

ARTE E AMBIENTE NUMA CONDIÇÃO CONTEMPORÂNEA - O ESPAÇO/AÇÃO DE UMA NOVA SENSIBILIDADE

EULER SANDEVILLE JR.



Terra vista da Apollo 15. Jellicoe, G. & S. *The landscape of man*, London, Thomas and Hudson, 1987.

RAZÕES DA PAIXÃO

A relação arte-paisagem, ou paisagismo-arte, desperta-me um grande interesse, ligado ao campo de ação e formação do arquiteto. As abordagens do tema, em geral, partem do campo da arte para a paisagem em função do olhar artístico, como em Kenneth Clark “A paisagem na arte” ou “arte dos jardins”, do que poderia citar como um bom

exemplo Derek Clifford “Jardins: história, traçado e arte”. De fato existem abordagens porque o pensamento humano não é estanque; arte, arquitetura, paisagismo e técnica, e daí as paisagens, suas visões, seus projetos, ocorrem num meio cultural e social. E os exemplos são muitos.

Este texto parte da arte para a paisagem contemporânea, relacionando arte e paisagismo, vendo que estes dois pólos permeiam-se sem necessariamente confundirem-se. O “fio de Ariadne” bem poderia ter sido a questão da linguagem. Mas preferi uma outra abordagem, pois ao tentar entender os fundamentos das experiências artísticas ocorridas em torno da década de 60, deparo com uma questão também fundamental para a arquitetura e o paisagismo no período: o impacto das tecnologias e grandes escalas de compreensão e ação (portanto do ser) sobre a percepção e a sensibilidade ao mundo contemporâneo. A partir desse dado creio ser possível problematizar ambos os termos: arte e paisagismo.

Os fundamentos das experiências artísticas ocorridas, ou princípios geradores, residem na busca de uma relação com o cotidiano (obra/observador ator/cotidiano) a partir da consciência da condição do estar num certo espaço (o da fruição e distração) e a seguir num outro papel: vivendo a cidade. O exemplo pode ser dado agora mesmo, com a colaboração do leitor: levante os olhos e observe seu entorno, os objetos; espere um pouco, e agora observe suas mãos, sinta todo o seu fluir (...). Esta é a condição denunciada pela arte do período: a de um duplo papel. No caso, o de leitor, com o que implicar, e um inconsciente do ser no espaço-tempo. Implica assim dois níveis de consciência e papéis que não são facilmente conciliáveis, embora residindo ou acontecendo simultaneamente na mesma pessoa, ou grupo, que passam agora a ser vistos como uma fonte vital, existencial.

É neste ponto em que se insere a arte a que nos referimos, denunciando este dado, partindo do objeto para o espectador e os *environments* (instalações) até a escala ambiental propriamente dita. Historicamente, tratam-se de algumas ocorrências nas artes plásticas após a II Guerra, a partir das contribuições anteriores das vanguardas. Nova York surge como o grande centro artístico mundial, rivalizando com Paris. Desenvolve-se nesse momento da guerra uma arte própria norte-americana, o *action painting*, que leva a pintura às fronteiras do gesto expressivo. O passo seguinte é o rompimento com a pintura, ainda na década de 50, em direção ao objeto e ao evento (Rauschenberg; Karow), o mesmo processo ocorre na Europa, Japão, América do Sul, guardando sua especificidade e tendo em geral como campo de atração Nova York (os *Nouveaux Réalistes* em torno a Restany e Klein, Paris, 1960; Fluxus, a partir da Alemanha com Maciunas, Higgins, Beuys, 1962, etc.).

Esses movimentos foram protagonizados em geral por artistas plásticos. Mas é a meu ver uma aproximação, a partir de sua própria insuficiência ou inadequação num certo momento, de outros domínios do saber e agir, uma apropriação que chega a destruir o sentido convencional de artes plásticas e a propor, no outro extremo, uma arte “multimídias”, ou *mixed-mídias*. A evolução dos artistas norte-americanos se dá a partir de uma crise da *action-painting*, mas também a partir da colaboração de músicos e de artistas ligados à dança (Cage, Cunningham). Analisando como as coisas ocorreram nos EUA, Restany expõe que em relação aos novos realistas franceses no mesmo período, e “ainda que o ponto de partida filosófico seja o mesmo”, houve uma certa transição: “(...) Robert Rauschenberg, desde o começo dos anos 50, põe em causa a estética gestual da *action painting*. Sensível ao desgaste expressivo desse vocabulário do instinto, procurará garantir-lhe o recarregamento significativo recorrendo a elementos concretos. As primeiras *combine paintings* de 1952-53 oferecem uma solução magistral: apresentam-se como colagens de objetos encontrados sobre um fundo pictórico expressionista”. Aproximam-se ampliando seus meios, as artes plásticas de uma percepção criativa do ambiente contemporâneo: “À tradição cubista-dadaísta da colagem atualizada por Rauschenberg, à técnica da pintura reportagem e da *assemblage* objetiva virão superpor-se gêneros de sínteses: o ambiente e o *happening*. A *assemblage* é elevada à dimensão arquitetônica do ambiente; o *happening* introduz aí uma últimadimensão de síntese, a ação humana. Para lealmente a Rauschenberg, o pintor Allan Kaprow, teórico do *happening* e principalmente o compositor John Cage, terão desempenhado um papel capital na procura de uma expressão cada vez mais integrada na organicidade do fenômeno social” (Restany).



RAUSCHENBERG. ODALISCA
(ASSEMBLAGE), 1955-58. Salvat
Editores, História da Arte, v. 10.

Em todos os cantos revela-se um esgotamento da pintura e a pesquisa extravasa o objeto. A colaboração entre os diversos campos da pesquisa artística tem antecedentes, por exemplo, nos balés de Diaghilev e na Bauhaus (Shlemmer). Pintura, música, teatro, caminhavam desde o início do século para as fronteiras convencionais de suas linguagens (Schwitters). Não só vários artistas pesquisaram campos de expressão distintos (Picasso), mas colaboraram na organização de espetáculos que tendiam a uma arte total (teatro, balés), ainda que às vezes uma anti-arte (dada; Duchamp é o grande exemplo da geração que abre a década de 60). Porém na década de 60 a arte-total procurada não é apenas uma arte-síntese ou aplicada, mas de certo modo coisificada, que apropria e é apropriada. A criação artística nesse período realiza uma perda gradual e radical do objeto, com deslocamento do sentido, *status* ou categoria de arte para além deste, para as ações, apropriações, *environments*, motivações do artista. Os artistas num certo momento já não viam mais qualquer justificativa para criarem nos modos tradicionais, já confrontados, e buscaram outras funções, significados e modos de expressão para o seu fazer ou ser artístico.

Propõe-se aqui que alguns dos princípios vitais geradores desses movimentos, não dizem respeito apenas à experiência ocorrida em torno da década de 60, quando se esgotam em grande parte como forma artística, mas correspondem a uma certa sensibilidade. Os princípios, e não as formas ou gestos, que se tornam repetitivos, ainda têm o que dizer e revelar ao nosso cotidiano. A arte em nossa sociedade ainda permanece como um objeto de contemplação e também revelador e até educador de múltiplas possibilidades. O que é apenas, na prática, uma idealização e uma visão romântica da função e natureza da arte, ante o dado definidor e instaurador do que é o meio artístico e seu consumo, ou sistema de consumo.

No campo do paisagismo, que tem dado provas recentes de ser capaz de relação direta com o campo artístico (Cordeiro, Burle, Halprin, Dwyer), também vemos afirmar-se ou propor-se uma nova sensibilidade. Os EUA, até o final da guerra, acolheram parte considerável da inteligência européia - cientistas, artistas, arquitetos. Gropius, Mies, Albers, Mondrian, Duchamp, são alguns poucos nomes. O paisagismo norte-americano nesse período absorve as proposições da arquitetura moderna e integra-se na pesquisa de uma função contemporânea. "However, about 1936-37 a few landscape architects began positive action toward bringing the theory and practice of their work 'upto date with the more advanced sections of architecture and the allied arts'" (Eckbo). Isso implica, entre outras coisas, numa percepção do ambiente contemporâneo e das diversas escalas de projeto possíveis, bem como a atenção ao *landscape architecture* como uma disciplina científica, capaz de responder às dinâmicas do ambiente através de um método de projeto e de uma teoria correspondente. Eckbo: "Landscape design may be perennial borders and foundation planting, parks for the many and estates for the few, and subdivisions with winding streets in practice. But its cultural hinterland is the total physical expression (wherever there is some content of outdoor space an

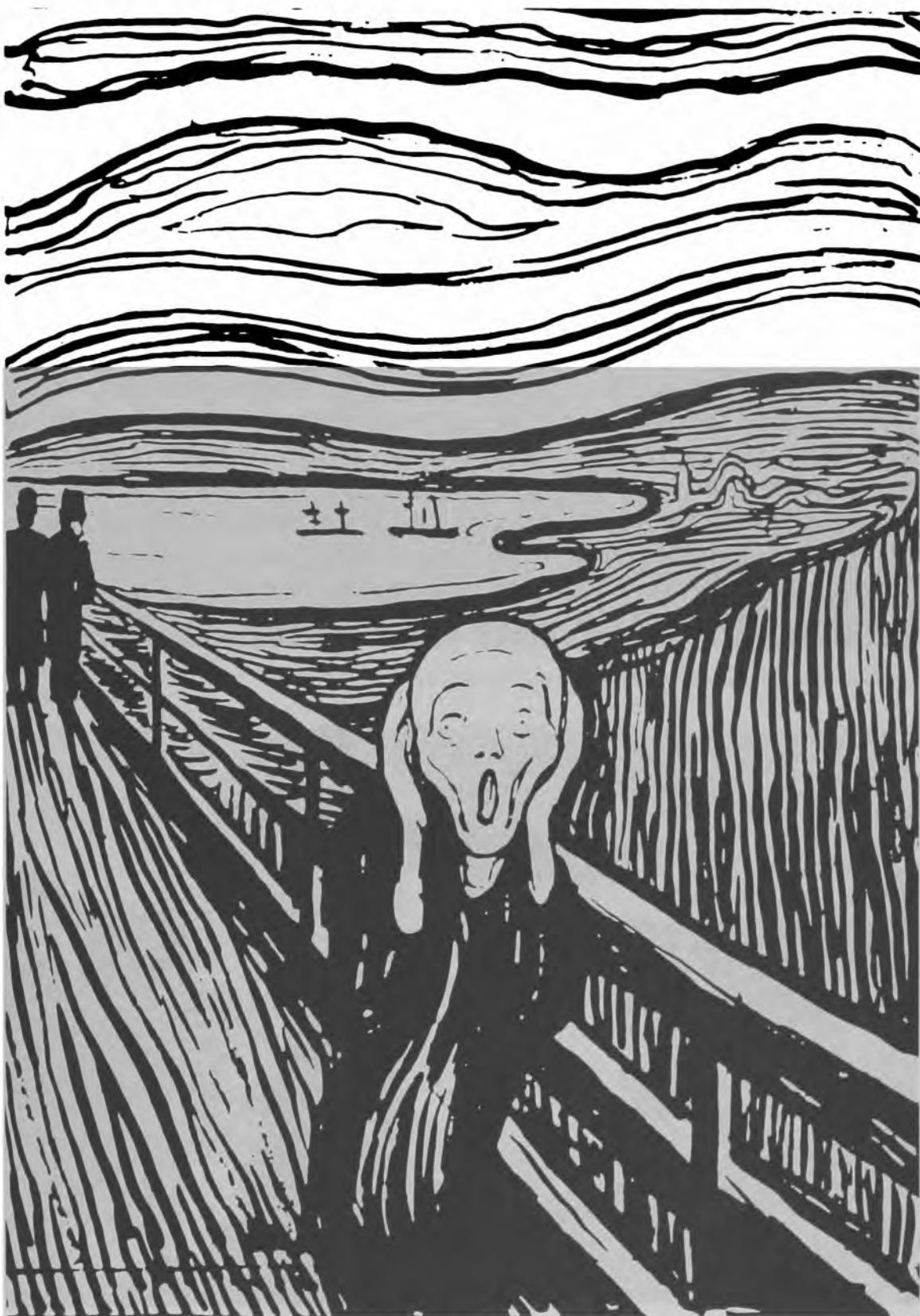
unprocessed materials) of the relations between man and nature”. O que nos conduz a uma dimensão inteiramente nova do planeta, à qual correspondem novos meios de percepção mecânica-tecnológica (a fotografia é um olhar do séc. XIX) e uma nova percepção estética e conceitual. “A análise em 1974 do que deveriam ser os conteúdos de ensino, nos levou a uma revisão dos fundamentos em que se baseava a disciplina até então. E, a procura de um novo enquadramento teórico se colocou como essencial: as mudanças fundamentais nas diretrizes mundiais após a Segunda Guerra, os rearranjos nas relações entre os povos, o processo do conhecimento científico, as possibilidades tecnológicas, transformaram as bases materiais de vida em escala e tempo antes inconcebível. Essas mudanças agiam de forma complexa, em todos os níveis, em articulações e combinações que levavam questões consideradas periféricas a uma posição central; novos territórios seriam ocupados para utilização de recursos ou para garantia de poder futuro sobre recursos, novas tecnologias de comunicação contribuíam fortemente para alterar, mais do que as distâncias entre os espaços, os tempos entre as idéias e os espaços. Os padrões de comportamento se alteravam, as noções de grupo e de comunidade estimulavam o deslocamento de preocupação com o indivíduo para os problemas das relações sociais. As transformações também atingiram as relações do homem com a natureza: a harmonização dessas relações teria como requisito o desafio da relação do homem com o homem, a aceitação dos conflitos inerentes a essa relação de grupos, comunidades, sociedades, o respeito ao homem sem coisificá-lo, sem reduzi-lo a uma categoria da economia. Esta deveria ser meio e não finalidade. Os objetivos de desenvolvimento seriam questionados. ‘Essa era a paisagem do homem que sentíamos.’” (Magnoli). É nessa abrangência que pretendo analisar a atividade artística, como já foi dito, respeitando a sua especificidade, mas procurando ver a contribuição que traz a uma nova sensibilidade ao ambiente e à condição do homem contemporâneo, e seus impasses, propondo uma aproximação que diz respeito, e muito, ao arquiteto.

Finalmente, minhas premissas se originam em minhas experiências e pesquisas com a arte e o teatro, que foram uma forma de existência, e no esforço de intelecção do espaço arquitetônico, da arquitetura, do paisagismo, da paisagem, bem como de uma procura de um ensino criativo e significativo. A partir daí identifico três temas fundamentais para minha sensibilidade, relações e atuação: o espaço e o cotidiano, o autoconhecimento e a expressão, o ambiente e a cultura. Todos envolvendo a percepção e a apropriação numa condição expressionista de um lado, cultural e crítica de outro. Esses conceitos, percepções, experiências que procuro religar (com o risco da palavra) na prática social, fundamentam um sentido bastante amplo para as pesquisas em que estou envolvido já há alguns anos, e que pressupõe uma metodologia assistemática (a contradição é consciente) que procura ver, em síntese, o ambiente como estética, no sentido pleno da palavra (inclusive etimológico - *esthese*).

Na medida em que o “sujeito” (seja lá o que for essa abstração) declara-se envolvido esteticamente (no sentido de *esthese*), este primeiro capítulo visa declarar uma dupla opção: atingir a emoção através do conhecimento e atingir o conhecimento com emoção, porque o conhecimento não é essa coisa purgada que às vezes quer parecer positivista, luminista; se veste bem esse estigma puritano da razão científica e da assertiva verdadeira, esconde seus pecados: suas emoções e suas opções. Busca-se, na verdade, conhecer, que é uma das motivações e funções mais arcaicas, a intuição e organização e alguma ordem e algum sentido na existência. O conhecimento não existe sem a observação das condições materiais, cotidianas, espirituais em que ocorre o ato de conhecer, ou trata-se de paródia de algo que está sempre além do sujeito, um sujeito que está sempre além de um mundo criteriosamente filtrado e representado. Busca-se conhecer um pouco, por um pouco e nessa expectativa talvez anacrônica ante a lógica sistêmica da “inteligência artificial” Ou reconhecer uma função impossível, senão inexistente, mas contraditoriamente (ou não) inevitável e necessária. Um paradoxo entre a montanha e o abismo, que só por ser inevitável não é paralisante. Função social, nenhuma nesses termos, exceto a de dizer: Estamos aqui! Esta é uma das condições! Imagens, ilusões.



LA ROCHE-SUR-YONNE, França. JELICOE, op. cit.



MUNCH, O GRITO. FAYGÁ, O. Universo da arte. RJ, Campus, 1983.

ESCALA E TECNOLOGIA AMBIENTE E ARTE

Arte e ambiente sempre foram coisas afins: o homem sempre agiu no ambiente com preocupação estética. E o ambiente sempre agiu sobre o homem, e seu imaginário, sua organização do mundo. Primeira evocação: “Taula” do santuário de Talati de Dalf, lages de 3 x 4 m, com um muro irregular cercado, uma em cada povoado, “idade do bronze”. A relação do homem com o ambiente sempre foi uma relação de poder, entre os dois termos e em todas as civilizações. Prefiro dizer homem-ambiente, na medida em que ambos são natureza, e a relação entre ambos é uma relação natural. Porém essa relação adquiriu uma complexidade tal, em função da organização social e dos meios do “homem moderno” que necessitamos falar não mais em oposição homem-natureza, mas em natureza recriada. Como paisagem, pode ser um produto intencional, fruto de um imaginário dessa relação homem-ambiente numa certa sociedade, ou um produto do uso indiscriminado dos recursos, sem preocupação com as condições resultantes. Ambos os casos implicam em tecnologias e escalas de intervenção e resultados (processos, na verdade). Segunda evocação: Randall’s Island, Ponte Triborough, N. Y., 1936 e Pretzel, Grand Central Park Way e outras, 1936-37, reproduzidas por Giedion ou paisagens de diques na Holanda ou a geometria de campos de cultivos.



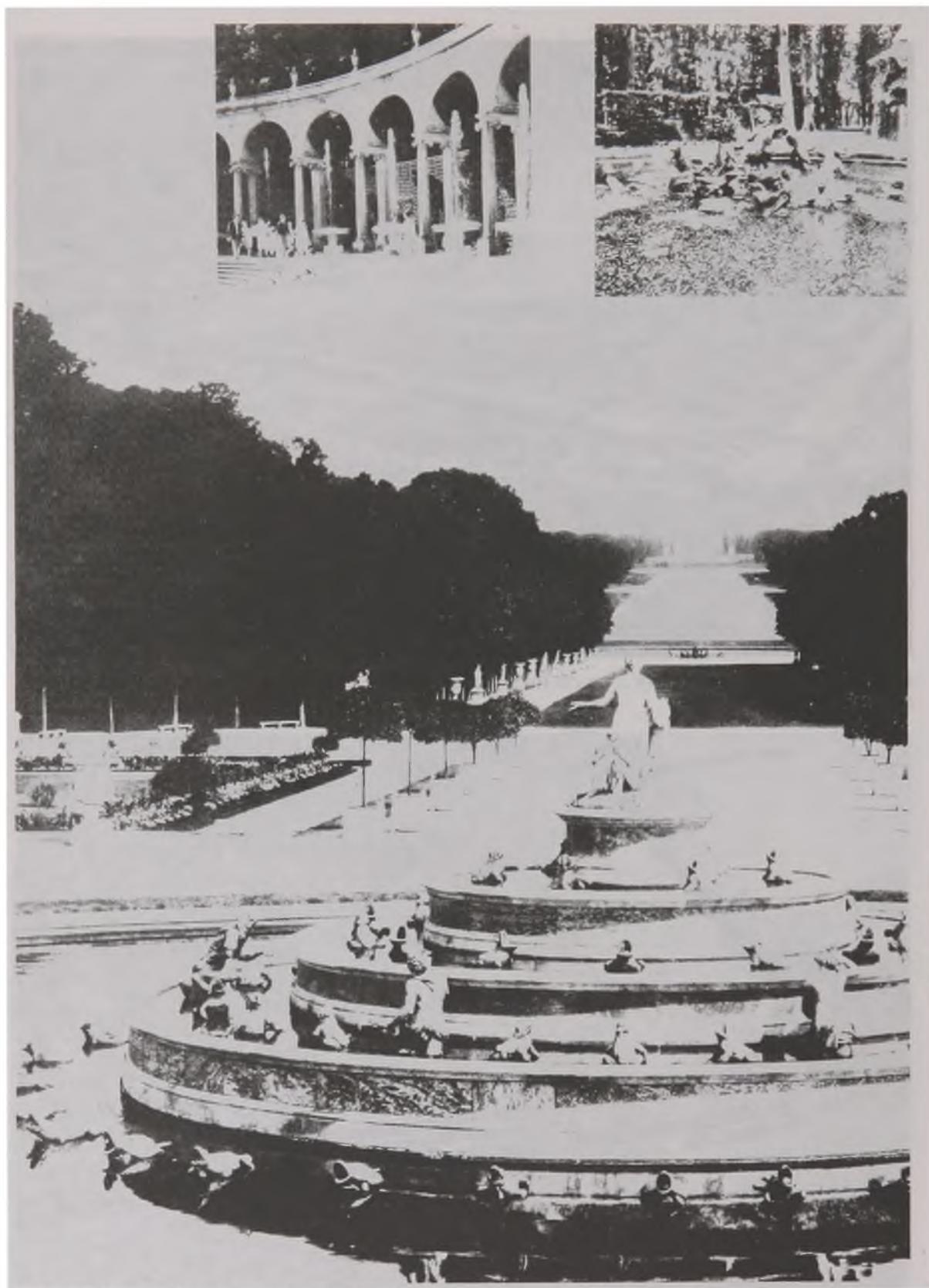
“TAULA” DO SANTUÁRIO DE DALF, IDADE DO BRONZE. Salvat editores, op. cit., v. 1.



RANDALL'S ISLAND, NEW YORK, 1936. GIEDIUN, S. Spacio, Tiempo y Arquitectura. Barcelona, Editorial Científico-Médica, 1958, 2ª ed.

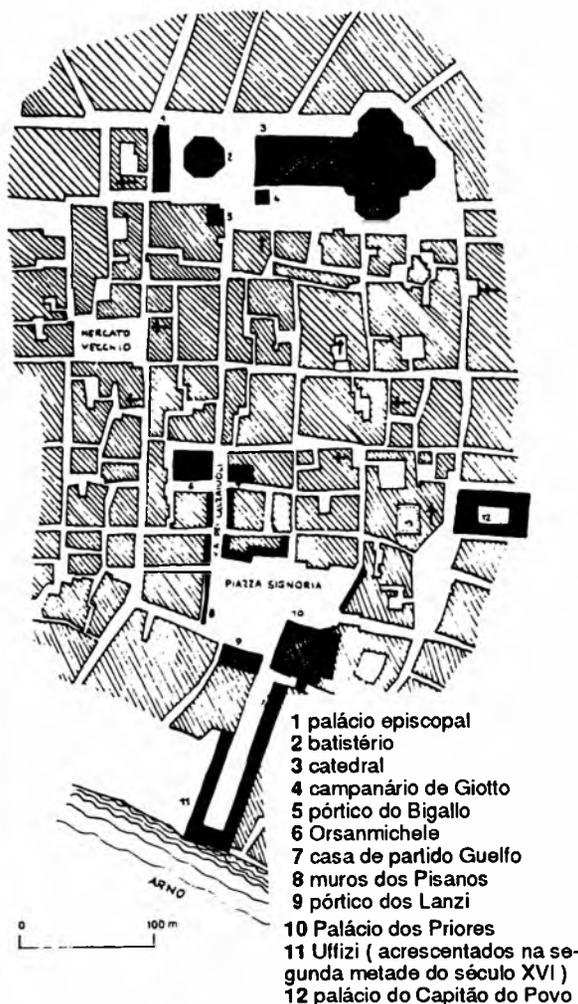


OOSTERPOLDER DIKE, HOLANDA. JELLICOE, op. cit.



VERSALHES. JELICOE, op. cit.

Arte e paisagem em Versalhes. O palácio e o parque são uma grande intervenção no ambiente circundante de Paris, constituindo segundo Benevolo “dois organismos complementares, que revelam as possibilidades e os limites do poder absoluto entre o séc. XVII e o séc. XVIII” Versalhes é um cenário para as festas, passeios da corte, que obedecem também a uma sofisticada coreografia e figurinos, só possível mediante um mecanismo técnico e um aparato artístico de controle dos grandes espaços através da idéia de ordem na composição do conjunto e dos detalhes, desde o território até a “arte topiária” e *parterres* e ornamentos. Mas o conceito de ordem não exclui a diversidade dos espaços ou mesmo uma riqueza de imaginação, criando espaços que são nichos de um sentimento mitológico ligado à floresta, à gruta, à água, que de certo modo são o lugar do irracional na racionalidade do sistema, tanto quanto da escala humana no poder de uma intervenção absoluta no espaço. Versalhes representa um fantástico trabalho de integração das artes no território, com toda a carga ideológica que teve e tenha.



Palácio dos Piores e Centro de Florença depois das intervenções de Arnolfo de Cambio. BENEVOLO, L. História da cidade, São Paulo, Perspectiva, 1983.

Arte e paisagem em Florença medieval. No final do séc. XIII, a cidade passa por uma série de remodelações sob a orientação de Arnolfo da Cambio, com demolição e construção de novos edifícios e criação de espaços públicos, decorados pelos mais importantes artistas de então. Funda-se nesse período chamado de pré-renascença italiana uma nova sensibilidade. A cidade remodela-se iniciando a pesquisa dos meios urbanísticos e artísticos para tal. É nesses ambientes artístico, literário, econômico, etc., que muitos artistas produzem obras fundamentais para a arte/história da arte ocidental. Lionello Venturi, em “De Giotto a Chagall” abre seu texto com a descrição e análise da obra de Giotto - “S. Joaquim entre os pastores”. Sua análise é uma deliciosa percepção da arte que conhecemos. Demonstra, na organização plástica da obra, toda uma condição cultural desse período, particularmente a percepção que a cultura artística (ou a arte que conhecemos) tem do homem e da paisagem que se transformava; todo um sistema de pensamento mobilizado perceptivamente na obra de arte em sua especificidade plástica, na obra como tal. É interessante percebermos como a produção de Giotto e Arnolfo da Cambio se inserem num conjunto de estruturas sociais e ambientais (indissociáveis) herdadas, realizando em si a transformação do homem e do ambiente. A extrema especialização da crítica tende a dissociar excessivamente uma condição que é em sua essência, em sua gênese, um processo integrado. Vemos então a reprodução do afresco de Giotto, mas nunca a capela ou a paisagem onde se encontra. Nossa percepção e nosso entendimento saem empobrecidos. Mesmo depois de Leonardo e Picasso, vemos aqui o pintor, ali o escultor, ali o urbanista. O processo do nosso raciocínio pode ser condicionado como segue: dos despojos do Egito ao patrimônio de Louvre. Arte, paisagem e sociedade são coisas afins, reais. Arte e consciência são domínios afins.

O tremendo poderio militar, econômico, tecnológico do segundo pós-guerra alteram as significações de espaço, cidade, relações sociais, valores, etc. Os referenciais teóricos da cidade industrial, que ainda emprestamos à modernidade e seus críticos fundadores, são insuficientes para dar conta do mundo contemporâneo. Mas o pensamento da modernidade, recém-nascido, estica o braço por essa ferida na consciência do homem contemporâneo. A modernidade, que recoloca os valores possíveis e as impossibilidades do homem do séc. XX, a partir das relocalizações do “crudito”, e cuja origem enraíza-se nas contradições sociais e culturais da “cidade industrial”, entra em crise. Mostra seu limite de transformação ao mesmo tempo em que funda uma nova sensibilidade. Os referenciais conceituais e históricos desenvolvidos em torno da “cidade industrial” mostram-se cada vez mais nitidamente incompetentes para dar conta de uma visão da contemporaneidade, por si sós. Da mesma forma a percepção e com ela a expressão dessa contemporaneidade deve adequar-se às novas escalas, tecnologias, incompetências.

A percepção do homem contemporâneo é dada segundo os novos instrumentos conceituais, tecnológicos e de reprodução para consumo em massa. O automóvel como extensão do

aparelho de locomoção humano, a aldeia global, e tantos outros lugares comuns, têm uma extensão conceitual considerável. Daí a modernidade estica o braço pela ferida da guerra.



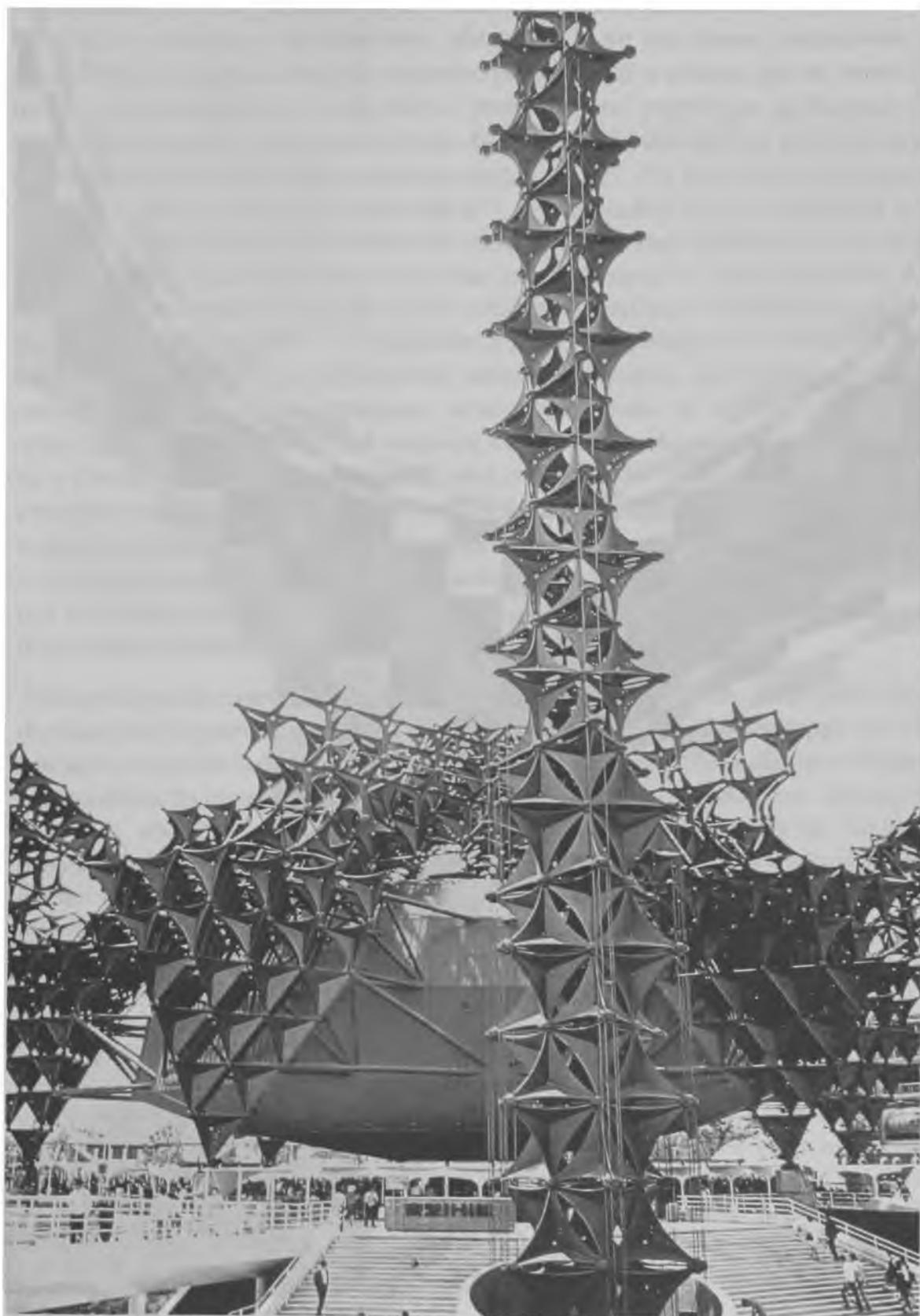
Giotto: São Joaquim entre os Pastores.
VENTURI, L. Para compreender a
pintura de Giotto a Chagall. Lisboa,
Estudios Cor, 1972.

A percepção, que é uma ação tanto sensorial como conceitual, adequa-se a essa nova abrangência que, no entanto, o desloca também do estar para o simulacro (por exemplo, a diferença entre o estar ou consumir por revistas, tours, etc.). Essa sensibilidade perceptiva contemporânea incorpora as noções da ecologia, planejamento, geografia, sensoramento remoto, sistemas. Claro que todas estas coisas não atingem ao brasileiro como ao americano da mesma maneira, sequer a fulano e beltrano, mas têm sem dúvida um impacto significativo sobre todos.

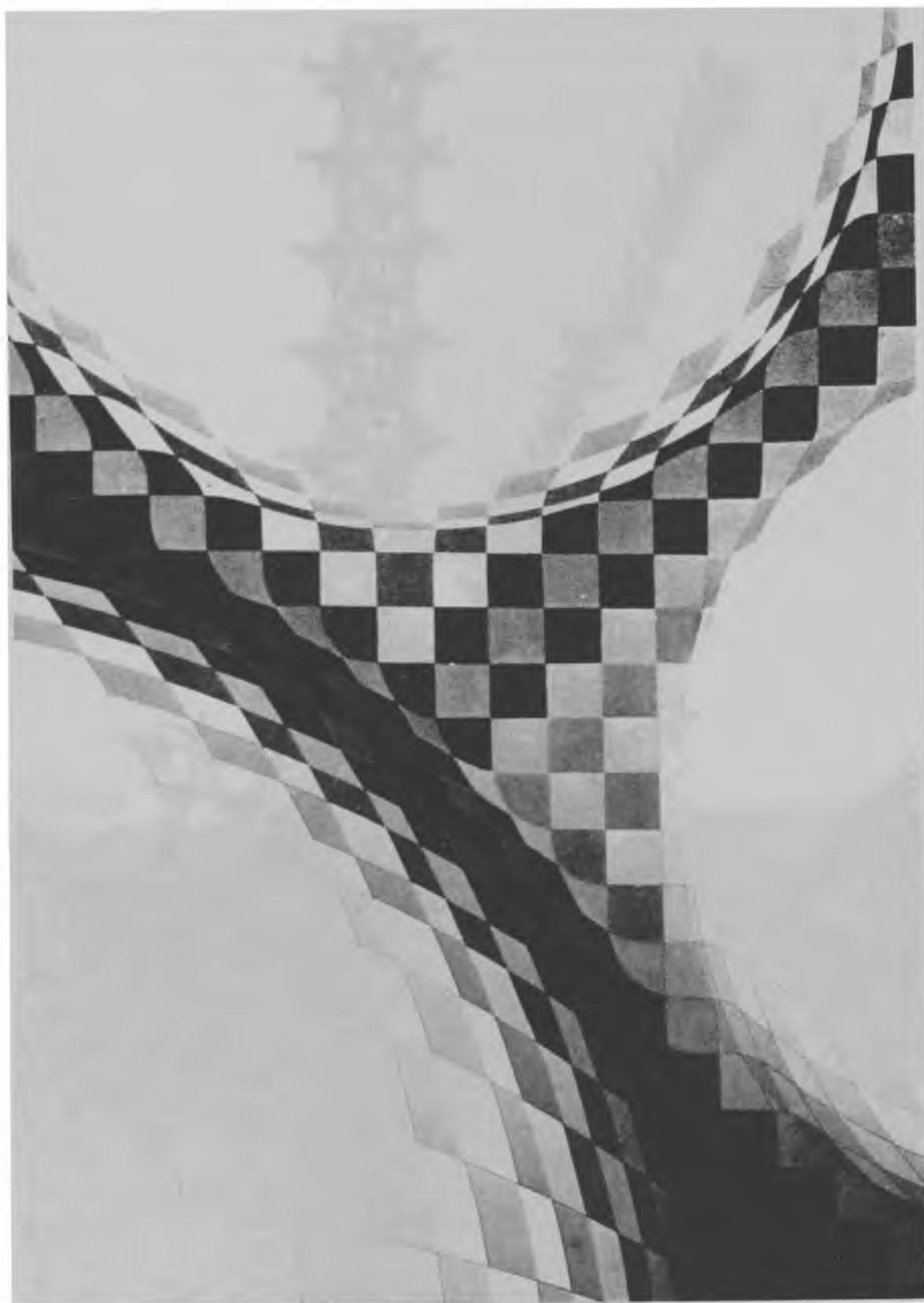
A expressão artística entra em crise de dentro do próprio processo artístico, parecendo num certo momento terminal: “O informalismo não é uma corrente com um programa próprio: é uma crise que afeta simultaneamente todas as culturas figurativas, demonstrando a impossibilidade de seu ulterior desenvolvimento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



Ponsatí Inflável, 1972 (40 elementos de 18 x 9 m) Salvat. Editores, v. 10.



Kurokawa. Pavilhão Toshiba Ihi, Osaka, 1970. Salvat Editores, op. cit., v. 10.



Vasarely - Trionf, 1973. Salvat Editores, op. cit., v. 10.

Estas afirmações têm paralelo nas de Walter Benjamin, quando este propõe que as técnicas do cubismo e do futurismo, afinando-se com sua época, preparavam a sensibilidade do homem naquele momento para apreciar o cinema, que se insere já numa outra problemática. Analisando a “perda da aura” propõe que as técnicas de reprodução destacam o objeto do domínio da tradição substituindo “por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez” (“*o hic te nunc* do original constitui o que se chama sua autenticidade”). Seu raciocínio o leva a identificar um potencial revolucionário mas também alienante nas técnicas de reprodução em massa da obra de arte, e que levam esta a sua crise, como até então se concebera a arte. As conseqüências dessas técnicas que levam à crise da arte seriam: 1 - revelar aspectos não percebidos pelos sentidos; 2 - transportar a obra para próximo do observador ou espectador; 3 - perda da autenticidade material e histórica, implicando perda de autoridade. Alguns desses processos mencionados estão na raiz das tendências artísticas nas décadas de 60 e 70. A apropriação que o *pop* faz do cotidiano e do consumo na sociedade norte-americana, levam Warhol a reproduções seriadas de imagens que compõem o universo desse consumo e à realização de filmes onde o tempo é o real da ação registrada, que por sua vez prescinde de qualquer história. Essa utilização de um veículo com a virtualidade e potencial simbólico como o cinema, nos leva a perceber as limitações do seu real, e em última instância não é apenas uma ação cotidiana que é documentada até a náusea, mas a própria constituição serial da imagem animada que é explicitada.

Trata-se não só da crise em nossa cultura do objeto artístico irreprodutível e único, mas de educação (Argan) e de um aprofundamento da sensibilidade: “Pela primeira vez, ela nos abre a experiência de um inconsciente visual; assim como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente instintivo” (Benjamin). Por outro lado, essa revolução nas artes, não teve uma relação necessária com uma revolução social. Embora revolucionando a percepção, a educa para esses efeitos de choque e manifesta assim um caráter integrativo e não revolucionário. Propõe uma alternativa ao comportamento individual ante uma sociedade tecnológica e uma recriação do papel do artista como um mágico (Glusberg) que franqueia o acesso a essa condição contemporânea do homem: “A arte do futuro não será evidentemente a dos “museus fixos” e isto é emanção de uma sociedade passada, mas a do espaço e antes de mais nada do espaço planetário” (Restany). É necessário dizer que nesse grande potencial inventivo das vanguardas reside também um caráter politicamente reacionário, que corrobora seu esgotamento, ou seja, sua incapacidade para responder ou continuar respondendo às condições de existência do ambiente atual. No meu raciocínio uma coisa não exclui necessariamente outra, e o enfrentamento do problema ambiental continua exigindo respostas criativas, mas também responsáveis, isto é, conseqüentes. Arte e ambiente, arte e educação, ambiente e educação são coisas afins e continuam exigindo uma ação que aprofunde a percepção/compreensão dos impasses e possibilidades, e das escalas em que essas questões se colocam.



Günter Brus. Test to Destruction, 1970 (Happenings, Munique). WALKER, J. A arte desde o pop. Barcelona, Labor, 1977.



Stuart Brisley, Artist as a whore: Anevent, 1971/72 (Happening, Londres). WALKER, op. cit.

Altera-se deste modo para os impactos das tecnologias em consonância com a cultura, sobre a percepção e a expressão. Trata-se não só do objeto, mas da escala na qual se dá a fruição e a criação, bem como dos meios para sua produção e consumo. Esta condição é a de uma nova sensibilidade, trabalhada pelos artistas deste século, por vezes submergindo a arte num individualismo excessivo ou em situações limites de sua existência. Assim podemos entender o gesto do artista, rompendo o objeto, tentando alcançar o real e por aí o cotidiano. A realidade da arte não reside mais no objeto, mas em sua própria opção criativa. É o gesto do expressionismo abstrato, formando a arte como uma produção autônoma, um gesto criativo do artista, liberando suas energias no espaço da tela, na própria escala do ambiente na qual se move o artista, incorporando na obra o acidental e aleatório. É o “grande nu americano” de Wesselmann, onde das apropriações *pop* do banal da comunicação de massa, o artista extrapola inclusive a noção de quadro. Indo mais longe nessa direção, as compressões de César, ou o gesto do artista tomando todo o espaço da galeria (Klein, p. ex.) e transpondo-o para as ruas e o ambiente (Smithson, Morris, Heizer). Neste ponto a percepção que o artista nos propõe da arte tem a ver com toda essa nova situação cultural de uma época que pode ver e entender o espaço geográfico total como o espaço total da produção e da possibilidade de existência.



R. MORRIS. OBSERVATORY (Diâmetro 70 m), 1971. WALKER, op. cit.



R. SMITHSON. SPIRAL JETTY (Diâmetro 49m, UTAH), 1970. WALKER, op. cit.



M. HEIZER. Double Negative (Escavação, Pedra e Arcia, Nevada), 1969-70. WALKER, op. cit.



FLANAGAN. THREE SELPTURES, 1967. WALKERS. op. cit.



OPPENHEIN. ANÉIS DO FIM DO ANO, RIO SAINT-JOHN, EUA, 1968. Salvat Editores, op. cit., v. 10.

ARTE E AMBIENTE

Os artistas contemporâneos passaram a ter uma grande preocupação com o espaço, do espaço sensorial e comunicativo do corpo (Lygia Clark) ao environment arquitetônico (Flanagan), urbano (Oldenburg), geográfico (Oppenheim). Preocupação ligada à ação em si do artista de intervenção, apropriação ou ações de grupo (Kaprow, Beuys, Anne Halprin), para citar alguns, dentre o rosário de nomes possíveis. Mencionei no capítulo anterior o impacto das escalas e tecnologias do mundo contemporâneo na atividade artística. Também os campos da arquitetura sofrem esses impactos, como já foi mencionado. O paisagismo sempre teve uma nítida intenção estética ao agir no ambiente e conhece bem essas questões de escalas de projeto e de impactos. Dubos: “Os dois aspectos complementares da arquitetura paisagística - as constantes ecológicas de uma determinada área e a imaginação artística de um determinado projetista” Há várias intervenções onde arte e paisagismo se confundem e já citei neste trabalho alguns exemplos. Há também aquelas situações onde arte e paisagismo agem no ambiente e a grande escala, com intenções bastante diversas, como nos trabalhos da *land art*. É exemplo o caso de Heizer em *Double Negative*, 1970, uma escavação em Nevada de 9 x 15 x 450 m, um gesto que aparenta uma destruição gratuita do ambiente. Neste capítulo pretendo mostrar alguns pontos de contato do paisagismo com a arte, dentro das preocupações que venho trabalhando aqui; pontos de contato não com a pintura, como no paisagismo francês, inglês, moderno, mas com essa dimensão da arte de buscar a ação e o ambiente.

O primeiro exemplo a ser evocado é o de Waldemar Cordeiro. Para ele a arte concreta não se afasta da natureza, porque é a natureza na medida em que lhe descobre leis morfológicas fundamentais. Dedicando-se ao paisagismo, leva para esse campo seu repertório plástico, sendo um dos pioneiros da profissão em São Paulo na década de 50. Ainda que sua aproximação do paisagismo pareça ter obedecido a necessidades econômicas, atuou com total compromisso, pesquisando a vegetação e incorporando essa atividade aos seus demais interesses. Sua atividade paisagística transpõe para os jardins e praças a linguagem abstrata geometrizarante do concretismo. Sua atividade estende-se a diversos campos, polemizando, publicando artigos e manifestos sobre arte, paisagismo, percepção ambiental do meio urbano. No paisagismo trabalha com escritórios de arquitetura, inclusive na escala de Planos Diretores. Essas experiências devem haver contribuído para sua atividade no campo das artes plásticas, que na década de 60 ganha uma nova abrangência, rompendo com o quadro em direção ao objeto e pesquisando pioneiramente meios inovadores de expressão como através do computador. Isso representa em Cordeiro uma ampliação de sua sensibilidade às questões urbanas. Todo esse processo artístico e intelectual de Cordeiro, incluindo sua importante atuação como paisagista, é de grande interesse para a problemática que temos proposto aqui.



WALDEMAR CORDEIRO. Residência em São Paulo, 1955. Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão, São Paulo, MAC USP, 1986.

Cordeiro, por várias circunstâncias, responde a essa problemática por meios e escalas de intervenção, projeto e criação bastante diversos, que se encaixam nessa aproximação da arte de seu próprio processo criativo, pesquisa de novos meios que já não são propriamente do artista, mas do arquiteto, do tecnólogo, do comunicador, muito embora em geral pela ótica do artista. A arquitetura, como a arte, tem tudo a ver com a sensibilidade, a expressão e a construção do homem contemporâneo. Há que se notar que dos anos 60 para cá, arquitetos e artistas brasileiros perderam o diálogo que alimentou toda sua atividade vanguardista anterior. Nem por isso o contato tornou-se inviável, principalmente num plano conceitual dessas práticas que os amarra numa

discussão do ambiente atual em todas as suas dimensões, para o qual através da por vezes gratuidade artística, da ciência, por meio da tecnologia, segundo um ideário mais ou menos nostálgico ou futurista conforme cada caso, têm procurado encaminhamentos. Restany, notando nas tendências artísticas recentes (e propondo-a) essa aproximação ao objeto, à dimensão arquitetônica e urbana prognosticava uma mudança na função do artista: “À medida que a arte muda de sentido, o artista muda sua função social. O pária marginalizado, que fabrica individualmente produtos de beleza (as obras de arte únicas), tornar-se-á na sociedade automatizada de amanhã o engenheiro indispensável aos nossos divertimentos, o poeta do nosso tempo livre. Ele nos ajudará a viver melhor, a sentir melhor, a comunicar melhor as nossas percepções, a gozar plenamente o sentido cósmico da natureza moderna. Essa não foi propriamente uma visão inédita da função e natureza do artista na sociedade, e também esclarece apenas parcialmente o que ocorreu na arte das décadas em questão, na medida em que é um vir a ser desejado, entre outros possíveis, no seio desses movimentos. Mas é interessante que a seguir Restany refere-se à arquitetura e ao urbanismo: “Resta ainda fornecer doravante ao artista seja os meios para a sua realização, seja as dimensões da verdadeira liberdade de espírito. Nos últimos cinquenta anos, o arquiteto e sobretudo o urbanista poderia tê-lo ajudado nesse sentido, ainda que parcialmente. Colocando-o diante do fato consumado, do espaço construído, para ser decorado, eles contribuíram definitivamente para sua alienação social e se privaram, minimizando a sua colaboração, de um precioso revigoração poético na imaginação formal” A integração das artes de fato, na prática, depois da estreita colaboração no início da década de 20 e que não ocorreu sem divergências, restringiu-se à forma apontada acima. Mas neste texto não estou referindo propriamente aos murais de Portinari, à plástica de Oscar, às tapeçarias de Burle. Refiro à dimensão e à experiência cultural e intelectual que os une na descoberta e afirmação de um novo modo, e que, mais recentemente, embora sem uma colaboração tão explícita depois do concretismo, tem pontos de contato que tenho procurado demonstrar com este texto, justamente na relação sensível e conceitual com o ambiente em múltiplas escalas e impactos. Numa nova percepção do mundo, mediada pelos meios tecnológicos, que o vêem como espaço total, e mais recentemente também como identidades locais.

Lawrence Halprin, arquiteto paisagista norte-americano e sua esposa, a coreógrafa Ann Halprin, mostram agora a aproximação no sentido inverso, o da atividade de um paisagista que apropria-se de muitas dessas “conquistas” da arte recente, rebatendo-as na sua concepção e prática projetual (RSVP Cycles, Process in the Human Environment). “In the early 1960’s, Ann Halprin developed methods for group interaction in her avant-garde dance workshops. She encouraged open participation in the creation of the artistic experience, and centered her activity on the notion of “scores”, sets of instructions which control action to varying degrees, and which enable the individual to express his uniqueness in his own way. (...) The search for a meaningful educational context, a

method of amalgamating groups towards a common social aim, and a desire to unleash “collective creativity” inspired Lawrence Halprin to propose a joint workshop with his wife in 1966, hoping to analyze ways of learning through exploration and direct experience. The workshop proposed to develop creativity in the artistically oriented while considering ways for the amateur to participate in the arts. As the community minded attempted to form city plans, they underwent an opening up process which gave them new techniques of self expression.” (Chang)

Halprin ao desencadear essas performances ou *workshops* que favorecem o envolvimento criativo de “leigos”, pode discutir a expressividade do ser humano e a percepção e apropriação de seu ambiente. Uma das idéias-chaves aqui é a da participação tão importante na arte do período quanto na arquitetura e urbanismo (Lynch, Alexander). RSPV Cycles - Resources, Scores, Valuation, Performance, - de Halprin, tem algo a ver com a idéia clássica do planejamento - inventário, seleção, proposição, ação, verificação - mas de um modo mais dinâmico que procura valorizar o processo criativo e a contribuição coletiva em sua definição. No caso do *designer* este deve assumir uma postura aberta às contribuições do processo criativo, administrando e desencadeando um trabalho de sensibilização individual e criação coletiva. Nos espaços abertos projetados por Halprin em Portland, 1967, além da atenção aos processos naturais sem que sejam imitados, há também uma grande atenção para com o lúdico, a participação, a apropriação, o envolvimento do usuário, ou seja, o espaço construído está intencionalmente destinado a constituir uma performance que inclui o movimento, diferenciações de sensações no percurso, ação e contato.

Um outro paralelo, desta vez referindo à questão da escala em que o ambiente é abordado. “McHarg asks that we view man-made changes to the landscape in terms of creativity. He argues that man as part of nature is required to be creative in the evolutionary process and that changes should be judged in terms of the laws of nature and evolution. His system of landscape planning is based on the proposition that nature is process and value exhibiting both opportunities and constraints for human use.” (Laurie). A partir daí McHard propõe um método de desenho (*Design with Nature*) que respeite, relacione e valorize as condições naturais e ações humanas criadas na paisagem natural. Propõe assim uma alternativa a uma visão excessivamente sociológica e racionalista do planejamento, o qual normalmente ocupa-se de dados objetiváveis matematicamente - tráfego, sócioeconômicos, produtivos, densidades - mas só em segunda instância das formas ou configurações resultantes bem como daqueles dados que se manifestam não em quantidades mas valorações, embora as opções do planejamento sejam nitidamente valorações também. “The land scape survey is an assessment of the facts and forces that have formed the landscape. The landscape plan sets out the framework and lines of action by which the landscape is to be adjusted in



HALPRIN. Loves of Plaza. PORTLAND 1967-68. PROCESS n° 4.

accordance with ecological principles to meet the needs of changed circumstances. The landscape planning consists of a scientific aspect concerned with research and a shaping aspect based on the research; the two parts result in the production of a policy statement. Three classes of information comprise the survey: the landscape-ecological factors; the human socioeconomic, and cultural factors; and the visual appearance representing the interaction of these two.” (Laurie). O método de análise e desenho buscado por McHarg, em função da escala dos problemas, tende à visão totalizadora e sistêmica da Ecologia, da Geografia, e também à visão do Globo que permitem as tecnologias de computadores e satélites, solicitando a contribuição de seus meios. Parte de outro lado de uma visão e um método de síntese próprio do arquiteto, buscando uma objetividade enquanto tal para essa relação com o ambiente que se caracterizou freqüentemente na história da arte e do paisagismo por uma visão nostálgica. Já a aproximação que o artista realiza do ambiente valoriza a subjetividade e até gratuidade de sua ação, partindo de outros objetivos, proporcionando uma nova percepção e sensibilidade ao mundo contemporâneo, como já afirmado neste texto.

Esse processo de compreender e apropriar da “aldeia global” e também do cotidiano, caracterizou no período em questão arte e arquitetura, embora as raízes sejam anteriores. Nas artes plásticas o extravasamento do objeto levou não só ao ambiente, mas ao corpo e o potencial expressivo do indivíduo, colocado face às convenções sociais e ao contato em grupo. São, por exemplo, as experiências sensoriais de Lygia Clark. Após a crise da imagem do homem renascentista no Cubismo e Expressionismo (à qual corresponde uma crise do ambiente), a desfiguração do belo clássico humano que promoveu a arte deste século, parte-se do objeto para um retrato imaterial-conceitual desse homem - “uma realização de desejos” (Glusberg). O homem não perdeu apenas a imagem, mas no processo de “tornar visível” (Klee), a arte passa a operar o real, a operar a sensibilidade em bruto, e os eventos/acontecimentos que confrontam esse homem e seu desempenho. Depois de agir sobre a imagem no espelho borrando-a, a arte pretendeu agir diretamente no olhar em si. Essa aproximação da arte do cotidiano, do real, da sensorialidade, pesquisando as possibilidades criativas e por vezes fazendo do leito matéria-prima do artista (ou do *designer*), não proporcionou entretanto uma educação estética do homem, satisfazendo apenas seu desejo de contato, ainda que tenha ampliado as fronteiras da percepção.

Tão pouco a obra de arte tornada gesto e participação, deixou de ser mercadoria e isso não apenas no que se refere às reproduções e documentos que se produziram para perenizar e consumir a “arte desmaterializada”. Não realizou, enfim, a utopia de uma nova função da arte na sociedade tecnológica: “A arte do futuro não será evidentemente a dos museus fixos e isto é uma emanação de uma sociedade passada, mas a do espaço e antes de mais nada a do espaço planetário.” (Restany). “Desdenhado os discursos

dogmáticos oriundos da velha ortodoxia dos gêneros (isto é pintura, isto não é arte, e coisas semelhantes), a estética prospectiva se volta principalmente para os problemas fundamentais da arte total: a comunicação psicossensorial e a organização do espaço.” (idem). O fato de não se ter realizado a perfeita integração ao real que “constitui o primeiro passo para a estética coletiva e a socialização da arte, preâmbulo necessário a um novo humanismo” defendido por Restany, não inviabiliza o potencial criativo mobilizado no período e seu significado, nem mesmo o esgota como tal sem que isso recomende, entretanto, a serena continuidade de suas formas e modos.

Tão pouco a arquitetura realizou um ambiente mais adequado ao homem contemporâneo, e isso não apenas no que se refere às vanguardas de 20, hoje tão questionadas. Também aqui se ampliaram a percepção das questões e os campos de ação, no que se refere ao ambiente (McHarg), à percepção (Lynch), à participação (Alexander), à linguagem (Venturi), ao contexto (Rowe). A arquitetura como função social, muito além do que ao que se possa atribuir à falência do ideário moderno, não se realizou, engolfada nas transformações e exigências da prática e consumo da profissão, restando apenas um discurso autônomo e comprometido na verdade com outras instâncias. Deste modo a crise que há tanto se discute se há, houve, ou não, torna-se o principal “Resource” para a ação neste momento. “Resource” entendido no sentido que lhe dá Halprin; a crise, em todos os que se oferecem.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- BENEVOLO, L. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Teoria da Cultura de Massas*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- CHANG, C. Workshop: take part process to collective creativity. In: *process n. 4*, Tokyo, 1984, 3ª ed.
- CLARK, K. *A paisagem na arte*. Lisboa: Ulisseia, s/d.
- CLIFFORD, D. *Los jardines. História, trazado y arte*. Madrid: IEAL, 1970.
- DUDOS, R. *Namorando a terra*. São Paulo: Melhoramentos, 1981.
- ECKBO, G. *Landscape for living*. USA: F. W. doge Corporation, 1950.
- GIEDION, S. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Científico-Médica, 1958, 2ª ed.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- KLEE, P. *Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Caldén, 1979.
- LAURIE, M. *An introduction to landscape architecture*. London: Pitman P. L., 1978, 2ª ed.
- MAGNOLI, M. M. Paisagem - pesquisa sobre o desenho do espaço. In: *Paisagem e ambiente*. São Paulo: FAUUSP, 1986.
- RESTANY, P. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VENTURI, L. *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall*. Lisboa: Estudios Cor, 1972.



DWYER. SWLPTURE. Symposium du granit de limousin. Landscape Architecture, 74, 1984.