

# SITUAÇÃO-CRÍTICA

NUNO GRANDE/JORGE FIGUEIRA/YVES NACHER/JEAN-LOUIS COHEN  
ANA TOSTÕES/MANUEL GRAÇA DIAS/FRÉDÉRIC MIGAYROU/PAULO PEREIRA  
ANTONINO SAGGIO/ANA VAZ MILHEIRO/PAULO VARELA GOMES  
PAULO MARTINS BARATA/MANUEL GAUSA/DIOGO SEIXAS LOPES/PEDRO BANDEIRA  
PHILIPPE TRÉTIACK/PAULO CUNHA E SILVA/MIGUEL VON HAFE PÉREZ

JORNAL ARQUITECTOS

Jornal Arquitectos / Publicação Bimestral da Ordem dos Arquitectos / Portugal / 211 / Maio e Junho 2003 / € 10.00



9770870150006



# Pedro Bandeira\* Situação- Crítica, Crítica Situacionista

Num seminário intitulado "Situação-Crítica" torna-se indispensável falar da Crítica Situacionista, mas comecemos com Arthur Cravan.

Arthur Cravan, pugilista, poeta, director da revista *Maintenant* entre 1912 e 1915 escrevia na sua crítica à Exposição dos Independentes, realizada em Paris em 1914: "é absolutamente necessário enfiarem na cabeça que a arte pertence aos burgueses, entendendo eu por burguês um cavalheiro sem imaginação. Percebido? Mas agora perguntarão vocês, porque é que, desprezando a pintura, se dá o meu amigo ao trabalho de a criticar? É muito simples: escrevo para irritar os confrades, para andar nas bocas do mundo e criar nome. Com um nome tem-se êxito com as mulheres e com os negócios. (...) Com leitores tão intelectuais como os meus, sou obrigado a explicar-me uma vez mais e a dizer que só considero um ser inteligente quando a sua inteligência possui um temperamento (...) para mim um homem fino ou subtil não passa quase sempre de um idiota. (...) E santo Deus! Na rua, dentro em pouco só se verão artistas e haverá milhentas dificuldades para se encontrar um homem". Em 1917, Cravan, convidado a fazer uma conferência na Exposição dos Independentes de Nova Iorque, surge embriagado e despe-se – "uma conferência maravilhosa", sentenciava Marcel Duchamp.

Na Páscoa de 1950, em plena igreja de Notre-Dame de Paris, um falso frade dominicano declarava a "morte de Deus". É verdade que Nietzsche já a havia declarado oitenta anos antes, mas não perante dez mil pessoas. Michel Mourre, acompanhado de Serge Berna e Ghislain de Marbaix, acusavam a igreja católica de infectar o mundo com a sua moralidade fúnebre, de prometer um céu vazio (antecipando-se à própria igreja quarenta e nove anos) e, por último, proclamavam a morte de Deus e Cristo para que o homem pudesse finalmente viver. Resgatados pela polícia de uma população enraivecida, os Letristas de Isidore Isou conseguiram a publicidade desejada.

Em 1952, no mesmo ano em que John Cage compunha os

\* ARQUITECTO, DOCENTE DE ARQUITECTURA, E CO-FUNDADOR DA REVISTA *INSI(S)TU* (PORTO), UMA PROPOSTA EDITORIAL SOBRE CULTURA URBANA, NAS PERSPECTIVAS TEÓRICA E CRÍTICA, QUE TEM PUBLICADO ENSAIOS E ENTREVISTAS DE REFERÊNCIA SOBRE AQUELA TEMÁTICA.



4'33" de silêncio, Guy Debord estreia o filme *Hurlements en Faveur de Sade*, uma colagem de citações sobre um ecrã ora branco ora negro, interrompido por momentos de silêncio e obscuridade total: vinte e quatro longos minutos que deixaram o público num estado de revolta e indignação total, mas não sem aviso prévio; no início do filme podia-se ler: "O cinema morreu. Não pode haver mais filmes. Passemos então ao debate".

Também em 1952, Charlie Chaplin foi proibido de regressar aos EUA acusado de subversão: Nixon, em vésperas de eleições, acusava os democratas de serem demasiado brandos com os comunistas. A Europa recebia Chaplin de braços abertos mas a Internacional Letrista não o perdoava, acusando-o de ser um chantagista emocional, maestro-cantor da desgraça, insecto fascista e de estar relacionado com a alta sociedade; "morre depressa, que te fazemos um funeral de primeira classe, rezamos para que o teu último filme seja mesmo o último", dizia o manifesto distribuído após rompida a barreira policial que cercava o Hotel Ritz de Paris. Para os Letristas, o cinema de Chaplin, embora retrato do homem oprimido, não deixava de fazer parte de um espectáculo inofensivo, incapaz de gerar qualquer revolução social.

A crítica radical dos Letristas pretendia levar às últimas consequências a autodestruição das formas artísticas iniciadas por Baudelaire, ao seja, a redução da poesia ao seu elemento último: a letra. Como explicavam na introdução de *Une Nouvelle Poesie et une Nouvelle Musique* (1947): "o estado de amplificação da poesia finalizava com Victor Hugo. Na continuação, Baudelaire destruiu a narrativa em favor da forma poética; Verlaine destruiu a forma poética em favor do verso puro; Rimbaud destruiu o verso a favor da palavra; Mallarmé devolveu a palavra ao som; Tristan Tzara destruiu a palavra a favor do vazio; Isidore Isou resgataria a letra da palavra — a letra como puro signo, aparentemente sem significado mas interminavelmente fecundo".

As vanguardas artísticas do século XX (expressando-se em grupo ou a nível individual) sempre souberam explorar o mediatismo no confronto com uma sociedade supostamente conservadora mas sempre apta a aceitar o escândalo desde que enquadrado como *ARTE* — a excepção socialmente permitida. A honestidade e o âmbito da crítica de Arthur Cravan é disso exemplo. De igual modo, o discurso ideológico crente numa revolução social sempre soube explorar a provocação para se fazer ouvir. A repulsa pública e consequente indignação dariam, assim, visibilidade a uma crítica social tantas vezes separada por uma estreita linha de um niilismo do qual não se poderia regressar; aliás, como aconteceu com Ivan Chtcheglov (situacionista póstumo) após ter tentado explodir a Torre Eiffel. Mas este discurso, quase sempre um sistema dogmático e fechado de significações, evidenciava, na sua radicalidade, uma consciência autodestrutiva: "O construtor de situações, retomando uma expressão de Marx, ao agir, com os seus movimentos sobre a natureza exterior e ao transformá-la, transforma simultaneamente a sua própria natureza" (Internacional Situacionista #3).

No entanto, a vontade de mudar o mundo expresso pelas vanguardas, através da ruptura e da invenção, caiu em descrédito em parte pelo abusivo afastamento de uma realidade que dominaremos por consensual. A construção de "histórias sobre histórias" conduziu a um hermetismo intelectualmente estimulante mas também ineficiente. A provocação e a ruptura cíclica levam a um impasse do qual Duchamp seria mestre: depois de ter posto o bigode na *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, retoma, anos mais tarde, a imagem original com a inscrição: *Mona Lisa Desbarbada*. A mesma imagem serve de crítica à crítica e de autocrítica.

"Em que acredita?", pergunta Pierre Cabanne a Duchamp. "Em nada", responde este.

Citando Santiago Lopez Petit, a função utópica da arte perdeu-se, a obra de arte já não anuncia um mundo novo e já não é a antítese da sociedade. Até mesmo a utopia



negativa, com a sua incomunicabilidade e intelectualismo, é perfeitamente assimilada como "sugestiva e divertida" provocação. A ilustrar, lembramos *Total Art Match-Box* (1965) de Ben Vautier: uma simples caixa de fósforos com uma inscrição que incita a pegar fogo a todas as obras de arte num processo tão meticuloso que adverte deixar um último fósforo destinado a queimar a própria caixa. Como é óbvio, a caixa nunca foi usada e faz parte de uma qualquer colecção privada. A crítica radical está tão instituída que se alguém entrar no museu e destruir uma obra de arte será, provavelmente, confundido como *performance*.

Acompanhando Lopez Petit no que este designa por "desfundamentação do pensamento crítico" estamos, em termos filosóficos, perante um "mecanismo que não simplifica no sentido de reduzir a complexidade, mas antes a multiplica, a prolifera". E, nesse sentido, "a realidade efectua uma crítica muito mais radical do que qualquer pensamento crítico".

Trata-se de um mundo de excessos: excesso de informação, excesso de contra-informação. Como dizia Debord: dantes conspirava-se contra o Estado, agora também se conspira a favor do Estado. A crítica enquanto juízo perdeu a legitimidade do que era suposto ser a verdade absoluta. E a verdade relativa não parece resolver conflitos; para os Israelitas a ocupação da Palestina é relativa, para os Americanos o Tribunal Penal Internacional também é relativo; o juízo é, portanto, relativo.

(Aqui abro um parêntese para lembrar o argumento de um filme: uma nação é ocupada por uma força exterior. As forças resistentes não têm praticamente capacidade de reacção, até que alguém armado com uma bomba decide suicidar-se contra o quartel general do inimigo. O povo é libertado e um general informa a família do acto heróico do mártir. Por estranho que pareça o filme é americano, uma produção hollywoodesca, chama-se *Independent Day* e terroristas aqui são os invasores).

Aparentemente, apenas duas possibilidades se impõem

ao relativismo moral: a "revolta" ou a "indiferença". Digamos sem defender, Ignasi de Sola-Morales em *Sadomasoquismo Crítica y Prática Arquitectónica*, que: "Nos tempos presentes a crítica é cada vez mais um corpo a corpo: uma tensão entre os feitos próprios que tentam alcançar um reconhecimento público e a sanção colectiva depositada em quem se supõe poder afirmá-la. Numa sociedade em mudança, que questiona os seus próprios fundamentos, numa cultura que tem que refazer quotidianamente as suas estruturas de pensamento, o que mais se parece com a confrontação crítica é qualquer tipo de encontro marcado pela violência."

Outra alternativa ao relativismo moral parece ser a "indiferença". A indiferença surge da consciência de uma impossibilidade em mudar o mundo, mas não é, necessariamente, a antítese da violência. É o refugio num espaço próprio com uma escala controlável e uma fronteira definida.

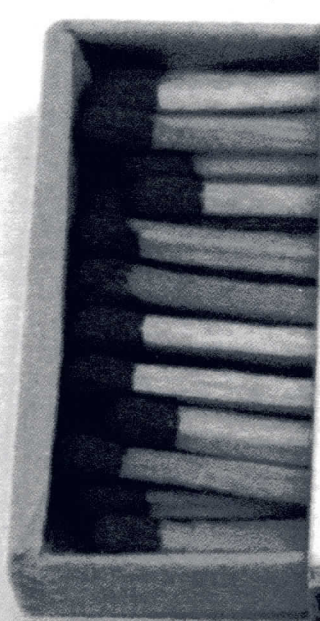
Levado ao extremo, a indiferença crítica, lembra-nos o filme os *Idiotas* de Lars Von Trier: a revolta deixa de ser explosiva para ser implosiva, a crítica deixa de ser exterior para ser interior, e o corpo — lugar privilegiado da heterotopia — cede à racionalidade possível, a partir de uma loucura fabricada num narcisismo absoluto legitimada na cínica recusa da realidade cínica. Um niilismo crítico.

Uma imagem igualmente dramática é *Transparent Man* de Carlos Cruz Corais: trata-se de um auto-retrato em que o artista tenta impor um juízo sobre as ruas de Grosny, a sua vontade é pura mas a plausibilidade é conscientemente questionável. Algo que nem a sobre-escala da figura conseguirá compensar. *Transparente* é um adjectivo ambíguo que remete para um sentido de *honestidade* (a sua consciência tranquila) mas também para um sentido de *invisibilidade* (algo que não se vê, que não provoca efeito, que não é eficiente). E este é o paradoxo em que nos encontramos.

A crítica do mundo (e acreditem que não estamos longe da crítica da arquitectura) sofre um problema de abstracção, ou seja, uma dificuldade na definição dos contornos

TOTAL ART MATCH-BOX, 1966

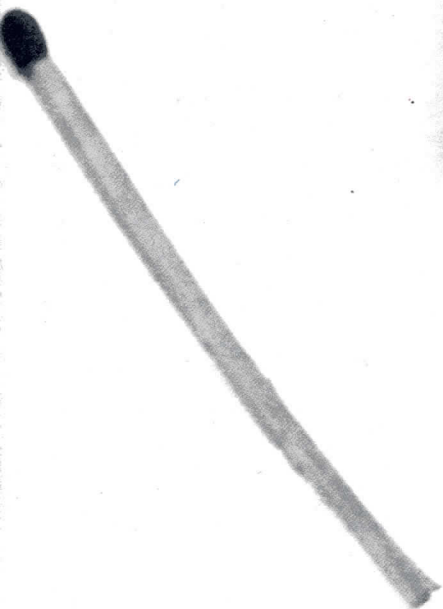
BEN VAUTIER



## TOTAL ART MATCH-BOX

---

USE THESE MATCHS TO DESTROY ALL ART — MUSEUMS  
ART LIBRARY'S — READY —  
MADES POP — ART AND AS  
I BEN SIGNED EVERYTHING  
WORK OF ART — BURN —  
ANYTHING — KEEP LAST  
MATCH FOR THIS MATCH —







televisão, e se a televisão desaparecesse, voltava ao lápis e ao papel. A meu ver, há uma grande continuidade entre todas as formas de expressão. A crítica ensinou-nos a gostar ao mesmo tempo de Rouch e de Eisenstein. Devemos-lhe o facto de não excluirmos um aspecto do cinema em nome de outro. Também lhe devemos o facto de fazer filmes com uma maior distanciação, e ao sabermos que uma coisa já foi feita, é inútil estar a refaze-la". Mas Godard também diz que se pode fazer cinema sem passar pela crítica, do mesmo modo que se faz arquitectura sem se ser crítico.

É possivelmente este último modelo que predomina. Não existe em Portugal uma cultura crítica. Afirma o Professor

Nuno Portas (um dos poucos a quem se pode chamar crítico de arquitectura) que a arquitectura goza de uma imunidade especial em relação à crítica, comparativamente a outras áreas de expressão. Um "corporativismo" também presente nas publicações de especialidade, que, na ânsia de apresentar novos projectos, mostram, preferencialmente, fotografias de obras ainda não habitadas. Imagens idílicas, perfeitas, que iludem qualquer reflexão. Uma reflexão dificultada, ainda, pela ausência de plantas, cortes e alçados, mas essencialmente pela ausência de tempo de uso, de maturação. Fica apenas acessível o juízo formal e epidérmico corrigido por uma lente de grande formato trabalhado em Photoshop.



PROJECTO EUROPA NUMA ROTUNDA  
 OU RUA TUNDA DE CRÍTICA ACERBA, 204  
 PEDRO BANDEIRA



Habituaamo-nos a denominar por crítica o que não passa de divulgação, como uma espécie de publicidade dissimulada.

Deverá ser possível ultrapassar a situação-crítica da crítica sem ser enredado na escala da meta-narrativa ideológica ou no perverso deslumbre por uma superficialidade efémera.

Deverá ser possível dizer menos, muito menos do que já referi, dizer que, por exemplo, o edifício de habitação na Maia, de Eduardo Souto Moura, é "formalista" segundo a crítica de Lefebvre; dizer que o condomínio de Alcino Soutinho em Matosinhos despreza a relação com o espaço público; dizer ao Professor Fernando Távora que a frase que sempre citou "mais vale ser bom que original" tem justifi-

cado, na minha geração, muita redundância, algum conformismo e pouca autocrítica...

Para terminar, e como comecei por dizer que iria falar dos Situacionistas, deixo-vos com o parágrafo 204 da *Sociedade do Espectáculo*: "a teoria crítica deve comunicar-se na sua própria linguagem. É a linguagem da contradição, que deve ser dialéctica na sua forma tal como o é no seu conteúdo. Ela é crítica da totalidade e crítica histórica. Não um 'grau zero da escrita', mas a sua re-inversão. Não a negação do estilo, mas o estilo da negação".