

No âmbito da designada *arte conceptual analítica*, o pressuposto de que a arte tem de ter um “tema” é recusado e a obra é instrumentalizada como lugar para a produção de teoria da arte e, em particular, para o aferimento da própria definição de “arte”. Os artistas analíticos reivindicam uma arte encerrada sobre si própria, cujo conteúdo não carece de qualquer comprovação empírica, e que visa a pergunta radical “o que é arte?”. Tudo o resto não é arte.

O que proponho neste texto é aferir a possibilidade de um esvaziamento semelhante no âmbito do projeto de arquitetura: uma arquitetura que resulte da exclusão dos aspetos subjetivos da forma que ultrapassem uma estrita definição de “arquitetura”.

Vou levantar três possibilidades de esvaziamento, tratando respetivamente de: (1) projetos que se esvaziam de conteúdo para expor os “mecanismos da sua própria escrita”¹; (2) projetos cujo conteúdo é o próprio vazio; (3) projetos redundantes relativamente ao seu contexto.

(1)

Um dos momentos fundadores daquilo que veio a designar-se *arte conceptual* foi a publicação de um texto de Sol Lewitt intitulado “Paragraphs on Conceptual Art”, no qual pode ler-se:

A ideia torna-se a máquina que faz a arte. (...) o artista [seleciona] a forma básica e as regras que governam a solução do problema. Depois disso, quanto menos decisões forem tomadas no decurso da concretização da obra, melhor. Isto elimina o arbitrário, o caprichoso e o subjetivo tanto quanto possível.²

O artista, em vez de definir uma forma, define uma “máquina” que define a forma: um enunciado capaz de definir *aquilo que a obra é ou o modo como ela se obtém*. Por exemplo: *Incomplete Open Cubes*, de LeWitt, consiste em todas as formas tridimensionais (são 122) que podem ser obtidas pela remoção de arestas de um cubo. LeWitt não se dedica a imaginar cada umas das esculturas; cria apenas o enunciado que determinará, ele próprio, as formas. E é nele que reside a sua autoria³.

Eisenman será o arquiteto que mais abertamente reivindica uma filiação conceptual para o seu trabalho, tomando como referência precisamente LeWitt⁴. Tal como se verifica na arte conceptual analítica,

¹ Expressão usada em: Manfredo Tafuri, “L’Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language”, trans. Victor Caliendo, em Hays (ed.), *Oppositions Reader*, p. 309. Originalmente proferido como conferência “L’Architecture dans le Boudoir: Il Linguaggio della Critica e la Critica del Linguaggio” em 1974. [the mechanism of its own writing]

² Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, em Alexander Alberro e Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1999, p. 12. Originalmente publicado em *Artforum* 5:10 (Verão 1967), pp. 79-84; re-publicado também em Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 1992, pp. 834-837; Osborne (ed.), *Conceptual Art*, pp. 213-215. [The idea becomes the machine that makes the art. (...) the artist [selects] the basic form and rules that would govern the solution of the problem. After that the fewer decisions made in the course of completing the work, the better. This eliminates the arbitrary, the capricious and the subjective as much as possible.]

³ Estes princípios são experimentados no serialismo, nas diversas áreas artísticas.

⁴ Numa clara alusão aos manifestos de Sol LeWitt “Paragraphs on Conceptual Art” (1967) e “Sentences on Conceptual Art” (1969), Peter Eisenman escreve um texto intitulado “Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition”, publicado primeiro apenas como um conjunto de páginas em branco com notas de rodapé, na revista *Design Quarterly*, e depois com corpo de texto na *Casabella*. Peter Eisenman, “Notes on Conceptual Architecture”, *Design Quarterly* 78/79 (1970), pp. 1-5. Peter Eisenman, “Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition”, em *Eisenman Inside Out: Select Writings 1963-1988*, New Haven/London: Yale University Press,

Eisenman pretende esvaziar os seus projetos de qualquer substância empírica (que diz tomar como meras “notações”), para neles isolar uma “essência” da arquitetura – essência que encontra nos mecanismos generativos das formas (a “sintaxe”)⁵. Na série *Houses of Cards*⁶, iniciada em 1967, inventa processos – sequências de procedimentos – para definir a forma⁷. Partindo de um sólido simples, cada casa é o resultado de um conjunto de manobras formais: cortes, subtrações, deslocações, rotações, etc.

A manipulação das formas promovida por Eisenman, em si mesma, não carece de verificação empírica. “Um volume constituído por dois volumes” é uma constatação tão tautológica como $1+1=2$. Contudo, julgo que Eisenman não consegue esvaziar os projetos de subjetividade. Primeiro, a definição das formas é condicionada pela consideração da especificidade funcional dos diversos espaços domésticos, ainda que Eisenman pretenda reduzir a sua preponderância. Segundo, os processos generativos não são exatamente *lógicos* – facto patente na dificuldade de os ler nos projetos finais (Consta que, face a um desafio lançado por Eisenman, um aluno foi capaz de reconstituir o processo de obtenção da *House IV* de um modo completamente diferente do original⁸). Eisenman não abandona o processo a uma lógica previamente determinada e auto-suficiente, capaz de gerar a forma. Vai escolhendo um caminho por entre as múltiplas possibilidades de manipulação que a estrutura lhe oferece com vista à obtenção de um determinado efeito – à obtenção de uma espécie de “estilo processual”⁹.

O japonês Hiromi Fujii é mais radical do que Eisenman. O *Projeto Similar Concentricidade*, o *Projeto Similar Conotação Junção* ou a *Casa Todoroki* (todos de 1975) têm formas facilmente legíveis enquanto resultado de operações elementares de *repetição justaposta* ou de *repetição por variação de escala* (à imagem de matrioskas). Contudo, apesar deste rigor, Fujii garante dimensões e aberturas adequadas à função de cada espaço, bem como uma determinada posição relativa dos vários espaços, num compromisso entre uma lógica generativa “prévia” e pequenas adaptações dessa lógica aos condicionalismos do programa. Acaba portanto por tomar decisões *subjetivas* durante o processo, estranhas ao radicalismo da “máquina que faz a arte”.

Pode perguntar-se: mas um projeto pode ser definido por parâmetros puramente formais, alheios à função? Teoricamente, pode. Bastará que se produzam espaços numa total indiferença relativamente à função a que eles venham a ser destinados. Mas, mesmo nessa situação, estaria a consideração da função a ser evitada? Não. O abandono da definição do projeto a lógicas puramente formais é uma opção que, por se tratar de *arquitetura*, não se limita ao âmbito da lógica da forma. Pelo contrário, ela tem um profundo valor enquanto

2004, pp. 8-27. Originalmente publicado como: “Appunti sull’architettura concettuale verso una definizione / Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition”, *Casabella* 359-60 (Novembro-Dezembro 1971), pp. 48-58.

⁵ Trata-se de um objetivo que remonta, designadamente, à sua dissertação de doutoramento, concluída em 1963. Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* (fac-símile de dissertação de doutoramento), Baden: Lars Müller, 2006.

⁶ Recorro à expressão que dá título à monografia sobre este conjunto de projetos, e que se justifica designadamente porque Eisenman afirmava que aquilo que verdadeiramente importava na arquitetura já se encontrava presente nas maquetas de cartão. Peter Eisenman, *Houses of Cards*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1987.

⁷ Como afirma Kaji-O’Grady, nestes projetos de Eisenman, as várias etapas do processo visam um *resultado final* e não uma série de resultados sucessivos. Sandra Kaji-O’Grady, *Serialism in Art and Architecture: Context and Theory*, (dissertação de doutoramento), Monash University, School of Literary, Visual and Performance Studies, 2001, <http://arrow.monash.edu.au/hdl/1959.1/9120>, p. 149

⁸ Stan Allen, “Trace Elements”, em Cynthia Davidson (ed.), *Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works*, London: Thames & Hudson, 2006, p. 62, nota 10.

⁹ Na sua “conceptualização da forma”, Eisenman não parece muito longe do maneirismo: recorre a um sistema com determinadas regras para, tomando-o como referência, produzir deformações subjetivas. Desta perspetiva, podem ler-se na investigação de Eisenman ressonâncias de um academismo profundo.

manifesto sobre a própria função. Que opção poderia ser mais centrada na função do que a “exclusão dos preceitos funcionais”, a favor de uma “relação especulativa entre forma e função”?

O *esvaziamento* do projeto a favor da exposição dos “mecanismos de escrita” da forma arquitetónica não se verifica, portanto.

(2)

A repetição pode ser exaustiva ao ponto de tornar-se vazia; e de tornar-se uma *representação* do vazio. A resolução da forma através de um sistema sumário de configuração *repetitiva* foi levada até ao seu limite por arquitetos de várias gerações do movimento moderno. Vou referir três exemplos.

A *Hochhausstadt*¹⁰ foi criada por Ludwig Hilberseimer em 1924¹¹. Mais do que o *desenho* de uma cidade, é um *sistema* para conformar uma cidade: um padrão de conformação urbana homogéneo e potencialmente infinito, hierarquizado apenas pela diferença entre os estratos que nele se sobrepõem, destinados a trabalho, comércio, habitação e circulações. Os edifícios são anódinos, com paredes exaustivamente marcadas por ritmos invariáveis de janelas retangulares. Segundo Pier Vittorio Aureli, a *Hochhausstadt* reflete a “*compulsão para repetir*, que é o traço distintivo da civilização capitalista”¹². As formas repetitivas são efetivamente as que melhor servem o sistema capitalista, quer pelo modo *repetitivo* como são produzidas, quer pela sua natureza *flexível* enquanto suporte para um quotidiano em permanente transformação. E, na medida em que estas formas são puramente instrumentais e não têm atributos senão quantitativos, aproximam-se de constituir uma arquitetura des-subjetivada, *vazia*.

A *No-Stop City* é um “projeto” desenvolvido pelo grupo Archizoom Associati¹³ entre 1968 e 1972¹⁴. A ideia de uma cidade homogénea e flexível radicaliza-se numa proposta de território urbano repetitivamente ocupado por oito unidades monolíticas, no interior das quais o espaço é sumariamente condicionado por elementos estruturais (pilares) e infra-estruturais (elevadores, ar condicionado, instalações sanitárias). Esta é a base para uma ocupação que se espera sempre em transformação e marcada sobretudo pela presença de móveis e objetos livremente dispostos num espaço encerrado e sem luz natural – uma ocupação em tudo semelhante à do piso expositivo das lojas IKEA. O grupo Archizoom pretende conduzir o sistema capitalista até ao seu limite e dar-lhe uma visibilidade clarividente, do que resulta esta cidade quase isenta de “arquitetura”.

Andrea Branzi refere-se retrospectivamente a

¹⁰ O projeto é muitas vezes designado como “Cidade Vertical”, mas julgo que “Cidade Arranha-céus” é uma tradução mais rigorosa.

¹¹ Ver: K. Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Cambridge (Mass.)/London: The MIT Press, 1995; Rouillard, *Superarchitecture*, pp. 313-316; Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge (Mass.)/London: The MIT Press, 2011, pp. 13-16; Pier Vittorio Aureli, “More and More About Less and Less: Notes Towards a History of Nonfigurative Architecture”, *Log 16* (Primavera/Verão 2009), pp. 7-18; Charles Waldheim, “Weak Work: Andrea Branzi’s “Weak Metropolis” and the Projective Potential of an “Ecological Urbanism””, em Mohsen Mostafavi e Gareth Doherty (eds.), *Ecological Urbanism*, Baden: Lars Müller Publishers, 2010, p. 118.

¹² Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge (Mass.)/London: The MIT Press, 2011, p. 41. [(...) the *compulsion to repeat*, which is the essential trait of capitalist civilization.]

¹³ O grupo Archizoom Associati, fundado em 1966, é constituído por Andrea Branzi, Dario e Lucia Bartolini, Gilberto Corretti, Massimo Morozzi e Paolo Deganello.

¹⁴ As linhas gerais de orientação da *No-Stop City* são publicadas pela primeira vez em: “Città, Catena di Montaggio del Sociale: Ideologia e Teoria della Metropoli”, *Casabella* 350-351 (Julho-Agosto 1970). Surge sob o formato de projecto apenas em 1971. Ver: Archizoom Associati, “No-Stop City: Residential Parkings, Climatic Universal System”, em Andrea Branzi, *No-Stop City: Archizoom Associati*, trad. Émilie Gourdet, Simon Pleasance e Étienne Schelstraete, Orléans: HYX, 2006, pp. 176-179. Originalmente publicado em *Domus* 496 (Março 1971).

[u]ma sociedade libertada da sua própria alienação, emancipada das formas retóricas do socialismo humanitário e do progressismo retórico: uma arquitetura que examinava intrepidamente a lógica do industrialismo cinzento, ateuista e desdramatizado, no qual a produção em massa produzia infinitos *décors* urbanos (...). Os coloridos devaneios da arquitetura pop eram substituídos pelas impiedosas imagens urbanas de Ludwig Hilberseimer – as de uma cidade sem qualidades concebida para indivíduos sem qualidades pré-determinadas.¹⁵

Diluída no universo puramente quantitativo da produção e do consumo, '[o] fim último da Arquitetura moderna é a "eliminação" da própria arquitetura¹⁶'.

Por fim, o *Monumento Continuo* é um conjunto de imagens produzido entre 1969 e 1970 pelo grupo Superstudio¹⁷. Representa uma construção de escala territorial, invariavelmente ortogonal e invariavelmente marcada por uma modulação quadriculada, que se estende pelas múltiplas paisagens do mundo independentemente de especificidades geográficas. É, ora um pavimento, ora um muro, ora uma estrutura porticada, etc. O grupo esclarece:

Eliminando miragens e outras visões, tais como arquitetura espontânea, arquitetura sensitiva, arquitetura sem arquitetos, arquitetura biológica e arquitetura fantástica, nós propomos o "monumento contínuo": uma forma de arquitetura toda ela igualmente resultante de um só ambiente contínuo: o mundo tornado uniforme pela tecnologia, pela cultura e por todas as outras formas inevitáveis de imperialismo.¹⁸

É um manifesto sobre o curso da história, ou sobre a obediência radical àquilo que o grupo considera serem as "formas inevitáveis de imperialismo".

A *Hochhausstadt* é um projeto, enquanto a *No-Stop City* e o *Monumento Continuo* são distopias, mas é-lhes comum a relação entre a natureza repetitiva das formas e o abandono do projeto à lógica quantitativa da produção massificada. Todos conduzem o sistema capitalista ao seu limite e, ao afirmar isto, estou na verdade a negar que estas obras sejam vazias: a forma esvaziada (repetitiva, ou burocrática) serve a construção de um significado *ideológico*.

(3)

Há arquitetos que procuram que os seus projetos sejam redundantes relativamente ao contexto em que se inserem – que se abstenham de qualquer conteúdo para além da mimetização daquilo que é "pré-existente".

¹⁵ Andrea Branzi, "Postface", em *No-Stop City – Archizoom Associati*, Orléans: HYX, 2006, pp. 148-149. [A society freed from its own alienation, emancipated from the rhetorical forms of humanitarian socialism and rhetorical progressivism: an architecture which took a fearless look at the logic of grey, atheistic and de-dramatized industrialism, where mass production produced infinite urban décors (...). The colourful visions of Pop architecture were replaced by Ludwig Hilberseimer's pitiless urban images, those of a city without qualities designed for people without preordained qualities.]

¹⁶ *Ibidem*, p. 170. [The ultimate goal of modern Architecture is the "elimination" of architecture itself (...).]

¹⁷ O grupo Superstudio, fundado em 1966, é constituído por Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris e Alessandro Poli.

¹⁸ Peter Lang e William Menking, *Superstudio: Life without Objects*, Milano: Skira, 2003, p. 122. [Eliminating mirages and will-o'-the-wisps such as spontaneous architecture, sensitive architecture, architecture without architects, biological architecture and fantastic architecture, we move towards the "continuous monument": a form of architecture all equally emerging from a single continuous environment: the world rendered uniform by technology, culture and all the other inevitable forms of imperialism.]

Ignasi de Solà-Morales escreve sobre esta possibilidade no seu texto “Tendencia: Neorracionalismo y Figuración”¹⁹, debruçando-se sobre o neo-racionalismo italiano e tomando como referência a arte conceptual. Identifica a topografia e a cartografia (relativas ao território) e a tipologia²⁰ (relativa às construções) como instrumentos de uma inscrição des-subjetivada do projeto no seu contexto e, designadamente, como meio para o apagamento da autoria. O projeto é metodicamente deduzido do lugar, com vista a um efeito de camuflagem.

Julgo, contudo, que a metodologia neo-racionalista não conduz a um qualquer esvaziamento da obra, já que na verdade visa garantir a *identidade* do contexto. O tipo é defendido designadamente por Aldo Rossi²¹ como síntese retroativa (historicamente instruída) do contexto e, nessa medida, não tem nada de vazio: está ao serviço de um programa historicista²².

Por outro lado (e aqui sigo a argumentação de Solà-Morales), a metodologia neo-racionalista é mais vocacionada para a análise do que para a concepção. Como escreve Solà-Morales,

[c]om medo de o confessar, o neo-racionalismo encontra-se, no momento do projeto, com a necessidade de dar um salto no vazio, um momento de invenção para o qual o trabalho analítico carece de capacidade determinante (...).²³

Solà-Morales identifica duas vias diametralmente opostas para ultrapassar este problema: Rossi reivindica para a efetiva configuração do projeto um processo declaradamente autobiográfico, no limite surrealista; Giorgio Grassi procura fundamentos racionais para a definição do projeto, recorrendo às formas da arquitetura anónima do lugar e à respetiva razão construtiva; mas, ao fazê-lo, apenas coloca em evidência que essa tarefa, em rigor, não é *objetiva*²⁴.

*

¹⁹ Ignasi de Solà-Morales, “Tendencia: Neorracionalismo y Figuración”, em *Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 227-241. Originalmente publicado em *AD* vol. 54, 5-6 (1984), pp. 15-20 e em AAVV, *Más allá del Posmoderno: Crítica a la Arquitectura Reciente*, Ciudad de México: Editorial Gustavo Gili, 1986.

²⁰ O termo “tipologia” refere-se aqui especificamente à aceção de tipologia própria do neo-racionalismo – aquela que é definida por Anthony Vidler como sendo a “terceira tipologia”. Anthony Vidler, “The Third Typology”, em: Hays (ed.), *Oppositions Reader*, p. 13-16. Originalmente publicado em *Oppositions* 7 (Inverno 1976).

²¹ Aldo Rossi, *La Arquitectura de la Ciudad*, trad. Josep Maria Ferrer-Ferrer e Salvador Tarragó Cid, Barcelona: Gustavo Gili, 8ª edição, 1992. Originalmente publicado como: *L'architettura della città*, Padova: Marsilio, 1966.

²² Anthony Vidler identifica, no tipo, uma dimensão inclusive *política*. Escreve: “A característica distintiva da nova ontologia subjacente ao aspeto especificamente formal [da tipologia dos neo-racionalistas] é que a cidade (...) é, e sempre foi, política na sua essência. (...) Quando um conjunto de formas típicas é selecionado do passado da cidade, ele não vem, ainda que desmembrado, destituído do seu significado político e social original. O sentido original da forma e os níveis de implicação acrescida depositados pelo tempo e pela experiência humana não podem ser banidos com facilidade; e não é certamente intenção dos neo-racionalistas desinfetar assim os seus tipos”. Vidler, *op. cit.*, p. 15. [The distinguishing characteristic of the new ontology beyond the specifically formal aspect is that the city (...) is and always has been political in its essence. (...) When a series of typical forms are selected from the past of a city, they do not come, however dismembered, deprived of their original political and social meaning. The original sense of the form, the layers of accrued implication deposited by time and human experience cannot be lightly brushed away; and certainly it is not the intention of the Rationalists to disinfect their types in this way.]

²³ Solà-Morales, *op. cit.*, p. 235. [Con temor a confesarlo, el neorracionalismo se encuentra, en el momento del proyecto, con la necesidad de dar un salto en el vacío, un momento de invención para el cual el trabajo analítico carece de capacidad determinate (...).]

²⁴ Quer Eisenman, quer os neo-racionalistas, operam num território de paradoxo cultural. Por um lado, vivem no rescaldo do reducionismo modernista – patente na necessidade de refundação *ab initio* da arquitetura e na vontade de instituir âncoras processuais de validade universal – e, por outro, no saudosismo de uma autonomia disciplinar centrada na forma, de ressonâncias academicistas (ambos) e historicistas (os italianos).

Nos projetos que são esvaziados de conteúdo para expor os “mecanismos da sua própria escrita”, a tentativa de des-semantizar as formas arquitetônicas é traída pela re-semantização que o uso lhes impõe. Nos projetos cujo conteúdo é o vazio, esse vazio veicula conteúdos de natureza ideológica. Por fim, a tentativa de tornar o projeto redundante em relação ao seu contexto está ao serviço de um conjunto de valores tradicionalistas. Não há vazio.