-a como um novo fenómeno discursivo que desdiferencia os campos disciplinares das ciências humanas), *o desenvolvimento paralelo*, no mesmo espectro temporal, *de uma história social da arte*.

É neste inquérito histórico mais encriptado, nesta forma de pensar de um modo histórico o presente que, na sua perspectiva, alguns artistas, (o número é, segundo ele, escasso adiantando apenas o nome de Jeff Wall como o mais significativo e coerente), depositaram a sua atenção e encontraram uma base de trabalho inflexível em relação aos aspectos modais e irracionais do campo artístico.

Hal Foster informa-nos do momento em que a teoria crítica *serviu como continuação secreta da vanguarda por outros meios – como um substituto da arte erudita e um substituto da vanguarda artística*^{iv}. Será, diz ele, após as crises políticas dos finais de 1960 (mas já é possível reconhecer essa presença no radicalismo teórico e pro-activo dos Situacionistas) e distinguir-se-á das disputas agonísticas ou das hipérboles futurologistas com que as vanguardas precedentes construíam os seus depoimentos e reflexões. A sua importância no campo da *arte avançada* (o termo é de H.Foster) relaciona-se com o facto de opor *valores de dificuldade e de distinção*^v à sobredosagem de humor, cinismo estratégico, falta de profundidade a que chegara o objecto de arte por via do neodadaísmo marketizado e da genealogia edulcorante da auto-expressividade. Um bom exemplo é a oposição conceptual entre a obra de Marcel Broothaers (que nunca perde as suas preocupações de realismo e de conhecimento, que elege o museu pelo seu interesse antropológico, como o lugar onde se observa uma estética ao serviço da organização e hierarquização planeada, arbitrária dos factos e da atenção social sobre estes) e a de artistas como Piero Manzoni ou de Yves Klein (cujas performances, mais do que objectos de escândalo, são profiláticos sem profundidade que antecipam a rendição: a arte aceita e implica-se intensamente no jogo do entretenimento e do escapismo).

No referido texto de Thomas Crow distinguem-se duas metodologias no tropo da arte avançada dita de Esquerda (T.Crow não utiliza de modo explícito o termo Esquerda mas, por via da análise da obra de Jeff Wall sugere essa vertente de crítica social e de oposição ao *Status Quo* por parte da criação artística): uma, exemplificada, como o já dissera, por J.Wall, que é mais resistente a simplificações convenientes das desordens do mundo real, que vai mais além de oposições binárias no imaginário colectivo (assim como a reprovações escapistas, desistentes, do capitalismo que, ao desconfiarem das possibilidades curativas e interventivas da acção colectiva no presente realmente vivido, acabam por conceder um poder ilimitado e um carácter incomensurável, quase metafísico, às conexões globais do Imperialismo). E uma segunda metodologia que, apesar de planear a cultura da resistência segundo tácticas e mecanismos próprios da Imagem-mercadoria, e por isso mesmo constitutivamente mais espectacular e *omnipresente*, tem resultados decepcionantes; esta segunda metodologia falha duplamente porque pretende salvaguardar-se da sua suposta *descida de nível* (isto é, do facto de aderir aos métodos de mediatização e de especulação audiovisual da ordem estabelecida) através de um mimetismo bidimensional entre conceito e imagem capaz de *sugerir a aplicação prática* e imediata da Teoria no campo da arte. Neste caso a arte não só imita a Teoria como se propõem ser a sua imagem mais verosímil e actuante e o seu interlocutor *prestável* com a cultura de massas.

Um bom exemplo do risco que atravessa a produção artística que se funcionaliza como *repetidor* visual e assistémico da chamada *Teoria* são os espectaculares e efémeros trabalhos parietais de Barbara Kruger; os posters espaciais, imagens de marca das suas intervenções estéticas na arena política não a conseguem livrar de, por demasiadas vezes, se tornar uma leitora bem

comportada e épocal dos textos dominantes dos mais *americanos* dos *Soixante-huitards*, uma iconografa, que por via da adaptação das regras do choque publicitário, da comunicação de massas e da linguagem do *outdoor*, (a que não é estranho o treino académico e *know how* profissional de Kruger na área do design gráfico), repete e combina como um desencantamento insuperável algumas das proposições que são desenvolvidas por Baudrillard em torno das relações entre a realidade e o seu duplo, (a ausência). Aliás no trabalho desta artista há como um reflexo no espelho, uma sintomatologia das reflexões que este autor francês desenvolveu sobre a imagem como um artifício que se reproduz incessantemente e que é reintroduzido no curso histórico como metamorfose da verdade; Kruger é de certa forma um exemplo do trabalhador intelectual que se pressente no diagnóstico da nova época cultural do capitalismo (a *inversão milenarista* descrita por Frederic Jameson, a crise (*planeada*) das grandes narrativas) exposto no célebre relatório de Lyotard (*o pior dos meus livros* segundo o próprio): as temáticas que explora posicionam-se no campo da suposta afasia, isto é, da inactividade e rendição social provocada pelo ícone hiperbolizado e pelo colapso artificial da Utopia. Muitos dos seus *situations specific*, das salas preenchidas como um objecto gráfico totalitário (*all-over show rooms*), tem como remate a mesma percepção da vida colectiva em termos de condicionamento, de automatismos induzidos, de perda de capacidade regenerativa, catalisadora da subjectividade individual; enfim, um desencantamento e um sentimento de esterilidade perante o fenómeno social de *big brotherização* e idiotização da sociedade das instituições modernas (a escola, o exército, os hospitais, as prisões, a família, o sexo conjugal e/ou extra-conjugal, as diferenças de género, a cultura gay) que outro dos seus heróis intelectuais, Michel Foucault, analisou.

A aparente mobilização e o apelo ao activismo que ressoam nas mensagens de Kruger (e noutras ocasiões nas mais desdiferenciadas –em relação aos recintos e veículos de mediatização presentes no quotidiano urbano- mensagens de Jenny Holzer) têm um fim de dia lacónico e desencorajante: sublevações de pólvora seca.

Perante a *gestão científica* do trabalho que servomecaniza toda a criação humana à serialização e à unidimensão, frente ao crónico empobrecimento salarial e à desumanização da mão-de-obra e da *mão que consome*, diante do sectarismo cultural e religioso, do puritanismo exercido verticalmente, da ofensiva corporativa e neoliberal dos anos Oitenta invocando eufórica o fim do Estado, prevalece um pessimismo sufocante, a sensação de ser tarde demais, do inescapável, da mutilação social se encarnarem na nossa própria escassez material e finitude temporal.

O deleite estético, o prazer intelectual como promessas de emancipação e de felicidade, a expectativa que a luta continua noutros lugares e noutras gerações, que as catástrofes sociais e a demografia dos mortos, esse mundo anterior de lutas sociais e culturais, é mais um estímulo que uma memória implacável do predestino de todo o desejo de transformação e de mudança; esta linhagem de optimismo e de acção não percorre esta aliança filosófica entre *arte avançada* e Teoria.

Há, portanto, reflexões sobre velhos objectos da história da arte e construção de novos objectos que se intersectam e que descentram os universos especializados através de uma apropriação (e, muitas vezes, estetização e ideologização) das metodologias e dos conceitos desenvolvidos pelas disciplinas teóricas.

Um ambiente digno da Arca de Noé prospera nesse jogo de forças entre teoria e prática. Tudo, formas de vida e de afirmação cultural, gera interesse e alimenta os mais variados incidentes plásticos.

No espaço complicado que separa o projecto conceptual da imagem ou produção conseguida, encontramos uma longa lista de temas que vão desde a revalorização da erudição humanista^{vi}; a mediatização, entre o entretenimento extravagante e o monólogo doloroso, da psicologia sexual do artista (o seu *histórico*, as suas origens e refracções); a crítica do androcentrismo; uma análise das relações entre Ideologia e Imagem e Ideologia e Estado; as oposições entre arquétipos sociais canonizados pela cultura hebraico-cristã e arquétipos sociais criados pela sociedade burguesa; os sistemas simbólicos e o fetichismo; a estetização do patológico ou, inversamente a desestetização desenvolvida pelo doentio e pelo traumático; o culto da ficção científica como uma combinação entre alta-tecnologia e deriva filosófica; o gosto pela sofisticação técnica ou inversamente pelo amadorístico e imperfeito.

O anti-dialectismo de muitas produções artísticas objectiva o pensamento dos intelectuais como uma realidade auto-céfala e não como o resultado de um processo marcado por descontinuidades, falsos arranques, equívocos e dúvidas, recuos e correcções finais (um pouco como a visão mitoheróica de que Duchamp seria o anti-dialectismo (a não mudança) em estado puro, isto é, igual a si próprio do principio ao fim da sua biografia adulta ou, salienta Hal Foster, representado muitas vezes como se tivesse nascido já completo e organizado da sua própria testa).

A realidade, por seu lado acaba por ser resumida a uma paroquialismo teórico – por via do dogmatismo muito fértil que esse desprezo pela dialéctica alimenta, ela transforma-se, na mimése passiva da teoria. Isto faz com que este novo medium, *a teoria*, apareça integrada por vezes como o objecto-protagonista e não poucas vezes como o irmão gémeo essencial à vida da própria obra.

Deste modo a relação entre discurso e obra (entre o objecto e o seu interprete) não só se manteve como se complicou institucionalmente. A estrutura da obra, a sua condição de objecto integrado numa classe de objectos, está cada vez mais dependente das compensações do verbo. A teoria crítica sobre a arte situa-se nos dois extremos da sua produção, funcionando como um catalizador e como interpretação. Quando de facto escapa ao facilitismo das contrapartidas sociais e do esquematismo, quando supera a relação causa-efeito entre conhecimento contemporâneo e arte contemporânea (como se a arte pudesse constituir por si só um conhecimento ilimitado e soberano sobre a vida), ela pode ser entendida como um esforço objectivo para couraçar com um corpo coerente de ideias (*que constroem significados, linhagens e cronologias*) a materialidade e a ambiguidade temporal do objecto artístico, ou posto noutros termos, para que

no momento em que o texto (onde a teoria se expõe) é lido e em que os factos específicos daquele objecto de arte e do seu contexto são reconhecidos, recordados e actualizados, para que pelo menos nesse momento o envelhecimento prematuro e a deterioração do valor de uso do objecto de arte transformado em mercadoria seja inflectido. E que esse e outros objectos de arte (e não só) com quem se relaciona sejam reconhecidos pelo que aparentam ser e não pelo se transformaram através da convergência ideológica entre Arte e Poder.

Todo este esforço para aprofundar o processo que une a escrita que se tornou texto à prática que se tornou obra, processo que no fundo dialectiza a qualidade de objecto da obra com a sua qualidade de valor simbólico permite que a obra seja percebida como algo que se segrega em relação a um fundo entrópico, como um objecto que resiste à redundância e ao estereótipo ao acentuar no seu interlocutor a estranheza e o desconforto de uma não-primeira vez.

A *escuta crítica* de que fala Catherine Millet, a intrusão da palavra escrita é uma necessidade que se impõe à obra de arte para escapar ao desenlace ininterrupto mas cristalizado de outras primeiras-vezes e sobretudo para remediar a impotência e a ingenuidade com que toda a forma artística se relaciona anacronisticamente com o mundo, com o mundo enquanto violência e destruição; mundo a que chega quase sempre tarde demais.

Aliás este instinto de auto-defesa salvaguarda um valor duplo: a obra artística prescinde de escolher os seus interlocutores, dessacraliza-se enquanto objecto de evocação pessoal mas assegura o prologamento enquanto objecto social historicizado mesmo que mortalmente integrado no ciclo de utilidade dos objectos.

Numa entrevista relativamente recente Mark Dion^{vii}, artista contemporâneo ligado a um dos braços eco-políticos do neo-conceptualismo, explica-nos esta *metastização* da teoria no corpo da arte oferecendo-nos uma apreciação do tipo de relação que os artistas mantêm com a teoria crítica. O seu depoimento contextualiza e dá um recorte histórico a esse relacionamento ao incluir a sua experiência de estudante em espaços de aprendizagem comprometidos com a prática artística enquanto processo intelectual tais como a Hartford School e o Whitney Program.

Ele releva como a obra artística se torna o laboratório onde os artistas testam as teorias, expondo ou ignorando as suas contradições. Nesta abordagem pragmática instrumentalizam-se os aspectos metodológicos da teoria em termos de mistura e conjugação (*mix and match*).

Muitos artistas contemporâneos desenvolvem o seu trabalho de subjectividade usando a produção teórico-crítica (da filosofia, dos estudos culturais, da antropologia, das ciências humanas em geral), redescobrimo-a, manipulando-a, re-interpretando-a e por vezes reproduzindo-a escolasticamente. E solicitando por sua vez uma certa dose de credulidade e de ignorância dos seus interlocutores.

Este uso arbitrário (no sentido em que o seus imperativos e objectivos não são utilitários, em que a sua finalidade é subjectiva) reveste as suas próprias actividades e os objectos resultantes dessas actividades

numa espécie de verniz legitimador, um menu hiperbólico de referências e de ideologemas culturais, que não só opacifica e torna mais obscura a perspectiva de um consenso comunicativo (característica que não é forçosamente negativa e que nos pode obrigar a pensar seriamente sobre muita coisa) como obriga a uma espécie de permanente refundação dos conhecimentos bibliográficos dos espectadores.

Hal Foster^{viii} compara, aliás, este esforço ao do antropologista que entre a timidez e a curiosidade indiscreta devassa uma cultura diferente e tenta encontrar uma estrutura e um léxico organizativo a partir de impressões e fragmentos.

O facto do artifício da representação ter, no modernismo, cedido, parcialmente e em condições históricas muito localizadas, o lugar ao artifício da auto-reflexividade (o formalismo) e ao artifício da resposta subjectiva esperada (o anti-formalismo fenomenológico e behaviorista) favoreceu o aparecimento, como o observa Frederic Jameson^{ix}, de diferentes espacializações do objecto artístico: a *performance*, a instalação, o *environment*, o *site-specific*, a *situation-specific*.

Essas espacializações são também reflexivas da *crise metodológica* e do *refluxo ideológico* em que convergira a cultura de uma negatividade virada contra si mesma, da cultura de fragmentação que mobilizara o modernismo até finais da década de sessenta; crise e refluxo com que se definirá a identidade incaracterística da arte da *Pós-vanguarda* ou se preferirmos da arte das comunidades artísticas que já não se funcionalizam como sendo de vanguarda. Que já não o são por impotência social ou por não o quererem ser, ou por a sua condição de produtores de mercadorias se sobrepôr a sua condição de activistas ou, mais inquietante ainda para as ambições monopolistas dos artistas, porque o mundo se estetizou enchendo-se de tantas e diferentes formas de vida e de auto-representações que a auto-representação do artista como provocador infernal se anacronizou.

No curso geral da arte do final do séc.XX o termo *Pós-vanguarda* remeterá grosso modo para a desfiguração do campo artístico, para a rejeição da arte como trabalho especializado e tecnocrático. É um corpo informe de atitudes que são reactivas e retroactivas em relação à história do modernismo, redescobrimo e reabilitando as diferentes etapas da economia do essencial que dominou a arte formalista, reflectindo com a mesma intensidade sobre a outra história do modernismo, a de um modernismo enfatuido pelas capacidades criativas da doença mental, do trauma e que contrasta a idealização ocidental do humano e da sua cultura com os efeitos concretos que o determinismo e a dimensão patriarcal dessa cultura tem sobre construção das identidades sexuais.

É um corpo onde se acumulam também a fenomenologia da desadequação perceptiva desenvolvida pelo minimalismo e a continuação historicista, de aperfeiçoamento e cristalização do formalismo através do seu irmão mais novo, o estruturalismo.

A oposição binária entre forma e anti-forma é superada por outros modos de perceber a produção artística derivados por exemplo da linguagem despojada dos objectos minimais e da preocupação acrescida de

adequar as suas propriedades plásticas à natureza da arquitectura (galeria, *site-specific*) e do ambiente físico, material onde são publicitados.

O crescente défice do visual encaminhará a experiência de muitos artistas para o campo mais àrido (em termos de consumo perceptivo) da folha dactilografada, do documento policopiado, do poema visual, do documento-relatório do vivido ou do dramatizado através de aparatos representacionais (video, filmes em 18 e 35mm, fotografia, fotomontagem) e que aparece como um pseudo-acontecimento que substitui a coisa realmente vivida. Os dois novos palcos desta produção são o laboratório (o fenómeno artístico levado ao extremo daquilo que Althusser descreverá como próprio da sua ideologia, *o dar a vêr conclusões sem premissas*) e o escritório (o processo de mostrar e de falar da arte transformando-a numa operação burocrática, numa antítese da deriva para-romântica: a arte não antecipa, não catalisa, não idealiza, ela é apenas um veículo, um suporte, uma tautologia e que por vezes parece estar adjacente à desarrumação de uns quaisquer bastidores circense).

Aos artistas, *aos operadores estéticos* dessa fase histórica, como alguns se passam a denominar (segundo o testemunho directo de Ernesto de Sousa), é manifesta a impossibilidade de clarificar uma definição totalitária da arte a partir das qualidades específicas de cada arte. Denota-se, por exemplo, nas suas produções uma abordagem fenomenológica do acto artístico. Fazer arte implica dialectizar um sujeito sensorial, (um corpo e uma psique) com uma situação espaço-temporal. A centralidade que para este tipo de subjectividade artística adquire o acontecido, o vivido, o processo favorecerá que se passem a integrar no sentido dilatatório da obra de arte (um objecto com um fim e um significado indeterminado) e ao mesmo nível da evocação óptica e representacional, as propriedades poéticas e comunicacionais do imprevisível, da entropia e do efémero.

As propriedades formais e expressivas que no ponto de vista da cultura tornam *artístico* um objecto e que sobrepõem o improdutivo ao útil são questionados por novos tipos de enunciados visuais onde se desvalorizam os sinais biográficos e mitográficos do trabalho humano e se abre caminho à apropriação e à serialização, à ruína do objecto unitário.

O distanciamento, a auto-ironia e a posição indiferente do artista em relação aos conteúdos comunicados pela sua obra convive ao mesmo tempo com o autor que insiste em defender a integridade semântica do objecto criado reduzindo as propriedades plásticas que o tornam ambíguo e manipulável assim como convive com poéticas que fazem do objecto de arte o resultado de uma pulsão neurótica, de uma acção que procura materializar na obra aquilo que fazendo parte da subjectividade humana é segregado e rejeitado pelos constrangimentos morais e sociais.

Os artistas contemporâneos descendem dessa visão mais permissiva e menos imperativa do campo artístico aprendendo com essa herança que os limites e o alcance comunicativo das práticas artísticas de que fazem uso não são necessariamente irreconciliáveis ou um fim em si mesmo.

Eles articulam, conjugam, relacionam, opõem produtivamente e em benefício dos objectivos da sua agenda conceptual, os poderes de mediação e de significação de formas tão dispares de construção da imagem como o

video, o cinema, o desenho, a pintura, a escultura, as artes gráficas, a propaganda política, a publicidade e o marketing.

O uso livre deste imenso capital de produção filológica e simbólica torna viável que na mesma obra a escala do **corpo** (do caso particular, do empírico e directo, do vivido fragmentado mas concreto) e a escala do **global** (do abstracto, da generalização, das *relações sócio-espaciais e dos processos políticos*) se articulem produtivamente sem que uma se torne o pano de fundo retórico ou ideológico da outra.

A improvisação expressionista, o minimalismo disparate da *Pintura tridimensional* de Pedro Cabrita Reis também pode ser interpretada como uma dessas manifestações.

O *excesso de consciência* da obra artística não é, como já vimos, uma propriedade recém-nascida. A sua sintomatologia está já presente na experiência modernista.

A migração sucessiva do objecto de arte da sua condição original de produto manufacturado, (de transformação do trabalho humano em forma) para a condição de processo anti-mimético, de anti-forma e finalmente para uma combinação heterotópica de objectos, teve, como se imaginará, efeitos fracturantes. Obrigou, por exemplo, a definir um conceito de visualidade em que as propriedades ocularcêntricas e óptico-gestálticas da imagem, isto é, do visível não se sobrepusessem às suas propriedades intelectuais; obrigou, igualmente que este poder, ligado historicamente a uma ideia de verdade e de eternidade, tivesse que conviver com a sua diferença, isto é, com reintegração da arte no mundo histórico como poder de libertação dos elementos reprimidos pelo principio da realidade.

4.1.1- Uma arte sem Nome.

Não afirmamos nada de surpreendente quando dizemos que a arte contemporânea é cada vez mais um objecto que repele as nomeações específicas e que dificulta qualquer caracterização conclusiva. Se alguma coisa é possível discernir como paradigmático da contemporaneidade artística será que a coexistência de diferentes modos de produção acentua e legitima o desenvolvimento desigual e discordante das formas artísticas. Alguns desses modos de produção, para usarmos uma terminologia aplicada por Frederic Jameson^x para distinguir a esfera cultural moderna da pós-moderna, associam-se nostalgicamente à temporalidade própria da *experiência* vivida e da sua **expressão** e outros, maioritários e mais específicos deste tempo, à escrita, ao registo e à documentação de uma experiência não vivida mas evocada, à referência em diferido de um mundo histórico em que a diferença multidimensional ainda era possível.

A imagem mais aproximada deste *continuum* produtivo é o de uma miscelânea onde se funcionaliza ao mesmo tempo a drogaria, o arquivo e o museu. A abundância da oferta e a hesitação do olhar que deseja, cruzam-se com a acumulação indiferenciada de registos, de testemunhos e de memória fragmentada.

Tornou-se evidente que uma das principais marcas deixadas pela redefinição modernista do campo artístico é que não existe uma realidade

ontológica estável, uma categoria a-histórica capaz de fixar conceptualmente a ideia de *arte*. A sua hostilidade à permanência, à essencialização não só ficou demonstrada temporalmente mas, e este é um dado crucial para a experiência contemporânea, concretizou-se espacialmente sob a forma de diferentes *alter egos*, de reinvenções e de (res)surgimentos etno-excêntricos.

O polimorfismo da ideia modernista de arte atingiu proporções geográficas e clarificou definitivamente o carácter ideológico da *criatividade* crustácea, isto é, de uma *vontade* e de uma *intenção* criativas que permanecem imunes, puras perante as restrições do contexto. O mito da criatividade como absolutização da identidade individual (do génio e da consciência estética) não sobrevive ao facto de que a *arte* se desenvolve a partir de relações intertextuais, absorvendo, transformando e descontinuando as linhas definidas pela sua própria história, consentindo, opondo-se ou reestruturando as suas instituições, convenções e retóricas.

Há uma luta produtiva, um desenvolvimento concorrencial e multicultural no interior das comunidades artísticas mas uma luta que já não se dirige para a definição das metodologias que garantem a presença da ideia de arte nos objectos mas que se interessa pelas circunstâncias históricas, sociais, culturais, antropológicas em que esses objectos adquirem essa categoria; essa luta está profundamente ligada à distribuição desigual do poder (e à sua escassez), de um poder que se relaciona com a ideia de presença, com o culto da simultaneidade, da especialização, da visibilidade.

A *arte contemporânea* reproduz o princípio de Heisenberg: quando parece que a localizamos e que a conseguimos associar a um nome ele já lá não está. E se a vemos em movimento vemo-la a transformar-se, a tornar-se noutra coisa. A alteridade em acção mas movimentando-se descontinuamente, desviando-se do mito da beleza como de uma **Sarah Bernhardt envelhecida**, fazendo saídas abruptas por atalhos onde a expressão pessoal se pulveriza, recuando para redescobrir, para reaprender o que foi destruído pelo progresso-*caterpillar*, revisitando espaços que outrora ocupara, reabilitando ruínas e transformando-as em monumentos ao **esquecimento do futuro**, desgastando aquilo que sobra da superstição do progresso, construindo florilégios da experiência vivida.

É nesse sentido que o seu nome pode ser associado a actividades tão díspares (algumas delas situando-se entre o despotismo egolatra e o estereotipo reaccionário) como um projecto existencial monomaniaco (a contemplação narcisista ou o relato árido dos pequenos nada biográficos), a acção directa do *artista* sobre o seu próprio corpo, sobre as suas doenças, imperfeições e ambições protésicas, o coleccionismo e o briquebraque *suprafuncionalizados*, a filomecanotecnia, o formalismo étnico ou ainda a festa da *diferença homogeneizada*.

Há, por outro lado, não só uma explosão demográfica de artistas como uma explosão de modos de ser artista o que complica ainda mais as coisas. O excesso de mão-de-obra, o consumo rápido dessa mão-de-obra, a multiplicação dos modos de produção e o polimorfismo das suas representações e nomeações são características que convulsionam e desfavorecem qualquer interpretação unitária e preconcebida do que é a arte

contemporânea. Uma hipótese plausível para explicar a entropia da contemporaneidade artística é que esta é a consequência diferida do capital simbólico acumulado pelo circuito fechado que ligou a ideologia da *espontaneidade estética* ao potencial filológico dos diferentes meios de produção artística.

A hiperbolização pós-industrial do consumo estético da vida reserva à arte um papel duplo de entesouramento da subjectividade (o que é um assunto sério e difícil) e de representação das propriedades fotogénicas e melodramáticas da alteridade (o que é uma distração culinária) mas o que se dispensa definitivamente é que a arte através desses processos de acumulação se ponha a questionar as invariantes e inibições sociais que a fazem, a ela, à arte, representar *a liberdade mais do que a praticá-la* (e a obrigar as instituições a praticá-la) verdadeiramente.

A propósito desta problemática Hal Foster não deixa de alertar no final do seu texto *Subversive Signs* (1986) para as dificuldades a que a longo prazo são submetidas práticas que inscrevem o trabalho da arte fora dos limites idealistas da forma estética ou da integridade plástica, isto é, práticas que questionam *a intertextualidade entre arte e poder*^{xi} (e.g. Hans Haacke) e o *sistema de circulação da arte*^{xii} (a sua divisão do trabalho, a construção antinómica de significado, de valor e de privilégio, a socialização pré-determinada da arte e dos artistas, a organização dos diferentes nomes, serviços e formas com que a arte é culturalizada) ou ainda práticas que assumem a manipulação, a apropriação e a descontextualização como modos de intervir para além do ciclo institucional e das suas retóricas, práticas que levam os recursos imagéticos e de produção signica do espectáculo da arte para o interior das *representações ideológicas e das linguagens da vida quotidiana*^{xiii} (e.g. Gordon Matta-Clark, Jenny Holzer ou Krzysztof Wodiczko).

Esse risco em se ser apenas *guardião de mitos desmistificados* ou *colaborador irónico do aparato comercial* resulta do facto dessas práticas de desocultação, de sobre-exposição do que é escondido através da *transparência* (o que é tornado invisível pelas instituições, ou posto noutros termos o invisível não é percebido apenas como o lugar do poético, do semântico e do filosófico mas como um espaço que acumula segredos) como através da *negligência* e da *desmemorização*, situarem os seus lugares de apresentação, de interlocução e de debate no interior do sistema, isto é, no próprio circuito atelier-galerias-feiras de arte-museus.

....

O mundo ocidental encontra-se imerso numa paisagem (económica, cultural e social) em que a amnésia, o esquecimento induzido da História (dos acontecimentos pessoais e existenciais, desencadeados e experimentados nos processos mais fundamentais do séc. que passou, no século do modernismo, isto é, a luta pela liberdade, por uma liberdade anti-imperialista, e pela mudança social) é compensada por uma imagem estetizada da História. Imagem em que a violência da mudança, os traumas

e as tragédias que se geraram são representados a uma escala que a tornam indesejável e que a empurram para o aparente ciclo irreversível da impotência e da repetição.

No veredicto amargo de Susan Sontag^{xiv} a pluralidade (planeada e induzida) das imagens e o seu consumo incontrolável sobrepôs-se ao desejo de liberdade. A longa duração do espectáculo desrealizou a liberdade e a necessidade do seu debate permanente. O monopólio da imagem substituiu a insatisfação e a exigência de mudança social pelo aparato novelístico, não vivido da imagem do mundo.

É um tempo ambíguo na sua atracção e regressão e que deixa Catherine Millet^{xv} hesitante e interrogativa sobre se as vanguardas entrincheiradas nas suas utopias, com os seus antagonismos irreconciliáveis, com os seus **objectos unitários**, (**ícones portadores de uma verdade**) e os seus juízos críticos (preconcebidos, é certo mas comprometidos e vividos intensamente) não terão sido substituídas por uma comunidade (os artistas) que, apesar das suas ambições monopolistas vive dominada pela ideologia da descrença e pelo automatismo da pertença passiva a ritos, particularidades linguísticas e formas pré-determinadas de existência social; uma comunidade que não consegue superar a sua periferia num mundo onde enquanto improdutividade ou sobrevive como mercadoria ou se extingue. A perspectiva de Frederic Jameson^{xvi}, em 1988, é que no pós-modernismo persistem produções e práticas específicas do campo da arte desenraizadas desse automatismo; produções que praticam subterraneamente e inorganicamente a utopia como um horizonte humano.

Um *partido da Utopia* que não só pretende divergir do ar pesado dos tempos em termos de forma e de linguagem, em termos de cultura mas propõe-se reavaliar politicamente não só o legado distópico desse sonho de libertação (podíamos citar Theodor Adorno e recordar que **o ideal sofreu às expensas da idealização**) como colocá-lo novamente na ordem do dia.

Quando a **demiurgia tecnocrática do momento moderno já não nos é audível** (porque perdeu o seu carácter dissonante e incompleto) e nesse processo de dispersão a abolição da Natureza e do Passado concretizou-se distopicamente (a destruição do património e o acidente ecológico) subsiste, contudo, uma arte que recusa ser o brilho impotente e obediente da realidade, que recusa a adaptação e a auto-conservação, uma arte que exige a felicidade mas que o faz a partir de uma consumação mortal: o risco da desilusão e da insatisfação.

Passaram-se entretanto mais de duas décadas repletas de tragédias colectivas, de genocídios, de crises ideológicas e monetárias, de asfixias e invasões neo-colonialistas e nesse período de intensa **homogeneização da temporalidade humana, social e histórica**, a **santa aliança** entre burocracia, jurisprudência e propriedade levou a um ponto de afasia e de aparente não retorno a ideia de utopia como fractura.

Contudo *ela move-se* no mapa e as aporias e insuficiências geradas pela crise estrutural do capitalismo multinacional, período de realização da nossa existência, contrariam as definições que naturalizam a organização da produção (que a submetem ao fluxo incontrolável, à fenomenologia mágica

da compra e da venda) e que tornam restritiva, dependente de uma qualquer arbitrariedade sobrenatural (do génio, da sorte, do acaso) a emancipação das condições da existência.

Se vivemos este momento, se o sentimos de um modo muito concreto e intenso como a morte do investimento industrial de grande escala, se através dos seus *avatares representacionais*^{xvii} (a televisão, o cinema, a rádio, a imprensa, os video-jogos, a internet) aparece-nos como a fadiga crepuscular do estético e do cultural^{xviii} perante a expansão incontável mas degenerada da tecnologia, (uma expansão que faz o mundo sofrer não só de plenitude mas de escassez), como circulação incharacterística de significados tornados objectos e de significantes tornados conteúdos, encontramos, por outro lado, acções práticas que estão em conflito com os outros nomes, com os nomes mais violentos e coercivos, com os nomes políticos dessa organização do espaço e do tempo, nomes escondidos como *imperialismo* e *neo-colonialismo*.

Observamos exemplos de lutas pelo controle do espaço e pela construção participada e qualitativa de um modelo de comunidade e de identidade; práticas que procuram a destruição sistemática da vida *unilateral*, da vida que foi expropriada das suas necessidades multilaterais. São lutas ainda sectoriais, que em contextos urbanos e geográficos onde predomina a sobrevivência quotidiana, a guerra, (a violência social que o *leilão global de mão de obra* nos oferece) ainda se tornam mais difíceis, praticamente clandestinas.

Muitas das derivações desta luta desigual contam com a contribuição singular de parcelas do campo artístico contemporâneo. Convém clarificar que o *pessimismo prático* e *optimismo intelectual* (uma inversão do célebre adágio de Gramsci) que marcam essas práticas artísticas não se realiza apenas ao nível da intervenção directa, isto é, através do objecto de arte que se transforma operativamente na interpretação explanatória dos fenómenos de reificação, de exclusão ou que desmascara os bastidores da mentira estética que disfarça o mundo (como o foram nos anos 70 e 80 algumas das intervenções de Victor Burgin, ou o são ainda as de Hans Haacke, ou o pretendem ser, sem o mesmo grau de honestidade ideológica e de significado performativo, as *housing and social facilities*, o *grunge* neo-dada, social-situacionista de Thomas Hirschhorn, como o seu *Bataille Monument*, Kassel, 2002^{xix}). Esta atitude não se retém, portanto, na economia de poupança do objecto de provocação alegórica ou numa didáctica em que a arte é preconcebida como um objecto de deflagração ao serviço de um plano mais geral.

A arte entra na vida mas apenas para regressar, como um trapeiro, ao espaço excêntrico, abstractizado e neoconservador da galeria e dos espaços institucionais de recepção- os museus, as feiras, os festivais, etc.

O compromisso contraditório entre uma sensibilidade cáustica e uma analítica bem-humorada, essa troca de competências claramente afirmadas no diálogo que Hans Haacke e Pierre Bourdieu estabeleceram foi e é capaz de produzir uma complexidade de objectos artísticos; objectos preocupados essencialmente em estilhaçar a representação estável e definitiva dos acontecimentos fracturantes, em focarem a atenção sobre a montagem e o

hiperrealismo fragmentado e quase abstracto com que os acontecimentos se tornam ornamentos mediáticos; foi também capaz de dirigir a sua perplexidade à arte, ao modo como se faz, como e em que grau os seus mecanismos de produção, de exposição e de mediação participam no mascaramento ou no *desmascaramento de estratégias*; objectos que por diversas vezes adaptaram as regras e formas de produção do trabalho manufacturado para recriar e manipular os estereótipos da publicidade, da televisão e do consumo espectacularizado.

O *descontentamento dialéctico* perante a vida difamada não se impôs intrusivamente na arte contemporânea, o seu desenvolvimento desigual e o pluralismo das suas diferenças já transportava resíduos deste longínquo conflito larvar entre a vontade criadora em ser liberdade (ou decepção de liberdade e ilusão de dignidade) e as formas de poder que se impõe através do preconceito.

A arte sempre discutiu e expôs a sua servidão económica; de forma mais ou menos dissimulada e alegórica ela sempre nos transmitiu reflexivamente a descoberta desconfortável de que é um corpo ocupado vivendo em luta ou em cumplicidade com esse ocupante.

Mas mesmo assim nunca foi um espectro melancólico, nem sequer a sucessão subsidiária de outros intervenientes, de outras histórias, de outros sentidos e de outras linguagens. Ela, organização improdutiva da experiência, participou em condições desiguais na construção desses elementos tentando sempre através de todas as outras coisas de que falou quando ainda não falava (ou não podia falar) de si própria, aflorar as contradições da sua práxis, da sua condição artesanal, de uma manufactura que se liga ao íntimo e ao vivido da experiência humana e que deseja adquirir uma profundidade que não pode ser apenas fornecida pelas características *minerais* do objecto que realiza.

Manuseada em tempos que agora nos parecem remotos (e ao mesmo tempo estranhamente familiares) como um valor oculto, como um produto funcionalizado para as circunstâncias muito específicas e privadas da cerimónia mágica ou do ritual religioso a arte sofreu uma mudança que deslocou radicalmente o seu centro de gravidade do âmbito do objecto exilado para o de objecto publicitado, divulgado.

Essa transformação foi introduzida por novas circunstâncias históricas em que a qualidade do mundo, de *um tempo em que o tempo não contava*^{xx} foi deixada para trás e se viu mesmo suprimida pelo valor do mundo enquanto espaço e tempo. A ampliação incontrolada da acção humana sobre a natureza, o domínio global e factual das matérias que fazem o mundo e o aparecimento da sociedade da abreviação e da rapidez, da sociedade da revolta técnica contra a eternidade, isto é, a sociedade burguesa, introduziram no campo recém-nascido da autonomia artística uma segunda natureza, a mobilidade dependente da mercadoria e do ciclo da oferta e da procura.

4.2-Ângela Ferreira: Introdução.

É possível denotar na obra de Angela Ferreira uma relação tensional e produtiva entre uma *economia política da reprodução material directa* e

uma *economia política do signo*. Tentaremos mais adiante neste capítulo esclarecer as implicações desta afirmação e o seu significado concreto quando nos referirmos à obra da artista em questão mas carece explicar o contexto em que os dois termos são usados originalmente.

Os termos são aplicados por David Harvey^{xxi} para ligar dois filmes da cinematografia francesa contemporânea (*Une ou deux choses que je sais d'elle (elle: région parisienne)* de 1966 realizado por Jean Luc Godard e *La Haine* de 1995, escrito e realizado por Mathieu Kassowitz) a uma análise antropológica (e também sociológica) da cidade contemporânea de base económica capitalista.

Uma exegese da cronologia que desmantelou a sua natureza de organismo improdutivo, que acentuou o consumo estético do lugar, bidimensionalizando e funcionalizando a cidade como signo e deprimindo o seu valor de uso. No espaço que resulta dessas dinâmicas, diz-nos David Harvey, as novas oportunidades e os novos riscos já não são um aumento da diversidade qualitativa mas elementos de controlo social.

Em ambas as cinematografias, afirma ele, a cidade é possuída como a escala concreta, vivida, conflituosa e contraditória em que o *progresso* – a violência que promete felicidade- e a *modernização* comprimem e impõem-se aos recursos temporais e espaciais da vida humana reificando a percepção e a cognição que os indivíduos fazem de si próprios, acentuando a incapacidade de representarem e de comunicarem a realidade para além da experiência fragmentada e repetida do quotidiano.

Mas a distância temporal que os separa é a distância entre dois momentos históricos de transformação das relações espaciais e de mudanças radicais operadas no espaço e nas formas de produção da cidade. E nesse sentido há atitudes e expectativas diferentes em relação ao corpo da cidade, às hipóteses de expressão poética, de construção da singularidade e de experiência da finitude. Na estética dos dois filmes é, segundo Harvey, entrevista a diferença que marca o olhar dos respectivos protagonistas em relação ao mundo urbano que os rodeia.

O filme de Godard, diz-nos, é dominado por uma sensibilidade incapaz de comunicar, por uma representação bidimensional, fragmentada dos factos-a visão hipnótica da realidade como uma montra, neste caso como a montra de um futuro prometido de oportunidades e de superação. A lassidão e a indiferença dominam as figuras femininas do seu filme. É através delas, da sua atracção pelo consumo, pela posse e exibição de coisas belas, que Godard nos dá acesso a uma cidade moderna, Paris no início da sua fase pós-fordista, uma cidade onde a existência se encaixa sem grandes reservas morais, com um automatismo desconcertante mas extremamente sereno e sensual no comércio geral das mercadorias.

O existir para trabalhar é substituído pelo existir para comprar e ser comprado. O segundo filme coloca-nos diante de um espaço de alienação que determinados poderes económicos e estéticos apresentaram no tempo social do filme de Godard como um espaço de superação. Desemprego e discriminação cultural e racial, controlo social através da burocracia e da policia subsidiam neste espaço o espírito do encarcerado, daquele que afastado, como aliás muitos dos membros da sua família, da divisão social

do trabalho, vivendo sem oportunidades as inventa através dos pequenos negócios marginais.

Esta degradação da existência social não se coloca apenas em termos da decomposição neoconservadora do bem-estar alcançado pelas lutas sociais do séc. XX.

Não nos referimos apenas à melancolia de um mundo em que beleza e utilidade, autenticidade e auto-realização se subdesenvolveram ao ponto da sua atenção mundial resultar não das suas características próprias, dos seus erros e virtudes mas daquilo que eles valem na vida árdua e violenta das mercadorias; coloca-se ainda mais tragicamente em termos de uma comunidade, a juventude das *cités*, cuja imaginação e capacidade crítica deixaram de incluir a ruptura, de contrapor aquilo que não existe, a utopia, à violência, à discórdia e à desigualdade do que existe.

Através da estética, das imagens estereotipadas que ela alimenta, a raiva e a revolta acabam por se transformar numa rendição, e de serem mais um gesto na desorganização e empobrecimento geral da vida quotidiana. O jovem insatisfeito, falido, sem habilitações e sem afectos completa o seu ciclo, não contrariando mas confirmando a lógica situacional. E a exaltação comercial do anti-herói espontâneo do subúrbio, o estúpido rebelde sem causa, que arrisca tudo contra a adversidade (e raramente ganha) acaba por reconstituir o desgastado herói romântico. É a sua cópia tardia que experimenta a nostalgia de uma *vida que não consegue viver*, de uma humanidade que *não consegue ser*^{xxii}.

A contestação sem projecto positivo e sem consciência radical transforma-se num produto cultural, numa organização espectacular, mediática e ideológica que vai multiplicando os seus reflexos no espelho sem superar de facto a velha ordem simbólica sem nunca encontrar a unidade necessária capaz de contrariar o poder mensurável do dinheiro e a brutalidade concreta das relações sociais de produção.

O primeiro momento corresponde, portanto, ao princípio do declínio do regime de acumulação e dos modos de regulação em que se baseou a economia fordista e o principiar de novas práticas económicas; é, noutra perspectiva, a passagem da utopia burguesa de organização geo-política da sociedade, da sua condição de imagem para o de uma realidade concreta e em construção: o suburbio, o exodo planeado e imposto da cidade interior, fenómeno que se desenvolverá nos trinta anos seguintes em grande escala e a nível planetário como forma de produção económica e como conteúdo de vida social e simbólica.

O momento encarnado pelo filme de Mathieu Kassowitz é o ponto de chegada e o pico contemporâneo desse processo que segundo David Harvey, é essencial à dinâmica capitalista.

Um processo de *alienação do espaço através do tempo*^{xxiii}, de destruição *dos investimentos realizados pelo trabalho passado (dead labour) para garantir espaço para novas formas de acumulação*^{xxiv}.

Noutro contexto Hal Foster^{xxv} relaciona este processo com algumas práticas arquitectónicas contemporâneas ligadas ao *revivalismo corporativo das cidades*, ao consumo do lugar como espectáculo, como revitalização imagética de um espaço em crise e à adopção nas formas arquitectónicas

criadas por essas práticas da linguagem de *risk taking* e de efeitos mediáticos do capitalismo avançado.

Esta oposição binária (*reprodução directa* versus *signo*) é um outro processo para separar os modos de produção próprios da modernidade e que estão mais ligados, como diz Frederic Jameson, à *experiência* vivida e à sua *expressão* mas também, como notam outros autores, à dissipação da troca de significados, à comunicação já não como realidade mas como objecto; este é também o momento em que, parafraseando Bertolt Brecht na sua peça *A irresistível ascensão de Arturo Ui*^{xxvi}, Monopólio e imagem passam a andar de mãos dadas: a imagem fabricada do que fazem os homens, as classes sociais, os regimes políticos e as corporações torna-se mais verosímil e natural do que a forma e os efeitos concretos das suas acções.

Depreende-se daqui que este corte não é assim tão rígido e que há atravessamentos de parte a parte, isto é, a produção de uma realidade (a performance radicalizada tanto da técnica, do político e do estético) e o discurso propagandístico de uma pluralidade de realidades (o sobreinvestimento que o estético adquire na cultura da mudança ao ser representado como principal factor de multiplicação e de libertação dos modos de existência) não são corolários de esferas culturais autónomas mas estruturas que estão presentes no desenvolvimento desigual (tanto no espaço como no tempo) dessas duas esferas.

4.2.1- Da nova civilização ao neocolonialismo.

Ângela Ferreira fez na África do Sul a sua formação básica (B.A. em 1981) e pós-graduação (M.A. em 1983) na área da escultura iniciando a sua actividade artística em 1989; não é despidendo para o estudo que nos interessa desenvolver sobre a sua produção se considerarmos dois factos que são de certa forma correlativos: ela nasceu e viveu até à sua adolescência numa colónia portuguesa, Moçambique, (1951-1973) onde a sua família já se encontrava há três gerações, e, precedendo por pouco tempo o período que se sucedeu à independência desse território em Junho de 1975, a sua família deslocou-se para Lisboa e posteriormente, em 1976, radicou-se na África do Sul.

A experiência de diferentes espaços sociais e culturais, a experiência da *transhumancia* é portanto um factor distinto da sua biografia de juventude; aos quinze anos teve que deixar para trás, sob a forma de memórias de experiências vividas, de fotografias de família, a sua infância num país colonizado e encontrar novas referências, recomeçar de novo num país cujo Estado, o *Apartheid*, praticava políticas racistas e segregacionistas; um Estado que estava isolado e era condenado pelo resto do mundo.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Há aqui, portanto, elementos importantes: há uma colónia serôdia, que já tinha esgotado o seu tempo histórico e não tinha os recursos humanos e económicos para fabricar um regime político semelhante ao existente na África do Sul; há a África do Sul, o país da supremacia branca africânder, cristã protestante, da economia industrial e financeira anglófona, da classificação racial da população, da desnacionalização de milhões de negros sul-africano obrigados a se deslocarem para reservas artificiais, (os bantustões), dos passes e do controlo policial dos fluxos de mão-de-obra e das suas necessidades territoriais, da crise na estrutura familiar dos negros sul-africanos (impedidos de viverem com as suas famílias nos locais onde trabalhavam e impedidos, pelas leis do estado de emergência, pelo recolher obrigatório, de, ao fim do dia de trabalho, regressarem aos locais onde viviam), do planeamento urbano das *townships* optimizado em função das entradas e saídas repressivas das forças de segurança.



Fig 249, *Sites and Services*, imagem de Kayelitsha, 1991.

Ainda que estes fenómenos específicos do *apartheid* pudessem estar de certa forma retardados, (que não estavam, pelo seu próprio testemunho), na sua vida quotidiana a verdade é que a ausência de colegas negros na faculdade (o que não significa que ela não os conhecesse ou deles não tivesse notícia), as limitações no contacto com obras originais e específicas da arte moderna (o embargo ao *Apartheid* era também cultural), as características espaciais excêntricas e irracionais desta forma de governo que definia percursos pedonais e rodoviários, transportes e locais de permanência diferentes para aos brancos e para os negros e qualitativamente superiores para os primeiros, não podiam deixar a sua marca na sua experiência enquanto artista e intelectual.

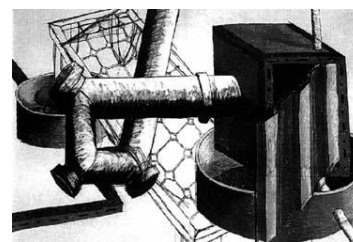


Fig.250 Ângela Ferreira, *Sites and services*, desenho a pastel, 1991-92

Compreende-se melhor o que estamos a dizer se nos recordarmos da sua participação nos anos oitenta em grupos de activistas culturais e políticos, os The Garden Media Group e CAP Media Projects, mas mais precisamente, ainda, se tomarmos em consideração as variantes escultóricas do seu projecto *Sites and services*, 1991-92, (**Fig. 249, 250, 251 e 252**); com efeito esta sua abordagem pessoal, constituída por fotografias, desenhos, peças tridimensionais, da plataforma ortogonal que esperava o nascimento de mais uma township, Kayelitsha, nos arredores da cidade do Cabo desenvolve-se numa data em que as leis racistas ainda perduravam e actuavam no processo de organização e uso do solo urbano, em que as eleições democráticas ainda estavam a dois anos de distância.

Ainda sob a influência metodológica e conceptual do construtivismo russo (a obra de arte como um objecto real entre objectos reais) e das contribuições da obra do britânico Anthony Caro e do escultor expressionista abstracto, o norte-americano David Smith, para a tridimensionalidade ocidental (artistas que eram, então, referências essenciais no currículo da escultura ensinada na escola de artes que frequentara), Ângela Ferreira apropria-se dos aspectos formais (*as guaritas*,

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

a *grelha organizacional*) e materiais (tijolos de cimento, tubos de plástico, placas tectónicas em fibrocimento, portas de zinco) de uma realidade extra-muros, os postos de saneamento básico criados como núcleo organizacional das futuras habitações precárias que se iriam instalar nesse espaço, e desenvolve objectos compostos; lemo-los nestes termos: são a compensação estética de uma materialidade essencialista que ainda aguarda o seu ciclo produtivo (a ocupação humana, a construção individual ou colectiva do abrigo, o “Nós” comunitário, (*os futuros habitantes de Kayelitsha, a reserve army of labour*), e comunicante (a luta pelo direito à cidadania numa Babilónia de pobres como é, ainda agora, em 2009, esse local) que se vai formar historicamente naquele sítio e servir-se daqueles recursos); são jogos de linguagem (plástica, económica e antropológica) em acção *laboratorial*; são objectos não-utilitários, abstractizantes (**Fig.251 e 252**) contrastados com as suas inspirações utilitárias, resumindo são parentes conceptuais da escultura “social”, (conceito proposto por Joseph Beuys), que constroem, para a extensão da galeria, analogias visuais sobre um *readymade social* (para usarmos um termo de Dan Graham): a organização do isolamento, o urbanismo como ideologia.

Propomos, neste momento, uma incursão interpretativa que relacione duas considerações intelectuais sobre o espaço contido, dois enquadramentos suspensivos (fotografia e instalação) de um conflito (o espaço vivido ou prestes a ser vivido, o território mitografado ou prestes a sê-lo) marcado por uma exterioridade (a crise político-económica pós-soviética, o êxodo rural sul-africano): o *readymade social* de *Sites and services* e a instalação multimedia, *É aqui que vivemos*, (**Fig.253 e 254**), desenvolvida por Ilya Kabakov, artista neoconceptual russo, no piso térreo e na cave do Centro Pompidou em 1995, e que tivemos a oportunidade de visitar. Ambos os trabalhos revitalizam as palavras do revolucionário francês Saint Just (1762-1794): *a ordem presente é a desordem futura*.

O ambiente construído por Kabakov é um *tableau vivant* do estaleiro de obra de uma *sotsgorod* futurística; dormitórios, pequenos espaços de refeição e de recreação, salas de leitura e de teatro, uma creche, uma clínica, todo este espaço é percorrido por uma instalação sonora; os pequenos apartamentos estilo vagão possuem elementos decorativos pessoais mas também comunitários; observamos livros, chávenas de chá, samovares, jornais e revistas em cima das mesas, camas desmanchadas, roupas a secar, cartazes de propaganda, avisos e apelos, ruídos de máquinas a trabalhar; todos os elementos do *beyt* (quotidiano) soviético, a concepção do espaço de habitação como um modelo de conduta e de socialização, o edifício colectivo como *condensador social*, a concomitância entre a esfera da produção e da vida privada discutidos e propagandeados nos anos vinte pelos teóricos do *lefismo* e do *construtivismo* reaparecem mas sobretudo como ruína, como cápsula onde a vida natural e a vida abstracta perdeu o seu balanço utópico, ficou-se pela perenidade dos dias maus, da antecipação

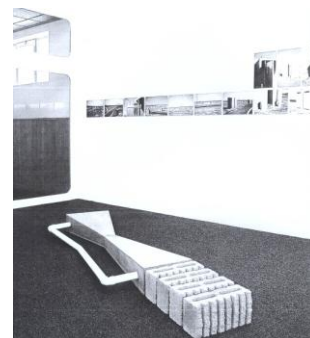


Fig.251 Ângela Ferreira , *Sites and services*, esculturas, 1991-92

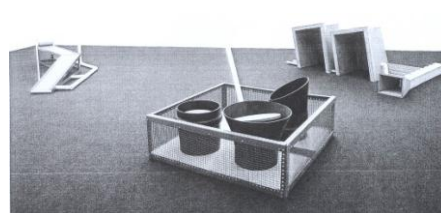


Fig.252. Ângela Ferreira , *Sites and services*, esculturas, 1991-92

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

do nunca-realizado; a promessa *good-design* da cidade em construção contrasta com o micro-cosmo quotidiano.

Sem ser essa a interpretação ou a caução de Kabakov, aqui sobrevoam-se em mútua vigilância, a importância civilizacional da economia planificada e a entropia das repetições quotidianas. O objecto de Kabakov é uma alegoria à erosão da comunidade solidária na sociedade soviética dos finais de oitenta. Não interpreta o fenómeno, as suas causas nem reflecte sobre os seus actores mas transmite a sensação de que aquele cenário neofourierista de rotina anti-económica, de soberania igualitária, de interesses reais e comuns de sobrevivência e de desenvolvimento se evaporou precipitadamente. Não foi o Tempo que se expulsou deste ambiente (não se passa mais nada mas esse é um dos mistérios do tempo: a morte da acção é uma passagem), foram os seus habitantes, o seu drama histórico que se extinguiu; o contacto com a sua vida, com as suas ambiguidades tornou-se diferido e testemunhal.

A *paliçada* de Kabakov, que interpretamos como um interface utópico desorbitado em relação ao curso trágico dos acontecimentos (o assassinato da U.R.S.S) mantém, mesmo considerando-o fantasmagórico, um carácter teleológico (o conceito de uma vida nova, irrealizada mas que permanece intacta, um futuro integralmente presente como herança, como imagem de *conquista do mundo e presença no mundo*).

O espaço fotografado por Ângela Ferreira (falaremos nesta parte do material fotográfico (**Fig.254b a 254d**) e não das esculturas) é por seu lado, um enquadramento que nos restitui o mundo como convenção, como anti-real; ele aguarda a sua ocupação, a chegada dos seus habitantes e permanece indecifrável em relação à ideia de emancipação e de felicidade (o controle social nesta altura, 1991, ainda com um *ethos* racista mas depois da abertura democrática, e mantendo as mesmas características ideológicas, (a privatização do uso do solo, a habitação como um comércio) apenas fornece um estacionamento para a miséria (um lugar apenas frequentado por quem lá vive), um enclave unidimensional – sem saúde pública, sem cultura e literacia, sem participação ou decisão política, sem educação, sem tempos livres- cujo único rasgo utópico possível aos seus habitantes é a fuga (improvável) para um outro posto na hierarquia social. Outra premonição denotada na fotografia: assim que entrarem em jogo os *processos mobilizados para o materializar*^{xxvii} este espaço *sem pontos de fuga* permanecerá em si inultrapassável (pelo menos até a clivagem campo/cidade não for resolvida e com isso se estancar o fluxo demográfico da periferia rural para periferia urbana- e o concomitante avanço territorial dessa periferia).

Kayelitsha -processo histórico de ocupação do solo acaba por *controlar* (e tornar derrisória) a Kayelitsha *forma espacial (sites and services)* que *era suposto controlá-lo*^{xxviii}. Fechando o ciclo interpretativo deste processo de reificação do Outro, (do seu domicílio, das suas expectativas), podemos, mas apenas em termos de eficácia do seu carácter reclusivo, aproximar Kayelitsha da sua inversão classista as *gated*

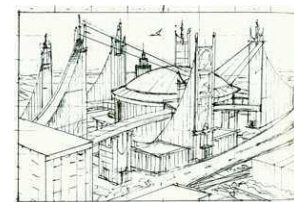


Fig.253 e 254, Ilya Kabakov, *É aqui que nós vivemos*, 1995. Em cima imagem geral do estaleiro de uma obra interrompida no seu voo e embaixo cartaz que decorava a entrada do estaleiro e onde se representa um autopia urbana soviética gravitando em torno de um gigantesco palácio da cultura.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

communities da classe média sul-africana, ambas são comunidades que se fecham sobre si próprias: uma por destituição e outra por acumulação.

Assim o que podemos extrair de uma primeira análise é que desde cedo se assume no trabalho artístico de Ângela Ferreira que o espaço só pode ser apreendido como uma realidade produzida pelos homens, pela sua cultura, pela sua economia. O espaço é uma grandeza social e fenomenológica.

A história do espaço urbano, do espaço ocupado pelo homem incorpora uma história social, uma história de relações sociais e de modos e condições de produção desse espaço. É essa história que desmente a ideia do espaço como um recipiente pré-definido, dado, abstracto, como uma isotropia inerte e auto-contida, como uma folha de papel branca, pronta para ser substantivada pelas *bondades* do empreendedorismo humano.

O espaço surge como objecto do controlo social, hierarquizado em termos (de classe, de raça, de género) que afectam a comunidade que o utiliza; ele ressurgue como veículo preferencial do mito histórico-turístico, como realidade androcêntrica e etnocêntrica (realização heróica e demoliberal de homens brancos), como entretenimento, como memória reprimida, como projecção e subjectivação de sentimentos patrióticos, de beleza, de regeneração social; outras vezes existe como um recipiente vulnerável, impotente aos determinismos do uso e do abandono (e às retóricas que o disfarçam), à fragmentação irreversível dos edifícios e dos quarteirões, ao carácter descontínuo, casuístico do quotidiano, ao baldio prestes incrustar-se no território da cidade, a desaparecer como fronteira física entre o rural e o urbano.

O espaço converteu-se para esta artista numa espécie de *showcase* portátil onde se exibem *encarnações* remissivas, analogias visuais de fenómenos fabricados pelo avanço da modernidade; mostrar o que se encontra escondido (mas sem pruridos doutrinários) por detrás dos olhos da *Boneca Pastoral Tecnológica*: a crise e mesmo supressão da memória; a perda de práticas, de repetições (hábitos) e de usos do espaço; a nostalgia de um espaço (de um habitat, de um lugar de costumes, de um ponto físico de migrações humanas) que o deixou de ser pela causalidade do tempo; a experiência do que se tornou inóspito, irreconhecível, inacessível por obra do progresso. A presença dolosa da imagem do que *quisemos ser* tornou-nos estranhos, antinómicos em relação ao que já fomos. O medo do declínio, da ruína.



Fig.254b a 254d, Ângela Ferreira, *Sites and services*, fotografias de Kayelitsha, 1991-92.

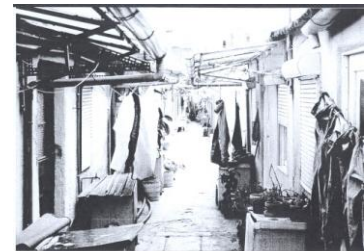


Fig255 e 256. Ângela Ferreira, *Marquises*, fotografias, 1994.

A sua investigação artística baseia-se em premissas decorrentes dessa percepção tais como:

1) A crescente transformação do espaço em signo e em visão ideológica; observe-se, como aliás o faremos, o seu projecto ***Amnesia-Moçambique do outro lado do tempo***, ou ***Duas casas***.

2) O espaço não só como representação (como texto) mas como espaço físico realmente vivido (***Marquises***, **Fig. 255 e 256**) e como espaço social onde o ambiente construído produz e é objecto de transformações, é o reconhecimento da ***alienação do espaço pelo tempo*** (***Duas casas***, ***Maison tropicale***) isto é, da transformação do espaço num objecto temporal que é trabalhado em termos de produção e de consumo e que se separa de si mesmo, da sua condição de lugar, do seu *ethos* antropológico ao ser reivindicado pela economia monetária, como mercadoria.

É, então, por via do tempo, que o espaço enquanto lugar de comunidades complexas, de interações sócio-económicas, de correcções geo-políticas de simbolizações é alterado e instrumentalizado. Ele, (o espaço habitado, construído, vivido, apropriado por grupos sociais, étnicos e de género) torna-se o alvo privilegiado da retórica de acumulação, de desenvolvimento, de revitalização, que argumenta a necessidade de destruição dos investimentos imobiliários passados, a terapia de choque sobre o espaço produtivo como um activismo necessário e inevitável para que o futuro exista. É necessário que as populações e os lugares saiam da frente para que *a grande história* aconteça.

O espaço umas vezes contém e outras vezes é contido por processos de efeitos imprevisíveis (mas não arbitrários ou *sobrenaturais*) para os seus habitantes. Essa ligação do tempo de vida e de utilidade do espaço urbano com as flutuações financeiras concretiza-se na realidade mediatizada dos signos: a imagem da cidade é uma imagem programada verticalmente, *um postal comercial* organizado por fazedores de opinião, designers gráficos, instituições políticas e conselhos de administração (ou conselhos de nostálgicos e de comerciantes como os que produzem o vídeo ***Moçambique no outro lado do tempo*** tentando manter vivo o irreversível o que já não se encontra ***Em sítio algum***); é esse postal que generaliza como uma questão do deve e do haver económico o tempo de vida das múltiplas áreas de circulação, de permanência e de auto-representação dos indivíduos na cidade; que simplifica como uma causa natural a progressiva desmaterialização demográfica das cidades, a redução dos seus habitantes concretos aos seus utilizadores diurnos mas talvez mais ainda tornando os edifícios de escritórios, os *palácios* corporativos e electro-magnéticos, as Nysky (New York Skyscrapers e respectivos sucedâneos) ultra modernas de que fala Buckminster Fuller, na verdadeira população viva e vigilante das cidades.

Tentaremos desenvolver esta hipótese de leitura da obra de Ângela Ferreira apoiando-a num conjunto de textos e de definições que se inclinam sobre a modernidade, o imperialismo clássico, a pós-modernidade e o capitalismo multinacional ou o imperialismo na sua fase neo-colonial e em

particular com material bibliográfico que co-relaciona todos estes termos e que analisa as transformações que se operaram na experiência subjectiva do quotidiano, na construção social e psicológica do espaço público, nas relações intestinas entre a economia da mais valia e da acumulação e a organização hierarquizada e cada vez mais homogeneizada do espaço urbano. Subsidiaremos a nossa pesquisa também das migrações ideológicas produzidas por essa mesma economia no campo da arquitectura e do urbanismo. Migrações exemplificadas na transição irreversível da ideia de cidade como projecto antrope-ético, como teleologia do Universal, para a do projecto como uma das partes da cidade, como um dos objectos ou possíveis declinações parcelares do que hoje designamos por cidade contemporânea (o *situation-site* ***Duas Casas*** (J.P. Oud), 2001, pode ser encarado parcialmente como uma reflexão sobre esse tema).

É aliás no espaço geográfico em expansão entrópica da cidade contemporânea, é na época histórica da cidade *protoplasmática*, que podemos situar a base material da obra de A. Ferreira. Para a percepção que Ângela Ferreira manifesta de que o existente, a antiguidade fabricada, a história, a promoção imobiliária, a reabilitação urbana se incorporam numa complicada cartografia e de que se conhece cada vez menos o que realmente existe e acontece na forma e na extensão desse representado, não é desprezível o facto do seu trabalho se relacionar intrinsecamente com as cidades que o acolhem (*Sites and services* e a Cidade do Cabo, *Marquises* e as *ilhas* operárias do Porto, *Kanimambo* (obrigado) e a pseudo-cidade inventada para financiar a Exposição Universal de 1998, *Duas Casas* (J.P.P.Oud) e Roterdão).

Interessa-nos por exemplo demonstrar como a perspectiva Benjaminiana (exposta no seu inacabado texto *Teses sobre a Filosofia da História*) sobre a função do historiador como um narrador que desenvolve a capacidade de tornar tudo reconhecível, tornar as coisas mais insignificantes material histórico, constitui uma das propriedades mais expressivas da estratégia de Â. Ferreira e dos seus objectos.

A hipótese de Walter Benjamin é um aviso de que *nada está perdido para a história* e possui uma reserva de valor político e estético à espera de ser interpretado e utilizado.

O que as *Teses* nos informam é que a luta de classes é também uma luta de discursos, de verbalizações.

O conhecimento abstracto, a ideologia, o imaginário, os grandes acontecimentos, os eventos insignificantes (biográficos ou simplesmente quotidianos), até aos pseudo-eventos (a criação estética, por exemplo) estão eles próprios imersos em transformação e a impressionante colecção de dados que significaram e ainda significam esses processos de alteridade permitem-nos erguer uma interpretação dos factos que conteste a interpretação pronto a vestir da ideologia dominante.

É nesse sentido de revitalização e reciclagem do que ficou perdido para a história que podemos afirmar que a obra de Ângela Ferreira compacta muitos símbolos, muitas formas de existência e de significação do humano – formas que foram realmente vividas, que foram iconizadas, perdidas, ficcionadas, reconstruídas, revistas. A sua obra pode ser interpretada como

uma mnemotécnica pois em muitos dos seus aspectos não apenas de carácter visual mas, também, conceptual ressurge diante de nós a dimensão especulativa e analítica do modernismo, a sua tendência não só formalista e de decomposição das formas artísticas típicas mas o seu apetite médico-legista para *profanar* a experiência humana.

Reencontramo-nos com a própria ideia de modernidade, com a sua atomização em episódios autobiográficos, com a sua luta e derrota para reconstituir a vida autêntica e sobretudo com a sua luta contra a alienação dessa vida pela filosofia e pela cultura. Uma das temáticas intrínsecas da sua obra é que a modernidade não é homogénea, não se resume a um modelo unitário, ela enraíza-se na contradição, na imperfeição do realizado, imperfeição onde a estética, o ideal da beleza, não chega para criar um sentido democrático e humano de comunidade, onde a comunicação também é feita de mal-entendidos, de ideias feitas, de sons vazios, de objectos incommunicantes e em que por detrás do olhar logocêntrico se esconde a mentalidade etnocêntrica. Em que, como adiante veremos na obra *Amnesia*, a sensibilidade à derrota do colono branco oculta e esvazia de importância as sucessivas gerações de derrotados e oprimidos que cessaram violentamente de existir na época anterior a essa oportunidade revolucionária que foi o fim do colonialismo.

É a modernidade da mudança realmente vivida e sentida fisicamente pelo opressor e pelo oprimido, pelo resistente e pelo carrasco, pelo espaço como propriedade, como objecto de exploração e pilhagem e do espaço como aprendizagem e posicionamento da subjectividade individual, como oportunidade de irradiar a ordem permanente, determinista do quotidiano individual (por exemplo o site-specific itinerante *Double sided*, 1996-97, uma migração e reversão poética de dois lugares, de duas personalidades artísticas mutuamente desconhecidas: A Chinatti Foundation, o *laboratório* texano de Donald Judd e o *Owl House* o espaço eremita da artista sul-africana Helen Martins). Mas essa será também a modernidade da regressão como um facto concreto e da incapacidade sentida tragicamente de se ir para além da banalidade e do utilitarismo da vida quotidiana.

Propomo-nos igualmente neste capítulo iniciar (mas não concluir) um estudo da obra de Â.Ferreira baseado na *estética do mapa cognitivo*. Este conceito é elaborado por Frederic Jameson para caracterizar (representar como num diagrama) uma hipótese de abordagem e de interpretação do novo tipo de relações espaciais que são produzidas pela dinâmica do capitalismo multinacional e que são amplamente reflectidas na sua esfera cultural, isto é, no pós-modernismo.

F.Jameson define esse mapa como o facilitador *de uma representação situacional por parte do sujeito individual na totalidade irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade*, (...), como *uma cultura política pedagógica que tenta apetrechar o sujeito individual com uma nova e apurada percepção posicional do seu lugar no sistema global*^{xxix}.

Queremos também ver até que ponto a produção de A.F toca nos limites daquilo que Jameson chama arte política (no texto de Jameson este conceito possui, aliás, um carácter provisório e um único exemplo na obra

prodigiosa e ainda mal compreendida de Brecht). F. Jameson coloca esse tipo de arte como um dos adjuvantes representacionais da elaboração desse mapa, como uma conjugação dialéctica de conhecimento e pedagogia que fornece ao sujeito individual formas culturais capazes de contrastarem com o que é a lógica cultural e económica dominante e que o ajudam a posicionar a sua subjectividade, no espaço (na geografia física e social), no tempo (na história), no imaginário (na experiência do simbólico) e no existente (a visão do mundo que na *redefinição althusseriana* é realizada a partir das *relações entre o imaginário individual e as suas reais condições de existência*).

A questão da impossibilidade do distanciamento crítico não é de somenos importância para caracterizar as condições de existência da *arte avançada* enquanto produção e enquanto projecto.

Uma das facetas diagnosticadas por Jameson na cultura artística pós-moderna (uma espécie de nuvem negra que não larga a arte dos nossos tempos) é que já não existe espaço de separação entre o artista radical e a cultura e economias dominantes, já não há retaguardas clandestinas. O activismo radical, a arte como um dos últimos enclaves do simbólico e do inconsciente e em guerra aberta contra os processos de industrialização, de standardização e de controle da vida humana, evolui com uma frequência desconcertante para uma comédia subsidiada pelos risos e o encantamento dos monopólios^{xxx}.

Noutro contexto (onde reflecte sobre o terrorismo espúrio das brigadas vermelhas), e apoiando-se na análise que Foucault faz do desenvolvimento societal no capitalismo avançado, Umberto Eco^{xxxi} sublinhará a impossibilidade metodológica de se encontrar uma centralidade topográfica da Recusa, isto é, a ideia de uma geografia centripeta do **anti-sistema** tornou-se no pós-Maio de 68 obsoleta.

Hal Foster acentua que na arte da crítica ideológica este desfecho desfavorável resulta de um processo que designa de *defesa mimética*. O termo é aplicado em biologia para designar as situações em que a percepção de perigo, de morte eminente ou a aparente ameaça de um intruso levam um ser vivo a camuflar-se imitando o meio-ambiente que o cerca.

Secundando-se de Benjamin que utiliza para o mesmo fenómeno o termo *intropatia*^{xxvii} (que será na sua perspectiva uma perda, uma desaprendizagem porque é dar o benefício da dúvida ao dominador, ao *herdeiro de todos os vencedores*^{xxviii}), ele afirma que na teoria e produção artística de vanguarda o uso do termo pode ser já detectado na poética baudelariana -a falsidade pode-se tornar pelo seu excesso, pelo que o paroxismo da mentira exclui, uma forma de realismo, veja-se a celebração que Baudelaire faz no seu *Salão de 1859* dos dioramas em detrimento do paisagismo positivo.

Defesa mas também identificação, descontentamento mas também cumplicidade, diferença mas também reiteração; a coexistência pacífica existe e perdura de facto entre o estímulo económico para a novidade, para o choque e para a experimentação (características que essencializam a lógica do consumo) e o imperativo, para os sectores radicais da arte avançada, de



Fig.257, Ângela Ferreira, *Casa Maputo-um retrato íntimo*, 1999.

diferenciação entre a imagem no espelho e a realidade mas enquanto Hal Foster nos dá um relatório histórico dessa desaprendizagem, (desde o ego ferido e histriónico dos dadaístas como uma mimese extremista da maquinização e dessacralização da vida humana na época do capitalismo monopolista à ambiguidade cínica de Warhol, uma couraça que se protege da sociedade do espectáculo esvaziando-se de antiguidade, de simbolismo, de significado e colocando-se ao seu serviço apenas como uma *superfície-simulacro*^{xxxiv}), F. Jameson recusa a lógica do *winner loses*: demonstrar a eficácia e o proselitismo ideológico de um sistema global, reconhecê-lo a partir de dentro não é o mesmo que admitir a impossibilidade da sua superação ou que não desvendar a reserva de contradições à espera de serem utilizadas para descoser a malha do sistema.

Um dos aspectos decorrentes dessa situação de canário engaiolado (e valorizado no mercado) mas dedicado a fabricar uma pistola de sabão ou a serrar as grades para se escapar pode ser verificado na artista em análise pelo facto do seu trabalho e do desenvolvimento do seu curriculum se encontrarem perfeitamente integrados no sistema artístico internacional (*em 1992 foi artista convidada da South African National Gallery da Cidade do Cabo e, quatro anos depois, da Chinati Foundation em Marfa, Texas, nos Estados Unidos*, e em 2003 realiza no museu do Chiado, Lisboa, um balanço crítico e temático de doze anos de produção artística (1991-2003), em 2007 foi a representante portuguesa na Bienal de Veneza e mais recentemente da Bienal de São Paulo).

E pode ser também denotado no seu esforço, como o tentaremos demonstrar no decorrer deste capítulo, em se demarcar de uma pretensa impossibilidade de tornar comunicável e inteligível o mundo fragmentado, descentrado em que vivemos. Ela manipula a distância rígida da perspectiva histórica, do olhar para trás, ao colocar essa lente sobre objectos e realidades recentes mas sobretudo ao expor, ao deslocar objectos e espacialidades do passado modernista (seja daquele que se situa no campo de operações da arquitectura seja o que se situa no campo mais generalista da tridimensionalidade artística do séc. XX) para situações contemporâneas (e para situações geograficamente distintas das que originaram e legitimaram esse passado).

Releve-se, por exemplo, o interesse que tem continuamente manifestado em trabalhar com exemplares (muitos deles fragmentados em memórias pessoais, autobiográficas) da arquitectura modernista incorporando nesse passado o caso particular da África Austral, de Moçambique (*Casa Maputo-um retrato íntimo*, 1999, **Fig.257**) e África do Sul (*muito raramente tenho tentado sair do âmbito da minha história autobiográfica*) e mais recentemente, 2007, o Congo e o Níger; saliente-se também a perspectiva não-europeia do seu espreitar sobre os ombros do modernismo; esse jogo de proximidade e de redescoberta do modernismo (das marcas e subtextos deixadas pelo tempo e pelo espaço sobre esses objectos); a memória, a inspiração crítica em relação a essa *nova antiguidade*, é feita a partir da experiência de um outro lugar distante do epicentro da *revolução simbólica modernista*.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

A sua obra trabalha, (de um modo diferido e semanticamente mais complicado, assim nos quer parecer) com a história *política* que manobra por detrás da falência programática e consequente banalidade desses objectos; trabalha com os factos que os tornaram objectos não conseguidos, esquecidos e desvirtuados do seu significado original mas recontextualizando-os e reexaminando-os no sentido de entender e de algum modo clarificar as condições que permitiram que esses mesmos objectos se mantivessem e sobrevivessem, apesar de tudo, como objectos onde a plenitude estética e a mais-valia filosófica deixam um rastro de estranheza. O que se define é a impossibilidade de um paradigma, de um modelo geral; o modernismo no ambiente humano construído não é uma totalidade mas uma montagem repleta de reversos, de lados avessos, onde cabem apertados ou desafogadamente o reprimido, o anedótico, o infantil, o paternalista.

Ângela Ferreira tem um interesse acrescido pelo que Hal Foster designa como sendo um dos aspectos sobreviventes da escultura minimalista: a sua *provocação conceptual*, o *reposicionamento da escultura no mundo dos objectos e a sua redefinição em termos de lugar* (Fig. 258 e 259)^{xxxv}.

As operações de A.F são, pomos esta hipótese à discussão, uma re-representação, um subtexto desse processo que passa a perceber o campo de acção da tridimensionalidade escultórica como um conjunto descentrado e por isso mais complexo de temáticas: o mundo da paisagem fabricada pelo homem, reformulada pela civilização industrial, da natureza *desumanizada*, sem vestígios da acção antropomórfica, do espaço como objecto urbano (e objecto do urbanismo), do infra-urbano, do arquitectónico e do infra-arquitectónico, passam a essencializar a relação entre massa escultórica e espaço assim como o processo histórico de dissipação de um no outro.

Um aspecto relevante para discernirmos o carácter contemporâneo dessa releitura da escultura como uma fusão de paisagem e de arquitectura é que as suas obras não fazem descair em absoluto a ideia de arte do seu sítio institucional (o museu, a galeria).

Ela retira o seu material de trabalho dos objectos que servem e vivem das necessidades quotidianas, (*os restos de colecção* da sua memória pessoal, as marquises, as pantufas neoplasticistas à entrada do fac-símile de plástico e contraplacado do projecto de J.P.Oud, a tenda circense do *Zip Zap Circus*, os interstícios de terra fértil das auto-estradas cultivados por agricultores anónimos-série das *Hortas*, 2007) reinventando-os como sintagmas que denotam costumes e práticas culturais. Reposicionando-os e reconvertendo a sua plasticidade, isto é, atribuindo-lhe novas propriedades de carácter perceptivo, estético e lógico.

Esta metodologia tem grandes semelhanças com a dialéctica conceptual proposta por Robert Smithson em que uma abstracção (o *non-site*) é apresentada ao serviço de uma percepção secundária (o *site*), uma



Fig.258, Ângela Ferreira ,
Hortas, 2007.



Fig. 259, Ângela Ferreira ,
Maison Tropicale (Niamey), 2007.

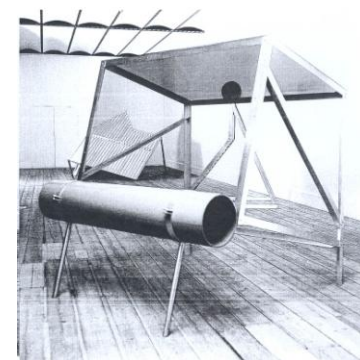


Fig.260 e 261, Ângela Ferreira ,
Marquises, esculturas, 1994.

abstracção que representa (**Fig.260 e 261**), que funciona como *uma imagem lógica, uma metáfora entre uma construção sintáctica e um complexo de ideias, deixando este funcionar como a imagem tridimensional que não se parece com uma imagem, uma intuição lógica pode-se desenvolver numa nova forma de metáfora livre de qualquer conteúdo expressivo ou naturalista*.

Tanto obras como *Amnésia-Moçambique, do outro lado do tempo*, 1997, (**Fig.262**), ou *Duas casas-J.P.Oud* (2001) ou os mais recente projectos/investigações de Ângela Ferreira-*Random Walk*, 2005 (**Fig.262b**) e *Maison Tropicale* (2007) confirmam de um modo muito pertinente e produtivo (para nós enquanto observadores das formas significantes do seu trabalho e leitores dos seus subtextos) como a sua obra é reflexiva e projecta-se sobre o transito histórico da *economia política da reprodução directa* para a *economia política do signo*. O que queremos dizer com isto é que na sua produção e de uma forma deliberada, percepção-se o confronto entre duas visões, uma modernista e outra pós-moderna (ou se formos resistentes ao conceito, sobremoderna) do papel do artista, daquilo que é o alcance da sua experiência e da sua habilidade.

A primeira representação liga-se aos artistas produtivistas, aos activistas que na Rússia Soviética, na Alemanha de Weimar, na Paris de *Nadja* (e também de George Bataille), na Soho Nova Iorque dos finais de sessenta pretendiam implicar-se, sujar as mãos e a sua estética nas situações históricas, nos fenómenos culturais e sociológicos. Mantendo-se à margem da divisão social do trabalho e reclamando ferozmente a sua autonomia e o poder anti-ideológico da subjectividade, eles auto-representavam-se (numa mistura útil de mito e realismo) como produtores de signos transformadores, de signos que através do choque, do trauma e do compromisso com a revolução social fossem capazes de fracturar o poder do instituído. Esta visão é revisitada, como já referimos anteriormente, na militância anti-apartheid de Angela Ferreira enquanto estudante e já depois de concluir a faculdade na África do Sul, *juntando-se a projectos politicamente empenhados, pintando murais, colaborando com sindicatos, organizando workshops em escolas*^{xxvi}, envolvendo-se em iniciativas das quais sobressai a sua colaboração com o grupo circense Zip Zap Circus School.

A segunda visão desfaz o exagero demiúrgico do artista como o grande especialista da mudança da vida, recoloca a sua acção nos limites do anacrónico e a sua mobilidade e competição é igualada à dos restantes sujeitos sociais; é uma visão que faz, também, uma exploração epistemológica das convenções, dos poderes linguísticos e simbólicos com que as instituições (entre elas as da arte, a galeria e o museu) transformam o utilitário, o banal e o estereótipo em estruturas transcendententes.

O primeiro exemplo do nosso estudo, *Amnésia-Moçambique, do outro lado do tempo* (1997), compõe-se de quatro grupos de objectos que metaforizam diferentes etapas da questão colonial europeia (e neste caso particular, a portuguesa) e a relacionam com a ordem do familiar e da intimidade doméstica.

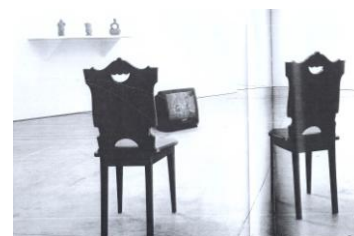


Fig.262, Ângela Ferreira ,
Amnésia-do outro lado do tempo, 1997.

O nosso contacto com esta obra concretizou-se na exposição *Em Sítio Algum* realizada em 2003 no Museu Chiado; a instalação estava organizada em duas zonas distintas; uma onde uma série de cadeiras estavam viradas para um televisor onde passava um vídeo nostálgico: um retrato unidimensional da Moçambique dos *bons velhos tempos*, (obra de velhos (e não novos como os referidos por W.Benjamin) *Josué*s que com esta viagem turística ao passado tentam atirar *sobre os quadrantes para parar o dia*); e próximo dessas cadeiras situava-se uma prateleira onde figuravam três peças de faiança portuguesa dos finais de oitocentos; outra sala continha três possantes toros de madeira africana e uma daquelas mesas indestrutíveis que parece que nunca mais vão sair do lugar, *uma mesa atlante* (uma mesa que *segura* o mundo) em estilo holandês rústico.

A instalação enquadra-se na mesma lógica proposta por W.Benjamin de se *escovar a História a contrapelo* que se denota, aliás, em obras como *Mining the museum* (1992) de Fred Wilson, *Metromobilitan* (1985) de Hans Haacke e *Minnesota Abstract* (1983) de Victor Burgin.

Esta combinação de estética e de antropologia possui dois níveis de significação: um, que é recorrente também em outras obras de Ângela Ferreira, relaciona a natureza dupla, autobiográfica e ideológica, da subjectividade com a disputa clássica entre mudança e identidade, entre a mecanização da trivialidade e o outro perpétuo, o que Henri Lefebvre descreverá^{xxxvii} como a dialéctica entre *o facto crucial da repetição* (o desejo que nada mude ao nível das relações sociais de produção, que as hierarquias se mantenham, que a felicidade social seja uma recompensa hierarquizada é uma das próteses do quotidiano dos conformistas e dos egoístas sociais) e a *universal mobilidade, (o número e o drama)*.

O segundo nível incide sobre a naturalização das construções culturais e utiliza como base de apoio desse trabalho as inconformidades e interdependências com que essas construções são absorvidas espacialmente -através do monumento e das suas diferentes configurações semânticas e iconográficas, da memória registada mecanicamente, da memória autobiográfica, da ideologia e do trauma, dos jogos de linguagem e da manipulação da imagem.

Desta forma as configurações espaciais fundamentais (o espaço da privacidade doméstica e o espaço de publicitação estética e/ou ética do corpo) não aparecem na sua obra como panos de fundo inócuos mas reproduzem metaforicamente o efeito de cortina que não só a ideologia como a memória e a própria estética desenvolvem sobre o modo como os indivíduos constroem a sua imagem do mundo e como colocam o seu corpo no interior dessa imagem.

O aspecto que mais se salienta nesta obra-instalação é que a artista optou por desvalorizar a animação decorativa e auto-expressiva, não há uma sugestão teatral que vá ao ponto de tornar verosímil, de compor a arquitectura, o conforto, a postura do mobiliário, a iconografia e a psique de um interior pequeno-burguês. A identidade permanece anónima, esta mesa poderá ser, ou não, autobiográfica (semelhante a que os adultos do seu tempo de criança usavam para as refeições e convívios) mas o que interessa

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

é que a injeção póstuma de significados tornou-a projectiva; a mesa é uma câmara de projectar.

A *riqueza plástica* desta instalação é, então, relativa, ou seja, os objectos predominam pelo seu duplo funcionamento como signos estéticos e como documentos e não por organizarem uma totalidade estilística. Não se trata de um *showcase*, a tendência vitrinista é outra: apresentar artefactos de um passado recente, socializar a sua presença enquanto referências simbólicas.

Para que isto aconteça com algum sucesso é necessário proceder-se a uma apropriação simbólica do espaço (porque não se trata de reiterar ou proteger o ambiente clínico e controlado do museu, o seu espaço *germicida* mas de incrustar-lhe uma tridimensionalidade que se fantasmagorizou, cuja mortalidade não se dissipa, uma experiência que já não é possível viver-a experiência do colono e das suas finalidades histórica - mas que as deslocções e complicações da história intensificaram como perca).

Há, igualmente, uma comunicação intensiva de representações e, talvez mais importante ainda, um consumo diferente, ambíguo e mais instável dos significados que emergem dessas representações; facto que resulta do jogo de oposições e do funcionamento metonímico a que os objectos são submetidos: senão veja-se, as estatuetas são signos diferidos do social-chauvinismo que dominava a ideologia republicana no Portugal dos fins do séc.XIX, os toros de madeira (matéria) e o mobiliário (forma) surgem como signos da assimetria entre dois hemisférios.

Se reflectirmos bem sobre estes dois, (Fig. 263 e 264), últimos grupos de objectos projectam-se dois movimentos, *extrair* e *transformar*, que são ainda os princípios activos da economia mundial: *Explorar os recursos e exportar novos mercados*.

Temos, finalmente, o vídeo que nos revela um mundo *novo*, um mundo *feliz e funcional* cujo fundo arquitectónico se enraizava na plasticidade modernista mas cujas figuras protagonistas, os africanos de origem europeia, para manterem a sua superioridade posicional estavam dependentes das velhas relações de opressão e de exploração.

Aprofundaremos de seguida estes elementos que identificamos como tensionais, como enervadores da economia semântica desta obra.

As três cerâmicas de Rafael Bordalo Pinheiro são parte activa da iconografia com que o idealismo ultramarino do Portugal dos finais do séc.XIX se propagandeou entre a pequena-burguesia urbana. Se hoje representam com outras peças a intervenção original e extremamente produtiva de um artista dos finais de Oitocentos na faiança portuguesa (e tornaram-se também por isso objectos valiosos) não é, contudo, esse facto que consegue ocultar a sua qualidade de imagens regressivas. E é essa qualidade que é explorada nesta instalação.

É a ideologia de rapina e de posse da terra alheia que faz aqui a sua aparição. De uma forma muito directa mas metonímica Ângela Ferreira reactiva toda a retórica e persuasão imagética, entretanto esquecida (mas sempre latente como um delito cultural à espera da oportunidade quotidiana



Fig.263 e 264, Ângela Ferreira ,
Amnésia-do outro lado do tempo, 1997.



Fig. 265, Ângela Ferreira ,
Amnésia-do outro lado do tempo, 1997.

de se desocultar em cada um de nós), que foi projectando sobre os povos e as culturas de África uma identidade sem densidade. E que os patologizou como a encarnação do homem primitivo, animalesco, bestial, candidato ao extermínio ou que na versão piedosa desfigurou-os como uma humanidade inferior, pré-adâmica e patética a que a *bondade escrupulosa* do colono, o *fardo pesado do homem branco* (a famosa frase de Kipling) apetrechou com a sua linguagem, com um nome cristão e finalmente com uma condição social: a de escravo, de trabalhador forçado e de explorado.

O desfecho biográfico do célebre régulo vátua Gungunhana, (que se rebelara em finais de 1890 contra as autoridades portuguesas e ocupara a região de Gaza), transformado numa caricatura do africano *modernizado*, (**Fig.265**), (alcoholizado e vestindo roupas emprestadas que lhe sobram nos braços e nos ombros) e sobretudo a comparação cruel entre o derrotado da história em que ele se tornara e um indigente não é, por muito que gostássemos de contrariar esse facto, um incidente involuntário de uma curiosidade descontextualizada e etnocêntrica; há mais aqui do que o mero realismo da actualidade jornalística: saber em que estado se encontra o *nosso Pugachov* (ou *Osceola*) africano.

O pormenor com que é representado na sua condição prisional trôpego e desconcertado ou ainda agarrado a uma garrafa, emblema alcoólico que acentua a sua queda moral, dão conteúdo à ideia mais geral de que os *calibans* submetidos, os cafres caídos às mãos da liderança europeia e imperialista não conseguem guardar na miséria e no exílio a dignidade de um abandonado Rei Lear. O negro vencido não é lamentado como uma personagem trágica, não possui a *santidade* que o homem branco e *civilizado* julga ainda possuir. Estes objectos não servem só o comércio de um gosto estético diferente ou a popularização de formas modernas e cosmopolitas mas rematam, no interior das habitações pequeno-burguesas, como um lembrete, a superioridade posicional com que a cultura e a política ocidentais observavam e imaginavam o resto do mundo. Uma unidade ideológica, um enfeite posicional. Estes monos de cerâmica relembram outros de carne e osso que Theodor Roosevelt expusera na Exposição Universal de Saint Louis em 1906, filipinos de uma tribo ancestral que eram apresentados publicamente como o elo perdido na evolução humana.

O que é interessante nestes objectos é que porque não possuem a carga traumática e cruel do instrumento de tortura ou do troféu de guerra – não são as correntes com que se manietaram os vencidos nem são as suas armas e os seus bens pessoais e porque estimulam o riso (ou pelo menos o sorriso) não nos apercebemos imediatamente da barbárie, do mal humano que os subsidiou e do empobrecimento espiritual que significou reiterar plasticamente a *legitimidade* dessa barbárie.

Mas em simultâneo eles são recipientes involuntários de uma nova dialéctica. Este jogo de contrários estabelece-se entre uma herança de inércia e de incompletude, a vida histórica envelhecida do Portugal de oitocentos e um novo mundo de relações e de interesses a que essa vida, enredada em empréstimos, com uma demografia irracional de *reformados da história económica*^{xxviii} tenta num canto de cisne extemporâneo,

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

concorrer empunhando como factor de legitimação o mito da predestinação nacional para a conquista transoceânica.

Demonstrando, em simultâneo, como a arte reproduz de um modo muitas vezes invisível estruturas mentais, esquemas de percepção e de pensamento que na sua essência são conservadores, ou como as coisas belas e esteticamente atraentes podem transportar no seu interior o mundo feio e cruel de que supostamente deveriam ser a negação.

Pode ser de alguma utilidade recordar neste contexto a importância que Walter Benjamin atribui ao interior burguês; este é um espaço que não só funciona, diz-nos ele, como um observatório protector do mundo que acontece, e em que esse mundo se cristaliza ilusoriamente mas é também um espaço cuja autenticidade se relaciona empaticamente com a cultura da posse e do vestígio (acumular e deixar marcas são actividades essenciais a que se consagrará e a que se consagra a classe burguesa na construção da sua identidade).

A atracção pela multiplicidade e pela diferença que irradia do interior burguês não é nesta obra-instalação absolutamente transparente mas isso contudo não impede que sobre estes elementos pare o desejo da cultura burguesa em dar um significado absoluto, tranquilizador ao mundo ferozmente real das operações económicas. Esse desejo corresponde aqui à visão mitográfica da colonização como espaço-tempo de felicidade, de realização pessoal, de afirmação cultural.

Outro aspecto que vale a pena relevar é que estes três pequenos objectos para além do que representam em termos ideológicos e antropológicos – do que dizem sobre a existência e a condição humana – permitem-nos recuar a uma época, fins do séc XIX e princípios do séc. XX, em que a partilha do mundo, a luta económica protagonizada pelas oligarquias financeiras e pelas grandes potências estava já concluída, já não existindo terras não ocupadas na superfície terrestre^{xxxix}.

Esta nova situação histórica introduziu um tipo diferente de estratégia política na conquista colonial; estratégia que, continuando a contar com os meios não-pacíficos da força militarizada, estabelecia, contudo uma coligação entre a violência e a forma nascente de organização hegemónica da produção (da indústria) e do capital (dos bancos), a que correspondia o monopólio.

Esta é a figura essencial do capitalismo moderno e do seu avanço irreversível sobre os recursos e os territórios do planeta. Avanço que se faz através da circulação e do investimento do excedente de capital nos países atrasados, exportando mercados, substituindo-se à livre concorrência e à pequena produção e manipulando o *desenvolvimento desigual* das nações e do capitalismo e a *subalimentação da populações (o Império é uma questão de estômago* –de matar a fome e impedir a guerra social na Metrópole-dirá Cecil Rhodes^{xl}).

São estas transformações nas condições da conquista colonial que a burguesia anti-monárquica e anti-britânica a que pertence Rafael Bordalo Pinheiro, não foi capaz de compreender. O seu idealismo estava demasiado



Fig.265 Ângela Ferreira ,
Amnésia-do outro lado do tempo,
stills do vídeo 1997.

impregnado da mitologia das descobertas e dos pretensos direitos adquiridos sobre territórios que, na perspectiva das forças económicas monopolistas, permaneciam sem dono.

O vídeo, *Moçambique do outro lado do tempo* desempenha um papel mais contemporâneo. O vídeo desenvolve uma representação caprichosa e manipulativa da Moçambique colonial dos anos 60 e 70 e com essa fotogenia de um mundo *belo* mas que já não existe vai ao encontro da tensão entre amor e trauma praticado quotidianamente por uma corpo danificado (a África Branca) e expropriado da sua distopia comunitária. É, no fundo, a ruína transformada em valor de troca, a exploração comercial de uma identidade melancólica incapaz de se separar do seu objecto de dor, (Fig.265).

Reaparece assim como uma fantasmagoria cheia de movimento e cor o emprego insignificante e significativo do tempo com que os africanos de origem europeia ocupavam a sua ficção unipolar de modernidade e desenvolvimento, através da extraordinária e sedutora fantasia de que só o seu modo de existência era o único historicamente legitimado para transformar e dar uma organização inteligível aos recursos e ao espaço do continente africano.

A sua instalação *Duas casas-J.P.Oud*, 2001, (Fig. 266), *faz saltar fora de uma época* (o modernismo *Der Stijl* dos anos vinte Holandeses) *uma biografia* (Jacob J.P.Oud, 1890-1963) *e dessa biografia uma obra^{xlii}* (urbanização Kiefhoek, (Existenzminimum), 1925/30). Vamos propor de seguida duas leituras coadjuvantes da *mimésis*, de contraplacado e plástico transparente, do Kiefhoek original realizada por Ângela Ferreira mas antes convém proceder a alguns esclarecimentos que poderão surgir como redundantes mas que ajudam-nos a perceber as migrações ideológicas e conceptuais que, em setenta anos, deram ao bairro de Kiefhoek desenhado por Oud um carácter estranho de peça de especulação imobiliária e de mercadoria de investimento.

Um dos activistas no campo da criação arquitectónica moderna holandesa e ideólogo da filosofia artística do *Der Stijl/Nieuwe Beelding* (1917-1931), J.J.P.Oud favoreceu uma abordagem poética do design funcionalista. A bitola essencialista que se presente na obra plástica de Theo van Doesburg, na arquitectura de Rietveld, van Hoff e de Oud tem a sua base ontológica numa interpretação neoplatónica do cubismo; as suas contribuições para experiência perceptiva da forma (e para a sua reinvenção) eram entendidas como uma dinâmica de hiperfragmentação que convergia para a clareza assimétrica e complanar da forma, (dos seus elementos estruturantes), e do espaço (tomado como a organização inteligível, humanizada do cheio e do vazio, do compacto e do transparente). Ou seja o *cubismo neoplasticista* auto-propõe-se como uma imaterilização da coisa percebida, como uma experiência totalitária e multidimensional da forma (transferindo para o campo da bidimensão a experiência antropológica do lugar, do sítio, do espaço contido, fechado, das suas linhas vectoriais), e



Fig. 266, Ângela Ferreira, *Duas casas-J.P.Oud*, 2001.



Fig.267 e 268, Jacob J.P.Oud urbanização Kiefhoek, (respectivamente vista parcial e aérea), 1925/30

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

nesse sentido problematiza uma sintaxe para a sua metodologia de trabalho: desenvolvimento da complanaridade e da perpendicularidade como situações construtivas fundamentais, crítica da simetria e exploração de métodos assimétricos de compensação da economia interna das composições, uso da cor limitado aos seus elementos primários. Esse realismo ascético original rapidamente convergiu no campo da prática para uma aliança metodológica, via Bauhaus, com o construtivismo russo.

Oud foi, também, no plano material da profissão de arquitecto o responsável pela área do urbanismo e da habitação do município de Roterdão, uma cidade portuária situada na Holanda meridional que no primeiro pós-guerra assiste a um processo de acentuada industrialização e respectivo incremento demográfico e, com essa dinâmica económica, ao agravamento do problema do alojamento. Hoje essa mesma cidade define-se como a capital da arquitectura holandesa.

Contemporâneo dos condensadores sociais descritos por Mozei Ginsburg em 1928 numa conferência do grupo OSA, (Associação de Arquitectos Contemporâneos, colectivo integrante da vanguarda construtivista e constituído por A.Vesnin, Kornfeld, Leonidov, A.Burov e M.Ginsburg); contemporâneo do protótipo habitacional funcionalista desenhado por Ginsburg, e construído em 1928, para alojar os funcionários do Narkomfim (Comissariado do Povo para as Finanças) o Kiefhoek, (**Fig.267 e 268**), procede do mesmo esforço em encontrar uma solução com algum carácter durável para resolver o transito que no período da modernidade e da modernização se vivia entre a habitação unifamiliar e a vida em comunidade (resolvida no caso do Narkomfim, (**Fig.268b e 268c**), internalizando a rua e estabelecendo, através de espaços específicos, (ginásio, refeitório, lavandaria, biblioteca) a organização colectiva das rotinas domésticas). O projecto de Oud, (que o é também da social democracia holandesa, o Partido Trabalhista, que na altura governava Roterdão), respondia a necessidades concretas de alojamento das famílias de trabalhadores de Roterdão; ele reflecte, contudo as particularidades da cultura holandesa: valorização da vida privada, autonomia dos indivíduos na organização das suas tarefas pessoais e da sua emancipação espiritual, um certo paroquialismo pequeno-burgêes em que os vizinhos e membros da mesma classe social não trocam experiências para além da quotidiana cordialidade. É certo que ele diferencia-se do espírito revolucionário da arquitectura *Pret-a-porter* de Ginsburg, das suas casas amovíveis, da sua descrença na habitação fixa. A concepção desurbanista, fluida, linear das cidades futuras de Mozei Ginsburg distancia-se da horizontalidade estática do bairro imaginado por Oud onde o trabalho doméstico e a dona de casa ainda são figuras culturais verosímeis mas no que respeita à organização do espaço, ao jogo formal há de facto semelhanças vocais. A habitação já não é o local de existência individual e de trabalho, casa e oficina/ou gabinete/ou escritório estão definitivamente separadas; o habitat em Oud tornou-se um posto de acção curativa, de alimentação, de regeneração dos indivíduos, das famílias, um centro de entretenimento e um preâmbulo intra-muros para a formação cívica e cultural dos cidadãos modernos. A mesma bitola humanista



Fig.268b e 268c Mozei Ginsburg, Edifício comunitário para a residência dos funcionários do Narkomfim (Comissariado do povo para as finanças), Moscovo, 1928.



persiste, contudo, entre a moscovita nave moderna do Narkomfim e o bairro de Kiefhoek: a modernização material é concomitante da emancipação espiritual; os homens não são servo-mecanismos a viver num *estado perene de não-liberdade* (Adorno), também são seres psicológicos, auto-conscientes, *olhos interiores* em busca de um refúgio mundano para as suas frustrações, para as suas maldições, para a sua audácia em se quererem auto-expressar, em quererem ser dignos.

A organização inteligível da cidade produtiva, o isotropismo da cidade dos seis dias de trabalho, da emergente cultura de massas (e, no caso ocidental, mercado de massas), tem que reservar espaços e tempos para a improdutividade, para a *rêverie*, para *as florestas de símbolos*, para, enfim, se concretizar a superação da vida reificada; o habitante maioritário desta cidade tem que descobrir nas contradições internas da vida moderna formas de ressacralizar a actividade humana, a sua actividade. É este o idealismo vintista do esforço moderno, do espírito novo, do neo-platonismo cubomórfico que se presente no Kiefhoek.

No contexto de uma exposição realizada em 2001 no Centro de Arte Contemporânea Witte de With em Roterdão, *Squatters #1* (e posteriormente na Fundação de Serralves no mesmo ano), Â.Ferreira *redescobre* este protótipo do heroísmo arquitectónico, da parceria ideológica sonhada pelos neo-plasticistas entre a afirmação de vida e a ordenação estética do caos. Redescobre-o na sua deriva *direitista*, quando esse objecto arquitectónico, (a sua linguagem plástica e o seu imaginário de esperança numa sociedade de eficiência produtiva, mais igualitária, mais participativa) fora capturado pela sociedade de consumo, pela gentrificação do bairro, pelo *turismo arquitectónico* e remetera o seu valor de uso à representação museológica de um lugar que já não existia (e que já não fazia sentido?). O objecto é uma reflexão sobre a fenomenologia da condição urbana e sobre a desarmonização do belo útil; a arquitectura serve, aqui, como analogia visual do intranscendente, do que germina entre os interstícios do tempo histórico.

Para esse efeito ergueu um *fac-símile* de uma das entradas geminadas do Kiefhoek.

Esse fragmento pode ser interpretado, também, como uma outra versão do que está realmente representado no cenário miesiano do Pavilhão da Alemanha: a exclusão do humano através da sacralização estética, a subtracção por redundância do elemento que justifica, afinal, a ideologia da arquitectura funcionalista (organizar eficazmente os espaços da experiência humana, torná-los inteligíveis). O carácter orgânico da vida intra-muros, os costumes quotidianos de circulação, de repetição e de ocupação, são descorporizados do espaço arquitectónico.

Josep Quetglas explica-nos que o pavilhão de Mies van der Rohe *é um templo dórico, é a representação trágica da casa moderna*. Trágica porque esta casa sem portas, (que só na aparência é que pode ser entendida como uma metáfora da falsa dissolução modernista de interior e exterior) ergue um muro intransponível entre a vida e a arte, entre a violência e transitoriedade da modernidade e uma eternidade encerrada sobre si; a casa moderna não é o recipiente da vida humana moderna, para ela essa vida é

um intruso, um ocupante que ameaça o carácter mineral e puro da sua estética, essa, sim, o seu habitante legítimo.

O Pavilhão de Mies despega-se do solo através de um *podium*, e este é um símbolo forte, demonstra que a separação é irreversível. As pantufas coloridas que A.F colocou à entrada da sua instalação são uma versão humorística dessa separação. O projecto-instalação de Angela Ferreira recoloca, também, o tropo político no interior da *Poiesis* neo-plastícista: o tipo de ocupação e uso do solo, a conversão regressiva de um projecto de socialização da habitação.

Em *Maison Tropicale* (2007), o maneirismo *clean-drawn* e *good design* do minimalismo abre a sua janela monadológica, a sua fenomenologia do objecto auto-reflexivo, a questões sociológicas e (auto)biográficas. Novamente Ângela Ferreira toma como base material as desventuras de um objecto arquitectónico; neste caso um protótipo fabricado no pós-guerra francês e num momento em que a França tentava, ainda, auto-representar-se, em derrapagem com a realidade histórica, como uma comunidade de povos unidos por um referente comum, a língua e a cultura da França e em que a metrópole, Paris, a cabeça dessa estrutura transnacional, deliberava e executava políticas a que as periferias coloniais deviam responder afirmativamente (para que as forças armadas da nação tricolor não tivessem que intervir).

O projecto de Henri Prouvé aparece como uma experiência arquitectónica e como uma oportunidade de negócio: rentabilizar a produção industrial de alumínio. A ideia desenvolvida nos finais da década de quarenta (1949) é propor ao governo a construção em massa de habitações unifamiliares para serem colocadas nas colónias africanas como ícone da modernidade gaulesa, como metonímia construtiva, da autoridade do Estado e daquilo que a França era capaz de oferecer de mais avançado. Essas unidades mínimas serviriam o funcionalismo público colonial (os europeus brancos), o nativo permaneceria de fora.

O que o *objecto virtual* de Prouvé (destituído de facto de informações específicas sobre a realidade de dois países africanos, (um semidesértico e outro povoado de rios e de humidade), *desligado de situações determinadas*^{xliii}) nos informa indirectamente também é de um processo migratório que o modernismo estava a viver no segundo pós-guerra.

Chegados ao clímax da grande obra de secularização da crença no progresso com a vitória sobre o fascismo a explosão das duas bombas atómicas nos céus do Japão e a carta das Nações Unidas, o arquitecto do Movimento Moderno coloca-se diante de tarefas complexas, (reconstruir, realojar em grande escala), mas compreende, também, que já não será levado em ombros pela burguesia nem pelo povo, que enfrenta um mundo de fortes e de fracos, uma existência em que o problema moral que se lhe coloca é se vai ser um decorador gracioso ou um mero funcionário de limpeza da crise urbana; onde às cidades históricas destruídas e desabitadas rapidamente se juntarão as periferias impossíveis de viver (mas em que se

vive realmente); crise urbana onde a sobreconstrução e a sub-habitação são naturalizadas como acontecimentos insuperáveis: existirão, sempre, casas vazias e famílias a viverem em tugúrios ou a abundância tem como espectador o quotidiano da sobrevivência.

Do abraço ontológico ao plano, à lisura *radical* (no sentido etimológico de raiz, de principio) de uma paisagem reformulada do presente, (e.g:a cidade planificada de Le Corbusier), o trânsito foi-se fazendo muitas vezes no sentido do sub-produto pitoresco (de *pictura*, de imagem *feliz*). A utopia pessoal, a consciência arquitectónica radical, o problema da organização do espaço, do agrupamento das formas, da sua diferenciação estética e funcional, do desenlace entre conteúdo e forma, desembarcam no projecto unifamiliar, na encomenda milionária. E o mundo simbólico dessa arquitectura transformadora, de um objecto real que plasme ***uma maneira melhor de fazer e de existir*** é ocultado pelo valor contemplativo (e, mais ainda, retiniano) da realização arquitectónica.

É o acto escapista, derrisório da arquitectura, cercada, seduzida pela ***vida bela da sociedade feia***, assumindo-se e trabalhando-se como subjectividade autónoma, como arte pura e veneração simbólica da tecnologia.

Se não é o arquitecto enquanto sujeito de uma ***comunidade comunicativa*** é a posteridade dos objectos criados por si que tomam consciência, admitem nas flutuações do seu valor de uso que há uma separação anti-humanista entre verdade e poder e entre qualidade e emancipação.

***Maison Tropicale* (2007), breve análise:**

Escolhemos esta fotografia (o local onde se situava o protótipo de Prouvé no Níger) por funcionar quase como se virássemos uma curva apertada e nos colocássemos como únicas testemunhas, nos instantes posteriores ao de um acidente de quem mais ninguém se deu conta: o clima *naturalista* (árvores preguiçando as suas sombras, um muro de adobe avermelhado a fechar o horizonte, alguns detritos no fundo, um pano vermelho, lenha ou arbustos velhos, pessoas deitadas a dormir) da fotografia contrasta com a austeridade do seu objecto central: uma plataforma de cimento armado, um grande monólito sem ornamentos, dormente, esquecido e que nos recorda incidentalmente a placa que o colectivo tercerunquinto, Julio Castro, Gabriel Cazáres e Rolando Flores colocou como ***Projecto de Escultura pública*** na periferia urbana de Monterrey, 2003 (Fig. 269 e 270).

Essa excepção geométrica, um aparente nada de betão que adquire ao nosso olhar propriedades magnéticas e que pontua a imagem como que se torna no epílogo de uma história, no remate *moral* da migração histórica da representação do espaço (o sonho pré-fabricado, o *efémero* unifamiliar de alumínio de Prouvé) para o lugar como espaço de representação (neste caso de uma artista que permanece estranha às dinâmicas antropológicas, sociais, culturais do lugar (ou lugares), isto apesar do carácter mais do que visitante da sua *investigação*).



Fig.269, Ângela Ferreira , *Maison Tropicale*(Niamey) , fotografia 2007.

Na inércia da morte de um artefacto moderno redescobre-se um lugar no mundo.



Fig.270, Colectivo Tercerunquinto, *Projecto de escultura pública*, Monterrey, México, 2003.

Chegamos tarde demais, já só podemos observar a importância póstuma das coisas, dos objectos, das funções, que foram levitadas por mãos estranhas. A propriedade imobiliária adquiriu um carácter nómada, o seu valor de uso converteu-se em mercadoria e mobilizou-a para outros espaços-tempos.

O que ficou de fora da viagem torna-se significativo; o que se revelou inútil, irrelevante em termos de valor comercial, o que foi deixado para trás por que não era necessário para restaurar, para fazer regressar do passado o arquétipo estandardizado da casa tropical.

O funcionalismo adaptado aos trópicos nunca se solidificou, tornando-se a imagem da ruína de uma época ou desvanecendo-se no seu regresso às origens (ao hemisfério norte-ocidental) em ornamento e troféu comercial.

A demonstração consumada de que o valor de uso da arquitectura, e desta enquanto objecto histórico (prova patrimonial, mnemónica de uma acumulação de experiências individuais e colectivas, de diferentes sentidos de comunidade e de vida isolada), enquanto auto-representação soçobrou incomunicante, desenraizado de subjectividade, perante o seu valor de troca.

Sim, estas podem ser interpretações viáveis mas gostaríamos, aqui, de acrescentar algo mais: o discurso sobre este habitat metálico, sobre a África que se auto-liquida vendendo a preços de saldo os objectos da sua história, tem, deve ser extrapolado para uma análise mais abrangente que coloque no devido enquadramento histórico e político, os dissabores do discurso pós-colonial (discurso que se não houver prudência pode tornar-se a plataforma intelectual para o revisionismo histórico neoconservador que impõe o discurso das nações falhadas e do choque civilizacional como álibis para a gestão imperialista do território africano); este belo objecto (o contentor/passagem proposto como peça principal da participação de Ângela Ferreira na Bienal de Veneza e que nós testemunhamos na exposição organizada em Lisboa no *Museu Berardo*), em que desmontagem e acondicionamento imitam o dualismo construção/composição do abstraccionismo europeu, assim como a plataforma que surge cristalizada no *illo tempore* da fotografia de Niamey são, de um modo talvez não planeado, *ruinments* que murmuram a sinistra palavra *Françafrique*, a palavra guarda-chuva onde se acolita toda a política neocolonialista que o Quai d'Orsay inaugurou assim que as suas colónias se tornaram independentes, isto é, desde 1960 até aos nossos dias e de que o voo da *maison tropicale* para as margens do Hudson é apenas um pormenor tragicómico (e uma forçada reflexão aos plenos direitos migratórios das mercadorias em relação à clandestinidade migratória dos seres humanos expatriados). A *maison tropicale* fala (mesmo que não o pretenda) dessa economia paralela onde os *tesouros nacionais* (como na Grécia e na Anatólia otomana, no Egipto britânico, na Indochina francesa, na Bagdad *bushiana*) são transferidos para mãos mais *eruditas* e para *pastagens* mais lucrativas. Ao mesmo tempo que os povos da África ocidental desembarcam cadáveres nas praias do Tenerife.

No que consiste essa ideologia política de que o Níger, (principal fornecedor de urânio das centrais nucleares francesas e quinto exportador

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

mundial dessa matéria prima, a riqueza mineira do Níger pertencendo de facto à multinacional francesa Areva) e o Congo–Brazzaville são hoje ainda uma realização consumada? É François-Xavier Verschave quem cunha e explica o conteúdo do termo: *é o iceberg das relações entre a França e a África*, em que do lado gaulês coube todo o protagonismo ao seu *homem sombra, Jacques Foccart (...)* a *África das fraudes eleitorais*, dos massacres, dos golpes militares, *das bases militares, do Franco CFA e do servilismo monetário, trata-se da criminalidade secreta nos altos escalões da política e economia francesa onde, uma República clandestina, se mantém fora da vista dos cidadãos. (...) é o longo voo da criminalidade política para a criminalidade económica.* São, então, os quarentas anos de soberania mutilada da África francófona: desde os Camarões, Madagáscar, Alto Volta/Burkina Faso, Chade, Togo, Gabão, Costa do Marfim, o Ruanda, até aos dois Congos Brazzaville e Kinshasa; a África do parasitismo putschista e terrorista dos *amigos da França*, Houphouët Boigny, Hassan II, Sassou Nguesso, Omar Bongo, Mobutu, Blaise Compaoré, Charles Taylor, Idriss Deby.



Fig.271, Ângela Ferreira, *Maison tropicale*, Escultura-instalação, 2007.

A fotografia da placa de betão (e dos seus circunvizinhos, os nómadas *modernizados* e empobrecidos (e prováveis desalojados da guerra separatista que assola o norte do Níger, vítimas mais do que certas da crise alimentar e da fome que desde 2004 afecta esse território ocupado em dois terços pelo Sahara) e as suas cabanas clandestinas) toma o lugar dessa viagem e a placa torna-se o elemento indicativo de um acontecimento extraordinário e insignificante ao mesmo tempo: o entesouramento (e privatização) das realizações materiais da modernidade estética (e neste caso da arquitectura) e a sua penúria histórica como projecto humanista.

A técnica e vocação descontextualizadora da obra de Ângela Ferreira acabam por desocultar a falácia do discurso sobre a pouca realidade do real; ela diz-nos sem propulsões propagandísticas que os valores modernos abstractizados, reféns do nacionalismo, do conformismo e do *salve-se quem puder*, são tão penosos e palpáveis como um tiro mortífero que faz desfalecer ao nosso lado um ser humano, como uma frase estranha com que nos intimidam no local de trabalho, como um pedido de crédito.

E ao atravessarmos as *vibrações* neocubistas do corredor/contentor de Ângela Ferreira, a representação poética da *maison tropicale* desmontada e dormente, em repouso, em pausa para a sua nova vida; ao observarmos a escultura–écran, aquela estranha colagem do agit-prop de Gustav Klutiss (ao serviço de uma divisa leninista: ganhar a classe operária não-comunista, o transeunte desclassado e despolitizado para a causa revolucionária), com os filmes documentais de Rauch sobre o ano zero, o começo intranquilo, inexperiente da batalha política e económica de um Moçambique independente; no circuito entre estes dois objectos interrogamo-nos se não há aqui algo mais profundo e complicado do que uma metáfora estética sobre a beleza sem nome, sem antropologia do não-



Fig.272, Ângela Ferreira, *Maison tropicale*, Escultura-instalação, 2007.

lugar, do espaço objectualizado, coisificado como trânsito, como *parqueamento*.

Essa interrogação é desencadeada por um grande ausente nos trabalhos neo-conceptuais de Ângela Ferreira: o sujeito humano-concreto, a condição humana, os homens e as mulheres e a sua significação e afirmação espacial. Parece estranho mas apesar de se falar intensamente do espaço habitado ou prestes a ser habitado, dos seus *site-objects* mediatizarem os processos humanos que o transformaram, que o tornaram inabitável, que excisaram a sua fenomenologia e autenticidade de realidade quotidiana vivida; embora o material antropológico, as contradições e *imagens fortes* que aparecem de um modo incontrolável à superfície desse material, impulsionarem a sua prática *discursiva*, esse sujeito não deixa de ser fantasmagórico (observem-se as fotografias que realizou em torno de ruínas da antiguidade modernista de Moçambique, a sua casa em Maputo, o Hotel dona Ana, Vilakulo, a casa unifamiliar de colonos, incompleta e abandonada).

Ele é quase sempre uma referência diferida, *ele* presente-se como uma estranheza familiar nas memórias autobiográficas, na abstractização *clean-drawn* do ambiente de uma sala de jantar burguesa, na fotografia da casa familiar, na antiga Lourenço Marques, ou no hotel da periferia de Lisboa onde se alojaram, após a independência das colónias portuguesas, os *retornados*, os colonos em fuga fóbica da *diferença no presente*; pressentimo-lo, também, como futuro proprietário/ocupante/arrendatário daqueles monólitos em tijolo e cimento que guarneciam segundo uma isotropia monossémica a imensa aridez de Kayelitsha nos momentos prévios à sua *tomada de posse* pelas forças anárquicas, incontroláveis do processo histórico; ou nas fotos representando a plataforma donde se arrancou o tesouro modernista das casas pré-fabricadas de Henri Prouvé (o que sucedeu ao mestre-escola a quem se destinava o seu protótipo do Niger?)

Mas se ele é um elemento sobrevivente e intrínseco a estas formas espaciais (é ele que lhes dá conteúdo, complexidade) também é verdade que está do lado de fora da equação ou para nela como um objecto secundário (que testemunha impotente um processo de desposseção -a remoção da casa de Prouvé no Niger- ou relata, enquanto último proprietário as peripécias burocráticas e jurídicas da venda do segundo protótipo situado no Congo-Brazzaville).

Nada sabemos de facto sobre os diferentes indivíduos que moraram (ou que irão morar), que circularam (ou que circularão), que existiram (ou existirão) naqueles espaços. Nunca os vemos realmente, não tem presença verbal, visual, os seus nomes e rostos permanecem incógnitos, não sabemos o que pensavam, que línguas falavam, como falavam, com quem e quando, qual o seu quotidiano, se tinham preocupações estéticas, se acreditavam na normalidade do dia-a-dia, qual era o seu vocabulário, que angústias existenciais ou materiais os assolavam, o que faziam, se conseguiam dormir sem medo do dia seguinte, se eram felizes, se amavam, se eram amados, que funções económicas desempenhavam, qual o seu papel no interior da família, qual o seu mundo simbólico, que significado e importância davam



Fig.273 Ângela Ferreira
Hard rain show,
A viagem no tempo do
Ecran-quiosque de
Gustav Klutssis, 2007.

ao *pormenor quotidiano*^{xliii}, que ideais tinham sobre a *maneira melhor de fazer e de existir* (ou se sequer se tinham tempo para reflectir sobre a forma como existiam, se tinham tempo para ter uma vida filosófica).

Esta ambiguidade é ao mesmo tempo uma força (desprende-a do apócrifo, da textura teatral *do meu caso*) e uma fragilidade na sua obra (faz dependê-la de uma posologia, de um modo *adequado* de leitura, as legendas explicativas abundam e controlam as hipóteses interpretativas).

Mas resumamos as coisas nestes termos: apesar do carácter pós-humano, *germicida* das suas peças tridimensionais, apesar de escassearem as oportunidades de ambiguidade poética, a sua obra ainda consegue ser um sítio *antropológico* onde se conservam (sem qualquer instinto comemorativo ou doutrinário) subjectividades, (muitas delas estranhas e estrangeiras entre si), e memórias divergentes. Um sítio que atribui valor estético, (e por vezes radicalidade), aos dados visuais (às *imagens fortes*) com que se manifestam as *abstracções interessadas*^{xliv} da modernidade e da modernização. Um sítio que crítica através da apropriação artística essas mesmas abstracções por funcionalizarem (e programarem) em termos de produtividade e de utilidade o *cenário do tempo utilizado*^{xlv}, (a peregrinação quotidiana no espaço da rua e da cidade), a ideia e a expectativa de comunidade, de recreação e de existência, a psicologia individual, as noções de espaço e tempo.

4.3-Pedro Cabrita Reis: a casa como uma edificação de mundos.

(...) a natureza desapareceu como referente. Perdemos em nós próprios a um ponto tal que chegamos ao momento em que o exercício da arquitectura é a única forma que torna o mundo compreensível. Afinal a arquitectura é mais sobre definir territórios do que construir casas.^{xlvi}

Pedro Cabrita Reis

T.S.Elliot observava^{xlvi} que a tendência geral dos críticos quando falam sobre poetas (e é de um que vamos tentar falar) era procurar na sua linguagem aquilo que o destacava e diferenciava em relação aos seus pares; esse trabalho de isolamento heróico do autor não só pecava por um idealismo serôdio como despegava a sua subjectividade, a sua psicologia, da realidade (linguística, cultural, política) em que estava imerso. Como se de um alienígena de facto se tratasse, e não de um praticante de um determinada língua, um explorador/provocador da sua vocalidade, da sua semântica, da sua musicalidade e estrutura sintáctica, ou seja um explorador/provocador de algo que o precedia, de um repertório de experiências passadas que não tinha vivido e que não lhe pertenciam de facto; tentaremos seguir a sugestão de Elliot e assim começar por denotar aquilo que é mais comum entre Pedro Cabrita Reis e os seus contemporâneos, convém, por isso, observar alguns aspectos contextuais: a obra de Pedro Cabrita Reis agrega-se ao tropo discursivo das belas-artes (visto, aqui, como um sistema historicamente determinado, que organiza e hierarquiza as relações entre o jogo livre da imaginação e a prática da criação), isto significa que a sua obra ingressa a condição artística (a condição dos objectos produzidos serem contemplados e esperados como fenómenos artísticos) em determinados espaços de socialização (a galeria e os seus periféricos: os museus, os centro de artes e os *media* especializados); implica também dizer que qualquer que seja a forma de nomeação da obra produzida por Pedro Cabrita Reis estamos a falar de uma *arte oficial* onde prevalece o partenariado entre o artista e a galeria (mesmo quando a sua acção sabota e torna precária a percepção que outros possam ter desse espaço como lugar de um culto) e em que, em termos mais específicos, subsiste a ligação orgânica entre o autor, o seu *medium* e o dualismo talento/originalidade que era suposto ter-se tornado derrisório na arena sócio-artística com o trabalho de sapa da tradição anti-arte, anti-estética que definiu a produção artística no século XX. O que aqui se observa não vale como juízo de valor mas como constatação.

Pedro Cabrita Reis faz instalações artísticas (onde convergem outras *degustações* como a pintura, o desenho, a fotografia) e está associado a um tempo histórico (da produção artística ocidental dita avançada) que implica a escultura em tarefas excursivas (de expansão não só do seu referente como das suas propriedades físicas) e à imersão anti-narrativa do espectador; um tempo histórico (definido por Rosalind Krauss no seu texto seminal, *Sculpture in na expanded field*, 1979) onde se enfraquece a concepção da escultura como a produção de um objecto precioso, isto é, de um objecto caracterizado pelos custos e raridade dos seus materiais, em que o carácter intenso e demorado do trabalho que envolve a sua produção é anulada pelo uso recorrente de materiais *plebeus* (sem qualquer genealogia à tradição *beaux-arts*) e de objectos encontrados no quotidiano do artista (ou dos seus colaboradores e amigos).

Graham Coulter-Smith argumenta^{xlvi} que a arte da instalação é um modo de expressão artística de tradição recente (ou pelo menos em que os seus *artistas mortos* ainda são *assombrações* indispensáveis e influentes); observa, também, que este novo modo de expressão se enraizava originalmente numa lógica obstrutiva (dificultar e não facilitar a percepção da condição artística) e que a sua consolidação (senão vulgarização) na década de 90 como *modus vivendi* da arte avançada acabou por incorporar no sistema artístico todo esse *pathos* de crítica dos códigos e dos costumes da arte ocidental. Uma rendição sem luta ao charme discreto do conceito da arte como a produção de raridade (e de autenticidade).

Este é o ambiente posicional, o esquema moral (para não usarmos a palavra *ideológico* que pode abrir velhas feridas...) dos *empreendimentos artísticos* de Pedro Cabrita Reis.

Nas suas conversas^{xlix} ele torna, aliás, claro nos seus argumentos que o individualismo transgressivo da sua obra depende e só faz verdadeiramente sentido em espaços de afirmação institucionais, (últimos lugares pacificados, refúgios curativos e espirituais para o sujeito humano) isto é, submete a razão de ser e a finalidade da sua prática às leis do zonamento artístico; mas a este realismo não se deve colar qualquer visão cínica do problema da produção e recepção da arte nem qualquer celebração do toque de Midas que o mercado produz sobre toda e qualquer arma de arremesso; se há algum pedaço da acção que Pedro Cabrita Reis quer, esse pedaço não se esgota em absoluto nas recompensas sociais de se ser um *jogador* na liga restrita da arte dita séria e avançada (até porque a sua obra não é uma seguidora complacente de regras).

Discutimos que a principal aspiração da sua obra é que haja um público para ela (parece um lugar comum mas não o é, assim como não significa afirmar que o interesse pelo Outro, pela imagem secundária que o Outro vai decodificar seja uma condição da sua produção artística). Façamo-nos entender: a sua obra é um *pensamento em experiência* que pratica um proselitismo atractivo (subsidiando-se das técnicas da aparência irrepitível, do acidental, da permanência, da investigação da diferença no sempre-igual); uma obra que admite um interlocutor incursivo e activo; uma obra que convida sem paternalismos à participação do corpo (movendo-se,

deslocando-se dentro e em torno do grupo de objectos) e da percepção (como instrumento que organiza, reúne os fragmentos da experiência, que totaliza numa imagem e numa hipótese narrativa aquilo que foi sentido e experimentado pelo espectador enquanto corpo) do espectador.

Matriculado que está Pedro Cabrita Reis passemos, por via da hipótese interpretativa, ao que é a porção incógnita, incompleta da sua identidade de inventor/proliferador de formas e de *transportador de memória*.

Desde já um aviso: entendemos que este conjunto de *site-specifics* e de esculturas que Pedro Cabrita Reis tem vindo a produzir de um modo continuado desde a década de 90, pode ser lido de uma forma reversível, isto é, não há um controlo onisciente, autoral que determine o sentido da leitura que pode ser feita acerca da sua obra (mesmo que o artista seja peremptório (ou quase) em relação a determinadas temáticas); ela tornou-se uma *navegação* colectiva, por isso dinâmica e multilateral. Significa, também, que não propomos uma narrativa do *continuum* histórico de Pedro Cabrita Reis.

Ao não totalizarmos a compreensão do seu passado, ao não periodizarmos os temas (a viagem *enciclopédica* que é possível realizar entre *Das mãos dos Construtores I*, (Óbidos), 1993, às *Blind Cities* em particular à quinta cidade, Eco, Porto, 1999, uma paliçada de panópticos onde a sensação visual diz-nos que anteparando um museu virginal o objecto escultórico reenquadra-o – e isso pode ser lido como um salvamento - pois substitui o objecto estático no mundo, a forma imatura pela forma metabólica), os materiais (a clivagem, por exemplo, entre o uso intenso do gesso, de lâmpadas esféricas, de pano cru, de tubos de cobre galvanizado na escultura que realiza no princípio dos anos 90 e os pladurs, tijolos, mdf, troncos, caixilhos e vidros de janelas que começam a se instalar e a permanecer na sua produção em meados dessa mesma década sendo que *Echo der Welt* de 1993 mas em particular *Posto de observação/Atlas Colestis V* de 1994 constituem edifícios charneira) estamos a tentar apreciar esse mesmo trabalho (este texto ainda é uma apreciação prévia, uma *patrulha de reconhecimento*) sem soçobramos ao peso do fenómeno cultural neoromântico com que se socializou a figura de Pedro Cabrita Reis; sem termos, enfim, que nos interrogarmos sobre mortalidade do seu talento (durará sempre? já atingiu o apogeu criativo? é um ciclo de auto-perfeição a que se sucede outro de auto-descoberta e de quase anulação?). Não vamos reconstruir a fenomenologia do seu fazer, minuciar as contingências, os desvios que condicionaram o seu trabalho; apenas queremos contribuir para couraçar algumas vias estreitas por onde achamos que é possível entrar nos seus *apostos* e observar o que ali se pratica: um projectar intranquilo, (que coloca em tensão no interior da obra o estrutural e o decorativo), uma interpretação orgânica e visual (fixada metodologicamente no aparato industrial, nas suas ofertas de bricolage) do *ad infinitum* pré-estabelecido do ambiente urbano.

Somos animais miméticos, imitamos e memorizamos partículas do mundo que nos rodeia (e valorizamos os sentidos associados a esse

trabalho); muitas vezes desenvolvemos uma imagem posicional; uma imagem que humaniza, dá um significado humano, ao *granito* que cobre as faces do mundo mas essa imagem nem sempre é concordante, nem sempre é um receptáculo insuspeito, uma aceitação consensual da realidade que testemunhamos.

Não é unidimensional e unifocal essa nossa atenção e rastreio sobre o mundo; ao recorte impressionístico, ao desenho que ressuscita os contornos do que já vivemos, do que já sentimos, do que vimos sucede-se um processo de codificação, uma temporalidade de (re)invenção metafórica em que o Eu psicológico reivindica os seus direitos, em que o incógnito se confirma como tal; e assim a espécie de copistas que nós somos descobre que as imagens felizes com que construímos (e conceptualizamos) o nosso lugar no mundo são mais vezes questões irrespondidas, boas ou más questões, do que respostas.

Como Gregor Samsa que amanhece transformado num insecto podemos encontrar na obra de arte o mundo transfigurado em algo que não reconhecemos; ou podemos discernir na criação artística a mediatização de uma recusa, de uma provocação, de uma desaprendizagem em relação ao adquirido, à experiência controlada, ao costume endógeno, à resposta prevista.

A produção artística de Pedro Cabrita Reis é um sistema de crenças no *puro-em si da arte* (T.Adorno), na profundidade *oceânica* e poética do *cul de sac*; é essa associação entre a (quase) impossibilidade do novo (como morfologia do artístico) e a dificuldade interpretativa (que é possível extrair do anti-narrativo, da repetição, do outra vez, da serialização) que mantém intacta e produtiva a tensão na obra artística de Pedro Cabrita Reis entre o processo reflexivo e o objecto. Entre o conteúdo latente das jornadas de trabalho, da manufactura e a autenticidade manifesta da obra realizada.

Entre uma praxis repleta de instantes repentinos, de decisões imprevistas (mas também de maneirismos) e um ritual onde a *artisticidade* do objecto se reconstitui como um fenómeno de profundidade, de mistério; como uma mediação que existe em silêncio, uma quantidade visual que redimensiona, revitaliza (ou distorce) o imaginário do outro (os seus esquemas morais, a sua visão do estar vivo, do ser, do desejo e da morte, o modo como complementa, como expressa a escassez ou a vontade insaciável, como toma consciência da sua incompletude, das suas motivações sectoriais), mas em que esse nexos se realiza com o objecto artístico de *costas voltadas* para o seu interlocutor. A arte *fala-nos* e nós escutamos mas não a vemos a falar.

E em toda a sua obra viaja o mito da beleza entendida como a superação palpável do horizonte, do infinito, do ininterrupto; como a afirmação de vida de um sujeito que se crê autónomo e livre de todas as renúncias sociais.

Ao seu lado viaja, também, incógnito, talvez imperceptível para o próprio Pedro Cabrita Reis, a consciência anticlássica que das coisas o trabalho artístico já não extrai (já não lhe compete ou já não consegue?) uma imagem de verdade, (o seu significado permanece incompleto, ambíguo, dilatatório), que já expirou o vínculo da condição artística a uma função ideal

(ou a uma ideia histórica); a tentativa de recuperar, de voltar a enfrentar em tensão essa particularidade, esse mito de poder do mundo das imagens, e das formas artísticas, (decifrar, possuir, ordenar, revelar), é já, em si mesmo, sinal desse desfecho.

Não é isto, contudo, que o distingue dos outros artistas. Essa é a ironia da esperança contemporânea: que os artistas continuem a falar como artistas; que digam *eu também sou as minhas coisas*. O que o distingue é a capacidade de inventar uma obra visual (repleta de artefactos tridimensionais incompletos) onde mito (desordem, caos, indeterminação, informalidade, memória episódica) e logos (recuperação histórica do passado) disputam o direito a dizerem: *eu também sou mais do que as minhas coisas. E as minhas coisas são cada vez mais do que a sua finitude (do que o seu sono no armazém)*.

Assistimos a um *cadavre-exquis* feito em colaboração com as *tatuagens móveis* da cidade pós-fordista, com a subjectividade que é possível extrair/purificar do trabalho reificado, dos espaços vazios da civilização pré-fabricada, com os fins do dia, com a luz que vem de fora, com os domingos auto-imunes, com o que não é mensurável nas marcas deixadas no corpo da cidade, (mas também com as sombras da História de Arte).

Observamos a sua obra como uma materialidade prática, quotidiana, uma acumulação de técnicas, de materiais, de circunstâncias e de temporalidades, (uma dialógica de empirias em que os modos de expressão do outro, do trabalhador, do colaborador, do especialista são presenças activas); mas sobretudo como um objecto para ser contemplado, como um sistema de estímulos, uma presença que se oferece à experiência dos outros, como o regresso de uma inteligência estética, de uma ideia de cosmos mesmo sendo incapaz de explicar os binarismos que percorrem e se revelam nas itinerâncias dos indivíduos, nas suas construções subjectivas do mundo; os equilíbrios precários entre nascimento a morte, amor e ódio, fome e enjoo, crime e arrependimento, acção e inércia. Mesmo representando a necessidade do irreconciliável.

O *modernismo da banalidade* de Pedro Cabrita Reis define a construção como um *audare sapere* primordial e o território como um substituto da vanguarda artística. É nos recursos desperdiçados do subúrbio e da cidade, nas redundâncias do pré-fabricado, do serializado, do bricolage, é nas lixeiras do presente não-histórico que se reencontra o heroísmo romântico da arte: a importância de um muro, o significado antropológico de um obstáculo, a sedução óptica de um *seagram* portátil de aço inoxidável, uma cidade de pladur e de desenhos de crianças que apetece ocupar, conhecer as suas fronteiras, espreitar os seus vazios; feridas de tijolo e cimento, contrafortes de *carne exposta* que ganham o nome austero de catedrais, mas também uma dúvida filosófica perante o que está no outro lado, no som de um cão a ladrar na noite, o que se resguarda na janela que olha, nos tijolos que se alinham na claridade, nas escadas impossíveis de subir, (calçadas aos troncos de uma natureza humanizada), na luminosidade intermitente, no silêncio monocromático). Os *post-scriptums* de uma viagem quotidiana: a

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

sua tiragem em negativo como um esforço e uma técnica (poética) para metaforizar a construção *automática* do mundo: *Então percorro as ruas. (...) Tudo vem ter comigo. Fico com tudo. Fico com os sons assim como fico com as palavras. Fico com nuvens. Cheiro coisas e memorizo as gradações da luz. Aproprio-me das distrações do pavimento: encho-me com isto tudo, alimento-me com isto e então vou para o atelier*ⁱ.

Enfim um armazém de coisas sobreviventes, necessárias onde se desnuda o carácter percívél de ver e ser visto; a separação mortal entre forma e conteúdo; onde convergem a cidade (invisual, metafísica), a inércia multiplicadora de massas e espaços vazios, as memórias de um domicílio (*o meu lugar, o meu descanso, a minha melancolia*), de um quarto, de um corredor, dos seus cheiros e sons transformados em objectos portáteis, em *cordões umbilicais*, em canais percussivos.

Um tipo de montagem, de adição onde os materiais parecem subsidiar uma regeneração do estar no mundo: canais, reservatórios de água, depósitos, gabinetes, salas, escadas, casas, cidades, armazéns, prateleiras de arquivo, estruturas pavilhonares, grandes vidros, caixilhos, portas, muitas portas de todo o tipo, armários, cabos de cobs, tubagens; toda essa transcendência óptica faz-se *com um mínimo de gestos*ⁱⁱ e com algum sentido histórico (isto é, do *momento presente do passado*ⁱⁱⁱ): uma tarefa em que a forma familiar, reconhecível serve para falar e dar a ver uma organização formal desconhecida, uma experiência da materialidade e da sensibilidade **mais que natural** da vida moderna.

Ando pela cidade e posso transladar para um trabalho meu o fragmento de uma frase que escutei entre duas raparigas no meio do passeio. Eu só pego um pedaço d e uma conversa mas concretiza-se na grandeza de uma declaração- o som das palavras, o contexto em que elas passam ao meu lado, o cheiro que largam à sua passagem, eu olhando em frente para a próxima coisa- tomo tudo isto como um caderno mental de esquiços e uso isto para trabalhar como também uso todo aquele material disparatado que preguiça no chão do meu atelier^{liii}.

Na obra *Estrada das Lágrimas*, 1997, (Fig. 274), de Pedro Cabrita Reis cruzam-se, aliás, presentificam-se esteticamente algumas das porções objectivas e subjectivas deste fenómeno de acumulação de espectáculo e de acumulação de improdutividade. Estamos diante de um compósito constituído por uma janela em caixilho de alumínio com dois rectângulos de vidro transparente fracturados em zigzag e *suturados* grosseira e energicamente por uma fita adesiva castanha; por detrás dela observamos duas superfícies monocromáticas diferentes em tamanho; a da esquerda é branca atrás dela observa-se, ainda, um pedaço de madeira, por seu lado, a da direita, ocupando a superfície do vidro, é negra. Há uma certa ambiguidade que faz com que à distância estas superfícies sugiram uma



Fig.274, Pedro Cabrita Reis, *Estrada das Lágrimas*, 1997.

acumulação homogênea de massa pictórica (talvez o pretexto para uma anamnese da história da pintura não-figurativa) apesar de serem de pré-fabricação industrial (fórmica ou outro material cromatizado). É um objecto parietal, que poderíamos, pelo carácter destituído e desfuncionalizado dos materiais, associar à *poiesis* e à insegurança ontológica da Arte Povera; por seu lado, as duas monocromias da rectaguarda sugerem outra hipótese; é que a soma em contra-relevo de imagens bidimensionais (o quadro do caixilho, os vidros, a fita e os rectangulos cromáticos) mnemoniza outra economia plástica, uma genealogia da pintura enquanto objecto anti-narrativo e inexpressivo que vai do *Chernyi Kvadrat* de Malevitch aos *Specific Objects* de Donald Judd.

Composição, organização e construção são elementos inteligíveis nesta obra; elementos em que se fundaram as inércias dessa genealogia da pintura. O recurso a estas hermenêuticas serviria como um razoável e até cómodo pretexto para que a lógica obstrutiva que fecha a arte num circuito institucional de mediação e de recepção se sobrepusesse nesta obra.

A alusão historicista tributar-lhe-ia uma espécie de apaziguamento estético do real e por consequência enfraqueceria ou tornaria redundante o prolongamento perceptivo, o trabalho de estranhamento necessário para que a obra fosse lida em termos de incompletude e de alteridade semântica e não em termos de integridade ou de uma autonomia centrípeta que insistisse no silêncio da obra.

A obra tem, de facto, outro referente reiterado por uma instância linguística: *Estrada das Lágrimas*. A palavra *Estrada* pode ser associada a duas antinomias: à mobilidade do outro perpétuo - a diferença que se instala, que dramatiza os acontecimentos sem data e sem significado- e à construção de uma identidade na repetição quotidiana- a visão e a estética (o gosto em compor, em consolidar, em organizar) que se desenvolvem no *cenário do tempo utilizado*^{liv}.

O título reporta-se à memória de uma subjectividade recolectora, ao acto de construir com as próprias mãos. É a *esperança militante*^{lv} na sobrevivência, no aguentar temerariamente mais um dia, uma atitude que Pedro Cabrita Reis observou nas populações mais desfavorecidas das favelas de São Paulo (aqueles que já alcançaram a Favela, a comunidade e o território dos destituídos, mas ainda não se solidificaram como membros perenes dela) e em particular nos objectos precários que essas populações designam por casa.

O gesto de abraçar, de coligar o que naquelas porções de vidro está quebrado é a representação de um mecanismo específico de resposta e de adaptação que se pode enunciar nestes termos: a destituição vivida, a pobreza nómada incorpora em si e criativamente a vontade topológica, a vontade de sobrepor a identidade e o que resta de tempo de vida a um espaço concreto.

A caminhada livre pode não ser uma caminhada feliz e segura e são raras as vezes em que a errância, o vagabundismo não termina em sobrevivência e em paragem: *tenho que ficar aqui, não aguento mais, vocês continuem; eu não fui sempre assim, já tive uma casa, um emprego, agora tenho isto; eu quero morar numa favela.*

Escapar à sobrevida do nomadismo. O activismo quotidiano de fazer e conservar um lugar, de fazer convergir num ponto específico do espaço (social, económico, urbano, rural) toda a complexidade antropológica de uma vida, e de com esse trabalho resistir a uma existência sem lugar e sem memória. Este objecto não se deduz, então, do maneirismo metafísico de um *homem-teórico* (daquele que não existe mas que reúne o optimismo etnocêntrico do dever-ser do homem) mas do impulso comunicativo de um outro que existe e que intensifica o seu ***significado no pormenor quotidiano*** (*esta é a minha presença, o meu gesto nesta coisa que chamam vida e onde sofro, ele significa que continuo a caminhada nesta ausência de fim em si*).

Pedro Cabrita Reis insiste que o itinerário da sua produção não tem uma *encarnação* ideológica e que o seu interesse está em *falar* sobre o impulso de construir, em experimentar essa força afirmativa que desobedece às contingências da matéria, que a transforma, corta, adiciona, cimenta, pulveriza, modifica. Isto tudo prefigura um esforço de se subtrair à realidade acentuada, de desagregar a norma (um esforço para que a *construção*, a finalidade do construir vá para além dos mecanismos que a fazem signo de uma utilidade, de um interesse, de uma necessidade) e de inverter as relações de poder e de uso que fazemos da matéria.

O inverso também pode ser reivindicado pois como nos diz Victor Burgin ***a ideologia detesta o vazio***^{lvi}, preenche-o, ocupa-o, é como o vento que entra pelo buraco da fechadura mesmo depois das portas trancadas e das janelas calafetadas. Não deixa de ser um precipitado ideológico a ideia de que, para preservar a sua ilusão de autonomia, a obra artística só pode ser descodificada e contextualizada por via de uma abordagem *clássica* da sua organização interna isto é, apenas relevando as regras de composição, a sintaxe e convenções visuais que caracterizam e diferenciam plasticamente o objecto observado.

Desse *vazio* detestado, pronto para o aproveitamento ideológico, destinado a ter uma história, a ser uma categoria localizada saltamos para a elasticidade espacial de uma parede de tijolo, ***A room for a Poet*** (2000), (**Fig.275**) um muro de comprido com uma porta, uma minúscula janela e onde o vazio ventila escassos orifícios, os que ainda não foram engolidos pela lava de cimento que cola todas aquelas peçazinhas obedientes, militares, encarnadas da argila e sólidas da cozedura: um muro torcido, irregular que inclui na sua fenomenologia uma árvore e que se encosta a um pavilhão anónimo; uma paliçada incompleta que se levanta como um contorno desse corpo biológico. Apetece dedilhar os sulcos regulares daqueles tijolos, sentir o cheiro dos abcessos de cimento. Não dá para se fazerem/esculpirem/riscarem coisas bonitas naquela parede de fuzilados. O vazio é a caixa que guarda e absorve o muro ou é ele que revela a verdadeira natureza do vazio, como se fosse o vazio em carne viva, esfolado?

Um quarto para um poeta, um instrumento de fixação espacial, de processamento e de vivência, um lugar para cuidar das coisas, um continente para reemergir, para se auto-descobrir, para agregar símbolos,



Fig.275, Pedro Cabrita Reis, *A Room for a Poet*, 2000.

representações vestígios, um contexto. Mas o poeta não precisa de um room, de um espaço definido precisa de se definir no espaço o que é mais mortal, por isso esta oferta fica incompleta e nessa condição é remissiva do trabalho poético que constrói a sua simbólica com pedaços quotidianos da linguagem, com indícios de outros poemas, de outras experiências, de solavancos de coisas sem sentido, de frases ocas onde se pode guardar a casa de um poeta e não apenas um quarto (uma divisão).

Uma parede é um interstício do espaço que condiciona o visível; que determina-o como objecto; que separa os momentos da sua percepção, (o que é anterior e o que é posterior); que dá conteúdo formal ao que está para além, ao que se contempla mas não se alcança assim como aquilo que ainda não se consegue ver; é um exorcismo da paisagem pois desmente a sua continuidade, desfigura o extensivo como episódico; é uma técnica da separação, da apropriação, da proibição: a passagem é um risco, é uma operação ao mesmo tempo física e simbólica, é a figura (a subjectividade, a morfologia de um Eu mas também de um Nós comunicativo) que se dissolve, que se perde na entropia de notícias, de fragmentos, de impressões descentradas imprecisas do cenário figurativo.

Este muro/parede/fragmento intrascendente depositado neste ambiente artificial, um chão de gravilha, um edifício incógnito, (útil/inútil?), para que serve ele? O que protege? O que guarda? O que está do outro lado que não vêm? Um objecto anónimo, vulgar que atrai o voyeurismo- a janela e a porta são um aviso e um convite para que o olhar rastreie o que fica de fora da parede: homens a (dis)correr, princesas expropriadas, camponeses urbanizados.



Fig. 276, Pedro Cabrita Reis, *The passage of the hours*, 2004.

A parede branca com um Mondrian pendurado de que falava Fernand Léger nos anos vinte reaparece nas mãos de P.C.R., (*The passage of the hours*, 2004, Fig. 275) como um recinto fluorescente em que a grelha, (*a escada para o universal*, mas uma escada em que faltam degraus), dá um aparato industrial, eléctrico à ideia de maravilhoso; o romance da psique sai de olhos fechados do higienismo parietal, do arranjo fetichista e abstracto das coisas belas; ele recoloca-se no espaço histórico, moldado pela subjectividade humana, submetido aos seus mecanismos de renascimento, de transgressão/punição, (edificação/ruína), liga-se ao quadro eléctrico, ao automatismo espectral de luzes que fazem reviver o inacabado, pulsando intermitentes nas profundidades de um espaço asfixiado.

Este é o nosso remate interrogativo: na *anatomia do inconsciente construído* praticada por P.C.R. a construção é palpável, verosímil, o projecto materializa-se, mas as coisas estão destituídas de realidade (não há concomitância entre o designado *quarto*, ou *as cidades cegas* ou *nas cidades* e o objecto demonstrado, o objecto que habita o espaço) e com essa retracção é a dualidade entre o sensível e o inteligível, (entre o instinto pré-verbal e o raciocínio dedutivo), que sai do seu conflito mórbido, que sai do darwinismo da imagem imposto pela experiência modernista: as imagens secundárias, as substituições, as aparências também se tornam *res cogita*, também se tornam pensantes. Como idosos reformados sentados num banco

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

de jardim elas também querem estar vivas, elas querem regressar, ser ouvidas, ser incluídas. Ainda querem estremecer com as impunidades do tempo histórico.

Notas do Capítulo 4, Pág.240-291

ⁱ Ângela Ferreira, Entrevista com Lúcia Matos. In *Visitas Privadas*, Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 2002, p.5.

ⁱⁱ *Artforum International*, vol.XXXI, nº6, New York:February 1993, p.63.

ⁱⁱⁱ Perry Anderson, *As origens da Pós-Modernidade*, Lisboa: Edições 70, 1998, p.83.

^{iv} Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusets:The MIT Press, 1993, p.xiv.

^v Hal Foster, *Op.cit*, p.xiv.

^{vi} Por via de um regresso antológico aos *clássicos* da pintura ocidental: adaptando e *contemporaneizando* a sua linguagem formal, a sua iconografia; explorando os fenómenos pictóricos e imagéticos que lhes são inerentes; recapitulando a problemática da Imagem e da Ideia que esses *clássicos* parecem desenvolver; adaptando esse capital simbólico a temáticas e a mediuns dominantes na contemporaneidade como o vídeo, a fotografia, a instalação (pense-se não só em Jeff Wall mas também nos exemplos de Gary Hill e Bill Viola).

^{vii} (sem referência ao entrevistador)-*Critical strategies of fictional address. Field work and the natural history museum*, Mark Dion Interview In Alex Coles(Ed.), de-,dis-,ex-. Magazine, Vol. 3, *The Optic of Walter Benjamin*, London: Black Dog Publishing Limited, 1999.p.38-58.

^{viii} Diz-nos ele: *assim que nos movemos de projecto para projecto somos forçados a aprender (ou a recuperar) o fôlego discursivo e a profundidade histórica de diferentes representações - como um antropologista que entra numa nova cultura em cada nova exposição. Isto é muito difícil e fragiliza ou torna improdutivo qualquer consenso acerca da necessidade da arte ou qualquer discussão sobre os critérios que determinam a arte mais significativa*. In Hal Foster, *The Return of the real*, Massachusets: MIT Press, 1993. Introdução:p.xii. A tradução é nossa.

^{ix} Frederic Jameson, *Postmodernism and Utopia* In *Utopia and Post-utopia, configurations of nature and culture in recent sculpture and photography*, Boston, the Institut of Contemporary Art,1988, p.18. Sobre a abordagem proposta por F. Jamenson sobre a esfera cultural do Pós-modernismo consulte-se, também, Perry Anderson, *As Origens da Pós-modernidade*, Lisboa: Edições 70, 1998. E em particular o Capítulo 3, *Absorção*, p.65-103.

^x Frederic Jameson, *Op.Cit*, p.11.

^{xi} Hal Foster, *Subversive Signs*. In *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle: Bay Press, 1986, p???

^{xii} Hal Foster, *Ibidem*.

^{xiii} Hal Foster, *Ibidem*.

^{xiv} Susan Sontag, *On Photography*, London : Allen Lane, 1978. p.178-179.

^{xv} Catherine Millet, *L'écoute critique* In Art Press, Hors de série nº 15 Paris: 1994. p.8-9.

^{xvi} Frederic Jameson, *Op.Cit*, p.16-17 e p.32.

^{xvii} A expressão pertence a Henri Lefebvre.

^{xviii} O estado das coisas que a teoria cultural descreve como sendo o *pós-moderno*.

^{xix} Sobre esta estratégia ambígua de trazer a arte para dentro da realidade, neste caso, de uma comunidade turco-germânica, desempregada e enraizada num Siedlung da parte empobrecida de Kassel, consulte-se o texto disponível online Deconstructing installation art, Casiad Publishing, (2006), assinado por Graham Coulter-Smith, em particular o capítulo *The Social Realist as Entrepreneur: Thomas Hirschhorn*; a sua análise coloca algumas interrogações à natureza e ao alcance do conceito beuysiano de *Escultura Social* (para o qual ele nos fornece uma definição operativa, trata-se da resposta neo-romântica contra-racionalista e pós duchampiana ao problema artístico, autor-processo-obra-recepção, enquanto problema socio-cultural) e serve-nos Thomas Hirschhorn e Santiago Serra, como exemplos da deriva cínica e de um regresso à concepção tradicionalista de arte (obra original, de uma autor específico, sem leituras póstuma sque não as direccionadas por esse

autor, e sobretudo, obra preciosa e garantia de sobrevivência económica dos artistas-*temos que fazer pela vida* diz Santiago Serra) em que embarcou a concepção neo-romântica, a antropologia new age, de Joseph Beuys.

^{xx} Cito Paul Valéry referido por Walter Benjamin no seu ensaio *O Narrador-reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov*. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.38.

^{xxi} David Harvey, *Spatial Utopias*. Chapter 1: *The difference a generation makes*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2002, p.9.

^{xxii} Arnold Hauser, *História social da Arte e da Cultura*, Lisboa: Estante editora, 1989, Vol. 3, p.70. O filme de Kassowitz é a consagração estética dos banlieusards franceses, finalmente alguém como eles fala do seu mundo e devolve-lhes as suas tragédias pessoais sob a forma de um claro-escuro épico; mas o realismo do filme não deixa de fraquejar ao preferir a sintaxe da auto-condenação, ao absorver a ideologia de uma actualidade resignada que se desabitou a pensar e a exigir um futuro comum. Mais um filme sobre os guetos em que a sintaxe da opressão que os ergueu permanece incólume.

^{xxiii} David Harvey, *The condition of Post-Modernity*, Oxford::Basil Blackwell, 1989.

Sobre esta temática leia-se também Sean Homer, *Frederic Jameson and the Limits of Postmodern theory* In <http://www.shef.ac.uk/ui/academic/N-Q/psysc/staff/sihomer/limits.html>

^{xxiv} David Harvey, *The Urban process under Capitalism*, International Journal of Urban and Regional research, 2, p.124.

^{xxv} Hal Foster, *Design and Crime*, London:Verso, 2000. p.41. David Harvey observa, e o seu comentário pode ser facilmente extrapolado para muitas outras cidades do hemisfério norte-ocidental e para a política de franchising do Museu Gugenheim, D.Harvey, observa, diziamos, que na cidade portuária de Baltimore (o seu *case study* desde 1970) e na sua dispersão metropolitana (subúrbios e exo-subúrbios), as forças económicas e financeiras, as mesmas que usam o refrão ideológico e apoloético do *conservadorismo político e da liberalidade social* do mercado livre, e defendem como panaceia o emagrecimento do Estado, essas mesmas forças mantem uma relação clientelar e intensamente subsidiária em relação ao investimento público; é uma relação, diz ele com alguma ironia em que o interesse público fica com os riscos e o interesse privado acumula os lucros. In David Harvey, *Spatial Utopias*. Chapter 8: *The spaces of Utopia*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2002, p.141.

^{xxvi} A peça foi escrita em 1941 por Brecht e é, na sua essência, um ajuste de contas satírico com as forças económicas e políticas que com a sua indulgência e activa cumplicidade permitiram a chegada ao poder dos Nazis: os *junkers* alemães, os grandes industriais e proprietários agrícolas como Fritz Thyssen, Kurt von Schroder, o Príncipe real Guilherme de Hohenzollern, Príncipe Euleng-Hertfeld, Wilhelm Mann que construíram a máquina financeira nazi. A história política alemã é transfigurada para as lutas de poder do gansterismo de Chicago dos anos 20 .A progressiva incorporação do crime organizado na vida económica e política da grande cidade mimetiza a transformação dos Nacional-socialistas de uma força de choque baseada na violência racista e anti-comunista, uma milícia de arruaceiros, numa organização política de massas que os sectores conservadores da Alemanha admitem como aliado político e como parceiro de governação. O enriquecimento de Arturo Ui, o seu controle implacável das actividades clandestinas de extorsão, de venda de álcool, de prostituição e das apostas permitem-lhe tornar-se num período de grave crise monetária num dos principais motores financeiros da cidade e num aliado importante para as forças conservadoras e detentoras do poder público. Arturo Ui é o Chanceler Nazi reduzido à sua condição de Gangster heroificado pela Burguesia como símbolo do empreendedorismo capaz de tirar a economia americana da depressão.

^{xxvii} David Harvey, *Spaces of Hope*, Edimburgh: Edimburgh University Press, 2002, p.173.

^{xxviii} David Harvey, *Ibidem*, p.173.

^{xxix} Frederic Jameson, *Post Modernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Chapter 1, London: Verso, 1991.

É necessário esclarecer que o sentido da pedagogia é enriquecido metodologicamente por F.Jameson; ele entende-o como um esforço para ensinar o sujeito individual a preencher através de formas vivas e funcionais de ideologia o vazio entre conhecimento abstracto e

experiência existencial, entre representar o mundo como totalidade e senti-lo e percepcioná-lo subjectivamente, isto é, conhecê-lo empiricamente. F. Jameson alerta aliás para que a longa história de relações complicadas entre a arte e a pedagogia não deve impedir, antes exige que a produção artística de esquerda se incline sobre as potencialidades dessa dimensão não sem antes livrá-la de obrigações morais (de um *dever ser* do homem) ou de visões demiúrgicas (de uma humanidade artificialmente melhorada).

^{xxx} Um bom exemplo do que estamos a falar é o caso recente e local da Fundação Elipse criada por uma associação de banqueiros. Um grupo em princípio recém chegado ao mundo das galerias mas não certamente ao dos leilões. Não se lhes conhecem contribuições beneméritas anteriores e dificilmente podemos definir esta como uma contribuição pública. Mas por via de uma mediação e de um marketing estrategicamente encomendados (imaginamos que pelos próprios), eles são apresentados como o exemplo conseguido e a seguir do que a iniciativa da *sociedade civil* pode realizar onde o Estado é negligente por incompetência ou por ignorância. Esta é aliás uma das decorrências, um dos efeitos ideológicos esperados, e que subsidia este suposto activismo social e filantropismo cultural (e muitos outros, pense-se no Museu Ludwig, na colecção Getty, na *banal* colecção Berardo). E é ideologia no seu estado puro: estabelecer junto das populações uma concomitância entre a modernização, e o seu inevitável carácter privado e de classe, entre a cultura e o seu âmbito de recepção e de exibição e o espírito de propriedade e de entesouramento, entre os *heróis* da finança (os que sabem fazer mais dinheiro por via da *acumulação por despossessão*) e a criatividade artística; convencer, enfim, os desinformados, os incautos, os ingênuos, os que não lêem nas entrelinhas (porque preferem o escapismo de continuarem a ser enganadas ou porque são mesmo ignorantes) que o Estado não pode, não sabe, não consegue e que a separação entre o Estado, cidadãos e vida cívica é uma necessidade, é um horizonte político para que a modernização avance. É, aliás, quase anarquizante o diktat neo-liberal de fazer *desaparecer* o paradigma social do Estado e se possível, com ele, a democracia - mas a exclusividade da violência, das competências securitárias, da repressão (e opressão) são aspectos sobreviventes e hipertrofiados nesse mesmo diktat.

Estas aves de rapina vestem então a pele pronto-a-vestir e benigna de protectores das artes mas o que de facto construíram não foi uma colecção de arte contemporânea com carácter público. Aqui a Arte é um triste figurante e está, de uma forma particularmente intensa, sob o signo do investimento futuro, da produtividade e da mais-valia e é para esse efeito que se adquiriram, por via de *mestres* da curadoria *desinteressada* (estamos a ser irónicos), obras essenciais de Thomas Hirschhorn ou Jeff Wall. Estas e muitas outras riquezas (porque é disto que eles realmente estão a pensar) foram fechadas num armazém. Dai não se depreenderia nada de especial pois é necessário, com efeito, proteger objectos cada vez mais precários e cuja ontologia se alimenta dessa aparente fuga ao durável, ao eterno. O que distingue essa clausura preventiva é que o dito edifício se situa numa zona mais do que inacessível e anónima da periferia de Lisboa, numa área de logística e de distribuição. E que esse armazém, por sua vez, foi reciclado numa casa-forte através do minimalismo serôdio e *neónico* de um arquitecto português contemporâneo. Eis, portanto, um bom exemplo da realidade como representação, da transformação a sangue frio do valor estético em moeda de troca e pior ainda da condição aparentemente inescapável de agente duplo do artista (o *estar juntos* (vanguarda e burguesia) *em oposição* como diz Hal Foster ou o *cordão umbilical de ouro* que, para o Greenberg de Kitsch and Avantgarde, une as duas elites) mesmo daquele que se dedica a representar os erros e a falta de verdade do mundo. No subcapítulo *A Arte da Razão Cínica*, Hal Foster desenvolve em profundidade esta problemática, consulte-se por isso *The Return of The Real*, p.120-124.

^{xxxii} Reportamo-nos em particular ao artigo *Atingir o coração do estado* (1978) in Umberto Eco, *Viagem na irrealidade quotidiana*, Lisboa: Difel, 1993. p.101-103.

^{xxxiii} Podemos encontrar uma definição e uma genealogia histórica deste termo na nota 21 (pg.263-264) assinada por Jean Lacoste para o texto de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002.

^{xxxiii} Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.161.

^{xxxiv} Hal Foster, *The Return of The Real*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, p.128.

^{xxxv} Hal Foster, *The Return of the Real*; Chapter 2: *The Crux of Minimalism*, Massachusetts: Mit Press, 1993, p.36.

^{xxxvi} Celso Martins, Ângela Ferreira, Uma memória africana In *Revista Actual*, semanário *Expresso*, 9 de Junho de 2007, p.11.

^{xxxvii} Saliente-se que ele utiliza esta oposição no contexto dos seus comentários ao fenómeno sociológico da *utopia pavilhonar*.

^{xxxviii} Designação atribuída por Gramsci, a propósito da Europa, aos grupos sociais passivos que vivem do trabalho primitivo, da renda agrária, da especulação grossista e que delapidam a pouca mais-valia produzida por uma indústria subalterna.

^{xxxix} Sobre este tema consulte-se Lenine, *O Imperialismo-fase superior do capitalismo*, Lisboa:Edições Avante, 2000, p.70-89. Na página 88 deste texto Lenine descreve Portugal como *uma forma um pouco diferente de dependência financeira e diplomática, ainda que conservando a independência política*. Um retrato que ainda tem muito de contemporâneo, talvez a corrigissemos acrescentando a erosão manifesta da independência política...

^{xl} Referido por Lenine. In op.cit, p.82.

^{xli} Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.

^{xlii} *Utopie Experimentale: pour un nouvel urbanisme*. In Henri Lefebvre, *Du rural à l'urbain*, Paris: Éditions Anthropos, 1970, p.129-140.

^{xliiii} John Dewey, *Reconstruction in Philosophy*, (Local da edição), (Editora),1957, p.164.Referido por Jurgen Habermas, op. cit,

^{xliv} Para usarmos um termo de Giulio Carlo Argan In *História da Arte como História da Cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 228.

^{xliv} Henri Lefebvre, *A vida quotidiana no mundo moderno*, Lisboa: Ulisseia, s.d, p.38.

^{xlvi} Adrian Searle, *A conversation with Pedro Cabrita Reis* In Michael Tarantino (Ed.), *Pedro Cabrita Reis*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, p.67.

^{xlvii} T.S. Eliot, *Selected Essays*, London: Faber and Faber Limited, 1951, p.14.

^{xlviii} Graham Coulter-Smith, *Introduction the Museum problem* In *Deconstructing Installaion Art*, Casiad Publishing 2006.Disponível em

^{xlix} Adrian Searle, *A conversation with Pedro Cabrita Reis* In Michael Tarantino (Ed.), *Pedro Cabrita Reis* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003. Ou ainda na mais recente, *Uma conversa no campo*, com Augusto M. Seabra e Eduardo Souto Moura, (Março de 2008). In Moreira de Almeida, Marta (ed.), Catálogo da Exposição: Colecções Privadas, Tavira: Câmara Municipal de Tavira, 2008, p.21-76.

^l Adrian Searle, *A conversation with Pedro Cabrita Reis* In Michael Tarantino (Ed.), *Pedro Cabrita Reis* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, p.103.

^{li} Adrian Searle, *A conversation with Pedro Cabrita Reis* In Michael Tarantino (Ed.), *Pedro Cabrita Reis* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, p.73.

^{lii} T.S. Eliot, *Selected Essays*, London: Faber and Faber Limited, 1951, p.16.

^{liii} Adrian Searle, *A conversation with Pedro Cabrita Reis* In Michael Tarantino (Ed.), *Pedro Cabrita Reis* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, p.107.

^{liv} Henri Lefebvre, *A vida quotidiana no mundo moderno*, Lisboa: Ulisseia, s.d, p.38.

^{lv} No seu texto *On the light of the Earth and other horizontal cathedrals*, Doris Von Drathen remete esta noção de *esperança militante* (no original:*militant hope*) para uma conversa mantida com Pedro Cabrita Reis em Lisboa, Novembro de 2000.

^{lvi} Victor Burgin, *Ensayos*, Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A, 2004. Especificamente o artigo *La modernidad en la Obra de Arte* (1976) p.44.

Conclusão

Neste trabalho de investigação propusemo-nos a tarefa de contemplar a *arquitectura pela óptica do artista plástico moderno mas sobretudo pela óptica da vida*¹. Estamos convencidos que logramos esse objectivo e que se procedeu a um contributo significativo para caracterizar as *práticas artísticas para-arquitectónicas*.

Ao longo deste trabalho verificar-se-á que sistematizamos essas práticas em duas vertentes que não são necessariamente antagónicas e que em diferentes casos se combinam de uma forma produtiva (como são, por exemplo, o *Merzbau* de Hannover (1923-1937) de Kurt Schwitters, *Conical Intersect*, (1975), de Gordon Matta-Clark ou *Alteration of a suburban house*, (1978), de Dan Graham,).

A primeira vertente desenvolve-se em torno de uma complicada nomenclatura do habitáculo e molda-se também no par domicílio/rua, isto é, no conjunto de relações intersubjectivas que intensificam a dialéctica entre um Eu psicológico e um Eu sociológico; o jogo de forças assimétrico, muitas vezes diferido, entre as doutrinas de perfeição social (que tentam reinventar o humano mas fazem-no, tragicamente, sem trabalharem ou reconhecerem o indivíduo específico) e o ascetismo da auto-perfeição (e da auto-negação vista, aqui, como um desprendimento, como um sair para fora da *geopolítica* do tempo em busca do plural, de outras formas de existir e de se aguentar no mundo) ascetismo que, por sua vez, é um salto mortal típico do ruído modernista (mas de que tenta sair *são e salvo*).

A segunda vertente problematiza sobretudo a temática da cidade abordando-a em variações expansivas: admitindo-a como uma paisagem activa e com um forte e indecifrável apelo visual; ou como uma intrincada rede de relações antropológicas e sociológicas; como um processo sócio-político de uso e de apropriação do solo; como uma analogia do processo de entropia; como uma realidade em que espaço e lugar, abstracção e vida anterior mantém relações *conjugais* nem sempre frutíferas.

Mas o que talvez tenhamos endereçado e problematizado de um modo *diário* nos nossos capítulos é o uso do habitáculo enquanto material significante, enquanto procedimento de invenção, de experimentação formal e de construção estético-simbólica; um produto com diferentes mobilizações e diferentes enraizamentos quotidianos.

Um produto que adquire uma condição objectual, isola-se no tecido da cidade (apesar de poder funcionar como uma representação metonímica das suas dinâmicas), destaca-se: tabernáculo; *pátio e pavilhão*; casa-refúgio;

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

casa-reclusão; iglo, choça, célula económica; *mortalha* egomórfica; acampamento nomádico; cabana adâmica ou cenobita; *câmara correalista*; envelope; pele; **quarto de hotel**; *arca frigorífica*; superfície multiusos; os nomes multiplicam-se mas numa definição grosseira o habitáculo pode, é o que os nossos casos de estudo tentaram demonstrar, ser definido como um processo combinatório em que intervêm:

a) a consciência crítica de que a separação moderna (observada por W.Benjamin) entre o espaço de vida em comum e o espaço de trabalho não é irreversível, isto é, que há um potencial utópico na tentativa de reaproximar, de recombinao o espaço doméstico do espaço da oficina-perceptível na importância que o ateliê adquire como *locus geni* da criação plástica em autores como K.Schwitters ou Constant.

b) a prática da construção (e o conflito mal resolvido, intermitente entre estética e técnica; entre forma e função; entre experiência e teoria projectual) pressentida como uma actividade que, também, pode ser anti-económica e especulativa (vejam-se os casos de Tatlin, do carteiro-arquitecto Ferdinand Cheval mas também de Gordon Matta-Clark);

c) os conjuntos de símbolos injectados pelos seus autores, pelos seus eventuais e quase sempre anónimos ocupantes (material esse que no processo de habitar se desenvolvem e se metabolizam, ganham uma vida e um significado por diversas vezes diferente);

d) a ideia reclusiva de um abrigo (para a intimidade, para o repouso, para a sexualidade) e de um tesouro (onde se conservam bens, segredos). Resumindo: um lugar total; um tálamo invasivo e expansivo, excessivo e comunicante em que as experiências de Schwitters, de Kiesler ou de Absalon são sintomáticas.

Mas como chegamos a este elenco? O primeiro esforço foi o de tentar problematizar o campo modernista, de interrogá-lo a partir de aspectos da sua actividade em que se observam esforços conscientes e continuados para acrescentar realidade ao objecto arquitectónico, para o tornar uma coisa viva, algo susceptível de causar medo, insegurança, de ser transformado num **signo de ansiedade** mas, também, num objecto capaz de dar forma aos hábitos do ego.

Nesse sentido e já no início do primeiro capítulo procuramos averiguar como funcionavam os conceitos *siameses* de *Arte* e de *Moderno*,

como em particular se concretizava a sua metabolização, por via do essencialismo baudelairianoⁱⁱ, no que hoje designamos por Modernismo.

A natureza recíproca dos dois termos reflectia a exacerbação da consciência históricaⁱⁱⁱ e a necessidade de descrever (e de normalizar) uma mudança de paradigma no mundo dos objectos artísticos. Mudança que afectava a forma resultante, isto é, que afectava a definição (*o framing*) da obra artística como imagem diferida, como suspensão *útil* da incredulidade.

O rosto físico, material da *Arte* deixava de estar solidário com a ideia de verdade e impregnava-se com as indeterminações da *toda poderosa* subjectividade: imagem e mensagem, superfície e profundidade, forma e conteúdo assumiam em pleno o carácter arbitrário das suas relações (o que Pierre Bourdieu define como o fim da relação causal e narrativa entre os objectos presentes numa superfície pictórica^{iv}).

O *Moderno* correspondia ao nascimento do que Hans Gadamer, retomando o tema hegeliano da *morte da arte*, definiu como a *Arte sem Verdade*^v; correspondia, nas diferentes fracções e sincronias da sua práxis, à substituição da *verdade contextual* que regularizava a função e o sentido da Arte (instrumento de contacto entre o social e o sagrado, e o institucional) pela *textualização da sua verdade*.

É com esta *verdade* que a auto-expressividade se torna o verdadeiro imperativo interno da criação artística, o seu *despotismo* larvar que a fará produzir valores e significados que muitas vezes são re-absorvidos e recontextualizados pelo mesmo *ser simbólico* que as gerou e que a faz proclamar a sua superioridade em relação às regras da vida prática.

A ilusão de uma reciprocidade entre auto-expressão e liberdade é um dos contrafortes mais duradouros (e sobreviventes) do discurso da autonomia artística de que não se furtam, por exemplo, as arquitecturas de *imaginação metálica* dos produtivistas soviéticos assim como a *cityscape* Nova Babilónia moldada na óptica de uma espécie humana não existente, o pacífico homo ludens cohabitando um mundo (impossível) sem luta de classes.

Mas este novo paradigma afectará também a natureza e o alcance ideológico desta forma de trabalho humano que, pelo seu carácter improdutivo e pela tensão dialéctica que estabelecia entre ociosidade e aprendizagem, se diferenciava cada vez mais das restantes actividades da vida quotidiana.

A separação intensificou-se, também, porque a recém-adquirida autonomia do objecto artística e a conflituosidade do seu manufactor em relação à civilização da indústria contrastava com a *sobrevida* dos indivíduos proletarizados. E esse contraste era dúplice, por um lado observava-se uma abundância crescente na oferta de mão-de-obra e na produção artística; observa-se uma acumulação de novos objectos que

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

disputavam a ambição e o interesse de diferentes e inesperados donos num mundo secularizado em que a origem da *Arte* e o estímulo à criação já não dependiam da encomenda do Príncipe e da Igreja. A recompensa mitigada, os escassos proventos sociais, a competição fortemente hierarquizada e dominada pela tecnicização do talento e por um paradigma formativo (a Academia, isto é, o ensino oficial das *Beaux-Arts* ou das *Fine Arts*) aceleravam as contradições internas da auto-representação da *Arte* como a liberdade no seu estado puro.

Por outro lado a luta constante contra a ética burguesa do trabalho sacrificial tomava como armas de arremesso a suposta transcendência do campo artístico, (um campo imaculado, *ex-nihilo* isto é, fora da História, despreocupado e mesmo indiferente em relação aos acontecimentos que definiam social, económica e politicamente a condição humana) e o potencial demiúrgico do seu manufator: a recusa da realidade era um veículo conceptual que assegurava a utilidade dessa transcendência.

Recusar a realidade, a experiência concreta do mundo material pressupõe o desenvolvimento de uma ausência e de uma nova necessidade (reinventar a vida, expô-la ao poder da *aesthesis* nem que para isso o objecto de arte fosse a afirmação prática de um isolamento e de uma incomunicabilidade auto-impostas). À imperfeição e ao carácter *omnívoro* deste mundo recusado opunha-se a capacidade da imaginação fazer mundos. A herança ideológica prolongou-se ao campo artístico do séc.XX, senão é que o definiu.

O *Modernismo*, a *alma mater* do pensamento baudelairiano, constitui, por sua vez, o momento, como o assinalamos no início do nosso estudo, em que essa *Arte* adquiriu um *ethos* (carácter) pulsional. Podemos, com efeito, afirmar que desde o modernismo associamos ao objecto de arte não só a ideia de uma realidade intensificada onde se observam, simbolicamente ou realisticamente, aspectos gerais ou particulares da condição humana e do realmente vivido, mas também propriedades específicas do imaginado, do libidinal, do inconsciente, do histórico, e onde a beleza *pastoral* deixou de ser o vértice primordial da expressão e dos idiomas plásticos.

A revolução simbólica do sempre diferente, a heroificação do presente mutante (*Não tendes o direito de desprezar o presente!*, dirá Baudelaire), o jogo entre decepção e espectáculo estético, a desrealização (supressão) das metodologias precedentes (processo que tanto a visão historicista de Malevitch como o *hegelianismo* de Mondrian considerarão essencial à lógica que enquadra o processo histórico da *Arte*: cada período, cada estilo obsolece o anterior e ao mesmo tempo transporta os germes da sua própria redundância, nela persiste um temporizador que é a sua auto-

negação), a dialéctica entre manifesto e instituição, tornaram-se prescientes, desde, portanto, o advento do modernismo e da cultura de vanguarda.

O modernismo multiplica e mitologiza o artista em tipos ideológicos distintos mas faz mais ainda. A fragmentação não gera sujeitos imaculados nem coerentes mas exemplos muito concretos de como as impurezas da empiria sobrevivem frequentemente no mesmo continuum biográfico.

O halo perdido do poeta descrito por Baudelaire^{vi} foi uma característica deste indivíduo intrinsecamente urbano, atraído pelo anonimato e pela multiplicação do nome, pelo transformismo mas também pela unidade na acção, pelas afinidades electivas. O *grevista da sociedade* (a definição de Mallarmé para o artista que hiperboliza a sua singularidade), aquele que antecipa (na sua forma de existência, na sintaxe plástica que inaugura e que desenvolve, nas respostas que dá a questões ainda não colocadas como é descrito por Oscar Wilde.) ou que adere à mudança revolucionária, (à destruição das formas vigentes de opressão e de exploração) e o burocrata estético pronto a celebrar a governamentalização unidimensional da vida, são por vezes os diferentes enquadramentos temporais de um mesmo rosto e de uma mesma produção.

Infiltrando-se na experiência da vida material, apropriando-se dos seus utensílios quotidianos (*Allan Kaprow valorizando os movimentos arbitrários dos carrinhos de compras de um qualquer supermercado norte-americano como exemplos maiores do que qualquer espectáculo de dança contemporânea*), explorando até à exaustão os seus jogos de linguagem (*a ur-poesia de Kurt Schwitters, a escrita automática dos surrealistas, os puns duchampianos e as suas reedições neodadaistas, as manobras erráticas e psico-geográficas dos Situacionistas, o neo-conceptualismo desvendando o que se esconde e se reprime por detrás da imagem transparente, da tautologia, da imagem de marca, definindo o inconsciente espacial como o retorno dos derrotados, dos oprimidos por via da iconografia e dos objectos da vida urbana-Victor Burgin*), revisitando os mecanismos ideológicos e políticos do materialmente realizável, expondo a perversão dos automatismos do trabalho industrial, salientando como a ideologia dominante absolutiza, sobrenaturaliza valores como *utilidade, funcionalidade, eficácia, competência*, subvertendo contextos, contrastando as convenções e obediências inconscientes da vida social, contrariando o aparente, a traição da verosimilhança através da sua desrealização mas também por via da intensificação do artifício, do autobiográfico, do teatro, a arte avançada contemporânea (herdeira de um modernismo capaz de ser progressista nas formas (na sua aparência) e na política), tem salientado, (ainda que, contraditoriamente, do interior do aparato galeria-mercado-museu), dizíamos, tem salientado o carácter mortal da colonização do simbólico e do estético pelas formas económicas dominantes, tem sobre-

exposto os riscos do simulacro, do ornamento, da deriva em mercadoria em que todos os aspectos das relações humanas se transformaram.

À aparente hegemonia ideológica da subjectividade descentrada, da estética desinteressada, acrescentam-se, no objecto artístico modernista, o seu processo descontínuo de desmaterialização-rematerialização, de presentificação e de re-representação, os epílogos reversíveis das suas diferentes formas de expressão (o pós-pictórico, o pós-escultórico, a pós-arte como etapas, períodos ideológicos e não como interrupções oficiais, definitivas), a dissipação das oposições hierárquicas entre diferença e repetição, entre vulgar e extraordinário, superfície e profundidade, banalidade e dificuldade, temos que referir o empobrecimento passivo (ou mesmo pro-activo) do campo artístico como cortina estética e camuflagem do campo político, e a essa *doença auto-imune* temos que opôr a arte como *contramonumento* (definição de Benjamin Buchloch para a obra de Hans Haacke), como *ruinment* (definição que Gordon Matta-Clark dará às suas subtracções arquitectónicas), temos que caracterizar o imperfeito, temos que reconhecer a *dificuldade* (perceptiva, conceptual, o esforço da aprendizagem) e a *profundidade* já não apenas como categorias exclusivas do trabalho científico mas como prerrogativas da produção artística, do *mix and match* com que a arte avançada transforma a teoria em prática.

O curso da nossa investigação relacionou-se com esta análise da fase modernista das artes visuais e com o contributo que estas potenciam para uma releitura da arte avançada contemporânea (e da sua definição). Propusemo-nos comentar objectos específicos, realizar sinopses com espessura histórica mas também com igual peso da teoria artística. Ao reencontrarmo-nos com o modernismo pretendíamos também afirmar que não só questionávamos remete-lo para a história dos estilos como uma experiência caduca mas que é, ainda demasiado cedo, para podermos afirmar que as condições artísticas modernistas cessaram de fazer sentido.

Os dois últimos capítulos do nosso trabalho aproximam-se da experiência da cidade e do ambiente construído ao nível do solo, à escala do próximo e do redundante. Estamos no universo da porta da rua que abre, das janelas que desmascaram os sons da intimidade, dos olhares que se trocam no meio do anonimato, da cacafonia publicitária, dos diálogos-telegramas, dos tapumes que escondem o lado quebradiço e intranscendente dos edifícios, a sua luta surda contra a irrelevância económica.

No seu livro de contos *O heresiarca & C.^a* (1910), mais precisamente em *Anfão, o falso messias ou histórias e aventuras do Barão d'Ormesan*, Guillaume Apollinaire coloca-nos diante de um anti-herói moderno, uma personagem sem escrúpulos e mitómano, (inspirado ao que parece no seu secretário pessoal) que reclamava para si a invenção de uma

arte *sui generis*, **baseada no peripatetismo de Aristóteles** e a que chamaria de **anfíonia**, em referência a Anfião, filho de Jupiter e Antíope, que segundo a mitologia grega teria edificado com o som da sua lira parte da cidade de Tebas.

Explicava o bizarro Barão que **o instrumento e a matéria** dessa arte consistia em percorrer uma qualquer cidade de forma **a excitar na alma do anfião ou do dileitante sentimentos ligados ao belo, ao sublime (...)**; a obra realizada dentro desse espírito designava-a por **antiopeia** e era em Paris que praticava a **anfíonia**.

Dos dois encontros fortuitos com o narrador (o próprio Apollinaire) ele descreve duas **antiopeias**, uma com temas patrióticos e outra para visitantes estrangeiros, que designou de *Lutécia*, e em que dá a conhecer em meia hora a cartografia *carte postale* de Paris, transformando edifícios privados, bancos, e outros estabelecimentos anónimos na colecção de lugares, estátuas, museus, templos e palácios da Paris que para os turistas eram a imagem teórica de Paris.

Por uma questão de poupança de tempo e de dinheiro mas também para uma maior concentração da excitação visual, para um prolongamento das expectativas estéticas dos seus clientes (que assim se furtavam ao anti-climax da experiência episódica, intermitente de Paris) o inefável Barão resumia o espaço numa miniatura pessoal e conveniente. Ainda não se tratava de dizer como agora que em lugar algum de Paris (ou Veneza ou Berlim) era possível encontrar a verdadeira Paris. Ainda se está na etapa em que em qualquer lugar de Paris se encontra Paris autêntica (os clichés de Eugene Atget, outro *anfíónico* ainda são reconhecíveis e testemunhados).

A estranheza do país estrangeiro vivido ao nível das inclemências da rua moderna, ao nível das desventuras do pedestre de que falava Benjamin a propósito da Paris de Baudelaire reencende-se neste culto anfíónico. A cidade como uma construção subjectiva, indeterminada, informe, como um olho da câmara, uma montagem, uma enorme colecção de notícias, de factos insípidos, de experiências tácteis, sensoriais, olfactivas (o Amor à última vista) que se sobrepõe ao espaço correcional, monossémico do mapa das ruas, das linhas radiais ou circulares do metro, dos percursos dos autocarros, do walk/don't walk, das portas fechadas, das barreiras artificiais, da propriedade privada.

Este *empresário* do passeio anfíónico é um género que percorre a relação da criação artística moderna no séc. XX, com a cidade enquanto lugar de fixações e de mutações, enquanto controlo espacial, enquanto nostalgia do autêntico, dos lugares seguros, perenes, imaculados, de lugares sobreviventes à homogeneização. Pense-se um pouco nos situacionistas.

O Barão transforma numa utilidade, num ganha-pão e numa arte poética a ansiedade perante a desorientação urbana (o não saber-se onde se

está, o não reconhecer o nome das ruas e a sua localização na imagem mental que se tem da cidade), a experiência diferida, turística e fragmentada dos lugares históricos; é o mesmo sentir moderno do anonimato, um anonimato itinerante, desenraizado, à procura de representações que tornem aparente, durável e vivido o espaço, que o identifiquem, que o posicionem, que o diferenciam enquanto cheiro, som, imagem.

Um anonimato sobre o qual anos mais tarde especulariam Aragon com asua Paris *aquática* na Passage de L'Opera ou Breton com o automatismo peripatético praticado de braço dado com a bela *desperado* Nadja; ou como Robert Smithson com o *futuro* arquivado no *passado não-histórico*; ou como Gordon Matta-Clark com o lugar, o mundo anterior (o mundo intensamente vivido que não chegámos a testemunhar), alienado pelo espaço-tempo mas tornado de novo, ainda que por escassos momentos, reconhecível, hipotético, humano.

Notas da Conclusão, Páginas 296-303

ⁱ Estamos a parafrasear Nietzsche nas primeiras páginas da sua *Tentativa de autocrítica* (1886) que assina a propósito d' A *Origem da tragédia* (1870-71). Consulte-se assim Friedrich Nietzsche, *Op.Cit.*, Lisboa: Publicações Europa-América, 2005, p..13.

ⁱⁱ Essencialismo que pode ser lido nestes termos: é a valorização da novidade como resistência e como salvaguarda do objecto artístico em relação ao consumo e à fetichização do mundo do mercado, é o tornar os conteúdos artísticos, estéticos, simbólicos inacessíveis à lógica capitalista, lógica que indiferencia as realizações humanas e as dirige entropicamente para o mesmo destino: a mercadoria. Sobre esta temática consulte-se Walter Benjamin, *Paris; capitale du XIX Siècle*, (Paris: Editions du Cerf, 2002).

ⁱⁱⁱ À consciência de um *antes* e de um *depois* da criação artística, de uma *morfologia* que ao mesmo tempo em que contextualiza a criação artística em função de critérios qualitativos (erudito versus popular, original versus industrial, único versus cópia) e de analogias com o passado- apogeu, impasse, declínio e morte são termos que remetem sempre para uma comparação com os ciclos de um tempo pretérito, de um tempo já realizado- desprovia esse desenvolvimento orgânico de uma finalidade superior. Para descontentamento do mundo artístico (que procurará sempre o auxílio da Filosofia para contrariar essa análise) a investigação historiográfica do Séc. XIX informa que o nome *Arte* representa a história de um conjunto disparatado de práticas e de fenómenos, e as diferentes e sucessivas sincronias não são necessariamente elos da mesma cadeia diacrónica, as formas artísticas tem uma ilusão de vida (o estilo), morrem e são substituídas por outras mas, e esta é outra hipótese desacreditada mas de que nem toda a historiografia tem plena consciência ou se dá ao trabalho de reconhecer, discernir uma teleologia nesse processo de alteridade, admitir um fim para a eternidade irreversível, para a fenomenologia da criação artística é subtrair a Arte das suas condições materiais, concretas de existência, é sobrepor aos factos a superstição de uma motivação transhistórica.

^{iv} *A ausência de relação narrativa entre os objectos* In Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico*, Cap.IX: *A institucionalização da Anomia*, Lisboa :Difel, 2001, p.278.

^v Hans Gadamer, *A Actualidade do belo* (1977), p. 13-14

^{vi} *La perte d'auréole* In Baudelaire, *Le Spleen de Paris, petits poemes en prose*, Paris: Le Livre de Poche, 2003, p.198-199.

Bibliografia Consultada

Almeryda, Michael (Ed.), *Night wraps the sky- writings by and about Mayakowsky*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Lisboa: edições 70, 2001.

Adorno, Theodor, *Experiência e criação artística*, Lisboa: Edições 70, 2003.

Adorno, Theodor, *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 2006.

Alba, Santiago, *Chesterton y la leptopimelomaquia (o batalla de los gordos y los flacos)* In *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, nº65, 2005.

Aragon, Louis *Le Paysan de Paris*, Paris: Gallimard, 1982.

Arnold Hauser, *História social da Arte e da Cultura*, Vol.3, Lisboa: Estante Editora, 1989.

Anderson, Perry, *As Origens da Pós-modernidade*, Lisboa: Edições 70, 1998.

Baanham, Reiner, *Los Angeles-The architecture of Four ecologies*, Berkeley: University of California Press, 2000.

Baanham, Reiner, *Teoria e Projecto na primeira era da Máquina*, S.Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

Balzac, Honoré de, *Sarrasine* In Roland Barthes, *S/Z*, Lisboa: Edições 70, 1999.

Bandeirinha, José António Oliveira, *O processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, Coimbra: Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2001.

Barr, Alfred, *What is Modern Art?* New York: Museum of Modern Art, 1943.

Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2008.

Barthes, Roland, *Comment Vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77), Paris: Traces Écrites, Seuil Imec, 2002.

Barthes, Roland, *S/Z*, Lisboa: Edições 70, 1999.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

- Barthes, Roland, ***Sade, Fourier, Loiola***, Lisboa:Edições 70, 1979.
- Baudelaire, Charles, ***Le Spleen de Paris***, Paris : Le livre de Poche Clássique, 2003.
- Baudelaire, Charles, ***Oeuvres Complètes-Tome II***, Paris: Gallimard, 1976.
- Baudelaire, Charles, ***O Pintor da Vida Moderna***, Lisboa:Vega, 1993.
- Beaujour, Elizabeth Klosty, ***Zamiatin's We and Modernist Architecture***. In ***Russian Review***, Vol. 47, No. 1, (Jan.1988).
- Benevollo, Leonardo, ***A cidade e o arquitecto***, Lisboa: Edições 70, 1984.
- Benjamin, Walter, ***Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme***, Paris : Éditions Payot, 2002.
- Benjamin, Walter, ***Kafka***, Lisboa:Hiena Editora, 1987.
- Benjamin, Walter, ***Le surrealisme- le dernier instantané de l'intelligence européenne***, 1929. In ***Mythe Et Violence***, Paris: Éditions Denoel, 1971.
- Benjamin, Walter, ***Paris, Capitale du XIX Siècle, Le Livre des Passages***, Paris: Editions du Cerf, 2002.
- Benjamin, Walter, ***Teses sobre a Filosofia da História*** In ***Sobre arte, técnica, linguagem e política***, Lisboa: Relógio d'água, 1992.
- Berman, Marshall, ***Tudo o que é sólido se dissolve no ar***, Lisboa: Edições 70, 1989.
- Biro, Adam ; Passeron René (Ed.), ***Dictionnaire générale du surrealisme et de ses environs***, Paris : Presses Universitaires de France,1982.
- Bois,Yve-Alain, ***Historisation ou Intention***, In ***Cahiers du MNAM***, n°22,Paris: Décembre, 1987.
- Bourdieu, Pierre, ***O Poder Simbólico***, Lisboa :Difel, 2001.
- Brisby, David, ***Walter Benjamin's Arcades Project***.In Mary Hvattum and Christian Hermansen (Ed.s), ***Tracing Modernity- manifestations of the modern in architecture and the city***, London: Routledge, 2004.
- Bryant, Gabriele, ***Timely untimeliness***.In Mary Hvattum and Christian Hermansen (Editors), ***Tracing Modernity- manifestations of the modern in architecture and the city***, London: Routledge, 2004.
- Burgin, Victor, ***Ensayos***, Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A, 2004.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

- Burgin, Victor, ***Yes, difference again.*** In *Flash Art* n°143, Nov-Dez 1988.
- Calinescu, Matei, ***As Cinco faces da Modernidade***, Lisboa: Vega, 1999.
- Catherine, Millet, ***L'écoute critique*** In *Art Press*, (Hors de série), n° 15 Paris: 1994.
- Celant, Germano (Ed.), ***Architecture & Arts, 1900-2004: A century of creative projects in building, design, cinema, painting, photography, sculpture***, Milan: Skira Editore, 2004.
- Chave, Anna C. ***Mark Rothko, Subjects in abstraction***, London: Yale University Press, 1989, p.157-158.
- Chipp, Herschel B. ***Theories of Modern Art-a source book by artists and critics***, Berkeley: University of California Press, 1984.
- Choay, Françoise, ***L'urbanisme, Utopie et Realités-une anthologie.*** Paris:Éditions du Seuil, 1965.
- Clark, T.J. ***Le Bourgeois Absolu- Les artistes et la politique en France de 1848-1851***
- Coles, Alex, ***The ruin and the house of porosity*** In Alex Coles (Ed.), de-,dis-,ex-. Magazine, Vol. 3, ***The Optic of Walter Benjamin***, London: Black Dog Publishing Limited, 1999.
- Conio, Gerard, ***Le Constructivisme Russe, Tome Premier: les Arts Plastiques, textes théoriques, Manifestes, Documents***, Lausanne : L'Age d'Homme, 1987.
- Cooke, Catherine, ***Russian Avant-garde, Theories of art, architecture, and the city***, London : Academy Editions, 1995.
- Cowan, Robert, ***The Dictionary of Urbanism***, Wiltshire: Street Wise Press, 2005.
- Criqui, Jean Pierre, ***Le modernisme et la voie Lactée.***In Les cahiers du MNAM, ***Après le modernisme***, Paris : MNAM-Centre Georges Pompidou, Décembre 1987.
- Crow, Thomas, ***(a survey on) Gordon Matta-Clark.*** In Corinne Diserens (Editor), ***Gordon Matta-Clark***, London: Phaidon, 2003.
- Crow, Thomas, ***Profane Illuminations, Social History and the Art of Jeff Wall*** , ***Artforum International***, vol.XXXI, n°6, New York:February 1993.
- Dean, Tacita & Jeremy Millar, ***Art Works- Place***, London:Thames and Hudson, 2005.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Dickerman, Leah, ***Merz and Memory. On Kurt Schwitters***. In Leah Dickerman (Ed.), ***The Dada Seminars***, Washington: Center for Advanced Studies in the Visual Arts of the National Gallery of Art.

Dietrich, Dorothea, ***The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column"***
Assemblage, No. 14. (Apr. 1991).

Dominique, Painsi, ***Étant Donné: Cocteau, Duchamp***. In: Art Press 299.

Donne, Marcella de, ***Teorias sobre a cidade***, Lisboa, Edi  es 70, 1990.

Dryansky, Larisa, ***Clichés d'architecture: La Photographie d' Ed Ruscha et les sources de l'architecture postmoderne aux Etats-Unis***. In ***Histoire de L'Art***, N   59, (Octobre 2006), Paris: Somogy   ditions, 2006.

Dupuis, Jules-François, ***História desenvolva do Surrealismo***, Lisboa: Antigon, 2000.

Duve, Thierry de, ***Resonances of Duchamp's visit to Munich***. In Kuenzli, Rudolf and Naumann, Francis (Ed.s), ***Marcel Duchamp, Artist of the century***, Massachussets: MIT Press, 1997.

Duve, Thierry de, ***Kant after Duchamp***, Massachussets: The MIT Press, 1996.

Eco, Umberto, ***Viagem na irrealidade quotidiana***, Lisboa: Difel, 1993.

Eliot, T.S. ***Tradition and the Individual Talent*** In ***Selected Essays***; London: Faber and Faber limited, 1951.

Engels, Friedrich, ***Critique des grandes villes industriels*** In Françoise Choay, ***l'urbanisme utopies et realit  s-Une Anthologie***, Paris :   ditions du Seuil, 1979, p.183.

Falguières, Patricia, ***D  soeuvrement de Kurt Schwitters***. In Serge Lemoine (Ed.), ***Kurt Schwitters- Catalogue raisonnée*** Paris : CNAM-Centre George Pompidou, 1994.

Ferreira, Ângela, ***Casa. Um retrato   timo da casa em que nasci***, Porto: Funda  o de Serralves, 1999.

Fijalkowsky, Krzystof, ***"Un Salon au fond d'un lac": The domestic spaces of surrealism***. In Thomas Mical, (Ed.), ***Surrealism and Architecture***, London: Routledge, 2005.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fleckner, Uwe, *The real demolished by trench objectivity: Carl Einstein and the critical world view of Dada and "Verism"*. In Leah Dickerman (Ed.), *The Dada seminars* - Center for advanced study in the visual arts seminar papers, Washington: National Gallery of Art, 2005.

Ford, Simon, *The Situationist International, A user's guide*, London: Black Dog Publishing, 2001.

Fore, Devin *Foreword* to Sergei Tretiakov, *The writer and the socialist village*, In *October 118*, Massachusetts: MIT Press, (Fall 2006).

Forty, Adrian, *Words and buildings- A vocabulary of Modern Architecture*, London: Thames and Hudson, 2000.

Foster, Hal, *Subversive Signs*. In *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle: Bay Press, 1986.

Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts; The MIT Press, 1993.

Foster, Hal, *A bashed ego: Max Ernst in Cologne* In Leah Dickerman (Ed.), *The Dada seminars* - CASVSP- Center for Advanced Study in the Visual Arts Seminar Papers, Washington: National Gallery of Art, 2005.

Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, Massachusetts: The MIT Press, 2000.

Foster, Hal, *Design and crime*, London: Verso, 2002.

Fredrickson, Laurel, *Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects*. In *Design Issues*, Vol. 15, No. 1. (Spring, 1999).

Gamard, Elizabeth *Kurt Schwitters' Merzbau, The Cathedral of Erotic Misery*,

Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

Gotz Adriani, *Colagens Hannah Hoch*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.

Gough, Maria, *In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures*, October, Vol.84 (Spring 1998).

Greenberg, Clement, *Estética Doméstica-observações sobre a arte e o gosto*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Greenberg, Clement, *The collected essays and criticism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Green, Christopher, ***Leger and the Avantgarde***, New Haven and London: Yale University Press, 1976.

Habermas, Jurgen, ***A modernidade. Um projecto inacabado?*** In ***Crítica, Revista de Pensamento Contemporâneo***, nº2, Nov.1987, Lisboa: Universidade Nova.

Harrison, Charles, ***le Modernisme: Aux limites***. In ***Aprés le modernisme***, Cahiers du MNAM, Paris: MNAM, 1987.

Harvey, David, ***Spaces of Utopia***, Edimburgh: Edimburgh University Press, 2002.

Harvey, David, ***The condition of Post-Modernity***, Oxford::Basil Blackwell, 1989.

Harvey, David, ***The Urban process under Capitalism***, International Journal of Urban and Regional research, 2.

Hatherly, Ana, ***O espaço crítico - do Simbolismo à Vanguarda***, Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

Hauptman,Jodi ***Imagining Cities*** In Caroline Lenchner (Ed.), ***Fernand Leger***, New York : MOMA, 2000.

Hays, K. Michael, ***Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilbersmeier***, Massachusetts: The MIT Press, 1995.

Heynen, Hilde, ***New Babylon: The antinomies of Utopia***. In ***Assemblage 29***, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

Heine ,Werner & Annette Haston, ***“Futura” without a future: Kurt Schwitters Typography for Hanover Town council, 1929-1934*** In ***Journal of Design History***, Vol 7, Nº2 (1994).

Henriques, Júlio (Ed. A partir da edição van Genneep, Amesterdão, 1970), ***Antologia da Internacional Situacionista***, Lisboa: Antígona, 1997.

Hildner, Jeffrey, ***Formalism: Move I Meaning***. In ***Theory and Criticism***, 84th ACSA Annual Meeting, 1996.

Hill, Jonathan, ***Actions of architecture: architects and creative users***, London: Routledge, 2003.

Hoch, Hannah, ***Colagens Hannah Hoch- 1889-1978***, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Homer, Sean, *Frederic Jameson and the Limits of Postmodern theory* In <http://www.shef.ac.uk/ui/academic/N-Q/psysc/staff/sihomer/limits.html>.

Jameson, Frederic, *Postmodernism and consumer society* In Hal Foster (Ed.), *The Anti-aesthetic*, Port Townsend: Bay Press, 1983.

Jameson, Frederic, *Post Modernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Chapter 1, London: Verso, 1991.

Jameson, Frederic, *Postmodernism and Utopia* In *Utopia and Post-utopia, configurations of nature and culture in recent sculpture and photography*, Boston: The Institut of Contemporary Art, 1988.

Jentsch, Ralph (Ed.), *George Grosz, Berlin-New York*, Milano: Skira Editore, 2008.

Jiménez-Muñoz, Gladys M. (2002). *Review essay on: Marshall Berman, All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1982) In *PROUD FLESH: A New Afrikan Journal of Culture, Politics & Consciousness* : 1, Consultado em <http://www.proudfleshjournal.com>.

Kabakov, Ilya e Pouillon, Nadine, *Ilya Kabakov-Installations*, 1983-95, Paris : CNAM-Centre George Pompidou, 1995.

Khan-Magomedov, Selim Osip, *Pioneers of Soviet Architecture*, New York: Rizzoli, 1987.

Kiaer, Christina, *The Russian Constructivist Flapper Dress*, Critical Inquiry, Vo 28, Nº1. (Autumn 2001), Chicago: UCP.

Kiaer, Christina, *Boris Arvatov's socialist objects*, October, Vol.81 (Summer 1997).

Kopp, Anatole, *L'Architecture de la période stalinienne*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

Kopp, Anatole, *Quando o Moderno não era um estilo mas sim uma causa*, São Paulo: Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernists Myths*, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

Lahiji, Nadir, "*The gift of time*": *Le Corbusier reading Bataille*. In Thomas Mical, (Ed.), *Surrealism and Architecture*, London: Routledge, 2005.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Lafargue, Paul, ***O direito à preguiça***, Lisboa: Teorema, 1991.

Lapa, Pedro e Renton, Andrew (Ed.s) ***Ângela Ferreira. Em Sítio Algum/ No Place at All***, Lisboa: Museu do Chiado, IPM, 2003.

Lee, Pamela, ***Object to be destroyed-the work of Gordon Matta-Clark***, Massachusetts:The MIT Press, 2003.

Lefebvre, Henri, ***A vida quotidiana no mundo moderno***, Lisboa: Ulisseia, s.d.

Lefebvre, Henri, ***Du rural à l'urbain***, Paris: Éditions Anthropos, 1970.

Lefebvre, Henri, ***Le droit à la Ville***, Paris: Editions Anthropos, Collection Points, 1972.

Léger, Fernand, ***Funções da pintura***, Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.

Leroy, Claude, ***L'atelier du double, Cendrars et Léger en miroir*** In ***Dis-Moi Blaise, Léger, Chagall, Picasso et Blaise Cendrars***, Paris : R.M.N, 2009.

Lenine, ***O Imperialismo-fase superior do capitalismo***, Lisboa: Edições Avante, 2000.

Lissitsky, El(ezard), ***Russia: An Architecture for World Revolution***, London: Lund Humphries London, 1970.

Lodder, Christina, ***Russian Constructivism***, New Haven and London: Yale University Press, 1987 (1983).

Liotard, Jean-François, ***A condição pós-moderna***, Lisboa: Gradiva, 2003.

Malevitch, Kasimir, ***Le Suprématisme en Peinture, 34 Dessins***, (1920). In Jacqueline Lichtenstein (Ed.), ***La Peinture Textes Essentiels***, Paris: Larousse, 1995.

Mayakowsky,Vladimir, ***Autobiografia e Poemas***, Lisboa: Editorial presença, 1977

Mayakowsky,Vladimir, ***Poèmes 1924-1926***, Paris:L'Harmattan, 2000

McDonough, Thomas, ***Fluid Spaces: Constant and the situationist critique of architecture***. In Catherine de Zegher and Mark Wigley (Eds.), ***The activist drawing:retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond***, New York:The Drawing Center, 2001.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Migayrou, Frédéric, ***Jeff Wall-Simple Indication***, Bruxelles: La Lettre Volée, 1995.

Milner, John, ***Tatlin and the Russian Avant-garde***, New Haven and London: Yale University Press, 1984.

Motherwell, Robert, ***The Dada Painters and Poets- an Anthology***, Cambridge Massachusetts: The Harvard University Press, 1981.

Muricy, Katia ***O Heroísmo do presente***, São Paulo: *Tempo Social n°7* - Revista Sociol.USP, Out. 1995.

Pierre, Arnauld, ***The “Confrontation of Modern Values”: A moral History of Dada in Paris***. In Leah Dickerman (Ed.), ***The Dada seminars*** -Center for advanced study in the visual arts seminar papers, Washington: National Gallery of Art, 2005.

Potlach, 1955, texto não assinado, ***Projectos de embelezamento racional da cidade de Paris*** Consultado em <http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/display/13>.

Philips, Stephen, ***Introjection and projection:Frederick Kiesler and his dream machine***. In Thomas Mical, (Ed.), ***Surrealism and Architecture***, London: Routledge, 2005.

Potts, Alex, ***Writing the happening: the aesthetics of nonart***. In Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk and Stephanie Rosenthal (Editors), ***Allan Kaprow –Art as life***, London: Thames and Hudson, 2008.

Quetglas, Josep, ***El Horror Cristalizado-imagenes del pabellon de alemania de Mies van der Rohe***, Barcelona: Gustavo Gil, 1990.

Quilici, Vieri, ***L’Architettura Sovietica Contemporanea***, Bolonha: Capelli Editore, 1965

Ramirez, Juan Antonio, ***Edificios y Suenos - Cap.6: La ciudad Surrealista***, Madrid:Editorial Nerea, 1991.

Reis, Pedro Cabrita, ***Uma conversa no campo***, com Augusto M. Seabra e Eduardo Souto Moura, (Março de 2008). In Moreira de Almeida, Marta (Ed.), **Catálogo da Exposição: Coleções Privadas**, Tavira: Câmara Municipal de Tavira, 2008.

Richta, Radovan, ***Revolução científica e técnica e transformações sociais***, Porto: Textos marginais, 1973.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Richter, Hans, *O dadaísmo de 1916 a 1966* In *Dada 1916-1966- documentação sobre o movimento dadaísta internacional*, Lisboa: Instituto Alemão, 1972.

Ripelino, A.M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, São Paulo: Editora perspectiva, 1986, p.118.

Rodchenko, Aleksander, (Alexander Lavrentiev Ed.), *Experiments for the Future - Diaries, Essays, letters, and other writings*, Nova Iorque: MoMA, 2005.

Rodrigues, A. Jacinto, *Urbanismo e Revolução*, Porto: Edições Afrontamento, 1975.

Rorimer, Anne, *New art in the 60s and 70s: redefining reality*, London: Thames and Hudson, 2001.

Rowell, Margit, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura*. In *October*, Vol.7, (winter 1978).

Schimmel, Paul, *“Only memory can carry it into the future “ : Kaprow’s Development from the action-collages to the happenings* In Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk and Stephanie Rosenthal (Editors), *Allan Kaprow –Art as life*, London: Thames and Hudson, 2008.

Shannon, Joshua’s A. *Claes Oldenburg’s The Street and Urban Renewal in Greenwich Village, 1960*. In *The Art Bulletin*, Vol. 86, No.1. (Mar.2004).

Smithson, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

Spiteri, Raymond, *Envisioning Surrealism in "Histoire de l'OEil and La femme 100 têtes"* In *Art Journal*, Vol. 63, No. 4. (Winter, 2004).

Sontag, Susan, *On Photography*, London : Allen Lane, 1978.

Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno em Portugal*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

Stone, Richard , *A cast in time* in AAVV, *Rachel Witheread-House*, London: Phaidon, 2000.

Stokvis, Willemijn, *Cobra: An International Movement in Art after the Second World War*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A, 1987.

Searle, Adrian, *A conversation with Pedro Cabrita Reis* In Tarantino, Michael (Ed.), *Pedro Cabrita Reis* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Tarabukin, Nikolai, *El último Quadro*, Barcelona:Editorial Gustavo Gili, 1977.

Tsai, Eugenie, *Robert Smithson, Unearthed-Drawings, collages, writings*, New York: Columbia University Press, 1991.

Tretiakov, Sergei, *The writer and the socialist village*, In *October 118*, (Fall 2006).

Trotsky, Lev, *Literatura e Revolução*, Capítulo 4: *O Futurismo* (1923). Texto consultado na sua versão inglesa em 30.6.08 no site http://www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo.

Tupitsyn, Margarita, *Aleksandr Rodchenko- A Nova Moscovo*, Lisboa/Porto: Schirmer Art Books, 1999.

Turner, Chris, *Shock treatment*. In *Tate n°22*, London: Spafax Publishing & Tate, Summer 2000.

Van Haaren, H., *Constant*, Amsterdam: J.M:Meulenhoff, 1966.

Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny-essays in the modern unhomely*, Cambridge: Massachusetts, The MIT Press, 1992

Vidler, Anthony, *Diagrams of Utopia* In Catherine de Zegher and Mark Wigley (Eds.), *The activist drawing:retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York:The Drawing Center, 2001.

Vidler, Anthony, *Fantasy, The Uncanny and Surrealist Theories of Architecture*.In *Papers of Surrealism*, Issue 1, Winter 2003.

Wall, Jeff, *Dan Graham's Kammerspiel* In Newman, Michael (Ed.), *Jeff Wall Works and Collected Essays*, Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2007.

Wigley, Mark, *The Hyper-Architecture of desire*, Rotterdam: Witte de With, Center for contemporary arts, 1998.

Wigley, Mark, *Chronology* In Catherine de Zegher and Mark Wigley (Eds.), *The activist drawing:retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York:The Drawing Center, 2001.

Wood, Paul, *The politics of avant-garde* In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.

Wood, Paul, *Movements in Modern Art: Conceptual Art*, London: Tate Publishing, 2002.

Woolen, Peter; Pacteau, Francette; Bryson Norman, (Editors.), *Victor Burgin*, Barcelona : Fundació Antoni Tapiés, 2001.

A Architectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Tábua das Ilustrações

Capítulo 1: Fig.1-Fig.72

Fig.1, In Hoch, Hannah, *Colagens Hannah Hoch- 1889-1978*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.

Fig.2, In Ottinger, Didier, *Le Futurisme à Paris – une avant-garde explosive*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2009.

Fig.3, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.

Fig.4, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.

Fig.5-7, In Corinne Diserens (Editor), *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon, 2003.

Fig.8, In Green, Christopher, *Leger and the Avantgarde*, New Haven and London: Yale University Press, 1976.

Fig.9, In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno em Portugal*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

Fig.10, In <http://www.herbert-bayer.com>

Fig.11, In Wood, Paul, *Movements in Modern Art: Conceptual Art*, London: Tate Publishing, 2002.

Fig.12-13, In Migayrou, Frédéric, *Jeff Wall-Simple Indication*, Bruxelles: La Lettre Volée, 1995.

Fig.14, In http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_wodiczko_krzysztof

Fig.15, In <http://web.archive.org/web/19970617021105/www.havas.fr/html/french/14/raynaud>

Fig.16, In Woolen, Peter; Pacteau, Francette; Bryson Norman, (Editors.), *Victor Burgin*, Barcelona : Fundació Antoni Tapiés, 2001.

Fig.17, In <http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m651.htm>

Fig.18, In http://artnews.org/gallery.php?i=618&g_cai=36011&Absalon

Fig.19, In Wood, Paul, *Movements in Modern Art: Conceptual Art*, London: Tate Publishing, 2002.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fig.20, In Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk and Stephanie Rosenthal (Editors), *Allan Kaprow –Art as life*, London: Thames and Hudson, 2008.

Fig.21-22, In Ottinger, Didier, *Le Futurisme à Paris – une avant-garde explosive*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2009.

Fig.23-24, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.

Fig.25, In Celant, Germano (Ed.), *Architecture & Arts, 1900-2004: A century of creative projects in building, design, cinema, painting, photography, sculpture*, Milan: Skira Editore, 2004.

Fig.26-28, In Jentsch, Ralph (Ed.), *George Grosz, Berlin-New York*, Milano: Skira Editore, 2008.

Fig.29-37, In Biro, Adam ; Passeron René (Ed.s), *Dictionnaire générale du surrealisme et de ses environs*, Paris : Presses Universitaires de France,1982.

Fig.38-40, In Green, Christopher, *Leger and the Avantgarde*, New Haven and London: Yale University Press, 1976.

Fig.40, In Michalski, Sergiusz, *New Objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany, 1919-1933*, Koln: Benedikt Taschen, 1994.

Fig.41-42, In Caroline Lenchner (Ed.), *Fernand Leger*, New York : MOMA, 2000.

Fig.43-44, In Green, Christopher, *Leger and the Avantgarde*, New Haven and London: Yale University Press, 1976.

Fig.44b, In Dryansky, Larisa, *Clichés d'architecture: La Photographie d' Ed Ruscha et les sources de l'architecture postmoderne aux Etats-Unis, Histoire de L'Art*, N° 59, (Octobre 2006), Paris: Somogy Éditions, 2006.

Fig.45-46, In Biro, Adam ; Passeron René (Ed.s), *Dictionnaire générale du surrealisme et de ses environs*, Paris : Presses Universitaires de France,1982.

Fig.47-49, In Celant, Germano (Ed.), *Architecture & Arts, 1900-2004: A century of creative projects in building, design, cinema, painting, photography, sculpture*, Milan: Skira Editore, 2004.

Fig.50, In Dryansky, Larisa, *Clichés d'architecture: La Photographie d' Ed Ruscha et les sources de l'architecture postmoderne aux Etats-Unis, Histoire de L'Art*, N° 59, (Octobre 2006), Paris: Somogy Éditions, 2006.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fig.51, In Celant, Germano (Ed.), *Architecture & Arts, 1900-2004: A century of creative projects in building, design, cinema, painting, photography, sculpture*, Milan: Skira Editore, 2004.

Fig.52, In Stone, Richard, *A cast in time* in AAVV, *Rachel Witheread-House*, London: Phaidon, 2000.

Fig.53, In Rorimer, Anne, *New art in the 60s and 70s: redefining reality*, London: Thames and Hudson, 2001.

Fig.53b, In <http://www.museumashub.org/neighborhood/new-museum/bowery-two-inadequate-descriptive-systems>

Fig.53c, In <http://jamescasebere.com/group1.html>

Fig.53d, In <http://www.photoinsider.com/pages/michals/michals.html>

Fig.53e, In <http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Kinglez-Bodys-Isek>

Fig.54-55, In Catherine de Zegher and Mark Wigley (Eds.), *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York: The Drawing Center, 2001.

Fig.56, In Dietrich, Dorothea, *The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column"* *Assemblage*, No. 14. (Apr. 1991).

Fig.57, In Rorimer, Anne, *New art in the 60s and 70s: redefining reality*, London: Thames and Hudson, 2001.

Fig.58, In Lee, Pamela, *Object to be destroyed-the work of Gordon Matta-Clark*, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

Fig.59, ? falta a imagem

Fig.60, In www.etapes.com/.../i/maisonrougeBloc

Fig.61-62, In Thomas Mical, (Ed.), *Surrealism and Architecture*, London: Routledge, 2005.

Fig.63, In Migayrou, Frédéric, *Jeff Wall-Simple Indication*, Bruxelles: La Lettre Volée, 1995.

Fig.64, In Stokvis, Willemin, *Cobra, An International Movement in Art after the Second World War*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A, 1987.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fig 64b, In Thomas Mical, (Ed.), *Surrealism and Architecture*, London: Routledge, 2005.

Fig.64c, In http://www.dubuffetfondation.com/oeuvre_set_ang.htm

Fig.65-66, In

http://www.exporevue.com/magazine/gb/index_kiefer_monumenta_gb.html

Fig.67, In <http://www.sieshoeke.com/artists/Florian-Slotawa/images/>

Fig.68, In <http://zittel.org/>

Fig.69, Fotografia tirada pelo autor da dissertação na exposição Hard Rain Show, Centro Cultural de Belém, 2008.

Fig.70, In Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven and London: Yale University Press, 1987 (1983).

Fig.71, Fotografia tirada pelo autor da dissertação na exposição Random walk, Galeria Filomena Soares, 2005.

Fig.72, In Gough, Maria, *In the Laboratory of Constructivism:Karl Ioganson's Cold Structures*, October, Vol.84 (Spring 1998).

Capítulo 2:

Fig.73, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.

Fig.74, In Ottinger, Didier, *Le Futurisme à Paris – une avant-garde explosive*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2009.

Fig.75, In Livingstone, Marco (Ed.), *Pop Art*, London: Royal Academy of Arts, 1991.

Fig. 76 In Celant, Germano (Ed.), *Architecture & Arts, 1900-2004: A century of creative projects in building, design, cinema, painting, photography, sculpture*, Milan: Skira Editore, 2004.

Fig.77, In Hays, K. Michael, *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilbersmeier*, Massachusetts: The MIT Press, 1995

Fig.78, In Brettell, Richard R, *Modern Art 1851-1929 -Capitalism and Representation*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

Fig.79-82, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fig.83, In Catherine de Zegher and Mark Wigley (Eds.), *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York: The Drawing Center, 2001.

Fig.84-87, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1992.

Fig.88-89, In Van Haaren, H., *Constant*, Amsterdam: J.M:Meulenhoff, 1966.

Fig.90, In Rodchenko, Aleksander, (Alexander Lavrentiev Ed.), *Experiments for the Future - Diaries, Essays, letters, and other writings*, Nova Iorque: MoMA, 2005.

Fig.91-92, In Van Haaren, H., *Constant*, Amsterdam: J.M:Meulenhoff, 1966.

Fig.93-95, In Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, New York: Rizzoli, 1987.

Fig.96, In Van Haaren, H., *Constant*, Amsterdam: J.M:Meulenhoff, 1966.

Fig.97-99b, In Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, New York: Rizzoli, 1987.

Fig.100, In Hoch, Hannah, *Colagens Hannah Hoch- 1889-1978*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.

Fig.101, In Milner, John, *Tatlin and the Russian Avant-garde*, New Haven and London: Yale University Press, 1984.

Fig.102-110, In Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, New York: Rizzoli, 1987.

Fig.111- In Rodchenko, Aleksander, (Alexander Lavrentiev Ed.), *Experiments for the Future - Diaries, Essays, letters, and other writings*, Nova Iorque: MoMA, 2005.

Fig. 112-124, In Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, New York: Rizzoli, 1987.

Fig. 125, In Rodchenko, Aleksander, (Alexander Lavrentiev Ed.), *Experiments for the Future - Diaries, Essays, letters, and other writings*, Nova Iorque: MoMA, 2005.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fig. 126-132, Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, New York:, 1987

Fig.133-135, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992. **Fig. 136, Zamyatin, In**

Fig.137-139, Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, New York:Rizzoli, 1987.

Fig.140-141, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.

Fig.142- 142b, In

http://www.skyscraper.org/EXHIBITIONS/FUTURE_CITY/new_york_modern.htm

Fig.142c-144, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.**Fig. -145-151** In Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, New York:, 1987

Fig. 152-154, In Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven and London: Yale University Press, 1987 (1983).

Fig. 155 In Foster, Hal, *A bashed ego: Max Ernst in Cologne In The Dada seminars* (edited by Leah Dickerman)-CASVSP- Center for Advanced Study in the Visual Arts Seminar Papers, Washington: National Gallery of Art, 2005.

Fig.156, In Hoch, Hannah, *Colagens Hannah Hoch- 1889-1978*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.

Fig.157-158 In Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven and London: Yale University Press, 1987 (1983).

Fig.159-160, CGI In

<http://architettura.supereva.com/image/festival/2000/en/works/1999017.htm>

Fig.161, In Milner, John, *Tatlin and the Russian Avant-garde*, New Haven and London: Yale University Press, 1984.

Fig.162-163, In Rowell, Margit, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura*. In *October*, Vol.7, (winter 1978).

Fig. 164-166, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.

A Arquitetura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fig.167, In Rodchenko, Aleksander, (Alexander Lavrentiev Ed.), *Experiments for the Future - Diaries, Essays, letters, and other writings*, Nova Iorque: MoMA, 2005.

Fig.168-170, In Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, New York:Rizzoli, 1987.

Fig.171-172, In Milner, John, *Tatlin and the Russian Avant-garde*, New Haven and London: Yale University Press, 1984.

Fig.173-Fig.184, In Van Haaren, H., *Constant*, Amsterdam: J.M:Meulenhoff, 1966.

Fig, 185, In Catherine de Zegher and Mark Wigley (eds.), *The activist drawing:retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York:The Drawing Center, 2001.

Fig.185b, In Catherine de Zegher and Mark Wigley (eds.), *The activist drawing:retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York:The Drawing Center, 2001.

Fig.186- Fig. 190, In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam, 1992.

Fig.191 -Fig.195, In Catherine de Zegher and Mark Wigley (eds.), *The activist drawing:retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, New York:The Drawing Center, 2001.

Fig.196 a-196c In Thomas Mical, (Ed.), *Surrealism and Architecture*, London: Routledge, 2005.

Capítulo 3, Fig.197-248

Fig. 197, In

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=21925>

Fig. 198, In <http://www.americansuburbx.com/2009/04/interview-philip-lorca-dicorcia-on>

Fig. 199, In <http://whitehotmagazine.com/articles/2008-jeff-wall-white-cube>

Fig. 200, In Crow, Thomas, *Profane Illuminations, Social History and the Art of Jeff Wall*, *Artforum International*, vol.XXXI, n°6, New York:February 1993.

Fig. 201-205, In <http://www.sfmoma.org/artwork/48368>

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fig. 207, In Wall, Jeff, *Dan Graham's Kammerspiel* In Newman, Michael (Ed.), *Jeff Wall Works and Collected Essays*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007.

Fig. 208-210, In <http://www.latinart.com/faview>

Fig.211, In <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/transport/index>

Fig. 212, In <http://jamescasebere.com/group1.html>

Fig. 213-218, In

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=21925>

Fig. 219, In <http://www.canadianart.ca/online/see-it/2008/06/26/the-new-man>

Fig. 220-223, In Thomas Mical, (Ed.), *Surrealism and Architecture*, London: Routledge, 2005.

Fig. 224-225, In Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk and Stephanie Rosenthal (Editors), *Allan Kaprow –Art as life*, London: Thames and Hudson, 2008.

Fig.226-229, Lemoine, Serge (Ed.), *Kurt Schwitters-* Catalogue raisonnée Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994.

Fig. 230, In Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk and Stephanie Rosenthal (Editors), *Allan Kaprow –Art as life*, London: Thames and Hudson, 2008.

Fig.231-241, In Lee, Pamela, *Object to be destroyed-the work of Gordon Matta-Clark*, Massachusetts:The MIT Press, 2003.

Fig.242-248, In Woolen, Peter; Pacteau, Francette; Bryson Norman, (Editors.), *Victor Burgin*, Barcelona : Fundació Antoni Tapiés, 2001.

Capítulo 4, Fig.249-276

Fig. 249, In Lapa, Pedro e Renton, Andrew (Ed.s) *Ângela Ferreira. Em Sítio Alguém/ No Place at All*, Lisboa: Museu do Chiado, IPM, 2003.

Fig.250, In http://www.iziko.org.za/ac/resources/pub/pre1997/bn96d_es.htm

Fig.251-252, In Lapa, Pedro e Renton, Andrew (Ed.s) *Ângela Ferreira. Em Sítio Alguém/ No Place at All*, Lisboa: Museu do Chiado, IPM, 2003.

Fig. 253-254, In Kabakov, Ilya e Pouillon, Nadine, *Ilya Kabakov-Installations*, 1983-95, Paris : CNAM-Centre George Pompidou, 1995.

A Arquitectura na sua Ausência

Presença do objecto de arte *para-arquitectónico* no Modernismo e na Arte Contemporânea

Fig.254b-257, In Lapa, Pedro e Renton, Andrew (Ed.s) *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum/ No Place at All*, Lisboa: Museu do Chiado, IPM, 2003.

Fig.258, In <http://www2.cm-vfxira.pt/>

Fig. 259 In

http://www.paulomendes.org/?pagina=noticias/noticias&acao=ver_noticia&id_noticia=60

Fig. 260-261, In Lapa, Pedro e Renton, Andrew (Ed.s) *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum/ No Place at All*, Lisboa: Museu do Chiado, IPM, 2003.

Fig. 263-265, In Lapa, Pedro e Renton, Andrew (Ed.s) *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum/ No Place at All*, Lisboa: Museu do Chiado, IPM, 2003.

Fig. 266, In <http://www.wdw.nl/project.php?id=42>

Fig. 267-268, In <http://www.a.tu-berlin.de/laube/vorlesung/v100ws/v10006.htm>

Fig. 268b-268c, In http://www.maps-moscow.com/index.php?chapter_id=181&data_id=30&do=view_single

Fig. 269, In

http://www.paulomendes.org/?pagina=noticias/noticias&acao=ver_noticia&id_noticia=60

Fig.270, In <http://www.latinart.com/faview>

Fig.271- 273, Fotos tiradas pelo autor da dissertação na exposição, *Hard Rain Show*, Centro Cultural de Belém, Museu Berardo, 2007.

Fig. 274, In Tarantino, Michael (Ed.), *Pedro Cabrita Reis* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.

Fig.275-276, In www.pedrocabritareis.com