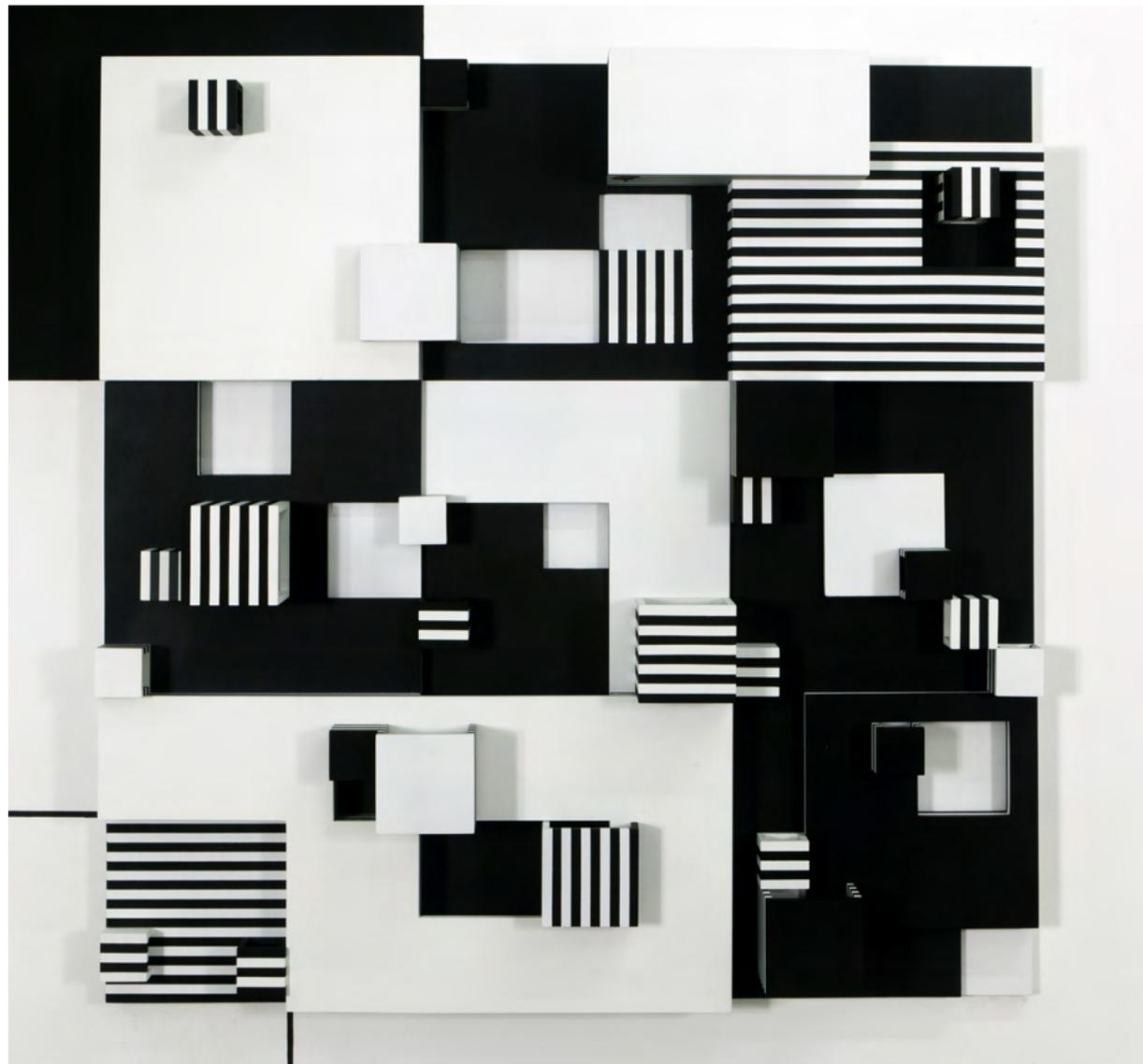


fatos arquitêtonicos

eduardo coimbra

galeria

nara roessler



fato arquitetônico 3, 2015 -- mdf pintado/painted mdf -- 90 x 90 x 15 cm

eduardo coimbra

presença e ausência da arquitetura

otavio leonidio

“Fatos arquitetônicos” integra o movimento mais recente da obra de Eduardo Coimbra. É o mais difícil também.

Que a arquitetura, em suas diversas dimensões e instâncias (a urbana inclusive), foi sempre um tema central da pesquisa de Coimbra é evidente. Faz de fato bastante tempo que o artista investiga, e sobretudo afronta, algumas das noções e categorias mais elementares do discurso arquitetônico. A noção de “paisagem” (não exclusiva, mas todavia central à arquitetura), abordada à exaustão pela obra de Coimbra, é talvez a ocorrência mais óbvia no quadro de uma prática que, não raro, opera no limite entre arquitetura e tudo aquilo que o discurso da arquitetura, por precaução, não se dispõe a incorporar.

O rendimento dessas incursões pelo território discursivo da arquitetura foi sempre muito alto. Delas resultaram algumas das coisas mais instigantes já produzidas pelo artista. Suas “Paisagens” e “Horizontes”, por exemplo, são bem mais do que coisas estranhas e desconcertantes. São coisas que nos facultam estranhar o modo convencional, e por regra acrítico, como lidamos com as representações mais

familiares do espaço “real”, natural ou construído. Dito de outro modo, o que essas coisas possibilitam é colocar em questão as noções vigentes de espaço -- noções sem as quais o mundo “real” deixa de parecer familiar e acolhedor, e se transforma em estranho e impraticável.

A série “Estádios” demonstra, de resto, que as incursões de Coimbra pelo território discursivo da arquitetura não se limitaram à desconstrução de noções e categorias elementares da arquitetura; incluíram também a desestabilização de um dos dispositivos mais caros à projeção arquitetônica: a maquete. Neste caso, também, a operação de Eduardo Coimbra se revelou altamente produtiva. Pois quem vê aquelas inusitadas maquetes não divisa apenas a possibilidade de práticas esportivas imprevistas; dá-se conta do caráter essencialmente artificial (e no limite, ficcional) de um dos dispositivos mais clássicos de práxis arquitetônica, fundado no princípio da correspondência mais ou menos lógica e natural (quer dizer, não-problemática) entre uma representação metonímica do real (a maquete) e o real ele mesmo (o edifício).

Ao quebrar, por força do estranhamento, essa

conexão mais ou menos imediata, e supostamente lógica, entre real e representação do real, Coimbra não põe em xeque apenas a operacionalidade de um dispositivo tradicional de representação do real (se se quiser, do real da arquitetura); ele expõe o grau de dependência entre uma ideia de real e os dispositivos (no caso, analógicos - desenhos, gráficos, diagramas, etc) vigentes de representação do real, por regra naturalizados.

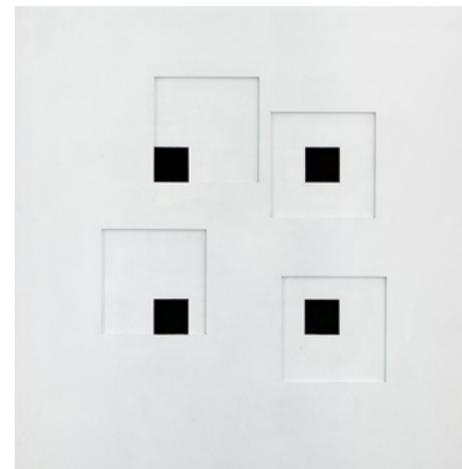
Para além disso, abre-se a possibilidade de perceber, não raro de modo vertiginoso (a vertigem é afinal um dos traços centrais das poéticas do artista) o grau de interdependência entre aquilo que costumamos chamar (no Brasil pós-Neoconcreto, meio automaticamente) de “experiência” do real e modelos preconcebidos de espaço – no caso, um modelo que, entre outras coisas, supõe uma distinção categórica e hierárquica entre, de um lado, representações (gráficas, volumétricas, mas também mentais) do edifício e, de outro, a experiência do edifício ele mesmo. Significativamente, os “Estádios” de Eduardo Coimbra ensinam um tipo de identificação com a maquete que extrapola aquele subjacente ao discurso (naturalista) das representações arquitetônicas, segundo o qual a experiência atual do espaço arquitetônico deve ficar sempre restrita ao âmbito do edifício ele mesmo, e não às suas representações gráficas, volumétricas etc. O que todas essas operações acusam, está claro, é a evidência de que, tanto quanto o regime simbólico (que lança mão de signos codificados), o regime de representação icônico (baseado no princípio da semelhança auto-evidente entre signo e referente) não é menos artificial, arbitrário e mesmo metafísico do que o simbólico.

Cabe destacar, de resto, ainda outro aspecto essencial de todas essas operações -- a saber, o fato de tudo ou quase tudo que ali se representa se quer explicitamente absurdo: céu embaixo de chão (“Passos silenciosos”, 1994), chão que flutua sobre o céu (“Paisagem”, 2000), céu embutido no pórtico de concreto (“Welcome to Rio”, 2001). O que significa dizer que, em larga medida, a eficácia semiótica

(mas também o rendimento estético) de todas essas operações sempre se beneficiou do fato de que todos nós sabemos, e desde sempre, que o céu “real” não se localiza sob nossos pés, senão sobre nossas cabeças - e assim por diante. De parte de quem vê as obras, portanto, nunca houve muita margem para hesitação ou dilema: diante daquelas coisas-imagens, a adesão ou era imediata ou simplesmente não era. Não há obviamente nada de censurável em tirar partido da lógica do contrassenso (que o diga Duchamp!). Mas é certo que isso sempre se constituiu numa facilidade (à qual somava-se o caráter abertamente sedutor das coisas produzidas por Coimbra).

Mais recentemente, contudo, Eduardo Coimbra parece ter feito uma opção por explorar o território discursivo da arquitetura em termos bastante mais complexos -- e, como afirmei de saída, incomparavelmente mais difíceis (para ele e para seu público). Pois, de toda evidência, ele parece decidido a explorar aquilo que o arquiteto e teórico norte americano Peter Eisenman perceptivamente denominou a metafísica da presença arquitetônica. O que a define? Segundo Eisenman, o fato de que, em contraste com outros regimes de representação (o pictórico, por exemplo), a arquitetura vem sempre acompanhada de uma insuperável “promessa de realidade”. Mais elaboradamente, a metafísica da presença advém de que, diante de um edifício, não supomos jamais estar diante de uma representação do real construído, senão em contato com o real construído ele mesmo. Noutras palavras, em presença da arquitetura, não supomos jamais estar diante (não prioritariamente, e menos ainda exclusivamente) de um conjunto de signos, senão das coisas elas mesmas -- a começar por seus componentes mais elementares: piso, parede, teto, coluna, janela, etc.

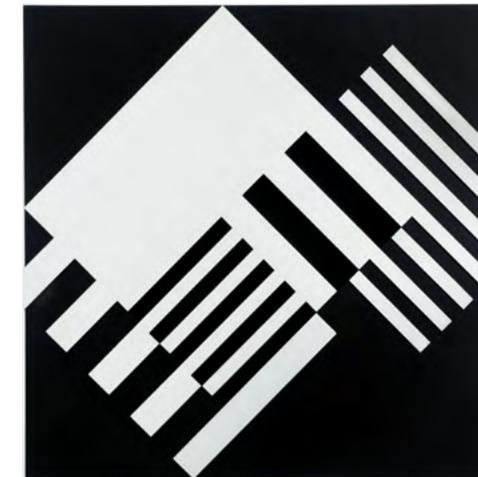
E no entanto, afirma Eisenman, é justamente essa pressuposição (supostamente óbvia) aquilo que impede que nos relacionemos com a arquitetura de modo imediato (vale dizer, não mediado por um conjunto de



fato geométrico 6, 2015 -- mdf pintado/painted mdf --
40 x 40 x 5 cm

signos). Pois, segundo ele, na prática simplesmente não somos capazes de dissociar a condição “substantiva” dos elementos arquitetônicos (sua mera coisidade) de sua condição icônica.

Eisenman tem razão. Dado que, desde sempre, o que se entende por arquitetura se vincula a uma condição muito particular de construção e abrigo (o que sempre garantiu que ela jamais se confundisse com todas aquelas coisas que, sendo construção, e eventualmente abrigo, jamais se qualificaram como arquitetura stricto sensu -- por exemplo, obeliscos, arcos triunfais, terraplenos, mas também esculturas, as do chamado “campo ampliado” sobretudo), na prática não somos capazes de dissociar o componente coluna, por exemplo, da ideia de coluna -- ou seja, do fato de que, por definição, uma coluna atua para manter o edifício de pé. Assim é que toda vez que me encontro diante daquela coluna específica, da coluna que jaz ali diante dos meus olhos e ao alcance de

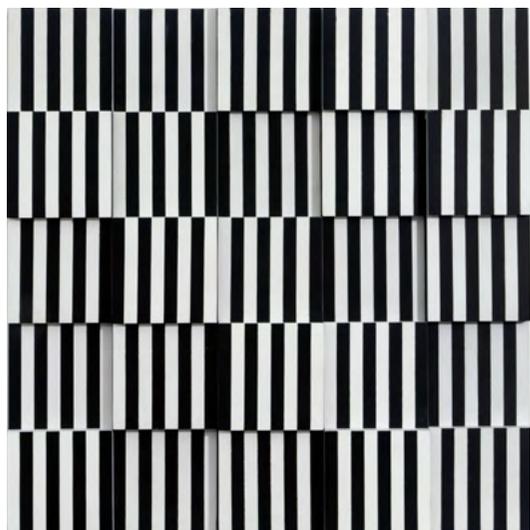


fato geométrico 4, 2015 -- mdf pintado/painted mdf --
40 x 40 x 5 cm

minhas mãos, não sou capaz de percebê-la em sua mera coisidade; pelo contrário, tendo sempre, atavicamente, a referi-la à sua função estrutural-arquitetônica - à sua colunidade. O mesmo vale para os elementos que, no âmbito particular da arquitetura, desempenham as funções de piso, parede e teto: ao caminhar sobre as coisas que, no edifício, se encontram sob meus pés, caminho sempre sobre a “lajes”, “rampas”, “escadas” -- como se sabe, componentes essenciais dos edifícios. Obviamente, o que vale para os componentes básicos do edifício se estende ao edifício como um todo: do momento em adentro o território (físico e discursivo) da arquitetura, deixo de ver seus componentes como meras coisas construídas, mas sempre como fatos arquitetônicos. Como isso, inadvertida e inelutavelmente, deixo para trás o mundo físico e mergulho no universo metafísico -- na metafísica da presença arquitetônica.



vista da exposição/exhibition view -- galeria nara roesler, 2015



fato geométrico 9, 2015 -- mdf pintado/painted mdf --

40 x 40 x 5 cm

*

A primeira incursão de Eduardo Coimbra pelo campo da metafísica da presença arquitetônica se deu quando, em setembro de 2013, colocou de pé (na Praça Tiradentes, Centro do Rio de Janeiro) duas esculturas de caráter desavergonhadamente arquitetônico. Não me refiro apenas ao fato de que se assemelhavam às formas prismáticas da arquitetura funcionalista; ou ao fato de que suas medidas correspondiam às de uma pequena edificação. Penso sobretudo em como suas unidades, ou células, espaciais (definidas por cubos metálicos parcialmente vazados) emulavam espaços tipicamente arquitetônicos; como seus elementos construtivos básicos também se equiparavam aos componentes mais elementares da arquitetura: piso, parede e teto; como tudo aquilo parecia ter sido projetado e construído de molde a abrigar todos

aqueles que, a qualquer hora do dia e da noite, sentissem vontade, ou mesmo necessidade, de adentrar aqueles espaços e ali deitar, descansar, dormir. Numa palavra, penso como aquelas duas esculturas se apresentavam deliberadamente como “fatos arquitetônicos”. Que essas duas obras tenham dado lugar, ao longo de dois meses, a “ações tão díspares quanto transformar-se num cômodo ou servir como anteparo para brincadeiras” (como destacou Felipe Scovino), eis algo que não surpreende: tudo nelas parecia mesmo falar ao sujeito da arquitetura, o sujeito que não apenas busca abrigo na arquitetura, mas que reconhece na arquitetura a representação mais arquetípica da noção de abrigo e moradia.

O que os “Fatos Arquitetônicos” ora expostos na Galeria Nara Roesler deixam claro, no entanto, é que se Eduardo Coimbra optou por emular o discurso da arquitetura, ele fez isso com propósitos (tradicionalmente falando) bem pouco arquitetônicos. Pois, claramente, seu objetivo foi desconstruir a presença arquitetônica. E ele faz isso afrontando um dos dispositivos mais essenciais do discurso arquitetônico - a noção de “escala humana”, vale dizer, a ideia de que, no melhor dos casos, a medida de todos os componentes arquitetônicos deve sempre referir-se ao corpo humano. É preciso frisar, de resto, que tal noção não se restringe, apenas a certo ideal de continuidade entre corpo humano e edifício; compreende também a ideia de que a arquitetura deve funcionar como mediador por excelência entre corpo humano e paisagem. Dito de outro modo, o que a escala humana supõe é o princípio de que, por meio da arquitetura, a paisagem - qualquer paisagem, por mais inóspita que seja -- pode se tornar também abrigo e morada. Subjacente à noção de escala humana está, portanto, um desejo de integração e de continuidade entre três instâncias básica do real: meu corpo, este edifício e esta paisagem (natural e sobretudo urbana).

É esse princípio antropomórfico e antropocêntrico básico do discurso (demasiadamente humano,

diria Nietzsche) da arquitetura aquilo que os Fatos Arquitetônicos de Eduardo Coimbra põem à prova. Pois o fato de emularem a linguagem da arquitetura não significa que eles se destinem exclusiva, ou mesmo prioritariamente, ao sujeito da arquitetura -- quer dizer, o sujeito que vê nela um dispositivo essencial para a integração de seu corpo ao espaço real à sua volta, em suas múltiplas dimensões e instâncias.

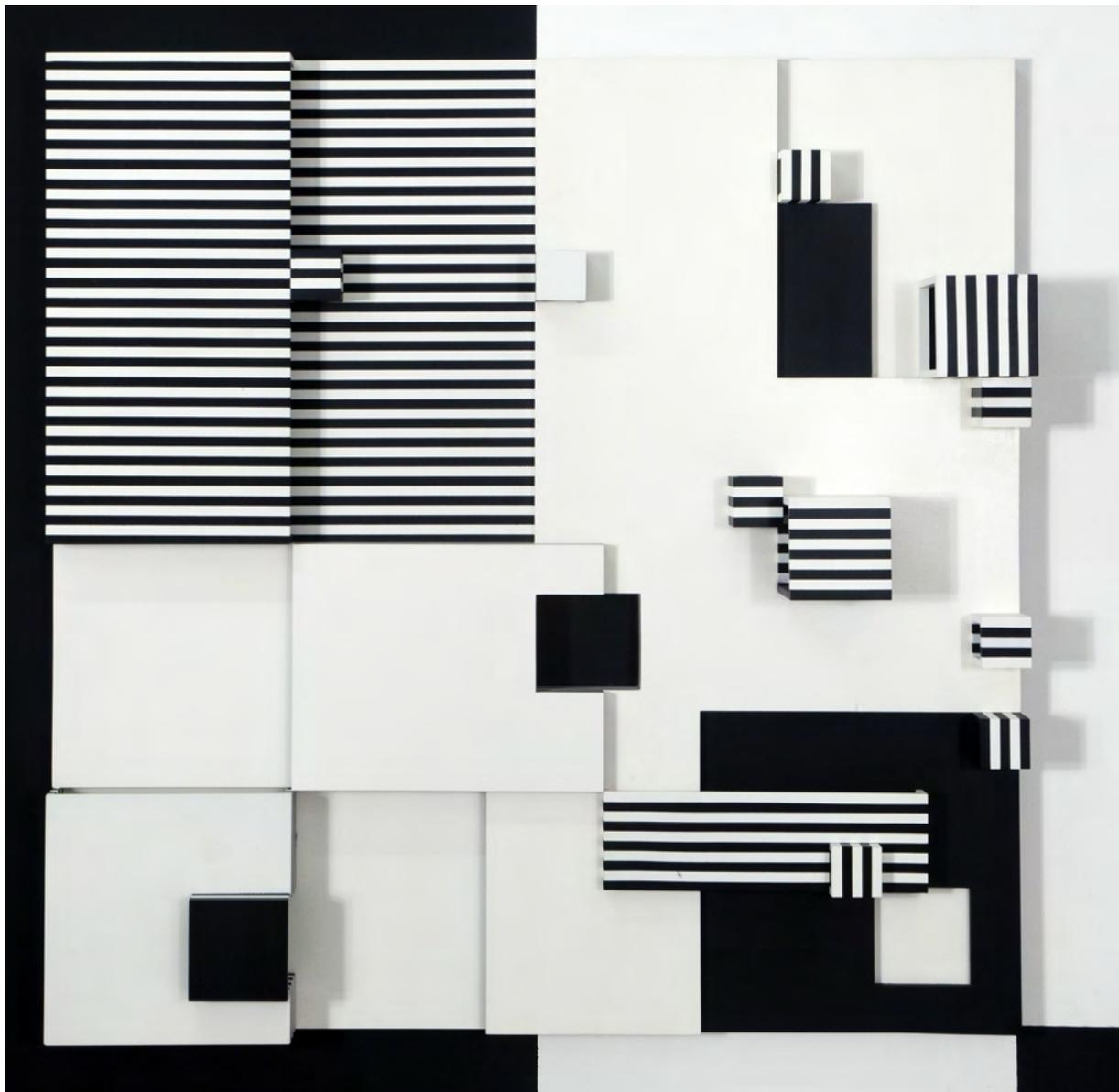
Que os fatos arquitetônicos de Eduardo Coimbra se dirigem a uma outra subjetividade e a um outro corpo fica claro quando se observa o modo como o artista os vem manipulando desde fins de 2013. Na Praça Tiradentes, eles apresentavam uma configuração tipicamente arquitetônica. Transportados para o espaço da galeria, contudo, eles ganharam configurações, posições e dimensões totalmente novas; desenvolveram novas relações com o piso existente, com as paredes a seu redor, com o teto que os encobre; foram comprimidos, achatados, distorcidos. E até onde percebo, tudo isso ocorreu ao arripio da noção de escala humana.

É essa distorção radical, essa adulteração dos componentes (supostamente arquitetônicos) que constituíam as esculturas da Praça Tiradentes aquilo que impede que, na prática, as novas configurações sejam percebidas como representações em escala reduzida da intervenção urbana original. Ao contrário, o que ocorre é uma subversão da lógica que comanda o sistema de representações arquitetônicas, baseado na noção de escala humana. Significativamente, assim como ocorre em “Horizonte para Vera” (nos termos do discurso arquitetônico, uma construção na escala 1:1 de algo previamente representado em escala reduzida), aqui também entra em colapso o princípio segundo o qual a “experiência” arquitetônica real deve ficar sempre reservada ao âmbito do edifício ele mesmo, e não ao da maquete; que a condição de possibilidade de uma experiência autêntica do real é, portanto, a presença do corpo - mais especificamente, de um corpo sensível às coisas que emulam a sua escala, que foram

construídas à sua imagem e semelhança.

Nesse sentido, o que os fatos arquitetônicos de Eduardo Coimbra demonstram é a potencialidade muitíssimo contemporânea (quer dizer, nem idealista nem moderna) de regimes estéticos nos quais a “experiência” da obra não supõe a presença do corpo sensível de seus fruidores (como ocorre por exemplo no caso das elipses de Richard Serra, mas também dos aconchegantes e sinestésicos penetráveis e ninhos de Hélio Oiticica), senão a de um corpo dessensibilizado; o corpo que vertiginosamente percebe que é, ele também, representação, simulação, ficção.

A extensão da divergência para com Eisenman (mas também com a extensa e duradoura linhagem Neoconcreta da arte brasileira, de extração eminentemente fenomenológica) fica clara. Pois se Coimbra quer desconstruir a metafísica da presença não é jamais para substituí-la por uma presença mais original e autêntica -- fenomenológica (nas palavras de Eisenman, por algo que seja “incontestavelmente real”). Muito ao contrário, se ele desconstrói a presença metafísica dos fatos arquitetônicos é apenas para reconstruir outras presenças/ausências arquitetônicas.



fato arquitetônico 2, 2015 -- mdf pintado/painted mdf -- 90 x 90 x 15 cm

presence and absence of architecture

otavio leonidio

“Fatos arquitetônicos” (Architectural facts) is part of the latest trend in Eduardo Coimbra’s work. And the hardest too.

Architecture, in its myriad dimensions and instances (including the urban one), has always been a key thread in Coimbra’s inquiries; that much is evident. Indeed, it has been a long time since the artist has explored, and above all challenged, some of the most elementary notions and categories of architectural discourse. The notion of “landscape” (non-exclusive, but pivotal to architecture nonetheless), addressed ad nauseam in Coimbra’s work, is perhaps the most obvious occurrence within the framework of a practice that often operates at the boundary that separates architecture from all that its discourse, out of caution, does not endeavor to incorporate.

These inroads into the territory of architecture’s discourse have always yielded very high returns. They gave rise to some of the most instigating pieces the artist ever produced. His “Paisagens” (Landscapes) and “Horizontes” (Horizons), for example, are much more than simply strange, disconcerting things. They are things that allow us to feel uncomfortable with the conventional, mostly acritical way in which we deal with the more familiar representations of natural or built-up “real” space. Put differently, what these things do is enable us to put current notions of space in check – notions without which the “real” world ceases to appear familiar and welcoming to become strange and impracticable.

For its part, the “Estádios” (Stadiums) series demonstrates that Coimbra’s forays into the territory of architectural discourse did not stop at deconstructing the elementary notions and categories of architecture; they also destabilized one of the central devices of architectural design: the mockup. Here, also, Eduardo Coimbra’s operation proved highly productive. Whoever sees those unusual mockups does not envision only the possibility of unforeseen sports activities; they become aware of the essentially artificial (and ultimately fictional) character of one of the most classic expedients of architectural praxis, founded upon the principle of more or less logical, natural (i.e. non-problematic) correspondence between a metonym-based representation of reality (the “mockup”) and

reality itself (the “building”).

By employing defamiliarization to disrupt this more or less immediate and supposedly logical connection between reality and its representation, Coimbra not only puts in check the operability of a traditional device for representing reality (the reality of architecture, if you will); he exposes the degree of dependence between the idea of reality and the current devices (in this case, analogical ones – drawings, charts, diagrams etc.) for representing reality, which are, more often than not, naturalized.

Moreover, he enables one to perceive, often vertiginously so (vertigo, after all, is one of the key features of the artist’s poetics), the level of reliance on what we usually call (somewhat automatically so in post-Neo-concrete Brazil) one’s “experience” of reality, and on preconceived models of space – a model which in this case, among other things, presupposes a categorical, hierarchical distinction between, on the one hand, representations (graphic, volumetric but also mental) of the building, and on the other hand, the experience of the building itself. Meaningfully, Eduardo Coimbra’s “Estádios” elicit a type of identification with the “mockup” that extrapolates the model that underlies the naturalistic discourse of architectural representations, according to which the current experience of the architectural space must always be restricted to the realm of the building itself, rather than its graphic, volumetric representations etc. All of these operations make clear that just like the symbolical regime (which employs coded signs), the icon-based regime of representation (based on the principle of self-evident similarity between sign and referent) is no less artificial, arbitrary or even metaphysical than the symbolic one.

Yet another key aspect of all these operations is worth highlighting – namely, the fact that everything or almost everything represented therein is explicitly absurd: the sky beneath the floor (“Passos silenciosos”, 1994), the floor hovering above the sky (“Paisagem”, 2000), the sky built into the concrete portico (“Welcome to Rio”, 2001). This means to say that to a large extent, the efficacy of all these operations has always stemmed from the fact that we all know, since always, that the “real” sky is not located under our feet, but above our heads – and so on. Therefore, those viewing the artworks never had much room for hesitation or dilemma: when faced with those thing-images, one would either adhere immediately or not. Obviously, there is nothing objectionable about taking advantage of the logic of absurdity (as Duchamp well knew!), but this was surely a facilitating aspect (which the seductive char-



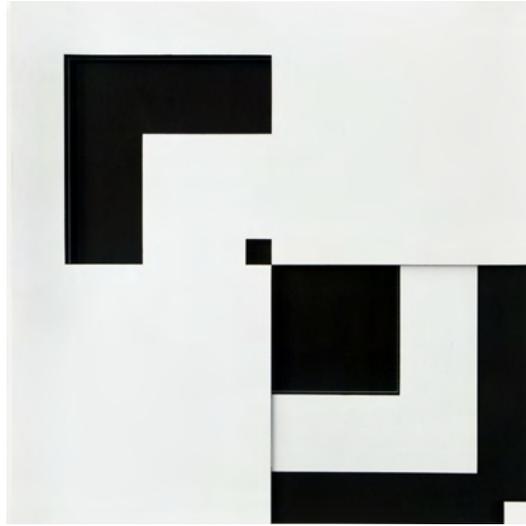
vista da exposição/exhibition view -- **galeria nara roesler**, 2015

acter of the things Coimbra produced has always added to).

More recently, however, Eduardo Coimbra seems to have chosen to explore the territory of architectural discourse in fairly more complex -- and, as I said before, incomparably more difficult terms (to him and his audience). This is because everything leads to believe that he seems intent on exploring what the American architect and scholar Peter Eisenman perceptively dubbed the metaphysics of architectural presence. What defines it? According to Eisenman, the fact that in contrast with other representation regimes (the pictorial one, for example), architecture is always accompanied by an insurmountable “promise of reality.” More elaborately, the metaphysics of presence arise from the fact that, faced with a building, we never assume to be facing a representation of built-up reality, but rather the built-up reality itself. On other occasions, faced with architecture, we never assume to be facing (not as a priority and even less so exclusively) a set of signs, but rather the things themselves – beginning with their elementary components: floor, wall, ceiling, column, window etc.

However, Eisenman asserts, this (supposedly obvious) presupposition is precisely what prevents us from relating to architecture in an immediate way (not mediated by a set of signs, it is worth noting). According to him, this is so because in practical terms, we are simply unable to dissociate the “substantive” condition of architectural elements (their mere thingness) from their iconic condition.

Eisenman is right. Since always, what is understood as architecture has been associated with a very particular condition of building and shelter (and this always assured that it was never mistaken for all those other things that, despite being buildings and eventually providing shelter, never qualified as architecture in a strict sense – like obelisks, triumphal arches, embankments, but also sculptures, particularly the so-called “expanded field” ones), therefore we are in practice unable to dissociate the component column, for instance, from the idea of column – i.e. from the fact that by definition, a column acts to keep the building standing. This is why every time I find myself facing that specific column, the column that stands there in front of my eyes and at my hands’ reach, I am unable to realize its mere thingness: I always tend to atavistically refer it to its structural-architectural function – its columnicity. The same holds true of the elements that perform the functions of floor, wall and ceiling within the particular realm of architecture: as I walk on the things inside the building that lie underneath my feet, I always walk on “slabs,” “ramps,” “stairs” – as we all know, one of the



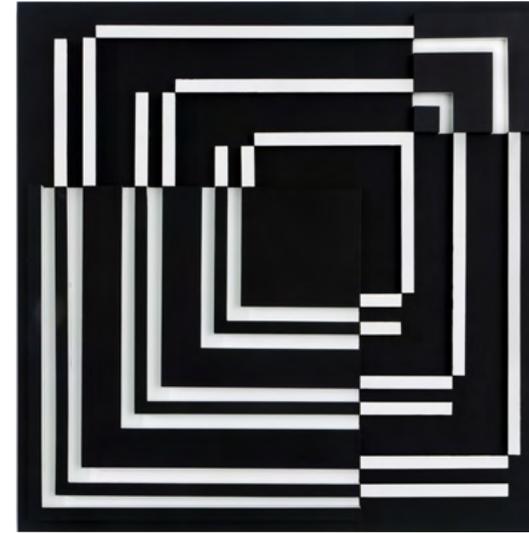
fato geométrico 3, 2015 -- mdf pintado/painted mdf --

40 x 40 x 5 cm

most essential components of buildings. Obviously, what applies to the basic components of the building also applies to the building as a whole: the moment I enter the (physical and discourse-based) territory of architecture, I cease to view its components as mere built-up things to view them always as architectural facts. Thus, inadvertently and ineluctably, I leave the physical world behind and delve into the metaphysical realm.

*

Eduardo Coimbra's first foray into the metaphysics of architectural presence took place in September 2013, as he erected (on Downtown Rio de Janeiro's Praça Tiradentes square) two sculptures of a shameless architectural character. I don't refer solely to the fact that they resemble the prismatic shapes of functionalist architecture; or to the fact that their measures corresponded to those of a small building. Above all, I consider how their spatial units, or cells (defined by partially cut-out metal cubes) emulated typically



fato geométrico 7, 2015 -- mdf pintado/painted mdf --

40 x 40 x 5 cm

architectural spaces; how their basic building elements were also tantamount to the most elementary components in architecture: floor, wall and ceiling; how it all seemed designed and built to shelter all those who, at any time of day or night, might feel the desire, or even the need, to enter those spaces and lie down, rest, sleep. In one word, I consider how those two sculptures deliberately presented themselves as “architectural facts.” That those two artworks have given way, over a two-month span, to “actions as far removed as becoming a room or as a place at which for games to be played” (as Felipe Scovino underscored) is not surprising: indeed, everything about them seemed to speak to the subject of architecture, the subject that not only seeks shelter in architecture, but recognizes in it the most archetypical representation of the notion of shelter and dwelling.

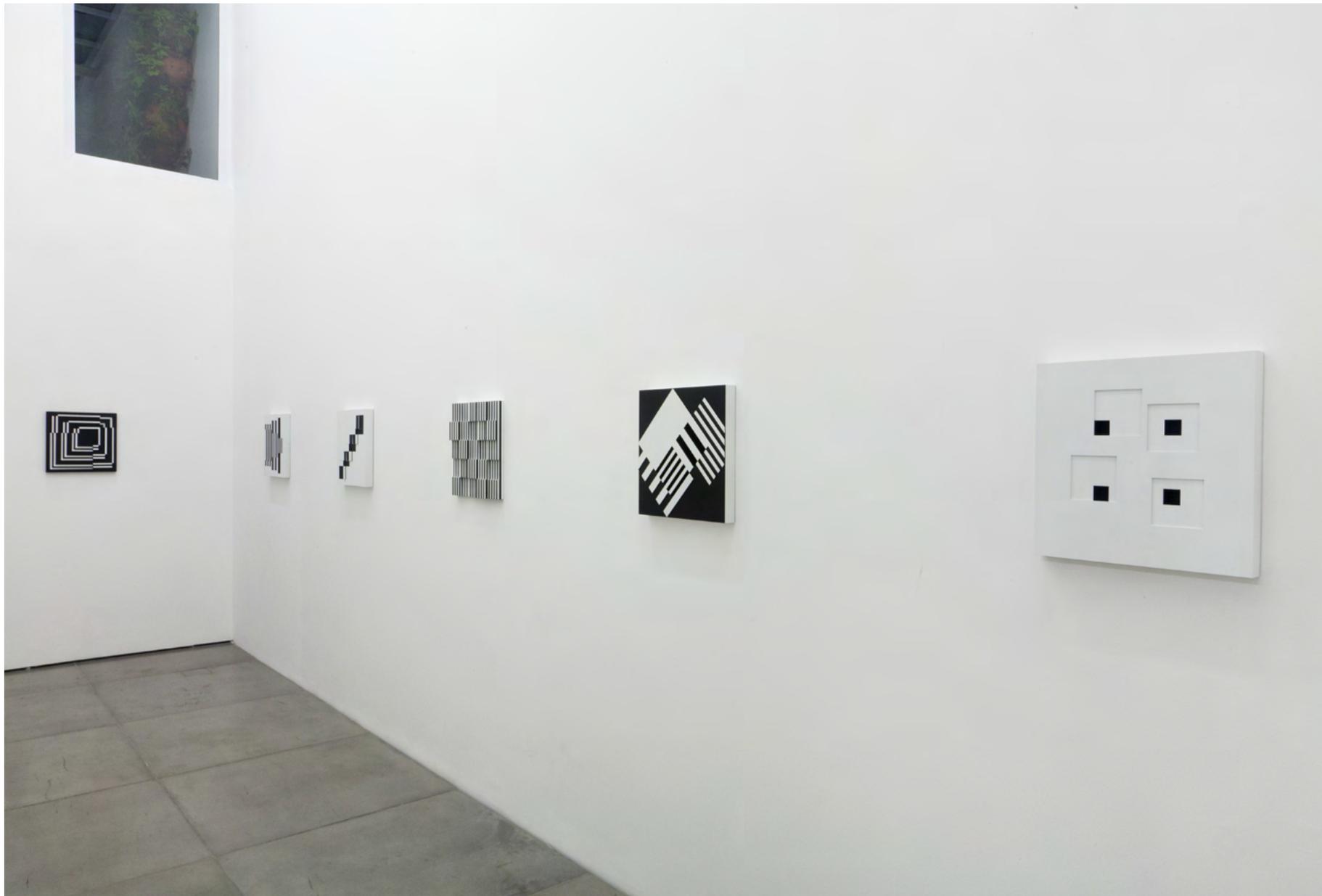
What is made clear by the “Fatos Arquitetônicos” exhibit now showing at Galeria Nara Roesler is that, if Eduardo Coimbra has chosen to emulate the discourse of architecture, he has done so

with little to no architectural purposes (in the traditional sense). Clearly, his goal was to deconstruct the architectural presence. And he does so by disputing one of the most essential devices of architectural discourse – the notion of “human scale,” i.e. the idea that in a best-case scenario, the measure of all architectural components must always refer to the human body. Such a notion is not, however, restricted to a certain ideal of continuity between human body and building; it also encompasses the idea that architecture must function as a mediator par excellence between human body and landscape. Put differently, what the human scale presupposes is the principle that through architecture, the landscape – any landscape, inhospitable though it may be, can also become shelter and dwelling. Therefore, underlying the notion of human scale is a desire (all too human, as Nietzsche would have put it) for integration and continuity between three basic instances of reality: body, building and landscape (natural and above all urban).

This basic anthropomorphic principle of architectural discourse is what Eduardo Coimbra's architectural facts dispute. Because the fact that they emulate the language of architecture doesn't mean they exclusively or even predominantly target the subject of architecture – the subject that sees in it an essential device for integrating their body with the surrounding real space, in its multiple dimensions and instances.

That Eduardo Coimbra's architectural facts target a different subjectivity and body becomes clear by looking at how the artist has manipulated them since late 2013. On Praça Tiradentes square, they boasted a typically architectural configuration. In being transported into the gallery facilities, however, they became endowed with completely new configurations, positions and dimensions; they developed new relationships with the existing flooring and the walls around them; they were enlarged, flattened, distorted. And as far as I can tell, this all took place in spite of the notion of scale.

And this radical distortion, this adulteration of (supposedly architectural) components that constituted the sculptures on Praça Tiradentes is in practice what prevents the new configurations from being perceived as reduced scale models of the original urban intervention. On the contrary, what takes place is a subversion of the logic that governs the architectural representation system, based on the notion of scale, in general, and human scale, in particular. Significantly, just like in “Horizonte para Vera” (in the terms of architectural discourse, a 1:1 construction of something previously represented in reduced scale), here the principle also



collapses according to which the real, or current, architectural “experience” must be always circumscribed by the realm of the building itself, rather than that of the mockup; that the condition for the possibility of an authentic experience of reality is the presence of the body – more specifically, of a body sensitive to the things that emulate its scale.

Well, what Eduardo Coimbra’s architectural facts show is the highly contemporary (i.e. not idealistic nor modern) potentiality of aesthetic regimes whereby the “experience” of the artwork does not presuppose the presence in sentient body of those who enjoy it (as is the case, for example, with Richard Serra’s ellipses, but also with Hélio Oiticica’s cozy, synesthetic penetrables and nests), other than that of a desensitized body; the body that perceives vertiginously is also representation, simulation, fiction.

The extent of his departure from Eisenman (but also from the eminently phenomenology-based Neoconcrete lineage of Brazilian art) becomes clear. For while Coimbra means to deconstruct the metaphysics of presence, his intent is never to replace it with a more original, authentic presence – phenomenology-oriented (in Eisenman’s words, with something that is “indisputably real”). On the contrary, he deconstructs the metaphysical presence of architectural facts only to reconstruct other architectural presences/absences.

	fatos	arquitetônicos
eduardo	coimbra	



(capa/cover) **fatos arquitetônicos 5**, 2015 --
mdf pintado/painted mdf -- 135 x 225 x 25 cm

texto/text

otavio leonídio

tradutor/english version

gabriel blum

agradecimento/acknowledgment

foco design

realização/produced by

galeria nara roesler

galeria nara roesler

rio de janeiro

rua redentor 241

ipanema 22421-030

abertura/opening

07.05.2015

18 > 21h

exposição/exhibition

08.05 > 06.06.2015

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h

galeria	nara roesler
	são paulo rio de janeiro info@nararoesler.com.br www.nararoesler.com.br