

**ESPAÇO: NOTAS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM GLOSSÁRIO PARA
ABORDAR A RELAÇÃO ENTRE ARTE E ARQUITETURA**

**SPACE: NOTES FOR THE CONSTRUCTION OF A GLOSSARY TO APPROACH
THE RELATION BETWEEN ART AND ARCHITECTURE**

Renato Pera / USP

RESUMO

A análise do termo “espaço” implica, necessariamente, recusar-lhe uma autossuficiência. Essa advertência, encontramos já nas primeiras linhas de *A produção do espaço*, de Henri Lefebvre. A noção de um espaço autônomo, abstrato, é uma convenção, e como tal, pode ser localizada historicamente. Uma vez que precisa relacionar-se com *alguma outra coisa*, o verbete “espaço” servirá de preâmbulo para as demais noções que o acompanham nesta reflexão: genérico, específico, codificação, fetiche e cotidiano. Do mesmo modo, nenhum desses termos pode ser visto sem uma localização histórica precisa. Esses termos procuram elaborar um glossário que permita uma aproximação à teoria e à prática da arte e da arquitetura contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Arte e Arquitetura; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

*Addressing the term “space” necessarily means refusing to give it self-sufficiency. This warning, we find in the first lines of *The production of space* by Henri Lefebvre. The notion of an autonomous, abstract space is a convention, and as such, can be historically placed. Since it needs to relate to something else, the entry “space” will serve as a preamble to the other notions that accompany it in this analysis: generic, specific, codification, fetish, and everyday life. Likewise, none of these terms can be seen without a precise historical placement. These terms seek to elaborate a glossary that allows to approach contemporary art-architecture theory and practice.*

KEYWORDS: Space; Art and Architecture; Contemporary Art.

“Glossário” pode ser definido como: léxico particularizado do autor, acesso rápido a esse léxico e produção de um verbete explicativo. O glossário, no contexto da pesquisa em curso, um doutorado em poéticas visuais, tem assumido duas funções: serve de estrutura para a racionalização dos conceitos, a fim de demonstrar a metodologia de pesquisa e de conceituação; permite cotejar a bibliografia, as obras de arte, e as arquiteturas que lhe servem de referência. Esse glossário procura aproximar-se aos seguintes termos: espaço, específico, genérico, fetiche, codificação, cotidiano. Termos que vejo operando em minha própria prática artística, inserida num campo amplo de interação entre arte, arquitetura e cidade.

Abordar o termo “espaço” implica, necessariamente, recusar-lhe uma autossuficiência. Essa advertência, encontramos já nas primeiras linhas de *A produção do espaço*, de Henri Lefebvre. A noção de um espaço autônomo, abstrato, é uma convenção, e como tal, pode ser localizada historicamente. Uma vez que precisa relacionar-se com *alguma outra coisa*, o verbete “espaço” servirá de preâmbulo para as demais noções que o acompanham nesta reflexão: genérico, específico, codificação, fetiche e cotidiano. Do mesmo modo, nenhum desses termos pode ser visto sem uma localização histórica precisa.

“Espaço é um lugar praticado”, diz Michel de Certeau.¹ Sua definição pressupõe uma realidade física estável (“lugar”) que o autor vê como continente “morto”, que é, então, “animado”, ou atualizada por uma prática, uma ação no presente. “Espaço” é a experiência fenomenológica, a vivência do “lugar”. O uso do termo “espaço” é menos preciso em Lucy Lippard. Por vezes denota simplesmente “área”, mero continente físico, “morto”, para usar o adjetivo de de Certeau. Outras vezes carrega um componente experiencial. Ela denuncia o uso que o termo assume para o discurso crítico pós-moderno: “In contemporary criticism, the word “space” represents the desentimentalized (some would say dehumanized) postmodern version of place”.² “Lugar” é o seu termo privilegiado para referir-se ao “espaço onde a cultura é vivida”. “Lugar” carregaria, para a autora, uma dimensão pessoal, espiritual, social e histórica. Lippard diferencia ainda o termo “paisagem”: “vista de fora”, mas não vivida, equivalente a “imagem”, representação. Os seus conceitos centrais, no entanto, são: “sedução do local” (lure of the local), e “senso de lugar” (sense of place). Dotados de nostalgia, buscam religar-se, no sentido físico e

PERA, Renato. Espaço: notas para a construção de um glossário para abordar a relação entre arte e arquitetura, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2624-2638.

espiritual do termo, com o mundo natural e tradicional, como antídoto para a alienação imposta por deslocamentos e desenraizamentos do mundo contemporâneo.

As variações entre os termos são usadas, de modo geral, para distinguir entre um componente estrutural (físico), e um praticado (atualizado pela ação em tempo presente). Tal distinção é encontrada também na terminologia de Milton Santos.³ “Paisagem”, para o geógrafo, é o conjunto formado por “elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área”. Está incluída aí a sua historicidade, seus processos formativos passados (geológicos e humanos). “Espaço” refere-se à soma da paisagem com a “vida que a anima”. Como tal, é forma “presente”, “situação única”.⁴ Quanto ao termo “lugar”, em Milton Santos, relaciona-se com formas particulares, especializadas talvez. É entendido como unidade mínima, subespaço que estabelece uma temporalidade específica. “Espaços” seriam, então, totalidades constituídas por “lugares” heterogêneos e combinados em rede.⁵ Para Foucault, “espaço” também é o “conjunto de inter-relações entre os pontos de um sistema que se constitui em rede”, onde cada ponto é um “site” especializado, funcional. A “rede” compõe-se de múltiplos “sites” simultâneos. Como afirmado por Foucault: “estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso”.⁶

“Rede” é o termo que procura descrever o problema contemporâneo da globalização. Milton Santos pondera se, no mundo globalizado, a intenção produtora de espacialidades se origina no polo que a executa ou, alhures, a partir de um polo de comando.

Foucault, ao focalizar o “site”, essa partícula mínima, específica, do “espaço”, está interessado também em definir o sentido de um *contra-espaço*, que vai chamar de heterotopia. Relaciona-se historicamente com aquilo que é reprimido pelos espaços da normalidade, a saber, a sexualidade (viagem de núpcias, divisão de gênero nas escolas, serviço militar, prostituição), doença e ociosidade (velhice, psicopatologias), ameaça e morte (prisão, cemitério), recusa à passagem do tempo (bibliotecas, museus), excesso (feiras, festas). É, potencialmente, um “site” disruptivo, onde se produz um *desvio*. Nos termos de Foucault, consiste em uma utopia com lugar e

localização temporal. Em termos mais gerais, trata-se de uma *outra* forma de habitar ou ocupar um local, apropriar-se de um contexto e de suas estruturas previamente definidas para fazê-los funcionar de outro modo. Essa noção é produtiva, pois permite pensar o “específico” em conjunto com o “genérico”, numa espécie de parasitismo mútuo. Assim, não se trata de recorrer a um retorno ao vernacular ou ao mundo natural como antídoto contra a globalização, contra a expansão em rede das demandas do poder e do capitalismo. Segundo Miown Kwon, em seu balanço sobre o conceito de “específico” na arte contemporânea (site-specificity), é necessário um procedimento dialético, mais do que a “oposição entre a crescente abstração do espaço e a “produção” de particularidades de lugares, especificidades locais e autenticidade cultural”.⁷

Devemos, sem mais delongas, nos reportar à noção de “produção do espaço” formulada por Henri Lefebvre, que tem tangenciado os termos utilizados até aqui. Consiste, precisamente, no processo pelo qual uma sociedade se organiza, toma uma forma - apresenta-se e se representa. Sendo processo, não se esgota e, por isso, não se realiza na imagem acabada de um determinado grupo social. O espaço é, a um só tempo, produto e produtor, efeito e causa das relações sociais. É uma teoria que se pretende “global”: integra (em relações antagônicas, dialéticas) “o físico (natureza), o mental (epistemologia) e o social (práxis)”.⁸ É preciso que o global seja objeto de análise para resistir à intensa fragmentação. Uma situação “genérica”, *inespecífica*, pode ser o resultado de uma descontextualização. Essa alienação do espaço parece interessante pois possibilita observar também a noção de fetiche.

Aqui me permito uma digressão. “Fetiche” é um termo que pode facilmente adjetivar qualquer coisa, como os termos “genérico” e “específico”, por exemplo. O termo deriva de Marx e Freud, que buscaram explicar fenômenos da economia capitalista e da economia libidinal a partir da analogia com a concepção religiosa de fetiche – concepção essa etnocêntrica e colonial, visto que é construída num processo de dominação e de argumentação, pelo colonizador, sobre a inferioridade do negro africano e, a partir do século XVIII, generalizado a qualquer grupo cultural não europeu, “selvagem”. Tanto em Marx como em Freud, o termo fetiche é voltado

criticamente contra a própria “civilização racional” europeia, a fim de flagrar componentes de irracionalidade.

Para Marx, atribui-se “fetiche” à mercadoria pois essa cristaliza em um objeto um valor abstrato que se supõe racional – valor de troca, riqueza, quantidade média de trabalho investido na fabricação. Um valor *extrínseco* ao objeto que *obscurece* as relações humanas e processos presentes em sua produção, e que, em última instância, passa a governar as relações entre os indivíduos. Para a economia libidinal, em Freud, trata-se da transferência do valor sexual de um objeto genital de desejo para outro objeto, em geral não genital, uma negação própria ao complexo de castração.

É comum, portanto, às três definições do termo “fetiche” a fabricação de uma auto-ilusão que, por fim, assume o controle, “desencadeando um simbolismo enganador que impede a percepção clara da verdadeira ordem das coisas”, como afirma Rogério Brittes W. Pires.⁹

Esse caráter enganador apareceria muitas vezes associado a características próprias ao universo estético, tais como: forma incomum, brilho, iridescência, capazes de gerar fascínio hipnótico. Na crítica da arquitetura contemporânea, o termo “fetiche” é usado, como em Pedro Arantes, para comentar sobre a tecnofilia dessa arquitetura, a sua relação com o espetáculo e o capital financeiro na construção do *branding*, seja de uma empresa ou de uma cidade, manifestadas, no nível da forma, pela “desmaterialização”, pela conversão da tectônica em relações de superfície; em uma palavra: conversão em imagem. Nesse processo, ocorreria a dissimulação tanto dos métodos construtivos quanto dos objetivos da massificação, mas também do canteiro de obras, por vezes formado por mão-de-obra semiescrava e reavivadas relações coloniais.¹⁰ Na crítica à arte contemporânea, Hal Foster utiliza o termo “fetiche” para indicar um obscurecimento dos dispositivos que produzem os efeitos percebidos pelo espectador em uma dada instalação ou arquitetura. O autor nos fala sobre um espaço “que parece perceber por nós (...) uma nova versão do velho problema da fetichização, pois toma nossos pensamentos e sensações, processa-os como imagens e efeitos e os recebemos de volta agradecidos e deslumbrados”.¹¹

PERA, Renato. Espaço: notas para a construção de um glossário para abordar a relação entre arte e arquitetura, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2624-2638.

Atributos de fascínio e sedução visual, unidos a operações de descontextualização, são deliberadamente intensificados em grande parte da produção de objetos e instalações de Ana Maria Tavares, nas sucessivas sobreposições de tipologias e materiais reluzentes, dispendiosos, industrialmente processados, referidos ao funcionalismo e a arquitetos modernos. Ao serem organizados no interior do museu, “funcionam” de modo distinto de seus contextos originais. Nas obras com espelhos convexos, sustentados por colunas de aço inox, seu significado de vigilância é enfatizado e, ao mesmo tempo, claramente revertido para produzir experiências de desorientação espacial. “Armadilhas para os sentidos”, nos diz a artista.¹² Porém, outros significados são ainda articulados, como por exemplo, tecnofilia – na forma de uma exaltação do produto industrializado e do apelo sensorial das superfícies espelhadas. Lembro aqui também que esses são componentes daquilo que Fredric Jameson chamou de “hiperespaço”, capaz, justamente, de provocar um senso de desorientação espacial e intensificação do tempo presente por meio da saturação dos sentidos.¹³



Figura 1: Ana Maria Tavares (1958)
Coluna com retrovisor, 1998
Aço inox e espelho retrovisor, Dimensões variáveis
Exposição “Relax’o’visions” (1998), MuBE- Museu Brasileiro de Escultura, São Paulo (SP)



Figura 2: Ana Maria Tavares (1958)
Vista parcial da exposição "Relax'ovisions", 1998
MuBE- Museu Brasileiro de Escultura, São Paulo (SP)

Seguindo uma provocação de Zizek, talvez se possa afirmar que, por meio dessa descontextualização, a obra de Ana Maria Tavares produz um efeito de "paralaxe", no qual aparece com nitidez aquilo que está como que reprimido no funcionalismo dos artefatos modernistas. Um certo "obsceno" que é o outro lado da moeda reluzente do culto tecnofílico, a saber, "o sonho imaginário da resolução dos antagonismos sociais [via projeto arquitetônico] supre, não a realidade desses antagonismos sociais, mas sim a falta de um mecanismo ideológico-igualitário, ocultando os antagonismos sociais com uma aparência de funcionalismo estrito".¹⁴

Seria, então, possível abordar o aspecto utópico funcionalista sem considerar igualmente um duplo "encoberto"? Os objetos da instalação de Ana Maria Tavares ainda me provocam a projetar relações fetichistas, por exemplo, no modo intensamente fenomênico das superfícies de couro branco ou verde das poltronas *Barcelona* de Mies van der Rohe, no cromado das colunas presentes no *Pavilhão Barcelona* (1928-29), ou mesmo no caráter pictórico das superfícies de suas paredes de ônix.



Figura 3: Ana Maria Tavares (1958)
Coluna Niemeyer com sofá e espelho, 1998
Madeira, couro branco, aço carbono, aço inox, espelho retrovisor, 400 x 191 ø cm
Exposição “No lugar mesmo” (2016), Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)



Figura 4: Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)
Pavilhão Barcelona, 1928-29
Barcelona, Espanha

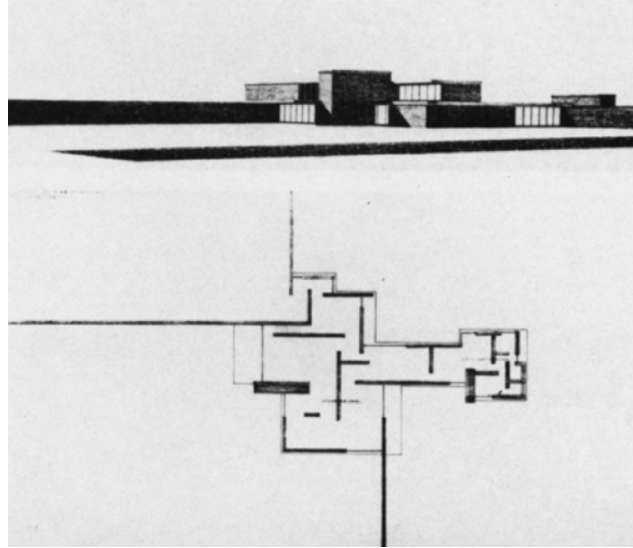


Figura 5: Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)
 Projeto para Brick Country House, 1923-24

Nas arquiteturas de Mies, as paredes progressivamente perdem a sua função estrutural e são afirmadas como elementos autônomos (*free-standing*), segundo nos informa a análise de Gevork Hartonian, em seu artigo “Mies van der Rohe: the genealogy of column and wall”.¹⁵ Como tal, as paredes tornam-se componentes móveis, o que se vê claramente expresso nas plantas do *Pavilhão Barcelona* (1928-29) e da *Bachelor House* (1931), e já indicado nas linhas desmesuradas que se estendem até as bordas do papel, no desenho para o projeto *Brick Country House* (1923-24). Hartonian sugere brevemente que essa mobilidade poderia comportar um sentido decorativo, que viria a ser suprimido nos projetos para *Farnsworth House* (1950) e *50x50 House* (1950-51). Segundo a interpretação do autor do artigo, mesmo supérfluas do ponto de vista estrutural, as paredes são “puras”, denotam somente a sua factibilidade, sua existência física. Sua função simbólica, para Mies, é denotar “verdade” (*truth*) construtiva e material. Trata-se de um sentido geral de “desmaterialização” da arquitetura que irá culminar em caixas vazias de vidro e metal, sem partições internas, com as colunas incorporadas à armação externa.

Ora, aparece aí, de imediato, uma contradição: colunas que *funcionam* como esqueletos estruturais se *desmaterializam*, dada a sua superfície cromada. Não é essa, justamente, a negação própria ao regime fetichista? Não se pretende aqui, de modo algum, excluir o caráter utópico presente na racionalidade técnica sintetizado

PERA, Renato. Espaço: notas para a construção de um glossário para abordar a relação entre arte e arquitetura, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2624-2638.

pela noção de “verdade” construtiva, material e funcional do arquiteto. A intenção é poder observar, simultaneamente, o lado anti-utópico, possível, por exemplo, a partir da crítica presente nas obras de Ana Maria Tavares.

Quanto às paredes autônomas das arquiteturas de Mies, o que me intriga é o seu caráter ostensivamente pictórico. A minha “desconfiança” quanto ao caráter epidérmico dos materiais – as paredes, mas também as poltronas de couro e o cromado das colunas – é informada ainda pela tensão dialética entre “literal” e “fenomênico”. Originalmente, estes termos foram propostos por Colin Rowe e Robert Slutzky,¹⁶ em texto escrito em 1955-56, publicado somente em 1963, no qual abordam a noção de transparência em pinturas e arquiteturas. Na “transparência literal” advoga-se legibilidade e clareza. Na “transparência fenomênica” valorizam-se os efeitos epidérmicos dos reflexos e planos que se interpenetram, produzindo percepções ambíguas. Hal Foster é responsável pela generalização desse par como tensão dialética própria à utopia da transparência. É do autor a seguinte advertência:

“É possível que a subjetividade racionalista adotada pela transparência literal – um sujeito convidado a entender o espaço, a criticar a arquitetura e a desfetichizar a arte e a cultura – seja uma fantasia em si mesma, outro mito do iluminismo que precisa ser desmistificado” (FOSTER, 2015, p. 155).

Em 1978, Dan Graham realizou um conjunto de maquetes que coloca de modo complexo e preciso esse desencantamento com a transparência modernista. Em uma dessas maquetes, *Alteration to a Suburban House*, vemos três modelos de casas suburbanas quase idênticos. Diferenciam-se pelas cores de suas fachadas. A alteração expressa no título ocorre somente em uma das casas: sua fachada frontal foi inteiramente substituída por uma lâmina de vidro transparente, enquanto a parede do fundo, paralela à fachada, foi coberta por um espelho. Atrás do espelho estariam áreas reservadas, como banheiros e dormitórios. Certamente excêntrica ao contexto arquitetônico suburbano, a intervenção parece impor aos usuários desses espaços um comportamento de inspeção mútua. Vemos, pelo reflexo, uma fusão visual entre os possíveis habitantes da casa, vizinhos, passantes, o mobiliário, o jardim e a rua. Tal transparência poderia sugerir a realização do mito utópico da modernidade construtiva: a aliança entre racionalidade, tecnologia, forma e função, devidamente universalizada, generalizada no tecido social. Seria possível observar

aí uma miniatura da “máquina de morar”, na famosa expressão de Le Corbusier, ou da “casa transparente” de Mies van der Rohe: um protótipo da desejada integração com o ambiente externo.



Figura 6: Dan Graham (1942)
Alteration to a suburban house, 1978 / 1992
Madeira, feltro, acrílico, 122 x 30 x 109,2 cm
Col. Walker Art Center, Minneapolis, MN, EUA

Entretanto, para Dan Graham, a transparência da fachada está associada à vitrine comercial onde são expostas as mercadorias, ao *billboard* publicitário das rodovias. Espaço público e espaço doméstico são capturados em uma encenação que depois veríamos generalizada em programas televisivos como *Big Brother*, *Keeping up with the Kardashians* e tantos outros. Já nos edifícios de vidro corporativos a mítica da transparência dá lugar à paranoia do olhar vigilante que mede os gestos dos empregados, tal como eram controlados os gestos da produção fabril, numa clara alusão à sociedade disciplinar. “É o fato de ser visto ininterruptamente (...) que mantém o indivíduo disciplinar em sua sujeição”, declara Foucault.¹⁷ Nos espelhos, por sua vez, vemos a noção de eficiência relacionada com o *hi-tech*, com a expressão de um otimismo social por meio de um racionalismo tecnológico, no âmbito do mercado. Aparece aí uma crítica ao material como fim em si mesmo, o “reino de Midas [onde] tudo o que o dinheiro toca passa a reluzir, tal qual sua imagem”.¹⁸

PERA, Renato. Espaço: notas para a construção de um glossário para abordar a relação entre arte e arquitetura, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2624-2638.

O espaço “praticado” na modernidade, em que se desenvolve o capitalismo, Lefebvre denomina “espaço abstrato”. Trata-se do espaço racionalizado, que pretende ser hegemônico e homogêneo (em sua exclusão de qualquer diferença que obstrua a eficiência das trocas, comunicação, vigilância), mas que também se fragmenta (se especializa). A sua lógica fetichista consiste, como vimos, em ocultar os conflitos reais em sua suposta homogeneidade, em sua suposta pureza. É por meio do controle código que esse espaço se perpetua.

Lefebvre divide “espaço” em “prática social”, “representação do espaço” e “espaço de representação”. O primeiro termo refere-se a uma localização particular e aos modos de organização social que ali se desenvolvem (trabalho, lazer, família). “Representação do espaço”, que nos interessa em especial, forma-se ao nível da racionalidade do discurso, da codificação, do conhecimento sobre e através do espaço, cujo objetivo é a garantia da reprodução das relações sociais e da ordem social (poder), identificando-se, por isso, com a ideologia hegemônica.

Tanto as obras de Ana Maria Tavares analisadas, quanto *Alteration*, de Dan Graham, parecem aderir ao código da representação do espaço abstrato, portanto capitalista, para promover um desvio, para fazê-los funcionar de um modo tão deslocado e explícito que um curto-circuito ocorre e acaba, eventualmente, por desarmar esses códigos. Se considerarmos ainda a série de pavilhões que Dan Graham vem desenvolvendo desde 1978, em seu uso de vidros e espelhos com diversos graus de transparência, alguns deles coloridos, aços cromados e chapas de alumínio perfuradas, podemos afirmar que mimetizam as superfícies da arquitetura corporativa-financeira. Em muitas dessas obras existe “espaço” para mais de uma pessoa, sugerindo a oportunidade, mesmo que anônima e efêmera, para algum tipo de sociabilidade. Contudo, não podemos nos permitir a ingenuidade de “acreditar” nessa interação social como a força emancipadora da obra, sob o risco de apaziguar a radicalidade do problema proposto. Essa sociabilidade se vê a todo tempo ameaçada pelas distrações dos efeitos sedutores personificados nos materiais, por um “sequestro” da percepção. Portanto, precisamente porque todas essas tensões não se resolvem, mas ao mesmo tempo não se ocultam à consciência reflexiva do espectador, é que essas obras parecem, a meu ver, alcançar uma potência crítica.

Nessa intensa negociação entre o específico e genérico; entre a adesão ao espaço abstrato e em sua descontextualização que ocorre, precisamente, pela localização em um ponto específico (seja o museu ou uma casa de um subúrbio norte-americano do final dos anos 1960). Enfim, nessa intensa negociação encontramos uma oportunidade para analisar retroativamente o problema do fetiche e do mito da transparência no modernismo, os quais, podemos afirmar continuam a ser os problemas da representação no capitalismo atual. O caráter crítico (emancipatório) das obras advém de sua experiência fenomenológica: quando exposto aos mesmos fatores que produzem controle e alienação, deveria produzir-se no espectador um entendimento (voltado a si mesmo e ao mundo). De qualquer modo, não parecem produzir uma noção ambivalente de cotidiano.

Em Lefebvre, o terceiro termo de divisão da produção do espaço é “espaço de representação”. Abrange o simbólico: é o espaço “diretamente vivido através de suas imagens e símbolos associados”, onde se encontrariam formas não verbais de expressão, um incógnito que não é totalmente capturado pelo código. Lefebvre analogamente o chama de “terreno baldio” (wasteland).¹⁹

Algo na prática (práxis) social escapa, é subterrâneo, não é colonizado pelo poder que se quer hegemônico. Esse conteúdo aparece de modo disperso no livro, referido algumas vezes como reminiscência (sonho, memória), afeto, mágica e religião, arte, cotidiano (*everyday life*), e também pelo que é reprimido no corpo, tal como o desejo e o sexo. Segundo o autor, corpo e arte (formas não-verbais) são irredutíveis à formação discursiva.²⁰ Segundo Christian Schmid, “neste ponto, Lefebvre é inequívoco: o vivido, a experiência prática, não se deixa exaurir pela análise teórica. Sempre permanece um excedente (...) que não é passível de análise apesar de ser o mais valioso resíduo”.²¹

Apropriar-se da ideia de um espaço “vivido”, que é a experiência da vida cotidiana, por meio de modo mais *reativo* de relação com o espaço talvez possa dar relevo à realidade do corpo (física-erótica-simbólica) e às relações sociais e seus lugares “incógnitos”, a fim de produzir diferenças.

Notas

- ¹ DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p.202.
- ² LIPPARD, Lucy R.. *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: The New Press, 1997, p. 9.
- ³ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo, EDUSP, 2006.
- ⁴ Idem, p. 67.
- ⁵ Ibidem, p. 91 e 87.
- ⁶ FOUCAULT, Michel. "Outros espaços" In *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 411.
- ⁷ KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: The MIT Press, 2000, 159.
- ⁸ LEFEBVRE, Henri. *The production of space* (1974). Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell, 1993.
- ⁹ Rogério Brittes W. Pires, "Fetichismo religioso, fetichismo da mercadoria, fetichismo sexual: transposições e conexões" In *Revista de Antropologia*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014, v.57, n.1, p.364
- ¹⁰ ARANTES, Pedro Fiori. O Grau Zero da Arquitetura na Era Financeira in *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: n.80, março de 2008.
- ¹¹ FOSTER, Hal. *O Complexo Arte-Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 13.
- ¹² TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. São Paulo: Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.
- ¹³ Fredric Jameson caracteriza o espaço da arquitetura pós-moderna como "hiperespaço": ultrapassa a "capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição ... ponto de disjunção alarmante entre o corpo e o ambiente construído". Jameson aplica um modelo para o sujeito pós-moderno que é o do esquizofrênico. Cito o autor: "para Lacan, a experiência da temporalidade ... (passado, presente e memória), a persistência da identidade pessoal através de meses e anos – a própria sensação vivida e existencial do tempo – são também um efeito de linguagem ... Mas já o esquizofrênico não chega a conhecer dessa maneira a articulação da linguagem, nem consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado a viver em um presente perpétuo ... a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua". Cf. JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997; e Id. Pós-modernidade e sociedade de consumo in *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: n.12, jun.1985, p.16-26.
- ¹⁴ ZIZEK, Slavoj. *Architectural parallax: spandrels and other phenomena of class struggle*. Conferência apresentada em "Lacanian Ink 33 Event", Jack Tilton Gallery, NY, 23/4/2009. Online: http://www.lacan.com/essays/?page_id=218. No original, a frase é bastante labiríntica: "this imaginary dream of the resolution of social antagonisms, which supplements not the reality of social antagonism, but the lack of ideologico-egalitarian mechanism, which would cover them up with a properly-functioning appearance."
- ¹⁵ Ver HARTOONIAN, Gevork, "Mies van der Rohe: the genealogy of column and wall" In *Journal of Architectural Education*, 42(2):43, January, 1989.
- ¹⁶ ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert, "Transparency: literal and phenomenal", in *Perspecta n.8*, New Haven: The Yale Architectural Journal, 1963.
- ¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, 215-217.
- ¹⁸ ARANTES, "O Grau Zero da Arquitetura na Era Financeira", p. 181.
- ¹⁹ Idem, p. 39 e 52.
- ²⁰ Ibidem, p. 62.
- ²¹ SCHMID, Christian, "A teoria da produção do espaço em Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional" In *GEOUSP – espaço e tempo*, São Paulo, n.32, 2012

Referências

- ARANTES, Pedro Fiori. O Grau Zero da Arquitetura na Era Financeira in *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: n.80, março de 2008.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p.202.
- FOSTER, Hal. *O Complexo Arte-Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- FOUCAULT, Michel. "Outros espaços" In *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 411.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- HARTOONIAN, Gevork, "Mies van der Rohe: the genealogy of column and wall" In *Journal of Architectural Education*, 42(2):43, January, 1989.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

- _____. “Pós-modernidade e sociedade de consumo” In *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: n.12, jun.1985, p.16-26.
- KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *The production of space* (1974). Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell, 1993.
- LIPPARD, Lucy R.. *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: The New Press, 1997, p. 9.
- PIRES, Rogério Brittes W., “Fetichismo religioso, fetichismo da mercadoria, fetichismo sexual: transposições e conexões” In *Revista de Antropologia*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014, v.57, n.1, p.364
- ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert, “Transparency: literal and phenomenal”, in *Perspecta n.8*, New Haven: The Yale Architectural Journal, 1963.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo, EDUSP, 2006.
- SCHMID, Christian, “A teoria da produção do espaço em Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional” In *GEOUSP – espaço e tempo*, São Paulo, n.32, 2012.
- TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. São Paulo: Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.
- ZIZEK, Slavoj. *Architectural parallax: spandrels and other phenomena of class struggle*. Conferência apresentada em “Lacanian Ink 33 Event”, Jack Tilton Gallery, NY, 23/4/2009. Online: <http://www.lacan.com/essays/?page_id=218>.

Renato Pera

Renato Pera é artista visual. Doutorando, mestre e bacharel em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Foi estudante visitante do programa de doutorado do DIT - Dublin Institute of Technology, Irlanda (2018).