

SANDEVILLE JUNIOR, Euler . ARTE, PROJETO E PAISAGEM: POTENCIALIDADE E AMBIGUIDADES. In: SAIDE KAHTOUNI, MIRANDA MARTINELLI MAGNOLI, YASUKO TOMINAGA. (Org.). DISCUTINDO A PAISAGEM. SÃO PAULO: RIMA, 2006, v. , p. 45-74.

LICENÇA DE USO

Este artigo é disponibilizado sob uma licença Creative Commons, como parte da proposta da Espiral da Sensibilidade e do Conhecimento (<http://www.espiral.org.br>) e do projeto acadêmico em <http://www.ambiente.arq.br>.

Você pode reproduzir e distribuir esse material desde que citando devida e visivelmente os dados de autoria e publicação, sem adições, cortes ou qualquer meio que altere o sentido ou prejudique a integridade original do material, sem finalidades comerciais ou de propaganda de qualquer tipo, ou em contextos que promovam qualquer forma de violência, o racismo, discriminação. Caso distribua esse material, o fará explicitando essa licença. Sob nenhum aspecto essa licença representa seção de direitos.

ARTE, PROJETO E PAISAGEM. POTENCIALIDADE E AMBIGÜIDADES.

Euler Sandeville Junior¹

Estabelece relações entre artes plásticas, arquitetura, paisagismo e cidade considerando a tradição européia e estadunidense das vanguardas artísticas dos anos 60, discutindo relações conceituais e estéticas entre arte e projeto e entre arte e paisagem. A partir dos questionamentos da arte contemporânea, indaga-se da contribuição das artes para a construção de uma sensibilidade crítica perante o ambiente contemporâneo.

abstract

It establishes relationships among arts, architecture, landscape architecture and city, considering the European and American tradition of the artistic vanguards of the 1960s. This chapter discusses the conceptual and aesthetic relationships between art and design, and between art and landscape. Considering the experimentations of the

¹ Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Coordenador da Área de Concentração Paisagem e Ambiente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP e do Laboratório Gestão e Projeto do Espaço. Professor orientador dos Programas de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e em Ciência Ambiental da USP. Editor das revistas eletrônicas Paisagens em Debate e Linguagens. Sítios: <http://www.ambiente.arq.br> e <http://www.linguagens.art.br>

contemporary art, discusses its contribution to a critical sensibility and action in the contemporary environment.

"O grande depredador, destruidor da paisagem é o homem. Ele é também o venerador da paisagem. Esta antítese - adorar-destruir - é uma indicação de que o ato provém de seres pensantes. (...)" Flavio de Carvalho²

Introdução

Paisagem, arte, natureza, cidade, paisagismo. As alternativas de percurso e a complexidade mobilizada por esses termos são quase infinitas. Genericamente considerados, podem polarizar nosso pensamento, mas na medida em que nos aprofundamos em cada um deles, percebemos que essa polarização só atinge toda a sua riqueza quando estabelecemos fluxos, nexos, as transversalidades que se geram entre esses campos, como se diz mais recentemente, e que são uma das principais pautas do conhecimento contemporâneo. Penso que é a partir desses nexos que se postulam desafios que implicam a uma transformação conseqüente do ambiente. Quando em 1988 pela primeira vez dediquei-me a este tema (Sandeville Jr., 1994)³, havia alguns títulos disponíveis sobre a arte pós-sessenta que chamaram mais minha atenção: Walker (1977) apresentava uma interessante visão de conjunto da arte pós 60; Benjamin (1969, na verdade um texto de 1936), Restany (1979) e Glusberg (1987), ofereciam o material crítico indispensável para essa abordagem, destacando-se a datação desses trabalhos, sobretudo de Restany e Glusberg, amplamente envolvidos com os movimentos em questão.

Na época, não encontrei nenhum artigo especificamente estabelecendo relação entre arte contemporânea e paisagem (havia menções à *land art* em histórias mais gerais), nem entre arte contemporânea e paisagismo. Havia sim inúmeros trabalhos estabelecendo uma relação entre arte e paisagem na *era* moderna dos quais o mais célebre é o de Kenneth Clark (s/d)⁴. A relação entre arte e paisagismo era quase um consenso, fazendo parecer uma qualidade

² Flavio de Carvalho, "I- A paisagem sorridente. O berço do pensamento", em fotocópia consultada no acervo de Rui Moreira Leite.

³ Na disciplina Arte e Meio Artístico ministrada por Aracy Amaral na FAU.USP em 1988, o trabalho foi publicado na revista Paisagem e Ambiente, Ensaios em 1989, com reedições em 1990 e 1994, sendo esta última com ilustrações que não compareceram nas primeiras, mas integravam o trabalho original.

⁴ Na verdade, apesar do livro de Clark abordar especificamente essa temática, abrangendo da renascença ao final do século 19, é um assunto recorrente nas histórias da arte, sobretudo nesse período e, em um período mais recente, no impressionismo, havendo pouco interesse a partir daí, sobretudo em função da hegemonia da arte abstrata ao longo do século 20. A temática volta a ser colocada a partir das experiências da *land art* na década de 1960, mas trata-se de outra forma de relação entre arte e paisagem.

intrínseca desse campo do projeto (Jellicoe 1987, Eckbo 1950, 1956, Dubos 1981, Clifford 1970, entre outros), sem explorar em profundidade do ponto de vista histórico essas conexões entre arte, o processo criativo e a linguagem projetual do primeiro modernismo. No geral, autores como Jellicoe (escreve uma história geral) e Eckbo, paisagistas, estabeleciam essa relação como uma qualidade inerente ao projeto, já Dubos estava preocupado com um momento posterior no contexto da emergência da questão ambiental e Clifford, que também escreve uma história do paisagismo, não chega ao século 20⁵.

Pode-se dizer que, ao contrário do paisagismo, eram bem exploradas as relações entre as vanguardas artísticas a partir da afirmação das correntes construtivistas e do neoplasticismo e a vanguarda arquitetônica européia na década de 20. Mesmo assim, um conjunto de relações entre as demais tendências artísticas e a arquitetura do período permaneceu pouco explorado, e só recentemente vai sendo resgatado: Pehnt 1975 sobre "arquitetura expressionista", Maenz 1976 sobre o *Art Déco*, que surgem em um contexto de revisão da historiografia modernista. Esse contexto abre margem a uma revisão muito mais recente (a partir da década de 90) dos consensos sobre os primeiros momentos do paisagismo moderno, podendo-se mesmo dizer que é bastante nova a pesquisa nesse campo em decorrência de um interesse recente na área do *landscape*, com a estruturação de núcleos internacionais de pesquisa. Alguns trabalhos que podem ser citados são Brown 2000, Treib 1993, Treib 2002, Waymark 2003, Imbert 1993. Abordamos essas questões em Sandeville Jr. e Derntl, inédito. Com relação ao período entre a Segunda Guerra e o início dos anos 60, os próprios paisagistas exploraram a relação entre projeto e arte ou sensibilidade artística (Eckbo, Burle Marx, Lawrence Halprin).

Sobretudo, em relação ao paisagismo e também à arquitetura, não se estabeleciam nexos relevantes com a arte pós-60⁶, dando mesmo a impressão momentânea de um distanciamento entre o projeto e a arte contemporânea, em função de uma valorização de outras interfaces disciplinares (Gregotti 1978, Rossi 1982, Alexander 1980, Lynch 1982, por exemplo) e de uma ênfase em metodologias projetuais. Porém, o conjunto da produção teórica e projetual desenvolvidos nas décadas entre 60 e 80 sob a égide de uma crise do modernismo, põem em evidência uma série de aspectos que convergem gradualmente para uma revalorização da arquitetura e do paisagismo como fenômenos artísticos. Destacamos a seguir alguns desses aspectos. A partir dos anos 60 há uma influência crescente na arquitetura dos estudos de linguagem e semiótica; os livros de Summerson (1982) editado em 1963, de Zevi (1984) editado em 1973 em resposta declarada a Summerson, e depois

⁵ Michael Laurie, em seu clássico livro *Landscape Architecture*, tem um capítulo intitulado *The Garden in History*. Embora tenha começado pela Babilônia, na sua revisão do paisagismo europeu, nesse capítulo, chega apenas até o paisagismo pitoresco inglês do século 19, trabalhando a seguir dos EUA. Quase está a dizer que esta é a referência que interessa ao paisagismo estadunidense, desconsiderando toda experiência européia até no século 19, que bastante conhecida ao menos no que se refere aos trabalhos de Haussmann. Na verdade, o paisagismo estadunidense moderno que apresenta é o californiano, região na qual trabalha.

⁶ Destacavam-se nessa direção as publicações do trabalho do paisagista estadunidense L. Halprin, por suas vinculações com as experiências vanguardistas californianas na década de 60, e a inserção de esculturas no espaço público.

Jencks (1972), todos separados cerca de uma década e com o título *A Linguagem (Clássica, Moderna, Pós-Moderna)* na *Arquitetura*, indicam bem o alcance desses estudos na polêmica que se estabelece. O trabalho de Jencks expressa ainda uma necessidade de catalogar e estabelecer alguma ordem na dispersão de tendências, tarefa retomada em termos que tendemos a achar mais consistentes por Montaner (1993). Há outros estudos de caráter tipológico (Argan 1968 ressalta a contribuição desses estudos) ou morfológico (Ching 1998), inclusive de morfologia urbana (Rowe e Koetter 1978, Panerai 1983, Consiglieri 1999, Lamas 1993, Solá-Morales 1998), parcialmente enraizados também em vertentes formalistas da história da arte (Arnheim, 1978) e ainda sob alguma influência da *gestalt*, que revelam a diversidade de possibilidades dessas preocupações. Devemos destacar também que em um primeiro momento o contextualismo e da revisão dos princípios de restauração de monumentos (Carta de Veneza, de 1964⁷), possibilitam uma revisão da postulação do objeto arquitetônico em antagonismo com o contexto e a história. A partir dos anos 80 o novo papel reservado para a arquitetura e o paisagismo enquanto fatos urbanos, representada por exemplo pelos novos parques de Paris e suas *Zone d'Aménagement Concerté - ZAC* (Arantes 1995 discute o sentido político e cultural das obras recentes em Paris), as experiências do IBA em Berlim (Gavião 1989), e outros exemplos, prenunciam um novo interesse na qualificação da paisagem e contribuirão para uma revalorização da arquitetura e do paisagismo como fenômenos artísticos, o que se dará efetivamente em novos termos conforme em termos discutiremos mais adiante neste capítulo

Assim, a publicação referida (Sandeville Jr., 1994) teve o sabor de um esforço pioneiro. Hoje, quase duas décadas depois, o quadro é bastante diferente. Não só aumentou a quantidade de títulos sobre essa produção artística mais recente, como a arquitetura e o paisagismo voltaram a ser postulados como objetos artísticos (por exemplo, as obras de F. Gehry e P. Walker para citar dois exemplos, em um contexto frágil que discutimos adiante), como também dispomos de trabalhos estabelecendo essa relação entre arte e paisagem contemporânea (Rinnau 2001, Kastner 1998, Goldsworthy 1990, Krauss 2001, Archer 2001). Alguns trabalhos adotam a temática da relação entre arte contemporânea, arquitetura e paisagismo (Galofaro 2003, Weilacher 1999, que elaborou um inventário bastante interessante, além de incluir os prefácios de Dixon Hunt e Stephen Bann⁸), para citar algumas das opções possíveis.

Acima de tudo, devemos hoje considerar uma mudança substancial no cenário e nas perspectivas de discussão da arte e do mundo. No campo artístico, o que parecia conduzir a um desgaste das possibilidades dessas vanguardas já nos anos 80 - "tudo já foi feito" - com um retorno à pintura⁹ em paralelo à

⁷ *Download* pode ser obtido em <http://www.icomos.org.br/veneza.htm>

⁸ É necessário distinguir de abordagens que apesar do título (como *Art into landscape, landscape into art*, Bye 1988) não tratam exatamente dessa problemática, sendo outro o enfoque.

⁹ Archer (2001:155) cita o crítico italiano que em 1982 cunhou o termo *Transvanguarda Internacional* ao referir-se ao abandono nos anos 80 da desmaterialização da obra de inspiração duchampiana e da impessoalidade de execução, pelo restabelecimento da habilidade manual e do prazer da execução que recolocava a pintura na pauta do dia. Para ele, "Não havia mais uma 'história da arte' linear, mas uma multiplicidade de atitudes e abordagens que exigiam nossa atenção. Uma das conseqüências de a arte ter-se livrado do passo a passo era a liberdade de buscar inspiração em

repetição e afirmação ensimesmada desses gestos pós-vanguardas nos eventos internacionais (como nas Bienais de São Paulo nas décadas de 80 e 90), parecia também manter vivo um sistema artístico a base de respiração artificial. Passados os anos 90, entretanto, uma outra leitura é possível desses desgastes, dessas divergências, mostrando que novos campos foram lentamente abertos, ao mesmo tempo em que as condições da globalização trazem novas possibilidades de organização dos artistas e discussão do ambiente, reascendendo o interesse conceitual e criativo das experiências ocorridas após 60 (na atualização desse período foram de grande utilidade Archer 2001 e Krauss 2001).

É necessário considerar que, mesmo genericamente, arte e paisagem são termos que se transformam no tempo-espço. Dizia Lenoble (1990:28): “*sempre se observou a natureza, só que não era a mesma*”. Poderíamos acrescentar então: sempre se pensaram as cidades, e a Cidade, mas não eram as mesmas. Também quanto às ações propositivas, como no caso do paisagismo e da arte, nem sempre se entendeu e praticou a mesma coisa por esses termos. Exatamente em função disso, destacam Geoffrey e Susan Jellicoe na abertura de livro *The Landscape of Man* que, a partir do século 19, a arquitetura da paisagem adquiriu uma nova função social¹⁰. Entendo que sua expectativa era ultrapassar a possibilidade de projetos de espaços livres trazida pelas necessidades do lazer e tempo-livre das massas¹¹, em direção a uma compreensão e ação mais inclusiva perante a paisagem, possibilitada pelos processos de planejamento da paisagem e projeto dos lugares¹².

toda parte: em vez de lutar por desenvolver um estilo atual avançando o caráter do período imediatamente anterior e a ele respondendo, a arte da Transvanguarda podia, e até devia, citar qualquer período que desejasse. (...) A novidade não podia mais ser critério de julgamento pois a novidade ou a originalidade, como eram percebidas, não podiam ser alcançadas, podendo até mesmo se mostrar fraudulentas. Tudo já havia sido feito; o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas”. Apesar do caráter desses pós-modernismos, como os designa Archer, indicado nessa perda de expectativa e de uma prática de assimilação, o autor mostra uma arte combativa e crítica no período.

¹⁰ “*The popular conception of landscape design has been that it is an art confined to private gardens and parks. This is understandable, because it is only in the present century that the collective landscape has emerged as a social necessity.*” Jellicoe 1987:7. Destaque-se a compreensão corrente que os autores ressaltam do paisagismo como arte.

¹¹ Claro, não devemos nos esquecer que essa divisão entre (1) negócios e (2) vida privada e desta em (a) “*social contact*” e (b) em intimidade (e desta na “*repugnante comunidade do matrimônio e na amarga consolação de estar completamente só, separado de si e de todos*”) apontada por Adorno (2002:61) traduz uma forma de organização da vida regulada entre outras coisas pela publicidade. O autor observava, apesar do pessimismo de sua visão da vida privada em oposição ao trabalho, com muita pertinência: “*A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada integralmente pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. O pretensão conteúdo é só uma pálida fachada; aquilo que se imprime é a sucessão automática de operações reguladas. Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disso sofre incuravelmente toda a diversão*” (Adorno 2002:33). Esta lúcida visão do lazer e do ócio contemporâneo (veja-se também Sevckenko 2001, Sandeville Jr. 2002, Ferrara 2002), que tão bem caracteriza a atual emergência do turismo e do divertimento como campo profissional e acadêmico, é obviamente uma discussão da cultura. Analisando o cinema e o rádio nesses termos, Adorno (pág. 63 e seguintes) estabelece também uma discussão da arte, denunciando sua rendição inevitável ao mercado do qual quer parecer independente.

¹² De fato, embora seu livro seja um relato desses objetos excepcionais que formam uma história habitual do projeto de paisagismo, sente-se uma preocupação em inseri-lo em quadros culturais e ambientais mais abrangentes, que inclusive aproximam, pela paisagem, a tradição do planejamento e do projeto de paisagismo com as questões ambientais e do planejamento urbano. É nesse sentido que entendemos sua afirmação: “*The world is moving into a phase when*

Colocado desta forma, a frase dos Jellicoe adquire não só a dimensão de uma conquista, mas do quanto resta por avançar.

Nossa preocupação neste capítulo é com uma condição contemporânea, mas não podemos ver nisso um tempo sem espessura, pois o presente, ou o recente, não podem ser uma categoria autônoma da herança que se debruça a transformar. Nosso desafio é, então, reconhecendo em que se constitui essa herança, propor colaborativamente questões que nos desafiem a pensar o futuro, inclusive imediato. O que implicará reconhecer não apenas a herança que recebemos, mas de que forma se coloca como válido seu entendimento em um “hoje” pleno de “vir a ser”. O que é, e pode ser, paisagismo, natureza, arte, cidade, nestes anos em que se dão (e se consomem) nossas vidas?

Advirto que mencionar paisagismo, arte, natureza, cidade, pode ser uma generalização, e pode ser excessiva (“*sempre se observou a natureza, mas não era a mesma...*”). Ou seja, esses termos indicam tanto a generalidade de um campo de pensamento e ação em **permanente construção**, quanto a especificidade de **experiências** concretas e particularizadas em que se realizam enquanto tais. Essa preocupação entre o geral e o particular, entre estrutura e experiência, parece-nos essencial ao pensamento contemporâneo. É de certa forma ilustrada por Torres Garcia (1974), em *La Ciudad sin Nombre*, um trabalho instigante em seu conteúdo e sua forma, escrito em 1941, onde postulou que a constituição de sua cidade imaginária abrigava tanto o *universal* quanto o *particular*¹³. Facilmente o leitor perceberá o quanto *A Cidade sem Nome* está alicerçada na experiência, mas de tal modo que essa experiência pode ser partilhada com outras, exatamente por essa busca de um universal que se coloca a partir de uma vivência, de um concreto. Trata-se de uma tensão, de postular um conflito subjacente às coerências ordenadas que se pretende estabelecer. Por isso não vejo em *A Cidade sem Nome* o universal moderno do estilo internacional, embora ainda abrigue um universal mais difícil, em todos os casos, de ser pensado hoje. O valor que destacamos está muito mais em uma busca humanista representada pela tensão entre o universal e o particular, entre a imaginação e o real, que o conduz a uma relação rica com a experiência urbana concreta e a um *universo* ético difícil de se explorar nos dias atuais.

De modo análogo, não é apenas do ponto de vista histórico explorado por Lenoble (1990), de uma longa duração, que *a natureza nem sempre foi a mesma*. Tampouco não é apenas no corte quase sem tempo da diferenciação antropológica entre povos que coexistem em universos civilizatórios totalmente díspares, que a natureza não é a mesma. Em nosso cotidiano urbano o que designamos como natureza abriga muitas representações, muitas

landscape design may well be recognized as the most comprehensive of the arts” (Jellicoe 1987:7). É ainda importante observar que sua compreensão desse campo estabelece (como fazem inúmeros outros autores como já apontado neste capítulo) uma relação entre paisagismo e arte.

¹³ “*La ciudad sin nombre es una pura ficción. Los personajes que intervienen, simples muñecos en realidad humana, solo sirven para materializar el drama que se juega en el mundo actual, entre los valores ideales del espíritu, universales y eternos, y los intereses materiales, individuales o colectivos, en lo histórico. Y siendo el único propósito del autor, destacar estos dos ambientes en lucha (...). No se ha querido pintar aquí otra cosa que la inacabable lucha entre el Hombre y el individuo, y que está en la misma esencialidad del Cosmo*” Torres Garcia, 1974:s/p.

possibilidades de conhecimento e experiência. Há muitos paisagismos hoje, muitas cidades em uma cidade, mas também há um campo que é mobilizado, no sentido em que Carvalho (2001) se apropria de Bourdieu para definir um campo ambiental¹⁴, e no qual hoje o paisagismo necessariamente deve estabelecer um conjunto de relações e contribuições mútuas, onde o que se inclui ou exclui revela (ou oculta) projetos ideológicos, desejos, valores, ambições. O que me parece indicar que esse campo não se define como unitário, mas na tensão, na contradição, no acordo. Compreender de qual acordo partimos, e qual acordo (ou desacordo) buscamos no seio dessas contradições, é a base para que o leitor possa percorrer o texto não só com a liberdade da discordância, mas com a liberdade da criação, do desejo, da motivação a contribuir no que lhe cabe, para o enriquecimento dessa herança.

Se for esperado haver para o paisagismo uma dependência da arte e da natureza (ou meio ecológico, segundo Dubos 1981) e reconhecer a paisagem como um campo de ação social (Jellicoe 1987, por exemplo), o que há em comum entre cidade e arte, arte e paisagismo, paisagismo e natureza, natureza e cidade e assim por diante? A primeira coisa que me ocorre é que apontam para construções de mundo (tratado aqui como categoria), relacionando o entendimento com a ação nesse mundo (mundos), ou seja, um posicionamento dinâmico, interativo, ao mesmo tempo condicionado e transformador.

Natureza e cidade remetem, antes de qualquer coisa, a um *campo* coletivo, ainda que apropriado desigualmente pelos diversos agentes. Por isso mesmo, um campo de tensões, que têm a ver com o âmago da existência, das suas possibilidades de realização, com as oportunidades, com a justiça, com as práticas. É nesse campo coletivo que se pode falar de paisagismo e arte. Embora tantas vezes pensados como autônomos, ou como dotados de valor intrínseco, paisagismo e arte não existem por si mesmos, estão sempre inseridos, são relacionais. São recortes privilegiados nesse coletivo, ao qual podem ou não furtar sua contribuição. São ainda objetos e processos excepcionais que se posicionam nesse campo de contradições. Mas o fazem de modo potencialmente muito peculiar, dotados de poéticas, de motivações estéticas, de convites à sensibilidade.

Infelizmente é possível e comum que essas ações resultem enclausuradas em sua excepcionalidade, presas de discursos auto-referentes, limitantes na sua prática da Sensibilidade que evocam nas palavras e nas formas. Nem sempre é fácil, ou na maioria das vezes não é, em se tratando de arte e projeto, distinguir essas qualidades, porque não raro são miragens que nos seduzem com a oferta de liberdade e entendimento de que nem sempre dispõem. Para

¹⁴ “Com a noção de campo ambiental interessa circunscrever certo conjunto de relações sociais, sentidos e experiências que configuram um universo social particular. Conforme Bourdieu (1989), a noção de campo social evoca um espaço relativamente autônomo de relações sociais historicamente situadas, que produz um certo conjunto de valores, uma ética, traços identitários de um sujeito ideal, naturaliza certos modos de ver e se comportar que põem em ação as regras do jogo do campo. Como espaço estruturado e estruturante, o campo ambiental possui uma série de práticas e políticas, pedagógicas, religiosas e culturais, que se organizam de forma mais ou menos instituída, seja no âmbito do poder público, seja na esfera da organização coletivas dos grupos, associações, ou movimentos da sociedade civil (...)” Carvalho 2001:19.

além da visão do mundo que propõem, são visões de um submundo excepcional (uma lamúria ao espelho, ao qual acabam aprisionados como numa fábula), como objetos miríficos isolados irremediavelmente do mundo em que se inserem, surdos, cegos e emudecidos diante das urgências da paisagem.

O que nos seduz? Seguramente para as pessoas comprometidas com a inteligência atuante no mundo, sua sedução não pode ser encontrada apenas nesse maravilhamento do objeto. Para além da beleza, do se mostrar e da arrogância para as quais muitos desses fatos existem exclusivamente, sua maior sedução está nas visões de mundo, nas possibilidades críticas de sua construção e de partilhá-las e, ainda que em universos restritíssimos, apontam nesses casos para a necessidade de superá-los para ações mais inclusivas. Mas ainda é pouco.

O desafio deste trabalho está então em por em causa a sensibilidade, as visões de mundo, as possibilidades de construí-las e questioná-las. O problema é que isso não ocorre sem que se ofereçam embrenhadas miragens. Por outro lado, as miragens também podem significar uma irrupção na lógica enfadonha do discurso crítico, que em sua estrutura convencional muitas vezes é afirmação de algum corporativismo compactuado por inércia ou conveniência, ou mesmo incapacidade de imaginar alternativa. Há miragens que não ultrapassam a vacuidade de sua própria ação, outras que decorrem de uma alucinação capaz de articular os desejos, as entranhas e o mundo concreto. Reconhecê-las e daí extrair contribuições será um desafio permanente, em permanente mudança.

Sobre a sensibilidade artística (e a arte)

Em sua História da Arte, Gombrich (1979:4), depois de analisar diversas obras, afirma que a arte não existe, existem apenas os artistas. A discussão é longa, mas está no cerne de toda a arte do século 20 e nem de longe está resolvida¹⁵. Ao tratar da condição de arte que se atribui a certos objetos, Gombrich observa que se funda sobre tradições de estudo e de autorização. Temos que considerar que freqüentemente essa autorização baseia-se em campos profissionais e de consumo, onde a mágica do discurso sucumbe ante o pragmatismo das atitudes. Essas condições, bastante concretas e específicas (não se quer dizer locais), apóiam-se em um estatuto escorado em um desejo de rigor da catalogação estilística (que impõe constantes ao tentar isolar um essencial, não escapando nem as atitudes personalistas e até solitárias de artistas, nem suas agrupações em movimentos, etc.). Mesmo assim, continuamos “acreditando na arte” e Gombrich, no trabalho citado, reafirma essa crença para além de todo o relativismo lógico, ao revelar seu objetivo:

¹⁵ Observa Archer (2001:58) a partir de algumas experiências de Donald Judd e Robert Morris durante a década de 60 e com base nas críticas de Michael Fried ao minimalismo: “*Já não se podia perguntar ‘do que trata isto?’ e esperar que o objeto à nossa frente oferecesse uma resposta. O que ele podia fornecer, em vez disso, era um conjunto de sugestões pelas quais se podia orientar a experiência de estar na galeria com ele*”.

"*Eu gostaria de ajudar a abrir os olhos, não a soltar línguas*" (Gombrich, 1974:18). Eu também, mas qual a complexidade disso?

A arte insere-se de modo privilegiado no campo da sensibilidade, ao mesmo tempo em que a privilegia como estratégia de relacionamento com o mundo (o que não implica, na maioria das vezes, ausência de racionalidade) perante um universo de valores contábeis para o qual a arte é um exagero supérfluo além de um privilegiado mercado. Trata-se de uma condição complexa e não sem ambigüidade, na medida em que não envolve apenas a mercadoria, mas todo um sistema de sociabilidade, imbricado no sistema de autorização e além dele em desejos de discussão do mundo. Daí porque, questionando e opondo a sensibilidade a essa imediata utilidade, curiosamente a arte não se torna uma ação vital, permanece obra (nem que ao menos o registro da ação artística como em muitos trabalhos dos anos 60 e seguintes), autorizada no sistema de museus e galerias, existindo entre o negócio e a coleção, entre a representação do que seja a arte e dos sistemas sociais que mobiliza.

É nesse contexto que a arte do século passado pode ser discutida enquanto produção e produto cultural e em relação com as novas tecnologias que contribuem para a renovação de seu estatuto (Sandeville Jr. 1994), e enquanto mercado. Seguramente a questão ultrapassa aqui a cultura e a estética como um universo autônomo, para uma compreensão desses processos inseridos em uma análise social da cultura e dessa institucionalização muito peculiar e inquietante da sensibilidade, que foi a arte moderna e seus desdobramentos após a segunda-guerra. Nesse sentido são fundamentais as contribuições teóricas de Benjamin (1969), Adorno (2002), Featherstone (1985), que ajudam a entender a cultura, sobretudo a cultura erudita contemporânea, no quadro de uma "indústria cultural". Trata-se de uma ordenação da vida íntima tanto quanto do *social contact* de modo que nos parece ainda muito lúcida a ironia de Adorno escrevendo em 1947 sobre esse tema: "*Mesmo o mutismo obstinado ou os modos eleitos pelo indivíduo que se expõe são produzidos em série, como as fechaduras Yale, que se distinguem entre si só por frações de milímetros. A particularidade do Eu é um produto patenteado (...)*" (Adorno 2002:59).

Apesar do pessimismo, talvez decorrente de uma ausência ativa de esfera pública no texto que estamos citando desse autor, tanto quanto ausência de uma historicidade dialética da ação individual, subordinando o sujeito e o cotidiano às estruturas, temos que reconhecer o alcance de sua análise e denúncia como válida, para pelo menos uma face da questão de se discutir essa indústria cultural. Inserindo-se a arte almejada como *abertura de olhos* por Gombrich¹⁶ e seus sistema de autorização no quadro de uma indústria cultural, conforme apontado no parágrafo anterior, temos uma situação mais problemática do que apenas a de um pretensão purismo das obras de arte que se constituem como mercadoria ao negarem o caráter de mercadoria do processo artístico: o que se torna problemático é a própria valorização e discussão da sensibilidade diante de um mundo de valores de mercado.

¹⁶ Gombrich, 1974:18, que talvez pareceria a Adorno um anseio de um "burguês" e uma sobrevivência "romântica" inoperante diante da realidade moderna mecanizada.

Podemos desconfiar do artista como essa antena (uma imagem da era do rádio) do seu tempo, captando e sintetizando para o futuro imediato, antecipando como em um tipo de vidência, já que sua prática sucumbe diante do contexto em que se ergue essa antena. Podemos também nos perguntar qual a contribuição que resta desses elaborados projetos culturais. Estabelecidos seus impasses, seus limites, vejamos no que contribuem, que seduções nos deparam.

Ao se estudar os fundamentos das experiências artísticas após a Segunda Guerra, enfrentamos uma questão igualmente importante para a arquitetura e o paisagismo subsequente: o impacto das tecnologias e grandes escalas de compreensão e ação (portanto do ser) sobre a percepção e a sensibilidade ao mundo contemporâneo, e identificamos aproximações interessantes entre esses campos de atividade humana, nas diversas escalas em que se organizam as experiências individuais e sociais. O quadro crítico exposto anteriormente neste capítulo necessita, ao mesmo tempo, demolir tanto quanto acreditar numa saída pela via da discussão de uma possível sensibilidade contemporânea pela arte. Já apontamos a condição problemática e não isenta de ambigüidades dessa condição, mas também sua necessidade e contribuição no âmbito da crítica e do debate da cultura contemporânea¹⁷.

A arte, nesse período, denunciou ou interpretou essas condições existenciais, e a criatividade **deslocou-se do objeto propriamente dito para o conceito**, em modos diversos de confrontar o espectador e em escalas que vão dos *environments* (instalações) até a escala ambiental (*land art*), da ação (*performance*) até a participação corpórea e emocional do público¹⁸. Essa desmaterialização e extravasar do objeto artístico fizeram com que se estabelecesse como produto o registro da ação. Historicamente, foram desdobramentos das artes plásticas após a Segunda Guerra, a partir das contribuições anteriores das vanguardas. Nova York surgiu como o grande centro artístico mundial, rivalizando com Paris, que jamais voltou a essa centralidade, na medida em que uma série de outros centros, ligados muitas vezes a eventos coletivos foram se estabelecendo. Na verdade, mais do que coletivos, *coleções*, mesmo que unificadas em estratégias curatoriais, como nas Bienais, Documenta etc., mas que em diferentes circunstâncias favoreciam também agrupamentos e polarizações críticas e criativas.

¹⁷ Lembrando que estamos entendendo o termo contemporâneo não como um corte no tempo, definindo um recente, mas como uma ampla herança cultural.

¹⁸ Archer (2001:58): “A arte modernista, o que significa dizer a procissão histórica de imagens e objetos produzidos dentro das condições sociais, industriais, econômicas e políticas definidas pela Revolução Industrial, buscava uma autenticidade no rigor com que um meio explorava suas próprias técnicas e materiais. A arte mínima, que Fried chamava de ‘arte literal’, não apresentava esta auto-suficiência. Ela existia para uma platéia (como fazia a Pop Art, segundo outro influente crítico americano, Thomas Hess): tratava-se de algo não era nem exatamente vida nem exatamente arte, mas uma apresentando-se, com certa autoconsciência, como a outra; uma ‘situação’ engenhada que originava uma reflexão sobre as qualidades do instante. Então, qualquer significado que essa espécie de arte tivesse dependia da experiência da pessoa que a via. Tal significado era contingente, um aspecto do fluxo da vida cotidiana”.

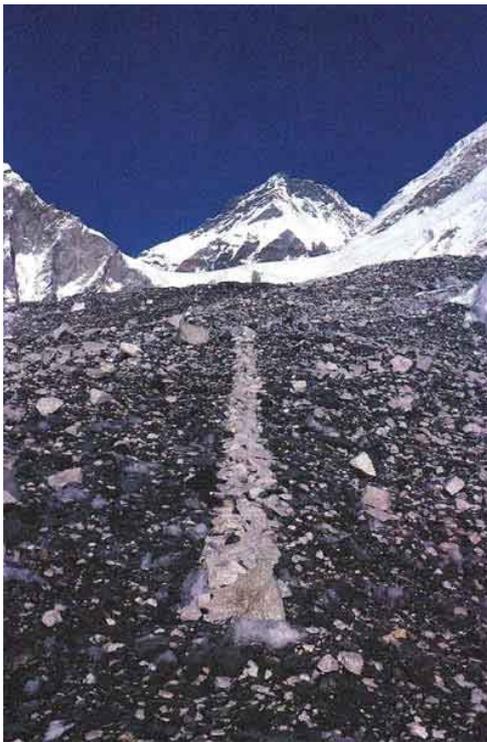


Figura 1: Richard Serra, uma linha no Himalaia, 1975 (fonte: <http://www.richardlong.org/>)

Desenvolveu-se no momento da Segunda Guerra uma arte própria estadunidense, o *action-painting*, que leva a pintura às fronteiras do gesto expressivo. O passo seguinte foi o rompimento com a pintura, ainda na década de 50, em direção ao objeto e ao evento (Rauschenberg, Kaprow). O mesmo processo ocorreu na Europa, Japão, América do Sul, guardando sua especificidade e tendo em geral como campo de atração Nova York (mas também os *Nouveaux Réalistes* em torno a Restany e Klein, Paris, 1960; *Fluxus*, a partir da Alemanha com Maciunas, Higgins, Beuys, 1962 etc.). As manifestações latino-americanas, cronologicamente um pouco defasadas, foram vistas como um desdobrar desses movimentos criativos, e não em sua especificidade, com algumas exceções como Helio Oiticica, Ligia Clark, Uriburu, Antonio Berni¹⁹, mas que de certa forma se internacionalizam fazendo do "terceiro mundo" matéria (no sentido de objeto artístico).

Esses movimentos de vanguarda foram protagonizados em geral por artistas plásticos. Foi, a meu ver, uma aproximação, a partir de sua própria insuficiência ou inadequação num certo momento, de outros domínios do saber e agir, uma apropriação que chegou a destruir o sentido convencional de artes plásticas e a propor, no outro extremo, uma arte "multimídias", ou "mixed-mídias". A evolução dos artistas estadunidenses e lá radicados a partir do entre-guerras se deu a partir de uma crise da "*action-painting*" na década de

¹⁹ Citados apenas como indicação parcial, mas representativa, de uma problemática, já que seu desenvolvimento ultrapassa os objetivos do presente trabalho. No caso de Ligia Clark e Helio Oiticica, partem, no Rio de Janeiro, de uma experimentação neoconcretista, como também Waldemar Cordeiro em São Paulo, para uma experimentação sensorial e de suportes não convencionais cada vez mais arrojada e atualizada com as tendências internacionais pós 60, mas sempre a partir, principalmente em Oiticica e Berni na Argentina (especialmente em seu ciclo de trabalhos sobre Juanito), de uma discussão da realidade latino-americana.

50, mas também a partir da colaboração de músicos e de artistas ligados à dança (Cage, Cunningham). Analisando como as coisas ocorreram nos EUA, Restany (1979) propôs que em relação aos novos realistas franceses no mesmo período, e "*ainda que o ponto de partida filosófico seja o mesmo*", houve uma certa transição: "*(...) Robert Rauschenberg, desde o começo dos anos 50 põe em causa a estética gestual da action painting. Sensível ao desgaste expressivo desse vocabulário do instinto, procurará garantir-lhe o recarregamento significativo recorrendo a elementos concretos. As primeiras combine paintings de 1952-53 oferecem uma solução magistral: apresentam-se como colagens de objetos encontrados sobre um fundo pictórico expressionista*". Aproximam-se, ampliando seus meios, as artes plásticas de uma percepção criativa do ambiente contemporâneo: "*À tradição cubista-dadaísta da colagem atualizada por Rauschenberg, à técnica da pintura reportagem e da assemblage objetiva virão superpor-se gêneros de síntese: o ambiente e o happening. A assemblage é elevada à dimensão arquitetônica do ambiente; o happening introduz aí uma última dimensão de síntese, a ação humana. Paralelamente a Rauschenberg, o pintor Allan Kaprow, teórico do happening e principalmente o compositor John Cage, terão desempenhado um papel capital na procura de uma expressão cada vez mais integrada na organicidade do fenômeno social*" (Restany, 1979).

Em todos os cantos revelou-se um esgotamento da pintura e a pesquisa extravasou o objeto. A colaboração entre os diversos campos da pesquisa artística tinha antecedentes importantes nas vanguardas modernistas, por exemplo, nos balés de Diaghilev e na Bauhaus (Schlemmer). Pintura, música, teatro, caminhavam, desde o início do século, para as fronteiras convencionais de suas linguagens (como em Schwitters). Não só vários artistas pesquisaram campos de expressão distintos (Picasso), mas também colaboraram na organização de espetáculos que tendiam a uma arte total (teatro, balés), ainda que às vezes uma antiarte (dada; Duchamp é o grande exemplo da geração que abre a década de 60).

Porém, na década de 60, a arte-total procurada não é apenas uma arte-síntese ou aplicada, mas de certo modo coisificada, que apropria e é apropriada (como no *pop*, em Warhol, Lichtenstein....). A criação artística nesse período realiza uma perda gradual e radical do objeto, com deslocamento do sentido, status ou categoria de arte para além deste, para as ações, apropriações, *environments*, motivações do artista. Os artistas, num certo momento, já não viam mais qualquer justificativa para criarem nos modos tradicionais já confrontados, e buscaram outras funções, significados e modos de expressão para o seu fazer ou ser artístico.

O tremendo poderio militar, econômico, tecnológico do segundo pós-guerra alteraram as significações de espaço, cidade, relações sociais, valores etc. Os referenciais teóricos da cidade industrial que ainda há pouco emprestavamos à modernidade e seus críticos fundadores, são insuficientes para dar conta do mundo do pós-guerra. Mas o pensamento da modernidade, recém-nascido, esticou o braço por essa ferida na consciência do homem contemporâneo. A modernidade, que recolocou os valores possíveis e as impossibilidades do

homem do século 20, a partir das relocalizações do "erudito", e cuja origem enraizou-se nas contradições sociais e culturais da "cidade industrial", entrou em crise. Mostrou seu limite de transformação, ao mesmo tempo em que fundou uma nova sensibilidade. A própria crise tornou-se sua continuidade. Da mesma forma a percepção, e com ela a expressão dessa contemporaneidade, teve de adequar-se às novas escalas, tecnologias, novas incompetências. Por outro lado, o que se diz ter superado essa modernidade, via de regra, permanece em dívida com um ideário capaz de enfrentar os desafios conceituais, existenciais e éticos contemporâneos.

A percepção do homem contemporâneo é dada segundo os novos instrumentos conceituais, tecnológicos e de reprodução para consumo em massa. O automóvel como extensão do aparelho de locomoção humano, a aldeia global de McLuhan (1969), e tantos outros lugares comuns, têm uma implicação conceitual considerável. Daí a modernidade ter esticado o braço pela ferida da Guerra como mencionamos, a partir de avanços tecnológicos muitas vezes com origem em razões militares da destruição em massa²⁰, e com ela toda a cultura, o modo de vida. Porém, a condição atual é incompreensível sem a bomba atômica²¹, a engenharia genética²², a biodiversidade, os conflitos religiosos, etc., que marcam nosso tempo (conforme desenvolvido melhor em Sandeville Jr. 2002 e Sandeville Jr., 2005).

A percepção, que é uma ação tanto sensorial como conceitual (daí alguns preferirem cognição), ajustou-se a essa nova abrangência que, no entanto, a deslocou também do estar para a imaginação (por exemplo, a diferença entre o estar ou consumir por revistas, *tours*, *slides*²³ etc.). Essa sensibilidade perceptiva contemporânea incorporou as noções da ecologia, planejamento, geografia, sensoriamento remoto, sistemas e mais recentemente de rede (*web*). Claro que todas estas coisas não atingem ao brasileiro como ao

²⁰ Devemos lembrar alguns, entre muitos fatos possíveis: "o *Eniac* (*Electrical Numerical Integrator and Calculator*), desenvolvido na Universidade da Pensilvânia desde 1943. Ainda imperfeito, era composto de 18000 válvulas, 15000 relés e emitia o equivalente a 200 quilowatts de calor. Essa enorme máquina foi alojada em uma sala de 9m por 30m. O desenvolvimento do computador continuou, mas só com a invenção do transistor de silício, em 1947, tornou-se possível aumentar a velocidade das operações na computação" (<http://www.jornadapc.hpg.ig.com.br/Hist%F3ria%20dos%20computadores.htm>). A corrida espacial, embebida na Guerra Fria, nos proporcionou algumas das imagens que transformaram a compreensão do mundo pós-60, como a transmissão pela televisão do homem andando "pela primeira vez" na Lua, tal o arrojo da tecnologia. O fato hoje, com o "turismo espacial" (prometido desde os anos 50 pela Pan Am que chegou a reservar lugares para 30 anos depois, e viabilizado ao preço de US\$ 20 milhões em 2001 na Estação Espacial Internacional, ISS) já lembra o slogan "daqui nada se leva senão lembranças, nada se deixa senão pegadas, nada se tira senão fotos". Mas na Lua, além de pegadas e refugos, deixou-se uma bandeira...

²¹ "A nuvem, em forma de cogumelo, deixada pela bomba atômica que explodiu em Nagasaki, Japão, em 6 de Agosto de 1945 atingiu 18 km de altura. A 6 de Agosto, a pequena bomba atômica "**Little Boy**", foi lançada sobre Hiroshima do B-29 "Enola Gay". A 9 de Agosto uma outra bomba semelhante, "**Fat Man**" é lançada pelo B-29 "Bock's Car" sobre Nagasaki, 09:00 horas da manhã." Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/II_Guerra_Mundial_em_06/08/2005 O *Guernica* (3,50 x 7,82 metros), de Picasso, para falar de arte, obra-prima da pintura do século 20 realizada em 1937 sob encomenda- denúncia (para o pavilhão da República Espanhola, na Exposição Internacional de Paris) contra o bombardeio nazista que destruiu a aldeia de Guernica na Espanha (26 de abril de 1937), parece emudecer diante do que haveria para ser dito e pintado de Hiroshima e Nagasaki.

²² Em <http://ich.unito.com.br/controlPanel/materia/view/2150> podemos ver a foto de porcos nascidos de uma mesma linhagem celular. O da esquerda, transgênico, tem focinho e patas amarelos. (foto: Jim Curley / MU Extension and Agricultural Information)

²³ O que já há algum tempo tem sido a base de nosso ensino, mais do que a experiência, em uma curiosa conjugação e convivência entre imaginação e pragmatismo assim possibilitada.

americano da mesma maneira, sequer a fulano e beltrano em cada um dos países, mas têm sem dúvida um impacto significativo sobre todos. A arte o explora, ou investiga, a partir do topo da cadeia alimentar...

A expressão artística entrou em crise de dentro do próprio processo artístico, parecendo num certo momento terminal: "*O informalismo não é uma corrente com um programa próprio: é uma crise que afeta simultaneamente todas as culturas figurativas, demonstrando a impossibilidade de seu ulterior desenvolvimento histórico*" (Argan, 1988). As tendências que seguem à pintura gestual, negando ou não o objeto, procuram para si uma função nesse contexto que temos proposto aqui. Novamente Argan (1988): "*As formas geométricas coloridas, às quais geralmente se recorre (Vasarely é o caso típico), já não valem como símbolos espaciais, mas como esquemas habituais pelos quais as sensações são definidas como certezas racionais: assim, não só se identificam percepção e imaginação, como se afirma e demonstra o caráter construtivo, programável da imaginação. É ainda um tema educativo, didático: a quantidade de imagens emitidas pelos sistemas de informação, que o indivíduo está constrangido a receber e consumir, acabariam por paralisar a sua capacidade imaginativa; é, pois, necessário educar a sua percepção-imaginação no sentido de uma ordem construtiva, de uma fruição controlada e consciente e, portanto, corretiva de um ambiente desordenado e incoerente, alienante*".

Estas informações têm paralelo nas de Walter Benjamin (1969), quando este propõe que as técnicas do cubismo e do futurismo, afinando-se com sua época, preparavam a sensibilidade do homem naquele momento para apreciar o cinema, que se insere já numa outra problemática. Analisando a "*perda da aura*" propôs que as técnicas de reprodução destacavam o objeto do domínio da tradição substituindo "*por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez*" ("*o hic te nunc do original constitui o que se chama sua autenticidade*"). Seu raciocínio o levou a identificar um potencial revolucionário, mas também alienante nas técnicas de reprodução em massa da obra de arte, e que levaram esta à sua crise, como até então se concebera a arte.

As conseqüências dessas técnicas que levaram à crise da arte seriam: 1. revelar aspectos não percebidos pelos sentidos; 2. transportar a obra para próximo do observador ou espectador; 3. perda da autenticidade material e histórica, implicando perda de autoridade. Alguns desses processos mencionados estão na raiz das tendências artísticas nas décadas de 60 e 70, e são discussões nem de longe resolvidas no ambiente artístico contemporâneo. A apropriação que o *pop* fez do cotidiano e do consumo na sociedade estadunidense, levou Warhol às reproduções seriadas de imagens que compõem o universo desse consumo e à realização de filmes onde o tempo é o real da ação registrada que, por sua vez, prescinde de qualquer história. Essa utilização de um veículo com virtualidade e potencial simbólico como o cinema, nos leva a perceber as limitações do seu real e, em última instância, não apenas uma ação cotidiana é documentada até a náusea, mas a própria constituição serial da imagem animada é explicitada. Essa objetivação

exacerbada, do fato e de sua representação, leva a uma submissão da necessidade da história e da estória, correspondendo a uma mercadoria que vale por seu sistema de autorização, sem nenhuma utilidade, sem possibilidade de consumo senão como idéia. Objetivação e abstração exacerbadas na verdade, cujo resultado, ao contrário dos anseios que gesta essa contracultura, conduz a uma indiferença total pela inadequação do "tempo real" aos meios de representação e fruição educados para diversão²⁴.

Trata-se não só da crise em nossa cultura do objeto artístico irreprodutível e único, mas de educação (Argan, 1988) e de um aprofundamento da sensibilidade: "*Pela primeira vez, ela nos abre a experiência de um inconsciente instintivo visual; assim como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente instintivo*" (Benjamim, 1969). Por outro lado, essa revolução nas artes, não teve uma relação necessária com uma mudança social. Embora revolucionando a percepção, educou-a para esses efeitos de choque e manifestou assim um caráter integrativo e não revolucionário. Propôs uma alternativa ao comportamento individual ante uma sociedade tecnológica e uma recriação do papel do artista como um "mágico" (Glusberg, 1987) que franqueia o acesso a essa condição contemporânea do homem: "*A arte do futuro não será evidentemente a dos 'museus fixos' e isto é emanção de uma sociedade passada, mas a do espaço e antes de mais nada do espaço planetário*" (Restany, 1979).

É necessário dizer que nesse grande potencial inventivo das vanguardas residia também um caráter reacionário para o qual já apontamos no início do capítulo, que corroborou seu esgotamento, ou seja, sua incapacidade para responder ou continuar respondendo às condições de existência do ambiente atual. Arte e ambiente, arte e educação, ambiente e educação são coisas afins e continuam exigindo uma ação que aprofunde a percepção/compreensão dos impasses e possibilidades, e das escalas em que essas questões se colocam.

Alerta-se deste modo para os impactos das tecnologias em consonância com a cultura, sobre a percepção e a expressão. Trata-se não só do objeto, mas da escala na qual se dá a fruição e a criação, e não só de novas tecnologias, mas de novas condições e meios para sua produção e consumo. Esta condição é a de uma nova sensibilidade, trabalhada pelos artistas do século 20, por vezes submergindo a arte num individualismo excessivo, ou em situações limites de sua existência. Assim, podemos entender o gesto do artista, rompendo o objeto e até com o objeto, tentando alcançar o real e por aí o cotidiano²⁵. A

²⁴ Conforme já destacamos em autores como Benjamin (1969), Adorno (2002), Sevcencko (2001), Ferrara 2002.

²⁵ Podemos pensar que esse interesse pelo cotidiano ocorre também nas ciências sociais, tornando-o um dos temas fundamentais do século 20, como na preocupação com a unidade de vizinhança postulada na Escola de Chicago basicamente no período entre-guerras, no conceito fundamental de Vidal de La Blache (1845-1918) de gênero ou modo de vida, da história nova de Lucien Febvre (1878-1956) e Fernand Braudel (1902-1985) e mais recentemente com a história das mentalidades, em um momento em que o cotidiano e o lugar passam a ser objetos de destaque nos estudos históricos e espaciais, com a emergência de um "paradigma do local" a partir dos anos 80 nas ciências humanas, segundo a análise instigante de Bourdin (2001), reunindo um conjunto grande de intelectuais, alguns com influência recente nas pesquisas na área da paisagem (como Heller - O Cotidiano e a História, 1970; Geertz - O Saber Local, 1983; Certeau - A Invenção do Cotidiano, 1990). O movimento artístico em direção ao cotidiano, que se inicia ainda no século 19, por exemplo em um artista como Gustave Courbet (1819-1877), adquire um novo sentido quando os cubistas introduzem a colagem de objetos e papéis retirados do cotidiano no início do século 20, passando logo pelas ações

realidade da arte não reside mais no objeto, mas em sua própria opção criativa. É o gesto do expressionismo abstrato, formando a arte como uma produção autônoma, um gesto criativo do artista, liberando suas energias no espaço da tela, na própria escala do ambiente na qual se move o artista, incorporando na obra o acidental e aleatório. Neste sentido, não há apenas ruptura entre Rauschenberg e Pollock como tantas vezes se sugeriu²⁶, mas conceitualmente, vistos além de si mesmos, há uma certa coerência na investigação entre arte e ambiente que se seguiu.

Por outro lado, o "Grande Nu Americano"²⁷ de Wesselmann (1967), onde das apropriações *pop* do banal da comunicação de massa, o artista extrapola inclusive a noção de quadro, parece assim ingênuo, em que possa ser crítico, nesse contexto, de Pollock, Rauschenberg, Warhol etc... Indo mais longe nessa direção, as compressões de César, ou o gesto do artista tomando todo o espaço da galeria (Klein, p. ex.) e transpondo-o para as ruas e o ambiente (Smithson, Morris, Heizer), expõem um campo conceitual que se desdobra, expõem certos valores geradores da criatividade do que se chamou ou atribuiu como a "arte de nosso tempo".

Neste ponto, a percepção que o artista nos propõe da arte tem a ver com toda essa nova situação cultural de uma época, que pode ver e entender o espaço geográfico total como o espaço total da produção e da possibilidade de existência. Os artistas contemporâneos passaram a ter uma grande preocupação com o espaço, do espaço sensorial e comunicativo do corpo (Lygia Clark) ao *environment* arquitetônico (Flanavam), urbano (Oldenburg), geográfico (Oppenheim). Preocupação ligada à ação em si, do artista, da intervenção, apropriação ou ações de grupo (Kaprow, Beuys, Ann Halprin), para citar alguns, dentre o rosário de nomes possíveis.

Sobre arte, paisagismo e paisagem contemporâneos

dadaístas e uma série de experiências que lidam com a vivência do público, ganha um novo estímulo no quadro cultural que desde a década de 50 como nas colagens de Rauschenberg e nas ações de deriva dos situacionistas prepara os movimentos contestatórios da contracultura dos anos 60.

²⁶ Basicamente, Pollock levou a pintura aos limites de sua possibilidade mas ainda operando dentro de seus limites, enquanto numa etapa imediatamente posterior Rauschenberg com seus objetos tridimensionais realizados a partir de colagens de refugos e imagens, rompe com a pintura, inaugurando um ciclo que cada vez mais dará atenção a arte como processo e como idéia, e como ação (tal como na mesma época estava desenvolvendo o músico John Cage, precursor da performance e do *happening*, com quem Rauschenberg mantinha vivos contatos), que se tornaria fundamental a todo conceito de artes plásticas pós 60 (*environments*, *land art*, *body art*, *art povera* etc.), anulando as fronteiras entre as diversas manifestações artísticas. No caso, vemos também, sob um outro ponto de vista, já em Pollock uma ação ambiental no processo de pintar, preparando em certo sentido as ações que sucederiam, embora com outra conceituação. A crítica que entretanto se estabelecia a Pollock era a de poder degenerar em uma arte "fácil", de modo que os artistas do período seguinte procuraram estabelecer uma arte crítica perante a sociedade e a cultura de massas, não sem algum deslumbramento.

²⁷ Wesselmann incorpora elementos da imagem publicitária e do uso que esta faz do corpo feminino, trabalhando o suporte da pintura como um painel, mobilizando através de ícones do consumo associados ao corpo feminino uma atmosfera de intensa sensualidade, e ao mesmo tempo de distanciamento, que estaria na base da ação publicitária como um despertar de desejos a serem satisfeitos por um substituto, na minha interpretação.

Mencionei anteriormente o impacto das escalas e tecnologias do mundo contemporâneo na atividade artística. Também os campos da arquitetura sofrem esses impactos. O paisagismo sempre teve uma nítida intenção estética ao agir no ambiente e conhece bem essas questões de escalas de projeto e de impactos. Para Dubos (1981): "*Os dois aspectos complementares da arquitetura paisagística - as constantes ecológicas de uma determinada área e a imaginação artística de um determinado projetista*". Há várias intervenções onde arte e paisagismo se confundem. Porém esses trânsitos desdobram-se em muitas possibilidades.

Tradicionalmente, esses pontos de contato entre paisagismo e arte estiveram muito vinculados ao modo de se enfrentar na pintura as representações de paisagens. Seja com o recurso da perspectiva e os conceitos de harmonia da composição desenvolvidos no retorno aos clássicos a partir da renascença italiana, seja na estética pitoresca. Esta, sob forte influência da arte e do jardim oriental e dos avanços na observação e conhecimento da natureza com o Iluminismo. Mas não é necessário esperar o século 18 para perceber essa transformação na pintura da paisagem e da vida ao ar livre. A representação pictórica da paisagem desde a "Escola de Veneza" no século 16 até os pintores holandeses, vai deixando de ser fundo como no primeiro renascimento florentino do século 15, e passando a ser uma presença da natureza (Giorgione, Ticiano), até tornar-se um tema em si e confundir-se a própria idéia de paisagem com a de cena pictórica (Sandeville Jr. 1999, Sandeville Jr, no prelo).

No caso dos jardins, não se trata só de objetos artísticos espacializados, mas de ambientes para a vida ao ar livre de uma elite em geral "cultivada". São exemplos históricos dessa dimensão ambiental da arte as vilas dos Médici²⁸ onde artistas, filósofos, políticos, arquitetos, sob inspiração da academia e do ginásio grego, percorriam os jardins discutindo os grandes temas que plasmaram o *rinascimento*, tanto quanto no século 16 as *villas* são cenários em Florença e Roma para festas importantes e, como na Villa Borghese construída pelo Cardeal Scipione Caffarelli Borghese na segunda década do século 17, tinham em alguns casos os jardins abertos a visita pública como ocorrerá, também, em Versalhes.

É interessante notar como a ampliação de escala abre novas possibilidades de relação com a paisagem. Já havia um cuidado com a inserção arquitetônica na paisagem urbana, como no Palácio Massimo delle Colonne (iniciado em 1532) para citar um exemplo e um cuidado no estabelecimento de relações entre os diversos edifícios na paisagem, como nas *villas* ao redor de Florença e mesmo nas *villas* urbanas em Roma. Porém o desenvolvimento do domínio do projeto em grandes escalas conduz à incorporação da paisagem distante como um cenário necessário e integrante do jardim, tal como se dá em Versalhes e nos parques ingleses. Essa nova possibilidade corresponde a uma técnica conhecida também no oriente e que a partir do século 18 é designada no Japão

²⁸ Onde sob o convite de Cosimo e Lorenzo Medici humanistas como Marsiglio Ficino, Pico della Mirandola e artistas e arquitetos como Donatello, Miguel Angelo Buonarrotti e Leon Battista Alberti reuniam-se para discutir filosofia clássica, arquitetura, artes, jardins.

como *shakkei*, cujo *kanji* (借景) poderia ser traduzido como “paisagem emprestada” (Sandeville Jr. e Hijioka, inédito), e que se refere a essa incorporação da paisagem no projeto do jardim. De certa forma, temos um jardim completo e infinito em si mesmo, que abriga pequenos universos retratados na pintura galante²⁹, ao mesmo tempo em que se apropria de uma paisagem distante, que não lhe pertence³⁰, tornando-a parte de seu cenário.

Em todos esses casos, de modos diversos, persiste uma relação entre o projeto do espaço, cada vez com maior domínio e sistematização dos recursos ilusionistas, com a convivência com outras artes que contribuem objetos organicamente integrados na concepção paisagística - esculturas, edificações, jogos d’água etc.. Trata-se de uma longa tradição que, portanto, não se refere apenas à relação da pintura com a espacialidade dos grandes jardins rurais da nobreza e da realeza, mas que inclui também uma visão integrada das artes nas frações de território construídas com excepcional elaboração que são os jardins (e também as praças) desse longo período conhecido como era moderna (século 15 ao 18, grosso modo). Com o peso de tal tradição, era de se esperar, como ocorreu, que também na era contemporânea (século 19 ao 21) se demandasse e reinterpretasse a contribuição das artes no projeto.

No caso dos jardins modernistas, exemplos dessas relações tão imbricadas entre arte e projeto podem se estudadas nas investigações formais e funcionais que derivam do cubismo e do expressionismo na Europa do início do século 20 (Sandeville Jr e Derntl, inédito), convivendo com uma forte influência da lição pitoresca como em Tunnard (1950) e que persistirá ao longo do século, na incorporação do abstracionismo e do purismo, por um viés zoomórfico (Arp, Miro, Max Ernst), sobretudo a partir da década de 40 (o exemplo paradigmático é Burle Marx). Mas também podem ser percebidas relações ultrapassando as fronteiras arquitetônicas de ideação do espaço moderno em uma busca de integração das artes, como nos jardins pitorescos (prenunciados já por Tunnard, aqui também o 借景) do *deck* de formas zoomórficas de Sonoma, numa obra-prima elaborada por Thomas Church em 1948, ou nos jardins da casa Miller concebidos por Daniel Kiley em 1954, tanto quanto nos trabalhos de Celso Antonio, Bruno Giorgi, Jacques Lipschitz, Cândido Portinari nas principais obras do primeiro modernismo brasileiro como no Ministério da Educação (1936-1945) e de Portinari em Pampulha (1942), ou no muralismo mexicano entre tantos exemplos que são possíveis.

²⁹ Podíamos pensar nas pinturas de Fragonard (1732-1803) e Watteau (1684-1721), em correspondência, por exemplo, aos jardins abrigados no parque de Versalhes sob Luis XIV, como no Labirinto de Charles Perrault criado em 1669 e destruído no século seguinte, ou a fonte de *Bacchus* desenhada por Le Brun em 1672 onde havia ocorrido a festa de 1668 com o espetáculo *Les fêtes de l’Amour et de Bacchus*, escrita por Molière e Lully para 1200 espectadores, ou mesmo o Trianon construído em 1670 com a destruição de uma aldeia com esse nome, e logo substituído pelo *Grand Trianon* (projeto de Mansart em 1687), ou ainda o *Petit Trianon* (construído por Gabriel em 1761), que sob Luis XVI pertenceu a Maria Antonieta que transformou o jardim em um jardim à moda inglesa (projeto do Arquiteto Mique e do pintor Hubert Robert, que adorava pintar ruínas). Nesse sua *villa* dentro do parque de Versalhes implantou também uma aldeia pitoresca (projeto de Mique) com 12 casas “normandas”, lugar em que a rainha podia brincar com as ovelhas fantasiada de camponesa, com suas amas, pouco antes de perder a cabeça (Bastilha, 1793) para o lema apaixonante da Liberdade, Igualdade e Fraternidade e da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (promulgada em 1789).

³⁰ Mas à qual pertence como objeto privilegiado, tornando esse empréstimo poético também uma metáfora da exclusão que o suporta.

Essa tradição prolonga-se até recentemente, do que seria um bom exemplo de integração entre arte pública e arquitetura a inserção do *Broken Obelisk* de Barnett Newmann (1967) no espaço do “*menos é mais*” do Seagram Building³¹. Trata-se de um gigantesco objeto minimalista de aço com cerca de 8 metros da altura, que acresce ao retângulo da lâmina de aço e vidro de Mies uma referência a dois objetos monumentais que remontam à antiguidade, que são a pirâmide que serve de base para o delicado equilíbrio do obelisco invertido e cuja base (elevada ao topo do monumento) apresenta-se desconcertantemente quebrada. Devemos também considerar a experiência de Halprin, diversa destas últimas citadas na medida em que este agrega a essa relação com a arte, ainda presente em seus croquis da natureza como base de criação do sistema de espaços abertos em Portland (1967), em especial na Lovejoy Plaza e no Auditorium Forecourt, um contexto da emergência de uma cultura de questionamento e liberação, procurando diálogos entre o processo criativo do projeto e as manifestações culturais mais vitais em dado momento, como no projeto do Kentfield Dance Deck de 1955 ou no conceito de espaço multifuncional e sensorial da Lovejoy Plaza e do Auditorium Forecourt (Process n. 4).



Figura 2: *Broken Obelisk* de Barnett Newmann no MoMA em Berlin (fonte:

<http://www.meinberlin.de/fototouren/tour/index.php?Tour=231>)

Mais recentemente, há uma revalorização do paisagismo como um objeto artístico, porém entendo que de significação diversa daquela apresentada nos parágrafos precedentes, inserindo-se em um quadro institucional e da cultura como mercadoria, que caracteriza a construção e gestão do espaço corporativo e do espaço dotado ou associado a novas centralidades urbanas nas metrópoles “globalizadas”, sobretudo do “primeiro mundo”. A diferença em questão pode ser explorada se compararmos a inserção da escultura *Broken Obelisk* no espaço semi-público liberado pelo edifício lâmina recuado de Mies e

³¹ De Mies van der Rohe e Philip Johnson, Nova Iorque, 1954-1958, um dos edifícios paradigmáticos do modernismo.

Jonhson, com o conhecido caso da intervenção de Richard Serra na Federal Plaza, também em Nova Iorque. Seu *Tilted Arc*, de 1981³², também é uma enorme escultura de aço, um arco de cerca de 36 metros de extensão e 3,6 metros de altura, implantado transversalmente à praça. Também sob muitos pontos de vista um objeto minimalista, sua concepção, entretanto, ultrapassa a de um objeto autônomo, já que a obra busca uma redefinição para o lugar, existindo assim, para o artista, indissociavelmente concebida em relação ao sítio (*site-specific*). O resultado, entretanto, foi controverso e levou a uma manifestação pública contra a obra, com sua conseqüente retirada e destruição em 1989, apesar das objeções do artista.



Figura 3: *Tilted Arc* de Richard Serra, Photo © 1985 David Aschkenas (fonte: http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_big2.html)

Devemos assim nos questionar se a incorporação da arte como processo gerador do espaço paisagístico não estaria adquirindo uma significação diversa a partir do último quarto do século passado. Em alguns casos, essa revalorização do paisagismo como arte urbana conduz a um certo virtuosismo e exibicionismo do projetista corporativo (como em trabalhos de Martha Schwartz e Peter Walker e dessa geração de *landscape designers*, em que pese o grande interesse de suas obras para o paisagismo e a arte contemporânea). Inserimo-nos de certo modo na longa tradição do paisagismo como arte apontada anteriormente, daí a expressão recorrente de “arte dos jardins”. Apesar disso, esses *designers* recentes não dão uma simples continuidade a essa tradição, ao contrário, apropriando-se dessa representação do paisagismo como arte, criam espaços de cenarização urbana totalmente submetidos à imagem corporativa, um movimento que ocorre também na arquitetura, como

³² Foi comissionado pelo programa *Arts-in-Architecture program of the U.S. General Services Administration* que assinala 0.5 por cento do custo de um edifício federal para arte. A escultura de US\$175,000 gerou intensas controvérsias e abaixo-assinado para sua remoção. O GSA estuda transferir o trabalho (a um custo de US\$85,000) mas Richard Serra se opõe, pois teria sido concebida especificamente para aquele local (*site-specific*) e uma nova inserção destruiria o trabalho. O meio artístico posicionou-se em favor da obra, enquanto as pessoas que trabalhavam na *Federal Plaza* alegavam que interferia no uso público da praça, levando finalmente a sua remoção.

no caso dos diversos Museus recentes, quer como arquitetura, quer como ação institucional. A dimensão artística aqui não se presta ao uso, mas a constituição de um objeto de representação, uma assinatura inserida no ambiente urbano, portanto, não muito diferente de uma marca ou do quadro nas exposições em galerias com as *vernissages* embebidas em bons vinhos e patês.

Alguns projetos recentes são notáveis e de grande qualidade conceitual e estética. Parques como o Parc La Villette (o concurso internacional para o projeto do parque foi lançado em 1982 e reuniu 460 equipes de 41 países, foi vencido por Bernard Tschumi em 1983; seu projeto previa ainda a participação de vários outros profissionais no desenvolvimento do projeto) e o Parc André Citroën (em propriedade de 22 há da antiga fábrica da Citroën fechada na década de 70, gerando uma Zone d'Aménagement Concerté -ZAC³³ e o parque, cujo concurso lançado em 1983 foi vencido por Alain Provost, Gilles Clément, Patrick Berger, Jean-Paul Viguier e François Jodry, tendo sido inaugurado na década de 90) e outros, inclusive na América do Sul, oferecem-se a um uso intenso, expressando essa dimensão artística que deriva de uma reconceitualização da linguagem e reinvenção dos referenciais de ordenamento espacial. Expressam essa nova dimensão artística do paisagismo atual, em momentos de grande vitalidade ao propor uma renovação da linguagem ancorada em uma conceitualização teórica e estética do projeto contemporâneo. Porém, existem em um mesmo contexto da cultura como mercadoria e de ação competitiva entre cidades, que no fundo tem uma grande aproximação enquanto produção de uma época com uma intervenção como a de Richard Serra na Federal Plaza.

Há também aquelas situações onde arte e paisagismo agem no ambiente em grande escala, mas com intenções aparentemente bastante diversas, senão opostas, como nos trabalhos da "*land art*". É por exemplo o caso de Heizer em Double Negative (1970), uma escavação em Nevada de 9 x 15 x 450 m, um gesto que se constitui numa destruição gratuita do ambiente, em que pesem os discursos que a suportam. Outras, porém, revelam uma instigante interação entre tecnologia e natureza (como *The Lightning Field*³⁴, de Walter de Maria, 1974-1977) e conceitual com a natureza e o sistema artístico, como os trabalhos de longas caminhadas por desertos e paisagens inabitadas de Richard Long³⁵, nas quais vai registrando intervenções geométricas no solo com os materiais presentes na paisagem, ou como os percursos de Robert Smithson³⁶ pela paisagem industrial de Passaic, elevando sua paisagem degradada à condição de monumento (Smithson 2003). Obras que são capazes de mobilizar importantes discussões sobre a arte, a natureza, a tecnologia contemporânea.

³³ Informações sobre a legislação das ZAC podem ser obtidas em http://lexinter.net/URBANISME/creation_de_zone_d_amenagement_concerte.htm

³⁴ Informações sobre a obra e visitas ao local em <http://www.lightningfield.org/>

³⁵ Informações podem ser obtidas no site oficial do artista: <http://www.richardlong.org/>

³⁶ Informações sobre o artista podem ser obtidas em seu site: <http://www.robertsmithson.com/>



Figura 4: *The Lightning Field*, de Walter de Maria (Fonte: <http://www.cybercityradio.com/html/lightningfield.ht>)

Ainda assim, um “movimento” parece unificar essas linguagens tão díspares e fragmentadas enquanto forma-conteúdo, enquanto plástica e ideologia, restituindo ao *landscape* seu sentido de maravilhamento e à arte uma função urbana. Mas vistas em conjunto, estão inevitavelmente associadas ao consumo de imagens contemporâneo, **de onde lhes vem esse papel fundamental na qualificação do ambiente urbano**. Tal condição revela uma fragilidade nessa emergência contemporânea do *landscape design* e da sua real possibilidade e compromisso com a qualificação desse ambiente urbano enquanto espaço coletivo, sobretudo em contextos latino-americanos e de “terceiro” e “quarto-mundos”.

Creio que esse comprometimento se dá a partir de dois movimentos. Um que insere objetos arquitetônicos autônomos enquanto ambientes totalmente controlados e seguros (inteligentes?) que se oferecem a uma relação com o urbano em quase todos os casos como uma mensagem corporativa, dificilmente ultrapassando o excessivo controle do comportamento que corresponde à dimensão normativa contemporânea³⁷. Outro, que requalifica o espaço público como uma imagem também associada a essa condição contemporânea de mercado da cultura e das cidades como corporações que coexiste com a mobilidade intensa atual de pessoas, objetos, valores financeiros.

Do ponto de vista formal e até conceitual torna-se assim possível uma reaproximação das possibilidades (e demandas) da arte e do *landscape*, mesmo quando são muito diversos seus objetivos, como criar registros de intervenções em paisagens inóspitas para serem vistos em galerias e museus destinados à consagração da crítica e dos marchands. Ou ao criarem espaços públicos nas capitais globalizadas, a serem transformados em catálogos turísticos e publicações que afirmam um verdadeiro *star system* (o que em si não é nenhuma novidade) do paisagismo contemporâneo, como o que ocorre também na arquitetura de edifícios. Devemos ainda destacar que tal produção

³⁷ como Milton Santos define em *A Natureza do espaço* (Santos).

se expressa em novas formas de organização e de *metier*, como em todo o processo de venda dos projetos concebidos por Christo e sua esposa Jeanne-Claude³⁸, ou nos escritórios de paisagismo organizados regionalmente e ramificados internacionalmente (como o SOM³⁹, PWP⁴⁰).

Há que reconhecer que não se trata mais apenas de uma demanda de mercado por espaços espetaculares (às vezes funcionais), mas a uma demanda associada por publicidade⁴¹ que atende perfeitamente à expectativa enquanto projetistas de criar objetos (lugares e não lugares, como queiram) excepcionais, com o domínio técnico de novos materiais e acuro de execução, reconhecidos pela linguagem artística, pela plástica. As publicações ultrapassam a dimensão do registro e nesse contexto espetacular tornam-se espelhos para nossos desejos de criação e uma vitrine para observação do mercado (como nos anuários editados pela G & A, 1997, 2000, entre outros).

Portanto, não são mais apenas projetos para construção, mas como a arte feita nas regiões desertas, são para um consumo especular em que completam sua realização. Ou seja, essa sociedade da imagem (ou da informação, como se prefere agora) não está apenas na realização de objetos para serem olhados mais que tocados (transformados) e de imagens publicitárias, mas de objetos simultaneamente produzidos para um sistema de representações, de circulação de imagens em revistas e de coleções em Bienais e, portanto, para além da experiência concreta do espaço.

Devemos ainda considerar que essa condição contemporânea do projeto, absolutamente espetacular no sentido que já discutiam os situacionistas⁴² e Guy Debord na década de 50 (Jacques 2003, Conrad Editora 2002) e que depois será consagrada como uma características mais marcantes de uma “condição pós-moderna”, prestam-se a essa unificação global do comportamento a que já nos referimos e que está indicando uma contra-face extremamente violenta. Cada vez mais violenta, a ponto de ser elevada a uma condição épica em filmes como O Senhor dos Anéis e similares. Temos

³⁸ Os artistas esclarecem em seu website: “*Christo and Jeanne-Claude pay the entire cost of the artworks themselves. They earn all of the money through the sale of the preparatory studies, early works from the 50s and 60s and original lithographs on other subjects. They do not accept grants or sponsorships of any kind. They do not accept donated labor (volunteer help). They do not accept money for things like posters, postcards, books, films, T-shirt and mugs or any other products at all. None. Art collectors who are interested in acquiring original preparatory works of art may contact Jok or Kaz by e-mail. Christo and Jeanne-Claude act as their own art dealers and present original preparatory work to collectors in their studio, by appointment*” (<http://christojeanneclaude.net/faq.html#pay>).

³⁹ Skidmore, Owings and Merrill LPP (<http://www.som.com/opener.cfm>) mantém escritórios em Washington, São Francisco, Chicago, Nova Iorque, Los Angeles, Londres, Hong kong e Xangai.

⁴⁰ Peter Walker and Partners (PWP), fundada em 1983 (<http://www.pwpla.com/>), sediada em Berkeley, porém com atuação em um vasto mercado internacional.

⁴¹ Ao invés de por esferas de vida pública, mas obviamente isso não se explica na dimensão imediata do projeto, da demanda, do comportamento.

⁴² Os Situacionistas foram um grupo de artistas e intelectuais que por volta dos anos 50 e 60 questionaram o sistema de arte e cultura, inclusive a arquitetura, tendo alguma relação com a emergência do Team X (grupo de jovens arquitetos que questionou os CIAM) e que antecede, nas interfaces de ambos, a influência do pop na arquitetura e de um questionamento da cidade que antecede sob alguns aspectos as utopias do Archigram (Jacques 2003 apresenta uma rica revisão dos trabalhos situacionistas e suas interfaces com a cultura, a cidade e o urbanismo). Pois Em uma crítica radical da arte e da cidade, bem como do urbanismo, postularam uma série de questões que são ainda atuais. Entre outras coisas, desenvolveram uma série de práticas, em especial a da Deriva, basicamente percursos aleatórios pela cidade, como forma de relação crítica com ela enquanto fato social e sensível.

indicado (Sandeville Jr. 2002) esse movimento depressivo da "nova era" (de consumo, na verdade) anunciada a partir dos anos 90 pela euforia da derrocada do muro de Berlim em 1989⁴³, mas que revela com o atentado a Nova Iorque e as decorrentes ações militares estadunidenses, a face que a sustenta.

Esse processo de compreender, se apropriar e se integrar na "aldeia global" e também do cotidiano, caracterizou no período em questão a arte e a arquitetura, embora as raízes sejam anteriores. Nas artes plásticas o extravasamento do objeto levou não só ao ambiente, mas ao corpo e ao potencial expressivo do indivíduo, colocado em face das convenções sociais e do contato em grupo. Essa mesma vanguarda que entrou em um certo esgotamento a partir dos anos 80, mostra novamente sinais de vitalidade, não apenas do ponto de vista do mercado, mas de grupos de artistas que continuam vendo nessa relação com a cidade fonte de enorme vitalidade. Acho interessante nesse sentido mencionar, como uma verdadeira metáfora dessas possibilidades e impossibilidades, a recente exposição (2006) sobre Ligia Clark na Pinacoteca do Estado em São Paulo, em um precioso projeto curatorial de Sueli Rolnik.

⁴³ O muro de Berlim, de 155 km de extensão, 3,60 metros de altura, começou com uma cerca armada em 1961, mesmo ano da tentativa norte-americana de invasão de Cuba, e tornou-se um dos ícones da Guerra Fria.

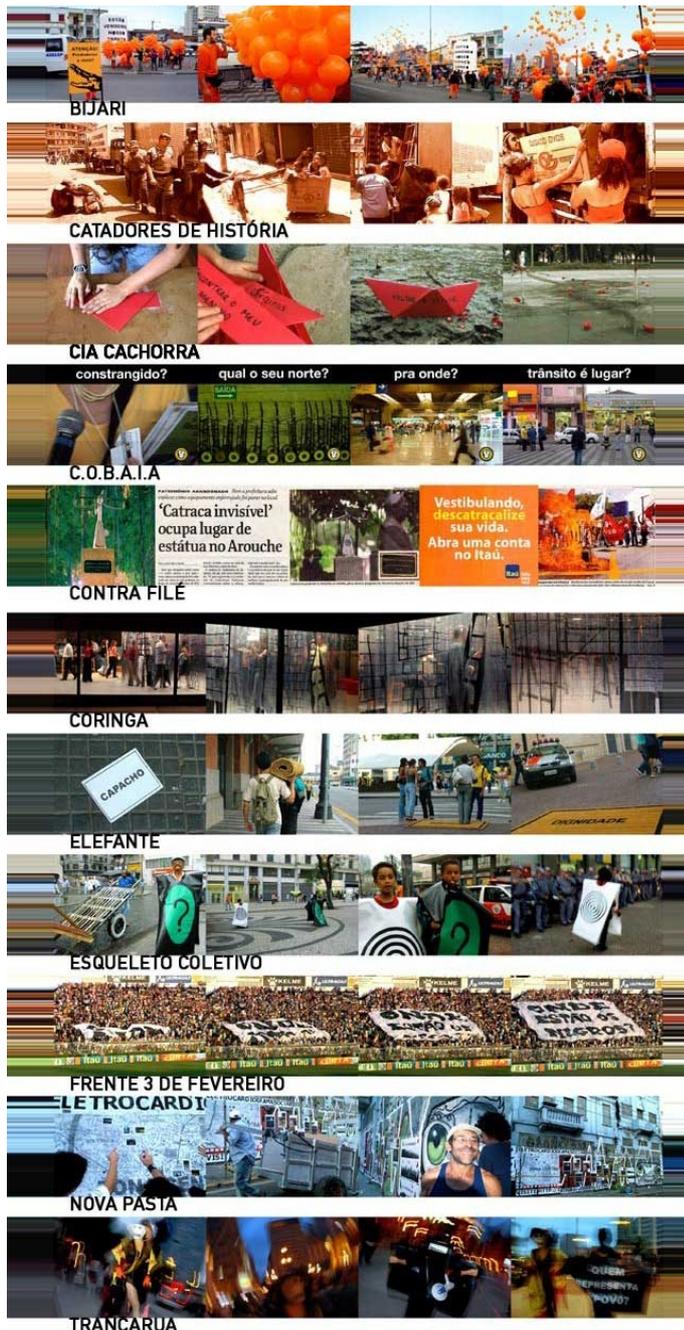


Figura 5: Detalhe do cartaz da ação de coletivos na Sala Especial da IX Bienal de Havana, realizada na ocupação do edifício Prestes Maia, São Paulo (foto: Euler Sandeville Jr., 2006)

Enquanto no edifício que resta como uma carcaça do ecletismo de Ramos de Azevedo transformado em monumento moderno pelo sem dúvida belo projeto de Paulo Mendes (curiosa contradição), imerso lateralmente no Parque da Luz, a tanto tempo já sem o brilho da elite que o estabeleceu, mas um rico espaço de convivência social e étnico, a poucos metros dali acontecia outro evento artístico. Sem dúvida, devedor de todas essas teorias e heranças, sem as quais não se realizaria. Jovens artistas, que se organizam em coletivos e em redes de comunicação via *web*, realizavam ato de apoio aos moradores do edifício Prestes Maia, anunciado como a maior invasão vertical do mundo. O ato artístico foi nesse caso “desestetizado”, para se tornar através da relação vital com a cidade, uma arte igualmente vital, mas que se dá muito mais no ideário

do que na forma. Recentemente, o mesmo edifício foi palco de nova manifestação artística, onde coletivos que conseguiram apoio dos órgãos de fomento da área artística para irem à Bienal de Cuba, apesar de selecionados, resolveram mostrar seus trabalhos em uma sala entre São Paulo e Cuba, enviando informações constantes para a Bienal a partir das ações em São Paulo no edifício Prestes Maia. Entre outras coisas, a questão é interessante no momento em que a Bienal de São Paulo inova em sua curadoria e procura abrir-se mais para o público, mas a partir não de um contato com a rua, com a cidade, mas a partir do evento apoiado na mídia e em um público específico, recolhendo-se ao fim ao magnífico edifício que a abriga.

O homem não perdeu apenas a imagem da natureza enquanto representação pictórica, mas no processo de "*tornar visível*" (Klee, 1979), a arte passou a operar o real, a operar a sensibilidade em bruto e os eventos/acontecimentos que confrontam esse homem e seu desempenho. Depois de agir sobre a imagem no espelho, "borrando-a" (como no impressionismo e no expressionismo), a arte pretendeu agir diretamente no olhar em si (como na antiarte, mas também nas tendências construtivistas). Esse processo conduziu a uma aproximação da arte do cotidiano, do real, da sensorialidade, pesquisando as possibilidades criativas e por vezes fazendo do leigo matéria-prima do artista (ou do designer). Devido a essas qualidades, mas também ambigüidades em sua relação de uma apenas aparente independência, não proporcionou uma prometida educação estética do homem, ainda que tenha ampliado as fronteiras da percepção.

Tampouco a obra de arte, tornada gesto e participação, deixou de ser mercadoria, e isso não apenas no que se refere às reproduções e documentos que se produziram para perenizar e consumir a "arte desmaterializada". Não realizou, enfim, a utopia de uma nova função da arte na sociedade tecnológica. "*Desdenhando os discursos dogmáticos oriundos da velha ortodoxia dos gêneros (isto é pintura, isto não é arte, e coisas semelhantes), a estética prospectiva se volta principalmente para os problemas fundamentais da arte total: a comunicação psicossensorial e a organização do espaço*" (Restany, 1979, grifo nosso). O fato de não se ter realizado a perfeita integração ao real que "*constitui o primeiro passo para a estética coletiva e a socialização da arte, preâmbulo necessário a um novo humanismo*" defendido por Restany, não inviabiliza o potencial criativo mobilizado no período e seu significado, nem mesmo o esgota como tal. Porém, também não recomenda a serena continuidade de suas formas e modos. Por outro lado, não se pode pensar que a arte tenha realizado mais do que um extravasar de si mesma, para si mesma, no estrito e privilegiado cercado de sua autorização e consumo, tanto quanto não se pode pensar que a "arquitetura e o paisagismo" sejam inocentes ao não ter realizado a função social que lhes foi aberta pela revolução e pelas incertezas da era contemporânea. Por outro lado, há que reconhecer nesses percursos pela arte e pela arquitetura da paisagem que há muito tempo dispomos da base tecnológica, artística e de saberes que permitiriam uma qualificação mais responsável do ambiente, o que seguramente tem sido bastante promissor.

"O meu conceito de arquitetura está na união e colaboração das artes, de modo que cada coisa esteja subordinada às outras e com essas em plena harmonia e, quando uso essa palavra, esse será o significado, não um mais restrito. É uma concepção ampla, porque abraça o inteiro ambiente da vida humana: não podemos nos subtrair da arquitetura enquanto somos parte da civilização, pois que representa o conjunto de modificações sobre a superfície terrestre, em vista das necessidades humanas. Nem podemos confiar nossos interesses a uma elite de homens preparados, pedindo a eles que investiguem, descubram e criem o ambiente destinado a nos hospedar, para depois nos admirarmos perante a obra pronta, apreendendo-a como coisa acabada. Isso cabe a nós mesmos; a cada um de nós cabe empenhar-se no controle e na proteção da orientação justa da paisagem terrestre, cada um com seu espírito e suas mãos, na parte que lhe cabe, para evitar que deixemos a nossos filhos um tesouro menor do que aquele que nos foi deixado por nossos pais" (William Morris, conferência no London Institution, 1881⁴⁴).

BIBLIOGRAFIA CITADA (em parêntese, no final da citação, sempre que possível foi colocada a data da primeira edição)

ADORNO, Theodor. A indústria cultural - o iluminismo como mistificação das massas. In *Indústria cultural e sociedade. Seleção de textos*. São Paulo: Paz e Terra, 2002 (1947)

ALEXANDER, Christopher. *Un language de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980 (1977)

ANUÁRIO BRASILEIRO DOS ARQUITETOS & PAISAGISTAS. *Arquitetosbook : arquitetos & paisagistas*. São Paulo: G & A, 2000

ARANTES, Otília.B.F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, Edusp, 1995

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (1999)

ARGAN, G.C. *Arte e Crítica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988 (1984)

ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e Destino*. Milano: Il Saggiatore, 1968, 2 ed.

ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: G. Gili, 1978

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARQUITETOS PAISAGISTAS. *Arquitetos paisagistas : year book / Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas*. São Paulo: G & A, 1997

⁴⁴ Citado por Magnoli (1987:01), no italiano, a partir de verbete de Leonardo Benevolo na *Enciclopedia del Novecento* vol I (1976).

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de sua reprodutibilidade técnica. In *Teoria da Cultura de Massas*. Rio de Janeiro: Ed. Saga 1969 (1936).

BOURDIN, Alain. *A questão local*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001

BROWN, Jane. *El Jardín Moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BYE, Arthur. Edwin. *Art into landscape, landscape into art*. Mesa: PDA Publishers Corporation, 1988 (1983).

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. *A invenção ecológica. Narrativas e trajetórias da Educação Ambiental no Brasil*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001

CHING, Francis D. K.. *Arquitectura: forma, espacio y orden*. México, Ediciones Gustavo Gili, 1998 (1982)

CLARK, K. *A Paisagem na Arte*. Lisboa: Ed. Ulisseia, s/d (1949)

CLIFFORD, Derek. *Los jardines. História, trazado, arte ...* Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1970

CONRAD EDITORA. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Editora, 2002

CONSIGLIERI, Victor. *A morfologia da arquitetura, 1920-1970*. Lisboa, editorial estampa, 1999, 2v.

CRABTREE, Amanda. *Public art*. London : Academy Group Ltd., 1996

DUBOS, René J. *Namorando a Terra*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1981 (1980)

ECKBO, G. *Landscape For Living*. F.W. Dodge Corporation, USA, 1950

ECKBO, G. *The art of Home Landscaping*. London: McGraw-Hill, 1956

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Os lugares improváveis. in YÁZIGI, Eduardo (org). *Turismo e Paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002, pg. 65 a 82

GALOFARO, Luca. *Artsapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003 (2003)

GAVIÃO, M. Duas tendências no paisagismo da IBA-Berlim. In *Revista Projeto* nº 19, 1989

GLUSBERG, J. *A Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987

GOLDSWORTHY, Andy. *Andy Goldsworthy: a collaboration with nature*. New York : H.N. Abrams, 1990

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 (1972).

GREGOTTI, V. *O Território da Arquitetura*. São Paulo: Coleção Debates, Edit. Perspectiva, 1978

IMBERT, Dorothee. *The modernist garden in France*. New Haven: Yale University Press, 1993

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

JELLICOE, Geoffrey and Suzas. *The landscape of Man. Shaping the environment from history to present day*. London: Thames and Hudson, revised edition 1987 (1975).

JENCKS, Charles A. *Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1972

KASTNER, Jeffrey (ed.). *Land and environmental art*. London: Phaidon Press, 1998

KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001

LAMAS, José M. Ressano Garcia. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993

LAWRENCE HALPRIN. *Process nº 4*, Tokyo: Process Architecture Publishing Co., 1984

LENOBLE, Robert. *História da idéia de natureza*. Lisboa: Edições 70, 1990 (1969)

LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 (1960)

MAENZ, P. *ArtDéco: 1920-1940* (1974). Barcelona: Gustavo Gili, 1976

MAGNOLI, Miranda Martinelli. *Memorial*. São Paulo: Concurso para Professor Titular, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1987.

MCLUHAN, Marshall. *Meios são as massa-gens*. Rio de Janeiro: Record, 1969, 2 ed.

MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno*. Barcelona : G. Gili, 1993

PANERAI, Philippe; DEPAULE, Jean-Charles; DEMORGON, Marcelle; VEYRENCHÉ, Michel. *Elementos de analisis urbano*. Madrid, Instituto de Estudios de Administracion, 1983

PEHNT, W. *La arquitectura expressionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975

RESTANY, P. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979

RÿNNAU, Jørn. *Krakamarken : land art as process*. Denmark: Forlaget Djurs, 2001

ROSSI, A. *La Arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982, 6TM ed

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage City*. Cambridge: MIT Press, 1978

SANDEVILLE JR., Euler. Arte e ambiente numa condição contemporânea - o espaço/ação de uma nova sensibilidade. *Paisagem Ambiente Ensaios* n. 3, 1994:79-107, 3^a. ed. (1998).

SANDEVILLE JR., Euler. A paisagem natural tropical e sua apropriação para turismo. in YÁZIGI, Eduardo (org). *Turismo e Paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002, pg. 141 a 159

SANDEVILLE JR., Euler. *As sombras da floresta. Vegetação, paisagem e cultura no Brasil*. São Paulo: Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1999

SANDEVILLE JR., Euler. *Memorial Circunstanciado*. São Paulo: Concurso para provimento de cargo de Professor Efetivo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2005

SANDEVILLE JR., Euler; DERNTL, Fernanda. *Paisagismo e modernidade na Europa na década de 1920*. Inédito (submetido a aprovação ao VIII ENEPEA, 2006)

SANDEVILLE JUNIOR, Euler, HIJIOKA, Akemi. *Flores da cerejeira e da paineira (paisagens)*. Inédito (submetido a aprovação ao VIII ENEPEA, 2006)

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. *Memorial para um, ano novo e para um novo milênio*. Ambiente Brasil, São Paulo/ web, <http://www.ambiente.arq.br>, Revista Brasil, 01 fev. 2002

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem. São Paulo: *Paisagem e Ambiente* n. 20, 2006, no prelo

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo, EDUSP, 2002

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic. São Paulo: *Espaço & Debates*, n. 43-44, 2003, 120-128 (1967)

SOLÁ-MORALES; Rubió. *Las formas de crecimiento urbano*. Barcelona: Editora UPC,. 1997

SUMMERSON, John Newenham. *Linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 (1963)

TORRES-GARCIA, J. *La ciudad sin nombre*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1974 (1941)

TREIB, Marc (ed). *Modern landscape architecture : a critical review*. Cambridge: The MIT Press, 1993

TREIB, Marc (ed.). *The Architecture of Landscape, 1940-1960*. Philadelphia: Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2002

TUNNARD, C. *Gardens in the Modern Landscape*. London: the Architectural Press, 1950 (1938, ed. revisada em 1948)

WALKER, J. *A arte desde o pop*. Barcelona: Labor do Brasil, 1977 (1974)

WAYMARK, Janet. *Modern Garden Design: innovation since 1900*. London: Thames&Hudson, 2003.

WEILACHER, Udo. *Between landscape architecture and land art*. Basel: Berlim: Boston: Birkh%oouser, 1999.

ZEVI, Bruno Benedetto. *Linguagem moderna da arquitetura*. Lisboa: Dom Quixote, 1984 (1973)