

## PAISAGENS EM PROCESSO

Isabela Paiva Gomes Ferrante  
FAU-USP

Pedro Henrique Máximo  
UEG / PUC-GO

ISSN 2316-6479

### Resumo

Neste artigo discutimos a valorização do processo no fazer artístico e arquitetônico. Para tal, estabelecemos um paralelo entre o trabalho do artista Richard Serra e do arquiteto Peter Eisenman. Ambos adotam o processo como fundamento da ação criativa. Partindo dessa constatação analisamos como artista e arquiteto no percurso de seus respectivos trabalhos, realizam uma passagem do processo que resulta no objeto para aquele que resulta na paisagem. No pensar sobre a paisagem a discussão sobre o processo passa a compreender a experiência e ação do espectador pela paisagem. A experiência é entendida como continuidade do processo de criação.

**Palavras chave:** Processo, arte contemporânea, arquitetura contemporânea, Richard Serra, Peter Eisenman.

### Abstract

This article discusses the valorization of the process in arts and in architecture. For this purpose it establishes a parallel between the works of the artist and sculptor Richard Serra and the architect Peter Eisenman. Both adopt the process as the fundament of the creation of the work of art and architecture. From this proposition we analyze how artist and architect in the development of their work make a passage from the process that results in the object to the process that results in a landscape. In thinking about the landscape, the discussion on the process starts to understand the experience of the viewer as an important component of the work of art. Experience is thought as a continuity of the process.

**Keywords:** Process, contemporary art, contemporary architecture, Richard Serra, Peter Eisenman.

### Paisagens em discussão

A paisagem é uma das importantes categorias da vida humana e um dos elementos fundamentais para que o sujeito desenvolva sua compreensão de mundo. Ao longo da história esta era compreendida como “aquilo que o olhar alcança” ou “tudo aquilo que pode ser visto”, e tal vertente reduzia seu significado<sup>1</sup>. Entretanto, no campo disciplinar da Geografia que a compreende como um conceito analítico, uma forte investigação epistemológica durante o século 20 conferiu-lhe atribuição mais ampla e conseqüentemente mais significativa. Em

1 À paisagem foi atribuída esta noção, em função da pintura no século 18 (derivada das imagens do Renascimento), e posteriormente, da fotografia no século 19, na qual sua representação era a tônica.

Milton Santos (1994) encontramos a noção de que paisagem é “tudo aquilo que pode ser percebido”, isto é, “a percepção do todo envolvente”, e isso incorpora os campos sensoriais (visão, audição, tato, olfato e paladar) e vivenciais (memória, experiência, sentimentos, etc.).

No âmbito das paisagens urbanas, a Cidade Contemporânea, de modo geral, possui uma espécie de paisagem mutante, resultado provável da tão discutida era informacional e comunicacional em que vivemos. No entanto, ao darmos a esse artigo o título de Paisagens em Processo, procuramos reaproximar o conceito de paisagem da ideia de *process*, que se difere das noções de mutação, mudança e transformação, associadas ao pensamento contemporâneo da paisagem. Nas artes, o termo *process* refere-se a um dispositivo investigativo, integrante do conceito, que revela o princípio sobre o qual a obra será gerada e concebida. Na paisagem, o *process* gera certa incompletude das obras, pensadas e executadas por artistas e arquitetos numa espécie de original abertura à significação. As obras são incompletas, e por isso, abertas às experiências corpóreas; e estas entram como elementos de completude em uma efemeridade circunstancial e momentânea.

Paisagens em processo, ou melhor, *in process*, tratam-se daquelas paisagens, naturais ou urbanas, que recebem obras de arte, geralmente híbridas, que tencionam forças no/com lugar. No espaço, tornam-se palco para a estranheza, o medo, a angústia, o obscuro e a surpresa, e somente completam-se enquanto obras de arte se integradas à experiência do sujeito. Por isso mesmo, são obras que, por excelência, suscitam a experiência corpórea como elemento de uma completude momentânea da paisagem, originalmente mutante.

Para trabalharmos a ideia de paisagens em processos, nesse artigo, refletimos sobre algumas obras do escultor, Richard Serra<sup>2</sup>, e do arquiteto e urbanista, Peter Eisenman<sup>3</sup>. A escolha dessas importantes figuras do campo

---

2 Richard Serra, nascido em São Francisco em 1938 estudou Literatura na Universidade da Califórnia, Berkley e posteriormente em Santa Barbara onde também inicia seus estudos em artes. Estudou pintura no programa de artes da Universidade de Yale entre 1961 e 1964, completa sua formação de jovem artista na França e depois na Itália entre os anos de 1964 e 1966. O escultor Americano Richard Serra é parte de uma geração de artistas posterior ao grupo conhecido como minimalista, insere-se temporalmente no complexo contexto da arte e arquitetura intitulado pós-modernidade. Com um trabalho que descende do expressionismo abstrato e do próprio minimalismo, Serra traz para seu trabalho uma série de novos valores que fizeram com que alguns críticos o inserissem em conjunto com artistas como Eva Hesse, Bruce Nauman e Robert Smithson sob um novo título ou novo estado de espírito: o pós-minimalismo. Conhecido do público geral por suas formas labirínticas e retorcidas de aço corten, a partir da preocupação com materialidade das propriedades físicas do seu trabalho, Serra passa a acentuar em sua obra questões sobre o processo e o engajamento entre intervenção do artista, sítio e o espectador

3 Peter Eisenman, nascido em Nova Jersey em 1932, formou-se em 1955 em Arquitetura pela Cornell University. Mestre pela Columbia University e Doutor pela Cambridge University, é um dos mais importantes arquitetos e teóricos contemporâneos, cuja prática e crítica têm reconhecimento histórico e internacional. Durante a formação de sua vida acadêmica e intelectual, Eisenman percorreu analisando as obras canônicas do Movimento Moderno, o qual, no período dos anos 60 a 80, buscou por instituir “verdadeiramente” a modernidade à arquitetura. Seus argumentos são convincentes a partir da perspectiva do fenômeno em si: a obsessão pelo funcionalismo e a permanência do classicismo implícito nas obras precedentes impediram a formalização e institucionalização, na prática projetiva e construtiva, da arquitetura moderna

das artes e arquitetura contemporâneas se dá pelo modo como seus discursos, textuais e projetivos, tanto com relação à experiência do sujeito quanto da natureza da obra, se afinam.

## 1. Hibridização das artes e o *process* como dispositivo metamórfico das paisagens

Os artistas modernos figuraram uma subversão imperativa com a arte pregressa. O sistema de representação que perdurou por séculos encontrou, ainda no século 19, uma forte oposição destes intelectuais que acabaram de se libertar das leis do mercado artístico, leis estas que preconizavam a fidelidade da representação acadêmica. A “arte pela arte” foi incorporada ao discurso de ruptura e alcançou na abstração sua maior expressividade; e os temas se voltaram completamente aos objetos introduzidos pela modernidade à sociedade e ao cotidiano.

Suas vanguardas, em termos gerais, absorveram fortemente este imaginário, tendo somente o Surrealismo, se dirigido à temáticas que envolviam a corporeidade e a experiência, principalmente com as obras de Dali e Magritte, que tocavam a questão da experiência a partir de devaneios oníricos trazidos à tona pelo inconsciente. Todavia, já era observável, principalmente nos *soirées* dadaístas e futuristas, comportamentos que transgrediam a moralidade da burguesia conservadora e abria novas possibilidades corpóreas. Na década de 1910 no *Cabaret Voltaire* nos cafés de Zurique, artistas se reuniam para discussões político-estéticas. Deste grupo, os poetas Marcel Janco e Hugo Ball se destacam pela perspectiva sonora dada aos poemas que recitavam, pois estes suscitavam o movimento por meio dos fonemas e repetições e, em função da aproximação de Hugo Ball com o teatro, preconizaram a performance como um desdobramento. Em Marcel Duchamp, a gênese desta nova estética se corporifica quando este se travestia de Rose Sélavy, e na década de 1950 torna-se objeto de pesquisa de diversos artistas no mundo, tais como Atsuko Tanaka, Yves Klein e Flávio de Carvalho.

Passando para as experiências de vanguarda da arquitetura moderna, principalmente nas obras de Le Corbusier, é possível identificar o percurso do sujeito como dispositivo estético, tanto projetivo quanto apreciativo. A *Promenade Architecturale* é a experiência máxima do sujeito em relação à obra, pois, segundo Bruno Zevi, é por meio desta que se alcança a dimensão temporal da experiência espacial – a quarta dimensão. Tanto na Villa Savoye (1928-1931) quanto na Capela Ronchamp (1950-1954) o percurso é primordial para a experiência moral, ética e total do homem moderno (representado por ele como o Modulor).

Voltando à arte, o *Happening*, que surge da Performance em 1950, propõe a interatividade entre o objeto de arte e o público. No *Happening*, este último torna-se parte da obra, elemento de completude da mesma. Essa experiência ganhou projeção nos anos 60 e 70, principalmente com o trabalho de Allan Kaprow, Ligia Clarck e mais recentemente, na fotografia de Spencer Tunick. A interatividade do *Happening* não ficou somente nas galerias e teatros, mas também adentrou o campo da escultura, nas ruas e praças.

Diferentemente da integração das artes no moderno, no período do pós-guerra um forte processo de hibridização emergiu e desmanchou seus limites característicos. De 1960 até os dias atuais, o termo objeto tem frequentemente substituído os atermos mais tradicionais: escultura, arquitetura, instalação, cenografia. Essa dificuldade de nomenclatura por sua vez expressa a ruptura com as categorias da arte e vastas possibilidades da expressão artística já identificada por Rosalind Krauss em “O campo ampliado da escultura” (1986) Nessa mesma dinâmica, também torna-se cada vez mais difícil distinguir performance do happening, da dança e do teatro, pois estes agora fazem parte de uma mesma matriz artística e conceitual.

Neste sentido, os museus, lugares historicamente consagrados para receber, expor e salvaguardar as obras de arte foram extrapolados. Uma nova concepção de arte foi elaborada em resposta à crise estética pregressa salientada pelos dadaístas. A *Pop Art* foi uma postura vinculada à cultura das massas expressas nas ruas e paisagens americanas, cujo seu representante maior foi Andy Wahrol, mas no que tange ao postulado neste trabalho a figura ressaltada é a do escultor George Segal<sup>4</sup>. Segal, como postula Argan (1992, p. 579), trata suas esculturas de modo deliberadamente frio e desconcertante, a partir da estética da banalidade. O escultor coloca em evidência a existência dos objetos que constituem o cotidiano, como os mobiliários e monumentos de praças e parques, e põe em segundo plano a estéril experiência do sujeito daquele período, ao expor homens de gesso branco ressaltando sua neutralidade. A partir daí os escultores contemporâneos passaram a interferir na paisagem, não a fim de modifica-la permanentemente, mas a fim de provocar, por meio da experiência do sujeito com a obra, uma nova constituição conceitual de escultura, e por conseguinte, de paisagem.

Em 1960, as esculturas que derivaram de Mondrian e Malevitch foram nomeadas de minimalistas pela sua geometria pura, repetição e neutralidade,

---

4 Este provoca, ainda nos anos 60, uma ruptura do papel da escultura em ambientes abertos iniciada por Walter Gropius em 1921, quando este esculpiu “Das Märzgefallenen-Denkmal” (Monumento aos caídos de Março) em Weimar na AlemanhaNa qual o fragmento é a tona do objeto em detrimento de uma representação figurativa como outrora as esculturas eram postas em praças e parques



principalmente em Donald Judd. O escultor Robert Morris nos anos de 1980 introduziu formas orgânicas às esculturas, o que, em contrassenso ao produzido anteriormente, contaminou uma nova geração de escultores que preconizava a percepção e interatividade a partir de formas orgânicas e livres, sob o título de pós-minimalistas. Dentre estes escultores encontra-se Eva Hesse e Richard Serra. Neste sentido, a escultura supera a noção exposta por Bruno Zevi de que por ela, a percepção é somente tridimensional e visual, ao esculpirem o vazio, e por isso, estabelecem fricções com a arquitetura do pós-guerra.

Nas primeiras obras de Peter Eisenman, arquiteto, a experiência do sujeito é a consequência de uma irrefutável busca pela autonomia do discurso e da prática arquitetônicas por meio da forma. Cria ele na existência de um “campo das formas” ou mesmo um “mundo das formas autônomas”, o qual somente era possível ser acessado pelo *process*, dispositivo acrescentado por ele ao método projetivo dado pela arbitrariedade do manuseio da forma e pela sua livre especulação (utilizado pelas artes)<sup>5</sup>. A apreciação do objeto ficaria por conta da posição do sujeito frente ao objeto. Diferentemente do postulado da arquitetura da primeira metade do Século 20, Eisenman abre o objeto para que a fruição do espectador, atitude próxima à tomada por Serra em seus objeto-instalações, aconteça.

## 2. Fricções entre Eisenman e Serra no projeto das paisagens em processo

Peter Eisenman e Richard Serra são contemporâneos em vida e obra. Nossa primeira impressão, quando comparadas suas primeiras obras é de profundo estranhamento que parece afastá-los para dois polos opostos: Eisenman, um arquiteto desconstrutivista e Serra, um escultor minimalista. Todavia, tal distanciamento desaparece à medida que a obra de ambos amadurece. Eisenman, apesar de apresentar obras fragmentadas como resultado, revela-nos, no entanto, que a riqueza de sua obra encontra-se na biografia do projeto, processo desenvolvido e registrado pelo arquiteto, do primeiro croquis à última maquete de papelão. Enquanto a House I, em Princeton, de 1968, estabelece o primeiro passo da desconstrução do cubo e ainda possui massa volumétrica bem definida, é na House VI, em Cornwall, de 1975, que acontece um desmanche visual, como salienta Rafael Moneo (2008, p. 153), desconstruindo princípios compositivos e visuais como harmonia, pregnância e hierarquia; e na House XI,

5 Tal proposição carrega uma densa base conceitual e teórica às quais Eisenman se vincula em seu processo de formação. Nas artes, base fundamental para sua pesquisa formal, Eisenman investiga fortemente o Construtivismo Russo, o Abstracionismo e a Arte Conceitual e, no campo da filosofia, é adepto aos discursos do francês Jacques Derrida sobre a desconstrução (esta segunda foi, na acepção de Eisenman, o dispositivo para a consolidação de uma arquitetura livre de qualquer influência).

desenvolvida para Palo Alto em 1978, o objeto se dissolve e é representado por duas caixas rebatidas, uma sobre o solo e outra sob.

Eisenman, dotado de valores anti-históricos e anti-humanistas herdados do pós-estruturalismo, propunha uma arquitetura ausente de referências do lugar, do sujeito, e afirmava que o modo como a história era trabalhada, tratava-se de um fardo pesado para a arquitetura (MONTANER, 2009, p. 232). Todavia, é no projeto do Cannaregio em Veneza, desenvolvido em 1978, que Eisenman reconhece que o lugar e a topografia possuem valores que não devem ser totalmente ignorados. Eisenman resgata a antiga malha projetada por Corbusier e a ressalta criando uma diagonal que interliga duas pontes da cidade, o que cria uma nova significação, tanto para o lugar, quanto para a topografia.

Entretanto, seria somente pela desconstrução, que a arquitetura se desdobraria da visão monocular e antropocêntrica, perdurada na tradição da disciplina pela perspectiva e pela grelha cartesiana. Eisenman buscava uma nova relação entre o sujeito e o objeto. Em 1992, pegou emprestado o conceito de dobra de Deleuze quando este reflete sobre o barroco, e nomeia de Espaço Dobrado, uma proposta que visaria superar a posição do sujeito diante da arquitetura. Dobrar, para Eisenman, era um dos muitos meios de deslocamento da visão, fazendo com que o olhar se voltasse ao sujeito que olha, para sua experiência de vivenciar o espaço. Quando Eisenman projeta o Wexner Center, em Ohio, de 1983-1989, já buscava essa ruptura, não pela dobra. Ao sobrepor os dois traçados urbanos que margeavam o terreno sobre o mesmo, prolongando seus eixos e rebatendo-os, Eisenman criou uma espécie de deslocamento do eixo diagonal que marca os acessos ao Centro e do Centro, distribuindo obliquamente o programa. É, sobretudo, a partir deste projeto, que o sujeito e sua relação com o objeto passam a ser de grande interesse para Eisenman.

Richard Serra, em 1969, instala no Museu de Arte da renomada escola de Design de Rhode Island seu pesado quarteto de chapas metálicas ao qual dá o nome de “One ton prop” ou “House of cards”. Apoiando-se umas na outras, permanecendo em um delicado equilíbrio de autossustentação e negando o próprio peso, o conjunto acaba por remeter a algo tão leve e que se sustenta a mesma maneira como um castelo de cartas de baralho. Mas Serra não tem interesse algum em analogias como esta. Seu objeto não quer remeter a nada além de si mesmo: quatro chapas metálicas sem qualquer vínculo ou outro meio de sustentação, cuja tensão cria um vazio indefinido pelas arestas imprecisas.

Nessa estabilidade e equilíbrio, o objeto-instalação parece ter sua significação reduzida ao material. “One ton prop” aproxima Serra da lógica dos minimalistas, cujas formas puras construídas com materiais industriais liberaram

a escultura de qualquer traço de intencionalidade subjetiva. No entanto, a obra não parece somente ser sobre a forma cubica, nem mesmo sobre o material, esses apenas servem para dar vista ao verdadeiro conteúdo de seu trabalho: “One ton prop” é sobre a inter-relação de forças que mantém as quatro placas em equilíbrio, seu interesse repousa no “equilíbrio de forças e no movimento interrompido” (SERRA, p.28). Nessa afirmação, o objeto-escultura torna-se também, o próprio processo, o momento em que cessam as forças em direção ao equilíbrio.

Dois anos antes, Serra havia escrito uma lista composta inteiramente de verbos, “To roll, to fold, to twist, to curve, to rotate, to split, to cut, to lift ...”(SERRA, p.3) eram ações e procedimentos possíveis de ser aplicados ao material durante a fabricação. Aço e chumbo, por seu peso e maleabilidade em sua forma líquida tornaram-se materiais ideais para que Serra fizesse suas experimentações com a lista de verbos. Ao enfatizar o processo Serra elimina qualquer significado ou intenção artística definida a priori, a escultura-objeto resulta apenas da interrupção da ação e do processo de modo a dar a ver a ação que leva à realização do trabalho. Substituindo a intenção artística pela ação aleatória, Serra realiza sua ruptura com a dinâmica tradicional de significação da obra de arte para que o significado resume-se ao processo em si. Em suas palavras: “o que era muito importante para mim era lidar com a natureza do processo (...) então escrevi a lista de verbos (...) e só trabalhei as peças e sua matéria em relação à lista de verbos” (SERRA, apud MOMA, 2014).

Os objetos e “props” realizado por Serra, a partir de sua lista de verbos, assim como “One ton prop” (House of cards) expressam como ação e processo tornam-se inseparáveis do produto final, ou melhor, que o próprio processo torna-se o objeto de investigação da arte. Para além da ação do artista, as esculturas de Serra abrem espaço para outra ação, aquela do espectador. Também como as esculturas minimalistas, “One ton prop” tem uma estreita relação com a arte da performance, tendo no entanto, o espectador no papel do performer. O objeto, liberado da base, disposto diretamente sobre o piso, em seu passivo repouso torna-se ativo com a entrada do fruidor na sala. É então que o objeto passa a desempenhar sua função artística, afetar os espaço e conseqüentemente as pessoas que nele adentram.

Em “Circuit” (1972), nos parece que as quatro placas de “One ton prop” crescem em dimensões e ganham uma nova escala. As placas metálicas não só ativam o espaço em que se inserem, mas transformam e criam um novo espaço. As quatro grandes placas de ferro (2,4 x 7,3 x 2,5 metros cada) mantêm-se de pé apenas pelo jogo de forças que equilibram cada uma em um dos cantos das

paredes da sala. Agora o espectador não mais circunda o objeto do lado externo, Circuit faz com que ele adentre o seu espaço, ou como o próprio nome sugere, que o percorra. Por sua vez, reforça-se o sentido de ruptura da arte com os significados anteriores à experiência. Cada posição ocupada pelo sujeito oferece um novo ponto de vista. Parece que nossa forma de percepção tradicional - estática e que busca englobar tudo num mesmo olhar - não mostra mais eficácia diante desse espaço e sua escala. É impossível ver a escultura sem se mover, rompe-se a posição estática do sujeito em relação à obra de arte para que então o sujeito experimente a própria mobilidade.

Minhas escultura não são objetos concebidos para que o espectador pare, observe e contemple. O conceito histórico que consistia em escultura sobre base tinha como princípio estabelecer uma separação entre a escultura e o espectador. A mim interessa um espaço do comportamento onde o espectador entre em um processo de inter-relação com a escultura e seu contexto (SERRA, apud PACQUEMENT, p.42).

Do esculpir o objeto para o esculpir o vazio, o próximo passo de Serra foi a conquista da paisagem. Shift, trabalho realizado entre 1970 e 1972, é um dos primeiros trabalhos de Serra nesse sentido. Trata-se de um conjunto de peças de concreto ziguezagueadas, instaladas com variações de altura sobre a topografia natural de um terreno no sul do Canadá. Os limites da obra foram definidos pela distância máxima pela qual duas pessoas posicionam-se em lados opostos do terreno antes de se perder de vista:

Cercado em três lados por árvores e pântanos, o sítio é um campo de lavoura que consiste em duas colinas separadas por um vale em ângulo agudo. No verão de 1970, Joan (Jonas) e eu passamos cinco dias andando pelo lugar. Descobrimos que duas pessoas, percorrendo a pé a distância do campo em sentidos opostos, cada uma tentando manter a outra à vista, apesar da curvatura do terreno, iriam determinar mutuamente uma definição topológica do espaço (...) O horizonte do trabalho foi estabelecido pelas possibilidades de manutenção desse ponto de vista mútuo (SERRA, 2006, p.327).

Serra estava aqui preocupado com a percepção do lugar a partir do caminhar, ele incentiva o olhar e o percurso a partir da inserção das peças de concreto que vão mudando de direção. Percorrendo a escultura o espectador pode então reconstituir mentalmente as decisões tomadas pelo artista e que agora o conduzem, o estudo da topografia do terreno, os pontos de vista, as mudanças de perspectiva, as decisões de posicionamento e dimensionamento dos elementos. Esses dados ajudam a tornar a paisagem como um todo perceptível. Então, é também necessário, que ele recorra ao seu corpo no processo dessa percepção,



para medir a si mesma em relação ao terreno e ao objeto. A medida que continua seu percurso ela é forçada a se deslocar e virar, rompendo com a tradicional posição fixa e imutável que a Arte havia definido para o espectador.

Eu queria uma dialética entre a percepção que uma pessoa tem do lugar, em totalidade, e a relação que tem com o campo, caminhando. O resultado é uma maneira de a pessoa medir a si mesma ante a indeterminação do terreno. Não estou interessado em olhar a escultura definida por suas relações internas (SERRA, 2006, p.327).

A transferência do significado para a experiência do sujeito já estava presente na escultura desde as primeiras experiências minimalistas, como já afirmava Krauss, “as escultoras minimalistas começaram um procedimento para declarar a externalidade do significado” (2007, p. 318). Mas com Serra essa passagem para a experiência do observador ganha notável dimensão – abre a possibilidade de uma experiência estética interativa quando o observador mede o espaço em relação a si mesmo, e vice-versa, se entendendo como parte do trabalho escultórico. Mais do que a experiência da peça e do espaço por ela gerado, o trabalho de Serra trata da relação entre o sujeito com esse espaço. Trata-se de uma experiência da sua própria materialidade em relação ele.

Mas é na *Tilted Arc*, comissionada pela General Services Administration em 1979 e instalada em 1981, que Serra consegue uma de suas maiores expressões e interação no espaço urbano. Olhando a Praça Federal Plaza, em Nova Iorque, sobre os edifícios do entorno, *Tilted Arc* assemelhava-se a um rasgo ou uma fenda que dividia a praça em duas. Do ponto de vista do espectador, um silêncio emudecia as vozes dos edifícios, das árvores e transeuntes; era uma manifestação política de Serra que pôs em xeque questões como sexo e raça, em função do contexto norte-americano dos anos 80. A inquietação gerada pela acidez e hostilidade da peça curva de aço, de 36 x 3,6 metros, gerou revolta nos moradores da região que solicitaram que a obra fosse removida. Serra, depois deste acontecido, dedicou-se a produzir mais no continente europeu, todavia, obras do mesmo caráter.

Entretanto, certo silêncio irônico ainda ressoa sobre aquele vazio gerado pelas esculturas de Serra. É em 1998 que Eisenman e Serra iniciaram o projeto do Memorial aos Judeus Assassinados na Europa. Todavia, Serra ausentou-se do mesmo, pela não aceitação das mudanças acrescentadas. Mesmo tendo Eisenman continuado o projeto sozinho, a hostilidade de Serra e a dramaticidade de Eisenman parecem coexistir, numa espécie de campo de concentração. Ao proceder com o projeto, Eisenman estabeleceu uma malha ortogonal, cujas linhas são os caminhos, e os retângulos gerados (0,95 x 2,375 m) tornaram-

se as bases dos prismas que variavam de tamanho de 0 a 4 metros de altura, gerando uma espécie de topografia, ao mesmo tempo, regular e irregular. São 2711 lápides que variam de altura e possuem leve inclinação para o centro.

Berlim desaparece quando o espectador encontra-se no centro do Memorial, ponto no qual a topografia possui menor cota e as lápides alcançam os 4 metros de altura. Medo, angústia e sem referência locacional, Eisenman reproduz a cena de monotonia e angústia do percurso feito pelos judeus mortos na Marcha da Morte, fazendo forte referência ao Museu Judaico desenvolvido por seu discípulo Daniel Libeskind. É como se o vazio estreito e ofegante fosse resultado de sulcos geométricos e regulares da razão ariana positivista, e marcasse a fertilidade do solo com uma estéril lembrança ou ficção.

O Memorial é um exímio exemplo de Paisagem em Processo, assim como a Tilted Arc e Shift de Serra, que são paisagens que recebem interferência direta de artistas e arquitetos, todavia, interferências incompletas e abertas ao sujeito-espectador. Só serão Paisagens em Processo se houver o encontro entre sujeito e objeto, pois, se não houver, esta será uma paisagem qualquer.

### Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

ASHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 599-607.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

MONEO, R. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Josep M. *Depois do Movimento Moderno*. Barcelona: Editora GG,

MONTANER, Josep. M. *Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos*. Barcelona: Editora GG, 2009.

PACQUEMENT, Alfred. Richard Serra. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1993.

ROSE, Bárbara. *Autocritique: Essays on art and anti-art (1963-1987)*. New York: Weidenfeld & Nicolson, 1988.

Santos, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

SERRA, Richard. Shift (Deslocamento). In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia. *Escritos de Artistas (Anos 60/70)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006).

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

### **Documentos Eletrônicos**

<http://www.moma.org>. Acesso em: 18/04/2014.

---

### **Minicurrículos**

Isabela Paiva Gomes Ferrante é arquiteta e urbanista pela Universidade Católica de Goiás, Puc-Goiás (2007) e mestre em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP (2013). É docente do curso de arquitetura e urbanismo da Faculdade de Artes Visuais, FAV UFG.

Pedro Henrique Máximo é arquiteto e urbanista pela UEG (2011), artista visual pela UFG (2014) e mestre em arquitetura e urbanismo pela UnB (2014). É docente do curso de arquitetura e urbanismo da UEG e PUC-GO.