

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**Mundos de ação:  
arte e arquitetura depois da política**

**Otávio Leonidio**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)  
Rio de Janeiro (RJ)

## RESUMO

### Mundos de ação: arte e arquitetura depois da política

A partir de uma leitura da arte e da arquitetura produzidas, em escala mundial, dos anos 1960 para cá, e de uma análise de noções alternativas e antagônicas de “performativo”, o texto se debruça sobre modos alternativos de ação – vale dizer, de uma ação que, ao se contrapor aos conceitos modernos de ação e, sobretudo, de ação política, permite o vislumbre de uma outra política, aquilo que se propõe chamar aqui, especulativamente, de uma política depois da política.

#### Palavras-chave

palavras de ação; dispositivo performativo; arte contemporânea; arquitetura; ocupação; depois da política

## ABSTRACT

### Worlds of Action: Art and Architecture after the Political

The text presents an original reading of both the art and the architecture produced worldwide after “crux of minimalism”. This reading is based on the analysis of two different and conflicting notions of what J.L. Austin originally called “the performative”, and foregrounds what presents itself as an alternative way of action – namely, a mode of action that contradicts some of the core components of the “illuminist concept of politics”. Thus, the text speculates about the advent of a new conception of the political – the political after the political.

#### Keywords

words of action; performative device; contemporary art; architecture; occupation; post-political politics

LEONIDIO, Otavio. "Mundos de ação: arte e arquitetura depois da política". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 366-440.

Aprovado: 30.05.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 Otavio Leonidio. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 30.05.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 Otavio Leonidio. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

É preciso se livrar do sujeito constituinte...  
Michel Foucault, *Verdade e poder*<sup>1</sup>

O sujeito, se houver sujeito na desconstrução, vem depois. Depois: não que  
seja preciso esperar pelo fim improvável de uma desconstrução para  
assumir as responsabilidades!

Jacques Derrida, "*É preciso comer bem*" ou o cálculo do sujeito<sup>2</sup>



*Para minha filha Ines*

## 1.

O que chamamos tradicionalmente de projeto de arquitetura é também um modo de ação.<sup>3</sup> Ele se caracteriza pelo emprego de um conjunto razoavelmente limitado de dispositivos – vale dizer um repertório de conceitos operativos tais como partido, programa, tipo, lugar, contexto e escala, dentre outros.

O modelo é normativo: projetar só será reconhecido como tal se quem projeta se engajar na manipulação desses dispositivos.<sup>4</sup>

Denomino esses dispositivos *metafísicos* (e não apenas disciplinares ou convencionais) em razão do vínculo que mantêm com a metafísica da arquitetura, quer dizer a

arquitetura definida como a condição mesma (se se quiser, como condição ontológica) do habitar o mundo humano – numa palavra, do Habitar.<sup>5</sup>

E é por esse motivo que denomino o modo de ação em questão, ele também, metafísico, na medida em que, ali onde ele vigora, o fazer (o projetar, em suas múltiplas instâncias) está sempre a serviço do Ser – no caso, o Ser da arquitetura. Dito de outro modo, o que esse modelo estabelece é que, com tudo o que diferencia as inúmeras operações envolvidas no fazer arquitetônico (adotar um partido, definir um programa, atualizar um tipo, delimitar um lugar, intervir em um contexto, respeitar a escala, etc), sua função primordial será sempre reiterar e preservar o Ser da arquitetura.

## 2.

Obviamente, tal modelo nunca se restringiu ao fazer arquitetônico. Como se sabe, ele alcançou um grau inaudito de normatividade durante a vigência do que o crítico de arte Clement Greenberg denominou – entusiástica e programaticamente – a “pintura modernista”.<sup>6</sup>



"I approach painting in the same sense as one approaches drawing; that is, it's direct. I don't work from drawings, I don't make sketches and drawings and color sketches into a final painting". Jackson Pollock<sup>7</sup>

De acordo com Greenberg, o que distinguia (sincronica e sobretudo diacronicamente) a pintura modernista de outras modalidades de pintura era, com efeito, um compromisso imperioso com o Ser da pintura – subsumido, segundo ele, na noção de planaridade. Para Greenberg, de fato, pintura modernista era aquela que (a partir sobretudo de Eduard Manet) havia definido que, mais do que qualquer outro aspecto, o Ser da pintura – em contraste por exemplo com o Ser da escultura – residia e se constituía no domínio específico do arranjo planar dos elementos pictóricos. Coerentemente, todas as operações envolvidas no fazer da pintura modernista tinham como obrigação dar conta (sempre de modo original, conforme o *ethos* progressista da vanguarda) da questão da planaridade.<sup>8</sup> A planaridade não era outra coisa, nesse sentido, senão o dispositivo metafísico quintessencial da pintura modernista – o dispositivo por meio do qual o Ser da pintura

era reiterado, atualizado e preservado. O que pintores verdadeiramente modernistas faziam toda vez que se defrontavam com uma tela em branco não se restringia, portanto, a manipular pinceis embebidos em tinta; acima de tudo, eles manipulavam o dispositivo metafísico quintessencial da pintura modernista – a planaridade.

### 3.

Não estou explorando a ambiguidade semântica da expressão “manipulação de dispositivos” acidentalmente. O ocaso da pintura modernista (e, a partir dele, da arte modernista como um todo) se deu justamente no momento em que, no final dos anos de 1950, início dos anos 60, um grupo de artistas percebeu que a pintura modernista era também um modelo de ação; que a superação desse modelo impunha, portanto, a instituição de um modo de ação alternativo; que o primeiro passo nesse sentido era neutralizar a força insidiosa dos dispositivos metafísicos inerentes ao modelo vigente; que uma maneira eficaz de fazer isso era manipular algum tipo de contradispositivo, quer dizer um dispositivo eventualmente apto a neutralizar os dispositivos metafísicos inerentes ao modelo vigente. Denomino esse contradispositivo “performativo”, dentre outras razões, porque seu advento coincide com o surgimento e difusão, nos anos de 1960, da chamada arte da performance, quer dizer uma arte fundada justamente na manipulação de dispositivos performativos.

### 4.

Quando uso a expressão “manipulação de dispositivos performativos” costumo ter em mente uma ação artística específica – a performance *Manipulating the T-bar*, do artista estadunidense Bruce Nauman. Não é uma associação fortuita. Explicitamente, a performance de Nauman se caracteriza pela manipulação (mecânica, irrefletida) de um típico contradispositivo – vale dizer um dispositivo cuja função básica é neutralizar os dispositivos metafísicos

convencionalmente manipulados na arte da Dança – “leveza”, por exemplo. Não por acaso, *Manipulating the T-bar* se caracteriza por uma espécie de jogo (um jogo bastante comum na performance e na dança dos anos de 1960 e 70, vigente em uma parcela importante da performance atual) entre manipular e ser manipulado. De fato, se é verdade que Nauman manipula a *T-bar*, também é verdade que ele é manipulado (deliberadamente manipulado, pode-se dizer) por ela, no sentido de que os movimentos e posições assumidas pelo corpo de Nauman ao longo da ação deixam de ser comandados por dispositivos metafísicos e passam a ser motivados pela *T-bar* – por seu formato, dimensões, atributos físicos.



“My conclusion was that I was an artist and I was in the studio, then whatever it was I was doing in the studio must be art. And what I was in fact doing was drinking coffee and pacing the floor. It became a question then of how to structure those activities into being art, or some kind of cohesive unit that could be made available to people. At this point art became more of an activity and less of a product”. Bruce Nauman<sup>9</sup>



Bem entendido, o dispositivo performativo não se restringe a qualquer objeto físico.<sup>10</sup> Mesmo em performances que incluem a manipulação de objetos físicos (em contraste com o extenso número de performances que os dispensam)<sup>11</sup>, o dispositivo performativo se constitui, isto sim, num conjunto mais ou menos extenso de regras ou tarefas – um programa<sup>12</sup> estabelecido pelo performer antes de dar início à sua ação. O modo como Nauman manipula a *T-bar* deixa claro, por exemplo, que do programa em questão estão excluídas operações que resultem na deformação, destruição e/ou alienação desse objeto. A correlação entre a perpendicularidade da *T-bar*, a ortogonalidade do ambiente no qual Nauman desempenha sua ação e o enquadramento frontal do vídeo por ele produzido também fazem parte desse programa.

## 5.

O fato de agir movido por um dispositivo que não estivesse a serviço do Ser da dança, ou de qualquer outro gênero artístico convencional, não significa que Nauman não estivesse interessado em fazer arte. Estava, obviamente. O contexto em que suas ações se situam é o meio da arte (mais especificamente, o *establishment* da arte de vanguarda estadunidense dos anos de 1960). Nauman é tudo menos um *outsider*. A questão que se coloca para ele é justamente esta: como desempenhar ações artísticas sem se deixar manipular pelos dispositivos metafísicos da arte – no caso, da arte da dança (nos termos de Nauman, como “estruturar” atividades em princípio não-artísticas de modo a que se transformassem em “arte”)?

A solução que ele dá para essa questão é radical, e inclui duas ações distintas e complementares: (i) declarar, amparado em um simples silogismo<sup>13</sup> (ciente que está de que suas ações se situam e, assim, serão sancionadas por um *métier* irreversivelmente *duchampiano*<sup>14</sup>), que tudo o que viesse a fazer no *studio* seria *por definição* arte; (ii) manipular um contradispositivo eventualmente capaz de retirar a artisticidade (no caso, a *dancidade*) de seus movimentos corporais. A

complexidade de *Manipulating the T-bar* reside justamente aí, i.e. no fato de operar com duas performatividades distintas e complementares – para ser mais exato, com duas noções distintas de “performativo”. Para esclarecer esse ponto crucial, vejamos o que um dos mais importantes filósofos da ação, J. L. Austin, define como “performativo”.

## 6.

De acordo com Austin, “enunciado performativo”, “declaração performativa”, ou simplesmente “performativo” é aquilo que ocorre (trata-se de fato de uma ocorrência ou acontecimento) toda vez que dizer algo coincide com fazer algo.<sup>15</sup> Para Austin, portanto, a noção de performativo supõe o uso da linguagem como instrumento para a (eventual) consumação de uma intenção – mais especificamente, a intenção consciente do agente que pronuncia publicamente e em voz alta determinadas sentenças – um tipo de uso que, segundo Austin, contrasta com a função “constatativa” da linguagem. Não por acaso, o conceito austiniano de performativo está vinculado aos pares antagônicos<sup>16</sup> de sucesso vs. fracasso, ou, nos termos de Austin, felicidade vs. infelicidade. Para Austin, de fato, um performativo feliz (em contraste com o performativo infeliz) é aquele que resulta na consumação de um acontecimento previamente concebido (e nesse sentido, projetado/antecipado) por quem o pronunciou – o agente que, ao pronunciar, em contextos específicos e indispensáveis (indispensáveis no sentido de que deles depende a eficácia do performativo em questão), frases como “eu te batizo” ou “eu te nomeio”, logrou consumir tais acontecimentos.

Como se sabe, um dos eventos mais importantes da arte do século XX se deu por força de um performativo tipicamente austiniano – qual seja, o “isto é arte” dirigido por Marcel Duchamp a um mictório. Não por acaso, o gesto inaugural de Duchamp pode ser sintetizado, como argumentou Thierry de Duve, na substituição da expressão “isto é belo” (característica do regime estético/kantiano da arte) pela expressão “isto é arte”.<sup>17</sup> Repare-se que, para nossa discussão, o dado essencial

aqui não é propriamente, como quer De Duve<sup>18</sup>, a substituição do conceito de “belo” pela categoria “arte” (o “ser belo” é, afinal de contas, pré-requisito básico do *ser arte* kantiano); é, isto sim, o fato de o “isto é belo” kantiano ser um enunciado constatativo, ao passo que o “isto é arte” duchampiano se constitui num típico performativo austiniano – um performativo cuja eficácia depende de um contexto que, como intuiu Duchamp (esta, de fato, sua grande astúcia), estava pronto a sancionar o performativo “isto é arte” dirigido a um mictório.<sup>19</sup>

## 7.

Se o gesto de Duchamp marca o primeiro giro performativo da arte do século XX, é precisamente por isto: com ele, sai de cena (ou pelo menos, sai do proscênio) o grande protagonista do regime estético/kantiano da arte (a saber, o sujeito dotado da faculdade do juízo, quer dizer a capacidade inata de perceber/constatar o belo<sup>20</sup>), substituído a partir desse momento pelo personagem central do regime duchampiano – qual seja, o agente que detém, não mais uma faculdade inata, mas um poder inteiramente circunstancial: o poder de, em contextos específicos, instituir, por meio de um performativo tipicamente austiniano<sup>21</sup>, que isto ou aquilo ou aquilo outro é “arte”. (Repare-se que, se tanto no regime estético/kantiano quanto no regime duchampiano o fenômeno artístico se dá coletivamente, as noções de coletividade subjacentes a um e outro regimes são radicalmente diferentes: se em Kant a experiência do belo pressupõe a existência de uma coletividade fundada num *sensus communis* estético – comunidade que se institui na e pela experiência transcendental e incomunicável do belo –, em Duchamp o fenômeno artístico se dá em um contexto definido por relações – circunstanciais, instáveis – de poder.<sup>22</sup>)

Se o performativo da arte da performance diverge radicalmente do performativo austiniano/duchampiano é, precisamente, por isto: a ele falta um dos pré-requisitos básicos da performatividade austiniana – a saber, a presença de um

agente constituinte, leia-se o agente que, ciente (e cioso) de seu poder constituinte, e tomando o mundo como campo de intervenção e controle, age movido por intenções conscientes e projetivas.<sup>23</sup>

Em lugar desse agente projetivo e interventor, do que Butler chamou de “choosing and constituting agent [...] who poses as the sole source of its constituting acts”<sup>24</sup>, o performativo da arte da performance supõe a presença de um personagem intrépido e relativamente insólito<sup>25</sup>: o agente que, em oposição ao “sujeito como soberano”<sup>26</sup>, quer abrir mão do domínio de si e do mundo. O agente que não age mais com o propósito de consumir intenções conscientes (nem tampouco, como pretendia o Surrealismo, inconscientes), mas que, em vez disso, espera poder conjurar (e não “consumar”, “concretizar” ou “realizar”) acontecimentos que não foi capaz nem quis planejar; o agente que, de bom grado, abre mão do poder constituinte que, meio século antes, lhe fora outorgado pelo gesto inaugural de Duchamp. (Repare-se, a propósito, que se a primeira ação de Nauman – uma vez mais, declarar por meio de um silogismo<sup>27</sup> que tudo o que viesse a fazer no studio seria por definição arte<sup>28</sup> – constitui um típico performativo austiniano, não se pode dizer a rigor que seja um gesto duchampiano. Pois o que Nauman faz, na verdade, é outorgar ao studio uma prerrogativa que, no regime duchampiano, é do artista e só do artista – a saber, o poder de instituir que isto ou aquilo ou aquilo outro é “arte”. A distinção é clara: se o ready-made *object* de Duchamp é feito pelo artista, a ready-made *art* de Nauman é feita pelo studio.)<sup>29</sup>



"The word 'art' interests me very much. If it comes from Sanskrit, as I've heard, it signifies 'making'". Marcel Duchamp<sup>30</sup>

O papel que o dispositivo performativo desempenha para essa outra performatividade é central; é ele quem coloca o agente em posição de fazer algo que, de outro modo, não lhe é facultado fazer. E faz isso immobilizando o sujeito da ação consciente, intencional e projetiva, impedindo que suas ações sejam comandadas pela intenção de fazer algo<sup>31</sup> (coisas ou eventos artísticos e assim "arte", quer dizer, algo que se enquadre em alguma definição substancial/ontológica de arte) e se transformem num fazer intransitivo e sem finalidade, um fazer *tout court*.

Se, como quer Deleuze, os dispositivos foucaultianos são "máquinas de fazer ver e de fazer falar"<sup>32</sup>, os dispositivos performativos são máquinas de fazer fazer. Fazer o quê? Um outro fazer.



"I remember so vividly that all video tapes were 30 minutes long, and I thought, Shit, I have to remember all of the positions that my body is in while I say, 'I am making art,' so I don't repeat myself". John Baldessari<sup>33</sup>

## 8.

O advento e disseminação, a partir dos anos 1960, desse outro modo de agir tem consequências imensas para a definição do que se entende por arte. Se, como afirma Jacques Rancière, a política "precisa ser definida em seus próprios termos, como um modo de agir"<sup>34</sup>, então o que esse segundo giro performativo da arte do século XX fez foi demonstrar que o fazer arte também pode ser definido em seus próprios termos, como um modo de ação.<sup>35</sup>

Que a busca por esse outro modo de agir, a partir dos anos 1960, foi fruto menos de uma escolha e mais de uma premência, é algo que fica evidente na fala dxs grandes protagonistas do meio de arte – xs artistas elxs mesmxxs. Muitos dos textos que publicaram à época deixam claro como o antigo modelo foi se tornando cada vez mais insuportável, como a definição de um modo alternativo de fazer e agir se tornara tudo menos uma opção. Como disse Frank Stella em 1960, "the painterly problems of what to put here and there and

how to make it go with what was already there became more and more difficult and the solutions more and more unsatisfactory. Until finally it became obvious that there had to be a better way”.<sup>36</sup>

Que muitxs dessxs artistas tenham seguido fazendo pinturas e esculturas (e não meras “performances”) tem, nesse sentido, pouca e muita relevância. Fazer uma pintura ou uma escultura pode significar coisas muito distintas. O que não muda, em todo caso, é isto: pintar (ou esculpir, ou soldar, ou dobrar, ou colar, ou derramar tinta no chão da galeria, ou despejar asfalto do alto de uma ribanceira) implicará sempre – será sempre – um modo de agir. Uma parcela importante da pintura e da escultura – dos objetos específicos, das instalações, dos *earthworks* – que essxs artistas fizeram resultou dessa constatação fundamental, e, assim, da questão que ela necessariamente levanta: Como agir?



“But then I decided that in fact I needed something to pour on the floor—the marbleization didn’t make any sense in terms of the format”. Lynda Benglis<sup>37</sup>

O primeiro passo para responder a essa pergunta decisiva (a meu juízo, a pergunta definitiva lançada pela arte dos anos 1960, que ressoa até hoje) foi estabelecer que, antes de ser um espaço de ações pictóricas, uma tela em branco (mas também o chão da galeria, o alto da ribanceira...) é um espaço de ação *tout court*. Muito coerentemente, o passo subsequente foi redefinir o estatuto dos espaços convencionais da arte (o espaço da pintura, o espaço da escultura, etc), foi tratá-los como espaços de ação. E se, por opção ou oportunismo (como veremos adiante, uma palavra que, a partir desse momento,

perde a conotação *a priori* negativa que detinha até então), a ação em questão devesse envolver, ou mesmo restringir-se, ao ato de pintar, então que esse pintar fosse libertado, total ou parcialmente, de tudo aquilo que lhe era imposto pelo Ser da pintura – a começar pelo emprego compulsório dos dispositivos metafísicos herdados da tradição da pintura.

O modo como Stella descreveu, em meados dos anos 1960, os impasses com que se deparava cotidianamente no studio é eloquente. Em suas palavras, quando confrontado por uma tela em branco, e tendo à mão um pincel embebido em tinta, havia “uma coisa que eu não iria fazer. Eu não iria desenhar com o pincel”.<sup>38</sup> A formulação é sem ambiguidade; claramente, o que estava em jogo para ele era, Como agir? – como, em suas palavras, “retirar a tinta da lata e colocá-la na tela”<sup>39</sup>; como agir sem ser guiado pelo compromisso metafísico com reiterar o Ser da pintura?



“I didn’t want to make variations; I didn’t want to record a path. I wanted to get the paint out of the can and onto the canvas”. Frank Stella<sup>40</sup>



Ainda que, inicialmente, não soubesse como fazer isso na prática, Stella parecia seguro quanto àquilo que *não* deveria fazer: ele não deveria desenhar com o pincel, ou seja, não deveria manipular o pincel de acordo com o que estabelecia o dispositivo metafísico “desenho”<sup>41</sup> (algo, diga-se de passagem, que Jackson Pollock nunca deixou de fazer, mesmo depois de aposentar o pincel).<sup>42</sup> Em vez disso, iria se deixar guiar por alguma regra ou tarefa – numa palavra, por um dispositivo performativo que motivasse movimentos que, por princípio, não se encaixassem na definição convencional (e metafísica) de “desenhar”. E foi exatamente isso que ele e seus/suas colegas minimalistas fizeram: em vez de desenhar (ou “compor”, ou “arranjar”, ou “equilibrar”), elxs se deixaram voluntariamente manipular pelo dispositivo performativo quintessencial da arte minimalista: colocar “uma coisa depois da outra”.<sup>43</sup>

O que uma parcela importante da arte surgida, em escala mundial, na esteira do Minimalismo fez não foi outra coisa senão expandir esse repertório de dispositivos performativos: dispensando muitas vezes o emprego de objetos físicos, e mantendo-se alheixs às convenções de qualquer gênero artístico tradicional, essxs artistas se deixaram voluntariamente manipular por palavras de ação tais como parasitar, acumular, repetir, plagiar, contaminar, reivindicar, adicionar e interferir, para citar apenas alguns.<sup>44</sup>



"One simple gesture is presented. This gesture is repeated until it is thoroughly integrated into my kinesthetic system. Gesture 2 is then added. Gesture 1 and 2 are repeated until they are assimilated, then Gesture 3 is added. I continue adding gestures until my system can support no further additions". Trisha Brown<sup>45</sup>



“Ocupar com 4.700 tijolos, 3 livros e 7 pessoas parte do andar térreo e arredores do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica por 7 dias corridos. Desligar a energia elétrica, pintar uma das paredes de amarelo 100% e abrir janelas e portas. De segunda a domingo fazer e desfazer composições, formar e desformar espaços, mover e ser movido. Aceitar ajuda de quem quiser ajudar. Construir, seguir construindo, seguir aprendendo a construir. Na metade da semana abrir uma roda de conversa. No último dia transportar tijolos e livros para a Casa das Mulheres da Maré”. Eleonora Fabião<sup>46</sup>



"Bob Viscusi in a chair, left-center, next to an empty chair to his left. He's facing the camera and talking; but the film is silent: he's only seen and not heard – he's gesturing, nodding and shaking his head, smoking, shifting position, crossing his legs... After a minute or two I enter and sit next to him; I look at him, intently, I copy his movements – we make his movements together". Vito Acconci<sup>47</sup>

Mas, e quanto à arquitetura?

9.

Para começar, uma constatação: quando se tem em mente tudo o que se passou no mundo da arte a partir dos anos de 1960, fica claro que, além de um (previsível) desinteresse pelo problema teórico/filosófico da ação, a principal atitude adotada pela neovanguarda<sup>48</sup> arquitetônica foi aderir (ainda que tardiamente) à reação conservadora que se seguiu ao segundo giro performativo da arte do século XX – reação subsumida na (altamente eficaz) campanha capitaneada pela crítica Rosalind Krauss em defesa da escultura moderna.

Denomino esse movimento "reação conservadora" pelo simples fato de que, como deixa claro a terminologia empregada por Krauss – em especial, os neologismos "post '60s sculpture" ("escultura pós anos 60") e "sculpture in the expanded field" ("escultura no campo expandido/ampliado")<sup>49</sup> – sua preocupação básica é conservar o Ser da escultura – um Ser que, ao cabo de sucessivas passagens<sup>50</sup>, havia



alegadamente atingido, naquele início dos anos de 1970, a condição de campo ampliado supostamente manifesta nos *earthworks* de Michael Heizer, Walter De Maria e Richard Serra, dentre outros.



"I don't understand what you mean by architectural implications. *Spin Out* and *Sight* are premised on sculptural distinctions, architectural structures are premised on the notion of inhabitable space". Richard Serra<sup>51</sup>

Que Krauss tenha desenvolvido sua teoria da escultura no campo ampliado no momento em que a categoria escultura se encontrava francamente ameaçada é significativo. Claramente, seu objetivo era impedir que os movimentos de desobjectificação e desmaterialização – os quais, como alegava Lucy Lippard<sup>52</sup>, caracterizavam práticas emergentes de arte a partir de meados dos anos 1960 – implodissem de vez com o Ser da escultura.

Em "Escultura no campo ampliado", de 1979, Krauss deixou claro como sua lealdade à tradição escultórica moderna era, de fato, a expressão de um apego insuperável ao Ser da escultura: em última instância, ela admitia, sua tarefa era salvaguardar a escultura contemporânea do "vazio ontológico" ("ontological

absence”) que, como um anjo exterminador, pairava sobre o céu da vanguarda desde meados dos anos 1960.<sup>53</sup>

## 10.

O que a neovanguarda arquitetônica encontrou no discurso do campo expandido da escultura foi mais do que um exemplo bem sucedido de resiliência disciplinar (ou, mais especificamente, a demonstração de como os limites de um gênero artístico podiam, na prática, ser expandidos sem prejuízo da preservação de seu núcleo ontológico): como alguns arquitetos logo perceberam, uma das principais características da noção de campo expandido era sua extraordinária multivalência, vale dizer a facilidade com que podia ser transposta e aplicada a outros campos disciplinares. Donde a constatação: o que se operou no meio da arquitetura por meio do discurso do campo expandido não foi essencialmente diferente do que Krauss e seus seguidores fizeram (e com enorme sucesso) no campo da escultura: por meio da noção de campo expandido (e de campo ampliado) o que se operou foi também a preservação ontológica da arquitetura, do Ser da arquitetura. Como disse o grande campeão do campo expandido na arquitetura, Anthony Vidler,

Architecture, after several decades of self-imposed autonomy, has recently entered a greatly expanded field. Against neorationalism, pure language theory, and postmodern citation fever, architecture – like sculpture some decades earlier – has found new formal and programmatic inspiration in a host of disciplines and technologies from landscape design to digital animation.<sup>54</sup>

É sintomático, nesse sentido, que, assim como ocorreu nos anos de 1970 no campo da arte (e ninguém descreveu este fenômeno tão bem quanto Joseph Kosuth), eventuais insurgências contra essa agenda neoconservadora tenham sido objeto de repressão, admoestação, perseguição; e que essas reações tenham partido de figuras umbilicalmente ligadas a Krauss e outros integrantes do que Kosuth apelidou

jocosamente de “Greenberg Gang”.<sup>55</sup> O ataque que Hal Foster (um discípulo dileto de Krauss) desferiu em *O complexo arte-arquitetura* contra as práticas que desrespeitam aquilo que, a seu juízo, constitui o núcleo vital da condição ontológica da Arquitetura (i.e., matéria, corpo e lugar)<sup>56</sup> é uma das expressões mais eloquentes do caráter repressor da reação conservadora ocorrida no campo da arquitetura – e, uma vez mais, com enorme sucesso.<sup>57</sup>

## 11.

Afirmar, como acabo de fazer, que a questão da ação permaneceu à margem da reflexão arquitetônica, e que, de parte da arquitetura, o que se observa dos anos de 1970 em diante foi uma adesão da neovanguarda arquitetônica à reação conservadora, não significa que não houve exceções a esse padrão. Houve. A obra de Peter Eisenman é talvez a principal delas. Significativamente, sua obra foi construída em diálogo direto com algumas das práticas mais inquietas da arte dos anos de 1960 e 70. Notadamente, desde meados da década de 1960, Eisenman vem se ocupando de temas e questões recorrentes do debate minimalista e pós-minimalista, com destaque para o problema da ação. Analisar a obra de Eisenman em seu diálogo com as artes visuais e do ponto de vista específico do fazer e do agir constitui, nesse sentido, uma oportunidade extraordinária para compreender as especificidades, potencialidades e limites da noção de performativo no domínio da arquitetura.

Ter acompanhado de perto o que vinha ocorrendo com a arte estadunidense dos anos de 1960 e 70 teve um forte e duradouro impacto na obra de Eisenman; Minimalismo, Pós-Minimalismo e Conceitualismo definiram as condições de partida de sua pesquisa. Seus textos iniciais demonstram isso com clareza. “Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition” (publicado em 1971 na revista *Casabella*), em especial, é uma clara tentativa de responder na e com a arquitetura aos desafios lançados por alguns dos principais artistas, críticos e teóricos da arte seu tempo – com destaque

para Donald Judd, Barbara Rose, Robert Morris, Lucy Lippard, Sol LeWitt, Rosalind Krauss e Joseph Kosuth. Eloqu岸entemente, a questão da ação surge como um dos problemas centrais para o estabelecimento de uma arquitetura conceitual. O parágrafo final do texto é particularmente eloqu岸te nesse sentido. Nas palavras de Eisenman,

The task for a conceptual architecture as opposed to conceptual art would be not so much to find such a sign system or a coding device, where each form in a particular context has an agreed-upon meaning, but rather, it would seem more reasonable to investigate the nature of what has been called formal universals which are inherent in any form and formal construct. These universals might act in specific cases in such a way to provide references which are understood in the mind, i.e., conceptually, and which take on significance (i.e., in a syntactic as opposed to semantic sense) by virtue of their existence, and their capacity to be described and differentiated from other like structures. These deep structures, when used intentionally in an architecture - for example, in the form of spatial sequences - might give to functional requirements a primary conceptual and further a potential for new meaning - admittedly, in the present state of such investigation, of a very low order without the presence of an actual code. A more difficult task would be to find a way of giving these conceptual structures the capacity to engender more precise and complex meanings merely through the manipulation of form and space.<sup>58</sup>

Como fica claro, a tentativa de definição de uma arquitetura conceitual tem como ponto de partida algumas das questões centrais do debate sobre a arte conceitual - em especial, o problema da significação da forma (no caso, da forma arquitetônica, em contraste com a forma nas artes visuais) e a natureza do que ele denomina "universais formais".<sup>59</sup>

Mais importante do que isso, contudo, é o destaque que Eisenman dá aqui ao problema do agir e do fazer. De fato, tão ou mais importante do que estabelecer os fundamentos



teóricos de uma arquitetura conceitual (algo que pressupunha, segundo ele, elucidar o modo como operam, no caso da arquitetura, os universais formais), é a compreensão dos limites que adquirem esses universais formais “quando usados intencionalmente”. Com efeito, argumenta Eisenman, se parecia evidente que o uso intencional desses universais tinha o potencial de engendrar “novos significados”, tarefa mais difícil era “encontrar *um modo de conferir* a essas estruturas conceituais a capacidade de engendrar significados mais precisos e complexos *meramente através da manipulação de forma e espaço*” (grifos meus).

O paralelismo com a atitude minimalista é evidente: assim como Judd, Stella & Companhia, Eisenman tem consciência dos limites impostos por um modo de agir fundado na “manipulação” de noções convencionais como “forma” e “espaço”; e assim como eles, também tem claro aquilo que *não* deve fazer quando, na prancheta, ver-se confrontado pela folha em branco: ele não deve se restringir a manipular conceitos operativos convencionais (leia-se, dispositivos metafísicos) imprecisos e desprovidos de complexidade como “forma” e “espaço”.

Mas se não isso, o que então? A resposta que Eisenman dá a essa questão crucial (uma vez mais, como “encontrar um modo de conferir a essas estruturas conceituais a capacidade de engendrar significados mais complexos e precisos”) constitui o núcleo da prática projetual eisenmaniana: em suas palavras, a emergência de novos significados “[...] would require some form of transformational method – where the universals of the conceptual structure are transformed by some device to a surface structure and thus capable of receiving meaning”.<sup>60</sup>

À maneira do que haviam feito artistas minimalistas, pós-minimalistas e performers, o caminho para uma arquitetura conceitual deveria necessariamente passar pela adoção de um “dispositivo” ou “método transformativo”<sup>61</sup> – vale dizer algo que, como haviam compreendido aqueles artistas, colocasse o

agente em posição de fazer algo que, de outro modo, elx jamais seria capaz de fazer.

A esse típico dispositivo performativo Eisenman dará o nome de “diagrama”.

## 12.

Não vou esmiuçar o diagrama eisenmaniano.<sup>62</sup> O que cabe enfatizar aqui é isto: assim como seus pares minimalistas e pós-minimalistas, Eisenman estava à procura de uma alternativa aos modos consagrados de agir nos espaços da arquitetura, nomeadamente ao modo de ação denominado “projeto de arquitetura”. E tinha ótimas razões para isso: como grande conhecedor da tradição arquitetônica humanista, havia se dado conta de que “tudo que conseguimos fazer como humanos é desenhar eixos e lugares”.<sup>63</sup> E, o que é igualmente importante, assim como Stella antes dele, estava seguro de que tinha de haver “um modo/caminho melhor”.

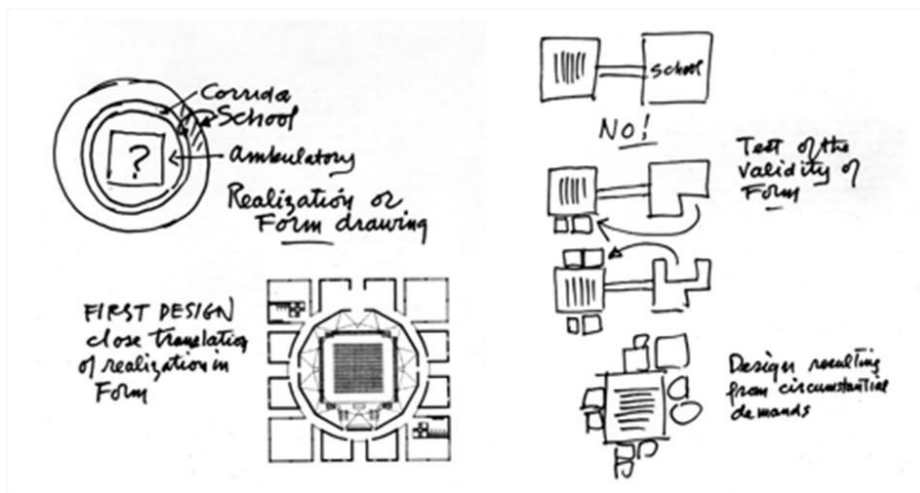
O diagrama era o mecanismo que tornava isso possível, o dispositivo performativo que, operando ao nível do desenho, colocava o projetista numa condição “entre”<sup>64</sup> – a um só tempo crítica e metacrítica – na qual seria capaz de conjurar uma outra forma, um outro espaço. Eisenman descreveu essa condição nos seguintes termos: “eu tento me manter suspenso entre o mecanismo e minhas próprias respostas subjetivas, de modo que eu não possa definir criticamente quais são seus erros em termos da trajetória total do trabalho”.<sup>65</sup>

A passagem explicita o caráter francamente performativo do diagrama eisenmaniano, leia-se o fato de ele se interpor entre as intenções subjetivas do autor e as predeterminações do mecanismo; de que, assim como ocorre em *Manipulating the T-bar*, Eisenman tanto manipula quanto é manipulado pelo diagrama.

Mas isso não é tudo. Pois igualmente performativo é o fato de Eisenman escolher operar (na verdade, como veremos adiante, *ocupar* de modo oportunista e disruptivo) um dos espaços

mais elementares e estratégicos da práxis projetual pós-renascentista: o desenho, mais especificamente, o diagrama.

Ora, em oposição à extensa e variada tradição de diagramas que compõem a tradição arquitetônica humanista (com destaque para o que Eisenman denominou o “diagrama como índice icônico”, quer dizer, fundado na homologia formal entre o signo gráfico e a forma/espço a que este – prospectivamente – se refere)<sup>66</sup>, o diagrama eisenmaniano não é um mecanismo de continuidade na “trajetória total do trabalho” – ou seja, um instrumento destinado a conduzir, continua e coerentemente, as (inicialmente indefinidas e informes)<sup>67</sup> intenções do projetista, até que se materializem em formas propriamente arquitetônicas (para lançar mão do vocabulário conceitual de Louis Kahn, de um estágio em que ainda são meras “forms” até o momento em que atingem o status de “design”).<sup>68</sup> Muito ao contrário, o diagrama eisenmaniano é um instrumento de descontinuidade, um “elemento transformador” cuja função é transmutar intencionalidades projetuais subjetivas e por regra convencionais (tidas não mais como pré-condição para a condução do projeto mas como seu vício de origem), naquilo que Eisenman chamou de “meta-intencionalidade”<sup>69</sup>, quer dizer uma intencionalidade que, de algum modo, é mais – ou menos – que as intenções subjetivas e demasiadamente humanas do projetista. Como uma espécie de vírus autoinoculado, o diagrama eisenmaniano é, como se vê, um típico contradispositivo: seu propósito é contaminar e corromper o aparato subjetivo/crítico que conduz o modo de ação denominado “projeto de arquitetura”; é impedir que ele predetermine, e assim irremediavelmente macule (com seu atávico apego a “eixos” e “lugares”), a forma e o espaço arquitetônicos.



"Form has no shape or dimension. Form merely has a nature and a characteristic. It has inseparable parts. If you take one part away form is gone. That's form. Design is a translation of this into being. Form has existence, but it doesn't have presence, and design is form towards presence. But existence does have mental existence, so you design to make things tangible. If you make what could be called a form drawing, a drawing which somehow shows the nature of something, you can show this." Louis Kahn<sup>70</sup>

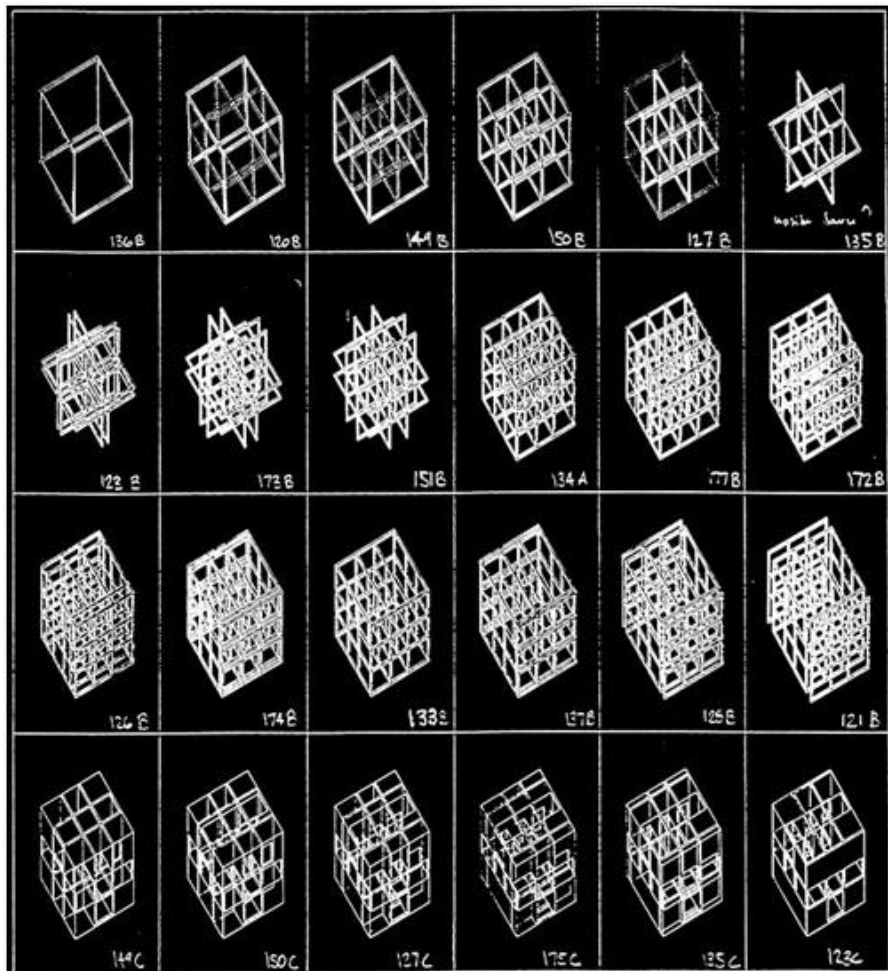
O texto de apresentação para a Casa IV, projetada por Eisenman em 1971, ajuda a entender como, na prática, funciona o diagrama eisenmaniano. Em suas palavras,

In House IV, a limited set of rules (shift, rotation, compression, extension) was applied to a limited set of elements (cubic volume, vertical planes, spatial nine-square grid). This transformational method establishes a code of spatial relationships within the syntactic domain of architectural language. The set of diagrams thus produced is recorded as both substance and indexical sign, which shift the focus away from existing conceptions of form in an intentional act of overcoming materiality, function, and meaning.<sup>71</sup>

Como fica claro, o que Eisenman chama de diagrama não é senão "um conjunto limitado de regras", a serem aplicadas a um "conjunto limitado de elementos". A rigor, portanto, ele pouco ou nada difere daquilo que muitos performers chamam, como vimos acima, de "programa" (uma vez mais, um conjunto mais ou menos extenso de regras ou tarefas, estabelecido pelx performer antes de dar início à sua ação). O paralelismo fica ainda mais explícito quando lemos, adiante no texto, o que é, de fato, uma descrição clara e objetiva do "método transformativo" eisenmaniano (descrição que poderia de resto

servir às performances de artistas como Nauman e Acconci).  
Em suas palavras,

The transformational methods employed in House IV were specifically constructed to be largely self-propelling and therefore as free as possible from externally determined motives. A 'logical formula', that is, a step-by-step procedural model, was established. Then basic elements such as line, plane, and volume were set into motion, resulting in an object that appeared to 'design itself'.<sup>72</sup>



Significativamente, e mesmo tendo Eisenman optado, em seu texto, pelo emprego de substantivos (na verdade, pela substantivação, ou seja a transformação gramatical de verbos em substantivos), o “programa” estabelecido por Eisenman pode muito bem ser descrito como uma simples lista de verbos de ação: deslocar, rotacionar, comprimir, estender – ações a serem desempenhadas sobre um número também limitado de elementos (no caso, elementos geométricos vinculados à

tradição arquitetônica humanista: o volume cúbico, o plano vertical, a trama ortogonal).



“In 1967 and 1968, I wrote down a verb list as a ways of applying various activities to unspecified materials [...] the language structured my activities in relation to materials which have the same function as transitive verbs”. Richard Serra<sup>73</sup>

O paralelismo com as atitudes minimalista e pós-minimalista é, uma vez mais, evidente. Vale lembrar, a propósito, que um dos mais conhecidos documentos da arte dos anos 1960, a *Verb List* de Richard Serra, não passa de uma lista de verbos de ação, a serem – mecânica e irrefletidamente – desempenhadas (“performados”, para lançar mão do neologismo cada vez mais empregado no Brasil) sobre/com determinados materiais. Repare-se, de resto, que, se os “elementos” sugeridos na lista de Serra (gramaticalmente falando, os objetos diretos e indiretos de seus verbos de ação) são matéricos (e nesse sentido deliberadamente vinculados à tradição escultórica da manipulação/transformação da matéria), os “elementos” da lista de Eisenman constituem, eles também, elementos-chave do fazer arquitetônico – vale dizer do modo de agir intitulado “projeto arquitetônico”, tradicionalmente fundado na manipulação (i) do cubo que envelope e define gestalticamente o objeto arquitetônico, (ii) do plano vertical que define tanto os limites externos quanto as subdivisões internas desse objeto, e (iii) da trama de nove quadrados que, de Palladio a Le Corbusier, constituíram a matriz espacial do que o grande mentor de Eisenman, Collin Rowe, chamou de “ideal villa”<sup>74</sup>).

O paralelismo com o programa performativo não para por aí, contudo. Porque, também em termos de motivações e propósitos, o diagrama eisenmaniano e o programa performativo estão inteiramente alinhados. De fato, se ao colocar “uma coisa depois da outra”, Judd e Stella (e toda uma legião de artistas minimalistas e pós-minimalistas) pretenderam suplantar os limites impostos pela forma compositiva (vale dizer o modo de ação denominado “composição”, baseado no arranjo das partes em função do todo), Eisenman, com seu “programa transformacional”, pretende, ele também, distanciar-se de “concepções correntes de forma”, com sua dependência e apego a noções como “materialidade” e “função”. E se o resultado da operação porventura escapar ao que convencionalmente se entende por “arquitetura” (leia-se qualquer definição convencional e/ou ontológica de arquitetura), pouco importa. De fato, diz ele,

Whether the result would be architecture or would have architectural features such as plan or façade was not a consideration of the process or a criterion for evaluation. In this sense, the problem was not to design an object but to search for and establish a transformational program free from traditional authorial constraints.<sup>75</sup>

Que o resultado dessa operação pode eventualmente ser desastroso, eis algo que Eisenman sempre esteve pronto a admitir. Como disse em 1997, em entrevista a Alejandro Zaera-Polo,

Se soubéssemos aonde a aplicação de um conjunto de regras nos levaria, estaríamos num processo determinista. O que eu gosto sobre a minha versão particular da máquina arquitetônica [...] é que, nas restrições que estabelecemos, identificamos um conjunto de coisas dadas e então permitimos que elas se movam, se entrelacem e encontrem seu próprio ser. Não sabemos onde ou como esse ‘ser’ será. Não há previsibilidade no sentido tradicional, e se não há previsibilidade, o processo está de algum modo fora do controle autoral... Pode ser um desastre, no sentido tradicional do projeto!<sup>76</sup>

Não surpreende, nesse sentido, que Eisenman tenha acumulado tantos desastres ao longo de sua extensa carreira.<sup>77</sup> Nem tampouco que tenha sido objeto não apenas de desprezo e escárnio por parte de muitos de seus colegas<sup>78</sup>, mas também de admoestação de parte de tantos críticos. Entende-se o porquê disso: na origem de uma e outra atitudes sempre esteve, ou a mais completa incompreensão sobre o que, afinal de contas, Eisenman fazia toda vez que se debruçava sobre a prancheta, ou a simples recusa em aceitar que seja-lá-o-que-ele-fazia-na-prancheta se encaixava em qualquer definição minimamente razoável, digamos, de arquitetura.

Claramente, na origem de todas essas atitudes sempre esteve menos a disposição para discutir os modos de agir no espaço da arquitetura, e mais (isso no melhor dos casos) o interesse pelo o status da chamada “cardboard architecture”, ou seja, a eventual distinção – conceitual, categórica – entre desenho/representação e obra construída (nas palavras de Eisenman, “between architecture as a conceptual, cultural, and intellectual enterprise, and architecture as a phenomenological enterprise – that is, the experience of the subject in architecture, the experience of materiality, of light, of color, of space and etc”<sup>79</sup>).

O fato de Eisenman ter desenvolvido aquela que é talvez a mais sofisticada formulação teórica acerca da natureza ambivalente dos fatos arquitetônicos construídos – os quais, como ele magistralmente demonstrou, são sempre a um só tempo coisa e signo (implicando que, no limite, a distinção categórica entre a representação – gráfica ou em maquete – do edifício e o edifício ele mesmo é, em qualquer edifício, altamente problemática<sup>80</sup>); e mesmo de ter reconhecido que “it is still necessary to build”<sup>81</sup>, não foi suficiente para desfazer uma má vontade mais ou menos generalizada: o que prevaleceu foi sempre a imagem de um arquiteto que a rigor nunca fez “arquitetura” (algo que só piorou quando, depois de ser atacado por um dos grandes campeões atuais da experiência



fenomenológica, Eisenman declarou que “I have always been on the side opposed to phenomenology”<sup>82</sup> ).



“The first object is smaller than a house, the second is the size of a house, the third is larger than a house. The three different scales do not only change the way man processes objects in terms of their physical presence but even in the way they are named. The first object is about five feet high. It is smaller than a man – it is usable by him to the extent that he can crouch in it and it provides shelter. But is it a house or a model of a house?” Peter Eisenman<sup>83</sup>

Quanto a Eisenman, nunca deixou de se questionar sobre o espaço ou papel que sua “máquina” de arquitetura eventualmente deixava para o sujeito autoral/constituente.<sup>84</sup> Na mesma entrevista a Zaera-Polo, ele deixou isso bem claro ao afirmar:

Agora, a pergunta que se pode fazer é: se sou um autor que parece não ter controle sobre uma máquina supostamente sem autoria, como mantenho o controle? Parte de ser capaz de ser um autor autônomo é ter um controle tão incrível que se torna possível deixar a máquina funcionar sozinha. Em última análise, acredito no controle sobre o poder.<sup>85</sup>

As ambiguidades e hesitações contidas nesse tipo de declaração (e elas sobejam ao longo de sua extensa obra escrita) apontam menos para os limites do emprego da noção de performativo no domínio da arquitetura, e mais para a dificuldade que, bem mais do que xs artistas, arquitetxs sempre tiveram em deixar para trás o longo reinado do sujeito autoral/constituente (reinado não por acaso iniciado, no âmbito da arquitetura, com um ato de usurpação).<sup>86</sup>

### 13.

Muito se falou e especulou nas últimas décadas sobre a condição contemporânea da arte e da arquitetura, com uma profusão de ensaios e inquéritos avançando infundáveis definições de “O Contemporâneo”.<sup>87</sup>

Esta não é a ocasião para elencar, e menos ainda problematizar, essas definições. Limito-me a enfatizar o seguinte: se a emergência dessa nova condição coincide, total ou parcialmente, com o que Hal Foster denominou “o ponto crucial do minimalismo”<sup>88</sup>; se o que define a arte minimalista é, como procurei demonstrar, a pergunta “como agir?”; e se, finalmente, “como agir?” é, para lançar mão da fórmula de Judith Butler, “a pergunta ética e política básica”<sup>89</sup> – então devemos concluir que um dos traços distintivos mais essenciais da chamada arte contemporânea é uma inaudita inclinação política.

Mas a conclusão é enganosa.<sup>90</sup> Porque bem mais do que um compromisso com a política, o que caracteriza a arte dos anos de 1960 em diante (ou pelos menos uma importante parcela sua) é a capacidade de colocar em questão e no limite redefinir o conceito moderno de política.<sup>91</sup>

Diretamente vinculado ao advento da visão de mundo subjetiva/crítica moderna<sup>92</sup>, o conceito moderno de política tem, como não poderia deixar de ser, características muito específicas. Dentre elas, uma em especial nos interessa: nos termos dessa nova condição epistemológica<sup>93</sup>, o conceito de

ação (e mais ainda de ação política) passa a significar exclusivamente um modo de conduta consciente, intencional, prospectivo e interventor.

Hans U. Gumbrecht tratou das características muito particulares desse conceito específico de ação, e do papel estrutural que ele desempenha na economia geral da política moderna. Em suas palavras, nosso conceito dominante de ação e, mais ainda, de “ação política”

[...] always presupposes and demands our capacity to shape each future in the present by which it is preceded. This exactly is the relation between future, present, and also past which occupies the center of the historical World View: based on experience from the past adapted to the present (which is perceived as an imperceptibly short moment of transition), man in the Cartesian self-image of being a ‘Subject,’ that is as ‘consciousness capable of agency,’ chooses (and thus shapes) her or his future.<sup>94</sup>

O que a passagem enfatiza e nos interessa particularmente é o quanto o conceito moderno de política (nas palavras de Gumbrecht, a “política no sentido clássico, que emerge com o Iluminismo”) deriva não apenas da autoimagem de um sujeito cartesiano definido exclusivamente em termos de sua consciência, mas de um sujeito-agente que, cada vez mais mergulhado na temporalidade – no “processo”, na “marcha” – histórica, constante e compulsoriamente “escolhe e modela seu futuro”, e assim – e só assim – de fato *age*. Tamanho é o protagonismo que esse conceito específico de ação passa a ocupar na autoimagem desse sujeito-agente prospectivo e interventor moderno (algo que apenas se agudiza no século XIX)<sup>95</sup> que, em última instância, ela não define apenas o que, modernamente, se entende por política; define também o que se entende por “homem” e por “humano”. Como argumenta Gumbrecht, é de fato somente com o advento da visão de mundo subjetiva moderna – e, com ela, de um “mundo” cada vez mais percebido como campo de intervenção e controle – que “pode a subjetividade integrar o componente de ação na autoimagem que ela oferece à humanidade. E é essa inter-

relação entre tempo e ação que cria a impressão de que a humanidade é capaz de ‘fazer’ sua própria história”.<sup>96</sup>

Em *Entre o passado e o futuro*, Hannah Arendt também tratou do advento conjunto dos conceitos modernos de história e de política – e, com eles, dessa noção específica de ação. De fato, argumenta Arendt, a época moderna não trouxe consigo apenas “uma glorificação da ação”, senão também uma ideia de ação concebida exclusivamente em termos das “intenções planejadas e voluntárias” de um agente que, capturado pelo processo histórico, e tomando o mundo como campo de planejamento e intervenção, se vê constantemente compelido a agir e assim a “fazer história”. Significativamente, há na análise de Arendt algo de particularmente interessante para nossa discussão: em seu argumento, o fazer artístico – na verdade, o que Arendt supõe ser toda e qualquer modalidade autêntica de fazer artístico, mas que como fica claro não corresponde senão a uma concepção específica, e tipicamente moderna, de fazer arte – desempenha o papel de modelo ou tipo ideal de ação intencional e planejada *eficaz*, leia-se de conduta que, em contraste com a imprevisibilidade e o descontrole que caracterizam as ações propriamente “políticas”, não escapa às “intenções planejadas e voluntárias” de seu autor. Em suas palavras,

a ação humana, projetada em uma teia de relações onde fins numerosos e antagônicos são perseguidos, quase nunca satisfaz sua intenção original; nenhum ato pode jamais ser reconhecido por seu executante como seu com a mesma alegre certeza com que uma obra de arte de qualquer espécie será identificada por seu autor.<sup>97</sup>

O quanto os modos consagrados de agir nos espaços modernos da arte se adequam e conformam a esse modelo específico de ação é sintetizado pela famosa *boutade* do crítico modernista Harold Rosenberg, segundo a qual “ter um lugar na história da arte é o grande valor”.<sup>98</sup> Outro grande campeão da arte modernista, o crítico Michael Fried, expressou esse *pathos* de modo ainda mais eloquente. Em suas palavras, a verdadeira função – a razão de ser mesma – da arte de vanguarda não era

outra senão fazer avançar a história da arte e, assim, *fazer história*.<sup>99</sup> De fato, Fried argumentou, “the ultimate criterion of the legitimacy of a putative advance [in painting] is its fecundity: whether in fact it proves to have been the road to the future”.<sup>100</sup> Não por acaso, em seu estudo sobre o que denomina “a filosofia da arte contemporânea”, Peter Osborne, argumenta que um dos pré-requisitos para se dar conta de práticas emergentes em arte é repensar “o conceito iluminista de política [definido como] a prática de atualização de expectativas históricas”.<sup>101</sup>



“I intend that my work contaminate history”. Sherrie Levine<sup>102</sup>

Mas se a ênfase na visão de mundo histórica é importante; se ela demonstra em que grau o conceito moderno de política está conectado a uma historicidade que, nas palavras de Foucault, define “o modo de ser de tudo que nos é dado na experiência”<sup>103</sup>; se ela deixa claro que aquilo que entendemos por arte e arquitetura de vanguarda (e também de “neovanguarda”)<sup>104</sup> só faz sentido no contexto da visão de mundo historicista, ainda mais importante é a dimensão moral dessa que, como argumentou Derrida, não é senão uma

“política do sujeito humano” – leia-se, de um sujeito ético-moral que não concebe a política e, em sua jurisdição, a ação, senão como objeto de cálculo e deliberação, e que portanto exclui do domínio da “política”, por definição e princípio, as ações que não se adequam e submetem à intencionalidade, à resolução, à decisão e, para além destas, a uma consciência moral e uma responsabilidade sem as quais esse sujeito-agente constituinte e interventor moderno simplesmente não se reconhece.<sup>105</sup>

Se a arte dos anos de 1960 em diante tem uma dimensão política, ela reside precisamente aí – na recusa em seguir operando com o conceito moderno de política: a política definida como espaço (exclusivo e excludente) da ação consciente, intencional, resoluto, prospectiva e interventora. A política definida como espaço reservado às ações do sujeito-agente constituinte moderno.

#### 14.

Mas enfatizar esse aspecto de negação e de recusa não dá conta do que talvez seja a principal motivação da arte depois da política. Pois mais do que refutar o conceito moderno de ação, as práticas artísticas mais instigantes e disruptivas surgidas ao longo das últimas décadas ensaiaram modos alternativos de ação e, portanto, de política. Como, na prática, fizeram isso? Através do emprego de dispositivos performativos – de palavras de ação que, parasitando e contaminando as ações intencionais e prospectivas do sujeito constituinte, instauraram uma outra ação. Uma ação que é menos intervenção e mais interferência no mundo<sup>106</sup>; que ao se justapor ao conceito moderno de ação, adquire por isso mesmo os traços daquilo que J. Eklund sugestivamente chamou de “double agency”.<sup>107</sup>



“Dei ao trabalho o nome de Corte [Cut Piece]. Trata-se, é claro, de uma homenagem à conhecida performance da artista Yoko Ono, realizada originalmente em 1964. A ação de Ono conferia aos participantes a prerrogativa de cortar com uma tesoura um pedaço de sua roupa. A duração da performance é definida pela artista, que deixa a cena no momento que lhe parece oportuno. Minha *Cut Piece* segue um procedimento similar. Contudo, em vez de minha roupa, torno vulnerável a integridade das telas expostas. Estas devem ficar à mercê da ação da(o) comprador(a), que ao cortá-las se transforma em coautor(a) da peça...” Maria Palmeiro<sup>108</sup>



“Meu momento agora é o de refletir o que é estar em arte em qualquer outro lugar que não seja dedicado à arte. A minha profissão é um desses lugares, mas também na

minha rua, no espaço onde estiver andando. É interessante falar que não sei como fazer isso, porque a cada hora vou lançar mão de alguma estratégia, algum argumento, vou ficar tentando isso a deus-dará.” Jandir Jr<sup>109</sup>

## 15.

Obviamente, pôr em prática modos alternativos de ação – em especial, modos que renunciam aos pressupostos mais fundamentais do conceito (ainda largamente) dominante de ação política – pode parecer temerário e reprovável, um gesto de renúncia à política a ser prontamente censurado e denunciado.

E foi exatamente isso o que ocorreu no espaço da arquitetura quando, a partir do início dos anos de 1990, novas modalidades de práticas diagramáticas começaram a ganhar destaque no cenário internacional: elas não foram tratadas apenas como enigmáticas e/ou incongruentes, senão muitas vezes (como ocorreu por ocasião da publicação do volume 23 da série *ANY*, intitulado justamente “Diagram Work”) como um modo apolítico de prática arquitetônica.<sup>110</sup>

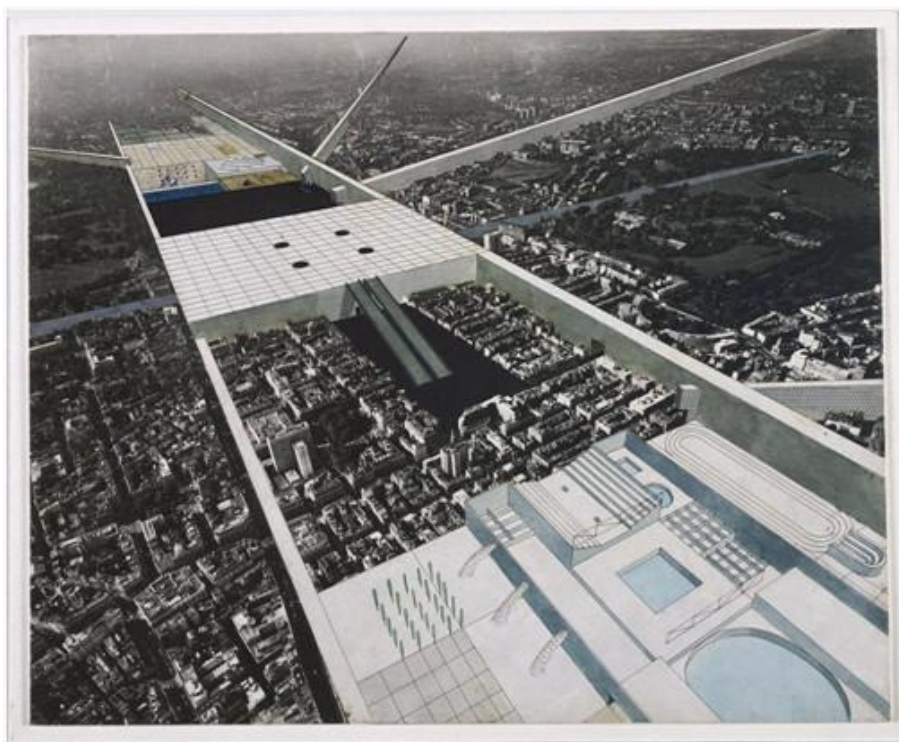
Um corolário dessa atitude é o modo como a obra de Rem Koolhaas (que, a seu modo, também explorou as potencialidades de uma arquitetura diagramática)<sup>111</sup> foi, e segue sendo, interpretada pelos setores mais aguerridos do pensamento arquitetônico – a saber, como expressão de um cinismo e de um colaboracionismo que, nos termos do vocabulário político tradicional, só podem ser vistos como antagônicos ao comprometimento e ao engajamento característicos de uma arquitetura verdadeiramente “política”.<sup>112</sup>

O que essas críticas e recriminações expressam, contudo, não é tanto o compromisso da ala crítica da arquitetura com uma práxis arquitetônica engajada e portanto “política” (compromisso subsumido na máxima arganiana de que, diferentemente da arte – a quem por vezes se faculta a prerrogativa da “autonomia” –, em arquitetura não se projeta senão “contra”)<sup>113</sup>, mas sobretudo a tácita aceitação do postulado de que tal engajamento deve necessariamente se



materializar num modo específico de ação: não apenas a ação consciente e prospectiva, mas também a ação interventora, transformadora, historicamente engajada, e, *portanto*, “política”.

E no entanto, quando se olha ao redor, e se constata a crise dos modelos convencionais de ação política e de ativismo, e a correlata demanda por alternativas a esses modelos e suas práticas consagradas, somos convencidos de que concepções alternativas de ação e de política (concepções que escapam às dicotomias políticas tradicionais, em especial a oposição ativismo versus passividade) não são apenas plausíveis, elas são necessárias; e que esses modelos alternativos talvez possam ser buscados nos campos supostamente apolíticos da arte e da arquitetura.



“I’m involved with how ‘everything’ changes in ways that are often radically at odds with the core values of architecture. In spite of its apparent success, I see ‘Architecture’ as an endangered brand, and I’m trying to reposition it. To me, it is ironic that the (I would almost use the word ‘innocent’) core of our activity – to reinvent a plausible relationship between the formal and the social – is so invisible behind the assumption of my cynicism, my alleged lack of criticality, our apparent never-ending surrender”. Rem Koolhaas<sup>14</sup>

A leitura que Jonathan Crary faz da obra de Koolhaas parte dessa constatação. Criticando a tendência dominante a se ler o trabalho de Koolhaas em termos das antinomias

características do vocabulário político tradicional (o que, invariavelmente, a situa no campo do “alinhamento”, da “colaboração” e do “antirreformismo”), Crary argumenta que o extraordinário em Koolhaas é justamente a habilidade de produzir uma obra a um só tempo alinhada e contrária às forças do desenvolvimento econômico capitalista.<sup>115</sup>

E como o arquiteto logrou fazer isso? Uma das respostas mais consistentes a essa pergunta foi dada por Felicity D. Scott. Segundo ela, se Koolhaas produziu uma obra que cancela os pares de oposição do vocabulário político tradicional, isso se deve à capacidade de pôr em prática uma “estratégia de ocupação”<sup>116</sup> que, operando entre a ironia e o cinismo, redefine a noção (tipicamente política) de oportunismo.

Significativamente, na base da argumentação de Scott estão, entre outras, as ideias de Paolo Virno – um dos expoentes do chamado pensamento radical italiano dos anos 1970 –, em especial suas teses sobre uma nova “condição de ação e de conduta em geral”.<sup>117</sup> De fato, argumenta Scott, decisivo na formulação de Virno a respeito do oportunismo não é apenas “a observação astuta dos novos tipos ou ‘perfis profissionais’ (o cínico e o oportunista)”<sup>118</sup>, mas também

[...] his insistence *that there might be other responses* to this vastly exacerbated condition of alienation. He vociferously refuses reactionary calls for the return to rootedness or authenticity as well as attempts to sublimate or overcome the evanescence and sense of contingency of contemporary social life (the ‘habit of having no habits’). Instability, uprooting, and incessant transformation form ‘the necessary *background condition of action and conduct in general*,’ he explains, noting that ‘this modality of experience, even if it nourishes opportunism, does not necessarily result in it’.<sup>119</sup>

A tese de Scott é a de que, por meio de estratégias de ocupação oportunistas, Koolhaas emulou um modo alternativo de ação política – uma “ação destemperada”<sup>120</sup> que, tomando a forma (paradoxal, oximorônica) de uma “retirada engajada”<sup>121</sup>,

se constitui, por isso mesmo, no que Virno considera um “full-fledged model of action capable of confronting the challenges of modern politics”.<sup>122</sup>

(Significativamente, tanto Koolhaas quanto Eisenman reconheceram voluntariamente essa dimensão paradoxal de suas ações projetuais: Eisenman, definindo sua prática em termos da “passividade crítica” característica de um “sujeito passivo não passivo”; Koolhaas, reivindicando, em lugar do compromisso atávico da disciplina arquitetônica com a intervenção e a mudança, uma atitude que também guarda espaço para “a abstinência”).<sup>123</sup>



“What does the idea of ‘embellishment’ come down to? Does it involve replacing one ground cover by another, a wooden bench by a more contemporary stone bench, or a lamp standard by another more fashionable one? An intervention of this kind has the



sense here, since the square's very qualities derive from its authenticity and lack of sophistication, form the quality and charm of the already existing conditions of life. [...]. As a project, we've merely proposed some simple and rapid maintenance works". Lacaton & Vassal<sup>124</sup>

## 16.

Que Scott vá buscar no espaço discursivo da política um vocabulário conceitual capaz de dar conta de uma práxis arquitetônica (conceitual e eticamente) desafiadora não chega a ser surpreendente: no mundo crítico moderno, o discurso "político" serviu sempre de parâmetro para a caracterização de *todas* as práticas artísticas e arquitetônicas – fossem elas, ou gostassem elas de pensar que eram, – "autônomas" (quer dizer, alegadamente desvinculadas das ações tidas como propriamente políticas), fossem elas "engajadas" (quer dizer, voluntariamente inscritas na esfera do ativismo político). Mas, e quanto ao caminho inverso – ou seja, e quanto à possibilidade de o vocabulário conceitual da arte e da arquitetura ser empregado para dar conta de uma práxis política alternativa, de um outro conceito de política? Eis algo bem pouco comum.



"Programa: Um grupo de brasileiros, trajando camisas com as inscrições 2016 (frente) e 1964 (costas), caminha lentamente, silenciosamente e de costas pelas ruas da cidade com as mãos espalmadas para baixo. Os pontos de início e término da caminhada são preestabelecidos em consonância a fatos históricos". Elilson<sup>125</sup>

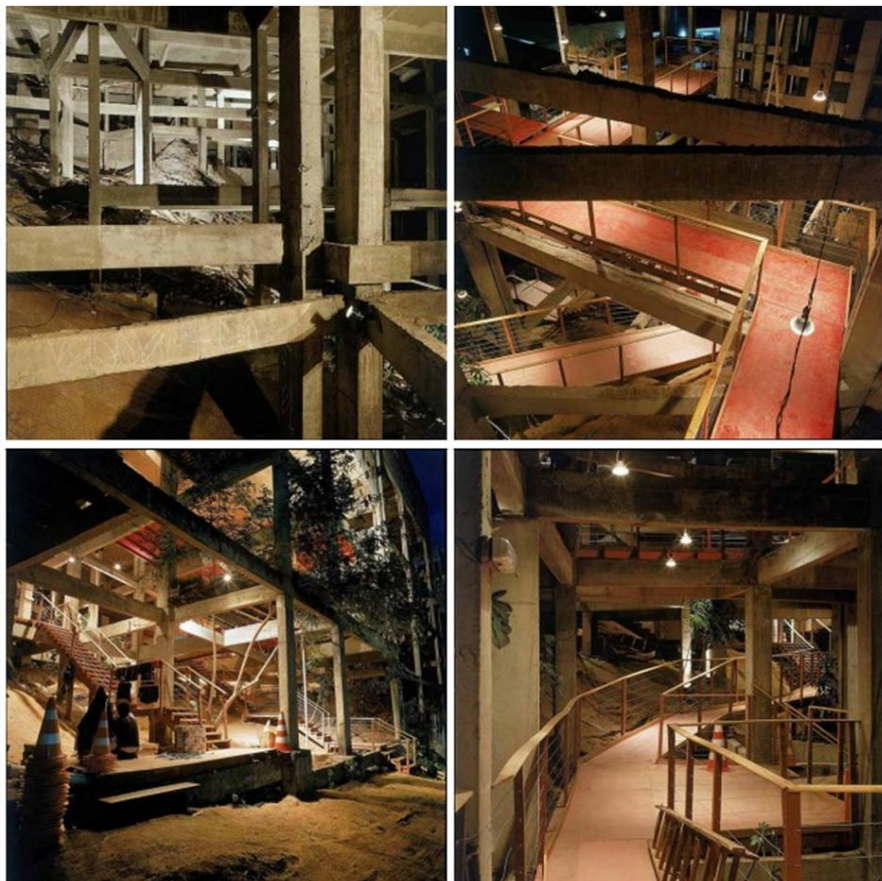
17.

E no entanto, quando, uma vez mais, se olha ao redor e se constata que muitos dos modos insurgentes de ação política guardam semelhança com ações performativas surgidas a partir do Minimalismo (em especial, a prática de se deixar manipular por palavras de ação)<sup>126</sup>, não podemos senão pensar no impacto que a arte dos anos de 1960 em diante pode ter desempenhado para a definição de uma noção alternativa de ação política e de política, na qual o ativismo “político” moderno de algum modo se conjuga com a performatividade artística contemporânea, e na qual aquilo que comumente definimos como o espaço da política deixa de excluir as ações que não são intencionais, prospectivas e interventoras.

Dentre essas palavras de ação, uma em especial se destaca: ocupar.



De fato, se há um verbo que personifica um dos modos mais desconcertantes de ação política contemporânea – verbo que dá nome a uma das mais notórias ações políticas ocorridas nas últimas décadas (“Occupy Wall Street”), ação que serviu de modelo para dezenas, centenas de ações análogas ocorridas em sua esteira pelo mundo afora –, este verbo é ocupar.



“3. Os pilotis desses prédios são como plataformas que dividem dois espaços absolutamente desconexos: abaixo, um labirinto de pilares de concreto; acima, apartamentos classe média. E no meio, os pilotis que funcionam como garagem e/ou área de lazer. São prédios com uma única estrutura em um único lote em um mesmo imóvel, porém gerando duas possibilidades de ocupação independentes, radicalmente separadas e espelhadas pelo pilotis. 4. Uma dessas ocupações está determinada (os apartamentos); a outra encontra-se espantosamente em aberto. É evidente que o potencial arquitetônico desses prédios está precisamente nessa organização atípica, na lógica de assentamento das Amnésias Topográficas, nessa surpresa gerada por um acidente arquitetônico. Ora, o labirinto formado pela seqüência das palafitas de concreto, a natureza explicitamente residual desses labirintos e a uniformidade dos prédios suportados pelas palafitas conformam, todos eles, um potencial que é inversamente proporcional à qualidade arquitetônica desses objetos. Terrenos acidentados são vencidos através de uma malha sincopada de pilares e vigas, cintas e contraventamentos que, juntos, materializam fantasias arquitetônicas. São espaços piranesianos não idealizados por arquitetos; produtos de calculistas que jamais imaginaram o espaço que projetaram; surpresas espaciais que nunca acontecem no mundo previsível da arquitetura”. Carlos M. Teixeira e Louise Marie Ganz<sup>127</sup>

Mas, como muitxs artistas perceberam, tanto quanto a ocupação corporal dos espaços físicos<sup>128</sup> (o Parque Zuccotti, o



Palácio Gustavo Capanema, os milhares de terrenos e edifícios deixados deliberadamente vazios, os centros urbanos excludentes e subutilizados – ou o que é pior, “renovados”, “requalificados”, “revitalizados”<sup>129</sup>, o espaço a ser ocupado hoje – a ser parasitado, contaminado, profanado – é também o discurso.<sup>130</sup> E que um dos modos mais desconcertantes de fazer isso (esta, talvez, a principal lição política da arte depois da política) é lançar mão desse verbo e de suas múltiplas derivações ao modo de um dispositivo performativo, vale dizer como um mecanismo que transforma intencionalidades em meta-intencionalidades, agência em dupla agência, política em depois da política.

## 18.

E foi exatamente isso o que uma infinidade de artistas fez a partir dos anos de 1960. Elxs ocuparam performativamente os espaços discursivos da arte e sua constelação de categorias e conceitos operativos – o espaço discursivo da “pintura”, o espaço discursivo da “escultura” – o espaço da “obra”, da “criação”, do “autor”, da “exposição”, do “museu”, do “site”, da “crítica” e todos os espaços que, como elxs bem perceberam, são espaços-mundos de ação e de (uma outra) política.<sup>131</sup>



“Contradiction. Don't exist in the real world. What I mean is, in a way, contradiction is too logical, too closed off and neat and packageable-like – similar to opposites, contradiction is frequently understood as figured on binaries. Bargain basement

epistemology. But contraries, which I prefer, are more flaky (note: keep the extra 'f' for fucking or flucking or...), so they are more the knot one encounters on the ground where most of us crawl. Acting a fool. To be contrary. To act the fool. To act your act off. To disappear the ass in presencing the act. To put your foot in in in in someone else' ass —". William Pope.L<sup>132</sup>



"Vimos desenvolvendo trabalhos de arte experimental no campo dos mídias contemporâneos (vídeoarte, poesia visual, vídeo-performances, etc.) e em comemoração à passagem de John Cage pelo Rio de Janeiro, elaboramos uma 'interferência' especialmente para aquela ocasião". Márcia X e Alex Hamburger<sup>133</sup>

Poucos artistas fizeram isso de modo tão radical e sistemático quanto Robert Smithson, que muito cedo em sua curta vida de artista entendeu que seu espaço de atuação – seu espaço de ação – era “o museu da linguagem na vizinhança da arte”.<sup>134</sup> Eloquentemente, enquanto boa parte de seus colegas pós-minimalistas fazia “site-specific art” (ou o que Peter Plagens, de modo corrosivo, chamou de “context art”)<sup>135</sup>, Smithson se dedicava a transformar “sites” em “non-sites”.

Não foi um desvio arbitrário. Com uma lucidez incomum, Smithson percebeu que, com a emergência da episteme moderna, a arte havia se tornado prisioneira de noções e categorias insidiosas e altamente danosas, em especial uma



concepção de tempo que, conforme ele percebera, “começou a ser imposta sobre a arte nos séculos 18 e 19 com a ascensão do realismo na pintura e no romance”<sup>136</sup> e que culminou num modernismo insuperavelmente historicista.<sup>137</sup> E justamente por viver aprisionada na “consciência ideológica do tempo”, a quase totalidade dos artistas à sua volta era incapaz de perceber o que a ele, Smithson, parecia óbvio: que a arte moderna sempre estivera “presa na temporalidade”; que não havia nada de remotamente natural na noção de “tempo”; que a “temporalidade *do tempo*” (itálicos de Smithson) não era outra coisa senão “uma ‘estrutura mental’ ou um suporte abstrato”; que o “tempo” era algo inteiramente “vazio”; que não havia portanto qualquer sentido em se lançar em busca (como cada vez mais se fazia à sua volta) do “tempo real” [*actual time*].<sup>138</sup>

Mas seus *insights* não pararam por aí. Porque, como ele também percebeu (esta, a meu juízo, a maior contribuição de Smithson para a arte do depois), a consciência temporal moderna não instituíra apenas uma temporalidade do tempo, mas também, sub-repticiamente, uma *temporalidade do espaço* – quer dizer um espaço que, em algum momento do século XIX, havia se transformado no “resto ou cadáver do tempo”. Onde isso se operava? Dentre outros lugares, em noções (ou no significado elusivo de noções) aparentemente insuspeitas como “lugar”, “ambiente”, “paisagem” e “site” – noções que, em última instância, não eram outra coisa senão dispositivos de temporalização do espaço, ou nas palavras de Smithson, “lugares do tempo” [*sites of time*].<sup>139</sup>

E foi por ter percebido isso que, em vez de se lançar no espaço e no tempo fenomenológico “do mundo” (no “*actual time*” e no “*actual space*” fenomenológicos), Smithson se dedicou a ocupar – a parasitar, contaminar, profanar – o espaço da linguagem; de uma linguagem museificada na qual e por meio da qual a arte do seu tempo (em especial as chamadas “artes visuais” – categoria que, não por acaso, a arte de Smithson inapelavelmente aposenta) permanecia sendo produzida, exibida, avaliada.

E como, exatamente, ele fez isso? Também e sobretudo *na, e por meio da*, linguagem – mais precisamente, elaborando e disseminando uma constelação de contra-dispositivos linguísticos, vale dizer neologismos corrosivos e acintosamente antirrealistas, anti-historicistas e anti-fenomenológicos, eventualmente aptos a neutralizar as noções e categorias espaço-temporais centrais do discurso das artes visuais modernas (e.g. “tempo”, “temporalidade”, “evento”, “acontecimento”, “história”, “espaço”, “lugar”, “ambiente”, “paisagem” e “site”), com destaque para: “tempo negativo”, “história inativa”, “tempo inorgânico”, “lixo temporal”, “tempo artificial”, “paisagem temporal”, “terra como mapa”, “paisagem-mapa” e, sobretudo, seu mais famoso contra-dispositivo linguístico – o par dialético (dialético no sentido de Smithson) “Site/Non-Site”.<sup>140</sup>

E isso não foi tudo. Pois como ele também compreendeu, a desmuseificação da linguagem não poderia se restringir à elaboração e difusão desse vocabulário alternativo. Em “Rumo ao desenvolvimento de um terminal aéreo” (junho de 1967), Smithson deixou claro o porquê disso: se a arte do seu tempo se deixara aprisionar num universo de “palavras doentes”, isso era também consequência de sua submissão a verdades e distinções “meramente categóricas”. Para livrar essas palavras do mando da “objetividade’ racionalista” e investi-las de novos significados, era portanto preciso contaminar a própria estrutura do “discurso racional”. Como fazer isso? Cancelando aquele que, para Smithson, sempre fora um dos mais eficazes e nocivos dispositivos epistemológicos/metafísicos modernos – a oposição categórica entre ficcional e não-ficcional. Não conheço outro artista que tenha atacado de modo tão sistemático esse pilar epistemológico moderno quanto Robert Smithson, que fez do verbo ficcionalizar a palavra de ação por excelência de sua arte. (Obviamente, as ações de Smithson também incluíram interferências em sítios reais – “actual sites”. Mas aqui, também, o caráter ficcional de sua obra se impõe. Porque suas intervenções em sítios reais não fazem nenhum sentido se desvinculadas de sua dimensão ficcional, e se Smithson cavou e revirou a terra, se catou e empilhou pedra,

não foi nunca para construir *earthworks* mas para fazer o que Craig Owens inspiradamente denominou “earthwords”<sup>141</sup>, vale dizer coisas e espaços no quais a experiência fenomenológica cede lugar a um estar no mundo onde vigora aquilo que Smithson denominou, muito sugestivamente, de “cripto-fenomenologia”).



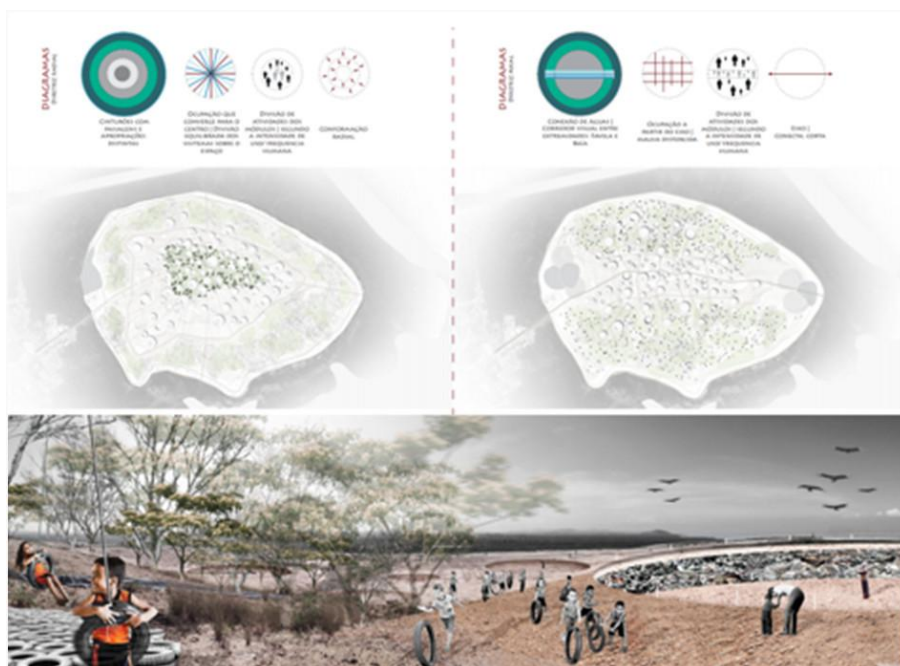
“In June 1968, my wife, Nancy, Virginia Dwan, Dan Graham and I visited the slate quarries in Bangor-Pen Angyl, Pennsylvania. Banks of suspended slate hung over a greenish-blue pond at the bottom of a deep quarry. All boundaries and distinctions lost their meaning in this ocean of slate and collapsed all notions of gestalt unity. The present fell forward and backward onto a tumult of ‘de-differentiation’, to use Anton Ehrenzweig’s word for entropy. It was as though one was on the bottom of a petrified sea and gazing on countless stratigraphic horizons that had fallen into endless directions of steepness. Syncline (downward) and anticline (upward) outcroppings and the asymmetrical cave-ins caused minor swoons and vertigos. The brittleness of the site seemed to swarm around one, causing a sense of displacement. I collect a canvas bag full of slate chips for a small *Non-Site*”. Robert Smithson<sup>142</sup>

O resultado dessa empreitada, transformada em missão, é uma obra sem par e ainda sem lugar<sup>143</sup>, da qual faz parte, aliás, uma das mais originais e desconcertantes leituras da arte de seu/nosso tempo.<sup>144</sup> Um homem com uma missão, de fato: do momento em que adentrou – que ocupou, parasitou, profanou

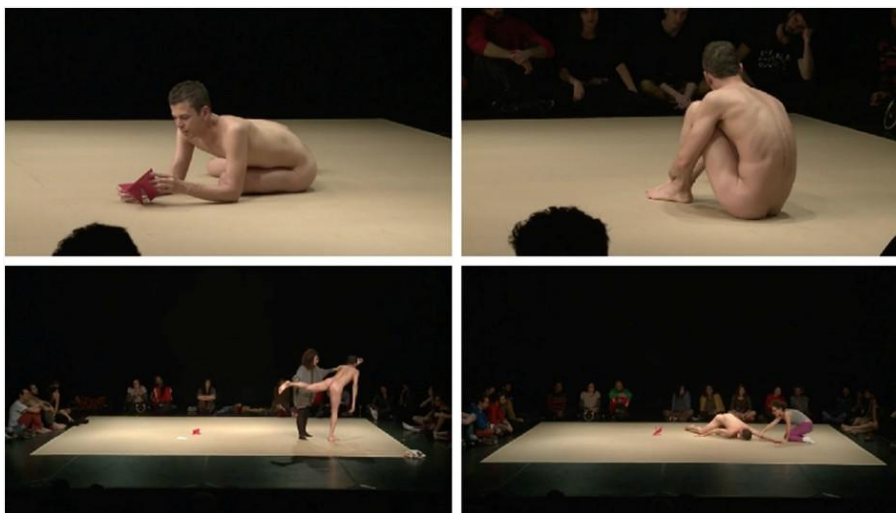
– o establishment da arte de vanguarda estadunidense em meados dos anos sessenta, até sua trágica e prematura morte, em julho de 1973, Smithson não fez outra coisa senão ocupar corrosivamente o museu da linguagem na vizinhança da arte, confundindo de modo acintoso presença e “não-presença”, matéria e “antimatéria”, ação e “inação monumental”, acontecimento e “não-acontecimento”, crítica e “infracrítica”, fenomenologia e “criptofenomenologia”, pensamento e “pensamento lamacento”, sites e “não-sites”, mundo e “mundo como mapa”.<sup>145</sup>

## 19.

E se Smithson é uma referência histórica incontornável, inúmeros são os exemplos de práticas contemporâneas que ocupam performativamente os espaços discursivos da arte e, não raro, também da arquitetura.



“Para criar o Non Park foi preciso elaborar o não programa que é a própria indefinição programática. A combinação entre infraestrutura e ocupação casual de atividades tem como objetivo projetar vazios oportunos para produzir encontro e reunião. A qualidade dos espaços e o potencial de cada um deles, juntamente com a demanda da população, vão gerar novas apropriações. Estas, conforme o tempo, vão se sobrepondo e substituindo, resultando em um espaço em constante mutação”.  
 Manuela Muller<sup>146</sup>



“Em La Bête, tenho a réplica de um Bicho nas mãos. Coloco essa réplica no chão. Ajoelho, deito, sento ao seu lado. Dobro e desdobro suas extremidades em silêncio. Depois de algum tempo, como quem não quer continuar a manobra sozinho, pergunto ao público, até então espectador: ‘Alguém quer tentar?’. Ofereço então meu corpo aos presentes, como a réplica da réplica de um Bicho de Lygia Clark”. Wagner Schwartz<sup>147</sup>



“A minha busca era que esses caras pudessem ter o espaço deles como um espaço de criação. O Marquinho me reivindicou isso: ‘eu não quero contar essa história pra você. Você já contou, lá no começo você já fez o rap, já tá bom. Eu queria andar no filme. Queria levantar da cadeira e andar. Vocês não fazem cinema?’ Isso é uma forma de intervir radicalmente no que o outro quer de você, e eu acho que esse tipo de intervenção traz muito mais possibilidades do que aquela coisa do documentário tradicional que tem que estar aberto pras situações. Imagina, a gente não tem uma indústria, a gente não tem grana... se a gente propõe fantasias, é muito mais aberto ainda! [...] Então é uma aventura também nesse sentido: pode sempre ser um desastre fatal”. Adirley Queirós<sup>148</sup>

Um caso especialmente interessante é o trabalho do artista carioca Eduardo Coimbra. Porque Coimbra não se limita a ocupar os espaços discursivos da tradição escultórica e arquitetônica modernas, com seus conceitos operativos (leia-se, com seus dispositivos metafísicos) de “matéria”, “espaço”, “escala”, “experiência”, “lugar” e “paisagem”, dentre outros.

Como deixa claro o título de uma de seus trabalhos mais conhecidos (a série “Futebol no Campo Ampliado”), ele também ocupa performativamente os espaços da arte contemporânea, parasitando e contaminando alguns de seus conceitos operativos mais caros, com destaque para as noções de “site specific” e “campo ampliado” (não por acaso, duas das noções mais difundidas e instrumentalizadas da arte atual).



“Esses trabalhos, que realizei em 1996-97, e denominei ‘paisagens’ (ex: Paisagem-erupção), tinham presença escultórica e lidavam com a escala humana. O contraste dos materiais utilizados (terra e fotos de céu em caixas de luz) acentuava a existência de um horizonte, um abismo, um limite entre polaridades: real e virtual, opaco e luminoso, quente e frio, e toda uma série de oposições que transbordam a esfera sensível, e remetem às bases do nosso entendimento conceitual e metafísico do mundo – ‘céu e terra’ é uma polaridade extrema em diversas direções. E o horizonte é o contorno visível dessa polaridade. É o limite último entre o visível e o invisível, entre o espaço da matéria e o da imagem, entre o acontecimento atual e o atemporal. É um lugar fora do espaço e do tempo, dali brota o outro lado do mundo e o tempo futuro”.  
Eduardo Coimbra<sup>149</sup>

O caráter eminentemente performativo de suas ocupações reside justamente aí. Pois em vez de simplesmente dispensar – consciente e criticamente – essas noções, Coimbra, assim como Smithson (mas também Eisenman, que, como vimos, em vez de simplesmente recusar o dispositivo convencional/metafísico “diagrama”, fez dele um espaço a ser ocupado, parasitado e contaminado), as toma como espaço de ação performativa, vale dizer, um espaço a ser, estratégica e oportunisticamente, parasitado e contaminado; um espaço no interior do qual será talvez capaz de conjurar coisas (formas,

imagens, situações) que jamais seria capaz de “imaginar” ou “projetar”.

Como destaquei em outra ocasião<sup>150</sup>, o que resulta dessas ocupações não são apenas coisas estranhas; são coisas que nos fazem estranhar o modo como concebemos, ocupamos e lidamos com o “mundo real”, o qual, subitamente, deixa de ser familiar e acolhedor e se torna inóspito, impraticável, intratável.

O caráter político do trabalho de Coimbra (e de Smithson, e de Eisenman, e de Marcia X, e de Maria Palmeiro, e de Carlos M. Teixeira, e de Elilson, etc, etc) reside precisamente aí – na capacidade de profanar, por meio de ocupações estratégicas, oportunistas e sempre precárias (porque afinal de contas toda ocupação é precária), não apenas os espaços discursivos da arte e da arquitetura, mas, a partir deles, um mundo que, por regra, tomamos como dado, e que subitamente se revela precário e inconsistente, o que significa dizer aberto a novas interferências. Um mundo que subitamente nos convoca a “reconfigurar as relações do visível e do invisível, as relações entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer”.<sup>151</sup>

## 20, e Depois.

*Over and over and over and over and over,  
Like a monkey with a miniature cymbal,  
The joy of repetition really is in you.  
Under and under and under and under and under,  
The spell of repetition really is on you,  
And when I feel this way I really am with you.  
Hot Chip, Over and Over<sup>152</sup>*

Na introdução de *Declaração: isto não é um manifesto*, Antonio Negri e Michael Hardt justificam porque, a rigor, aquele texto não pode ser considerado um manifesto. Em suas palavras, “os manifestos proporcionam o vislumbre de um mundo por vir e também dão existência ao sujeito que, embora hoje seja apenas um espectro, deve se materializar para se tornar o agente de mudança”.<sup>153</sup>



Que os modos de ação que esses autores propõem em seu não-manifesto também podem ser lidos como ações performativas (“performativas” na medida em que não supõem a existência desse sujeito que “embora hoje seja apenas um espectro, deve se materializar para se tornar o agente de mudança”; que não proporcionam “o vislumbre de um mundo por vir”; que prescrevem uma ocupação oportunista, parasitária e disruptiva dos espaços onde se encontram hoje confinadas as figuras subjetivas de “endividado”, “mediatizado”, “securitizado” e “representado”; que podem por isso mesmo ser tratadas como “um processo *destituente* e não um processo *constituente*”)<sup>154</sup>, faz pensar que, mais do que um desvio da arte em direção à política, o que vem ocorrendo em escala mundial dos anos de 1960 para cá pode também ser lido como um desvio da política em direção à arte.

Com que efetividade, com que desdobramentos, com que ganhos, com que riscos?

As respostas a essas perguntas devem ser buscadas nos espaços/mundos de ação, quer dizer de política, da arte e da arquitetura depois da política. De novo e de novo e de novo e de novo. Porque elas – as respostas, não as perguntas – seguirão por muito tempo nos assombrando. Porque pensar uma política depois da política implica não apenas colocar em questão “a maquinaria conceitual que permitiu falar do sujeito até aqui”, mas também, como insistia Derrida, enfrentar a enorme e incômoda e arriscada tarefa de pensar uma outra ética e, com ela, uma outra ideia de responsabilidade.<sup>155</sup> Entende-se por quê: mais do que conceitual, essa maquinaria foi sempre também uma poderosa maquinaria moral – uma maquinaria que, sub-repticiamente, sobredeterminou os modos adequados (leia-se adequados à metafísica do sujeito, à sua “imagem do domínio de si, da adequação a si, centro e origem do mundo”) de agir no mundo – algo que, como procurei demonstrar, nunca deixou de abarcar os modos de agir nos espaços (em tese, apenas obliquamente políticos) da arte e da arquitetura, nomeadamente os espaços de ação denominados “criação artística” e “projeto de arquitetura”.<sup>156</sup>



Mas se é verdade que essa tarefa é enorme e arriscada; que sobre ela seguem pesando “o nervosismo ou a crispação daqueles que querem manter todos esses temas, todas essas ‘palavras’ (o ‘homem’, o ‘sujeito’, etc.) ao abrigo de todo questionamento, e manipulam uma suspeita ético-política endereçada à desconstrução”<sup>157</sup>; que ela não está nem nunca estará ao alcance do sujeito constituinte e soberano, prospectivo e interventor moderno, senão de alguém que o ocupa e age em seu lugar – se tudo isso é verdade, também é verdade que, como muitxs artistas demonstraram, ela se tornou muitas vezes incontornável, e isso pela simples razão de que, como afirmou um desses artistas, simplesmente é preciso que exista “um caminho melhor”.<sup>158</sup>

Aonde ele nos leva? Talvez a um depois onde esse “nós” que indaga e caminha e perscruta e tateia é – de novo e de novo e de novo e de novo – um outro.<sup>159</sup>



“Três orientações: aprender que existe cu: aprender a ir para o cu: aprender a partir do cu e com o cu”. Andrez e outros<sup>160</sup>

## Referências bibliográficas

- ACCONCI, Vito. *Diary of a Body. 1969 – 1973*. Milão: Charta, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”. *Outra travessia*, n. 5 (jan. 2005), p. 9-16.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBERRO, Alexandre. “The Turn of the Screw. Daniel Buren, Dan Flavin and the Sixth Guggenheim International Exhibition”. *October*, v. 80 (Spring, 1997), p. 57-84.
- ANDREZ; CAIO; BARRA; FELIZ; GUY; KUPALUA, Iaci; LUIZ ; TERESA; YURI. “Sinopse/ Macaquinhos”. Blog Casa das Caldeiras, s/ data, <http://casadascaldeiras.com.br/blog/artigo/ensaio-aberto-do-espetaculo-macaquinhos>
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Brunelleschi*. Paris: Macula, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.
- ARTEMEL, AJ. “Peter Versus Peter: Eisenman and Zumthor’s Theoretical Throwdown”. *Architizer*, s/. Disponível em: <<https://architizer.com/blog/practice/tools/peter-versus-peter/>>. Acesso em 03.06.2020.
- AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford: At the Clarendon Press, 1962.
- BALDESSARI, John. “John Baldessari. Interviewed by David Salle”. *Interview*, 09/10/2013. Disponível em: <<https://www.interviewmagazine.com/art/john-baldessari>>. Acesso em 03.06.2020.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Le Seuil, 1984.

- BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California, 1995.
- \_\_\_\_\_. (org.). *The New Art*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966.
- BENGLIS, Lynda. "Lynda Benglis in Conversation with Anna Dickie". *Ocula*, 26/02/2015. Disponível em <<https://ocula.com/magazine/conversations/lynda-benglis/>>. Acesso em 03.06.2020.
- BRATMAN, Michael. *Intention, Plans, and Practical Reason*. Stanford (CA): CSLI Publications, 1999.
- BROWN, Trisha. "Repertory: Accumulation (1971)". *Trisha Brown Dance Company*, s/d. Disponível em <<https://trishabrowncompany.org/repertory/accumulation-1.html>>. Acesso em 03.06.2020.
- BUREN, Daniel. "It Rains, It Snows, It Paints". *Arts Magazine*, v. 44, n. 6 (apr. 1970), p. 43.
- BUREN, Daniel; REPENSEK, Thomas. "The Function of the Studio". *October*, v. 10 (Autumn, 1979), p. 51-58.
- BUTLER, Judith. "Burning Acts: Injurious Speech". *The University of Chicago Law School Roundtable*, v. 3, n. 1 (1996). Disponível em <<http://chicagounbound.uchicago.edu/roundtable/vol3/iss1/9>>. Acesso em 03.06.2020.
- \_\_\_\_\_. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, v. 40, n. 4. (dec., 1988), p. 519-531.
- \_\_\_\_\_. *Corpos em aliança e a política das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CABANNE, Pierre. *Conversations with Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson, 1971.
- COIMBRA, Eduardo. *Eduardo Coimbra*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

CRARY, Jonathan. "Notes on Koolhaas and Modernization". *ANY: Architecture*, n. 9 (1994), p. 14-15.

CRIMP, Douglas. "On the Museum's Ruins". *October*, v. 13 (Summer, 1980), p. 41-57.

\_\_\_\_\_. "Pictures". *October*, v. 8 (Spring, 1979), p. 75-88.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 1996.

DE LONG, David G. "Concevoir une architecture nouvelle". In: *Louis I. Kahn. Le monde de l'architecture* (Catálogo). Paris: Centre Georges Pompidou, 1992, p. 61-91.

DELEUZE, Gilles. "What is a dispositif?". In: ARMSTRONG, T. J. (editor). *Michel Foucault - Philosopher*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 159-168.

DERRIDA, Jacques. "É preciso comer bem ou o cálculo do sujeito". *Revista Latino-Americana do Colégio Internacional de Filosofia*, n. 3 (2018), p. 149-185. Disponível em <<http://www.revistalatinoamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2018/02/RLCIF-3-%E2%80%9CE%CC%81-preciso-comer-bem%E2%80%9D-ou-o-ca%CC%81lculo-do-sujeito.pdf>>. Acesso em 03.06.2020.,

\_\_\_\_\_. *Limited Inc*. Evanston (IL): Northwestern University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Spectres de Marx*. Paris: Éditions Galilée, 1997.

EIENMAN, Peter. "A Conversation with Peter Eisenman". *El Croquis*, "Peter Eisenman: 1990-1997", n. 83 (1997), p. 6-20.

\_\_\_\_\_. "Interview: Peter Eisenman". *Architectural Review*, 26/04/2013. (26 Apr. 2013). Disponível em <[https://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-](https://www.archdaily.com/429925/eisenman-s)

- evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity>.  
Acesso em 03.06.2020.
- \_\_\_\_\_. "Projects: House IV". *Eisenman Architects*, s/d. ).  
Disponível em <<https://eisenmanarchitects.com/House-IV-1971>>. Acesso em 03.06.2020.
- \_\_\_\_\_. "Three Texts for Venice". *Domus*, n. 611, (nov., 1980), p. 9.
- \_\_\_\_\_. *Diagram Diaries*. London: Thames & Hudson, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Inside Out. Selected Writings, 1963-1988*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Written into the Void. Selected Writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- EISENMAN, Peter; KOOLHAAS, Rem. *Supercritico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- EKLUND, Douglas. "'His Gesture Moved Us to Tears': Pictures Art in a Reinvigorated Market". In: *The Pictures Generation 1974-1984 (Exhibition Catalog)*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2009, p. 200-311.
- ELILSON. *Por uma mobilidade performativa*. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.
- ELKINS, James. *What Happened to Art Criticism*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- FABIÃO, Eleonora. "Movimento Ho". *Prêmio Pipa. A janela para a arte contemporânea brasileira*, ano 11 (2017).  
Disponível em  
<<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/eleonora-fabiao/>>. Acesso em 03.06.2020.
- FABIÃO, Eleonora. "Programa performativo: o corpo em experiência". *Ilinxs Revista do Lume*, n. 4 (dez. 2013).  
Disponível em  
<<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>>. Acesso em 03.06.2020.

- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008.
- FOSTER, Hal et al. "Questionnaire on 'The Contemporary'". *October*, v. 130 (Fall, 2009), p. 3-124.
- FOSTER, Hal. "What's New about the New Avant-Garde". *October*, v. 70 "The Duchamp Effect" (Autumn, 1994), p. 5-32.
- \_\_\_\_\_. *Design and Crime (and Other Diatribes)*. London, New York: Verso, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2015.
- FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Littoral*, n. 9 "La discursivité" (juin, 1983), p. 3-32.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FRIED, Michael. "Frank Stella". In: *Toward a New Abstraction* (Exhibition Catalog). New York: The Jewish Museum, 1963.
- \_\_\_\_\_. "Shape as Form. Frank Stella's New Paintings". *Artforum*, v. 5, n. 3 (nov., 1966), p. 18-27.
- GARCIA, Elizabeth de A. *Peter Eisenman e uma outra arquitetura: do arabesco ao grotesco*. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- GREENBERG, Clement. "Modernist Painting". In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *The New Art*. New York: E. P. Dutton & Co. Inc, 1966, p. 100-110.
- GUMBRECHT, Hans U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford (CA): Stanford University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Questionário Hans U. Gumbrecht*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2018, Inédito.

HEIDEGGER, Martin. "Building Dwelling Thinking". In: \_\_\_\_\_. *Basic Writings*. New York: Harper Perennial, 2008, p. 343-363.

HOT CHIP. *Over and Over*. Disponível em <[https://open.spotify.com/track/3RCj5fG55qjtmnEML1gpnA?si=DkPUQOWeT\\_GaFStLYmrJLQ](https://open.spotify.com/track/3RCj5fG55qjtmnEML1gpnA?si=DkPUQOWeT_GaFStLYmrJLQ)>. Acesso em 03.06.2020.

JANDIR JR. "Conversa n. 3. Jandir Jr". *Usina* (Junho, 2009). Disponível em <<https://revistausina.com/entrevista/conversa-no3-jandir-jr/>>. Acesso em 03.06.2020.

JOSELIT, David. *Art After Art*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

JUDD, Donald. *Complete Writings 1959-1975*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.

KAHN, Louis. *Conversations with Students*. Houston: Architecture at Rice Publications, 1998.

KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*. Londres: Notting Hill Editions, 2016.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ, Contraponto, 1999.

\_\_\_\_\_. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press, 2004.

KOSUTH, Joseph. *Art after Philosophy and Art. Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1991.

KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October*, v. 8 (Spring, 1979), p. 30-44.

\_\_\_\_\_. "Sense and Sensibility. Reflection on Post '60s Sculpture". *Artforum*, v. 12, n. 3, (Nov. 1973), p. 43-53.

- \_\_\_\_\_. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1981.
- KWON, Miwon. *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 2004.
- LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. "Place Léon Aucoc". 2G, n. 21 (2001), p. 30-31.
- LE MOS, Beatriz (Organizadora). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.
- LEONIDIO, Otavio. "Arquitetura, digo não-arquitetura". *Revista Prumo*, v. 2, n. 2 (jan. 2017), p. 11. Disponível em <<https://bit.ly/2otoDLB>>. Acesso em 03.06.2020.
- \_\_\_\_\_. "Eduardo Coimbra: Arquitetura, escultura e desastre". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 9, n. 16 (jan-jun/2015). Disponível em <<http://revistaviso.com.br/article/194>>. Acesso em 03.06.2020.
- \_\_\_\_\_. "O complexo Foster-Eisenman". *Revista Virus*, n. 12 (2016). Disponível em <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=2&lang=en>>. Acesso em 03.06.2020.
- \_\_\_\_\_. "O real e a história". *Novos Estudos CEBRAP*, n. 101 (março, 2015), p. 175-182. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/nec/n101/0101-3300-nec-101-0175.pdf>>. Acesso em 03.06.2020.
- LEONIDIO, Otavio; AYAKO, Juliana. "Anti-intervenção (ou do projeto como reivindicação da paisagem)". *Arquitextos Vitruvius*, ano 20, n. 232.0 (set. 2019). Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.232/7514>>. Acesso em 03.06.2020.
- LEPECKI, André. "9 variações sobre Coisas e performances". *Urdimento*, n.19 (nov. 2012), p. 93-99.
- LEVINE, Sherrie. "Sherrie Levine and the Art of the Remake". *L.A. Times*, 17/11/1996. Disponível em <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-11-17-ca-65436-story.html>>. Acesso em 03.06.2020.



- LIPPARD, Lucy. R. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.
- MORRIS, Robert. "Some Notes on the Phenomenology of Making: the Search for the Motivated". *Artforum*, v. 8, n. 8 (Apr. 1970), p. 62-66.
- MOUFFE, Chantal. *On the Political*. Abingdo: Routledge, 2005.
- MULLER, Manuela. "Non Park" (Jun. 2015). Disponível em <[https://issuu.com/manuelamuller/docs/np\\_livro-atualizado-p-site](https://issuu.com/manuelamuller/docs/np_livro-atualizado-p-site)>. Acesso em 03.06.2020.,
- NAUMAN, Bruce. *Please Pay Attention Please. Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 2005.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Declaração. Isto não é um manifesto*. São Paulo: n-1, 2016.
- NGAI, Sianne. "Merely Interesting". *Critical Inquiry*, v. 34, n. 4 (Summer, 2008), p. 777-817.
- OSBORNE, Peter. *Anywhere or Not at All*. New York: Verso, 2013.
- OWENS, Craig. "Earthwords". *October*, v. 10 (Autumn, 1979), p. 120-130.
- PALMEIRO, Maria. *Corte [Cut Piece]*, Julho 2015. Disponível em <<https://m.facebook.com/events/1596292183954968>>. Acesso em 03.06.2020.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- PLAGENS, Peter. "Los Angeles/Richard Serra". *Artforum*, v. 8, n. 8 (apr., 1970), p. 86.
- POLLOCK, Jackson. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews* (Pepe Karmel editor). New York: The Museum of Modern Art, 1999. Disponível em <[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_226\\_300198614.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300198614.pdf)>. Acesso em 03.06.2020.
- POPE.L, William. "William Pope.L on 'Acting a Fool' and Alternative Futures". *Hyperallergic*, 10/07/2015. Disponível em

<<https://hyperallergic.com/221452/william-pope-l-on-acting-a-fool-and-alternative-futures/>>. Acesso em 03.06.2020.

QUEIRÓS, Adirley. "Entrevista". *Cinética*, 12/08/2015. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>>. Acesso em 03.06.2020.

RANCIÈRE, Jacques. "Ten Thesis on Politics". *Theory & Event*, vol. 5, n. 3 (2001).

\_\_\_\_\_. *Aisthesis*. London, New York: Verso, 2011.

\_\_\_\_\_. *O desentendimento. Política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Tradition of the New*. New York: McGraw-Hill, 1965.

ROWE, Collin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 1976.

SCHWARTZ, Wagner. "Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série the walking dead". *El País*, 12/02/2018. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964\\_080093.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html)>. Acesso em 03.06.2020.

SCOTT, Felicity D. "Involuntary Prisoners of Architecture". *October*, v. 106 (Fall, 2003), p. 75-101.

SERRA, Richard. *Writings, Interviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

SMITHSON, Robert. "A Museum of Language in the Vicinity of Art". *Art International*, v. 12, n. 3 (Mar. 1968), p. 21-27.

\_\_\_\_\_. "Quasi-Infinities and the Waning of Space". *Arts Magazine*, v. 41, n. 1 (Nov. 1966) p. 28-31.

\_\_\_\_\_. "Ultramodern". *Arts Magazine*, v. 42, n. 1 (Sept.-Oct., 1967), p. 30-33.

\_\_\_\_\_. *Robert Smithson. The Collected Writings* (Jack Flam editor). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

SOMOL, Robert E. "Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture". *Risco*, n. 5 (jan, 2007), p. 168-178.

STELLA, Frank. "The Pratt Lecture". In: *Black Aluminium Copper* (Exhibition Catalog). New York: L&M Arts, 2012, p. 77.

STEYERL, Hito. "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life". *e-flux*, Journal #30 (Dec. 2011). Disponível em <<https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/>>. Acesso em 03.06.2020.

TEIXEIRA, Carlos M.; GANZ, Louise Marie. "Amnésias Topográficas. Palafitas e pilotis de Belo Horizonte". *Drops*, ano 5, n. 009.09 (nov. 2004). Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/05.009/1637>>. Acesso em 03.06.2020.

VIDLER, Anthony. "Architecture's Expanded Field". *Artforum* (April, 2004), p. 142-147.

ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em diálogo*. São Paulo: CosacNaify, 2015.

---

Otávio Leonidio é professor de arquitetura e urbanismo na PUC-Rio.

<sup>1</sup> FOUCAULT, 1979, p. 7.

<sup>2</sup> DERRIDA, 2018, p. 170.

<sup>3</sup> Refiro-me ao projeto de arquitetura conforme definido modernamente, a partir sobretudo de Brunelleschi. Cf. ARGAN, 1981, p. 47.

<sup>4</sup> Sobre dispositivo ver DELEUZE, 1992.

<sup>5</sup> Cf. HEIDEGGER, 2008.

<sup>6</sup> GREENBERG, 1966.

<sup>7</sup> POLLOCK, 1999, p. 22.

<sup>8</sup> Ver igualmente FRIED, 1966.

<sup>9</sup> NAUMAN, 2005, p. 194.

<sup>10</sup> Cf. LEPECKI, 2012. Lepecki, a partir de Agamben, enfatiza o aspecto objetual do dispositivo. Nisso, me parece, difere da noção aqui proposta de dispositivo performativo.

<sup>11</sup> Dentre as performances que dispensam o emprego de qualquer objeto físico, destacam-se desde logo as famosas ações de Vito Acconci, como por exemplo *Following Piece* e *Imitation Piece*. Cf. ACCONCI, 2006.

<sup>12</sup> Cf. FABIÃO, 2013. Como fica claro, meu conceito de arte da performance, embora não excludente, privilegia a ideia de performance como tarefa.

<sup>13</sup> “My conclusion was that I was an artist and I was in the studio, then whatever it was I was doing in the studio must be art”. NAUMAN, 2005, p. 194.

<sup>14</sup> Por “ambiente duchampiano” entenda-se um ambiente em que não mais se atrela a artisticidade da arte a qualidades propriamente “estéticas”, vale dizer capazes de suscitar no fruidor uma experiência estética em tudo excepcional.

<sup>15</sup> AUSTIN, 1962, p. 12. A tradução para o português, de Danilo Marcondes, tem como título justamente “Quando dizer é fazer”.

<sup>16</sup> Cf. DERRIDA, 1988.

<sup>17</sup> DE DUVE, 1996, p. 314.

<sup>18</sup> Para De Duve, de fato, “to read Kant after Duchamp, replacing the *judgment* ‘this is beautiful’ by the *judgment* ‘this is art’, is to consider that the word ‘art’ conflates genius and taste and refers both to an ‘inexponible’ aesthetic Idea and to an ‘indemonstrable’ rational Idea”. DE DUVE, 1996, p. 314, grifos meus. Ao tratar ambas expressões como produto de um “juízo” [*judgment*], De Duve deixa escapar à sua análise algumas das principais distinções entre o regime estético/kantiano e o regime performativo/duchampiano. A desatenção de De Duve se justifica: *Kant after Duchamp* é fruto de um compromisso com a manutenção/preservação, nos espaços moderno e contemporâneo, de um regime estético da arte. Hal Foster, por sua vez, enfatiza que o mictório de Duchamp “is a declaration, a performative”. FOSTER, 1994, p. 19.

<sup>19</sup> “Speaking generally, it is always necessary that the circumstances in which the words are uttered should be in some way, or ways, appropriate.” AUSTIN, 1962, p.8.

<sup>20</sup> E uma das consequências dessa ênfase na faculdade do juízo é o fato de que, como destacou Jacques Rancière, um dos traços fundamentais do regime estético é que a reflexão sobre a *poiesis* está sempre a reboque da reflexão sobre a *aisthesis*. Ver RANCIÈRE, 2011.

<sup>21</sup> O colocar-na-galeria é tão performativo quanto declarar “isto é arte”. O gesto se compara, por exemplo, a quebrar uma garrafa de champanha no casco de um navio no momento em que ele é batizado. O tema foi tratado por AUSTIN, 1962.

<sup>22</sup> Sianne Ngai explorou as diferenças entre as noções de “belo” kantiano e de “interessante” minimalista, argumentando que, em contraste com a

experiência do belo, o interessante minimalista instaura o debate e a discussão. NGAI, 2008.

<sup>23</sup> Cf. BRATMAN, 1999.

<sup>24</sup> BUTLER, 1988, p. 519.

<sup>25</sup> Precedentes históricos seriam, alegadamente, os agentes de Dadaísmo e Surrealismo. Uma associação entre algumas performances e as “promenades imbeciles” dadaístas pode de fato ser feita. Já a ênfase surrealista no inconsciente parece invalidar uma associação sua com as performances sessentistas e setentistas.

<sup>26</sup> “The subject as sovereign is presumed in the Austinian account of performativity”. BUTLER, 1996, p. 203.

<sup>27</sup> Creio que, no limite, o silogismo pode, ele mesmo, ser considerado um dispositivo performativo.

<sup>28</sup> Cf. BUREN, 1970.

<sup>29</sup> Ao fazê-lo Nauman contorna, de resto (e não por acaso), um dos problemas centrais da operação de Duchamp – qual seja, a escolha de cada ready-made. Como destaca Foster, enquanto Rodchenko “afirma”, Duchamp “escolhe” (“chooses”). FOSTER, 1994, p. 19. Cf. BUREN; REPENSEK, 1979.

<sup>30</sup> Apud CABANNE, 1971, p. 16. Robert Smithson chamou a atenção para o fato de que “[Duchamp] seemed dissatisfied with painting or what is called high art. Somebody like Clement Greenberg is opting for high art or modernism from a more orthodox point of view, but Duchamp seems to want to be playful with that modernism. He doesn’t see it as absolute. It is like a mechanistic view. He also strikes me as Cartesian in that respect, and I think he once mentioned in an offhand way that he was. Duchamp seems involved in that tradition and in all the problems of that tradition”. “Robert Smithson on Duchamp”. SMITHSON, 1996, p. 311.

<sup>31</sup> Cabe destacar que, não obstante a elisão da palavra objeto, todo ready-made é sempre um ready-made *object*. Sobre a diferença entre “meras coisas reais” e objetos de arte ver DANTO, 2010.

<sup>32</sup> DELEUZE, 1992.

<sup>33</sup> BALDESSARI 2013.

<sup>34</sup> RANCIÈRE, 2001.

<sup>35</sup> Como fica claro, não creio que a distinção arendtiana entre “agir” e “fazer” seja produtiva para se pensar a arte depois da política. Cf. ARENDT, 2016.

<sup>36</sup> Cf. STELLA, 2012.

<sup>37</sup> BENGLIS, 2015.

<sup>38</sup> BATTCOCK, 1995, p. 157. Minha tradução, meus itálicos.

<sup>39</sup> BATTCOCK, 1995, p. 157. Minha tradução.

<sup>40</sup> BATTCOCK, 1995, p. 157.

<sup>41</sup> Como argumentou Luiz Camillo Osório (Correspondência pessoal com o autor, 01.08.2018), nem todo desenhar pode ser considerado um dispositivo metafísico, e o exemplo que cita – o desenhar em Cy Twombly – é prova disso.

<sup>42</sup> MORRIS, 1970.

<sup>43</sup> JUDD, 2005, “Specific objects”, p. 184.

<sup>44</sup> Cf. CRIMP, 1979.

<sup>45</sup> BROWN, s/ data.

<sup>46</sup> FABIÃO, 2017.

<sup>47</sup> ACCONCI, 2006, p. 228.

<sup>48</sup> Uso o termo sem endossá-lo. Cf. FOSTER, 1994.

<sup>49</sup> KRAUSS, 1979. Penso portanto que as noções de “post 60s sculpture” e “sculpture in the expanded field” têm por objetivo preservar a categoria escultura, sendo por isso mesmo instrumentos essenciais da reação conservadora.

<sup>50</sup> KRAUSS, 1981.

<sup>51</sup> SERRA, 1994, “Interview [with Friedrich Teja Bach, 1978]”, p. 33.

<sup>52</sup> LIPPARD, 1973.

<sup>53</sup> KRAUSS, 1979, p. 36.

<sup>54</sup> VIDLER, 2004, p. 142.

<sup>55</sup> KOSUTH, 1991, “1975”, p. 131.

<sup>56</sup> Na formulação de Foster, promover a “estruturação de materiais com o fim de motivar um corpo e demarcar um lugar”. FOSTER, 2015, p. 168.

<sup>57</sup> Cf. LEONIDIO, 2016.

<sup>58</sup> EISENMAN, 2004, “Notes on Conceptual Architecture”, p. 24. Itálicos meus.

<sup>59</sup> Krauss tratou desse tema em KRAUSS, 1981, especialmente capítulo 7. Sobre o significado da arte conceitual. Cf. KRAUSS, 1973.

<sup>60</sup> EISENMAN, 2004, “Notes on Conceptual Architecture”, p. 24.

<sup>61</sup> Não por acaso, em sua introdução a *Diagram Diaries*, Robert Somol destaca que, para Eisenman, a realização de uma outra forma arquitetônica tinha como pré-requisito o emprego de algum “dispositivo performativo”. SOMOL, 2007, p. 169.

<sup>62</sup> Cf. EISENMAN, 1999.

<sup>63</sup> EISENMAN, 1997, p. 13, minha tradução.

<sup>64</sup> A expressão foi usada por GARCIA, 2019.

<sup>65</sup> EISENMAN, 1997, p. 13. Minha tradução.

<sup>66</sup> Cf. EISENMAN; KOOLHAAS, 2013, p. 21. Eisenman alude a dois tipos de diagramas, o diagrama como “índice icônico” e o diagrama como “índice de transformação”.

<sup>67</sup> E se Eisenman rejeita o procedimento tipológico é exatamente por isto: por definição, o tipo antecede o projeto, que se transforma sempre em atualização de uma preexistência.

<sup>68</sup> Sobre o diagrama em Kahn, ver DE LONG, 1992.

<sup>69</sup> ZAERA-POLO, 2015, “Peter Eisenman”, p. 299.

<sup>70</sup> KAHN, 1998, p. 43.

<sup>71</sup> EISENMAN, s/d.

<sup>72</sup> EISENMAN, s/d.

<sup>73</sup> SERRA, 1994, “About drawing. An interview”, p. 53-54.

<sup>74</sup> ROWE, 1976.

<sup>75</sup> EISENMAN, s/d.

<sup>76</sup> ZAERA-POLO, 2015, “Peter Eisenman”, p. 280.

<sup>77</sup> Cf. LEONIDIO, 2015a.

<sup>78</sup> Cf. ARTEMEL, s/d.

<sup>79</sup> EISENMAN, 2013.

<sup>80</sup> Sobre o que Eisenman denomina a “metafísica da presença” ver entre outros textos de Eisenman, EISENMAN, 2007, “Presentness and the Being-Only-Once of Architecture”, p. 42-49.

<sup>81</sup> EISENMAN, 2013.

<sup>82</sup> EISENMAN, 2013.

<sup>83</sup> EISENMAN, 1980.

<sup>84</sup> Cf. FOUCAULT, 1983; BARTHES, 1984.

<sup>85</sup> ZAERA-POLO, 2015, “Peter Eisenman”, p. 299.

<sup>86</sup> “Ce que Filippo affirme et défend, de façon inédite, c’est le ‘professionnalisme’ de l’architecte contre le vague ‘magistère de l’artisan, la priorité de l’invention technique sur l’habilité du métier”. ARGAN, 1981, p. 40.

<sup>87</sup> Ver por exemplo FOSTER et al, 2009; AGAMBEN, 2009; DANTO, 2006; JOSELIT, 2013.

<sup>88</sup> Como argumentei em outra ocasião, não creio que Foster tenha entendido o minimalismo. LEONIDIO, 2015b.

<sup>89</sup> BUTLER, 2018, p. 29.

<sup>90</sup> Discordo portanto da leitura que Alberro faz da arte dos anos de 1960 e 70, fundada na oposição entre arte engajada vs. arte não engajada. ALBERRO, 1997. Creio de resto que categorias como “arte política”, “arte engajada”, “arte progressista”, “arte de contestação, etc são inadequadas para dar conta da arte minimalista e pós-minimalista.

<sup>91</sup> Como deve ficar claro, não opero aqui com as categorias alternativas/complementares de “a política” e de “o político” empregadas pela ciência política (cf. por exemplo, MOUFFE, 2005, especialmente capítulo 2). Sigo, ao contrário, a perspectiva de Rancière, segundo a qual a ciência política é também um modo de aniquilação da reflexão sobre a política. RANCIÈRE, 2018.

<sup>92</sup> Notadamente, a crise do Absolutismo e concomitante ascensão da sociedade crítica burguesa, e a emergência da ordem temporal moderna Cf. KOSELLECK, 1999.

<sup>93</sup> FOUCAULT, 1999.

<sup>94</sup> GUMBRECHT, 2018.

<sup>95</sup> Cf. KOSELLECK, 2004.

<sup>96</sup> GUMBRECHT, Hans U. “Cascatas de modernidade”. In: GUMBRECHT, 1998, p. 16.

<sup>97</sup> ARENDT, Hannah. “O conceito de história: antigo e moderno”. In: ARENDT, 1979.

<sup>98</sup> ROSENBERG, 2004, p. 230. Cf. CRIMP, 1980. Como ressaltai em outra ocasião, esta permanece sendo a régua crítica/ética de Foster, para quem a historicidade deve ser o parâmetro crítico base da arte “de qualquer arte”. LEONIDIO, 2015b. Sobre o tema ver ELKINS, 2003.

<sup>99</sup> Cf. CRIMP, 1980.

<sup>100</sup> FRIED, 1963, p. 28. E se a era da vanguarda foi também a era da crítica não foi por outro motivo: ao fim e ao cabo o papel da crítica de vanguarda não era outro senão definir a situação e a pertinência histórica desses atos. Cf. ELKINS, 2003.

<sup>101</sup> OSBORNE, 2013, p. 176. Que Eisenman também percebeu com clareza esse *pathos* modernista/historicista, fica claro em sua afirmação de que “three prevailing ‘isms’ of architecture all involve nostalgia, malaise involving memory: modernism, a nostalgia for the future; post-modernism, a nostalgia for the past; and contextualism, a nostalgia for the present”. EISENMAN, 1980.

<sup>102</sup> LEVINE, 1996.

<sup>103</sup> FOUCAULT, 1999, p. 300. Cf. ARENDT, 1988.

<sup>104</sup> Cf. FOSTER, 1994

<sup>105</sup> Cf. DERRIDA, 2018.

<sup>106</sup> Se a ideia de “intervenção” sintetiza um dos modos de agir paradigmáticos do sujeito constituinte/interventor moderno, a noção de “interferência” talvez sintetize os modos alternativos de ação colocados em prática por um sujeito político alternativo. Marcia X, de modo muito sugestivo, diferenciou “interferência” de “intervenção”. MÁRCIA X.; HAMBURGER, Alex. “Cage e os velocípedes” (Rascunho de carta à imprensa, Rio de Janeiro, 14/10/1985). In: LEMOS, 2013, p. 225. Sobre uma concepção não-interventora de projeto, v. LEONIDIO;AYAKO, 2019.



<sup>107</sup> EKLUND, 2009, p. 271.

<sup>108</sup> PALMEIRO, 2015. Como destaca Palmeiro, sua ação tem início com uma primeira apropriação – a de um edital público, do qual a artista se apropria e que transfere para um contexto inteiramente estranho ao previsto no edital.

<sup>109</sup> JANDIR JR, 2009.

<sup>110</sup> Nem todos os críticos reunidos ali concordavam com essa visão. Cf. SCOTT, 2003, p. 88, nota 47.

<sup>111</sup> Sobre o aspecto diagramático da arquitetura de Koolhaas, v. SOMOL, 2007.

<sup>112</sup> No caso de Hal Foster, por exemplo, mesmo quando existe espaço para hesitação, é ainda para recriminar os “movimentos ambíguos” de alguém que, “surfando” na “dialética da modernização”, talvez não tenha produzido nada além de “uma vanguarda sem projeto”. FOSTER, 2003, p. 60-61.

<sup>113</sup> “[...] contra a especulação imobiliária e as leis ou as autoridades que a protege; contra a exploração do homem pelo homem; contra a mecanização da existência; contra a inércia do hábito e do costume; contra os tabus e as superstições; contra a agressão dos violentos; contra a adversidade das forças naturais; sobretudo projeta-se contra a resignação ao imprevisível, ao acaso, à desordem, aos golpes cegos dos acontecimentos, ao destino [...] projeta-se para a revolução, contra todo o tipo de conservadorismo”. ARGAN, 2000, p. 53.

<sup>114</sup> Apud FOSTER, 2003, p. 62.

<sup>115</sup> CRARY, 1994.

<sup>116</sup> SCOTT, 2003, p. 87.

<sup>117</sup> SCOTT, 2003, p. 93.

<sup>118</sup> SCOTT, 2003, p. 92.

<sup>119</sup> SCOTT, 2003, p. 92-93.

<sup>120</sup> Em inglês, “intemperate action”. SCOTT, 2003, p. 93.

<sup>121</sup> SCOTT, 2003, p. 93.

<sup>122</sup> Apud SCOTT, 2003, p. 93.

<sup>123</sup> EISENMAN; KOOLHAAS, 2014, p. 20 e 27, respectivamente.

<sup>124</sup> LACATON; VASSAL, 2001, p. 31.

<sup>125</sup> ELILSON, 2017, p. 25.

<sup>126</sup> Não obstante a ênfase que esses autores dão ao verbo “recusar”.

<sup>127</sup> TEIXEIRA & GANZ, 2004.

<sup>128</sup> Ver em especial KWON, 2004.

<sup>129</sup> Sobre o “discurso do re-”, ver ADORNES, Luisa Xavier. “Discurso de uma intervenção”. LEONIDIO, 2017, p. 11. Rem Koolhaas por sua vez percebeu que “restaurar, reconfigurar, recombinar, renovar, reformar, rever, recuperar, redesenhar, retornar – os mármores do Parthenon – refazer, respeitar,

rentabilizar: os verbos que começam por “re” produzem espaço-lixo”. KOOLHAAS, 2016.

<sup>130</sup> Cf. KWON, 2004.

<sup>131</sup> Cf. STEYERL, 2011.

<sup>132</sup> POPE.L, 2015.

<sup>133</sup> MÁRCIA X, HAMBURGER, Alex. “Cage e os velocípedes” (Rascunho de carta à imprensa, Rio de Janeiro, 14/10/1985). In: LEMOS, 2013, p. 225

<sup>134</sup> SMITHSON, 1968, p. 21-27.

<sup>135</sup> PLAGENS, 1970, p. 86.

<sup>136</sup> SMITHSON, 1968, p. 23.

<sup>137</sup> SMITHSON, 1967, P. 31.

<sup>138</sup> SMITHSON. 1966, p. 29.

<sup>139</sup> A noção de “situação” é especialmente interessante (e problemática) nesse sentido, porque nela se combinam tanto temporalidade quanto espacialidade. Penso, nesse sentido, que o que Plagens chama de “context art” poderia ser chamado de “situation art”.

<sup>140</sup> SMITHSON, 1996, passim.

<sup>141</sup> OWENS, 1979.

<sup>142</sup> SMITHSON, 1996, p. 110.

<sup>143</sup> Sobre a incorporação da obra de Smithson pelo discurso do campo ampliado, v. LEONIDIO, 2016.

<sup>144</sup> Pessoalmente, creio que “A Museum of Language in the Vicinity of Art” é, junto com Specific Objects, de Donald Judd, a melhor leitura da arte dos anos 1960.

<sup>145</sup> SMITHSON, 1996, passim. Que a obra de Smithson imploda com as categorias centrais da vertente fenomenológica da “arte contemporânea” – em especial, “matéria”, “corpo”, “lugar”, “tempo” e “experiência” –, apenas atesta seu caráter insurgente e marginal. Que, a despeito disso, ela siga sendo associada à “escultura no campo ampliado”, demonstra a força e a persistência da reação conservadora lançada contra a vertente não-fenomenológica/não-performativa dessa arte.

<sup>146</sup> MULLER, 2015, p. 22.

<sup>147</sup> SCHWARTZ, 2018.

<sup>148</sup> QUEIRÓS, 2015.

<sup>149</sup> COIMBRA, 2004, p. 107-108.

<sup>150</sup> LEONIDIO, 2015a.

<sup>151</sup> RANCIÈRE, 2018, p. 104. Rancière não trata contudo dos distintos modos de ação/enunciação pelos quais se dão as reconfigurações do sensível.

<sup>152</sup> HOT CHIP.

<sup>153</sup> NEGRI & HARDT, 2016, p. 9.

<sup>154</sup> NEGRI & HARDT, 2016, p. 21 e 67. Itálicos dos autores.

<sup>155</sup> O que está em jogo aqui, portanto, é a definição de uma ética pós-transcendental. Cabe lembrar aqui que os vínculos entre a ética transcendental e o ethos artístico/estético moderna são evidentes, tendo se explicitado sobretudo na questão da autoria e seus inúmeros desdobramentos do domínio da arte. Dito isso, uma ética pós-transcendental tem inúmeros outros rebatimentos no domínio da arte além da questão da autoria. Cf. DERRIDA, 2018.

<sup>156</sup> DERRIDA, 2018, p. 172.

<sup>157</sup> DERRIDA, 2018, p. 171.

<sup>158</sup> Cf. STELLA, 2012.

<sup>159</sup> O presente texto desdobra e amplia a apresentação que fiz ao 2º *Colóquio internacional Arquitetura, Derrida, Aproximações. Espectralidades e Fantasmagorias na Arquitetura e Filosofia*, Ilha Grande, 24 a 27 de outubro, 2017. Agradeço a leitura e os comentários de Fernando Fuão, Maria Palmeiro, Luiz Camillo Osório e Patrick Pessoa. Agradeço também a colaboração de Rui Valporto, que ajudou na pesquisa bibliográfica e das falas dxs artistas/arquitetxs que acompanham as imagens aqui reproduzidas.

<sup>160</sup> ANDREZ et al, s/d.