

DA ARTE PARA A ARQUITETURA: AS PRÁTICAS DE TRISHA BROWN, DUANE MICHALS E BERNARD TSCHUMI COMO APROXIMAÇÕES CRÍTICAS AO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO¹

autora: Mariana Dobbert Tidei²

co-autor: Prof Dr. David Moreno Sperling³

É de interesse a essa pesquisa um espaço de proposição crítica comum à arte e à arquitetura, no interior do qual, ambas se empenham por atuar no contexto contemporâneo construindo interlocuções entre si. Com esse intuito recorreremos a um momento-chave para este 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. Tais manifestações e práticas foram fortemente influenciadas pelos acontecimentos que marcaram os anos 1960, que (re)definiram os ideais da geração, tendo como destaque os eventos de grande repercussão deflagrados em maio de 1968 na França.

Como recorte deste espaço comum de proposição crítica, são delineadas similaridades entre o trabalho da coreógrafa Trisha Brown, do fotógrafo Duane Michals, e do arquiteto Bernard Tschumi, os quais atuaram no mesmo momento histórico na cidade de Nova Iorque. A partir de obras selecionadas para análise - “Man walking down the side of a building”, “Roof Piece” e “Walking on the wall” (Trisha Brown), “Moments before the tragedy”, “Chance meeting” e “I dream the perfect day in New York City” (Duane Michals), “Advertisements for architecture” e “The Manhattan Transcripts” (Bernard Tschumi) - foram delineadas transversalidades entre suas práticas.

A idéia de transgressão da realidade e questionamento das superestruturas desenvolvida por Michel de Certeau em “A invenção do cotidiano” (1980) é de interesse nesse processo de pesquisa. Para Certeau, a ação tática de invenção do cotidiano é uma possibilidade de alteridade e tem como autor o homem comum e suas práticas dentro da cultura popular, suas *operações táticas* possibilitam uma resistência frente às *estruturas*.

1 Este trabalho apresenta parte dos resultados de pesquisa de iniciação científica intitulada “Diálogos entre arquitetura e arte como aproximação crítica ao espaço urbano contemporâneo: Bernard Tschumi, Trisha Brown e Duane Michals”, financiada pela FAPESP.

2 Mariana Dobbert Tidei é arquiteta e urbanista pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU.USP).

3 David Moreno Sperling é arquiteto, professor-doutor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU.USP) e pesquisador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC.USP).

Tomando parte de um fenômeno mais amplo, de (re)definição dos significados das práticas culturais e a busca por engajamento social, Bernard Tschumi, Trisha Brown e Duane Michals, por meio de suas operações táticas, tensionaram os limites dos campos disciplinares nos quais estavam inseridos, e estabeleceram narrativas dissonantes das previamente estabelecidas.

Enquanto no campo da arte havia um deslocamento em direção ao espaço urbano, na busca por uma re-inserção social em um contexto social amplificado, articulado por meio de uma revisão da relação entre artista, obra e espectador, na arquitetura o movimento se desdobrava em outro sentido. A arquitetura passava por uma *crise de sentido*, havia um questionamento com relação à reprodução dos dogmas da teoria *modernista*: o apego ao funcionalismo (a forma segue a função), assim como a necessidade de uma “ruptura radical” com a história. Dentro desse processo de revisão, havia ainda a busca por intertextualidade com outras áreas do conhecimento como fenomenologia, estética, teoria lingüística.

Diante desses novos reposicionamentos em relação ao sujeito e à arquitetura/cidade, em que passam a emergir novos entrecruzamentos entre arte e arquitetura, nos interessa olhar de perto esse processo por meio das obras de tais agentes. Para uma apreensão das questões levantadas, nos aproximaremos individualmente dos trabalhos de Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi, recortando uma obra de cada um deles, entre outras analisadas durante a pesquisa, que toquem em questões pertinentes a serem trazidas para a discussão.

Uma das questões trazidas por Trisha Brown, coreógrafa, dentro do coletivo *Judson Dance Theater* do qual fazia parte, era de uma reinserção social da dança e a busca pela re-significação da prática. Sua obra dialoga com o contexto sócio-cultural dos anos 1960/70, marcado pela efervescência contra-cultural. Processava-se de maneira ampla uma revolução comportamental na busca por transgressão da realidade baseada na lógica do capitalismo. As profundas transformações na estrutura urbana com as quais a coreógrafa manteve interlocuções foram assimiladas durante o seu percurso, apontando diferentes possibilidades em relação ao seu próprio papel como artista.

Roof Piece (1971) toma como cenário para *performance* 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 ou-

tros *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 esse dite as regras da próxima 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.

Em *Roof Piece*, o alcance do olhar é colocado em suspenso para abrir espaço ao espectador completar o desenvolvimento da *performance* em seu imaginário. Ao se aproximar do espaço urbano das cidades, dos movimentos cotidianos, pressupondo o corpo como intermediário de nossas relações com o mundo, procura provocar uma participação ativa do observador em suas performances.

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. Codificação e decodificação, regra e ruído, programa e incidente são os pares de pólos que atuam neste trabalho.

Durante seu percurso, Trisha Brown desenvolveu táticas que a levariam a uma abordagem da dança em constante construção e reconstrução, buscando no cotidiano subsídios para as performances que realizava no circuito alternativo das artes, por meio da libertação dos códigos e condutas inscritos no corpo por meio da dança e de hábitos antropológicos. Com intuito de desnaturalizar as circunstâncias físicas, e institucionais para a ocorrência da dança e libertar-se dos limites que a caixa cênica inscreve sobre o corpo, desloca sua atividade para o espaço urbano, apropriando-o como palco. Atua nas ruas, nos telhados e estacionamentos de Manhattan, quando passa a ser estabelecida outra forma de relação com o público. E, nesse momento, insere a dança em um universo mais amplo que engloba os *happenings* e as *performances* que então ganhavam presença entre a vanguarda artística.

Compartilhando desse mesmo contexto histórico, Duane Michals trouxe novas questões para a fotografia: explorou-a em seu limite para dar corpo às suas reflexões sobre a própria ontologia da fotografia e do 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. Duane Michals entende a fotografia para além do registro do real; a realidade para ele vai além do que pode ser visto. Os sonhos, desejos, o prazer, as experiências é que constituem a realidade.

Chance Meeting (1970) é uma narrativa composta por seis fotografias, e o título nos sugere uma chave de leitura, 'um encontro acidental' entre dois homens. A primeira imagem dessa foto-seqüência 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 acessa os edifícios pelas laterais, e se encontram as escadas de emergência. A primeira imagem apresenta o contexto: não há presença de pessoas, a não ser de ambos.

Em seguida, a imagem demonstra uma aproximação, quando os corpos se tangenciam. Um momento de tensão, o homem do qual podemos ver o rosto olha para o outro, enquanto se cruzam, mas não é possível ver se houve uma troca de olhares, se ambos trocaram palavras ou se simplesmente seguiram seus percursos. No momento seguinte, o homem que vem em nossa direção volta o olhar para trás, como se quisesse confirmar algo. Mais adiante, um gesto com as mãos nos faz pensar que algo se passou, como se quisesse verificar algo, ou na expectativa de um encontro. Haveria lhe escapado alguma coisa? Ou reconhecido o outro por quem tinha passado? No enquadramento final aparece somente o outro protagonista que até então havia permanecido de costas para a câmera. E ele pára e volta o olhar para trás, mas não é possível saber o que houve. Algo ficou em suspenso. Haveria ele percebido *a posteriori* o que houve?

A seqüência nos insere em uma narrativa da possibilidade de um acontecimento, um evento em suspenso, um encontro possível sugerido a partir da 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 possíveis a ser feita 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.

As narrativas ou foto-seqüências são fotografias/cenas encadeadas que possibilitam a articulação de um evento no tempo. A elas são associados títulos ou escritos, inseridos pelo próprio autor *a posteriori*. Com estas articulações imagem-imagem e imagem-texto, tece intertextualidades com o cinema, que podem ser notadas pela estrutura quadro a quadro, e com a literatura, quando então

amplia os significados atrelados à linguagem fotográfica. As seqüências falam muito pelo não dito, pelos intervalos e cortes entre uma cena e outra. Ao criar narrativas, Duane Michals constrói acontecimentos no espaço-tempo urbanos, dando visibilidade a micro-narrativas/micro-discursos que se tecem na vida cotidiana. Insere em tais foto-sequências o inusitado, a ilusão, o desejo e provoca a curiosidade para o que está além do visível, para o que está latente e se inscreve como potência, despertando a sensibilidade e a interpretação do leitor, que é convidado então a ser também autor.

O arquiteto Bernard Tschumi interessa-nos, na medida em que aborda arquitetura a partir de uma inquietação relacionada ao papel que esta ocupa na sociedade contemporânea. 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, são de particular interesse a essa pesquisa. Entre aproximadamente 1970 e 1981, influenciado pelos movimentos contestatórios de maio de 68 na França, e pelas práticas Situacionistas, desenvolve um percurso ativista e provocativo dentro do universo da arquitetura, a partir do qual se dispõe a investigar as possibilidades de, por meio dela, alavancar/disparar mudanças políticas ou sociais.

Influenciado pela noção de evento, como “acontecimentos que extrapolam as formas programadas de ação”, dado que vinha observando nos conflitos urbanos das metrópoles européias, Tschumi questiona a arquitetura pautada em um entendimento sobre a forma, a arquitetura entendida puramente como linguagem. Revendo questões de fundo da teoria de arquitetura, o arquiteto passa a afirmar que uma determinada arquitetura não possui um significado em si, algo que somente pode ser atribuído pelo uso. Isso posto, defende a substituição do binômio “forma segue a função” por uma relação disjuntiva entre espaço e evento.

Em “*The Manhattan Transcripts*” (1977-1981), projeto teórico, constituído por quatro manifestos - “*The Park*”, “*The Street*”, “*The Tower*” e “*The block*” - apresenta 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*”, chega à outra forma de notação arquitetônica, na qual absorve técnicas advindas de outras artes como o cinema construtivista, a fotografia, a dança e a música, por meio das quais incorpora a noção de “acontecimento” como chave para a arquitetura.

Para que possamos nos aproximar um pouco de como se estruturou esse trabalho teórico, faremos menção sucinta ao primeiro manifesto. Em “*The Park*”, é narrada, por meio da notação

sequencial, 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 é 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 a ação, o segundo apresenta um desenho de uma planta e o terceiro é composto por diagramas de movimento dos protagonistas principais. Somente juntos eles definem o espaço arquitetural do parque.

A narrativa se desdobra entre fotografias, desenhos em planta e diagramas de movimento, por meio dos quais podemos notar relações de reciprocidade, indiferença e conflito dos movimentos dos corpos e dos desenhos em planta do traçado do parque ou da cidade. A partir dessa leitura é possível inquirir a perseguição da vítima, o assassinato, a investigação do assassinato, e a captura do assassino.

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

Os agentes centrais a essa pesquisa, como podemos notar, 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 Bernard Tschumi, Trisha Brown e Duane Michals podem ser pontuadas da seguinte forma: 1) a noção de “prática crítica”, como forma de ação reflexiva e política; 2) a intenção de crítica disciplinar, refletida em movimentos de tensionamento dos limites disciplinares; 3) a investigação por outros espaços de ação, pelo entendimento de que a variável espacial das ações tem uma dimensão política; 4) a incorporação do espaço cotidiano, como modo-chave de reintrodução do corpo e das

dinâmicas da vida na arte e na arquitetura; 5) a alteração da relação artista-obra-espectador, pela criação de “obras abertas” a serem completadas pelo sujeito que “lê” o trabalho; 6) a construção tática de relações dialéticas entre estrutura e acontecimento, como forma de introdução de aspectos políticos nas linguagens.

Contudo, em paralelo aos rumos marcados por certa institucionalização que tomaram Tschumi, Brown e Michals após os trabalhos analisados nesta pesquisa, é possível observar mais recentemente (desde os anos 1990), 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, a retomada teórica dos anos 1960-1970 convive com um contexto mais geral de consenso das práticas alinhadas com o sistema econômico, de “experimentação pragmática” suportada pelas novas tecnologias de projeto e produção.

Passando em vista o que colocam Boltansky e Chiapello (2002), nota-se que o *novo espírito do capitalismo* incorporou grande parte das energias liberadas pelos acontecimentos de 68, e que marcaram a crítica artística dos anos 1960 e 1970. Passa a não fazer mais sentido, segundo os autores a exigência por 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”. E, nesse sentido, colocam em cheque a retomada dos pressupostos que nortearam as ações das neovanguardas dos anos 1970 em tempos atuais, pois estes valores estariam esvaziados de sentido.

Portanto, olhar para esse momento histórico é de interesse a essa pesquisa como forma de suscitar reflexões a respeito dos espaços e das formas possíveis para as práticas críticas artísticas e arquiteturas em tempos atuais. Não que se pense em emular táticas precedentes, mas interpretá-las, digeri-las e repensar o presente. Diante das circunstâncias consensuais atuais, como seria possível pensar em práticas estéticas críticas na contemporaneidade, que se ponham a atualizar a revisão das estruturas sociais como estão estabelecidas?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROWN, Trisha. "Three Pieces (1975)". **The Drama Review: TDR**, Vol. 19, No.1, Post- Modern Dance Issue (Mar., 1975), pp. 26-32 Published by: The MIT Press Stable URL: [<http://www.jstor.org/stable/1144964>] ,acesso em julho de 2010.

_____ (1998). **Trisha Brown: danse, precis de liberte: exposition du 20 juillet au 27 septembre 1998, Centre de la Vieille Charite, Marseille**. Marseille: Reunion des Musees Nationaux.

BOLTANSKY, Luc; CHIAPELLO, Eve. **El nuevo espíritu del Capitalismo**. Madrid: Akal, 2002.

CERTEAU, Michel de. (2007). **A invenção do cotidiano: 1- Artes de Fazer**. Rio de Janeiro: Vozes.

HARVEY, David (1989). **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 17a edição maio de 2008.

KAJI-O'GRADY, Sandra (2008). "The London Conceptualists - Architecture and performance in the 1970s". In: **The Journal of Architectural Education**, vol. 61, no. 4, pp. 43-51. URL: [<http://www.inha.fr/colloques/document.php?id=1773>], acesso em novembro de 2009.

LIVINGSTONE, Marco (1997). **The essential Duane Michals**. London: Thames and Hudson Ltd.

NESBITT, Kate (org.) (2006). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo, Cosac Naify.

TSCHUMI, Bernard (1994). **The Manhattan Transcripts**. London: Academy Editions. _____ (1996). **Architecture and Disjunction. Massachusetts**: MIT Press

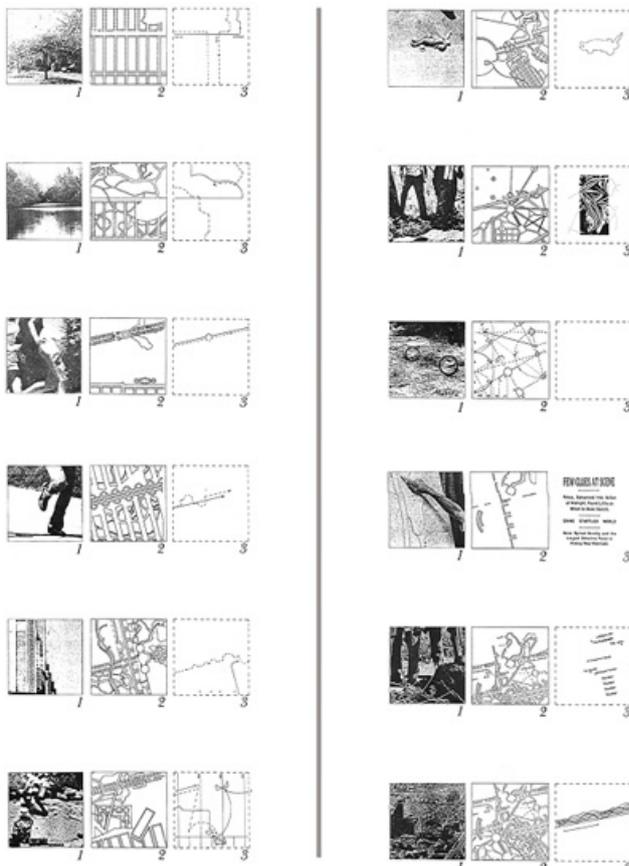
IMAGENS



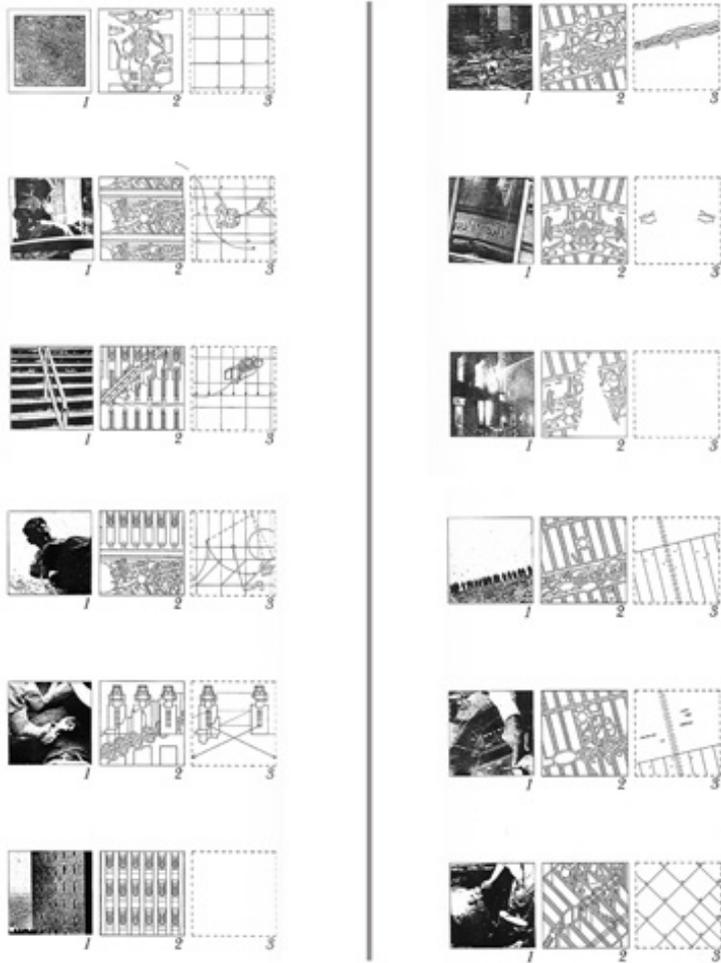
1971, Trisha Brown, **ROOF PIECE**. Fonte: imagens extraídas do DVD *Trisha Brown: Early Works 1966-1979*.



1970, Duane Michals **CHANCE MEETING.** Fonte:LIVINGSTONE, 1997.



1978, Bernard Tschumi, **MT1 - THE PARK.** Composto por 24 painéis de 33 cm x 68 cm. Fonte: TSCHUMI, 1994.



1978, Bernard Tschumi, **MT1 - THE PARK**. Composto por 24 painéis de 33 cm x 68 cm. Fonte: TSCHUMI, 1994.