

PRÁTICAS CRÍTICAS NO ESPAÇO URBANO: TRISHA BROWN, DUANE MICHALS E BERNARD TSCHUMI

CRITICAL PRACTICES IN URBAN SPACE: TRISHA BROWN, DUANE MICHALS AND BERNARD TSCHUMI | PRÁCTICAS CRÍTICAS EN EL ESPACIO URBANO: TRISHA BROWN, DUANE MICHALS Y BERNARD TSCHUMI

MARIANA DOBBERT TIDEI, DAVID MORENO SPERLING

RESUMO

O artigo inscreve-se no campo de estudos sobre “estética e cidade”, trazendo à luz similaridades entre algumas práticas críticas de apropriação do espaço urbano realizadas nos anos 1970 na arquitetura, na dança e na fotografia. Para tanto, toma como objeto obras da coreógrafa Trisha Brown, do fotógrafo Duane Michals e do arquiteto Bernard Tschumi. A partir da constituição de um breve contexto histórico e cultural e da leitura de seus trabalhos, o estudo foca questionamentos disciplinares e horizontes críticos dessas práticas, delineando aspectos comuns. Dentre eles, tem-se a investigação acerca dos acontecimentos cotidianos no espaço urbano e a construção de relações dialéticas entre estrutura e acontecimento, como forma de introdução de aspectos políticos nas linguagens. Em seguida, o texto analisa os desdobramentos das práticas desses autores e os coloca em perspectiva com o contexto atual, em que ações nas artes e na arquitetura procuram confrontar a conformação de consensos na produção do espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVE: Acontecimento. Cidade. Estética. Práticas críticas.

ABSTRACT

The article is placed in the “aesthetics and city” studies. It sheds light on the similarities between some critical practices of urban space appropriation that occurred in the 1970s in the field of architecture, dance, and photography. For this purpose, the works of the coreographer Trisha Brown, the photographer Duane Michals, and the architect Bernard Tschumi are the object of our study. After a brief historical and cultural analysis and reading of their works, we highlight some disciplinary inquiries and critical horizons of these practices and points some mutual aspects. Among them, we investigated everyday events in the urban space and the construction of dialectical relationships between event and structure as ways to introduce political aspects into aesthetics. Then we analyze the unfoldings of these authors’ practices and place them in perspective with the present context, in which actions in art and architecture make the effort to confront the constitution of consensus in the production of urban space.

KEYWORDS: Events. City. Aesthetics. Critical practices.

RESUMEN

El artículo se inscribe en el ámbito de estudio sobre “estética y ciudad”, trayendo a la luz las similitudes entre algunas prácticas críticas de apropiación del espacio urbano realizadas en la década de 1970 en la arquitectura, la danza y la fotografía. Para eso, toma como objeto obras de la coreógrafa Trisha Brown, del fotógrafo Duane Michals y del arquitecto Bernard Tschumi. Desde la creación de un breve contexto histórico y cultural y de la lectura de sus trabajos, el estudio se centra en las cuestiones disciplinares y horizontes críticos de estas prácticas, destacando aspectos comunes. Entre ellos se encuentra la investigación de los acontecimientos cotidianos en el espacio urbano y la construcción de relaciones dialécticas entre estructura y acontecimiento como formas de introducir aspectos políticos en los lenguajes. A continuación, el texto analiza los desarrollos de las prácticas de estos autores y los pone en perspectiva con el contexto actual, en el que acciones en las artes y la arquitectura buscan hacer frente a la conformación de consensos en la producción del espacio urbano.

PALABRAS CLAVE: Acontecimiento. Ciudad. Estética. Prácticas críticas.

O “ENTRE” COMO CAMPO DE AÇÃO

Interessa a este artigo o espaço de proposição crítica comum à arte e à arquitetura contemporâneas, a partir do qual vêm construindo interlocuções entre si. Nesse sentido, recorre-se a um momento-chave de constituição de um campo comum entre arte e arquitetura, a virada dos anos 1960 e 1970, em que o posicionamento crítico frente aos processos que se desdobraram nos campos político, social e cultural, esteve em pauta em diversas instâncias culturais, como reação às sociabilidades espetacularizadas e voltadas ao consumo.

Como recorte desse campo, adotou-se uma tática metonímica de apreensão de formas de ação latentes no período e de compreensão crítica da expansão dos estatutos disciplinares. Foram tomadas para análise algumas obras da coreógrafa Trisha Brown, do fotógrafo Duane Michals e do arquiteto Bernard Tschumi, grifando certas similaridades entre suas práticas. Os três moravam em *Manhattan*, Nova Iorque, e compartilhavam da mesma cena artística em ebulição nos anos 1970 em *Downtown*, *Soho* e *Greenwich Village*, mas não tiveram contato entre si que sejam atualmente conhecidos¹. Neste estudo, o que os aproxima são similaridades processuais e o potencial de alteridade existente em suas práticas híbridas, em movimento nas margens dos seus campos disciplinares, tecendo intertextualidades com outros campos do conhecimento.

A partir da contextualização do trabalho desses agentes e de uma breve análise de obras — *Roof Piece* (BROWN, 1975a), *Chance meeting* (MICHALS, 1988), *The Manhattan Transcripts* (TSCHUMI, 1994a) —, são apontadas algumas transversalidades entre suas práticas, as quais podem ser inseridas em todo um cenário de circulação de ideias

que, em perspectiva, ainda traz questões ao presente e reverbera em modos de atuação da arte e da arquitetura.

Em sintonia, de certa maneira, com um contexto de revisão das práticas críticas e das proposições das neovanguardas arquitetônicas e artísticas, conformado pela circulação de novas publicações e pela organização de exposições no Brasil e no mundo sobre esse período², presente estudo resgata o trabalho desses agentes, tendo em perspectiva a interrogação sobre a possibilidade de constituição de um campo de proposição crítica entre arte e arquitetura na atualidade. Objetiva-se, portanto, tomar proximidade com as operações táticas desses agentes e saber como elas se processaram, antes que tomá-los como exemplos paradigmáticos.

Michel de Certeau, filósofo e autor de *A invenção do cotidiano* (2007), contribui para o entendimento do potencial da prática de tais agentes, ao apostar na transgressão da realidade pelo homem comum, quando questiona as superestruturas, de dentro do sistema. Haveria nas práticas cotidianas a possibilidade de reinvenção do real, valendo-se de formas de apropriação e subversão do que é “oferecido”.

Tais ações seriam práticas apropriacionistas dos “consumidores”. Ele observa a potencialidade de, ao consumir, o sujeito agir astutamente, de maneira silenciosa e quase invisível, frente às representações impostas, centralizadas e espetacularizadas pelos sistemas de “produção” (televisiva, urbanística, comercial *etc.*). Assim, por meio de pequenos gestos de desvio cotidianos, o então “consumidor” passivo tornar-se-ia um “usuário” ativo. Ao se posicionar criticamente à disciplinarização da sociedade, Certeau dá visibilidade às ações cotidianas, às apropriações realizadas pelos sujeitos, e descobre aí possibilidades de ações intersticiais, de subversões dentro da própria lógica sistêmica, chamadas de “ações táticas”:

[...] gestos hábeis do ‘fraco’ na ordem estabelecida pelo ‘forte’, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos (CERTEAU, 2007, p.104).

Para Certeau, a ação tática de invenção do cotidiano é uma possibilidade de alteridade, tendo como autor o homem comum, por meio de suas práticas dentro da cultura. O filósofo diferencia a ação tática da ação estratégica. Para ele, a primeira constitui uma força de ação fragmentada, não homogênea, centrada nos modos de operação dos indivíduos e, portanto, mais ágil, enquanto a segunda estaria vinculada a um lugar e a uma infraestrutura. Assim, nas maneiras de fazer, consumir, narrar, construir, dançar, entre outras, existe um potencial de subversão a ser explorado.

Com essa perspectiva, os usuários do espaço urbano ganham força propositiva, assim como suas *operações táticas* possibilitam uma resistência frente às *estruturas*. É sob essa perspectiva que este estudo analisa as práticas de Trisha Brown, Duane Michals e

Bernard Tschumi. Como outros artistas do período, os três estabeleceram narrativas dissonantes das previamente estabelecidas e, por meio de operações táticas, reinventaram maneiras de fazer (pensar e agir) e buscaram novas formas de habitar o espaço, tensionando construções subjetivas e imaginários urbanos, bem como suas reciprocidades.

Brown, Michals e Tschumi inserem-se no contexto mais alargado dos movimentos contraculturais de questionamento das lógicas econômicas e de ampliação de seu domínio, ignorando o bem-estar social — com destaque para os eventos de grande repercussão deflagrados em maio de 1968 na França. Passava-se a sentir a crise das “grandes narrativas”, as quais por muito tempo organizaram o todo social, os modos de reprodução das sociedades e as formas majoritárias de pensamento e representação nas ciências e nas artes. Em concomitância, ou mesmo após as irrupções sociais e artísticas do período, diversos autores procuraram dar conta do fenômeno, apresentando análises que vão desde as rupturas internas às linguagens (Julia Kristeva, Roland Barthes) e os conceitos filosóficos (Jacques Derrida, Gilles Deleuze) até as implicações entre estética e economia política (David Harvey, Fredric Jameson, Perry Anderson, Luc Boltanski e Ève Chiapello).

Colocava-se como questão a possibilidade de reativação dos modos de pensar e fazer científico, filosófico e artístico. Na superação dos limites disciplinares, pelo diálogo ou pelo choque interdisciplinar, na abertura ao que acontecia nas margens de cada disciplina, residia grande parte da aposta crítica que se formava. Outra característica que marca as manifestações desse espaço-tempo é a contaminação entre polos até então tomados como distintos da cultura, como os limites entre alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular. Algumas questões mais gerais, no entanto, estavam comumente em pauta, como a (re)definição dos significados das práticas culturais e a busca por engajamento social.

No campo da arte, os estatutos do artista e da obra, o papel do público e a delimitação dos espaços institucionalizados (museus, teatros, academia *etc.*) estavam postos em questão, aproximando as práticas artísticas da vida cotidiana e, por extensão, do espaço urbano. Buscava-se uma reinserção em um contexto social amplificado, que dialogasse naquele momento com as transformações culturais em curso.

Influenciaram ativamente o cenário intelectual dos anos 1960-70 os livros de Eco *Obra Aberta* (1962), e Barthes *O prazer do texto* (1973), ao recolocarem sobre novas bases o conceito de autoria e os processos de produção de significado. De maneira geral, traziam uma questão semelhante, partindo da defesa de que a obra não tem um significado intrínseco e autônomo, e que o posicionamento do espectador/receptor constitui um elemento gerador de significações.

A arquitetura, por sua vez, passava por uma *crise de sentido*, com questionamentos de diversas ordens acerca dos dogmas da teoria *modernista*. Estavam em revisão as práticas funcionalistas e a necessidade de uma “ruptura radical” com a história, ao mesmo tempo

que se buscava a redefinição da própria disciplina, que passaria a se movimentar entre a defesa de uma essência perdida (a investigação formal autônoma) e a procura de uma reinserção política e social (práticas críticas em uma condição de heteronomia). Dentro desse processo de revisão, havia ainda a busca pela intertextualidade com outras áreas do conhecimento (SPERLING, 2008).

Algumas posições foram então reformuladas com relação à cidade, que deixou de ser tomada como espaço voltado a um funcionamento mecânico eficiente, e passou a incorporar uma dimensão cultural e simbólica. O lugar, no sentido fenomenológico, ganhou força nesse período; deslocava-se assim a ênfase conferida ao “plano” para uma relação com o espaço no sentido “existencial”, valorizando a sua percepção sensorial e simbólica. As questões relativas à individualidade do corpo e do lugar vieram tensionar a ênfase conferida ao homem-tipo e à “máquina de morar”, parâmetros da funcionalidade e racionalidade do espaço.

Diante desses novos posicionamentos em relação ao sujeito e ao par arquitetura-cidade, outra movimentação se fez presente: a emergência de entrecruzamentos entre arte e arquitetura, como constructos que poderiam produzir criticamente a realidade urbana: abria-se um campo extenso para experimentações de microrresistências (as “operações táticas”, como definiria posteriormente Certeau).

A aposta de transformação social, segundo essa perspectiva, traçava-se para além da ideologia do plano (na arquitetura) e da obra (na arte), e as operações táticas dos usuários do espaço passaram a adquirir maior relevância no processo de revisão das construções socialmente impostas pelas superestruturas. É nesse sentido que interessam aqui tais entrecruzamentos entre arte e arquitetura: olhar de perto esse processo, em obras de Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi, que ocupavam um espaço em contraposição ao da arte institucionalizada e em diálogo com as transformações urbanas daquele período. Estar na cidade e apropriar-se dela cotidianamente tornou-se uma questão tática.

TRISHA BROWN: O CORPO, ENTRE O MOVIMENTO COREOGRAFADO E O GESTO “ENCONTRADO”

A coreógrafa Trisha Brown trouxe como questões centrais a reinserção social da dança e a busca pela resignificação da prática, dentro de um coletivo de artistas do qual fazia parte.

Junto de outros dançarinos como Steve Paxton, Yvonne Rainer, Debora Hay, David Gordon, Judith Dunn, Lucinda Child e Ruth Emerson, ela desenvolveu um trabalho de quebra nas formas de comportamento, a partir de uma revisão do que era a dança. A própria ideia do “coletivo” era algo a chamar atenção, que rompia com o trabalho hierárquico e a divisão de funções entre coreógrafo e dançarinos, dentro do próprio processo de criação em dança. Esse grupo informal, que ficou conhecido como *Judson Dance Theater*, era caracterizado pelo ambiente de troca e experimentação, e tinha como ponto de encontro a *Judson Memorial Church*, uma igreja protestante no *Greenwich Village* em Nova Iorque.

Vale resgatar, para situar a dança naquele momento, que durante o período de formação, Trisha Brown, assim como sua geração, foi introduzida à “dança moderna” que predominava nas instituições culturais e universidades nos Estados Unidos.

Uma significativa particularidade da *Judson Dance Theater* foi a de ser formada por dançarinos que haviam frequentado os estúdios de Merce Cunningham em Nova Iorque nos anos 1960, quando então foram introduzidos por Robert Dunn às “Composições de Música Experimental” de John Cage. Dunn separava “composição” de coreografia ou técnica, e estimulava os dançarinos a dispor seu material por meio de procedimentos aleatórios. Segundo a historiadora e crítica de arte Roselee Goldberg (a mesma que realizou parceria com Tschumi no início dos anos 1970, em Londres):

Aos movimentos naturais, esses dançarinos agora adicionaram ‘acaso’ como um dispositivo estrutural, e o modelo de Duchamp de material ‘encontrado’ — nesse caso, ‘som encontrado’ e ‘movimento encontrado’ —, como método para inventar novas formas de dançar. Dialogando com Cage eles também separaram música de movimento permitindo a cada um uma atenção separada, com isso focavam ainda mais na condição dos corpos, e movimentos e na relação entre ambos (GOLDBERG, 2006, p.147).

A formação desse coletivo de dançarinos descende, portanto, desses estúdios em que eram relacionados sons experimentais a movimentos improvisados. Nesse tom de investigação sobre o corpo e o movimento, libertado da coreografia e do texto, ou seja, das narrativas “teatralizadas” ou dramatizações, é que se centrava a investigação do grupo da *Judson*.

Por meio da dança, eles buscavam a libertação dos códigos, condutas e hábitos antropológicos inscritos no corpo. Realizavam assim investigações sobre a anatomia do corpo e do movimento, explorando gestos que fugissem ao programado, incorporando a ideia de gesto “encontrado” nos movimentos cotidianos. Nesse processo, o significado da dança se ampliava ao universo dos movimentos, o simples caminhar poderia ser considerado dança, e a distinção entre dançarinos e não-dançarinos era desfeita. Existia também na dança uma aposta na revolução comportamental e na construção subjetiva de um novo olhar sobre o mundo. Nesse sentido, a dimensão do corpo tomava força como resistência à institucionalização da arte e, ainda, como desejo de vinculação das ações aos espaços onde acontecia a vida.

A partir da ativação dos corpos, emergia uma pluralidade de expressões no meio artístico, que envolvia por vezes processos colaborativos entre dançarinos, coreógrafos, artistas plásticos, músicos, expandindo os limites disciplinares. Surgia uma variedade de intervenções artísticas efêmeras e experimentais, nas quais os artistas se valiam de meios diversos e transitavam entre ambientes distintos, até o espaço urbano. A coreógrafa, imersa nesse contexto, estabelecia relações:

Brown cresceu em maturidade artística em meados dos anos 1960, quando a arte visual e a *performance* estavam em calorosa colaboração e às vezes eram indistinguíveis umas das outras. Os *happenings* como os de Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg desfizeram as distinções entre escultura e teatro, e foram realizados no tempo real e no espaço do espectador. Estas performances romperam com a boca de cena, assim como a pintura tinha rompido a sua estrutura, para confrontar o espectador no espaço dele ou dela. Do mesmo modo, com o trabalho da jovem Brown, que se apresentou em várias peças de Rauschenberg (KERTESS, 1998, p.127).

Um denominador comum a essa atividade plural do meio artístico nesse espaço-tempo da Nova Iorque dos anos 1960-1970, marcado pela presença dos *happenings* e *performances*, eram os bairros do *Soho* e *Greenwich Village*, na região central (*Downtown*) de *Manhattan*. A área passava por um processo de abandono e desvalorização em consequência de transformações urbanas e crise financeira, e, portanto, oferecia baixos custos de aluguel, favoráveis às galerias do circuito alternativo e aos *lofts*, espaços amplos encontrados nas antigas fábricas, lugares para viver e trabalhar, além dos bares e cafés em que se encontravam os artistas.

Nesse contexto de efervescência, Trisha Brown manteve contato estreito com diversos artistas, destacando-se, dentre outros, Gordon Matta-Clark. Ambos chegaram a influenciar-se mutuamente, ao tocarem na importância da dimensão do corpo para a experimentação do espaço urbano. Introduziram de maneira similar, cada um em seu trabalho, a noção de instabilidade ao significado da arquitetura, dando ênfase ao processual no âmbito da construção (Matta-Clark) e do corpo (Trisha Brown) e, nessa direção, recorreram a *happenings* e *performances* como meios para elaborar a questão (DISERENS, [1993]).

Durante seu percurso, Trisha Brown desenvolveu táticas que a levariam a uma abordagem que buscava no cotidiano subsídios para as performances que realizava no circuito alternativo das artes. Com o intuito de desnaturalizar as circunstâncias físicas e institucionais para a ocorrência da dança e libertar-se dos limites que a caixa cênica inscrevia sobre o corpo, deslocou sua atividade para o espaço urbano, apropriando-o como palco. Ao atuar nas ruas, nos telhados e estacionamentos de *Manhattan*, passou a estabelecer outra forma de relação com o público.

Roof Piece (1971) (Figura 1) é uma performance que toma como cenário alguns telhados de *Manhattan*, tendo como pano de fundo os edifícios e o efeito escultórico das caixas d'água que compõem o *skyline* da região ao sul da rua *Houston*. A performance começa com a artista realizando movimentos improvisados, que remetem a um sinalizador de trânsito estabelecendo comunicação com os outros *performers*, os quais “reproduzem” o movimento instruído pelo primeiro. Em seguida, este interrompe o movimento e sinaliza para o dançarino seguinte, localizado em outro telhado, para que dite as regras da próxima



FIGURA 1 – Trisha Brown — *Roof Piece*, 1971. Foto de: Babette Mongolte.
Fonte: (BROWN, 1975).

seqüência, mantendo o mesmo padrão de movimentos seriados. Esse fluxo de informação é passado de um dançarino a outro e se reproduz por nove quarteirões da região do Soho.

Um diálogo se deu entre os dançarinos, que se distinguiam na paisagem pela disposição nos telhados, pela sucessão de gestos em cadeia e pela cor vermelha de seus trajes, organizando o acontecimento no tempo e no espaço. Outro diálogo se teceu com o ambiente urbano e com público da *performance*, composto por espectadores formais (que sabiam de antemão do acontecimento) e incidentais (pessoas da vizinhança, colhidas de surpresa). Um evento irrompeu nos telhados do Soho, na quadrícula de *Manhattan*: por meio da dança, os movimentos prescritivos cotidianos agregaram, ainda que por alguns minutos, outra lógica à vida urbana automatizada.

Brown testou nesse trabalho como movimentos improvisados apareciam à distância e eram transformados pela transmissão sucessiva entre os dançarinos. O que se desdobrava era próximo a um “jogo de siga o mestre”, em que um *performer* ditava a regra para os outros, que a reproduziam segundo sua apreensão fragmentada pela distância e improvisavam a partir do lapso de informação desvanecida, dando continuidade à seqüência. Ao optar por regras de jogo que estabeleciam algumas diretrizes à *performance*, algo desenvolvido nas pesquisas dentro do Judson, Trisha Brown libertava o corpo dos códigos e condutas inscritos na dança moderna, por meio da coreografia, abrindo espaço ao improvisado. Codificação e decodificação, regra e ruído, programa e incidente são os pares de polos que atuavam nesse trabalho.

DUANE MICHALS: A IMAGEM, ENTRE O INSTANTÂNEO E O ESTÚDIO

Duane Michals trouxe novas questões para a fotografia: explorou-a em seu limite para dar corpo a reflexões sobre a própria ontologia da fotografia e de sua relação com o sujeito que a frui. Ao aproximá-la da literatura e do cinema para construir pequenas narrativas inscritas no espaço-tempo do cotidiano, pretendia retirá-la do campo de uma linguagem autônoma e estabelecer um diálogo mais estreito com os acontecimentos urbanos.

A contribuição de Duane Michals ao universo da fotografia e da arte contemporânea reside, em grande medida, na peculiaridade com que questionou — assim como outros o fizeram a seu modo — a redução do produto do ato fotográfico ao registro da realidade. A sua resposta específica esteve na investigação da linguagem fotográfica aberta ao que está além da imagem, além do referente, e que é disparado pelos processos de montagem.

A partir da consciência sobre o processo fotográfico como a sucessão de escolhas de um sujeito que pode definir a cena a ser fotografada, os equipamentos, o enquadramento, a iluminação e o material a ser editado, a fotografia passou a ser vista como constructo. De uma “*mensagem sem código*”, como a fotografia era vista anteriormente (segundo Barthes) (1973), ela era interpretada como um registro objetivo do real, ela passaria a ser vista como a representação de uma visão de mundo, que por vezes escapa ao campo perceptivo do ser humano, algo que Walter Benjamin chamaria de “inconciente ótico” (BENJAMIN, 2000). Tacca esclarece algo significativo do processo de concepção da obra Michals:

Duane Michals é um fotógrafo principalmente atrelado ao código fotográfico, um articulador das possibilidades instaladas no dispositivo fotográfico. Suas séries fotográficas ou mesmo alguns instantâneos são sempre uma inserção no mundo da narrativa propriamente fotográfica e da significação imagética na montagem, nas quais nada é fortuito ou insignificante. E mesmo quando o fortuito é aprisionado no tempo fotográfico torna-se tão explícito que engana-nos na sua relação com outros elementos da narrativa, e somente o fotógrafo pode-nos dizer o que foi fortuito na fotografia. Em algumas fotografias o próprio Duane Michals diz que aconteceu um acaso, mas devemos entender esse acaso dentro de um jogo lúdico propiciado pelo fotógrafo dentro do próprio código (TACCA, [1999], *online*).

Em particular, interessam a este estudo as obras em que Michals constrói narrativas por meio de sequências fotográficas — já que a fotografia autônoma, por vezes, não é suficiente para expressar suas ideias, que se situam no campo das experiências e dos acontecimentos no tempo. Ao criar narrativas, Duane Michals constrói acontecimentos no espaço-tempo urbano, dando visibilidade a micronarrativas/microdiscursos que se tecem na vida cotidiana. Insere em tais narrativas o inusitado, a ilusão e o desejo, provocando a curiosidade para o que está além do visível, para o que está latente e se inscreve

como potência. Assim, desperta a sensibilidade e a interpretação do leitor, convidado a ser também autor.

O emprego de sequências para dar a noção de movimento não é, no entanto, algo que tenha se originado com Duane Michals. O procedimento fora desenvolvido por Eadweard Muybridge no século XIX, quando estudava formas de representação objetiva do movimento. Foram seus estudos que, mais tarde, possibilitaram a invenção do cinema. Michals, contudo, reemprega o uso da fotografia sequencial em um momento em que a indústria cinematográfica já está consolidada, não mais como recurso científico para apreensão do que não se deixa ver sem mediação técnica, mas como aparelho sensível que permite a sugestão de intervalos entre o concebível, o visível e o imaginável.

As narrativas ou foto-sequências são fotografias/cenas encadeadas que possibilitam a articulação de um evento no tempo. Duane Michals decompõe os acontecimentos em cenas justapostas, em um processo similar à decupagem na edição de um filme. No entanto, nas imagens, altamente calculadas e montadas, parece residir um caráter documental inerente à fotografia. Ainda que sejam montadas e encenadas, as imagens são bastante próximas ao que se presencia no espaço urbano, gerando a ilusão de se assistir ao acontecimento e estabelecendo uma ambiguidade entre fato e ficção.

Nesse sentido, a ideia de acontecimento no tempo é transmitida a partir de fragmentos de momentos, o que torna mais tátil a apreensão do acontecimento quadro a quadro. As sequências falam muito pelo não dito, pelos intervalos e cortes entre uma cena e outra. É o olhar do observador, passeando pelas distintas cenas, que conduz ao movimento. O tempo é dado pelo leitor, assim como o modo de leitura. Com essa técnica, Michals exige uma postura ativa do leitor, trazendo-o assim para o processo de construção da obra. Incorporando esses processos, parece pretender (como outros artistas do período e, mais especificamente, aqueles aqui focalizados) a dissolução das barreiras entre artista e público, assim como os limites entre arte e vida.

A inscrição manual de textos ou títulos nas fotografias depois de reveladas acrescenta outra camada de leitura e tempo à imagem. O signo verbal auxilia na construção de narrativas, assim como assume a fragilidade da imagem como portadora de significado. Com essas articulações imagem-imagem e imagem-texto, o autor tece intertextualidades com o cinema, que podem ser notadas pela estrutura quadro a quadro, e com a literatura, quando amplia os significados atrelados à linguagem fotográfica. Dessa forma, ele conduz o leitor a construir narrativas, preservando sua condição processual aberta, em sintonia com as formulações do período: o significado é algo em constante construção e reconstrução pelo leitor/agente.

Essas narrativas são, portanto, uma aposta na construção de outras realidades possíveis, por meio das quais Duane Michals convida o leitor a despertar de certos automatismos do dia a dia, da vida regrada e programada, para que se possa sonhar novos caminhos e tecer novos percursos.

Chance Meeting (1970) (Figura 2) é uma narrativa composta por seis fotografias, cujo título já sugere uma chave de leitura: um “*encontro accidental*” entre dois homens. A primeira imagem dessa foto-sequência revela dois homens em trajes formais e semelhantes, que caminham em um beco seguindo sentidos opostos. O lugar é banal, estreito, entre blocos de edifícios de tijolos avermelhados, por onde se acessam os prédios pelas laterais e onde se encontram as escadas de emergência. A primeira imagem apresenta o contexto: não há presença de pessoas, a não ser ambos.

Em seguida, a imagem demonstra uma aproximação, quando os corpos se tangenciam. A cena expressa um momento de tensão quando o homem do qual se pode ver o rosto olha para o outro enquanto se cruzam, mas não é possível ver se houve alguma troca de olhares, se ambos trocaram palavras ou se simplesmente seguiram seus percursos. No momento seguinte, o homem que vem em direção ao leitor volta o olhar para trás, como se quisesse confirmar algo. Mais adiante, um gesto com as mãos faz pensar que algo se passou, como se quisesse verificar algo, ou tivesse a expectativa de um encontro. Haveria



FIGURA 2— Duane Michals — *Chance Meeting*, 1970.
Fonte: (LIVINGSTONE, 1997).

lhe escapado alguma coisa? Ou reconhecido o outro por quem tinha passado? No enquadramento final resta somente o outro protagonista, que até então havia permanecido de costas para a câmera. Ele para e volta o olhar para trás, evidenciando uma defasagem temporal. Algo ficou em suspenso. Haveria ele percebido *a posteriori* o que houve?

A sequência insere o leitor em uma narrativa sobre a possibilidade de um acontecimento, um evento em suspenso, um encontro possível sugerido pela presença de dois homens que, durante o momento em que se cruzam em um beco estreito, traçam um percurso íntimo de encontros de corpos. Uma das leituras que se abrem sugere uma conotação homoerótica latente, quando poderia ser notado um tom autobiográfico no que diz respeito às próprias experiências de Duane Michals, dos encontros e desencontros vividos.

Duane Michals articula a narrativa explorando o evento em uma situação cotidiana dentro de um universo fictício, mas que se confunde com o real. A foto-sequência retrata um encontro em um beco de *Manhattan*, um lugar banal, e extrai daí uma potencialidade, o encontro acidental. Os vazios e interrupções entre os quadros são os elementos que alavancam a ação do leitor para a construção da narrativa, disparada pela introdução do título “*um encontro acidental*” como chave de leitura.

BERNARD TSCHUMI: O ESPAÇO, ENTRE AS ESTRUTURAS E OS ACONTECIMENTOS

O arquiteto Bernard Tschumi interessa a este estudo na medida em que aborda a arquitetura a partir de sua inquietação quanto ao papel que ela ocupa na sociedade contemporânea. É de particular interesse a produção de “projetos teóricos”/manifestos, com os quais esteve envolvido no início de sua carreira, antes que começasse a desenvolver projetos reais ou arquitetura da edificação. Entre aproximadamente 1970 e 1981, influenciado pelos movimentos contestatórios de maio de 1968 na França e pelas práticas situacionistas, desenvolveu um percurso ativista e provocativo dentro do universo da arquitetura, a partir do qual se dispôs a investigar as possibilidades de, por meio dela, alavancar/disparar mudanças políticas ou sociais.

Ao mesmo tempo em que se interessava por insurgências políticas no ambiente urbano, nutria um fascínio pela cena artística daquele período, desde a arte conceitual à performance, de tal forma que buscava conciliar uma contrapartida política a uma ação inventiva, que se valia de táticas do campo da arte. Com esse objetivo, envolvia-se também no desafio de repensar o sentido da arquitetura, assim como os artistas o faziam com a arte.

A proximidade de Tschumi com o meio artístico passou a se dar já nos seus primeiros anos de atuação profissional, justamente pelo fato de esse meio estar envolvido em um debate cultural mais amplo, do qual, de maneira geral, se afastavam as discussões a respeito da arquitetura. Estas, capitaneadas pela Escola de Veneza e pelo Instituto de Arquitetura e Estudos Urbanos de Nova Iorque, se voltavam — de modos distintos —, à autonomia disciplinar. A opção de Tschumi se deu por uma prática crítica, distante tanto do meio acadêmico institucionalizado, quanto do *métier* pragmático de escritório atrelado

às condicionantes impostas pelo poder político e econômico, e mais próxima às dimensões dos acontecimentos urbanos que envolvessem a inserção da vivência cotidiana.

Bernard Tschumi, em seu texto “*Architecture and Transgression*”, passou a apostar na incorporação das contradições inerentes à disciplina, afirmando que “a arquitetura [...] se fortalece exatamente por sua posição ambígua entre a autonomia cultural e o compromisso, entre a contemplação e o hábito” (1976, p.6 *apud* NESBITT, 2006, p.71)³. Partindo para uma visão da arquitetura que nega a sua autonomia, Tschumi (1975) afastou-se da arquitetura como forma e propôs uma série de questionamentos sobre a ontologia do espaço, em seu texto *Questions of Space: The Pyramide and the Labyrinth*. Um constructo mental ou algo que se experiencia?

Segundo o próprio autor, utilizar a palavra “espaço” para se referir à arquitetura foi uma tática usada para conseguir abarcar uma conotação empírica e sensual, assim como social e política. O termo possibilitou um afastamento de tradições e preconceitos relacionados à arquitetura, assim como permitiu situar a discussão em um território estendido, que envolvesse o cinema, a dança, a fotografia e a música, entre outras artes.

Tomando a noção de evento como acontecimentos que extrapolam as formas programadas de ação (SPERLING, 2008), dado que vinha observando nos conflitos urbanos das metrópoles europeias, Tschumi afirmou, naquele momento, que uma determinada arquitetura não possui um significado em si, algo que somente pode ser atribuído pelo uso, substituindo o binômio “forma segue a função” por uma relação disjuntiva entre espaço e evento.

O confronto inerente à arquitetura entre espaço e uso e a inevitável disjunção dos dois termos significa que a arquitetura é constantemente instável, constantemente à margem de mudança. É paradoxal que três mil anos de ideologia arquitetônica tentaram afirmar o seu extremo oposto: que arquitetura diz respeito à estabilidade, solidez, fundação (TSCHUMI, 1996, p.19).

Tschumi chegou, então, à conclusão de que os espaços arquitetônicos em si eram neutros, e que a dimensão política estaria nos usos que são feitos deles (TSCHUMI, 1996). A neutralidade a que o arquiteto se referia dizia respeito não à forma arquitetônica em si, mas ao significado que é construído numa instância fenomenológica, social e política, a partir da relação do corpo com o espaço:

Vários precedentes apontavam, no entanto, para o extraordinário poder dos incidentes, de pequenas ações amplificadas milhares de vezes pela mídia para assumir o papel do mito revolucionário. Nesses casos, não era a forma da arquitetura que importava (se era contextual ou modernista), mas o uso (e o significado) que a ela era atribuído (TSCHUMI, 1996, p.8).

Em *“The Manhattan Transcripts”* (1977-1981) (Figura 3), projeto teórico constituído por quatro manifestos — *“The Park”*, *“The Street”*, *“The Tower”* e *“The block”* —, Tschumi investigou o desdobramento de acontecimentos distintos no espaço urbano de Manhattan, exercício que foi fundamental para o desenvolvimento de dispositivos a serem reempregados posteriormente como estratégias/táticas de projeto. Durante a produção dos *“Transcripts”*, chegou a outra forma de notação arquitetônica, na qual absorve técnicas advindas do cinema construtivista, da fotografia, da dança e da música, artes por meio das quais incorporou a noção de “acontecimento” como chave para a arquitetura.

Em cada episódio de *The Manhattan Transcripts* são desenvolvidas interpretações arquitetônicas da cidade de Manhattan que ficam entre o real e a fantasia, a partir do desdobramento de acontecimentos em estruturas espaciais paradigmáticas: o parque, a rua, a torre e o bloco (TSCHUMI, 1994a). Nessas transcrições, as táticas-chave para exploração dos limites da arquitetura são o seu tensionamento em direção à experiência do espaço e a sua relocação como algo que está em constante processo.

Em *“The Park”*, é narrada, por meio de um sistema de notação sequencial tripartite (dirigido a espaços, movimentos e acontecimentos), a ocorrência de um assassinato no *Central Park* em Nova Iorque. Tschumi toma como ponto de partida situações e espaços

reais para compor a narrativa imaginária de um assassinato. Introduce assim um programa (ações no espaço) que não é de ordem funcional para compor o enredo: o assassinato traduz o que foge ao controle do espaço programado.

O Manifesto foi composto por 24 seqüências (uma analogia aos fotogramas, seqüências de imagens que compõem um filme), cada uma delas constituída por 3 enquadramentos (enumerados 1, 2, 3 repetidamente): o primeiro sempre revela uma fotografia indicial — que dirige as ações (acontecimentos), o segundo apresenta um desenho de uma planta (espaços), e o terceiro é composto por diagramas de movimento dos protagonistas principais (movimentos). Somente juntos eles definem o espaço arquitetural do parque.

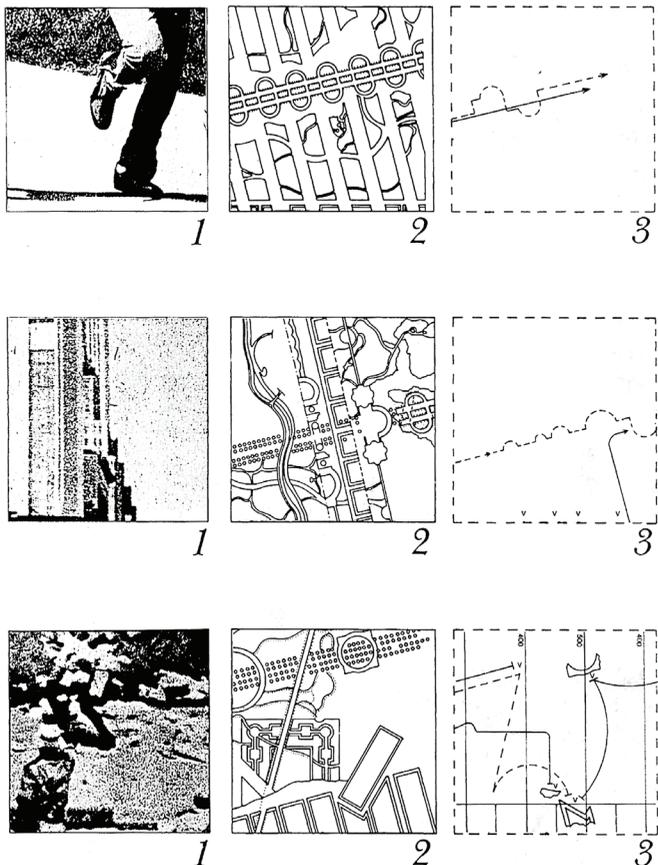


FIGURA 3 — Bernard Tschumi — *Manhattan Transcripts I: The Park*, 1978. Composto por 24 painéis de 33cm x 68cm. Fonte: Tschumi (1994a).

Os primeiros enquadramentos revelam, por meio da fotografia, indícios de que se trata de uma zona limítrofe entre o *Central Park* e a cidade, algo que pode ser mais bem visualizado por meio da planta arquitetônica que delinea o limite entre as quadras regulares e o traçado sinuoso do parque. Com os diagramas de movimento, é possível tomar conhecimento dos percursos envolvidos na trama, que são distintos, mas seguem na mesma direção: da 72nd Street ao *Central Park*, ou seja, da cidade ao parque.

Em seguida, a imagem do lago e da vegetação, associada à planta arquitetônica, indica que se está no parque. Em paralelo, os diagramas de movimento seguem percursos mais soltos, diferentemente do que era possível na cidade. Os quadros seguintes focam movimentos de pernas e braços de uma mulher em posição de corrida e, em seguida, de um homem. Percebe-se, então, tratar-se de uma perseguição que se intensifica, pois ambos estão em um vetor linear da planta baixa. Os movimentos, agora paralelos, indicam que os corpos quase se tocam. O traçado do parque começa a perder definição e sofrer transformações, que remetem a uma desestabilização da ordem.

A fotografia de uma textura, talvez um muro de pedras, indica um caminho sem saída. Os diagramas são de movimentos atônitos, aleatórios, de aproximações e distanciamentos, apresentando relações conflitivas e de indiferença ao desenho do parque, até que, enfim, encontram-se em um único ponto. Vê-se a imagem de um corpo caído no chão e, no diagrama de movimento, somente o contorno de um corpo estático assassinado.

As plantas, que antes situavam espacialmente as ações, agora fazem parte dos instrumentos de investigação, na tentativa de recomposição da cena do crime para que o assassino seja encontrado. Nesse momento, as plantas aparecem e desaparecem gradualmente (*fade-in/fade-out*), conforme técnicas utilizadas na edição de filmes, como meio de incorporar o tempo, o movimento e as ações no espaço.

Nos próximos blocos, nota-se a investigação do assassinato. Os diagramas de movimento são substituídos pela busca por pistas que expliquem o incidente. As fotografias mostram pessoas, ou talvez detetives, que analisam o corpo e procuram por pistas. Círculos na grama indicam objetos encontrados e prováveis vestígios. Coordenadas situam a disposição das pistas encontradas, onde anteriormente se encontrava a representação da planta do parque.

Em seguida, sobre o mapa, dedos de alguém que investiga o ocorrido e os possíveis percursos. Algumas questões começam a ser esclarecidas e alguns locais do *Central Park* são destacados: *Cherry Hill*, a esplanada, o lago, *Cleopatra's Needle*, o passeio, a fonte, a alameda. Aos poucos, à medida que as pistas são encontradas, reaparece a planta arquitetônica do parque. As informações do mapa do parque são confrontadas com as pistas encontradas. Um gráfico que remete à notação musical, no qual linhas soltas são sobrepostas a outras tensionadas, indica que algo precisa ser ajustado/afinado.

Em determinado momento, o processamento de informação é interrompido. A imagem de uma construção em chamas, seguida por um lapso na planta do parque e o

cessar do diagrama de movimentos, faz pensar que algumas pistas foram apagadas. No entanto, nos quadros seguintes nota-se um retorno à ordem, e as pistas voltam a fazer sentido. No quadro dos diagramas estão localizados os vestígios do ocorrido: espelho, parede queimada, corda, equipamento de segurança e deterioração.

Um suspeito é então capturado, enquanto a representação espacial ganha terceira dimensão, indicando outro nível de informação. A impressão digital do quadro seguinte confirma que encontraram o assassino, as informações estão claras nos quadros que compõem a sequência. No entanto, algo desestabiliza a ordem, podendo-se observar uma tentativa de fuga do assassino: homem, escadaria e diagramas de movimento em tensão. Quando então acontece a recaptura, nota-se a sua imobilização. Os últimos enquadramentos revelam a fachada de um edifício comum, cuja planta rebate a fachada, num espaço homogêneo e compartimentado que se entende ser a prisão. O quadro onde apareciam os diagramas agora é vazio, indicando a ausência de movimentos.

Ao longo da investigação arquitetural por parte dos leitores/detetives, pode-se perceber que, sob a disjunção, espaços e eventos podem relacionar-se seja por conflito, seja por indiferença, seja ainda por reciprocidade: a arquitetura pode ser *hostil ou afetuosa ao movimento dos corpos*. E ambos se qualificam mutuamente. O caráter agressivo e violento que Tschumi usou para compor o enredo/ou os relatos programáticos, foi assimilado das táticas do absurdo utilizadas pelas vanguardas artísticas (dadaístas e surrealistas), no intuito de desnaturalizar a visão sobre a arquitetura, ao mesmo tempo que retirou a notação arquitetônica do campo da abstração e a aproximou daquilo que acontece nos espaços.

PONTOS DE CONTATO

Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi estiveram imersos em um processo de revisão dos próprios fazeres, que refletia um desejo, nos anos 1970, de transgressão da realidade tal qual estava estruturada. As questões em comum encontradas nas obras de tais agentes podem ser pontuadas da seguinte forma: a noção de “prática crítica”, como forma de ação reflexiva e política; a intenção de crítica disciplinar, refletida em movimentos de tensionamento dos limites disciplinares; a investigação de outros espaços de ação, pelo entendimento de que a variável espacial das ações tem uma dimensão política; a incorporação do espaço cotidiano, como modo-chave de reintrodução do corpo e das dinâmicas da vida na arte e na arquitetura; a alteração da relação artista-obra-espectador, pela criação de “obras abertas” a serem completadas pelo sujeito que “lê” o trabalho; a construção tática de relações dialéticas entre estrutura e acontecimento, como forma de introdução de aspectos políticos nas linguagens.

Seus anseios podem ser alinhavados aos de outros artistas daquele período, que viam no engajamento da arte perante os acontecimentos em ebulição, a possibilidade de uma alteridade. Com esse intuito, a primeira limitação a ser enfrentada era a disciplinarização do saber. Contra ela, passaram a rever as origens e os limites dos seus campos

de atuação. E, nesse processo, olharam para fora, para o que era feito em outras áreas, tecendo intertextualidades com outros fazeres e ampliando os diálogos com o meio no qual estavam inseridos.

Operaram, nesse sentido, de forma resistente aos movimentos funcionalizados e prescritivos que organizavam a vida social. Tais artistas buscaram reinventar a experiência cotidiana por meio de suas práticas, explorando novas linguagens, lugares e relações, bem como valendo-se de meios distintos e microrresistências como tática de subversão (CERTEAU, 2007).

Arquitetura, arte e experiência urbana mesclaram-se nesse processo de aproximação com o espaço cotidiano e com a dinâmica da vida na cidade de Nova Iorque. Para os três agentes, a cidade, os seus cenários e os acontecimentos que nela tomam (e podem tomar) lugar, passaram a ser os temas a serem investigados. Seus trabalhos constroem situações em que as ruas, os becos, os edifícios e o parque da cidade são “ativados” por acontecimentos, pelo imprevisível, pelo improvável, pelo irrepetível.

Compondo o tom mais geral de crítica às instituições, os agentes focalizados nesta pesquisa buscaram atuar igualmente junto a lugares não oficiais de discussão teórica sobre a arquitetura, ou de ocorrência e exposição da arte, como as Galerias alternativas *PS1 e Max Protetch* (Tschumi e Brown) *Ungderground Gallery* (Michals), ou ainda ocupando espaços não habitados, como os telhados (Brown).

Os três agentes exploraram, por meio de suportes distintos, a relação entre o corpo, o tempo e o espaço. Brown explorou a relação entre corpo e movimento, dialogando com suas potencialidades e/ou tensionando suas restrições, bem como revendo hábitos antropológicos inscritos no corpo, por meio da dança. Em suas foto-sequências, Michals articulou meticulosamente, quadro a quadro, situações que envolviam os habitantes da cidade em contextos comuns do cotidiano. Tschumi, no âmbito da arquitetura, procurou, por meio da incorporação da noção de acontecimento, sensibilizar a disciplina em relação ao corpo que ocupa e ressignifica os espaços.

Brown, Tschumi e Michals, como outros artistas, investigaram novas posturas do então receptor, partindo do pressuposto de que a obra não tem um significado intrínseco e autônomo, mas está em constante processo de construção. De receptor da obra, o público era convidado a participar e elaborar um significado a partir da própria experiência. Havia uma aposta de transformação de comportamento do público, ou seja, em (re)situar os sujeitos/atores sociais.

Ao se aproximar do universo dos *happenings* e *performances*, Trisha Brown levou o corpo do dançarino a um diálogo com o espaço urbano, assim como, a partir de uma visão ampliada sobre o dançar, que se expandia em direção a movimentos realizados no cotidiano, borrou as fronteiras entre dançarinos e não-dançarinos, atores e espectadores.

De outra maneira, Duane Michals também pretendeu inserir o público em uma situação participativa e o (re)sensibilizou para um olhar crítico para o mundo. Por meio

de foto-sequências, construiu/encenou situações no espaço urbano, que deveriam ser interpretadas além do recorte do enquadramento, além da imagem e além do que poderia ser visto. Igualmente, suscitou um questionamento sobre as formas de representação consumidas socialmente, ao construir sequências que oscilam entre o real e a ficção.

Bernard Tschumi, em *The Manhattan Transcripts*, desenvolveu outra forma de notação, que incorpora a noção de acontecimentos no espaço e suscita uma atitude ativa no leitor, incitando-o a decifrar as transcrições arquiteturais de *Manhattan*. Deslocou a vinculação (histórica) do entendimento sobre a arquitetura como *estrutura*, para sua compreensão como *acontecimento*, o que implica entendê-la para além da ideologia do plano e do programado, como algo que está em constante processo de construção a partir das ações dos usuários.

Nota-se, entre esses agentes, uma ênfase dada ao processo, o que implicava uma ampliação das práticas artísticas em direção ao universo da experiência e da vivência. De certa maneira, todos lidavam com construção de situações: Trisha Brown com *happenings* no contexto urbano; Duane Michals com foto-montagens/narrativas que exploravam a potência da imprevisibilidade dos acontecimentos em espaços banais da cidade; e Bernard Tschumi com projetos arquitetônicos que criavam situações de fricção entre espaços e eventos.

Aspecto relevante que comparece nos trabalhos de Brown, Tschumi e Michals é a maneira como lidaram com a ideia do acaso, do inesperado, do evento. A abertura a esse elemento que excede o controlável foi incorporada como tática nos projetos/narrativas, com intuito de tensionar relações que extrapolem as estruturas enrijecidas e disciplinatórias, de romper os padrões que definem as ações e os comportamentos: formas de dançar, de olhar o mundo, de fotografar, de se orientar no espaço urbano *etc.*

No entanto, é preciso entender como esses agentes lidaram com a ideia de acaso em seus processos. Pois o que se nota não é uma posição contrária ao “projeto”, mas sim a vinculação do plano, da coreografia e da imagem a totalidades pré-existentes à experiência. Nesse sentido, eles procuraram articular, cada qual a partir de circunstâncias e procedimentos orquestrados, um espaço onde o acaso pudesse ocorrer.

Contribuindo para entender esse processo dialético entre o orquestrado/programado/projetado e o acaso/imprevisto/inaudito que se encontra nos trabalhos desses três agentes, vale citar Jacques Derrida, em *Without Alibi*:

Será possível pensar, o que é chamado pensamento, em um único e mesmo tempo, no que acontece (que nós chamamos de um acontecimento) e o programa calculável de uma repetição automática (que nós chamamos uma máquina). Para isso, será necessário no futuro (e não haverá futuro exceto nesta condição) pensar em ambos, o acontecimento e a máquina como dois conceitos compatíveis ou mesmo indissociáveis. Nós seremos capazes um dia a, em um único gesto, juntar o pensamento sobre o acontecimento ao pensamento sobre a máquina? (DERRIDA, 2002, p.72).

Os trabalhos de Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi, de algum modo, apresentam-se como tentativas dessa junção entre máquina e acontecimento, de que fala Derrida. De modo um tanto similar, os três agentes abrem frestas em suas narrativas corpo-espaço-temporais para a ocorrência de acontecimentos. E a máquina, no trabalho de cada um deles, pode receber outro nome: *coreografia* para Brown, *estúdio* para Michals e *programa* para Tschumi.

Brown propõe uma “*regra do jogo*”, que utiliza para orientar os movimentos dentro da dança, e, quando essa máquina “falha”, surge a circunstância do improvável. Michals constrói metodicamente suas foto-sequências e deixa nelas inscrita uma ausência, com intervalos que remetem a acontecimentos em suspensão. Tschumi, por meio do choque entre programa e espaço, apresenta encontros/conflitos que criam certa instabilidade, atuando como *desprograma* no universo da arquitetura. O teor de incompletude, bem como a pressuposição do outro no papel de interpretante, amplia as possibilidades de significado, de deslocamento, de evento, que alinhava o trabalho desses atores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo a conhecida leitura que faz Frederic Jameson sobre a contemporaneidade em *A Virada Cultural* (1998), a indiferenciação entre os campos da economia e da cultura tem seus prenúncios nos próprios anseios depositados nos movimentos contraculturais dos anos 1960, passando a se efetivar na década seguinte pela incorporação das sensibilidades que ainda lhe eram externas e pela mercadificação das ações e dos objetos transformados em bens culturais. A partir dos anos 1980 e 1990, passa a estar imbricada, em toda a realidade, por meio da ascendência definitiva da “cultura popular” e da amplificação dos meios digitais de criação, divulgação e comunicação.

Por esse ângulo, os anos 1970, período em que atuaram criticamente Brown, Michals e Tschumi, teriam abrigado movimentos e contramovimentos, ações críticas vinculadas à sensibilidade de 1968 e o início da ampliação dos ideais do sistema econômico em direção às sensibilidades (i) materiais. Ações críticas conviveram, dessa forma, com novas institucionalizações das práticas.

As trajetórias dos agentes aqui envolvidos vieram, de certo modo, se institucionalizar um pouco mais tarde. Em Trisha Brown, nota-se um recolhimento ao trabalho desenvolvido dentro da própria companhia de dança e ao espaço do teatro, que tem como marco o espetáculo “teatral” “Glacial Decoy”, em 1979 (em colaboração com Robert Rauschenberg). Esse momento representa uma proximidade maior da coreógrafa com o trabalho desenvolvido dentro das artes visuais, quando passa a coreografar para um público formal, desenvolvendo espetáculos para exibição internacional. É relevante notar que, em paralelo a esse “recolhimento”, suas experimentações iniciais vêm sendo resgatadas em todo o mundo (“*Year of Trisha*”, *WalkArt Center*, Minneapolis,

2008; “*Tate Modern Live: Trisha Brown Dance Company Early Works*”, *Tate Modern*, 2010; Festival Panorama, Rio de Janeiro, 2010; “*Roof Piece Performances at the High Line*”, Nova Iorque, 2011).

Por sua vez, a trajetória de Duane Michals não passou por grandes desvios, uma vez que sempre atuou duplamente entre uma arte “autoral” e outra que atendesse a demandas externas. Expôs nos últimos anos no *Museum of Modern Art* (MoMA) e no *International Center of Photography*, ambos em Nova Iorque; no *Odakyu Museum*, em Tóquio; na *National Gallery of Canada*, em Ontário; e no *Centre Pompidou*, Paris.

Enquanto Tschumi sempre esteve vinculado ao ensino universitário como forma de delimitação de um campo de investigação, sua atuação passou a englobar, anos após os projetos para o *Parc de La Villete* (1982-1998) e *Le Fresnoy* (1991-1997), certo pragmatismo vinculado ao cotidiano de seu escritório — inserido no *star system* da arquitetura já na segunda metade da década de 1980.

É possível perceber esse afastamento em relação aos seus pressupostos iniciais, por exemplo, na série *Event-Cities*, três livros publicados (TSCHUMI, 1994b, 2000, 2005), nos quais descreve processos de projeto. De uma abordagem crítica da arquitetura que se baseava no potencial dos acontecimentos urbanos, pautada pela tríade espaço, evento e movimento, sua atuação passa a ser conduzida por conceitos que permeiam uma realidade pragmática da arquitetura, como a ênfase dada, por exemplo, no livro *Event-Cities 3*, à relação entre conceito, contexto e conteúdo. Em seu último livro, *Architecture Concepts: Red is not a color* (2012), Tschumi retoma a estratégia da colagem entre prática teórica e produção projetual para rerepresentar sua obra. Enquanto isso, em paralelo, seus trabalhos experimentais iniciais vêm figurando em exposições de destaque: “*Dreamland, Architectural Experimentations since the 70s*” (2008) e “*9 + 1 Ways of Being Political: 50 Years of Political Stances in Architecture and Urban Design*” (2013), ambas no *MoMA*.

Contudo, desde os anos 1990, em paralelo aos rumos marcados por certa institucionalização que tomaram Brown, Michals e Tschumi, é possível observar uma retomada da reflexão e da investigação empírica de práticas críticas. Em termos práticos, enquanto na esfera artística dá-se uma reaproximação com a cidade, o ressurgimento de coletivos e do ativismo político, na arquitetura, bem como a retomada teórica dos anos 1960-1970, convive com um contexto mais geral de tensão entre o consenso das práticas alinhadas com o sistema econômico e a valorização dos espaços públicos e das cidades.

É notável que o *novo espírito do capitalismo* incorporou grande parte das energias liberadas pelos acontecimentos de 1968, marcando a crítica artística dos anos 1960 e 1970. Segundo os autores, passa a não fazer mais sentido a exigência de liberação, autenticidade e autonomia, dentro de um novo contexto em que a sociedade capitalista passou a se articular de maneira interconectada, de certa forma flexível, “livre”, “autêntica” e “autônoma”.

Diante de tais circunstâncias, como seria possível pensar em práticas estéticas críticas, que se ponham a atualizar a revisão das estruturas sociais como estão estabelecidas? O que se conhece é a lógica dos jogos de movimentos e contramovimentos, de cooptações e desvios, e que não cabe ao presente restituir táticas pretéritas, tal e qual foram utilizadas, mas “inventar o cotidiano”. O que se vê também é que as apostas parecem ainda estar colocadas sobre as microrresistências, as pequenas heterogeneidades, os desvios, as brechas, os intervalos e os microchoques.

Cabe, assim, em cada situação, repropor as formas de atuação. Se a questão da junção dos “pensamentos sobre as máquinas” aos “pensamentos sobre os acontecimentos” ainda parece desdobrar-se em experimentações na arte e na arquitetura — talvez como ressonância das apostas colocadas naquele período —, caberia investigar os modos situados historicamente, pelos quais essas junções ainda apresentam efetividades.

AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo a concessão de bolsa de pesquisa que originou este artigo (Processo nº 2010/15601-1).

NOTAS

1. O que se sabe é que Bernard Tschumi tinha grande proximidade com a cena artística de Nova Iorque e que sua teoria de arquitetura encontrou abrigo em periódicos de arte como *Artforum* e *Studio International*, assim como as práticas artísticas eram referência para o seu pensamento sobre a “experiência do espaço”. Em uma palestra proferida em 1978, Tschumi cita os trabalhos de Bruce Nauman, Vito Acconci e Trisha Brown, dentre outros. Tschumi, Bernard. January 1, 1978. “Bernard Tschumi Part One.” In: *Southern California Institute of Architecture. Media Archive. Available from:* <<http://sma.sciarc.edu/video/bernard-tschumi-one-of-two/>>. Cited: Feb. 19, 2013. Para uma aproximação entre Tschumi e a cena artística Londrina (KAJI-O’GRADY, 2008).

2. Como manifestação desse momento de revisão crítica em relação à arquitetura podem ser citados, dentre outros, os livros:

Hays, K.M. *Architecture theory since 1968*. Cambridge: MIT Press, 2000;

Lang, P.; Menking, W. *Superstudio: Life without objects*. Milan: Skira, 2003;

Schaik, M. van; Mácel, O. (2005). *Exit utopia: Architectural provocations 1956-76*. Munich: Prestel, 2005;

Ihaau-Tu D.; Knabb, K. (Ed.). *Situationist international anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2007.

Citam-se ainda as exposições “Superstudio. *Life Without Object (1966-1978)*” (*Zeeuws Museum e De Vleeshal*, Holanda, de setembro a novembro de 2004);

“*The International Situationist: 1957-1972*” (no *Central Museum Utrecht*, de dezembro de 2006 a março de 2007, e no *Musée Tinguely*, Suíça, de abril a agosto de 2007), com contribuições de Giorgio Agamben e Philippe Sollers; “*Archigram*”, na 29ª Bienal de Arte de São Paulo (2010);

“*9+1 Ways of Being Political: 50 Years of Political Stances in Architecture and Urban Design*”, no *Museum of Modern Art, New York*, 2013. O mesmo vem ocorrendo em relação às práticas artísticas do período, com o interesse renovado por artistas como Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Dan Graham e Vito Acconci, dentre outros. Igualmente, pode-se considerar como participante desse contexto a retomada, no Brasil e no exterior, da obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark, com tantas outras publicações e exposições.

3. Tschumi, B. *Architecture and Transgression. Oppositions 7*, 1976.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T.W. *et al. Teoria de cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.221-254.
- BROWN, T. Post- modern dance issue: Three pieces. *The Drama Review*, v.19, n.1, p.26-32. Cambridge: The MIT Press Stable, 1975. Available from: <<http://www.jstor.org/stable/1144964>>. Cited: Jul. 8, 2010.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007. v.1.
- DERRIDA, J. *Without Alibi*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- DISERENS, C. O filme arquitetônico de Matta Clark. *Trópico*. [1993]. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1095,1.shl>>. Acesso em: 4 abr. 2010.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1962.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JAMESON, F. *The cultural turn: Selected writings on the postmodern, 1983-1998*. New York: Verso, 1998.
- KAJI-O'GRADY, S. The london conceptualists: Architecture and performance in the 1970s. *The Journal of Architectural Education*, v.61, n.4, p.43-51, 2008. Available from: <<http://www.inha.fr/colloques/document.php?id=1773>>. Cited: Nov. 21, 2009.
- KERTESS, K. La main danse, le corps dessine/feet dancing, Hand Drawing. In: BROWN, T. *Trisha Brown: Danse, précis de liberte*. Marseille: Centre de la Vieille Charité, 1998. p.127.
- LIVINGSTONE, M. *The essential Duane Michals*. London: Thames and Hudson, 1997.
- NESBITT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MICHALS, D. *Album the portraits of Duane Michals: 1958 -1998*. Califórnia: Twelvetrees, 1988.
- SPERLING, D.M. *Espaço e Evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea*. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- TACCA, F. Resenha: The essential Duane Michals. *Studium*, Campinas, [1999]. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/zero/1.htm?michals.htm>>. Acesso em: 4 mar. 2011.
- TSCHUMI, B. Questions of space: The pyramid and the labyrinth (or the architectural paradox). *Studio International*, n.977, p.136-142, 1975.
- TSCHUMI, B. *The Manhattan transcripts*. London: Academy Editions, 1994a.
- TSCHUMI, B. *Event-cities (Praxis)*. Cambridge: MIT Press, 1994b.
- TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*. Massachusetts: MIT Press, 1996.
- TSCHUMI, B. *Event-cities 2*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- TSCHUMI, B. *Event-cities 3: Concept vs. context vs. content*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- TSCHUMI, B. *Architecture concepts: Red is not a color*. New York: Rizzolli, 2012

MARIANA DOBBERT TIDEI | Universidade de São Paulo | Instituto de Arquitetura e Urbanismo | Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas | Av. Trabalhador São-carlense, 400, 13566-590, São Carlos, SP, Brasil | Correspondência para/Correspondence to: |E-mail: <mariana.tidei@gmail.com>.

DAVID MORENO SPERLING | Universidade de São Paulo | Instituto de Arquitetura e Urbanismo | Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas | São Carlos, SP, Brasil.

Recebido em
11/2/2014 e
aprovado em
26/5/2014.