

VIRUS12

MODERNOS RADICAIS

a n o 2 0 1 6 y e a r
s e m e s t r e 0 1 s e m e s t e r

revista do Nomads.usp | Nomads.usp journal
ISSN 2175-974x | CC BY-NC
DOI 10.4237/virus_journal

O COMPLEXO FOSTER- EISENMAN Otavio Leonidio

Como citar esse texto: LEONIDIO, O. O complexo Foster-Eisenman. **VIRUS**, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=2&lang=pt>>. Acesso em: 00 m. 0000.

Otavio Leonidio é Doutor em História e Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Estuda imagem, paisagem, território, Minimalismo, Pós-minimalismo e imaginação espacial contemporânea.

RESUMO

Em *O Complexo Arte-Arquitetura*, o crítico Hal Foster defende a tese de que a tradicional relação entre essas duas disciplinas se resume hoje a uma radical inversão de papéis: enquanto, em suas palavras, “os minimalistas levaram o objeto de arte à sua condição arquitetônica”, a arquitetura contemporânea supostamente permitiu que edifícios acabassem reduzidos à sua condição superficial e imagética – ou seja, à mera aparência. O presente artigo toma a tese como ponto de partida para uma análise dos fundamentos teóricos e epistemológicos da leitura de Foster, elegendo como contraponto a obra do arquiteto Peter Eisenman. Procura-se demonstrar como, em oposição à prática de Eisenman, e não obstante seu incontido desejo de contemporaneidade, a crítica de Foster segue sempre atrelada a uma visão de mundo radicalmente moderna e portanto comprometedora.

Palavras-chaves: Crítica da Arte e da Arquitetura; Arquitetura Contemporânea; Arte Contemporânea; Hal Foster; Peter Eisenman.

“... a arquitetura será sempre presença. O que está em jogo é se a arquitetura permanecerá sendo legitimada pela presença”.

Peter Eisenman (1997, p. 19, tradução nossa¹)

Os nexos entre a arte e a arquitetura modernas são conhecidos. Falar do movimento moderno em arquitetura sem mencionar seu vínculo com as vanguardas (em especial com cubismo, neoplasticismo, futurismo e construtivismo russo) seria no mínimo negligente. Já os nexos entre a arte e a arquitetura contemporâneas - quer dizer, entre a arte e a arquitetura que na prática solaparam os modernismos artístico e arquitetônico da primeira metade do século 20 -, esses são bem menos claros. A concepção que o métier da arquitetura tem de minimalismo, por exemplo, tem bem pouco a ver com aquilo que a crítica de arte, por regra, considera ser o significado da arte minimalista. Não se pode dizer, contudo, que a questão dos nexos entre arte e arquitetura contemporâneas esteja totalmente fora de pauta; ainda que de modo errático, discussões importantes por vezes emergem - por exemplo, como quando Otília Arantes (1994) criticou Josep Maria Montaner (1994) pelo modo confuso (absurdo, diria eu) como este abordou o que supunha ser a arquitetura “minimalista”, quer dizer a arquitetura de Tadao Ando, Álvaro Siza, Paulo Mendes da Rocha, entre outros. O que, por sua vez, parece totalmente ausente do debate atual é a questão dos vínculos contemporâneos entre, de um lado, o discurso crítico e, de outro, a práxis arquitetônica - como se o advento da chamada “condição pós-moderna” afetasse tão-somente a produção de arquitetura, e não a crítica que lhe acompanha.

Com o que segue, pretendo demonstrar como abordagens manifestamente críticas como a que Hal Foster apresenta em *O Complexo Arte-Arquitetura* podem esconder uma enorme indisposição para expor, e eventualmente colocar em questão, os fundamentos do discurso crítico contemporâneo - fundamentos que, não raro, permanecem atrelados à visão de mundo moderna, sendo portanto inadequados para dar conta de práticas essencialmente anti-modernas e meta críticas como, por exemplo, a de Peter Eisenman.

*

“O Sujeito às vezes se torna crítico ou historiador pela mesma razão que muitos se tornam artistas ou arquitetos – pelo descontentamento com o *status quo* e o desejo de alternativas. Sem a crítica não há alternativas” (FOSTER, 2015, p. 14).

A afirmação, feita por Hal Foster na introdução de *O Complexo Arte-Arquitetura*, antecipa e justifica tudo ou quase tudo que o leitor encontrará nas páginas deste livro – a começar por isto: assim como seu mais direto antecessor (*Design and Crime*, de 2003), este livro foi concebido como um gesto de resistência; como tal, não pretende ser um panorama mais ou menos compreensivo da arte e da arquitetura das últimas décadas, senão apenas um olhar crítico sobre o *status quo* da arte e da arquitetura contemporâneas.

Por “contemporâneo” deve-se entender aqui, conforme Foster, duas coisas distintas porém diretamente vinculadas: (1) aquilo que, nos campos da arte e da arquitetura, pretende estar além do “moderno” (ou seja, de acordo com Foster, aquilo que acompanha e/ou desdobra o advento, nos anos 1960, do Minimalismo e da Pop, e que, no caso específico da arquitetura, quer dizer sobretudo os pós-modernismos legatários ou de Reyner Banham ou de Robert Venturi); e (2) aquilo que no amplo

¹ **Do original em inglês:** “[...] architecture will always be presence. Whether architecture will continue to be legitimized by presence is what is really at issue” (EISENMAN, 1997, p. 19).



espectro da cultura reflete (de bom grado ou não) o advento do capitalismo pós-industrial.

Do lado da arquitetura, portanto, o destaque recai sobre as práticas que melhor se adequam à lógica e aos cenários do capitalismo global. Compreensivelmente, *O Complexo Arte-Arquitetura* se debruça sobre o trabalho de alguns dos principais expoentes do star system da arquitetura atual – com destaque para Renzo Piano, Richard Rogers e Norman Foster; Zaha Hadid e Frank Gehry; Diller Scofidio + Renfro e Herzog & de Meuron .

Para arquitetas e arquitetos pouco familiarizados com a crítica de esquerda, a abordagem de Foster há de parecer tão surpreendente quanto desmedida. Objeto de reverência e mesmo culto no métier da arquitetura, esses personagens são tratados aqui como avatares de “estilos globais” cuja função, ao fim e ao cabo, não é outro senão a de reiterar e mesmo alavancar as artimanhas do capitalismo contemporâneo.

Obviamente, *O Complexo Arte-Arquitetura* não se restringe à denúncia mais ou menos genérica da cumplicidade que, alegadamente, caracteriza essas práticas. Dada a particularidade da abordagem de Hal Foster (que, conforme anuncia o título do livro, quer dar conta aqui de algo específico, a saber os vínculos e contradições existentes entre a arquitetura e a arte contemporâneas), cumpre aqui analisar o modo específico como cada uma dessas arquiteturas se articula com a arte de vanguarda.

Nessa chave, o problema com a arquitetura de uma Zaha Hadid, por exemplo, não é tanto a opção por emular a estética das “vanguardas históricas” (algo que Foster, grande campeão da noção de “neovanguarda”, em princípio jamais reprovaria) (FOSTER, 2014), senão ter feito de sua arquitetura uma farsa neovanguardista. Mais especificamente, o pecado de Hadid foi ter transformado o construtivismo dinâmico e materialista de Tátlin em mera representação das noções de dinamismo e de materialidade. Para Foster, é isto de fato o que ocorre com os edifícios desenhados por Hadid: eles “não transmitem movimento tanto quanto o representam – são, precisamente, ‘movimento congelado’ – e, mais do que uma multiplicidade de visões móveis, estabelecem uma sequência de perspectivas estacionárias” (FOSTER, 2015, p. 103-104).

Ao falso neovanguardismo de Hadid, Foster contrapõe o trabalho do escritório nova-iorquino Diller Scofidio + Renfro (DS+R). Em contraste com Hadid, o DS+R teria feito “uma virada lateral” (FOSTER, 2015, p. 117), quer dizer, voltando-se não para o passado, mas para aquilo que de mais instigante vinha ocorrendo no campo das artes visuais a partir dos anos 1960, com destaque para o minimalismo e o pós-minimalismo.

A escolha foi produtiva, concede Foster. Ainda assim, as reticências são muitas. A principal delas: ter permanecido “na mesma posição ambígua de grande parte da arte pós-modernista – ou seja, numa posição desconstrutivista que, ao ter se manifestado no interior das convenções e instituições que pretendia questionar, muitas vezes acabou cúmplice das mesmas”. Mais especificamente, alega Foster, o DS+R adotou uma posição ambivalente com relação aos “efeitos das novas mídias e tecnologias no espaço e na subjetividade” – algo que, na prática, teria transformado seus edifícios em uma “mistura midiática de tela e espaço”. Ao fazê-lo, o DS+R cometeu aquilo que aos olhos de Foster não é nada menos do que um pecado mortal: não promover “a experiência corporal em profundidade”, contribuindo assim,

deliberadamente ou não, para a proliferação de “uma já generalizada cultura de efeitos especiais e falsas fenomenologias” (FOSTER, 2015, p. 118-119).²

A condenação evidencia aquilo que, na perspectiva de Foster, está em jogo quando se trata de discutir o complexo arte-arquitetura nos dias de hoje: o declínio da experiência – mais especificamente, de uma experiência fenomenológica mais ou menos imaculada³ e portanto diametralmente oposta aos efeitos (sedutores, espetaculares, ilusionistas) característicos da cultura imagética contemporânea. Aos olhos de Foster, fica claro, é esta de fato a marca distintiva da arquitetura atual: uma desavergonhada adesão ao superficial e ao imagético, em detrimento do espacial, do matérico e do tectônico. Como evidência desse estado de coisas, Foster cita a proliferação das chamadas “peles” arquitetônicas – inegavelmente, uma das marcas da arquitetura das últimas décadas.

Ao fazer essa opção pelo superficial e pelo imagético, a arquitetura contemporânea teria incorrido num duplo e abominável desvio: de um lado (quer dizer, do ponto de vista de seu desenvolvimento histórico), teria renegado algumas das mais importantes conquistas modernas, em especial a ênfase na tensão (essencial à obra de Le Corbusier, sobretudo) entre a experiência fenomenológica do espaço real e os efeitos óticos dos planos de fachada e das elevações (nos termos de Colin Rowe e Robert Slutzky⁴, a tensão entre transparência “literal” e transparência “fenomenal”); de outro lado (quer dizer, do ponto de vista das práticas artísticas pós-modernas), teria dado as costas àquilo que, sobretudo a partir do minimalismo, tornou-se uma das motivações centrais da neovanguarda dos anos 1960, a saber a “estruturação de materiais com o fim de motivar um corpo e demarcar um lugar” (FOSTER, 2015, p. 168).

A predileção de Foster pelo minimalismo (em detrimento da Pop e sobretudo da Arte Conceitual) não é portanto fortuita. Pois, em sua opinião, deve-se ao minimalismo o feito de ter transformado o objeto ideal (isto é, afeito a uma experiência estética contemplativa e sublime) em objeto fenomenológico, quer dizer que só se deixa apreender na contingência do tempo e do espaço da vida. De fato, argumenta Foster (2015, p. 132), a redução inicial às formas geométricas básicas operada pelos artistas minimalistas só teria ocorrido “para preparar uma complexidade sustentada, em que qualquer idealidade da forma (considerada instantânea, e até transcendental) é desafiada pela contingência da percepção (que ocorre em corpos particulares, em espaços específicos, por durações de tempo variadas)” .

Do lado da arquitetura, portanto, o complexo arte-arquitetura seria hoje sintetizado por uma radical, e em tudo lastimável, inversão de papéis: enquanto, nas palavras de Foster (2015, p. 8), “os minimalistas levaram o objeto de arte à sua condição arquitetônica”, a arquitetura contemporânea supostamente permitiu que edifícios acabassem reduzidos à sua condição superficial e imagética – ou seja, à mera aparência.

Um bom exemplo desse tipo de inversão seria a arquitetura produzida pela dupla Herzog & De Meuron. Formados no contato direto com as práticas da neovanguarda, esses arquitetos acabaram se rendendo à estética do superficial, do imaterial, e do atmosférico; ao fazê-lo, deixaram para trás o compromisso com a matéria, o corpo

² Nas palavras de Foster (2015, p. 239), “Na fenomenologia, o mundo é agrupado de modo que aquilo que é primário em nossa experiência passa ao primeiro plano”.

³ Em contraste com uma “fenomenologia [que] está impregnada de imagens” (FOSTER, 2015, p. 151).

⁴ ROWE; SLUTZKY, 1963.

e o lugar, produzindo em vez disso uma arquitetura onde matéria se transforma em imagem, percepção ativa se transforma em recepção passiva, e lugares se transforma em não-lugares.

O desmedido protagonismo que a obra do escultor Richard Serra assume em *O Complexo Arte-Arquitetura* não é portanto injustificado: aos olhos de Foster, Serra encarna tudo aquilo que a arte – mas também a arquitetura – contemporâneas têm (estética e politicamente falando) de mais potente e resistente, a saber o compromisso com a tríade matéria-corpo-lugar. Com efeito, salienta Foster (2015, p. 167), já em fins dos anos 1960 estava claro que a escultura de Serra se apoiava em três princípios fundamentais: (1) o princípio da transparência material, ou seja num fazer adequado às propriedades dos materiais (donde não apenas a escolha de materiais brutos como chumbo e aço, mas sobretudo o preceito de que estes deveriam ser tensionados por “procedimentos pertinentes”); (2) o princípio “fenomenológico”, quer dizer, a opção por uma escultura que “existe em relação primária com o corpo, não como sua representação, mas como sua ativação”; (3) o princípio “situacional”, segundo o qual “a escultura envolve a particularidade do lugar, não a abstração do espaço”.

II

Se este fosse um texto focado exclusivamente nos dilemas e contradições da arte e da crítica de arte contemporâneas, eu me viria imediatamente obrigado a enfatizar quão problemática é a leitura que Foster faz dessa arte, em especial do Minimalismo. Como não é este o caso⁵, concentrarei minha atenção a partir de agora nos limites propriamente arquitetônicos de *O Complexo Arte-Arquitetura*. Eles são muitos e muito importantes - o principal deles: as flagrantes omissões que caracterizam este livro.

Não tenho em mente o fato de Foster operar com um número excessivamente restrito de práticas arquitetônicas. Nem tampouco o desmedido privilegio que o livro dá às práticas que melhor se adequam à linha de raciocínio de Foster (o que acaba emprestando a elas um incômodo ar de espantinho). Não, penso sobretudo no modo como Foster se eximiu da tarefa de dar conta das práticas e dos discursos que, até onde vejo, melhor representam o estado atual do complexo arte-arquitetura – a começar pelas obras de Peter Eisenman e Rem Koolhaas.

Não que esses arquitetos não constem de *O Complexo Arte-Arquitetura*. Constam. Mas sua presença aqui tem um inconfundível ar de álibi – de defesa preventiva contra eventuais acusações de negligência. Considere-se o caso de Koolhaas. Ainda que ele seja citado uma dezena de vezes ao longo do livro, Foster jamais trata dos aspectos que realmente interessam em seu trabalho – por exemplo, o modo como Koolhaas desconstrói o vínculo direto, contínuo que o funcionalismo estabeleceu entre programa e forma. Em vez disso, Foster (2015, p. 32-33) se limita a fazer comentários telegráficos e anedóticos – quando não a platitudes do gênero: “o perfil [do edifício-sede da Televisão Central chinesa] é motivado pelo programa, sobretudo no penúltimo andar, que contém uma grande rampa espiral de estantes de livros”.

O caso de Eisenman é mais grave. Sua presença aqui não é apenas precária, é contraditória. Pois mesmo admitindo que, mais do que qualquer outro arquiteto contemporâneo, Eisenman promoveu um inaudito “deslocamento do sujeito” (patente, no modo como, sobretudo em seus primeiros projetos, o “sujeito autoral”

⁵ Fiz isso em LEONIDIO, 2015.



é neutralizado), Foster (2015, p. 105) jamais concede à obra de Eisenman a atenção que ela demanda e merece.

Para quem afirma, e em tom solene, que o “que está em jogo aqui não são meras preferências de projeto e sim importantes implicações para a subjetividade, bem como para a sociedade” (FOSTER, 2015, p. 155), a omissão é grave.

E isso não é tudo. Pois Foster obviamente sabe que, desde meados dos anos 1960 (ou seja, no exato momento em que o Minimalismo aparece), Eisenman vem pautando sua pesquisa por um diálogo franco com a arte de vanguarda (em particular, com o Minimalismo e a Arte Conceitual). O que significa dizer que – quer Foster quera, quer não – a obra de Eisenman encarna o complexo arte-arquitetura numa dimensão que possivelmente ultrapassa a de qualquer outra prática recente.

A produção teórica de Eisenman confirma isso. Considere-se, por exemplo, “Notes on Conceptual Architecture: Toward a Definition” (Notas sobre arquitetura conceitual: rumo a uma definição, *minha tradução*), texto teórico que Eisenman publicou em 1971 na revista *Casabella*. Como o próprio título do texto indica, Eisenman toma aqui como principal referência um dos textos mais emblemáticos do discurso estético dos anos 1960: “Paragraphs on Conceptual Art” (Parágrafos sobre arte conceitual, *minha tradução*), de Sol LeWitt, publicado originalmente em 1967. De resto, como o leitor logo percebe, Eisenman (2004 [1971]) parece aqui particularmente disposto a dialogar com alguns dos principais artistas e teóricos do Minimalismo – com destaque para Donald Judd, Robert Morris e Lucy Lippard.

Mas “Notes on Conceptual Architecture” evidencia bem mais do que a disposição de Eisenman em dialogar com a arte de vanguarda dos anos 1960; o texto deixa claro quão original, e em certo sentido alternativa, é abordagem de Eisenman. Dois aspectos, em especial, merecem destaque nesse sentido. Em primeiro lugar, chama a atenção o modo como o jovem Eisenman resiste a aceitar, sem mais, a antinomia Conceitual/Mental versus Perceptual/fenomenológico. Eloquentemente, Eisenman adverte que “Na medida em que as distinções entre profundidade e superfície, e conceitual e perceptivo, não foram feitas com clareza, a confusão entre considerações estéticas e formais segue de pé. Assim sendo, ele conclui, “persiste o problema acerca do papel que essas considerações formais e essencialmente sintáticas devem desempenhar caso uma dimensão conceitual venha a existir na arquitetura *como forma construída*” (EISENMAN, 2004 [1971], p. 27, grifo nosso, tradução nossa⁶).

O segundo aspecto (diretamente vinculado ao primeiro) diz respeito à leitura que o jovem Eisenman faz da arte americana dos anos 1960, em especial o Minimalismo. Pois, claramente, Eisenman lê o minimalismo num sentido inverso ao proposto por Foster – ou seja, como um deslocamento desde uma “experiência primária que é visual e sensual” em direção a uma experiência “mental e intelectual, e portanto presumidamente conceitual” (EISENMAN, 2004 [1971], p. 13). Ou seja, assim como Joseph Kosuth⁷, Eisenman lê o minimalismo numa chave Conceitual e anti-fenomenológica⁸.

⁶ **Do original em inglês:** “a problem remains as to what role these formal and essentially syntactic considerations must play if there is to be a conceptual aspect to architecture in built form” (EISENMAN, 2004 [1971], p. 27).

⁷ “... do meu ponto de vista, o minimalismo deveria em última instância ser percebido como ‘pré-conceitualismo’” (KOSUTH, 1991 [1988], p. 240).

⁸ Eloquentemente, Eisenman (2004 [1971], p. 26) afirma que “Aparentemente, a ideia da arte conceitual seria revelar algo novo na mente por meio da forma física, em vez de revelar explicitamente o conceito, não por meio da forma, mas ‘como’ forma. Essa ideia colocaria um problema para os trabalhos de Judd e Morris, que não procuram fazer uma distinção entre uma superfície e uma estrutura profunda no interior do objeto”.

O especial interesse do jovem Eisenman pela obra de Sol LeWitt (em detrimento de Donald Judd e Robert Morris, principais ideólogos do minimalismo e do pós-minimalismo, respectivamente) parece, nesse sentido, a um só tempo lógico e estratégico. Pois mais do que com qualquer um de seus pares minimalistas e/ou pós-minimalistas, em LeWitt as antinomias Conceitual versus Perceptivo e Mental versus Fenomenológico se tornam problemáticas. Mais precisamente, na obra de LeWitt esses domínios parecem se mesclar de um modo que desafia qualquer tipo de decisão categorial. Que Eisenman vê a obra de LeWitt nessa chave, fica claro quando, em tom de advertência, ele afirma:

Rosalind Krauss afirma que as caixas e malhas de LeWitt não são pensadas como coisas físicas, mas como totalidades intelectuais cuja real existência é mental. Ela diz que o argumento tácito de que significados são entidades mentais que de algum modo aderem a objetos reais é filosoficamente ingênua. Se a formulação do argumento é que significados são 'apenas' entidades mentais e não que 'podem ser' entidades mentais, então aparentemente sua posição é válida (EISENMAN, 2004 [1971], p. 25, tradução nossa⁹).

A passagem é um tanto telegráfica e pode sem dúvida dar lugar a interpretações bastante diversas; seu ponto central, contudo, me parece incontroverso; ele diz respeito ao problema da significação, mais especificamente da eventual vinculação ("attachment") entre uma entidade ou evento mental (i.e., a intenção de um artista/arquitetx em produzir algo, no caso um objeto de arte ou um edifício) e o significado que esse algo eventualmente adquire do ponto de vista de eventuais observadores/usuários. Em última instância, portanto, o que parece estar em jogo aqui é a validade *contemporânea* (quer dizer, nem clássica nem moderna) de regimes de produção artísticos e arquitetônicos *ainda* dispostos a explorar a conexão entre intenção subjetiva, processos de intelecção, e experiência corpórea/fenomenológica. Significativamente, o tema da intenção projetual constitui um dos principais problemas teóricos de "Notes on Conceptual Architecture". A conclusão do texto, em especial, deixa isso bastante claro:

Em resumo, o presente artigo propôs uma taxonomia que inicialmente faz uma distinção entre pragmática, semântica e sintática. Além disso, foi feita uma distinção entre os aspectos perceptuais e conceituais de cada categoria. Essa distinção foi definida, em cada caso, pela determinação, em primeiro lugar, do primado da intenção e, em segundo lugar, dos meios usados para articular essa intenção ... De um modo geral, o aspecto conceitual é definido pela intenção de deslocar o foco primário desde os aspectos sensuais dos objetos para os aspectos universais dos objetos. Para que esse aspecto conceptual ganhe primazia, é preciso que se torne intencional, quer dizer o produto de uma intenção projetual a priori; além disso, é preciso que seja acessível através de um fato físico – tanto no caso de a intenção primária ser semântica (voltada para o significado) ou sintática (voltada para universais formais). E finalmente, uma distinção adicional foi feita no domínio conceitual sintático – entre aqueles aspectos que se apoiavam nos universais formais para prover o aspecto conceitual e aqueles aspectos que se apoiavam num código

⁹ **Do original em inglês:** "Rosalind Krauss says that the LeWitt boxes and grids are not meant as physical things but as intellectual integers whose real existence is mental. She says that his implied argument that meanings are mental entities which somehow attach themselves to real objects is philosophically naïve. If the argument is phrased that meanings are 'only' mental entities rather than 'can be' mental entities, then she seems to have a valid position" (EISENMAN, 2004 [1971], p. 23).



ou sistema notacional (EISENMAN, 2004 [1971], p. 23, tradução nossa¹⁰).

Vista sob esta ótica, ou seja, do ponto de vista da intenção subjacente ao ato artístico/projetual, a ressalva que Eisenman faz ao argumento de Krauss parece especialmente significativa. Pois o interesse pelos nexos entre uma “intenção projetual apriorística” (a priori design intention”) e intelecção/experiência do fato físico sugere um desvio com relação a alguns dos pressupostos básicos da interpretação ainda hoje mais hegemônica da arte contemporânea – interpretação da qual Krauss é a principal ideóloga, e Foster um dos mais destacados (e influentes) legatários. Que pressupostos são esses? Nos termos de uma das formulações mais acabadas (o ensaio “Sense and Sensibility. Reflection on Post ’60s art”, publicado por Krauss em 1973), basicamente: (1) que toda intenção advém de um espaço mental subjetivo e insondável – nas palavras de Krauss, do “self inviolável do artista”; (2) que, consequentemente, toda arte produzida a partir da noção de intenção será sempre (a) solipsista e autorreferente (no sentido de que jamais manterá qualquer conexão tangível, e portanto verificável, com o que supostamente a gerou, seu significado não indo nunca além de um ato de imaginação confinado “na mente de cada expectador isolado”);(b) pré-arranjada (no sentido de que será sempre a representação de algo formulado previamente na consciência do sujeito); (c) conservadora, uma vez que reproduzirá sempre algum tipo de modelo formal/espacial pré-definido e, tendencialmente, convencional (KRAUSS, 1973, passim).

(Foi sobre esses pressupostos – cabe lembrar – que Krauss baseou sua tese de que a arte de vanguarda surgida nos EUA no início dos anos 1960 poderia ser dividida em duas frentes antagônicas, quais sejam: (i) a frente anti-intencional/progressista constituída tanto pela arte minimalista quanto pelo pós-minimalismo não-conceitual de Serra e Bruce Nauman, Mel Bochner e Dorothea Rockburn, Michael Heizer e Richard Tuttle; e (ii) a frente pró-intencionalidade/conservadora constituída pela Arte Conceitual – a arte de Joseph Kosuth, On Kawara, e Douglas Huebler, entre outros).¹¹

Compreende-se porque Krauss, assim como Foster, fez de Serra um dos avatares da seção supostamente *não-conservadora* da arte contemporânea: mais do que qualquer um de seus colegas pós-minimalistas, Serra desde muito cedo rejeitou qualquer tipo de “intenção projetual apriorística” e firmou um compromisso irrevogável com o corpo. Não um corpo qualquer, mas um corpo avesso a qualquer tipo de intenção subjetiva; um corpo que, na prática, não se dispõe a fazer outra coisa senão de testar as propriedades da matéria, investigar as possibilidades de seus próprios gestos ao interagir com esta sob o efeito da gravidade, buscar “definir

¹⁰ **Do original em inglês:** “In summation, this paper has proposed a taxonomy that initially distinguishes between pragmatics, semantics, and syntactics. Further, a distinction has been made between the perceptual and conceptual aspects of each category. This distinction was defined in each case by determining first the primacy of intention, and second, the means used to articulate this intention. [...] In general, the conceptual aspect is defined by an intention to shift the primary focus from the sensual aspects of objects to the universal aspects of objects. This conceptual aspect to be primary must be made intentional, that is, the result of an a priori design intention, and further it must be accessible through the physical fact— whether the primary intention is semantic (concerned with meaning) or syntactic (concerned with formal universals). And, finally, a further distinction was made in the conceptual syntactic domain—between those aspects which relied on formal universals to provide the conceptual aspect, and those aspects which relied on a code or notational system” (EISENMAN, 2004 [1971], p. 23).

¹¹ De fato, segundo Krauss (1973), o significado da arte minimalista não difere em essência do significado da arte pós-minimalista, uma vez que ambos teriam abdicado de todo tipo de intencionalidade.

a topologia do lugar, e determinar suas características, através da locomoção” (SERRA, 1994 [1973], p. 15, tradução nossa¹²). Eloquentemente, em seus famosos vídeos do final dos anos 1960, Serra por assim dizer corta fora a cabeça do personagem que ali age – um gesto retórico destinado a deixar claro que o corpo que desempenha aquelas tarefas faz isso à revelia das intenções do “self inviolável do artista” – no caso, ele mesmo.

III

Mas enfatizar as afinidades eletivas das leituras de Foster e Krauss (em particular, a enorme desconfiança que ambos nutrem pelo domínio do Conceitual/Mental – desconfiança sempre acompanhada de uma fé mais ou menos ilimitada nas virtudes do perceptual/fenomenológico) pode ser enganoso. Pois há algo em “O Complexo Arte e Arquitetura” que o diferencia da – altamente engenhosa, muitíssimo original e incomparavelmente influente – leitura que Krauss faz da arte dos anos 1960 e seguintes, a saber uma indisfarçável indisposição para desenvolver, expor e eventualmente colocar à prova os pressupostos de sua leitura do contemporâneo, em especial aqueles pressupostos que amparam a antinomia imagético/virtual versus real/fenomenológico. Com efeito, sobretudo quando comparada com as extensas e elaboradíssimas construções teóricas de Krauss, a argumentação de Foster ganha ares de curto-circuito: em lugar da complexa articulação de *conceitual-intencional-subjetivo-solipsista-apriorístico-insondável-ilusionista-convencional-conservador*, Foster desenvolve seus argumentos e teses segundo a sequência mais ou menos imediata e supostamente auto-evidente *imagético = virtual = ilusório = acrítico = cínico*. É um atalho comprometedor; ele sugere que, à dificuldade da reflexão crítica, Foster optou pelo apelo do juízo moral – ou, o que é pior, da denúncia moralista. Pessoalmente, julgo que foi isso o que Foster efetivamente fez ao implicar que o caminho trilhado por Serra é *evidentemente* correto; que tal escolha se constitui de fato numa opção *praticamente inelutável* contra tudo aquilo que há de conservador /acrítico/cínico no mundo contemporâneo – em especial aquilo que ele denomina (de modo um tanto infame) “as vicissitudes do imaginário” (FOSTER, 2015, p. 155). Ao fazer isso, Foster obliterou um número importante de questões – por exemplo, os eventuais limites da via fenomenológica, aqui apresentada como desprovida de problemas. Um dos riscos é o leitor desavisado e sobretudo o neófito acabarem acreditando que, como dá a entender Foster, Serra deu por encerrado o problema da ação intencional/projetual (em suas palavras, “como proceder de outra maneira, em termos de escultura”)¹³ e que, por conseguinte, sua obra se constitui num exemplo incontroverso, a ser seguido por artistas (mas também por arquitetos) empenhados em agir estética e projetualmente de modo não-conservador.

Que Foster tenha optado por não dar à obra de Peter Eisenman a atenção que ela merece, eis algo que faz todo sentido no entanto. Pois, do ponto de vista de Eisenman (mais especificamente, da leitura que ele faz da arte dos anos 1960), nenhum dos pressupostos, argumentos e teses de Foster parece auto-evidente – muito pelo contrário. O que significa dizer que se Foster colocou obra de Eisenman entre parêntesis, ele provavelmente fez isso com o intuito de ofuscar uma obra que coloca em questão não apenas seu quadro da arquitetura contemporânea, mas sobretudo a concepção de contemporâneo que subjaz à sua crítica – em especial: (i) a ideia de que a arte e arquitetura contemporâneas podem ser caracterizadas em termos da oposição entre, de um lado, um domínio imagético/virtual tido como essencialmente

¹² **Do original em inglês:** “the topology of the place, and the assessment of the characteristics of the place, through locomotion” (SERRA, 1994 [1973], p. 15).

¹³ FOSTER, 2015, p. 183.

irrealista e conservador, e, de outro lado, um domínio mundano/fenomenológico tido como real e progressista; (ii) que, assim, a opção “progressista” diante dessas duas (e apenas duas) alternativas só pode ser a opção pelo mundano, i.e., pelo matérico, pelo corpóreo, pelo situacional. Ora, muito do que Eisenman vem fazendo desde os anos 1960 contradiz essas duas ideias.

Obviamente, ao contrapor as ideias e posturas de Foster e Eisenman, não quero sugerir que Eisenman simplesmente deu conta dos inúmeros problemas que sua obra levanta – em especial o problema dos nexos entre intenção projetual, processos de significação/intelecção e experiência corpórea/fenomenológica. Na verdade, um dos traços mais marcantes de sua obra é justamente um alto grau de hesitação – em particular, com relação à eficácia de sua “máquina arquitetônica”¹⁴, seja do ponto de vista da ação intencional (isto é, da eventual neutralização do sujeito que age movido por intenções subjetivas), seja do ponto de vista da intelecção/experiência (isto é, da eventual superação daquilo que denomina a “metafísica da presença”)¹⁵. E o primeiro a admitir essa hesitação é o próprio Eisenman (1997, p. 14), que após quase meio século de atuação, segue sempre se perguntando: “Como fazer para instaurar a experiência do corpo e manter o mecanismo operando?”

Mas hesitação não quer dizer retrocesso, muito menos nostalgia. Aliás, se há algo que Eisenman sempre recusou – mesmo em seus momentos de maior dificuldade (por exemplo, quando de modo um tanto sorrateiro Derrida lhe deu as costas)¹⁶ – foi aceitar alternativas que implicassem algum tipo de retrocesso à condição pré-contemporânea (o que no seu caso quer dizer pré-desconstrutivista). Eisenman deixou isso bastante claro quando, com uma incomum dose de sarcasmo, afirmou:

Nossa única fonte de valor atualmente é uma memória de valor, uma nostalgia. Vivemos em um mundo relativista, que ainda deseja a substância absoluta, algo que seja indiscutivelmente real. Por meio de se ser, a arquitetura se tornou, no inconsciente da sociedade, a promessa deste algo real (EISENMAN, 2004 [1987], p. 203, tradução nossa¹⁷).

É pouco provável que Eisenman tivesse Foster em mente quando fez essa provocação. E no entanto, ela cabe como uma luva em Foster. Pois, até onde posso perceber, Foster parece sempre à procura desse “real inequívoco”. E assim como essa busca o levou a Serra (o mais mundano dos artistas mundanos), ela também o levou à arquitetura. Não a qualquer arquitetura, mas a uma arquitetura que, por definição (é isto em todo caso o que Foster pensa), é sempre literal e jamais virtual; que é construção, e não mera representação; que em oposição à espúria arquitetura dos arquitetos de que *O Complexo Arte-Arquitetura* se ocupa, é feita de transparências literais, experiências fenomenológicas verdadeiras, vínculos essenciais com os lugares em que se implanta. Numa palavra, uma arquitetura que segue sempre sendo definida e, mais ainda legitimada, pela “presença”.

IV

¹⁴ EISENMAN, 1997, p. 8.

¹⁵ EISENMAN, 2007 [1995].

¹⁶ EISENMAN, 2007 [1990].

¹⁷ **Do original em inglês:** “Our only source of value today is a memory of value, a nostalgia; we live in a relativistic world, yet desire absolute substance, something that is incontrovertibly real. Through its being, architecture has become, in the unconscious of society, the promise of this something real” (EISENMAN, 2004 [1987], p. 203).



É por este motivo que, como acredito ser o caso, este livro trata menos do complexo arte-arquitetura do que do complexo arte-arte, quer dizer das aporias e impasses inerentes a uma determinada concepção de arte contemporânea, epitomizada aqui pela postura crítica de Foster. Que desafios são essas? Sobretudo, aquelas vinculadas ao problema de como se posicionar em face do que Hans U. Gumbrecht (2010) denominou a crise mal resolvida da metafísica. Em *O Retorno do Real* (livro publicado em meados dos anos 1990, mas que contém partes essenciais escritas mais de uma década antes), Foster parecia atolado numa espécie de limbo epistemológico: por um lado, deixava transparecer um incontido desejo de realidade; por outro, não escondia o mal-estar diante da própria noção de realidade – ao menos aquelas noções de realidade que, deliberadamente ou não, pudessem evocar uma referencialidade minimamente estável (ou seja, algum tipo de ontologia). Daí, justamente, a advertência acerca dos limites de sua própria empreitada intelectual, destinada a resgatar não todo e qualquer real, mas apenas a uma reconstrução *subjetiva* sua (FOSTER, 2014, p. 46)¹⁸. Eloquentemente, no capítulo final de *O Retorno do Real*, Foster (2014, p. 199, tradução nossa¹⁹) se perguntava acerca das desconstruções operadas por Foucault e Derrida:

Esses pós-estruturalismo reelaboram os acontecimentos do pós-colonial e do pós-moderno criticamente? Ou servem de ardis por meio dos quais esses acontecimentos são sublimados, deslocados ou, ao contrário, desativados? Ou de alguma forma as duas coisas?

Infelizmente, o que em *O Retorno do Real* era apresentado como uma dúvida ganhou ares de certeza, em *O Complexo Arte-Arquitetura*: Desconstrução passou a significar tão-somente cumplicidade, cinismo, renúncia à crítica. E atitude crítica, por sua vez, se restringe agora à opção (apresentada como auto-evidente) por uma volta às coisas elas mesmas, à presença das coisas elas mesmas, à graça que eventualmente irrompe com e na presença das coisas elas mesmas.

Que Foster acabe atribuindo à presença de algumas obras de Serra a qualidade da “graça”²⁰ (palavra banida do vocabulário da arte contemporânea desde que Michael Fried em 1967, em sua infame diatribe contra a espúria “presença” da arte minimalista, pronunciou a famosa frase “*presentness is grace*”) me parece nesse sentido sintomático; indica o alto teor de conservadorismo inerente à crítica supostamente progressista de Foster.

Esse conservadorismo não é novo. Na verdade, ele é intrínseco aos conceitos de “neovanguarda” e de “efeito a posteriori”, sobre os quais Foster construiu sua teoria alternativa da vanguarda²¹. Com este *O Complexo Arte-Arquitetura*, contudo, ele ganhou um contorno mais definido – e bastante mais radical. Pois o que esse livro revela no fim das contas não é outra coisa senão o alto grau de nostalgia subjacente às ideias e posturas de Foster.

Nostalgia do quê? Ora, do moderno – quer dizer, de uma condição estética e existencial que, como a arte dos anos 1960s (*pace* Foster) deixa claro, entrou

¹⁸ Em sua formulação original, tal restrição era ainda mais rigorosa: “Reprimido por numerosos pós-estruturalismos, o real retornou, mas não um real qualquer, apenas o real traumático” (FOSTER, 2014, p. 19, tradução nossa).

¹⁹ **Do original em inglês:** “Do these poststructuralisms elaborate the events of the postcolonial and the postmodern critically? Or do they serve as ruses whereby these events are sublimated, displaced, or otherwise effused? Or do they somehow do both?” (FOSTER, 2014, p. 199).

²⁰ FOSTER, 2015, p. 185.

²¹ Cf. LEONIDIO, 2015.

irremediavelmente em colapso a partir *grosso modo* da segunda metade do século XX.

Mais especificamente, Foster parece dominado pela nostalgia de uma era em que as ações da vanguarda eram movidas por causas concretas (a busca pelo “mundo da vida”, a pavimentação da “estrada para o futuro”) desempenhadas em batalhas concretas contra inimigos concretos (“idealismo”, “ilusionismo”, “pictorialismo”, etc., etc.). Numa palavra, o que falta a Foster é o mesmo que falta a Fried: uma “convicção convincente” (“*compelling conviction*”)²² sem a qual o espírito moderno fica sem chão.

O fim dessa condição é vivido por um moderno radical como Foster na chave da escatologia – ou seja, literalmente como o fim do mundo; como Fried e Krauss antes dele, Foster (2003, p. 117) acabou encarnando, ele também, aquilo que, de modo muito acurado, denominou “o pavor da arte e da crítica” (“*the frightening of art and criticism*”) – quer dizer, o medo da extinção das condições sobre as quais, por mais de um século, a arte e a crítica de arte vinham sendo, de modo articulado, desenvolvidas.

O que fazer diante desse cenário apavorador, da iminência desse Dia do Juízo? Tentar demonstrar que, em vez de extinção da condição moderna, o mundo contemporâneo não é senão uma reconfiguração sua.

Uma clara evidência de que é essa, de fato, a motivação da crítica de Foster é a ênfase que *O Complexo Arte-Arquitetura* dá à noção de “virtual”. Com mencionei acima, o termo surge aqui como par antagônico das noções de “concreto”, “real”, “tectônico”, “matérico”, etc. Tal antinomia não é, por certo, absurda. Mas seu uso aqui parece ardiloso. Pois do modo como Foster a emprega (isto é, de modo mais ou menos naturalizado), a noção não parece ser outra coisa senão um sucedâneo lógico, natural de noções essencialmente *anti*-modernas como “ideal” e “ilusionista”. A astúcia está em fazer crer que, se os termos da velha antinomia se alteram, a antinomia ela mesma segue sempre atual. Significativamente, não são raros os momentos em que Foster descreve a condição contemporânea em termos da velha (quer dizer moderna) oposição entre o mundo real e um mundo idealista – como que a implicar que, assim como ocorreu no tempo das vanguardas históricas (e também no das neovanguardas sessentistas), o mundo atual permanece refém dos “antigos modelos idealistas” (FOSTER, 2015, p. 171). Ao fazer isso, Foster não sugere apenas a persistência da condição moderna (agora reconfigurada); dá igualmente a entender que, hoje como ontem, a tarefa da *neo*-neovanguarda (!) é combater “esses idealismos persistentes” (FOSTER, 2015, p. 173), agora transmutados em um sem-número de “virtualidades”.

As limitações dessa atualização do moderno no espaço do contemporâneo são muitas. Vou destacar um apenas: o que fazer com as práticas que não se encaixam nem no modelo original (i.e., nas narrativas modernistas), nem no modelo reconfigurado – por exemplo, a obra de Robert Smithson?

Uma vez mais, a solução de Foster faz pensar em Krauss. Pois à semelhança do que Krauss (1979) fez reiteradas vezes, Foster trata a obra de Smithson em termos eminentemente fenomenológicos – mais especificamente, em termos da suposta ênfase que ela dá à noção de “lugar.”

Para observadores minimamente familiarizados com o trabalho de Smithson, o argumento soa canhestro, porquanto incapaz de ocultar a evidência de que, mesmo

²² FRIED, 1967, *passim*.



quando ganham o aspecto de obra do tipo "site specific", as operações Smithson não deixam nunca de ser o oposto disso, isto é exemplares acabados de uma arte anti-específica, anti-situacionale anti-fenomenológica.

Como Foster, assim como Krauss, simplesmente não pode deixar Smithson de fora do espaço contemporâneo não-conservador, só resta a ele tentar repetir o que Krauss, com razoável sucesso, já havia feito: inserir a obra de Smithson no campo ampliado da escultura pós-1960, associando seus supostos "earthworks" às operações situacionais de Andre, Serra e Heizer (FOSTER, 2015, p. 165)²³.

O gesto é inconvincente, mas serve de lição. Pois se hoje, mais do que nunca, é tempo de se debruçar sobre a arte dos anos 1960 e 70, é igualmente tempo questionar as leituras que o discurso pós-minimalista (na esteira das leituras seminais de Morris e Krauss) fez dessa arte - leituras que, como advertiu Joseph Kosuth (1991), escondiam muitas vezes agendas obscuras; leituras que, como fica claro, acabaram respingando no universo da arquitetura.

E aqui, uma vez mais, a obra teórica de Eisenman surge como oportuna e estratégica. Pois o fato de ser um observador de primeiríssima hora, e mais do que isso, um observador original e independente, permitiu que Eisenman desse à arte dos anos 1960 um rendimento muito especial, notadamente no que concerne ao - espinhoso - tema da intenção projetual. Significativamente, em vez de dar as costas à noção de intenção (como Krauss²⁴ veementemente aconselhava no começo dos anos 1970), Eisenman (1997, p. 17) persistiu em sua investigação acerca daquilo que, de modo inspirador, chamou de "meta-intencionalidade".

Uma análise circunstanciada desse conceito demandaria um *paper* específico. Por ora, limito-me a destacar que, como Eisenman afirmou, tal noção o coloca (ele, o projetista) no espaço porventura existente entre o humano e o inumano - espaço no qual a subjetividade moderna em geral e o juízo crítico em particular se tornam (na *melhor* das hipóteses) disfuncionais. Uma vez mais, vale recorrer às palavras de Eisenman:

Em última instância meu trabalho é sobre conceitualizar outros métodos. Essa é a razão por que eu comecei a trabalhar com outros métodos, por que tudo que conseguimos fazer como humanos é desenhar eixos e lugares. O computador conceitualiza e desenha de modo diferente... 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 (EISENMAN, 1997, p. 13, tradução nossa²⁵).

Em que medida a meta-intencionalidade de Eisenman se aproxima da meta-intencionalidade minimalista? - Eis o tipo de questão que permanece sem resposta - e que este *O Complexo Arte-Arquitetura* se eximiu de responder. Fica claro, em todo caso, que se é verdade que de um ponto de vista moderno "não existem alternativas sem crítica", também é verdade que, de um ponto de vista anti-moderno (mas não necessariamente cínico) "crítica" talvez não seja a melhor alternativa.

²³ Ver OWENS, 1979.

²⁴ KRAUSS, 1973.

²⁵ **Do original em inglês:** "my work is ultimately about conceptualizing other methods. That is why I started working with other methods because all we can do as humans is to draw axes and places. The computer conceptualizes and draws differently... I attempt to remain suspended between the mechanism and my own subjective responses so that I am not able to define critically what its mistakes are in terms of the total trajectory of the work" (EISENMAN, 1997, p. 13).

V

Muito se falou ao longo das últimas décadas sobre o surgimento (a partir *grosso modo* de meados dos anos 1960) de uma “nova agenda para a arquitetura” (NESBITT, 2014). Por ora, ela permanece tão abrangente quanto difusa; inclui itens que vão da semiótica ao historicismo, do ambientalismo ao feminismo, do regionalismo crítico à desconstrução. Naturalmente, ela inclui também a relação arte-arquitetura. Não por acaso, ao lado de termos mais ou menos corriqueiros como “tradição local” e “sustentabilidade”, o *métier* da arquitetura passou a conviver com expressões como “condição de campo”²⁶ e “campo ampliado”²⁷. O que o emprego destes termos tem de específico e interessante é isto: como seus próprios arautos o reconhecem, eles emulam de modo mais ou menos direto o vocabulário crítico das artes visuais contemporâneas.

Não há, obviamente, nada de censurável em arquitetas e arquitetos empregarem conceitos importados do discurso das artes visuais. Minha impressão pessoal, no entanto, é a de que, por regra, quando arquitetas e arquitetos pronunciam uma expressão com “arquitetura no campo ampliado”, descuidam do fato (bastante óbvio por sinal) de que esta e outras noções foram originalmente cunhadas em contextos específicos, ou seja, com o objetivo de dar conta de questões e dilemas – estéticos, mas também políticos – igualmente específicos.

Ao tomar tais noções por seu valor de face, tais arquitetas e arquitetos fazem mais do que expor um maior ou menor grau de ingenuidade epistemológica – ou o que é pior, um maior ou menor grau de servilismo intelectual (o que sugeriria que o atual complexo arte-arquitetura talvez incluía um certo complexo de inferioridade da arquitetura *vis-à-vis* da arte); desconsideram que a importação descontextualizada dessas noções pode se revelar não apenas canhestra, mas também improdutiva. Como se vê, neste caso também, uma dose mínima de desconstrução (quer dizer, de anti-epistemologia) não é apenas bem-vinda; é pré-condição para o estabelecimento de um diálogo mais livre entre arte e arquitetura.

Uma formulação produtiva do atual complexo arte-arquitetura deve partir dessa constatação²⁸.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Stan. Condições de campo. In: SYKES, A. Krista (Org.) **O campo ampliado da arquitetura**: Antologia teórica (1993-2009). São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 91-103.

ARANTES, Otilia. Minimalismo? Talvez um anacronismo. **Projeto**, São Paulo, n. 175, p. 81-83, jan. 1994.

EISENMAN, Peter. A Conversation with Peter Eisenman. **El Croquis 83** - Peter Eisenman: 1990-1997, Madrid, 1997.

²⁶ ALLEN, 2014.

²⁷ VIDLER, 2014.

²⁸ Agradeço a leitura e os comentários de Francisco Lucena e Maria Palmeiro.



EISENMAN, Peter. Architecture and the Problem of the Retorical Figure. In: EISENMAN, Peter. **Inside Out: Selected Writings, 1963-1988**. New Haven; Londres: Yale University Press, 2004. p. 202-207. 1a ed. em 1987.

EISENMAN, Peter. Notes on Conceptual Architecture: Toward a Definition. In: EISENMAN, Peter. **Inside Out: Selected Writings, 1963-1988**. New Haven; Londres: Yale University Press, 2004. p. 10-27. 1a ed. em 1971.

EISENMAN, Peter. Post/El Cards. A Reply to Jacques Derrida. In: EISENMAN, Peter. **Written into the Void: Selected Writings, 1990-2004**. New Haven; Londres: Yale University Press, 2007, p. 1-5. 1a ed. em 1990.

EISENMAN, Peter. Presentness and the Being-Only-Once of Architecture. In: EISENMAN, Peter. **Written into the Void: Selected Writings, 1990-2004**. New Haven; Londres: Yale University Press, 2007, p. 42-49. 1a ed. em 1995.

FOSTER, Hal. Art critics in extremis. In: FOSTER, Hal. **Design and crime and other diatribes**. Londres; Nova Iorque: Verso, 2003.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, Hal. What's new about the neo-avant-garde? **October**, v. 70, p. 5-32, Outono 1994.

FRIED, Michael. Art and Objecthood. **Artforum**, v. 5, n. 10, p. 12-23, jun. 1967.

GUMBRECHT, Hans U. **Produção de presença: O que o sentido não pode transmitir**. São Paulo; Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010.

KOSUTH, Joseph. History for. In: KOSUTH, Joseph. **Art after philosophy and after: Collected Writing 1966-1990**. Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 239-243. 1a ed. em 1988.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. **October**, v. 8, p. 30-44, Primavera 1979.

KRAUSS, Rosalind. Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture. **Artforum**, v. 12, n. 3, p. 43-53, Nov. 1973.

LEONIDIO, Otavio. **Minimal History: Minimalism, Post-Minimalism and History**. s.d. [Manuscrito inédito].

LEONIDIO, Otavio. O real e a história. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 101, p. 176-182, março 2015.

MONTANER, Josep Maria. Minimalismo: o essencial como norma. **Projeto**, São Paulo, n. 175, p. 36-44, jun. 1994.

NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OWENS, Craig. Earthwords. **October**, v. 10, p. 121-130, Outono 1979.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparency: Literal and Phenomenal. **Perspecta**, v. 8, p. 45-54, 1963.



SERRA, Richard. Document: Spin Out '72-'73. In: SERRA, Richard. **Writings Interviews**. Chicago; Londres: The Univeristy of Chicago Press, 1994. 1a ed. em 1973.

VIDLER, Anthony. O campo ampliado da arquitetura. In: SYKES, A. Krista (Org.) **O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica (1993-2009)**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 242-251.