

Agradecimentos:

Ao Professor Paulo Varela Gomes por ser um excelente “advogado do diabo”, instigador e paciente.

À Paula e ao Moreno por me terem recebido na sua casa de Princeton. À Dulcineia ao André e ao Bruno com quem sempre discuti a arquitetura e a suas imagens. Ao DAAUM pelo apoio prestado e confiança depositada. Aos Sonic Youth que durante este tempo realizaram: *Sonic Nurse* (2004); *Rather Ripped* (2006); e *The Destroyed Room* (2006).

Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas.

Resumo

Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação é uma reflexão acerca das imagens arquitectónicas, da sua concepção e produção, do seu significado e aceitação.

Procurando um entendimento abrangente da disciplina da arquitectura, no âmbito de uma produção cultural, este trabalho debruça-se sobre a importância da imagem arquitectónica para além da mera representação técnica. Neste sentido, são exploradas as potencialidades de um pensamento arquitectónico a partir das suas imagens assumidas como lugar em si, isto é, como meio e fim, radicalizando uma postura que se distancia da quase inquestionável necessidade de materializar a arquitectura.

No âmbito deste trabalho, a obra arquitectónica edificada é associada à ideia de um lapso temporal ou representação intercalar de um processo imagético terminado *antes*. Mas também o *depois* da obra edificada é marcado por toda uma produção visual mediatizada que reiterará o regresso ao plano do papel, ao plano das ideias.

A partir de vários casos e instrumentos de representação arquitectónica (maquetas, fotografias, modelos digitais), procura-se um sentido das imagens que reafirme o seu poder de substituição, mediatização, consagração ou estetização da arquitectura. Defender-se-á que as imagens arquitectónicas, hoje, tecnicamente descodificadas, estimulam uma acessibilidade ímpar a um público vasto reiterando uma interactividade muito provavelmente herdada de uma cultura digital.

Resumindo, *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas* é um ensaio optimista sobre as imagens, as possibilidades que nos oferecem e a sua responsabilidade na construção da consciência e da memória da arquitectura, assim como da produção cultural.

Architecture as Image, Built Work as Representation: subjectivity of architectural images.

Resume

Architecture as Image, Built Work as Representation is a research of architectural images, their conception and production, their signification and reception.

Considering the architecture discipline holistically, and recognising its specific role within contemporary culture, this thesis concentrates on the significance of the architectural image as a means of communication beyond mere technical representation and questions whether critical approaches to the image taken outside the field of architecture should be assimilated by the profession.

In this way we propose to explore an architectural thinking with the production of images as the main goal rather than as a tool to facilitate built work. Consequently, we radically oppose the necessity to materialize or build architecture.

Within this theoretical framework, the term “built work” is associated with a frozen moment in a continuous cycle of image production. In the digital age we no longer make the distinction between pre and post construction images. Through several study cases, referencing models, photographs and digital drawings, this work emphasizes the images power of substitution, mediatization, consecration and aestheticizing of architecture.

We will also argue that technically decoded architectural images of today are more accessible to those outside the profession, offering a level of *interactivity* driven by the rise of digital culture.

To summarise, *Architecture as Image, Built Work as Representation: subjectivity of architectural images*, is an optimist view of the image, its seductive appeal and its influence on the construction of ideas and memory in architecture and cultural production.

Sumário

[Volume 1]

Introdução

Arquitectura como Imagem (p. 2)

Maquetas

Duplicação Aparente (Hiroshi Sugimoto) (p. 9); Modell (Thomas Demand, Albert Speer, Max Baur) (p. 15); Maquetas e Imaginário (Bernard Voita, James Casebere) (p. 26); Maqueta como Ideologia (Domènec) (p. 31); Maqueta como Miniatura (p. 35); Maqueta como Souvenir (Torre Eiffel) (p. 36); Maqueta como Desvio (Marcel Duchamp) (p. 44); Arquitectura como Miniatura (Lacaton & Vassal) (p. 48); O Lugar do Observador (Duane Michals) (p. 51).

Fotografias

Fotografia de Arquitectura (p. 54); Monumento e Memória (p. 59); Invenção, Ferro e Betão (p. 60); Enquadramento e Fotomontagem (p. 63); Perfeição, Encomenda e Contraste (p. 66); Volumes e Sombras, Transparência e Reflexos (p. 69); Cliente Ideal (p. 70); Forma, Abstracção e Detalhe (p. 73); *Terrain Vague* e outras Ruínas (p. 75); Quotidiano Banal (p. 82); Imagem Descartável (p. 86).

Fotografias Desfocadas

Clivo Barbieri, Tom Merilion, Marc Räder (p. 89); Günter Forg (p. 97); Hiroshi Sugimoto (p. 99); Thomas Ruff (p. 104); Heidi Specker, Gosbert Gottmann (p. 109); Ver Desfocado (p. 111).

Obra Como Representação

Imagens de Herzog & de Meuron (p. 115); Imagen de Casa (p. 122); Imagem *versus* Obra (p. 129); Imagem Invertida (p. 132); Imagens de Rem Koolhaas (p. 137); *Say ¥€\$ to Everything* (p.151).

Conclusão

Julius Shulman Stood Here! (p. 166); Projectos Especificos para um Cliente Genérico (p. 167).

Bibliografia

[VOLUME 2]

Imagens

INTRODUÇÃO

ARQUITECTURA COMO IMAGEM

Arquitectura Como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas é uma reflexão em torno da cultura visual arquitectónica num tempo em que a imagem, resistindo ao preconceito filosófico que sempre a tomou por uma “*forma inferior de representação*”¹, se impõe generalizadamente da produção arquitectónica à sua comunicação e recepção. Este enquadramento não implica uma aceitação da imagem sem quaisquer reservas. Simultaneamente a uma prática profissional deslumbrada pelo seu poder de sedução, emerge uma crítica esforçada em denunciar o carácter subjectivo das imagens. Mas na nossa reflexão, optimista, evidenciar-se-á a imagem enquanto instrumento instigador do pensamento arquitectónico; imagem que, liberta das condicionantes materiais da arquitectura, reivindica lugar e sentido próprios; e que, sujeita aos códigos de uma cultura visual, proporcionará uma recepção alargada e multidisciplinar.

As imagens são imateriais na perspectiva da obra mas são materiais no sentido de revelação da “ideia” arquitectónica. As imagens são a forma mais próxima da concepção da arquitectura e por isso são quase sempre representação de uma “essência”. Elas possibilitam a experimentação que, levada ao extremo, edifica a utopia e menospreza a obra. As imagens são, neste sentido, a representação de uma perfeição apenas garantida no plano da sua superfície. E, apesar de superficiais, são refúgio e garantia da autoria arquitectónica, num tempo em que ser autor parece ser cada vez mais questionável.

O poder das imagens assenta na sua plausibilidade, na suposta certeza que precede a obra, assenta na afirmação da arquitectura enquanto disciplina da consciência numa sociedade que rejeita veemente a imprevisibilidade. Mas o seu poder não se esgota no tempo que precede a obra. As imagens são os instrumentos que a mediatizam, que a consagram, que a museificam. São por isso, para lá da consciência, a construção de memória, e são também a representação de uma acessibilidade contrária ao sedentarismo da obra. As imagens comparam-se ignorando lugares e tempos. As imagens eternizam as obras.

Com o aperfeiçoamento das técnicas e dos instrumentos de representação as imagens arquitectónicas atingiram um grau de verosimilhança inquestionável, ou

¹ Excerto da definição de “imagem” em *Dicionário de Filosofia* (Porto: Edições ASA, 3ª ed., 1997), p. 205.

melhor, questionável: porque a obra tornou-se semelhante às imagens que a precedem, porque a memória persegue agora a presciência, e as imagens do antes e do depois tornaram-se iguais.

Ao longo dos tempos as imagens de arquitectura descodificaram-se, perderam uma especificidade técnica (a dos cortes, plantas e alçados) para se legitimarem a partir do real. Esta aproximação democratizou o acesso às imagens de arquitectura que passaram também a ser semelhantes a outras imagens, questionando deste modo as fronteiras disciplinares e alargando o campo da cultura visual – um campo pleno de ambiguidades.

A mediatização da arquitectura, estimulada por uma cultura digital baseada na interactividade, contribui hoje em dia para uma recepção alargada do pensamento arquitectónico que não está isenta de equívocos que tentaremos desdramatizar.

As imagens prestam-se à subjectividade, à descontextualização, ao excesso, à fragmentação, à sobreposição, à ilusão, à manipulação, ao simulacro, à substituição... E, no entanto, o observador não parece temer o seu efeito. A mesma perda de inocência que libertou primeiro a pintura e depois a fotografia da objectividade, parece agora aceitar, tranquilamente, a imagem desobrigada de uma procura de verdade ou representação do real. E se a imagem era na crítica marxista e materialista veículo do “espectáculo”, nada mudou na sua essência, a não ser a condição do espectador que se tornou cúmplice de toda a produção imaterial, simulada, virtual.

O universo das imagens arquitectónicas, que não se restringem às imagens produzidas pelos arquitectos, é causa e consequência da arquitectura assumida como “obra aberta”, um conceito fundamental para uma aceitação da arquitectura enquanto produção cultural. É sob este enquadramento que decidimos centrar a nossa atenção nas imagens arquitectónicas, porque elas, apesar da subjectividade que possam evidenciar, ou talvez precisamente por isso, desdobram o sentido da arquitectura estimulando a sua apropriação e recepção.

No primeiro capítulo deste trabalho, intitulado *Maquetas*, são questionados os limites da representação e é posta em causa a dicotomia entre realidade e ficção. A representação é, neste contexto, a procura de uma realidade própria, auto-

referente, que se demarca do significante para conquistar um imaginário, afirmando-se como extensão simbólica e ideológica da arquitectura. A procura de verdade nas imagens abordadas perde total convicção, a imagem já não ambiciona ser documental. Na distância que se afirma entre o objecto arquitectónico e a sua representação possibilitam-se outras leituras: a expressão do desejo, da essência, a domesticação e consagração da arquitectura, a memória.

No segundo capítulo, intitulado *Fotografias*, aborda-se a relação entre obra arquitectónica e sua fotogenia no âmbito de uma cultura visual em permanente transformação. Várias temáticas são propostas questionando os limites entre a forma e os conteúdos da imagem, enfatizando-se uma construção estética de sentido bidireccional. Desde a procura ideológica de “perfeição” que caracterizou a fotografia da arquitectura moderna à mais recente reivindicação da sua imagem “informal”, propõe-se implicar os autores das imagens que mediatizam a arquitectura no modo como pensamos a disciplina.

O terceiro capítulo, *Fotografias Desfocadas*, refere obras de diversos fotógrafos contemporâneos de renome internacional (Thomas Ruff, Günter Förg, Hiroshi Sugimoto ou Olivo Barbieri) que espelham uma tendência para um distanciamento da fotografia de arquitectura enquanto instrumento documental. Na leitura das imagens abordadas legitima-se uma visão subjectiva e inquietante que, assumidamente, revela uma consciência da incapacidade em comunicar uma verdade que não condicionada pelas próprias imagens. As arquitecturas apresentam-se deste modo desfocadas sugerindo a necessidade de implicar o observador na sua reconstrução – sempre impossível. Simultaneamente, algumas destas imagens desfocadas remetem a arquitectura para o universo das suas maquetas no que poderá ser lido como um retorno à “origem”, ao plano das ideias, ou à procura desesperada de perfeição.

O quarto capítulo, sob o título *Obra Como Representação*, tem como referência a produção arquitectónica de Herzog & de Meuron e de Rem Koolhaas. No primeiro caso abordamos exemplos em que obra e imagem materializam um mesmo objecto arquitectónico (a relação da dupla de arquitectos suíços com fotógrafo alemão Thomas Ruff é neste sentido incontornável) e em que a obra enfatiza a importância de uma herança iconográfica da arquitectura. No segundo caso, propõe-se uma

reflexão sobre a mediatização da arquitectura tendo como referência o livro *Content* de Rem Koolhaas que, no nosso entender, implica uma certa indiferença em relação à condição material da arquitectura.

Este é um trabalho urgente que, na sombra do desenvolvimento da tecnologia digital, quer reflectir sobre a relação da arquitectura com as suas imagens. Debruçando-se sobre inquietações da contemporaneidade, sujeita-se a um prazo de *consumo rápido, senão ultrapassado* (para usar as expressões de Rem Koolhaas em *Content*). Dizia Ignasi de Solà-Morales (embora sem subscrever) que Manfredo Tafuri sempre aconselhou os seus alunos a nunca desenvolverem temas com menos de duas décadas passadas, uma precaução que ignorámos – apesar da História estar inevitavelmente presente neste trabalho (mas poderia ser de outra maneira?). O aparente risco da contemporaneidade é o risco da arrogância, da redundância, do esquecimento, é a ausência de sedimentação, é a dificuldade em confrontar aquilo que é cambiante. Mas é também o estímulo da acção, da participação, da legitimidade de centrar a gravitação do mundo no indivíduo, no próprio, no seu quotidiano: “o mundo começa e acaba em mim” (dizemo-lo sem obrigação de citar).

A *Conclusão* deste trabalho reivindica uma prática pessoal e entusiástica da imagem enquanto expressão da arquitectura e do pensamento arquitectónico. Essa prática da imagem, assumida na economia da presciência, assumida na substituição do edifício construído, reveladora de potencialidades críticas e de uma procura formal, foi, de certo modo, por nós experimentada paralelamente ao desenvolvimento deste trabalho escrito, e teve como consequência a participação na Bienal de Arquitectura de Veneza em 2004 (exposição Metaflux) e na Bienal de Arquitectura de São Paulo em 2005 (representação portuguesa), e ainda a publicação de *Projectos Específicos para um Cliente Genérico* em 2006. Reservámos, portanto, a *Conclusão* para sedimentar uma defesa da imagem para lá das suas incongruências, mas também a defesa da imagem como garante de uma relação entre teoria e prática e, simultaneamente, para evocar uma continuidade deste trabalho para lá do seu espaço escrito, conquistando o que se defenderá como espaço *intermédio*.

A pesquisa bibliográfica desenvolveu-se em duas fases. Uma primeira, através da procura de títulos que incluíssem as palavras “arquitectura”, “imagem”, “fotografia”, na Biblioteca de Artes e de Architectura da Universidade de Princeton (Novembro/Dezembro de 2003) e uma segunda fase, relacionada directamente com os casos em análise, no centro de documentação do Centre Georges Pompidou e na Maison Européenne de la Photographie (Paris). A *Amazon.com* e o *Google* foram durante os três anos indispensáveis na aquisição de livros e consulta de imagens, mas revelaram ser também um óptimo barómetro no que refere à mediatização da arquitectura.

Uma primeira pesquisa bibliográfica permite afirmar que não existem praticamente títulos que abordem a imagem arquitectónica nos termos que nos propomos tratar. Existem imensas publicações sobre a especificidade da representação arquitectónica (na área do Desenho/DAC), da teoria da imagem (no campo da Filosofia) ou da fotografia de arquitectura (monografias de fotógrafos e manuais técnicos), mas são mais escassos os títulos que se debruçam sobre uma cultura visual arquitectónica, desvinculada da obrigação de ser obra mas conscientemente empenhada enquanto produção cultural; como são escassos os títulos referentes a uma simples História da Fotografia de Arquitectura (em Portugal está por fazer, o que não deixa de ser estimulante).

Contornando o vazio de uma bibliografia específica e assumindo a generalidade dos temas abordados, optamos por seleccionar cerca de 300 entradas referentes a livros e artigos que tratam as mais diversas questões e autores, maioritariamente relacionadas com a *imagem* e a *imagem de arquitectura*. Nesta lista bibliográfica, apresentada no final deste volume, incluímos ainda referências que, não sendo directamente ligadas ao tema da imagem, foram considerados importantes no desenvolvimento do trabalho. Outras referências bibliográficas, mesmo que citadas no decorrer do trabalho mas com uma importância temática muito pontual, são referidas apenas em nota de rodapé. Confessamos não ter havido especial atenção em relação às edições citadas, optando por uma abordagem pragmática, dando prioridade aos livros previamente adquiridos ou disponíveis nas bibliotecas acima referenciadas. A exigência da consulta de uma primeira edição, tocada por luvas na

secção de “livros raros” de Princeton, foi salvaguardada para *Amerika* (1926) de Erich Mendelsohn, com um papel acetinado, mate, amarelado pelo tempo, ainda assim bem contrastado (a compreensão do texto, alemão no original, teve que esperar pela edição francesa de Jean-Luis Cohen).

Num trabalho com o título *Arquitectura como Imagem* não poderiam faltar imagens. Mas estas acabam por ser maioritariamente ilustrações da parte escrita. Acreditamos que poderia ter sido de outra maneira: uma narrativa construída desde o início, a partir das imagens; imagens que dialogam entre si; “imagens que falem por si mesmas”²; e cuja legenda praticamente dispensam. Coincidentemente no mês em que se termina este trabalho a revista italiana *Domus*³ questiona: *É possível usar imagens para construir frases, discursos e pensamentos, tirando das palavras o monopólio do saber?*

Se há uma certeza sobre a continuidade desta tese é a da necessidade de experimentar dizer por imagens o que não conseguimos dizer por palavras.

² Fernández-Galiano: *Casa, Cuerpo, Crisis*, p. 3.

³ Revista *Domus* #902, Abril de 2007, contracapa.

MAQUETAS

DUPLICAÇÃO APARENTE

*“...A representação é dominada pela imaginação. A Representação não é mais do que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens. Na linha de uma filosofia eu aceito a imaginação como faculdade básica, pode-se dizer, como Schopenhauer: ‘o mundo é a minha imaginação’. Posso tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo”.*⁴

*“Os modelos já não constituem uma transcendência ou uma projecção, já não constituem um imaginário relativamente ao real, são eles próprios uma antecipação do real (...).”*⁵

Logo à entrada do átrio da Câmara Municipal de Coimbra poder-se-á observar uma maquete do estádio de futebol da cidade assente num pedestal de madeira e resguardada por uma caixa de acrílico. A particularidade desta maquete de grande rigor mas de gosto duvidoso assenta na escolha dos materiais que a compõem. Trata-se do resultado de um trabalho desenvolvido em 900 horas pelo “curso de formação de peças montadas em açúcar para profissionais de pastelaria” do Centro de Formação Profissional para o Sector Alimentar. A maquete gentilmente oferecida à Câmara Municipal é constituída por açúcar, água, gelatina, amido e corantes e aparentemente não tem prazo para consumo⁶.

Para lá de um certo *glamour kitsch*, esta maquete não tem nada de original. Leonardo Da Vinci, primeiro ao serviço de Lorenzo de Médici e depois de Ludovico Sforza, concebera diversas maquetas de edifícios (fig. 001), escadas de cerco, ou fortificações em maçapão⁷, massa de pasteleiro, açúcar ou gelatinas. Todas tiveram o mesmo fim, foram devoradas pelos seus patronos. No entanto, uma em particular ia ficar para a história: a que Leonardo concebera para o casamento de Ludovico Sforza com Beatrice d’Este em 1492 (fig. 002). Esta maquete-bolo, uma réplica do

⁴ Gaston Bachelard: *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 7ª ed., 2005, p. 159

⁵ Jean Baudrillard: *Simulacros e Simulação*, p. 152.

⁶ Ao contrário dos diversos bolos com a forma de Casa da Música apresentados no evento “Home Sweet Home” (sob a organização do arquitecto Nuno Grande, em 27 de Fevereiro de 2007, na Casa da Música).

⁷ O “maçapão” é descrito por Leonardo nos seguintes termos: “o maçapão que é preparado para mim, e que se destina aos meus trabalhos de escultura, pelas irmãs de Santa Corona consiste numa mistura de amêndoas pisadas no almofariz, mel e claras de ovo, em proporções que só elas sabem, e que depois é cozido nos seus fornos durante um tempo que só a madre superior pode fixar (...)” in *Codex Romanoff* citado Routh em *Apontamentos de Cozinha de Leonardo Da Vinci*, p. 76.

Palácio Sforza “com setenta metros de comprimento, construída no pátio do palácio com blocos de polenta salpicados de nozes e passas e cobertos com maçapão de várias cores” teria a capacidade de receber no seu interior os convidados da cerimónia.⁸

A popularidade das maquetas de arquitectura sempre extravasou o âmbito da própria disciplina. De facto, poder-se-á dizer que esse será mesmo um dos motivos que quase sempre sustenta a sua encomenda – o seu poder de comunicação e sedução perante um cliente pouco familiarizado com a codificação dos desenhos técnicos mas, também no âmbito profissional, são raros os concursos ou apresentações de projectos que não se façam acompanhar de maquetas ou, pelo menos, de imagens destas. É igualmente verdade que hoje simulações computorizadas tendem a substituir a materialidade da maqueta, quer por motivos económicos (economia de execução, transporte, armazenamento), quer por possibilitarem um realismo mais facilmente ajustável à escolha de “vistas” do arquitecto. No entanto, o fascínio inerente à produção de imagens computorizadas não altera o valor tridimensional das maquetas e sua capacidade de descodificar o projecto de arquitectura. Para já colocaremos ambos os “instrumentos de desenho” no mesmo plano de importância, actuando em complementaridade, porque, talvez mais pertinente do que os opor, seja distinguir as valências que maquetas e imagens proporcionam no decorrer das diferentes fases do desenvolvimento de um projecto de arquitectura. Embora não sendo esta a prioridade temática deste trabalho, refere-se apenas a distinção entre as maquetas e imagens de “trabalho” e maqueta e imagens de “apresentação” – se as primeiras constroem e de algum modo se antecipam à realidade do projecto, as segundas limitam-se quase sempre a constatar ou comunicar essa mesma realidade. Em ambos os casos a miniaturização, associada a uma visão global de uma realidade “menor”, provoca no observador um certo sentido de “poder” que retribui com condescendência –

⁸ “O único factor que Leonardo não previu foi a atracção que uma tal estrutura exercia sobre os pássaros e ratazanas de Milão. Na noite anterior ao banquete de casamento, umas e outros ocorreram aos milhares, vindos dos campos e das redondezas. Os homens de Ludovico passaram a noite inteira a travar uma batalha campal contra os invasores e, de madrugada, o cenário era de uma enorme desolação, com o pátio transformado num caos de blocos de massa de bolo caídos por terra, homens avançando penosamente por entre migalhas de bolo que lhes chegavam à cintura, para recolher as ratazanas mortas” (Routh, obra citada, p. 27).

“small is beautiful”. A situação é algo paradoxal: o mundo encolhe para que esteja mais próximo e visível mas nem por isso se torna mais acessível, a maquete continua a não permitir “entrar” e a imagem representa quase sempre uma realidade estática, o que implica do observador um exercício de imaginação; implica que se reveja onde não pode estar⁹.

Com as maquetas somos o Gulliver, o observador que se deixa entrelaçar pela ilusão maquiavélica de Lilliput. Mas para além da escala, o fascínio que as maquetas evocam prende-se com uma duplicação aparente, e se dizemos aparente é porque raramente a maquete é redundante em relação ao que simula – em rigor a suposta duplicação está quase sempre associada a um sentido de acessibilidade único. Vejamos o caso de um museu de cera repleto de modelos de celebridades: aos visitantes desse museu permite-se partilhar um momento com Madonna, Lady Di (fig. 003) ou, ainda mais impensável, com uma afectuosa Margaret Thatcher, que seguramente ficará registado para a posteridade num qualquer registo fotográfico. Este é um pormenor importante: o registo fotográfico é a “prova inequívoca” que dará sentido ao momento – uma “validação” infantil que já nas feiras permitia aos miúdos com a ajuda de um fotógrafo “à la minute” simular um acto de coragem numa arena de touros; um perigoso equilíbrio numa tenda de circo; ou o árduo trabalho da faina de pesca. É na superfície impressa de papel que se equilibra o índice de realidade entre o modelo duplicado e a pessoa que o acompanha – o que é suposto ser real por oposição ao ficcional é agora remetido para o mesmo plano de imobilidade do modelo e da sua representação.

Paradoxalmente, é neste tempo e espaço reduzido ao instante ficcional (em que as funções do fixador fotográfico se equiparam às do fixador embalsamante¹⁰) que se possibilita o desenrolar de histórias outras, mais ou menos credíveis.

A duplicação aparente extravasa a representação, extravasa a redundância ao encontro de algo mais complexo: é no plano da imagem que a realidade se torna

⁹ Na maquete como no espelho, uma heterotopia: “...é afinal de contas, uma utopia, um lugar sem lugar. Nele, no espelho, vejo-me onde não estou, num espaço irreal que se abre potencialmente detrás da superfície; aí estou, aí onde não estou, como uma sombra que me devolve a minha aparência, permitindo ver-me onde não existo” (Michel Foucault: “Des Espaces Autres” (1967), *Architecture Culture 1943-1968* (ed. Joan Ockman). New York: Rizzoli, 1993, p. 420-426).

¹⁰ De facto, a função do fixador fotográfico – garantir a eternidade das imagens – não difere substancialmente da função dos químicos embalsamadores dos corpos – garantir a eternidade dos corpos como num museu de cera.

“cera” mas também nesse plano em que à “cera” se permite o benefício de ser real. A aceitação desta ambiguidade é-nos importante para entender a sedução das maquetas mas também a complexidade do jogo infinito de espelhos provocado pelas suas imagens e representações.

Voltando aos museus de cera, lembramos o trabalho do fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto que, no início dos anos 90, iniciou uma série de retratos de celebridades a partir de figuras de cera – ironicamente por melhor resistirem, imóveis, às longas exposições de 20 minutos que possibilitam a luz suave comparável à pintura flamenga dos séculos XV e XVI. O resultado, defende Sugimoto, é uma visão idealizada (“idealized visions”) que facilmente associamos a um *idealismo estético*: *“concepção segundo a qual a função da arte não é de imitar o real, mas criar um mundo ideal”*¹¹.

Claro que esta ambição comporta os seus riscos, Sugimoto tem essa consciência. Numa entrevista concedida a Tracy Bashkoff¹² conta a história de como o rei Henrique VIII de Inglaterra se deixou iludir por uma imagem. Aparentemente era do interesse da corte o casamento de Henrique com Anne de Cleves, que não conhecia pessoalmente. Sem querer correr grandes riscos em relação à beleza da futura rainha, encomendou antes do casamento (1539) um retrato de Anne (fig. 006) ao pintor Hans Holbein. Satisfeito com a representação desagradou-lhe o modelo original e o casamento durou apenas seis meses. Hiroshi Sugimoto, tal como Holbein, procurará a partir das figuras de cera do Museu Madame Tussaud em Londres a imagem perfeita de Helmut Kohl, Elizabeth Taylor, da Família Real Inglesa, de Lenine ou Anne de Cleves (fig. 005). Se a luz é perfeita e suave, o preto-e-branco da película ajuda a esconder a cor artificial da pele das celebridades de cera. Diz Sugimoto: *“o preto&branco é uma abstracção do mundo real, mas dá às pessoas uma ideia de maior realismo, assim elas podem projectar a sua própria imagem de cor no preto&branco”*¹³ – o que de algum modo remete para o observador a partilha e responsabilidade na construção dessa perfeição ilusória. Sempre que pode, Sugimoto recorre a um fundo negro, abstracto, para enfatizar a

¹¹ *Dicionários Editora da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

¹² Ver: *Sugimoto Portraits*, p. 10-23.

¹³ Entrevista com Thomas Kallein em Sugimoto: *Time Exposed*, p. 89.

atenção e importância da figura, embora por vezes estas sejam captadas nos seus “ambientes naturais”: François Mitterrand à saída de uma reunião com outros chefes de Estado; Elizabeth Taylor na privacidade da sua casa; o Papa João Paulo II numa galeria do Vaticano; a Rainha Victoria a posar em frente ao quadro de uma outra Rainha. Apenas dois pormenores subtis nos distraem sobre a veracidade destas imagens, por vezes a repetição da carpeta que pavimenta o Museu Madame Tussaud e o facto, não menos importante, de algumas personagens serem de uma época pré-fotográfica, como Napoleão Bonaparte.

A série *Wax Museums* de Sugimoto, de onde são extraídos os retratos, foi precedida de uma outra série, iniciada nos anos 70, intitulada *Dioramas*¹⁴ (fig. 009 e 010). Desenvolvida a partir de paisagens e cenários tridimensionais com carácter pedagógico em Museus de História Natural, *Dioramas* assenta no mesmo conceito de legitimar com a fotografia uma realidade inventada, embora no caso, sob a tutela do conhecimento científico. Mesmo assim, Sugimoto prefere a expressão *science-fiction*¹⁵. Diz Nancy Spector¹⁶ que *Dioramas* e *Wax Museums* “celebram a realidade da simulação – o que no fundo é a essência da prática fotográfica”, mas mais uma vez não parece haver qualquer duplicação ou redundância no acto fotográfico de Sugimoto que parece apenas repor no sítio “original” os objectos (animais, plantas, paisagens) anteriormente deslocados. Há uma espécie de inversão do processo de museificação; através do jogo de simulação da fotografia tudo o que era já simulado volta ao seu suposto lugar (é como repor o urinol de Marcel Duchamp novamente numa casa de banho; ou apagar o bigode, por ele pintado, à *Mona Lisa* (fig.53 e 54))¹⁷.

Sugimoto, com a sua película de 8x10 polegadas, liberta os animais da sua prisão/museu, paradoxalmente oferecendo a estas naturezas mortas uma segunda oportunidade – “to bring the dead to life”. O facto dessa vida, dessa realidade, estar condicionado ao plano da imagem não parece incomodar, pelo menos, Nancy

¹⁴ Depois de um tempo a viver na Califórnia, onde diz ter experimentado todo o tipo de drogas, Sugimoto descreve o seu primeiro contacto com o Museu de História Natural, no Central Park de Nova Iorque, como uma experiência “alucinogénica” (Sugimoto: *Time Exposed*, p. 81).

¹⁵ Idem.

¹⁶ Spector: “Reinventing Realism”, *Sugimoto Portraits*, p. 10-23.

¹⁷ Mas claro, Duchamp também já fez isso, e chamou-lhe “Mona Lisa desbarbada!”

Spector: *“the concept of true is quite secondary to the success of the presentation since the reality it emulates is always part fantasy”*¹⁸.

Já há muito tempo que a fotografia se libertou do peso de transportar verdade. O observador contemporâneo, precavido, constrói (montando ou desmontado) a sua verdade a partir de imagens que sabe serem subjectivas. Do mesmo modo que “repõe” a cor no preto&branco de Sugimoto, repõe o real que lhe interessa. De certo modo as imagens são apenas o veículo para a construção de uma memória, memória essa sempre condenada a uma deformação da realidade.

Mas voltemos ao museu de cera Madame Tussaud onde grande parte das figuras históricas foi realizada a partir de pinturas da época ou inspirada directamente nos modelos. A senhora Tussaud iniciou a sua actividade no século XVIII, retratando desde o filósofo racionalista francês Voltaire ao presidente dos Estados Unidos da América, Benjamin Franklin. As suas figuras competiam com a tradicional escultura no campo do realismo mas não tanto no campo da estética. A relação entre estes dois modos de representar não deverá ter tido uma leitura muito diferente daquilo que oporia, no início da sua invenção, a fotografia à pintura; a suposta *objectividade* versus a *subjectividade*. De um outro modo dificilmente a fragilidade da cera competiria com a solidez da pedra ou do bronze.

Embora mais próximo do realismo, e do rigor fiel às pinturas em que se baseava (ver, por exemplo, a cena “*The Music Lesson*” a partir de uma pintura de Johannes Vermeer¹⁹ (fig. 7 e 8)), a senhora Toussaud não deixou de explorar o jogo entre “mentira” e “verdade” das suas figuras. Numa cena que retrata a morte de Napoleão Bonaparte (1821) no exílio da sua casa em Elba, o Duque de Wellington presta, junto de sua cama, uma última homenagem ao adversário que derrotou seis anos antes na Batalha de Waterloo. A cena não é totalmente falsa, Wellington nunca conheceu pessoalmente Napoleão, mas durante a sua vida em Londres visitou o Museu da Madame Toussaud e no seu interior o cenário da morte de Napoleão. Quando o Duque também faleceu, a senhora Toussaud decidiu eternizar também em cera esse “encontro” dos dois aqui-inimigos que, não sendo histórico, não deixa de ser factual. E esta foi também uma realidade fotografada posteriormente

¹⁸ Spector: obra citada, p. 18.

¹⁹ Neste caso Sugimoto optou pelo mesmo ângulo de Vermeer; o tripé da sua máquina está localizado no mesmo sítio do cavalete do pintor e consequentemente também reflectido no espelho por cima do piano.

por Sugimoto (fig. 4). O jogo torna-se ainda mais complexo: é provavelmente nesta representação (do Duque e de Napoleão em cera), da representação (Napoleão morto em cera), sobre uma outra representação (descrita ou pintada da morte de Napoleão) que mais nos aproximamos de uma verdade acumulada em diferentes tempos e que Sugimoto trará para o mesmo plano²⁰ – um esbatimento da imagem plena de mentira e verdades indissociáveis.

Voltaremos a Hiroshi Sugimoto a propósito das suas imagens de arquitectura. Para já continuaremos a procurar nos instrumentos de representação o que arriscaremos denominar por construção de verdade ou montagem.

MODELL

O retrato era, pelo menos até à invenção do “instante decisivo”, uma suspensão do tempo inversamente proporcional à sensibilidade do filme – o paradoxo de, num tempo morto, ambicionar eternizar uma imagem de vida, que resuma a vida²¹. A definição de “pose” no dicionário ainda guarda essa responsabilidade associada a uma consciência teatral: «*pose*» (do fr. *pose*, «*id.*»); substantivo feminino; posição afectada; atitude de orgulho; modos de quem quer dar nas vistas (...). E «*afectar*»; fingir; alterar moral ou fisicamente; exercer influencia sobre (...)²². Afinal, o retrato condicionado a ocasiões especiais, ao fato de domingo, ao olhar directo para a lente do fotógrafo, à ausência de sorriso, pouco representava mais que a solenidade do próprio momento fotográfico, ficando a verdade de todo um quotidiano, por certo mais informal, omissa da pose eternizada.

Retirado o monopólio do fazer fotografia ao fotógrafo, o retrato desmultiplicou-se em quantidade e tipo adquirindo novos heterónimos, ao passo que o instantâneo subverteu a pose do mesmo modo que flash subverteu a noite.

²⁰ Na entrevista concedida a Tracey Bashkoff, sobre este infundável jogo de representações Sugimoto sugere que para fechar o círculo só falta ele próprio aparecer a fotografar o conjunto da morte de Napoleão.

²¹ Sobre a relação do retrato com a *morte* ou com a *vida ver*, respectivamente, *A Câmara Clara* de Roland Barthes e *El Mistério da Câmara Lúcida* de Serge Tisseron.

²² *Dicionários Editora da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

Hoje tudo se regista, indiferentemente, contribuindo para a construção de uma *sobremodernidade*²³: um excesso de imagens, maioritariamente redundantes, efémeras, desnecessárias.

Foi destas imagens que a Princesa Diana fugia quando morreu no túnel da Pont de l'Alma em Paris. Thomas Demand (Munique, 1964) irá registar o cenário do acidente num filme intitulado *Tunnel* de 1999, mas pouco ou nada nos dirá sobre Diana – apenas sobre a imagem da sua morte, ou melhor, da memória colectiva que temos sobre a sua morte. O filme apenas reproduz a fatídica curva coroada de pilares num lado e lâmpadas fluorescentes do outro; o túnel vazio, a descida, e a interminável curva; o local do acidente (fig. 13). Mas não se vê nada, nem destroços, nem sinais de travagem, nem sangue, nem ninguém. Sendo, provavelmente, uma das pessoas mais fotografadas, não deixa de ser paradoxal o pouco que sabíamos de Diana na noite do acidente. Pode ser que Thomas Demand queira evidenciar a distância entre figura pública (a figura de cera fotografada por Sugimoto (fig. 3)) e o respeito pela sua vida privada (essa penumbra que incomodava os *paparazzi*), ou contrariar o voyeurismo que caracteriza o banal espectador dos acidentes – porque o acidente é uma outra forma de espectáculo²⁴. Pode ser que Demand tenha optado por filmar o momento antes do acidente, colocando o observador no lugar de Diana, mas continuamos sem ver nada a não ser o reconhecimento do túnel – que apesar da, ou mesmo devido à, sua arquitectura banal e abstracta, nos é familiar. *Tunnel*, de Demand, limita-se a mostrar a arquitectura de um lugar, nada mais. O que não é pouco: a arquitectura que se torna familiar porque a reconhecemos, não do dia-a-dia (embora esta arquitectura seja igual a tantas outras em tantos lugares), mas por esta arquitectura, este local, ter sido instantaneamente mediatizada naquela noite em Paris. No dia seguinte ao acidente, a imagem do túnel percorreu as capas dos jornais de todo o mundo. Com mais ou menos rigor, alguns periódicos mostraram esquemas tridimensionais na tentativa de explicar o óbvio: a morte da Princesa. A arquitectura passava assim da sua condição invisível (de *não-lugar*), a testemunho

²³ Marc Augé: *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (1992), Bertrand Editora, Venda a Nova, 1994, p. 37.

²⁴ Sobre o conceito de “acidente”, ver de Paul Virilio: *Unknown Quantity* (Paris: Thames & Hudson/FCAC, 2003); ou, mais especificamente, a entrevista concedida a Philippe Petit, publicada na versão espanhola com o título *El Cibermundo, La Política de lo Poder* (Madrid: Cátedra, 1997, p. 90).

ou prova, e só não se sentou no banco dos réus porque este já estava ocupado pelos fotógrafos que perseguiram Diana. Esta visibilidade colateral sobre a arquitectura que de algum modo substitui, por pudor ou impossibilidade, a imagem de Diana morta, é tema central das obras de Thomas Demand. Esta mediatização involuntária da arquitectura está igualmente presente em *Gangway* (escadas usadas pelo Papa João Paulo II em Berlim) (fig. 16), *Poll* (sala de recontagem de votos, na Florida, das eleições americanas de 2000) (fig. 17), *Flur* (interior de casa de um célebre psicopata), *Balkone* (arquitectura prefabricada para a reconstrução da Alemanha de Leste pós queda do muro de Berlim) (fig. 22), ou ainda em *Rolltreppe* (local onde dois cidadãos foram atacados pelo bando *Bad Samaritans*, e posteriormente atirados ao rio Tamisa), só para citar alguns exemplos.

Se por um lado estamos perante uma arquitectura anónima, quotidiana ou mesmo desinteressante, por outro lado sabemos que as imagens de Demand escondem significados que estão para lá do seu “tempo morto”, o que levanta uma primeira questão: a imagem resiste a uma ausência de legenda? Demand nem sempre conta a história por trás da imagem, o que pode levar a falsas atribuições²⁵, num jogo entre a leitura individual e a memória colectiva, estas arquitecturas dependem de uma mediatização para se afirmar.

Ao olharmos com atenção para cada trabalho de Thomas Demand não podemos deixar de notar uma certa estranheza. Há qualquer coisa de artificial nas suas imagens: as superfícies monocromáticas; uma reduzida paleta de cores; superfícies de vidro que nada reflectem; uma luminosidade constante, a imperfeição de algumas arestas; está tudo demasiado perfeito, porque afinal se trata de maquetas. Escreve Francesco Bonami que olhar para uma imagem de Demand é olhar para a representação física da memória²⁶. De facto Demand não está tão preocupado em reproduzir uma realidade física como ela é em rigor mas antes a imagem que temos dela ou, melhor, a imagem que a memória constrói dessa mesma realidade. Quando Thomas Demand inicia um novo trabalho, quer a partir da sua memória quer de uma memória colectiva (quase sempre recorrendo a imagens de arquivos

²⁵ Por exemplo, *Rolltreppe – Escalator* (2000) foi falsamente atribuído ao caso do assassinio de uma criança. Ver Wakefield: “Flashbulb Memory”, *Thomas Demand*, p. 132.

²⁶ Bonami: “Fantômes”, *Thomas Demand*, p. 19.

ou extraídas dos meios de comunicação) começa por construir no seu estúdio uma maquete de papel e cartão (sempre que pode, em tamanho real) do espaço a que se refere a sua narrativa. A arquitectura desse espaço torna-se a “prova do crime” assumindo um protagonismo compensador da ausência de qualquer acção ou actores. A arquitectura é assim o único elemento que perdura da narrativa; um espaço congelado e um tempo suspenso garantido pela posterior fixação em fotografias realizadas por Demand, até porque as maquetas são frágeis e não durarão mais do que três dias²⁷. Poderá ser esta uma metáfora relativa à fiabilidade da memória?

Nos trabalhos de Demand a representação exerce sobre a realidade uma depuração. Trata-se um exercício redutor, que procura na abstracção um código capaz de sintetizar não a realidade exactamente como é mas como a poderemos apreender, colectivamente. É, pelo descartar de informação, um exercício irreversível, que jamais retomará a complexidade da origem, mas é também um exercício que, no lugar do que omite, estimula uma reconstrução, uma cumplicidade do observador. É, paradoxalmente, esta arquitectura apática de universos reduzidos à simplicidade de uma maquete, que nos mantém inquietantemente “refens”²⁸, não do que se exprime, mas do que se silencia (fig. 14, 18, 20). E esse silêncio depressa se torna possibilidade ou imaginação expondo uma construção imprevisível de uma suposta memória.

Neste sentido, os trabalhos de Thomas Demand não se limitam a uma leitura estanque sobre uma acção passada mas propõem antes uma permanente actualização defendendo que a memória, tão subjectiva quanto uma imagem, é um processo de armazenamento sempre condicionado pelo presente. Uma vez mais, o que aconteceu factualmente é ultrapassado pelo que cremos ter acontecido.

Há um trabalho específico de Thomas Demand que melhor poderá ilustrar o limbo entre a vontade de construir verdade e a dubitabilidade inerente à percepção da arquitectura; uma complexidade também enfatizada pela indefinição dos limites

²⁷ É talvez a fragilidade e efemeridade das suas maquetas que fizeram de Thomas Demand “fotógrafo” e não “escultor”, ou, como defende Beccaria, “*unless we think of sculpture in terms of idea of a sculpture*” (*Thomas Demand*. Milano: Skira Editore, 2002, p. 9).

²⁸ “*This is architecture of another kind, a psycho-architecture of partial remembrance and recognition that weaves its invisible skin into the solid structure of appearances. And from the unseen we learn to improvise the scripts of our lives*” (Wakefield, obra citada, p. 125 e 129).

conceptuais entre representação e uma realidade física da arquitectura construída; trata-se do trabalho intitulado *Modell* (2000) (fig. 19).

Em *Modell*, Thomas Demand reproduz em maqueta à escala real o estúdio de Albert Speer (arquitecto e ministro do armamento do III Reich) a partir de uma fotografia de arquivo. Neste estúdio podemos ver em cima de dois cavaletes uma outra maqueta – o edifício concebido por Speer para representar a Alemanha na Exposição Internacional de Paris de 1937. Aparentemente este trabalho de Demand surge como “resposta” à Exposição Universal de Hannover (2000), pretendendo questionar não só as mais recentes políticas culturais do espectáculo (usando a adjectivação debordiana) mas também como a arquitectura tem contribuído para uma construção ideológica e utópica da sociedade. Como refere Marbella Beccaria: *“modernist utopia assigns a central role to architecture, and in times of both democracy and dictatorship, buildings that are designed embody political ideals and are propaganda tool. Demand stages this utopia, employing its own weapons. Architecture models (significantly destined to collapse their own weight within the span of a day or so) are presented by the artist as cornerstones of a system of ideas, as the empty containers of a world view intended to remain at the design stage”*²⁹.

Mas *Modell* não se esgota nesta leitura crítica, outras leituras se sobrepõem no jogo infinito de representações. Centremos a nossa atenção nas maquetas.

No dia em que Hitler fez cinquenta anos (em 1939), Albert Speer ofereceu-lhe uma maqueta com quatro metros de altura referente ao projecto do Arco do Triunfo para Berlim – um projecto concebido a partir de esboços efectuados pelo próprio Hitler³⁰ em 1925 (fig. 31). O fascínio que ambos partilhavam por maquetas, por essa antecipação e idealização do futuro e pelo seu carácter propagandístico, é evidente quer na quantidade quer na qualidade com que eram realizadas. Por diversas vezes

²⁹ Prefácio ao catálogo *Thomas Demand*. Milano: Skira Editore, 2002, p. 12.

³⁰ Ver Leon Krier: *Albert Speer Architecture: 1933-1942* (Bruxelles: Ed. Archives d'Architecture Moderne, 1985), p. 115; ou Joachim Fest: *Albert Speer: Le Confident de Hitler* (França: Edições Perrin, 2001). As pretensões de Hitler como arquitecto são sobejamente conhecidas. Já com a França ocupada, em 28 de Junho, Hitler fez-se passear por Paris acompanhado de Speer e Breker. Ao passar pelo Arco do Triunfo dos Champs-Élysées disse apenas que era “modesto” na sua dimensão considerando a posição central que ocupava. Mas o projecto do Arco do Triunfo para Berlim (onde seria inscrito o nome de todos os soldados mortos na 1ª Grande Guerra), apesar da sua monumentalidade (50 vezes maior em metros cúbicos que o de Paris), apesar de ter a “mão” de Speer, não deixava de ser mal proporcionado.

Albert Speer mandou edificar maquetas à escala real recorrendo à produção de cenários do estúdio Lichterfeld de cinema (fig. 26). Seguindo o exemplo de Otto Wagner³¹, as maquetas de Speer, que chegavam a ter cinco pisos de altura suspensos numa estrutura oculta de andaimes, permitiam o estudo das texturas e cores dos materiais relativamente a determinada exposição solar, mas também o estudo da composição do alçado e, não menos importante, da escala do edifício projectado – preocupação evidente em Speer: “não há uma maneira arquitectónica de compensar uma ausência de escala”³². Edifícios como o Ober Kommando der Wehrmacht (Alto Comando das Forças Armadas, Berlim, 1940) (fig. 25) experimentados à escala real, permitem que a maqueta substitua, ainda que por breves momentos, a arquitectura a edificar. De facto, a representação da maqueta só perde em relação à realidade do edifício no que respeita à funcionalidade no sentido mais estrito; no essencial, a *imagem pública* do edifício está lá presente, e não poderá ser menosprezada perante um regime que sempre soube tirar proveito do carácter simbólico e cenográfico da sua arquitectura. As maquetas poderão ser mais efémeras que a solidez dos edifícios mas, ironicamente, iriam perdurar mais tempo do que as construções nazis³³.

Mas voltemos a *Modell* – a representação fotográfica da representação em maqueta da representação fotográfica do estúdio de Speer com representação em maqueta do pavilhão alemão que logo deixou de existir. *Modell* é uma representação em tamanho real, conscientemente efémera, de papel e cartão, com o sentido de perdurar a partir do registo fotográfico de Thomas Demand. Pode parecer paradoxal o tempo e fragilidade da maqueta quando comparado com o investimento ao nível da escala 1:1. Mas, de facto, é a escala que denunciará a artificialidade da imagem, mesmo que de um modo subtil mas simultaneamente evidente se olharmos com

³¹ Ver, por exemplo, maqueta do Museu da Cidade de Viena de 1910.

³² Tradução a partir do inglês, “*there is no architecture way to fight the absence of scale*”, do prefácio de *Albert Speer Architecture: 1933-1942*, (Bruxelles: Ed. Archives d'Architecture Moderne, 1985), p. 213. Quando Speer fala de «escala» fala de «grandeza»: evocando as 7 maravilhas do mundo, denuncia que não o seriam absolutamente maravilhosas caso não fossem simplesmente «grandes».

³³ Quase toda a obra de Speer ou foi destruída durante a II Guerra Mundial ou demolida posteriormente com o sentido de apagar toda e qualquer memória vinculada ao regime fascista. Speer, que chegou a ser ministro do Armamento e da Produção de Guerra de Hitler, acabou por ser condenado em Nuremberga a 20 anos de prisão (Spandau, 1946-66). Alegou não saber das atrocidades cometidas pelo regime, mas pelo menos uma fotografia situa-o numa visita a um campo de concentração e também assina despachos sobre a expulsão dos Judeus conforme demonstra Joachim Fest na obra citada. Sobre a polémica de “também” a sua arquitectura ter sido condenada, ver introdução de Leon Krier a *Albert Speer Architecture: 1933-1942*.

atenção para as arestas de papel, para a reduzida variedade de cores ou texturas, para o minimalismo dos espaços, ou ausência de patine. Demand não se quer esconder por trás da representação, não quer simular uma outra realidade, antes pelo contrário, a representação é o único lugar da sua atenção e, como veremos, a distância entre representação e representatividade é muito curta.

O edifício construído por Speer em 1937, que acabou por ganhar a medalha de ouro da Exposição Internacional (e que esmagava pela sua escala o pavilhão português de Keil do Amaral), tinha como principal rival o Pavilhão Soviético (fig. 23). Numa prévia viagem a Paris, Albert Speer teve a oportunidade de ver a maquete do Pavilhão projectado por Boris Iofan “avançar triunfantemente”³⁴ sobre o Pavilhão Alemão. Os dois edifícios, implantados paralelamente ao Sena e perpendicularmente ao eixo Trocadero/Torre Eiffel, competiam, literalmente num frente-a-frente, já antecipando os futuros conflitos ideológicos e militares³⁵. Para travar o dinamismo horizontal dos Soviéticos, Speer concebeu uma imponente torre maciça revestida a pedra³⁶, de um classicismo reducionista e quase “ascético”³⁷ a que chamava estilo “*novo império*”, encimada por uma águia vigilante e uma cruz suástica. Depois das Olimpíadas de Berlim em 1936, esta era a segunda oportunidade de mostrar ao mundo a renascença da Alemanha e as “virtudes” do seu sistema Nacional-Socialista. Assumidamente simbólica, a torre do edifício alemão teria o mesmo carácter cenográfico das maquetas de Speer à escala real – quase despojada de programa a sua função prioritária seria a construção de uma imagem pública.

Modell, de Thomas Demand, parece denunciar esse vazio por trás de uma *imagem* ou de uma *ideologia*. Paradoxalmente, desculpabiliza a arquitectura imprimindo-lhe um carácter manipulável: um mero instrumento de representação. Em *Modell*, o edifício de Speer aparece representado a branco na tradição modernista e ausente

³⁴ Albert Speer em *Au Coeur du Troisième Reich* (Paris: Fayard, 1971), p. 117.

³⁵ Apesar da competição, Hitler, mantinha respeito pela política estética e propagandística de Estaline; o contrário também se pode dizer: já no início dos anos 40 Estaline, numa carta dirigida a Hitler demonstrou o desejo de partilhar os “conselhos” de Albert Speer. Claro que Hitler impediu a viagem a Moscovo do seu arquitecto e confidente.

³⁶ 3 500 toneladas de pedra alemã revestiam 3 000 toneladas de uma estrutura de aço. Ver a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, #8, Agosto de 1937, p. 16-17.

³⁷ “*Au-delà de son caractère imposant, au-delà de tous rappels conscients à l'antique ou à Schinkel, il manifeste le goût de la mort du système nazi*” (Dieter Bartetzko: *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale Paris 1937: Des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*. Paris: Institut Français d'Architecture/Paris Musées, 1987).

dos símbolos nazis. Representa uma arquitectura abstracta que, ausente do seu contexto (geográfico, político, social), poderia ser uma qualquer outra arquitectura. Talvez por isso a maquete do edifício de Speer, embora registada num ângulo fotográfico que exprima a sua monumentalidade, não deixa de evidenciar na transitoriedade da estrutura de cavaletes que a sustenta a fragilidade do seu «lugar» ou do seu «papel» no sentido metafórico e literal. Talvez por isso, o branco da maquete contraste com a sombra por baixo da mesa e com a escuridão por trás da janela, alertando para os perigos da representação, da sua leitura.

Modell é o lugar da ambiguidade, onde a arquitectura não passa da representação e onde a representação não passa de uma promessa ideológica. Conformado, testemunha Albert Speer: *“Hitler said «the ruins of our buildings will bare witness to the strength of our will and the magnitude of our faith». He never thought that he could fail. When he fell from power after a few years, the palaces and arenas that were to guarantee his place in history were gone. All that remains of this unparalleled urge to build is this book [Albert Speer Architecture: 1933-1942], a handful of photographs, sketches and models”*³⁸ – do princípio ao fim, sempre imagens. No lamento de Speer, *fotografias, desenhos e maquetas* são apenas aquilo que resta de um inquestionável desejo de construir.

Poderá isso parecer pouco?

No livro mencionado por Albert Speer vamos encontrar algumas imagens da autoria de Max Baur (1898, Günzberg – 1988, Aschau).

São imagens que ultrapassam o mero sentido da reportagem para alcançar um formalismo cúmplice da ideologia e estética nazi³⁹. Uma escolha criteriosa de enquadramentos, a ênfase da simetria (fig. 29), uma exploração do contraste, do dramatismo das sombras (fig. 139), das texturas polidas e reflectoras, das vistas estáticas em diálogo com as esculturas de Arno Breker, tentam exaltar o poder simbólico e monumental da arquitectura. Extremamente rigoroso e sempre à procura de uma perfeição, Baur usava o tempo que fosse necessário para fazer uma imagem, daí que preferisse fotografar paisagens, arquitectura ou naturezas

³⁸ Prefácio de Albert Speer em *Albert Speer Architecture: 1933-1942*, p. 214.

³⁹ Esta cumplicidade no plano estético não é tão evidente no plano político; aparentemente Baur era “anti-nazi” embora estivesse protegido pela relação que mantinha com Speer. Ver W. A. Ewing: *Max Baur Photographs 1925-1960* (Zurich: Ed. Stephan Stein, 2001), p. 10.

mortas a fazer retratos no “instante decisivo”. *Folhas* ou *flores* era um tema corrente das suas imagens mas, para além de as fotografar nos seus lugares naturais, Baur preferia reunir no seu estúdio algumas pétalas ou folhas a partir das quais compunha em laboratório (espelhando o negativo) composições simétricas que a natureza não oferece (fig. 30 e 32). Esta manipulação no sentido de melhor ordenar uma realidade existente de, supostamente, a racionalizar, iria também ao encontro das ambições estéticas de Speer.

Nas imagens de Baur, na arquitectura de Speer, vamos encontrar um estranho compromisso consequente do desejo da construção de algo novo (uma nova ordem, política e social) associado a uma construção estética legitimada na reinvenção e simplificação de um passado mitificado. O resultado, moderno e, simultaneamente, clássico, anseia por uma intemporalidade perversamente acentuada pela imagem de uma arquitectura que ironicamente não teve tempo de envelhecer, nem chegou a ganhar “patine”. Para a história fica uma imagem de uma arquitectura imaculada e limpa apenas coerente com as suas maquetas (fig. 27).

Mas é também a ausência de pessoas, nas imagens de Baur, que enfatiza essa intemporalidade. Colocar alguém no espaço dessa arquitectura seria entrar em cumplicidade com um determinado tempo denunciado pelo modo de vestir ou de posar. Preferível é a abstracção das esculturas nuas, ou o vazio figurativo que permite a imaginação tomar posse do lugar.

Já nas imagens produzidas pelo atelier de Albert Speer vamos encontrar algumas figuras humanas, mas apenas com o objectivo de servirem a arquitectura, invertendo a lógica de que a arquitectura é que serve o utente. São figuras impotentes que, isoladas ou em grupo, são esmagadas pela escala destes espaços. Numa fotomontagem do grande “panteão” berlinense (fig. 28), o cenário petrificado resiste indiferente ao que parece ser uma textura abstracta de pessoas que se limitam a revestir o pavimento para glorificar e demonstrar a monumentalidade de uma arquitectura que afinal não as serve em particular, ou serve, no campo simbólico (única função que se reconhece desta arquitectura). Ainda assim, as figuras esmagadas são sempre uma abstracção, são a primeira pessoa de um plural demagógico (nacionais-socialistas) que só terão oportunidade de existir no

lugar da representação e das imagens, nunca na realidade do indivíduo, ou no real do espaço construído.

As construções do III Reich depressa seriam registadas em película⁴⁰. Os fins político-propagandísticos mediatizavam uma arquitectura que não se contentava com a inércia do granito ou do travertino. O exemplo de Berlim, “futura capital do mundo”, teria que ser disseminado, os novos meios de comunicação seriam o canal privilegiado para levar a mensagem do regime⁴¹ e a arquitectura seria pensada em função dessa realidade. Poderemos mesmo falar de uma arquitectura sem “lugar”: primeiro porque partia de modelos clássicos e universais; depois, porque é na imaterialidade da propaganda e dos *media* que procurará sentido (no caso do pavilhão de Speer de 1937 a leitura é ainda mais literal: foi projectado para que pudesse ser posteriormente reconstruído na Alemanha).

Exemplo disso é o envolvimento da realizadora Leni Riefenstahl, quer na documentação dos congressos do partido nazi NSDAP (*O Triunfo da Fé*, no original *Der Sieg des Glaubens*, 1933; “O Triunfo da Vontade”, no original *Triumph des Willens*, 1935), quer dos eventos organizados pelo regime (também o exemplo de *Olympia*, 1938) sempre com a arquitectura ou cenografia de Speer em primeiro plano. Nas suas memórias⁴², Leni Riefenstahl lembra uma visita ao atelier de Speer na Pariser Platz que coincidiu com a presença de Hitler (ao que parece o Führer aparecia sempre sem avisar e ficava horas a olhar para os projectos). Speer queria que Leni Riefenstahl fizesse um documentário sobre as suas maquetas, o que acabou por não acontecer (aceitando apenas fazer a sua supervisão). Interiormente questionava o plano de Hitler para a capital: “*um jogo, um fantasma de arquitectura*” que implicava a demolição de 50 000 residências e comércios.

⁴⁰ Lembramos o trabalho de Leni Riefenstahl, mas também Man Ray, amigo de Arno Breker, chegou a ser abordado para trabalhar para os Nazis durante a ocupação de Paris. Ray recusou diplomaticamente alegando que os Americanos pagavam melhor e partiu para a América (ver Lottman: *Man Ray's Montparnasse*, p. 231-232).

⁴¹ Lembramos, por exemplo, o discurso de Josef Goebbels, em 1933 (posteriormente seria o ministro da Educação Nacional e Propaganda), na abertura da exposição *Die Kamer* em Berlim, publicado na revista *Drunk und Reproduktion* (#1, 4 de Novembro de 1933): “*A fotografia é uma expressão visível do nível elevado da nossa civilização (...) e deve estar, com as artes gráficas, ao serviço da causa alemã (...) nós cremos na objectividade do aparelho fotográfico e somos cépticos por tudo aquilo que nos é transmitido por ouvido ou por escrito (...) hoje em dia a fotografia carrega uma alta missão política todos que possuem um aparelho fotográfico devem participar*” (tradução a partir de versão francesa publicada por Olivier Lugon em *La Photographie en Allemagne: Anthologie de Textes 1919-1939* (Nimes: Éditions Jacqueline Chambom, 1997), p. 410-411.

⁴² Ver Leni Riefenstahl: *Mémoires* (Paris: Editions Bernard Grasset, 1997).

“Eclipsar Roma” na expressão de Hitler. Era suposto a nova capital estar pronta em 15 ou 20 anos, disse Speer nessa tarde em que os três, seguindo a imagem dos Champs Elysées, decidiram plantar plátanos nas novas avenidas projectadas para Berlim⁴³.

A matéria da arquitectura era, portanto, toda a *mise en scène* que não se esgotava na sua realidade física edificada e mesmo a realidade construída seria também usada como imagem cenográfica ou instrumento propagandístico posteriormente projectada na sala de um cinema (com seis mil lugares como pretendia Hitler para Berlim!) ou impressa numa página de papel.

Do mesmo modo que a arquitectura dependeria dessa luz artificial que Speer construiu em Nuremberga (1934) com 150 projectores de defesa anti-aérea, ou que na Exposição de Paris transformava, à noite, o revestimento de pedra do Pavilhão Alemão num “edifício de cristal”⁴⁴ (fig. 24), a arquitectura dependeria igualmente da luz do ampliador fotográfico ou do projector de cinema.

Será coincidência Max Baur preferir o termo *Lichtbilder* ao de *Photograph*?⁴⁵

Difícilmente distinguimos a arquitectura de Speer das suas maquetas, assim como dificilmente distinguimos as maquetas das imagens produzidas por Baur. Tudo parece estar ao mesmo nível, servindo um mesmo interesse: a construção de uma imagem, da qual a arquitectura construída é apenas um instrumento no mesmo plano da representação da fotografia ou do cinema. A hierarquia entre realidade e representação parece assim decompor-se em benefício de uma montagem que não adjectivaremos como *simulada* porque as consequências foram inquestionavelmente reais. E voltamos a *Modell* de Thomas Demand: a fragilidade de uma maqueta de papel eternamente fixada por uma imagem que não poderemos esquecer.

⁴³ Apenas duas semanas depois começava a guerra. Também o pai de Speer, arquitecto, teve a mesma impressão que Riefenstahl quando visitou o atelier onde trabalhavam 87 pessoas: “Hitler e o filho estavam loucos”.

⁴⁴ De facto a *mise en scène* que associa os efeitos luminosos à arquitectura estariam em pleno destaque na época e vice-versa: a *L'Architecture d'Aujourd'Hui* #8, Agosto de 1937 (p. 58), mencionava *Les Fêtes de la Lumière et du Son* – uma coreografia de água e luz em pleno Sena concebida pelos arquitectos Beaudoin et Lods – como uma “arquitectura a quatro dimensões”.

⁴⁵ Ver biografia de Max Baur em *Vues d'Architectures: Photographies des XIX et XX Siècles* (Grenoble : Musée de Grenoble, 2002), p. 173.

MAQUETAS E IMAGINÁRIO

As maquetas de arquitectura são normalmente concebidas como parte de um processo de concepção do projecto (da sua experimentação), ou como resultado e comunicação desse mesmo projecto (da sua verificação). Raramente uma maqueta acumula estes dois *objectivos*, ou melhor, *tempos* do projecto. Se num primeiro tempo a maqueta surge para consumo do próprio projectista, representando algo ainda efémero, em transição, num segundo tempo a maqueta tenta fixar o projecto atribuindo-lhe um fim tão determinado cuja obra será apenas uma extensão previsível; uma ampliação. É esse o sentido de todo o projecto: antecipar, prever a obra, e é também esse o sentido das últimas maquetas que, apesar de se diferenciarem da obra em termos de escala, materiais ou pormenor, não deixam de ser o término da concepção do projecto e, como tentaremos defender, do projectar arquitectura. Se tempos houve em que a arquitectura se projectava na obra, a tendência a que temos assistido, pelo menos desde a invenção do desenho, é para que a arquitectura se torne um acto de previsão cada vez mais condicionado pelo tempo e, essencialmente, por questões que garantem o bom retorno do investimento. E esse controlo, ou domínio da razão sobre o imprevisível, sobre o acidente, só pode ser motivo de orgulho. Tal como escreveu Roland Barthes a propósito da Torre Eiffel: *“foi um triunfo da previsão (triunfo completo, visto que a sua edificação não provocou nenhum acidente). A mente humana demonstrava assim o seu poder não só sobre a matéria e sobre a natureza mas também sobre o tempo, considerado como uma série lógica de finas operações impecavelmente articuladas”*⁴⁶. A arquitectura é, portanto, o projecto do espaço antecipado no tempo e a maqueta o culminar da representação gráfica desse processo em que a razão se distancia o mais possível da imprevisibilidade.

Os promotores imobiliários, talvez melhor do que os arquitectos, sabem promover uma obra usando como argumento a *antecipação controlada* que as suas maquetas favorecem. Ao contrário da abstracção das maquetas dos arquitectos (brancas,

⁴⁶ Roland Barthes: *La Torre Eiffel: Textos sobre la Imagen*, p. 73. (versão espanhola do texto com o mesmo título publicado em Paris pela Delpire em 1964, ilustrado com fotografias de André Martin).

minimais, abstractas), os promotores⁴⁷ partem para uma representação mimética da realidade; a relva é verde; os telhados são vermelhos; a água é azul; as árvores são ramos de árvores; etc. Mas, paradoxalmente, ao investimento no realismo “bonsai”, existe sempre qualquer coisa de “errado” inerente à própria representação. De facto, se por um lado estaremos mais próximo da realidade do porvir, por outro lado essa é apenas uma realidade, quase sempre a melhor e desejável das realidades. São maquetas que “erram” não tanto naquilo que mostram mas essencialmente naquilo que omitem: o lixo acumulado junto ao vidro; um graffiti de mau gosto na parede do edifício; um Fiat Punto amarelo e de vidros fumados; etc.

Pelo que não mostra, a maqueta do promotor tende por isso a adquirir um carácter quase ideológico, por vezes simbólico: é, quase sempre, a representação, ou melhor, a projecção de um determinado “estilo de vida”. Poderemos falar de “simulacro” por corresponder a uma aparência sem realidade, mas retirávamos desta expressão o sentido pejorativo de ser “reprodução imperfeita” (atribuído pelo dicionário⁴⁸), pois esta aparência não só representa a “perfeição”, como tentará exprimir as ambições do próprio cliente e isso é algo que os promotores, de novo melhor que os arquitectos, sabem fazer. Por outro lado, dificilmente o cliente terá razões para se sentir logrado com o “simulacro”, porque esta realidade é também aquela que as arquitecturas transportam quando são entregues aos seus clientes: edifícios imaculados, que não poderiam estar mais próximos das suas representações em maqueta. Será o próprio cliente, e o tempo, a abdicar dessa mesma “perfeição” responsabilizando-se pelo “erro” do promotor e deixando exasperado o arquitecto que entretanto se preveniu encomendando fotografias do espaço ainda por habitar. A grande ilusão das maquetas não está naquilo que representam (essa é quase sempre a realidade que desejamos), mas, eventualmente, naquilo que não representam – a realidade que acabamos por construir, naturalmente. Mesmo assim gostamos de pensar as maquetas como uma antecipação, deixando-nos levar por um “pequeno” e “inocente” simulacro.

⁴⁷ Falamos dos promotores mas também do imaginário dos alunos que frequentam um primeiro ano de arquitectura. É na escola que se aprenderão a distanciar-se do “realismo”.

⁴⁸ *Dicionários Editora da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

Por outro lado, não podemos pensar no cliente como um observador ingénuo – este traz consigo imagens que depressa transitarão para as maquetas. Espaços novos ou inexistentes serão sempre filtrados por aquilo que já conhecemos, ou pensamos conhecer. Complementarmente à sua capacidade de antecipação, as maquetas estarão permanentemente sujeitas a uma avaliação retrospectiva – resultado inerente da memória de experiências passadas. Neste sentido as maquetas não são instrumentos fechados em si mas mecanismos híbridos que possibilitam leituras transversais.

Na série *Anti-Chambre* (1997), o artista plástico Bernard Voïta (1960, Cully, Suíça) explora ao limite os paradoxos e ilusões inerentes à representação fotográfica de espaços interiores. Partindo da escolha criteriosa de um determinado ângulo fotográfico e da organização específica de diversos objectos no espaço tridimensional, consegue criar no plano bidimensional da fotografia – e apenas aqui – composições geométricas regulares (por exemplo, um quadrado branco sobre fundo negro), não visíveis de outro modo. A complexa realidade do espaço cede assim à organização da composição em papel, enfatizando a importância e autonomia da imagem sobre a realidade desse mesmo espaço. Deste modo Voïta exprime a existência de uma outra realidade inerente ao modo de ver; afirma que a percepção é, em si, e também, a construção do espaço.

É sobre esta premissa que partiremos para a série *Arquitecturas* (fig. 35 a 38) que Bernard Voïta começou por desenvolver a partir de 1994. Trata-se de uma série de maquetas produzidas a partir de lixo (grelhas metálicas, componentes de computadores, argolas de cadernos, cantoneiras, canetas, caixas de sapatos, etc.). Na realidade não são arquitecturas, não são projecto: não têm programa, não têm função, não têm interior. Mas passam por arquitectura. Sem grande dificuldade qualquer pessoa reconhece nestas maquetas “perfis de cidades”, “edifícios”, “habitações”, “terraços” ou “varandas”, e um arquitecto pode ir mais longe associando às formas abstractas do lixo uma “linguagem modernista”, “um certo brutalismo”, uma “arquitectura genérica” – tudo ilusões.

Na leitura de Laurent Adert estas imagens funcionam como metáfora da cidade real, são um “*constructionism*” entre o sublime e o banal, entre o imaterial e o material, entre a grande escala e o pequeno objecto do quotidiano⁴⁹.

O ângulo e o modo com que são fotografados estes objectos – ligeiramente desfocados para contornar a sua verdade – acabam por contribuir para a edificação de uma realidade que nos dizem falsa mas não menos verosímil e surpreendente. Talvez o mais inquietante destas imagens seja pensar que, se representam lugares que afinal não existem, como é que os poderemos reconhecer? Ou porque nos são tão familiares estes não-lugares?

Talvez devêssemos pôr as coisas de um outro modo: afinal estes lugares dependem de uma “legenda”, de uma explicação, para que saibamos que não existem mas, ingenuamente, estes lugares existem: são lugares-comuns do nosso imaginário, metade construídos em maqueta, metade construídos em memória – uma memória deturpada que não consegue distinguir a verdade da ficção. Invertendo o problema, alguém poderá garantir que estes lugares não existam?

Comparando os dois trabalhos de Bernard Voïta, verificamos que a construção geométrica de *Anti-Chambre*, verdadeira mas improvável (porque visível apenas de um único ângulo), representa um lugar existente mas simultaneamente “excepcional”. Com *Arquitecturas*, embora subjacente a uma narrativa ficcional, reconhecemo-nos no lugar “comum”: eventualmente falso mas aparentemente existente. Se, no primeiro caso, se exalta a importância do modo como percebemos a realidade a partir de pontos de vista únicos, no segundo caso, somos iludidos por uma memória vaga e incerta de vistas subjectivas e realidades genéricas. Em qualquer dos casos, percepção e memória reflectem os desafios inerentes às representações arquitectónicas.

Também o trabalho artístico de James Casebere se desenvolve, tal como o de Bernard Voïta, a partir de maquetas que serão posteriormente fotografadas. Embora no caso de Casebere a sua mais recente obra esteja tematicamente associada às tipologias arquitectónicas dos “espaços de vigilância” (asilos, hospitais, ou prisões, dos séculos XVIII e XIX), não deixa de ser uma constante a problemática que estas

⁴⁹ Ver Adert: “The Space and the Place”, *Bernard Voïta – White Garden*, p. 39-41.

obras reivindicam ao nível da representação. Casebere, também como Thomas Demand, faz as suas próprias maquetas a partir de modelos existentes. O seu interesse pelos espaços panópticos enquanto “arquétipo do optimismo óptico” leva à construção de uma “crítica visual” (Anthony Vidler) sobre o aprisionamento⁵⁰. Mais uma vez estamos perante uma aparente redundância em que a fotografia duplica o espaço da maqueta – que por sua vez é já uma representação de um espaço existente. Talvez por isso nenhum destes espaços nos pareça totalmente estranho, sem deixar, contudo, de nos parecer inquietante: Michael Tarantino usa a palavra alemã *Unheimlich* para referenciar estas “casas embruxadas” ou assombradas⁵¹. Numa entrevista concedida a Donna Lynas⁵², James Casebere refere a esperança depositada nas reformas do sistema prisional, no final do século XVIII e início do XIX, e conseqüente desilusão, como ponto de partida para a representação de espaços de “solidão colectiva” (adverte ainda para não confundir o isolamento forçado com a solidão voluntária).

Talvez o que mais nos intrigue nas maquetas e imagens de Casebere seja o *silêncio*. Aparentemente os espaços estão abandonados, não se vê ninguém. Mas, à excepção de umas quantas camas empilhadas à pressa (fig. 41), não há qualquer vestígio de estes espaços terem sido algum dia habitados; as paredes estão brancas e imaculadas, as camas por usar, um sanitário encontra-se solto, as prateleiras vazias. Mas também não são espaços à espera de virem a ser habitados; não são espaços novos, alguns enfrentam mesmo uma subtil ruína perseguindo um certo imaginário romântico; vêem-se alguns fragmentos do tecto caídos no pavimento em *Tunnel* (fig. 42), ou a água entrar lentamente na sequência de *Four Flooded Arches* (fig. 43). Talvez o maior paradoxo destes espaços, que foram abandonados mesmo antes da sua ocupação. Uma ocupação impossível, como se Casebere nos quisesse lembrar que se trata apenas de maquetas, ou melhor, imagens incapazes de substituir a realidade que pretendem ser, ou que nós, observadores, pretendemos que seja. Por isso, não poderá haver qualquer acção nesta narrativa que não seja a

⁵⁰ Para desenvolvimento deste tema tão foucaultiano, ver Vidler: “Staging Lived Space: James Casebere's Photographic Unconscious”, *James Casebere: The Spatial Uncanny*. Milano: Edizioni Charta/Sean Kelly Gallery, 2001.

⁵¹ Ver artigo de Michael Tarantino, “Casas Embruxadas”, em Casebere: *Asylum* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 1999), p. 26. *Unheimlich* é também a referência freudiana entre este texto de Tarantino e o acima citado de Vidler.

⁵² Casebere: *Asylum* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 1999), p. 91.

própria desconstrução do cenário; a sua ruína, a sua inundação (fig. 44). Nestas maquetas projectamos as nossas imagens tentando descodificar um espaço indecifrável. As possibilidades são muitas, como os caminhos indecisos de *Tunnels*, e mesmo na suposta lição do panóptico, com a sua racionalidade assente na hipótese da percepção controlar a realidade, a esperança depositada no modo de ver, parece levar a uma multiplicação labiríntica e sem saída. Neste cenário não há reclusos para além dos observadores presos ao seu imaginário.

Sendo trabalhos com ambições distintas, quer as imagens de Voïta, quer as imagens de Casebere, alertam-nos para os paradoxos da representação, implicando o observador na construção ou desconstrução da realidade por edificar ou edificada. Afirmando-se mais como imagens arquitectónicas do que como arquitecturas, afirmam que não existe uma relação directa entre representação e realidade e que pelo caminho, percepção e memória, edificam um espaço de dúvida e um mar de possibilidades. Serão estas imagens tão diferentes das outras?

MAQUETA COMO IDEOLOGIA

O trabalho do artista plástico catalão Domènec (Mataró, 1962) gravita em torno da arquitectura modernista para, a partir daí, construir uma crítica à sociedade contemporânea dita pós-moderna. Apesar de consciente do carácter ideológico e utópico que caracterizou as vanguardas arquitectónicas no período entre guerras, Domènec recusa a actual “miséria espiritual” que parece fazer esquecer a esperança e o compromisso social que sempre estiveram presentes (mesmo que de um modo oportunista ou ingénuo) nos programas modernistas. Preso entre um passado desacreditado e um presente que só parece alimentar o individualismo e a indiferença, Domènec encontra-se num “beco-sem-saída”, porque, como descreve Martí Peran: *“a contemporaneidade já não é tanto a liberdade conquistada sobre a denúncia dos mitos modernos, mas a simples aceitação das mesmas carências agora sem qualquer camuflagem. A experiência contemporânea é assim o cruel paradoxo que faz da liberdade uma condição opressiva”*⁵³.

⁵³ Peran: “Últimas Noticias de Ninguna Parte”, *Domènec: Domèstic*, p. 102.

O trabalho de Domènec não poderia ser senão pessimista. Agonizando num pântano em que a ironia e o cinismo parecem ser os únicos modos de sobrevivência, constrói uma distopia, que tenta alertar para os riscos de uma aparente perda de valores.

Em *24 Hores de Llum Artificial* (1998) (fig. 40), Domènec reproduz à escala real a maquete de um quarto do Sanatório de Paimio projectado pelo arquitecto finlandês Alvar Aalto entre 1929 e 1933. Referenciado ao Movimento Moderno, o edifício de Paimio não poderia ser mais determinado no bem-estar do doente: o edifício orienta-se em direcção do Sol; as salas procuram diferentes vistas para garantir uma variedade visual e psicológica; a separação funcional garante uma total tranquilidade nos quartos; as varandas contemplam lugares individuais e privados; nos quartos os caixilhos são em madeira para evitarem a condensação e serem mais agradáveis ao tacto; a luz dos candeeiros é projectada no tecto pintado um pouco mais escuro do que as paredes para que não incomode o olhar do paciente; os lavatórios são desenhados com a ambição de não fazerem tanto barulho ao cair a água da torneira; e apesar dos armários “evocarem um caixão”, uma cadeira foi cuidadosamente desenhada, também por Alvar Aalto, para melhor facilitar a respiração e repouso do paciente.

É este mesmo objecto moderno, outrora depositário de esperança no sentido literal e metafórico, que Domènec “actualizará” tornando-o num espaço desiludido e distópico. Em *24 Hores de Llum Artificial* começa-se por perder a relação com o exterior – com a paisagem e com a luz natural. O quarto de Domènec é um quarto interior, em que todas as superfícies são de um branco homogéneo alimentado por lâmpadas fluorescentes. Os objectos no seu interior são reduzidos à sua essência tornando-se disfuncionais, há uma simplificação do espaço que parece levar a um higienismo extremo e insuportável. Aparentemente estamos perante uma crítica ao modernismo e às suas ambições higienizantes, mas, apesar das semelhanças, não existe qualquer risco de confundir esta reprodução com o original, essencialmente porque o quarto de Domènec não tem contexto. Retirado o exterior (a luz natural, a vegetação de Paimio), esta cópia perde, apesar de alguma semelhança física interior, todo o sentido. A diferença não estará, portanto, no objecto em si mas no seu contexto envolvente. É aquilo que está para lá da janela, para lá da

arquitectura, do tempo, da ideologia, que parece invalidar este quarto “de luz artificial”. A atenção de Domènec volta-se então para a própria descontextualização provocada: provavelmente uma advertência perante o exacerbar de formas despojadas de conteúdo e contexto face a uma simplificação redutora dos ideais modernistas e face a uma consequente crítica igualmente redutora desses mesmos ideais. Estamos perante uma crítica da crítica modernista sem que isso represente uma saída porque também já não se acredita no sonho original; o objecto moderno estará atolado na pós-modernidade.

Num outro trabalho intitulado *Ici Même* (2000) (fig. 148), Domènec recria, também à escala real, uma série de paragens de autocarro iguais a tantas outras paragens. A única diferença é que estes seus objectos de carácter público foram colocados em lugares onde não passam autocarros. Uma espera sem sentido que exprime um certo «absurdo» existencialista. Mais uma vez o objecto é retirado do seu lugar ou contexto perdendo sentido e funcionalidade, mas poderemos encontrar-lhe um outro nome? Não continua a ser o mesmo objecto: *paragem?* Apesar de ser forma sem sentido?

Estas “paragens”, como outras quaisquer, estão equipadas com uma caixa de luz onde poderá ser colocado um cartaz publicitário. Domènec usou esse espaço para expor uma fotografia de uma maquete da Unidade de Habitação de Le Corbusier (fig. 146). *Doméstic* foi o nome dado à operação que levou à colocação da mesma fotografia por diferentes espaços publicitários de Mataró (Barcelona) e Banyoles (Girona) em 2001. A imagem passa facilmente por ser um anúncio publicitário (ideia que agradaria, com certeza, a Le Corbusier) e mesmo a ausência de qualquer escrito poderá ser encarada como uma campanha de marketing faseada ou “subconsciente”. Em *Un Lloc*, uma outra instalação de 2000, Domènec usou a maquete da Unidade de Habitação como um simples móvel, a Unidade reduzida a “bibelot” entre outras peças de mobiliário, agora, nos painéis publicitários, anunciada como um qualquer produto no mercado de consumo, o projecto de Le Corbusier perde, definitivamente, qualquer conotação ideológica como se o que restasse da arquitectura moderna não fosse mais do que uma imagem banalizada e redutora da sua nova condição de «marca», «estilo» ou «moda». A propósito deste

trabalho escreve Manuel Guerrero: *“entre a pura propaganda e o parque temático levantam-se os restos do naufrágio da modernidade. Perante a banalidade e o simulacro, só uma arqueologia do saber, um olhar profundo e crítico, nos pode devolver, ainda que seja com voraz cepticismo, o espírito da utopia”*⁵⁴.

Um pormenor interessante deste trabalho é que a imagem de Domènec apresenta a maquete do edifício de Le Corbusier algures no meio de uma selva de árvores e arbustos – um lugar sem referências que pretende enfatizar a descontextualização acrítica do objecto moderno mas que paradoxalmente, não deixa de se aproximar do objecto original: também a Unidade de Habitação não tinha lugar específico; também a Unidade reivindicava ser um marco excepcional numa paisagem verde. Portanto, a haver uma descontextualização, não se refere ao objecto arquitectónico em si, mas à perda da sua carga ideológica metaforicamente branqueada num painel publicitário. Também paradoxalmente, será proventura mais fácil, hoje, referirmo-nos a essa perda ideológica como uma perda da carga utópica (como uma espécie de exorcismo) mas, por outro lado, sabemos que este foi um projecto tudo menos utópico: foi realizado em Marselha ou Berlim; foi copiado e influente um pouco por todo lado.

Não poderá ser, portanto, este lado material da utopia moderna que Domènec tenta recuperar (porque não se perdeu), mas talvez aquilo que lhe está subjacente e omissa por detrás da forma: acreditar num projecto moderno socialmente comprometido, aqui representado pela maquete da Unidade de Habitação e não pelo edifício em si construído – porque o edifício, afinal, não só sobreviveu para lá da utopia, como soube adaptar-se às mudanças dos tempos, das ideologias, ou ausência delas.

Talvez por isso o que vemos nos cartazes publicitários é mais do que banalização do projecto moderno e das suas unidades de habitação, é a denúncia de uma ideologia ultrapassada pela mercadoria, uma ideologia apagada, sem texto nem contexto.

A imagem de Domènec, de uma maquete à deriva, não é a realidade transportada para uma espécie de ruína nostálgica, romântica, comida por ervas, mas a ruína da

⁵⁴ Guerrero: “Domènec. Doméstico”, *Domènec: Doméstic*, p. 91.

esperança depositada no projecto dessa mesma realidade. A Unidade sobreviveu, o que não sobreviveu foi o seu projecto ideológico, representado na maquete.

MAQUETA COMO MINIATURA

Na Bienal de Arte de São Paulo de 2004, Thomas Demand e o arquitecto Arno Brandlhuber (B&K+) construíram, no interior do edificio projectado por Oscar Niemeyer para o Parque Ibirapuera, um pavilhão que é a réplica de dois espaços (um cinema e um bar) existentes no próprio edificio. A instalação, concebida para albergar o trabalho do artista alemão, encerrava no seu interior uma simples escada rolante projectada por Niemeyer como alternativa à belíssima rampa central e elíptica inspirada na “promenade architecturale” de Le Corbusier. Os acessos verticais e espaços de circulação, com ar anónimo e banal⁵⁵, têm sido, por diversas vezes, objecto da atenção de Demand: lembramo-nos de *Treppehaus-Staircase* (1995) ou de *Escada quer ser Rolante* (2000) – uma imagem que dificilmente se distingue das escadas rolantes de Niemeyer, ou de outras quaisquer. Consequentemente, a apropriação deste elemento preexistente é imediata; as escadas de Niemeyer passam a fazer parte do universo de Demand, sendo a realidade física remetida para o complexo legado representacional do artista.

Mas talvez o mais intrigante nesta montagem do pavilhão alemão seja a réplica, em menor escala, da sala de cinema existente no terceiro andar do edificio (espaço pensado para a projecção vídeo de Thomas Demand), que proporciona aos visitantes da Bienal uma estranha sensação de *déjà vu*. Tal como nos trabalhos de Demand, esta situação enfatizada pelo arquitecto Arno Brandlhuber imprime um jogo entre original e cópia que leva a questionar ambos. Bart Lootsma, autor de um dos textos do catálogo da exposição, vê nesta miniaturização levada a cabo por Brandlhuber uma homenagem ao arquitecto Niemeyer⁵⁶. De facto, a miniaturização tem sido uma forma de reconhecimento da importância que determinados edificios têm na memória colectiva. Lootsma lembra a título de exemplo como o *Atomium* da

⁵⁵ Douglas Fogle associa o interesse de Demand por espaços banais ao que o crítico russo Viktor Shklovsky denominou, em 1917, por “desfamiliarização” do quotidiano como o único propósito verdadeiro da arte. Referindo-se também às obras de Peter Fischli, David Weiss, Robert Gober ou Charles Ray, escreve: “cada um destes artistas abraçou o desafio de Shklovsky de transformar o habitual e o quotidiano virando-se contra eles mesmos com a finalidade de fazê-los estranhos”. Ver artigo de Douglas Fogle, “In the Stomach of an Architect”, em Demand: *Thomas Demand, B&K+* (Berlim: German Foreign Office, 2004).

⁵⁶ Ver artigo de Bart Lootsma, “Suspense”, em Demand: *Thomas Demand, B&K+*, p. 80.

Feira Mundial de Bruxelas de 1958 (curiosamente objecto estudado por Brandlhuber) tem sido repetido em diversos mini-mundos ou parques temáticos espalhados pelo mundo. Talvez a maior ironia, e o que mais nos interessa nestes jogos de representação, é que é na miniatura deste edifício ícone gigante de Bruxelas que mais nos aproximamos da realidade atómica.

MAQUETA COMO SOUVENIR

São inúmeros os teóricos da arte e da arquitectura que a partir da leitura de Walter Benjamin continuam a associar a reprodutibilidade técnica à perda de “aura” da obra de arte, tendo como consequência a sua “dessacralização” evidenciada por uma perda da “distância reverencial”. A partir de um objecto arquitectónico – a Torre Eiffel – tentaremos a hipótese contrária: associar a reprodutibilidade da obra à sua consagração.

Apesar de todos os esforços de Gustav Eiffel para revestir a sua Torre de “utilidade científica”, esta não foi poupada, desde logo na sua fase de projecto, a uma denúncia de “inutilidade” que a viria a pôr em causa diversas vezes. Num texto de 1964 sobre a Torre Eiffel, Roland Barthes subverte inteligentemente esta denúncia de “inutilidade”. Para Barthes, a condição de objecto “inútil”, foi fundamental para que a Torre se tornasse num “monumento total”, um objecto que escapando à razão satisfaz a função sonhadora e imaginária do homem: *“No caso das razões utilitárias, por muito que o mito da ciência as enobreça, não são nada em comparação com a grande função imaginária, que aos homens serve para serem propriamente humanos”*⁵⁷. Se para Eiffel o seu projecto representava um desafio em si, essencialmente “estrutural”, para a população de Paris era uma conquista desmesurada que acabaria por triunfar sobre o mito de Babel. Com duas vezes mais visitas que o Museu do Louvre, este objecto “inútil”, que à época nem “belo” seria⁵⁸, nada teria para mostrar a não ser, como defende Barthes, a cidade de Paris. Ao contrário dos outros monumentos, mais do que para ser “vista” a Torre Eiffel limitava-se a permitir “ver”, coisa que de certo modo a subida a Montmartre

⁵⁷ Barthes: *La Torre Eiffel: Textos sobre la Imagen*, p. 60.

⁵⁸ *“Inútil e monstruosa Torre Eiffel!”* (*Protesto dos Artistas*, publicado no jornal *Le Temps* a 14 de Fevereiro de 1887, assinado por Guy de Maupassant, Charles Garnier, Ernest Meissonier, entre outros).

também possibilitava. Se as opiniões se dividiam quanto ao valor utilitário e estético da Torre uma coisa não estaria em causa: o número de visitas. 1 896 987 pessoas visitaram a Torre Eiffel só durante a Exposição Universal de 1889⁵⁹ (fig. 46), um número que incluía pelo menos um dos seus mais fortes contestatários, o escritor e crítico Guy de Maupassant, que quando era visto a jantar na Torre se desculpava afirmando teimosamente: *“é o único lugar onde não a vejo”*.

Ultrapassada a contestação relativa à sua construção e depois de resistir a várias propostas de demolição, a Torre acabaria por encontrar a sua utilidade durante a I Grande Guerra quando Eiffel evocou as suas vantagens como transmissor de rádio e posto de telegrafia. No entanto, esta seria uma utilidade aparentemente provisória, visto que logo em 1923 estaria em cima da mesa do Governo nova proposta para a sua demolição, agora com o sentido de reutilizar o seu ferro na reconstrução de fábricas em zonas devastadas pela guerra. Gustav Eiffel morreu nesse mesmo ano sem conseguir garantir uma existência tranquila para a sua obra de eleição.

Apesar de todas as contrariedades, tornava-se evidente que a “monstruosa” estrutura de ferro impunha um novo conceito de ordem estética. No mesmo ano em que Eiffel morreu, Le Corbusier publicava *Vers Une Architecture*, homenageando Eiffel com a ilustração da ponte de Garabit (construída pela Sociedade Eiffel em 1884) na abertura do capítulo intitulado “Estética do Engenheiro”. Roland Barthes andarà muito próximo de reconhecer essa estética na sua leitura da Torre: *“a Torre opunha a ideia secular de uma beleza plástica a um valor novo que acabaria por conquistar o mundo: o de uma beleza funcional. De facto ainda que a Torre seja um objecto «inútil» toma prezada a sua necessidade técnica: é bela porque provém da ordem do necessário. Sem dúvida foi esta uma grande revolução; a extensão de um monumento em altura não haveria de ser realizada por um arquitecto mas por um técnico; portanto a Torre consagra o poder da técnica pura sobre os objectos (os edifícios) que até aquele momento se submetiam (pelo menos parcialmente) à arte”*⁶⁰. Nas humildes palavras de Eiffel: *“Est-ce que les véritables fonctions de la force ne sont pas toujours conformes aux conditions concrètes de l’harmonie? Le*

⁵⁹ De facto, Gustav Eiffel, que acabou por assumir os custos de construção da Torre (7 799 401,31 Francos) em troca da sua concessão por 20 anos, depressa recuperou o investimento. Para mais dados estatísticos, ver Frédéric Seitz: *La Tour Eiffel: Cent Ans de Sollicitude* (Paris: Editions Belin-Herschel, 2001).

⁶⁰ Roland Barthes: *La Torre Eiffel: Textos sobre la Imagen*, p. 72.

*premier principe de l'esthétique architecturale est que les lignes essentielles d'un monument soient déterminées par la parfaite appropriation à sa destination. Or, de quelle condition ai-je eu, avant tout, à tenir compte dans la tour? De la résistance au vent, et bien!*⁶¹.

Um primeiro desenho do “pylône” de 300 metros (fig. 47), da autoria dos engenheiros Emile Nougier e Maurice Koechlin (da Sociedade Eiffel), datado de 6 de Junho de 1884, parece bem ilustrar a exclusividade da resposta técnica. Só mais tarde, já em sede de concurso e num tempo recorde (duas semanas para entrega de propostas que não inibiram a participação de 700 concorrentes!⁶²), a Torre cederia, ainda que ligeiramente, às questões de ordem estética (no sentido clássico). Em rigor a torre não seria só resultado da “técnica pura”: o arquitecto ao serviço da Sociedade Eiffel, Stephen Sauvestre, responsável pelos desenhos finais do projecto, sugeriu quatro arcos decorativos, existentes abaixo do primeiro piso no sentido de lhe atribuir maior estabilidade “visual”, de afirmar a sua condição de “porta” na Exposição Universal (1889) e de melhor enquadrar os edifícios da Escola Militar e do Palácio do Trocadero. Mas também os pavilhões existentes no primeiro andar da Torre (como o restaurante francês, o restaurante russo, o bar americano ou o pavilhão do jornal *Le Figaro*), adoptaram uma arquitectura com um carácter mais vulgar e consensual, afastando-se do que parecia ser uma resposta meramente “técnica” e despojada de “arte”. No entanto, não parece que estas aparentes cedências de ordem estética tenham sido influentes para a futura aceitação da grande estrutura “alienígena”, como também não souberam amenizar qualquer polémica. Com o tempo seria a própria cultura estética que cederia de modo a poder incorporar um edifício que subtilmente se assumia como símbolo da cidade e do país. Não por acaso, Hitler, acompanhado do arquitecto Albert Speer, se fez fotografar na sua breve visita à Paris recém-ocupada, com a Torre Eiffel em plano de fundo, ordenando, posteriormente, a colocação na Torre de uma provocadora faixa em que se poderia ler: “*Deutschland Siegt auf Allen Fronten*” (a Alemanha é vitoriosa em todas as frentes). A posse deste símbolo pelo inimigo

⁶¹ Gustav Eiffel em resposta aos críticos da sua obra, citado por Charles Cordat em *La Tour Eiffel* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1955), p. 67.

⁶² Ver Barry Bergdoll em Hervé e Bergdoll: *The Eiffel Tower: A Photographic Survey by Lucien Hervé*, p. 8.

justificaria um dos primeiros actos da resistência francesa: sabotar os elevadores de acesso ao 3º andar.

No pós-guerra os parisienses já estavam habituados à omnipresença da torre e a polémica voltava-se para um outro edifício: o da Unesco (projectado por M. Breuer, B. Zehrfuss e P. L. Nervi). Em 1955 Le Corbusier escrevia no prefácio de *La Tour Eiffel* de Charles Cordat: “*En 1889, La Tour Eiffel, fruit d’une intuition, d’une science, d’une foi – fille du courage et de la persévérance (...) ses calculs étaient inspirés et conduits par un instinct admirable de la proportion*”⁶³. Apenas o pré-situacionista Ivan Chtcheglov (e situacionista póstumo) parecia sentir-se incomodado com este estranho objecto “sentinela” de Paris donde emanava uma luz cadenciada que o perseguia até ao refúgio das suas águas-furtadas. Chtcheglov depressa seria preso por supostamente planear um atentado terrorista contra a Torre, depois de tantos outros planos oficiais para a demolir⁶⁴.

Nos anos 50 e depois de ter estado interdita durante a Guerra, a Torre era novamente uma atracção turística de massas com direito a reproduções de todos os tipos, sendo as mais comuns: os postais, as pinturas e as miniaturas (fig 51). Estas últimas, existentes desde o primeiro dia da inauguração pública da Torre, são provavelmente a sua representação mais paradoxal: limitando-se a reproduzir o edifício sem qualquer envolvente que lhe dê escala, acabam por lhe retirar precisamente a sua mais-valia: a altura – 300 metros acima do solo.

Roland Barthes tentará explicar o fenómeno da miniaturização: em primeiro lugar é precisamente essa diferença de escala que permite ao comprador um “renovado assombro”, isto é, transformar um objecto estranho e inacessível numa peça ou “bibelot” entre outras do nosso quotidiano; em segundo lugar, Barthes não vê a miniatura como uma reprodução “posterior” da Torre mas antes como a sua representação “prévia”; na premeditação que também se reconhece à maqueta de concepção: “*não é a Torre real mas a Torre futura, tal como será construída, pois*

⁶³ Ver Cortat: *La Tour Eiffel*, p. 7 e 8. Le Corbusier lembra ainda neste prefácio que sempre esteve ao lado de Eiffel, quer em 1923 quando preparava o artigo «Pérennité» para *L’Esprit Nouveau* (sairia um pouco mais tarde em *Vers Une Architecture*), quer na exposição de 1937, onde abriu um vão no recém-remodelado Palais Chaillot com vista para a Torre e anexa a frase “*Ça c’est Paris*”.

⁶⁴ Greil Marcus, em *Rastros de Carmín* (Barcelona: anagrama, 1993), avança com uma explicação para o atentado da Torre Eiffel: Chtcheglov vivia numas águas-furtadas e cada noite a luz da Torre ofusca-lhe os olhos. Decidiu com Béarn (com quem partilhava a casa) explodi-la, “*não como um acto político, não como uma afirmação niilista, mas apenas porque não os deixava dormir*” (p. 401).

*na ordem da fantasia não existe diferença entre a maquete e a miniatura: com uma e com outra o usuário torna-se construtor, engenheiro, vencedor da matéria*⁶⁵.

Se formos comparar as primeiras réplicas comerciais da Torre com a maquete original que estava no escritório de Eiffel (fig. 48), quando este foi fotografado por Dornac em 1889, melhor percebemos Barthes – não existem diferenças significativas; também a maquete original não apresenta qualquer contexto ou elemento que possa referenciar a escala ou lugar do edifício (enfatizando a ideia de que o edifício não tem “lugar” – haverá inclusive uma proposta para o desmontar e reconstruir na América); também a maquete original seria concebida essencialmente para comunicação do projecto e não tanto para aferir o cálculo ou concepção da Torre; e também as maquetas comerciais eram produzidas, ou pelos menos comercializadas, supostamente, usando o “mesmo ferro das fundições de Eiffel” (frase que publicitava a venda das maquetas “souvenir”).

O sucesso das réplicas, assim como de outros “souvenirs” (guardanapos, tesouras, tinteiros, porta-penas, caixas de jóias, cinzeiros, canivetes, anéis, broches...) começou logo na Exposição Universal de 1889: uma loja no terceiro piso garantia as vendas. Eiffel, demonstrando ser um ótimo gestor, anteviu lucros no “marketing” da Torre e ainda tentou negociar a exclusividade da venda dos “souvenirs” com o proprietário dos armazéns *Printemps*, não fosse um tribunal questionar a legitimidade dessa exclusividade tendo em consideração o tipo de contrato de concessão e a imprecisão do “destino” e “utilidade” do monumento a patentear: a reprodução da Torre era assim liberalizada por não poder ser registada enquanto invenção de “nada”.

Na mesma altura era também vendido um jogo⁶⁶ (fig. 45) que possibilitava a montagem em papel e cartão de miniatura da Torre à escala 1:1000, o qual tinha a particularidade de permitir uma comparação de escalas com a Notre Dame de Paris, fazendo lembrar o primeiro esquema concebido por Nougier e Koechlin em que se amontoavam na vertical os edifícios mais emblemáticos da cidade até alcançar os 300 metros (fig. 47). Ainda durante esta primeira exposição o jornal *Le Figaro* propunha com ironia “*La Tour Eiffel chez soi, manière de s’en servir*” – a

⁶⁵ Roland Barthes: *La Torre Eiffel: Textos sobre la Imagen*, p. 73.

⁶⁶ O jogo era da marca Épinal, que desde de 1855 imprimiu em papel e para montar em casa cerca de 150 dos monumentos mais significativos da História da Arquitectura mundial.

construção em casa uma réplica da torre usando para o efeito: “2 gavetas; um serviço de chá; 4 cadeiras; 4 bengalas ou guarda-chuvas; 2 livros; um móvel jardineira” (um esquema anexo explicava a montagem). Apesar da ironia, mais uma vez ficava patente essa vontade de ter a Torre em casa, de a domesticar. Na Exposição Universal de 1900 já havia réplicas em outros materiais; do vulgar niquelado a uma muito especial: concebida de propósito para a Exposição e revestida com 21 000 diamantes (media 1 metro e pesava 40 kg). Diferentes materiais ou tamanhos, o facto é que a Torre se popularizou não só devido à sua altura mas também à sua forma simples e fácil de reproduzir – depressa a silhueta da Torre substituiu o “A” de “PARIS”.

Mas talvez o mais interessante é que as réplicas da Torre Eiffel possibilitam todo um processo de “inversão”. Em primeiro lugar, e como já foi descrito, há uma vontade de domesticar a Torre subvertendo precisamente o seu maior atributo (a altura). Esta domesticação passa pela sua miniaturização mas também por “levá-la” para casa, fundindo-a no quotidiano. A “inversão” é ainda maior considerando que é a Torre Eiffel que, pela sua escala, vai miniaturizar Paris: o Arco do Triunfo, a Notre Dame, o Trocadero... ou, mais directamente, os pavilhões que alojava no seu primeiro andar. A segunda “inversão” é que a Torre começou por ser um objecto cuja função seria permitir “ver do céu” mas com a sua miniaturização passou a ser também objecto possível de ser “visto do céu”. Uma terceira “inversão” apresenta a Torre em maquete quase sempre destituída de qualquer contexto, quando, paradoxalmente, se torna símbolo de uma cidade. A quarta “inversão” está implícita na sua simplicidade formal, o que justifica também a sua reproduzibilidade incessante. A torre é um objecto facilmente memorizável, o seu “souvenir” (no sentido da lembrança) seria aparentemente dispensável mas, não menos importante, será constatar que é através do “souvenir” que a Torre Eiffel começa por ser aceite. Esse “souvenir” será ainda mais “inútil” do que a realidade que representa mas, ao introduzir-se subtilmente no quotidiano e imaginário das pessoas, acabou por antecipar uma habituação à “estética do engenheiro” Eiffel. A última “inversão” pretenderá enfatizar uma “verdade” no “souvenir” por oposição à realidade física actualmente construída. Ao longo da sua vida, a Torre Eiffel foi

sofrendo várias adaptações. Algumas mais arrojadas ficaram, felizmente, pelo papel (lembramos o projecto para acrescentar à Torre elevadores exteriores). Com a “municipalização” da Torre, as transformações sucederam-se, quer perseguindo novas normas de segurança essencialmente no que respeita aos espaços públicos e circulações (tendo em consideração os 6 milhões de visitas anuais), quer dando resposta às necessidades técnicas relacionadas com os serviços de telecomunicações instalados no topo da torre. Comparando uma imagem do último piso da Torre Eiffel no início da sua construção com uma imagem actual, facilmente nos apercebemos da diferença (fig. 50 e 49). No entanto, não nos preocupamos em fazer qualquer juízo quanto à legitimidade das intervenções mais recentes num edifício que é considerado património arquitectónico mundial (de resto, em teoria, essas intervenções, por decorrerem de necessidades e utilidade científica, perseguem a lógica ambicionada por Eiffel). O que mais nos atrai entre o “antes” e o “depois” é que todo um imaginário colectivo ignora a nova realidade da Torre: um complexo posto elevado repleto de variadíssimos instrumentos técnicos e antenas que mais depressa remetem para um filme de ficção científica do que para o piso observatório, com forma de cesto contemplativo e de aparência romântica, projectado por Eiffel. Prova desta cegueira são os “souvenirs”, mesmo os mais recentes e mais detalhados, que continuam a perseguir na essência o projecto original. Poderemos então concluir que há uma “verdade” maior no “souvenir” do que na realidade actual da Torre e, neste sentido, a “inversão” implica uma substituição do “souvenir” pela realidade; o “souvenir” deixa de ser representação porque aquilo que representa estaria ainda mais afastado da “verdade” do projecto – isto, condicionando a “verdade” à origem do projecto e ignorando as suas transformações como processos naturais da arquitectura... Mas não tem sido esta a tendência a que temos assistido nas políticas de conservação do património arquitectónico?

Mas se, para uns, o topo da Torre é apenas um “pormenor”, argumento que poderia ser reiterado a partir da própria maqueta de Eiffel (inacabada na sua parte superior), isso só acontece porque esse “pormenor” se encontra a 300 metros do solo (com as alterações efectuadas nos anos 80, um pouco mais: 318 m) ou porque esse “pormenor” não põe em causa a “essência” da Torre, argumento

provavelmente partilhado pelo fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto através da sua objectiva desfocada – um modo de se abstrair do detalhe na procura de uma estrutura conceptual do edifício (fig. 52).

A miniatura “souvenir”, que acreditamos ser uma imagem física e tridimensional da memória individual e colectiva, parte igualmente de uma certa abstracção, aparentemente redutora, para chegar, afinal, ao que se parece salientar (pelo menos em relação ao “pormenor”, mas também à “matéria”, à “função”...) na arquitectura: a “imagem” do edifício: uma imagem genérica, desfocada mas eficiente pela sua capacidade de perdurar e comunicar.

Ao aceitar esta substituição da Torre “real” pela sua “réplica”, estamos simultaneamente a enfatizar a importância da sua imagem e da sua existência imaterial. Pelo menos quantitativamente, poderemos arriscar afirmar que esta Torre é seguramente mais “imagem” do que “experiência”; até porque ela é eventualmente “real” apenas quando estamos perante uma vivência em “directo” (e dizemos “eventualmente” remetendo para o texto de Barthes: porque é *nela* que *ela* se torna invisível). De tudo o resto, o que temos são imagens: sejam maquetas, fotografias, imagens televisivas, imagens-memória. Em qualquer dos casos são imagens que reduzem o objecto, que o codificam, que o tornam abstracto. Mas nem por isso são imagens menores; o seu valor, quanto mais não seja quantitativo, sobrepõe-se facilmente à experiência do “real”, de tal modo que chega mesmo a condicionar uma percepção “genuína” do objecto “original”.

Aqui voltamos à provocação lançada no início: a hipótese da reprodutibilidade do objecto, da sua imagem infundável, ser a “causa” da sua consagração. “Consequência” já sabemos que é, mas “causa”: no sentido premeditado de o eternizar; no sentido de o fazer existir mesmo onde não existe; no sentido de o ficcionar; de o vincular a uma fabricação de memória; de o resignificar, teremos que reconhecer a Eiffel e à sua vontade inquestionável de afirmar a obra pela sua reprodutibilidade e desdobramento. Eiffel não poderia garantir a eternidade da sua obra, mas soube, desde a sua construção, desde o dia da inauguração, afirmar a eternidade do objecto na sua imagem – que não é exactamente a sua “representação” mas sim a sua “apresentação”. Eiffel soube reinterpretar toda uma

tradição fundamentada na “cópia como aprendizagem” para legitimar e mitificar desde logo a sua Torre. A “miniatura” ou “souvenir”, que era até à data um objecto “romântico” exclusivamente dedicado à colecção de monumentos clássicos, seria agora desviado para a consagração do “novo”, do “inesperado”, que tentava deste modo conquistar semelhante espaço de reconhecimento. Sabemos como terminou esta história. A infindável reprodução da Torre Eiffel imaterial ou material (Las Vegas, São Paulo, Pequim, Cuba...), tal como a reprodução da Mona Lisa, pode até ser responsável por uma perda de “singularidade”, ou mesmo de “origem”. A denúncia crítica à reprodutibilidade acusa a “obra de converter-se em imagem metafórica, em signo disponível para se encarnar numa amplíssima diversidade de suportes”, pressupondo, e bem, que essa diversidade trairá o objecto “original” tal como Marcel Duchamp o fez com a *Mona Lisa*⁶⁷. Mas também aqui, primeiro com “bigode” e o “cu quente” e depois “desbarbada” (fig. 53 e 54), a *Mona Lisa* continua a ser reconhecida como *Mona Lisa*, sendo o golpe fatal de Duchamp exercido essencialmente sobre a autoria mas não sobre a obra – que se mantém, no fim, incólume. Com a reprodutibilidade, a obra perde a singularidade e eventualmente alguma reverência, arrisca-se a perder o seu sentido original mas, simultaneamente, deixa-se apropriar, democratiza-se, ganha domesticidade e é nesta intimidade plural que vamos encontrar espaço e motivo para a sua consagração universal. O que implica reler o acto da reprodutibilidade como um meio para uma construção e entendimento de “obra aberta”.

MAQUETA COMO DESVIO

É vulgar partirmos para uma experiência do objecto arquitectónico sabendo antecipadamente o que vamos ver. Quantas vezes procuramos num edifício o mesmo ângulo fotográfico das imagens que o precederam? Quantas vezes não é a experiência em “directo” mais decepcionante? Quantas vezes o registo fogoso da experiência não se sobrepõe ou confunde com a própria experiência? Estamos perante o que Marc Augé denomina por *viagem impossível*⁶⁸, enfatizando que

⁶⁷ Ver Jiménez: “A Revolução da Arte Electrónica”, p. 51.

⁶⁸ Referimo-nos ao livro *L'Impossible Voyage. Le Tourisme et ses Images*. Lembramo-nos igualmente do filme *Lisbon Story*, de Wim Wenders, e o desassossego por fugir às imagens tûristicas, óbvias; o confronto entre o olhar do turista (em certa medida o próprio Wenders) e o seu personagem obcecado por imagens reais, directas, cruas.

mesmo o tempo dessa experiência é cada vez mais dedicado à produção das suas imagens. O souvenir torna-se assim na realidade possível; metáfora de uma experiência condicionada pelos instrumentos de percepção, comunicação ou pela memória. Não existe real sem que seja mediatizado, sem que haja desvio, mas é também neste desvio que se possibilita uma realidade infinita.

Voltemos a Duchamp. Como é sabido o *urinol-fonte*, fabricado originalmente por J. L. Mott Iron Works, perder-se-ia logo após a exposição dos Independentes em Nova Iorque. A peça não chegou a ser exibida ao público mas foi, no entanto, fotografada por Alfred Stieglitz (fig. 57), o que permitiu que em 1964 se fizessem rigorosas reproduções, autorizadas pelo artista, num ceramista em Milão. É certo que Duchamp nunca valorizou a “originalidade” da obra de arte e o *ready-made* inova essencialmente pelo carácter radicalmente “impessoal” que transporta (basta recordar as intervenções da sua irmã no *Egouttoir* de garrafas ou de Picabia no postal da *Mona Lisa*), mas ao permitir a fabricação propositada de réplicas com base na fotografia, não só abdica do estatuto de *ready-made*, entrando em contradição, como trai o conceito numa desmedida valorização formal do objecto. “Não era suposto qualquer urinol servir para o efeito? Não era suposto recusar a importância “retiniana” no objecto?”⁶⁹ A resposta é aparentemente simples: Duchamp cedeu ao assédio da Galeria Schwarz de Milão, mas outras leituras não deixarão de ser interessantes. Independentemente da importância do conceito é a fotografia de Stieglitz que irá condicionar a forma do urinol. Teoricamente, qualquer urinol fabricado industrialmente serviria, mas o conceito está associado àquela imagem. Para a reprodução do urinol, o ceramista de Milão fez 3 desenhos técnicos (planta, corte e alçado) que foram aprovados, assinados por Duchamp e desde logo exibidos como *desenhos* do artista (fig. 58 e 60). Há como que uma necessidade do artista legitimar o processo de aceitação das réplicas – ao assinar os desenhos –, o que provoca uma inversão curiosa: os desenhos do projecto (que nunca existiram na concepção da obra) aparecem *a posteriori*, e isto só é possível tendo como “original” uma imagem que era afinal uma representação de um qualquer urinol

⁶⁹ Estas questões foram anteriormente colocadas por P. Bandeira em *Apenas o Mundo, Hoje, Onde as Revoluções são Impossíveis* (tese de mestrado), UPC/CCCB, Barcelona, 2000.

que há-de ter tido uns desenhos, mas não de Duchamp. É portanto no processo da construção das réplicas que o artista se apropriará, finalmente, da obra como sua.

As réplicas vão ser uma constante com o reconhecimento universal da obra de Marcel Duchamp. Muitas das suas peças originais perderam-se ou partiram-se como o caso do *Grande Vidro* (astuciosamente recuperado) ou a ampola de vidro intitulada *50cc of Paris Air* – um “souvenir” que Duchamp ofereceu a Walter Arensberg em 1919 no seu regresso a Nova Iorque (fig. 55). Estas réplicas foram-nos habituando a desconsiderar a diferença entre *cópia* e *original*, mas uma desconsideração que terá que ser legitimada *institucionalmente* o que nem sempre é garantia de coerência: ironicamente, uma das réplicas de *Paris Air* encontra-se no único lugar onde a peça não faz sentido: Paris, Centre Georges Pompidou.

Claro que Duchamp não deixaria de dormir por causa disso. Ele próprio, pouco antes da América se envolver na II Guerra Mundial, concebeu *The Box in a Valise (From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy)* (fig. 56). Trata-se de uma série de malas que contêm no interior uma colecção de reproduções e miniaturas dos seus trabalhos. Mas para Marcel Duchamp é mais do que uma reprodução, é uma “nova forma de expressão”; é a concepção de um “museu portátil”⁷⁰. Dever-se-á desconfiar sempre de Duchamp até porque vender as “mesmas” obras uma segunda vez seria também intencional⁷¹), mas a *Valise* representa, pela primeira vez, a possibilidade de ter uma visão global (e selectiva) do seu percurso artístico.

Existirá também uma ironia que invalida que esta “mala” seja um mero portfólio – uma ironia que não esconde um certo desprezo pelos processos que legitimam a condição artística (ser arte) – agora, o homem que preferia jogar xadrez a ser considerado artista, museificava as suas próprias peças sob forma de *souvenir* construindo uma espécie de “museu de arte contemporânea”, coisa que não era nada vulgar na época. Com este passo não seria só a afirmação vinculada ao *ready-made* de que qualquer objecto pode ser um *objecto artístico*, mas também que a sua *institucionalização* só dependerá do próprio artista.

⁷⁰ Ver Johnson Sweeney: “A Conversation with Marcel Duchamp” (1955), *The Writings of Marcel Duchamp* (New York: Oxford University Press, 1973), p. 136.

⁷¹ Ver Calvin Tomkins: *Marcel Duchamp* (Barcelona: Anagrama, 1999), p. 355-356.

Mas a ironia está ainda no processo escolhido por Duchamp entre a *réplica* e a *miniatura*: há um aproveitamento deste modo de expressão também associado ao reconhecimento do valor de *obras universais*, quer na tradição *beaux-arts* (copiar, reproduzir os mestres), quer de um modo mais generalizado em que a *reprodução* e a *miniatura*, inseridas no comércio turístico, consagram a obra ou monumento histórico (pelo menos desde as viagens turísticas à Roma antiga do século XVIII⁷²).

Mas sendo a *reprodução* uma consagração da obra, chega-se a um estranho paradoxo: a obra é *importante* porque é *reproduzida*. A *aura* está na *reprodução* e não no *original*. Não é isso que justifica infindáveis visitas à *Mona Lisa* do Museu do Louvre? Não a vamos ver porque já a conhecemos? Mesmo que o “conhecer” seja uma ilusão e vamos procurar no original a diferença das mil versões que a antecederam, e o que encontramos? Apenas uma “outra” versão, igualmente “descontextualizada” e “alterada”, que à exceção do momento em que a emoção se debate com o reflexo do vidro à prova de bala, depressa passa para o mesmo plano de todas as outras imagens sempre distantes do que alguma vez possa ter sido a *Mona Lisa* de Leonardo.

Duchamp sempre soube disso. Dificilmente encontramos os originais na sua obra⁷³, a não ser aqueles que a hipocrisia do meio artístico teve que legitimar. É-lhe indiferente a cópia do original, mas como não o é para os outros, Duchamp reclamou dos seus “souvenirs” também a invenção de um original platónico, e com o “souvenir” a ideia de uma memória remissiva para um suposto tempo que a sua arte “contemporânea” e fugidia não poderia ter, assim, ao simular uma história a partir de réplicas apropriou-se de uma falsa “aura” conquistando a autoria e a eternidade de uma obra de arte clássica.

⁷² Sobre este assunto, temos como exemplo as miniaturas para venda aos turistas do arquitecto italiano António Chichi (finais do século XVIII), “*precisas e elaboradas*”, de ruínas e templos, do Pártenon, do Coliseu de Roma; ver Clarisse: *Maquettes d’Architecture*, 1997.

⁷³ As peças de Duchamp, que reconhecemos nos grandes museus de arte contemporânea, como *Air de Paris*, *In Advance of a Broken Arm*, *Fountain*, o mesmo *O Grande Vidro*, não passam de réplicas, algumas consentidas pelo artista, ainda assim, réplicas de originais perdidos no tempo.

A ARQUITECTURA COMO MINIATURA.

Durante o ano de 2004 foi lançado o concurso público internacional para o novo edifício da *Architecture Foundation* em Londres. A competição foi ganha pela arquitecta de origem iraniana Zaha Hadid cujo projecto parece resultar da distorção provocada por uma lente fotográfica grande-angular. Este poderia ser um dos casos de estudo deste trabalho (no sentido em que um instrumento de representação parece influenciar uma forma arquitectónica) não fosse a proposta do escritório Lacaton & Vassal (Paris) parecer mais provocadora e pertinente para o capítulo em questão.

A *Architecture Foundation* será um espaço relativamente pequeno (600 m² de área interior), destinado a exposições e conferências de arquitectura, localizado numa esquina de um quarteirão em Southwark Street, perto da Tate Modern e do Globe Theatre. Na realidade trata-se de uma espécie de espaço “sobrante” de um projecto imobiliário de grandes dimensões.

Embora o confronto de escalas seja evidente, Rowan Moore, director da fundação, demonstrava um optimismo exacerbado perante a lista de concorrentes na fase final do concurso: *“Each of the chosen architects has the potential to create an unprecedented cultural building. We said in our brief that the new building should have the qualities of both a billboard and a chapel, to engage the public and create reflective space, and each architect on the list will respond in a completely different way. Whoever wins, London will have a building of a kind that it hasn’t seen before”*⁷⁴.

A proposta dos arquitectos franceses Lacaton & Vassal começa por se afirmar como antítese ao discurso panfletário de Moore; *“The building system is simple – concrete plates spanning a steel frame, smooth transparent facades, natural ventilation and passive solar systems. The spaces are flexible and can accommodate different events simultaneously – provided by a large variety of tissues and curtains hanging on a network of rails. The building maximises the volume permitted by the constraints on the site, giving a floor area much greater than set out in the project brief. The building is easy to use, robust and adaptable,*

⁷⁴ A citação foi extraída do *site* da fundação: *architecturefoundation.org*. O júri do concurso foi constituído, entre outros, por: Rowan Moore; Will Alsop (presidente da Architecture Foundation); Paola Antonelli (curadora do Departamento de Arquitectura e Design do Museum of Modern Art, N.Y.); David Chipperfield; Sir Nicholas Serota (director da Tate Gallery).

*efficient and economic, and quite ordinary in its envelope: transparent, light, open, easy to access*⁷⁵. No entanto, este invólucro arquitectónico, “simples” e “vulgar”, exhibe no seu interior um elemento estranho que mais se aproximará das expectativas do presidente da fundação: trata-se de uma estátua realista de um corpo de mulher, sobredimensionada, que atravessa os diferentes pisos do edifício (fig. 187). Depressa estabelecemos uma relação entre esta figura de um corpo perfeito, tão vulgar na publicidade corrente, e o requisito do edifício de ter de ser capaz de atrair e seduzir o público.

A resposta de Anne Lacaton e Phillippe Vassal não poderia ser mais irónica. Ao aceitarem as premissas inerentes à ambicionada publicitação do edifício, fazem-no de modo a subverter aquilo que seria o *billboard* (supostamente a forma) e o que seria a *chapel* (supostamente o conteúdo). Não só fica a advertência de que são os conteúdos, e não as formas, que devem ter a capacidade de seduzir o público, como se exprime que essa ambição, se prioritária e em absoluto, levará a respostas tendencialmente associadas à estética dominante e, nesse sentido, poderemos dizer que “*a estátua representa um ideal de beleza contemporânea*”⁷⁶ que, como outros ideais, não deixará de ser uma construção simplista da realidade. Ao trazerem-nos nesta direcção, que é também a que a publicidade associa de um modo generalizado à venda de quase todos os produtos, Lacaton & Vassal desmontam a ideia de que a sedução, condicionada *a priori* pelo gosto massificado, seja compatível com uma criação arquitectónica sem *precedentes* ou que *nunca tenha sido vista* (voltando às palavras de Moore) – aquilo que *seduz*, que é *popular*, não pode ser simultaneamente *desconhecido* ou *novo*; porque desejamos, genericamente, o que já conhecemos.

Para além da crítica subjacente a essa necessidade de que a arquitectura seja um objecto único, excepcional (paradoxalmente, coisa que hoje parece ser reclamada por todas as arquitecturas), a proposta do escritório francês procurou questionar a relação tradicional entre *escultura* e *arquitectura* e a relação de escalas com os edifícios envolventes ao projecto da *Architecture Foundation*.

Durante o processo de concurso, Phillippe Vassal visitou no *Musée des Arts et Métiers* a exposição dedicada à construção da Estátua da Liberdade de Auguste

⁷⁵ A citação foi extraída do *site* da fundação.

⁷⁶ Lacaton & Vassal (citação foi extraída do *site* da fundação).

Bartholdi. Primeiramente montada em Paris (com estrutura projectada por Gustav Eiffel) são impressionantes as imagens⁷⁷ que mostram o atelier de Bartholdi a moldar e erguer a estátua, das partes para o todo, perseguindo estratégias de promoção e financiamento do projecto (o braço e a tocha são mostrados na Exposição Universal de Filadélfia em 1876 e dois anos depois a cabeça é mostrada na Exposição Universal em Paris). Esta percepção fragmentada da estátua vai ser reinterpretada na proposta dos Lacaton & Vassal – a sua “modelo” é dada a conhecer aos bocados que terão que ser mentalmente montados à medida em que se percorrem os diferentes pisos do edifício. Mas talvez o mais impressionante das imagens do atelier de Bartholdi é como a Estátua da Liberdade vai reduzir o espaço arquitectónico a uma “casa de bonecas”, um mundo liliputiano de trabalhadores atarefados. Inevitavelmente, a realidade do atelier de Bartholdi e o espaço da *Architecture Foundation* tornam-se “miniaturas” na presença destas duas mulheres.

Um dos argumentos usados na proposta de Lacaton & Vassal é que a volumetria estipulada em concurso para a *Architecture Foundation* é insuficiente quando comparada com a escala das intervenções envolventes. Ao referirem-se à sua “modelo” escrevem: “*In its scale it echoes the contrast in size between the nearby office buildings and the Architecture Foundation’s new building*”. De algum modo é como se a estátua proposta estivesse antes à escala dos edificios vizinhos; consequentemente, não é a estátua que é “grande” mas o edificio da *Architecture Foundation* que será “pequeno” quando comparado com os outros edificios. Neste sentido a estátua de Lacaton & Vassal contribuirá apenas para evidenciar esse contraste e também evidenciar que a “escala” é uma construção relativa e dependente. A relação entre diferentes objectos proporcionará um jogo pleno de metáforas, em que o edificio da dupla francesa se apresentará como “miniatura” mas apenas na presença da sua “modelo” – palavra que exprime, para além do sentido de ideal e perfeição, um sentido de medida e de referência.

⁷⁷ Bartholdi pediu aos fotógrafos Charles Marville e Pierre Petit que acompanhassem toda a etapa da construção da estátua. Essas imagens seriam oferecidas a subscritores numa estratégia de publicitação e financiamento do projecto.

Assumidas todas as contrariedades, a dupla francesa conclui: “*The exceptional is not in the architectural form; the architecture is in the capacity of the building to gather realism and the imaginary, to transpose the ordinary*”⁷⁸.

A nós, interessar-nos-á verificar que o sentido de escala é sempre relativo porque dependente de referências comparáveis (Eiffel empilhou os monumentos de Paris para comprovar a altura da sua Torre, Le Corbusier colocou lado a lado esses mesmos monumentos para dar a noção de escala do paquete *Aquitania*⁷⁹). Mas o que distingue dizer “modelo”, “maqueta”, “souvenir”, “réplica”, “miniatura”, é sempre o lugar do observador.

O LUGAR DO OBSERVADOR.

*“I felt attempted to photograph reality. How foolish of me to have believed that it would be that easy. I had confused the appearance of trees, automobiles and people with reality itself. And believed that the photograph of these appearances to be a photograph of it. It is a melancholy truth that I will never be able to photograph it and I can only fail. I am a reflection photographing other reflections within a reflection. To photograph realities is to photograph nothing”*⁸⁰.

Duane Michals, não sendo arquitecto, construiu no Egipto uma pirâmide. Depois desceu o ângulo da sua câmara fotográfica e aproximou-a da obra para concluir que a sua pirâmide era *maior do que a dos outros*⁸¹ (fig. 65). Como ele próprio explica em *Contacts*, há neste gesto uma vontade de fugir ao *cliché*, ao *lugar-comum*. Como fotografar um objecto já mil vezes fotografado? Duane Michals decide legitimar a sua imagem do Egipto passando pela “mesma” experiência da construção da pirâmide, mas também esta acção seria redundante não fosse a sua pirâmide “maior do que as outras” (pelo menos de um determinado ângulo).

No plano bidimensional da representação é mais fácil manipular o lugar do observador e, conseqüentemente, manipular o que se quer dizer, isto é, que realidade se quer mostrar.

⁷⁸ Lacaton & Vassal (citação extraída do *site* da fundação).

⁷⁹ Ver a fotomontagem que ilustra o capítulo “Des yeux qui ne voient pas – les paquebots” de *Vers Une Architecture*.

⁸⁰ Duane Michals: DVD *Contacts* (Vol. 2), França: Edição Art Video/Centre National de Photographie, 2005.

⁸¹ “Uma coisa importante para um homem”, acrescenta com ironia Duane Michals em *Contacts*.

No entanto, *Pirâmide* é uma ilusão conscientemente pobre que depressa permite ao observador desmontar a sua realidade (é evidente, mesmo no plano da impressão, que esta pirâmide não passa de uma miniatura muito pouco rigorosa). Mas em *The Things Are Queer* (fig. 59, 61 e 62), a situação complica-se por não ser clara a fronteira entre realidade e aparência. *The Things Are Queer* é uma sequência de fotografias: uma primeira imagem do que parece ser uma casa de banho; a segunda imagem mostra um pé gigante nessa casa de banho; uma terceira imagem mostra que esse pé pertence a um homem agora totalmente enquadrado na imagem e passa a ser a escala de referência (consequentemente o pé já não é gigante, a casa de banho é que é uma miniatura); uma quarta imagem mostra que a imagem anterior é uma reprodução bidimensional (um dedo no canto inferior direito desmonta a escala do homem); uma quinta imagem mostra que esse dedo segura um livro lido por um outro homem num túnel; a última imagem, um plano mais recuado desse homem, que é a mesma imagem que está por cima do lavatório na primeira fotografia.

É desconcertante: cada imagem isolada contém a sua realidade, mas em sequência, cada informação acrescida vem pôr em causa a informação anterior e no fim... voltamos ao princípio fechando o círculo sem saber onde está a verdade, sem saber o que é gigante o que é miniatura. Tudo está no mesmo plano da *realidade* e da *aparência*, em simultâneo e sem hierarquia. Há que escolher o lugar do observador e acreditar que esse é o melhor ponto de vista.

FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIAS DE ARQUITECTURA

É comum os historiadores da fotografia referirem-se à arquitectura como o primeiro objecto “temático” a ser captado por Joseph Niepce (uma vista da sua propriedade de 1827) ou por Henry Fox Talbot (também uma vista de sua casa em 1835).

No início da invenção fotográfica, devido aos longos tempos de exposição⁸² e à pouca maleabilidade dos químicos, a imobilidade do objecto fotografado era indispensável. Os fotógrafos pareciam depender dos edifícios e da arquitectura na mesma proporção que hoje os arquitectos parecem depender da fotografia e dos fotógrafos. Se no início o *media* fotográfico dependia do objecto arquitectónico, no fim (e podemos falar hoje de um fim⁸³) a relação inverteu-se, dependendo o objecto cada vez mais da sua imagem mediatizada.

A relação entre fotografia e arquitectura não poderia ser mais paradoxal: a fotografia de arquitectura é simultaneamente distante e próxima de uma realidade edificada – distante, porque não partilha a tridimensionalidade, porque é apenas um fragmento do espaço, um fragmento do tempo, porque é apenas superfície, frágil e de papel; mas próxima, porque se lhe reconhece não o que representa mas o que significa.

“Como ha explicado Rosalind Krauss, la fotografía no actúa semiológicamente como un icono sino como un índice. Esto quiere decir que aquello que constituye su referente no está inmediatamente relacionado, como figura, con las formas que la fotografía desarrolla. Pero el contrario, no es una analogía formal la que hace posible la transmisión del mensaje fotográfico, sino la contigüidad física entre el significado y su significante fotográfico”⁸⁴.

Sabemos que a fotografia implica e incentiva a construção de várias leituras e que a relação com o real fotografado é uma relação que implica imaginação – com toda a carga de subjectividade que isto possa representar.

Mas no início da história da fotografia as expectativas eram outras, iam no sentido precisamente oposto da subjectividade. A fotografia apresentava-se, relativamente à pintura, não como uma arte mas como um instrumento capaz de reproduzir

⁸² Em 1862 Robert Macpherson necessitou de 2 dias de exposição para fotografar o interior de uma igreja em Roma. Ver Elwall: *Photography Takes Command, The Camera and the British Architecture*, p. 14.

⁸³ Não é tanto o fim da fotografia, embora essa seja uma leitura defendida por alguns teóricos da fotografia digital, mas antes o “fim” de uma relação de dependência entre o arquitecto e este instrumento de captação. O digital permite construir imagens a partir do “nada”, sem captação, o que não quer dizer que a dependência mediática não persista.

⁸⁴ Solà-Morales: “Terrain Vague” (1995), *Territorios*, p. 184 (artigo publicado originalmente em: *Anyplace*. New York/Cambridge, Massachusetts: Anyone Corporation/MIT Press, 1995, p. 118-123).

fielmente o real, de ser documento de suposto rigor científico. Foi essa a vontade que sempre impulsionou o desenvolvimento técnico deste instrumento, “*um aperfeiçoamento das capacidades de mimetismo do médium (...); de fazer cada vez mais verdadeiro, de estar cada vez mais próximo da visão real que temos do mundo (...); uma corrida para a verosimilitude*”⁸⁵. Produzir “provas irrefutáveis” ou nas palavras de Viollet-le-Duc: “*procès-verbaux irrécusables*”⁸⁶.

Era também este mimetismo fotográfico que, na perspectiva de Baudelaire⁸⁷, entre outros, libertava a pintura para uma visão mais abstracta do mundo. Seja por não conseguir competir com o rigor da objectiva, seja para evitar a redundância, a pintura e a fotografia bipolarizaram uma visão do mundo entre: a mão e a máquina; entre a subjectividade e objectividade; entre a arte e a técnica; entre código e verosimilhança. Mas não por muito tempo.

O século XIX na fotografia foi pautado por uma corrida na procura de aperfeiçoamento técnico e de realismo, mas aquilo que era considerado “realista” pelos artistas, não era de todo para os inventores da fotografia que nunca baixaram os braços. De facto, a técnica foi evoluindo permanentemente evidenciando, mesmo que involuntariamente, uma incapacidade de atingir a “absoluta exactidão material” denunciada por Baudelaire. Os inventores sempre souberam que a fotografia, na melhor das hipóteses, era uma visão “quase” perfeita do mundo mas sempre condicionada pela cor, pela distorção, pelo enquadramento, pela profundidade de campo...

Enquanto o meio intelectual se entretinha a discutir o “excesso” e o “défice” de realismo da fotografia já os fotógrafos inventavam novos mundos a partir de duplas exposições, fotomontagens ou retoque de negativos⁸⁸, enfatizando a ideia de que a fotografia também poderia “mentir”.

Philippe Dubois em *O Acto Fotográfico*⁸⁹ sintetiza em três traços largos a questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica:

⁸⁵ Dubois: *O Acto Fotográfico*, p.26.

⁸⁶ Citado por Phyllis Lambert na introdução do livro de Richard Pare: *Photography and Architecture: 1839-1939* (Montreal : Canadian Centre For Architecture, 1984), p. 9.

⁸⁷ Ver “Le public moderne et la photographie” (1859) acessível no site: [http:// baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=467](http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=467).

⁸⁸ Como defende Dawn Ades, a manipulação de fotografias é “tão antiga como a própria fotografia” ver introdução de *Fotomontaje* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

⁸⁹ Dubois: *O Acto Fotográfico*, p.47.

1. um primeiro posicionamento que vê na fotografia uma reprodução mimética do real; verosimilhança; autenticidade; fotografia como um espelho do mundo (um *ícone* no sentido de C. S. Peirce).
2. uma segunda atitude de denúncia desta faculdade da imagem de se fazer cópia exacta do real; a imagem é uma interpretação e transformação do real; a fotografia não representa um real empírico mas um real interno transcendente; é um conjunto de códigos (um *símbolo* no sentido de C. S. Peirce).
3. uma terceira maneira de abordar a questão do realismo na fotografia assinala um certo retorno ao referente, mas sem a obsessão do ilusionismo mimético; a imagem fotográfica torna-se inseparável da sua experiência referencial, do acto que a funda; a sua realidade primeira é uma afirmação de existência (a fotografia é, primeiramente *índice*, somente depois pode tornar-se *ícone* e adquirir sentido ou *símbolo*, também no sentido de C. S. Peirce).

Move-nos a ideia de pensar a arquitectura “através” das imagens enfatizando o modo como estas se interpuseram a uma experiência física do espaço, ao ponto de se poder falar de uma “substituição”⁹⁰ e, simultaneamente, evidenciar como esta mediação incentivou um entendimento mais complexo da realidade: paradoxalmente aos avanços técnicos na fidelidade de reprodução, a fotografia, foi estimulando uma “liberdade de interpretação”.

Neste capítulo teremos como referência um artigo de Ignasi de Solà-Morales – *Terrain Vague* – em que se reconhece, sem receio, uma compreensão da arquitectura mediatizada pela fotografia: *“as manipulações dos objectos captados pela câmara fotográfica, seu enquadramento, a composição e o detalhe, têm uma incidência decisiva na nossa percepção das obras de arquitectura. Não é possível fazer hoje uma história de arquitectura do século XX sem se referir os nomes dos*

⁹⁰ Esta “substituição” é evidente no discurso de muitos historiadores de arte que, no século XIX, viam a fotografia como um instrumento essencial para uma descrição científica e comparativa das obras arquitectónicas (ver a este propósito, por exemplo, o prefácio de James Fergusson em *A History of Architecture: in All Countries, From the Earliest Times to the Present Day*. London: John Murray, 1874). Mas é também um certo sentido de “substituição” que prevalece quando a fotografia é usada como registo de transformação, de cidades ou edifícios, assumindo-se como a única realidade sobrevivente e garantia de memória.

*fotógrafos de arquitectura. Nem sequer com a experiência directa dos objectos edificados escapamos à mediação fotográfica, de modo que carece de sentido a ideia maniqueísta segundo a qual haveria uma experiência directa, honesta e verdadeira dos edifícios e outra manipulada e perversa através das imagens fotográficas. Pelo contrário, a percepção que temos da arquitectura é uma percepção esteticamente reelaborada pelo olho e a técnica fotográfica. A imagem da arquitectura é uma imagem mediatizada que, seguindo os recursos da representação plana da fotografia, nos facilita o acesso e a compreensão do objecto*⁹¹.

Esta compreensão mediatizada do objecto abrange, na visão complexa de Solà-Morales, os *Terrain Vague* – espaços onde a arquitectura, no sentido mais canónico, está paradoxalmente ausente: são terrenos vagos; informais, decadentes ou expectantes.

No nosso entender, a importância deste texto reside no reconhecimento atribuído a uma determinada sensibilidade artística e fotográfica que, essencialmente a partir dos anos 70, tem vindo a descortinar a importância destes lugares apesar de serem marginais à “cidade produtiva”. Os *Terrain Vague* podem hoje ser vistos como lugares de “liberdade” mas antes de o serem, antes de o sabermos, tiveram que ser estetizados pelas lentes fotográficas⁹²; imagens que evidenciaram valores ocultos, imagens que tornaram estes lugares compreensíveis e de algum modo acessíveis e aceitáveis.

Neste capítulo começaremos então por tentar estabelecer uma estrutura de temas, maioritariamente desenvolvidos a partir da história da fotografia, mas que permitem uma leitura relacionada com a arquitectura. O objectivo é induzido por Solà-Morales: demonstrar que imagens exteriores à produção arquitectónica podem transformar o modo como pensamos a arquitectura (o modo como a representamos e o modo como a concebemos) e avançar um pouco mais ao reconhecer o inverso: que também a arquitectura e as suas imagens podem igualmente influir outras áreas disciplinares como a fotografia.

⁹¹ Solà-Morales: “Terrain Vague”, *Territorios*, p. 183.

⁹² Solà-Morales refere-se a fotógrafos como John Davies, David Plowden, Thomas Struth, James Linders, Manolo Laguillo ou Olivio Barbieri.

Num século tomado por imagens, por uma cultura visual promíscua, dificilmente se resiste a um entrelaçar de referências e contaminações. De um modo mais ou menos consciente, mais ou menos legítimo, estabelecem-se infinitas associações que resultam de uma pluri-referencialidade das imagens, isto é, as imagens perderam toda a imunidade deixando-se contaminar por diferentes sentidos e significados arrastando também a arquitetura (edifícios incluídos) para leituras transversais e subjectivas⁹³.

Renegada a “objectividade” fotográfica e questionada a ideia de “documento transparente” dever-se-á repensar as imagens de arquitectura explorando leituras outras⁹⁴ – o que não é necessariamente incompatível com leituras anteriores; apenas se assume uma complexidade estratificada das imagens e a capacidade de uma mesma imagem assumir diferentes significados dependendo do seu enquadramento político, social, cultural, etc.; mais uma vez, o lugar do observador. A estrutura narrativa que aqui propomos, apesar de “temática”, recusa qualquer sentido linear ou positivista na construção de “tipos” ou “estilos” assim como também se desvincula de uma organização cronológica. Propõe-se uma estrutura “aberta”. As associações estabelecidas, os significados procurados e encontrados (lembramos que este quadro é também construído a partir de leituras já existentes), não invalidam ainda outras leituras, até porque as próprias imagens dificilmente se confinam a um único tema e os temas propostos são quase sempre resultado de uma construção “exterior” no sentido em que só se tornam visíveis na relação que se estabelece entre diversas imagens.

Esta análise comparativa, facilitada por uma certa operacionalidade que só as imagens permitem, é algo que perseguimos da ideia de “museu imaginário” salvaguardando a diferença de que, no nosso contexto, as fotografias não sejam apenas “documentos” ou “veículo” como o eram para André Malraux⁹⁵.

⁹³ Não são estas relações que legitimam, por exemplo, a associação da *Casa da Música* de Rem Koolhaas à *Pedra Melancólica* de Albrecht Dürer? Ver a este propósito os artigos: “Um Edifício Ilícito” de Paulo Varela Gomes e Francisco Ferreira em *Revista NU* #20, Setembro de 2004; “Opus Incertum” de Álvaro Domingues em *TVG* #11, Novembro de 2005; ou ainda “Casa Da Música – Melancolia” de Murielle Hladik em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, #366, Setembro/Outubro de 2006, p. 99-91.

⁹⁴ Questionar as imagens tidas como “documentos” foi, precisamente, o que Beatriz Colomina desenvolveu no capítulo de *Privacy and Publicity* que dedica à produção fotográfica e à edição da obra de Le Corbusier, para concluir que nem sempre o que era mostrado correspondia à realidade. Ver Colomina: *Privacy and Publicity*, p. 114-118.

⁹⁵ No livro *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993), Douglas Crimp denuncia um “erro fatal” em *O Museu Imaginário* de André Malraux; uma contradição que inibe a fotografia de acumular a

Por vezes as imagens que poderemos consultar no anexo, livre de legendas⁹⁶, falam entre si abdicando da organização deste texto e reivindicando uma auto-referencialidade.

O último tema a ser abordado neste capítulo – arquitectura *out-of-focus* – terá um maior desenvolvimento e destaque por se entender que está ainda demasiado próximo. A leitura proposta parte do trabalho desenvolvido recentemente por fotógrafos contemporâneos que, com a cumplicidade dos arquitectos, parecem negar uma existência material da arquitectura. As conclusões prenunciam que a arquitectura, mesmo que construída, não abdica da imagem da sua representação.

MONUMENTO E MEMÓRIA

Poucos meses depois de serem divulgados os daguerreótipos, em 1839, Nicolas-Marie Paymal Lerebours enviava uma equipa de fotógrafos ao Egipto, Palestina ou Síria (e também alguns países europeus) para captar monumentos para o seu livro *Excursions Daguerriennes* (Paris 1840-1842)⁹⁷. Em França, em 1851, a Comissão dos Monumentos Históricos encomendava a cinco fotógrafos um inventário da arquitectura monumental francesa (esta encomenda ficaria conhecida por *Mission Héliographique*). Por iniciativa institucional ou individual, os monumentos tornavam-se tema de eleição dos fotógrafos alargando o debate sobre os estilos arquitectónicos. Situação que não deixa de ser paradoxal: a revolução que este “novo” instrumento representava voltou-se para o passado dando continuidade a uma tradição académica assente na reprodução “fiel” de edifícios clássicos. A qualidade destas reproduções era tão eficiente que levou críticos como Henri Delaborde a rezear as suas consequências: temia que esta “fidelidade mecânica” e

sua função documental (ser veículo) da sua função artística (ser lugar). No museu *sem paredes*, Malraux procurava uma leitura da Arte vinculada ao *estilo*, uma sedimentação comparada, que permitisse juntar num mesmo espaço “todas” as obras de arte. Só através da fotografia se poderiam garantir tantas entradas, reduzindo a heterogeneidade do mundo dos objectos à condensação impressa numa superfície de papel. A fotografia seria assim um dispositivo, um instrumento homogeneizador, capaz de organizar o mundo a partir de uma perfeita “similitude”. Embora André Malraux tenha consciência de algumas perdas (propondo que “obras” de arte passem a ser consideradas “momentos” de arte), é Douglas Crimp quem põe o dedo na ferida: nas últimas páginas de *O Museu Imaginário*, Malraux admite que também a fotografia (assumida agora como arte) passe a constar do seu museu. Se a fotografia é assumida como um objecto em si, perde-se a coerência garantida pela homogeneização do *veículo* ou *medium* fotográfico. Assim, a heterogeneidade é restabelecida impedindo uma comparação sedimentada. Claro que Malraux poderia fotografar a fotografia, o que não seria redundante, mas, resultaria na construção de um jogo de espelhos paralelos, um espaço infinito e dificilmente justificável.

⁹⁶ As legendas das imagens encontram-se no fim do anexo de modo a estimular uma leitura aberta e descomprometida das mesmas.

⁹⁷ Ver Pare: *Photography and Architecture: 1839-1939*, p.13.

a quantidade de imagens que estariam agora acessíveis aos arquitectos pudesse induzir o gosto pela imitação em vez de “inspirar o arquitecto com a energia da invenção”⁹⁸. De facto estas imagens pareceriam ter como objectivo, mais do que a análise, uma finalidade operativa na concepção de novos projectos. Os pontos de vista frontais (procurando reproduzir a representação de alçado) (fig. 68), as preocupações relativas a proporções ou escala (era comum situar alguém dentro do enquadramento fotográfico quase sempre para realçar a grandeza do monumento) (fig. 66) ou a captação do detalhe, aproximaram a fotografia das técnicas e temáticas do desenho. Pouco mais tarde, a reprodutibilidade das imagens e as novas técnicas de impressão começaram a substituir as gravuras dos livros, sendo esta a maior revolução da comunicação gráfica depois de Gutenberg.

No plano simbólico estas imagens de monumentos longínquos eram indissociáveis dum certo sentido de colonização, da domesticação do estranho e do exótico. Mas eram também a construção da memória sobre algo que, depois de séculos de relativa indiferença, ameaçava desaparecer. O sentido de memória era simultaneamente tomado por uma consciência de perda. Dizer “monumento” ou “património” começava a querer dizer preservar e tentar resistir ao desgaste natural, uma luta contra o tempo que a fotografia parecia vencer. A arquitectura iria usar o mesmo conceito do fixador fotográfico para preservar as suas obras.

INVENÇÃO, FERRO E BETÃO

A memória, a necessidade de fixar coisas no tempo, implicou a fotografia no registo das grandes transformações de cidades. Haussmann contratou Charles Marville para documentar jardins, monumentos mas também obras, demolições e transformações da nova Paris higienista, também captada por Edouard Baldus (fig. 89 e 111). A fotografia aproximava-se lentamente do quotidiano, dos temas que construíam (ou destruíam) o seu dia-a-dia. No entanto a fotografia de arquitectura estava ainda reservada, essencialmente, aos edifícios históricos e temas nobres. Apenas os engenheiros, entusiasmados com a tecnologia do ferro e mais tarde do

⁹⁸ Phyllis Lambert na introdução de *Photography and Architecture: 1839-1939*, p. 9.

betão armado⁹⁹, fotografavam pontes, caminhos-de-ferro, estações, portos marítimos, pavilhões industriais, etc. É neste cenário tomado pela inovação construtiva que se enquadram os daguerreótipos do *Chrystal Palace* de Joseph Paxton (1851) (fig. 67) e, quatro décadas depois, as fotografias da Torre Eiffel (1889). Em ambos os casos as fotografias tentarão eternizar dois edifícios cuja existência seria efémera e neste sentido poderemos argumentar que também aqui a construção de memória seria evidente. Mas no caso da Torre Eiffel as imagens revelam outras preocupações. É o próprio processo de construção que é acompanhado desde o início pelo reputado Studio Chevojon de Paris. Estas imagens revelam especial atenção por uma documentação sequencial premeditada. Um grupo de fotografias separadas por meses, mas tiradas sempre do mesmo sítio, constroem uma narrativa fortemente cinematográfica da construção da torre dos mil pés. Não deixa de ser notável o uso da fotografia no sentido de salientar um dos aspectos de que mais se orgulhava Eiffel – a rapidez da construção. Se, por um lado, todas as imagens encomendadas pelo engenheiro vão no sentido da consagração do edifício enquanto “monumento” (como se defendeu anteriormente), por outro lado, estas imagens da construção faseada da Torre vão no sentido contrário das imagens “memória” que vinculam o monumento a um tempo fixo e a um retrato do desgaste. O edifício é aqui representado com vida – monumento vivo.

O Studio Chevojon fez ainda uma outra imagem que ficaria para a história da arquitectura: um interior da Galeria das Máquinas da Exposição Universal de 1889 de Paris do engenheiro Victor Contamin e do arquitecto Ferdinand Dutert. Esta imagem seria mais tarde usada por Sigfried Giedion em *Space, Time and Architecture* (1941) (fig. 78), mas com um reenquadramento que omitia a estrutura secundária do edifício. Giedion não queria distrair a atenção dos seus leitores da estrutura principal de pilares que delicadamente pousavam no chão em pequenas rótulas de ferro (a estrutura secundária pousava nas tradicionais bases de pedra). Esta omissão que não pareceu relevante a Giedion não deixou de ser notada por

⁹⁹ A invenção do betão armado foi desde o início documentada fotograficamente, ver sobre este tema: *Le Béton en Représentation: La Mémoire Photographique de l'Entreprise Hennebique 1890-1930* (ed. Gwenaël Delhumeau). Paris: Editions Hazan/Institut Français d'Architecture, 1993.

aqueles que defendem uma “verdade” das imagens¹⁰⁰. Depressa se evidenciou o potencial ideológico das imagens e a sua capacidade de construir argumentos. Através da fotografia começou a reconhecer-se uma nova estética nas grandes construções e obras de engenharia. E os arquitectos não ficaram indiferentes às inovações que pautavam a construção industrial. Em 1913 Walter Gropius refere-se aos enormes silos de grão de Buffalo e Detroit como a “celebração de uma nova monumentalidade”¹⁰¹ (fig. 72). Le Corbusier refere-se aos mesmos silos (não exactamente os mesmos porque ao publicá-los em *Vers Une Architecture* faz retocar a imagem de modo a fazer desaparecer os frontões historicistas¹⁰²) como “*magnifiques prémices du nouveau temps. Les ingénieurs américains écrasent de leurs calculs l’architecture agonisante*”¹⁰³ e a mesma admiração era partilhada por Eric Mendelsohn embora de um modo menos entusiástico em relação ao progresso do novo mundo. No seu livro de fotografias *Amerika: Bilderbuch eines Architekten* (1926), Mendelsohn, denunciava um país “novo-rico” e advertia que: “*a Europa adora ver o fenómeno E.U.A com um olhar mais deslumbrado do que consciente*”. As imagens que fez de Nova Iorque ou Chicago denunciavam o “colosso caótico” e a “violência física” de arranha-céus “desmesurados” e “grotescos” que povoavam a cidade americana. Apesar de este ser, muito provavelmente, o primeiro livro de crítica de arquitectura construído a partir de imagens, as fotografias, quase todas da autoria de Mendelsohn, não deixaram de impressionar por si só, isto é, pela escolha de ângulo, pelo contraste, pelo enquadramento ou pelas longas exposições nocturnas (fig. 73). As fotografias poderiam ser “estranhas” ou as cidades desordenadas, mas as imagens não eram de todo repulsivas¹⁰⁴. De certo modo, e

¹⁰⁰ Na realidade a estrutura secundária e periférica ao grande vão da galeria não tem qualquer importância num edifício com 429x115x45m, apesar de não ser esta a opinião de Gottfried Korff: “Reali e Esposizioni Immaginarie”, *Rassegna* #25 – Siegfried Giedion: *Un Progetto Storico*, Março de 1986.

¹⁰¹ Cohen: “Amerika Postface”, *Amerika: Livre d’Images d’un Architecte*, p. 228.

¹⁰² Lagault: “La Circulation de l’Image”, *Le Béton en Représentation: La Mémoire Photographique de l’Entreprise Hennebique 1890-1930*, p. 77.

¹⁰³ Le Corbusier-Saunier: *Vers Une Architecture*. Paris: Les Editions G. Cres et Cie., 1923, p. 20.

¹⁰⁴ Sobre *Amerika* escreve El Lissitzky: “*Leafing through the pages for the first time grips us like a dramatic film. Completely strange pictures unwind before our eyes. You have to hold the book over your head and twist it around to understand some of the photographs. The architect shows us America, not from the distance, but from the inside*”. O crítico Robert Elwall justifica que a estranheza dos ângulos que impressionaram Lissitzky se deve, em parte, à necessidade de Mendelsohn em fazer caber dentro da objectiva os enormes arranha-céus, tendo como consequência uma acentuação da distorção da perspectiva. Ver Elwall: *Photography Takes Command*, p. 62. Lembramos ainda duas imagens da Broadway, incluídas no *Amerika*: uma de noite tirada por Fritz Lang (que Mendelsohn conheceu na viagem de barco para a América) e outra de dia; ambas são paradigmáticas desta “traição” dos conteúdos: a primeira parece resultar de uma dupla exposição ou movimento de câmara com exposição longa, o resultado enfatiza a presença da luz sobre um fundo escuro e

inevitavelmente, afirmava-se uma beleza autónoma das imagens que de algum modo traía a legenda dos temas retratados. Esta distância entre forma e conteúdo, esta perda de “objectividade”, foi recorrente na história da fotografia.

ENQUADRAMENTO E FOTOMONTAGEM

A arquitectura dos arranha-céus de Nova Iorque ou Chicago obrigavam a fotografia a ângulos invulgares. Em meados dos anos 20 surgia a Leica, uma máquina fotográfica que dispensava o tripé e proporcionava uma grande liberdade de movimentos. Uma nova estética parecia surgir imprimindo um dinamismo contrastante com a qualidade estática da arquitectura¹⁰⁵ (fig. 91 e 92). A diagonal do enquadramento fotográfico era usada para acentuar e distorcer perspectivas. O ponto de fuga aparecia aos nossos pés ou desaparecia num céu infinito. Enfatizava-se um certo dramatismo a partir de novos pontos de vista que, subtilmente, iam sendo codificados¹⁰⁶. A fotografia, neste enquadramento, tornava-se vertiginosa, impetuosa ou provocadora, em sincronia com a arquitectura que também ambicionava ser vertiginosa, impetuosa ou provocadora como a *Tribuna de Lenine* (1920-24), de El Lissitzky, ou o *Monumento à Terceira Internacional* (1919-20), de Vladimir Tatlin (fig. 95 e 96).

Em *Space, Time and Architecture*, Sigfried Giedion ilustra o Rockefeller Center com uma fotomontagem de vários fragmentos do conjunto de edifícios (fig. 93). Giedion defende que esta arquitectura só pode ser compreendida no somatório de partes mas nunca a partir de um todo porque esta arquitectura não se esgota num único olhar, nem num único tempo. A complexa inter-relação entre volumes, a sua dimensão, obriga a uma pluralidade de pontos de vista. Estabelecendo uma

imprime um dinamismo impressionante (imediatas relações com os construtivistas soviéticos); a segunda imagem facilmente se enquadra dentro das temáticas de um Walker Evans ou mesmo de um Eugène Atget (fig. 74).

¹⁰⁵ Referimo-nos, por exemplo, à fotografia da Bauhaus: “*The dynamic innovations of the ‘new vision’ were necessary in order to fruitfully compensate for photography’s crucial deficit: the absence of a sense of time. The Bauhaus images rearranged the pictorial structure so as to produce a subjective sense of motion, and therefore of time, in perception of the viewer. Unusually oblique views from above and below and associated use of central perspective for rapid depth perceptions reintroduced the depicted object into the viewers’s experiential continuum. In so doing, Bauhaus created a new, artistically productive synthesis between architecture and photography. The roots of this synthesis lay in Lászlo Moholy-Nagy’s application of Russian Constructivism to the visual media*” (Haus: “Photogenic Architecture”, *Daidalos* #66, p. 84).

¹⁰⁶ Vista inferior para enaltecer o “herói”, vista picada para denunciar o “vilão” como nos filmes de Sergei Eisenstein.

comparação com os estudos fotográficos de movimento de Harold Edgerton¹⁰⁷, Giedion evoca uma dependência da percepção espacial em relação ao tempo, coisa que a fotomontagem permite simular: *“o olho humano tem de apanhar cada ponto de vista individualmente e relacioná-lo com os outros, combinando-os numa sequência temporal. Só assim teremos capacidade para compreender o jogo de volumes e a sua diversificada significação”*¹⁰⁸. Esta visão, que poderemos dizer “cubista” da arquitectura estava também expressa nas fotomontagens dos anos 20 de artistas e fotógrafos como El Lissitzky (fot. 77 e 80); Lászlo Moholy-Nagy; Paul Citroën ou Iwao Yamawaki, entre muitos outros. A fotomontagem, ou técnicas mais simples como a dupla exposição (usada, por exemplo, por Edward Steichen para retratar os arranha-céus de Nova Iorque (fig. 79)), ambicionavam, mais do que documentar o objecto fotografado – *tout court* –, expressar uma determinada “experiência”¹⁰⁹ sobre esse objecto procurando significados para além das formas. A fotomontagem é paradoxalmente uma construção de significado a partir de fragmentos, o que de algum modo verifica um afastamento da realidade. Nas palavras de Ignasi de Solà-Morales: *“visiones procedentes de tomas distintas tienen la capacidad de producir nuevos paisajes y nuevas imágenes. En ellas la significación ya no puede apoyarse en el realismo ni en la reproducción veraz de imágenes que nosotros mismos hemos podido ver lo que podemos, transitivamente, imaginar como vistas. En el fotomontaje, el principio de asociación constructiva va acompañado del de disociación surreal”*¹¹⁰. Esta dissociação é desde logo denunciada, em 1931, por Lewis Mumford que vê na fotomontagem uma regressão à pintura. Para este autor a fotografia deve, apesar das limitações impostas pela câmara, clarificar o objecto sem artificios¹¹¹. Talvez o que Mumford pretendia ignorar é que o próprio objecto estaria a ficar mais complexo, o que se

¹⁰⁷ Os estudos estroboscópios do movimento, de Harold Edgerton, permitiam fazer imagens com uma exposição de 1/100.000 de segundo afirmando a expressão de um fragmento, na relação espaço-tempo, invisível a olho nu.

¹⁰⁸ Giedion: *Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition*, p. 578.

¹⁰⁹ Palavra que roubamos a Solà-Morales: “Terrain Vague”, *Territorios*, p. 184

¹¹⁰ Solà-Morales: “Representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli” (1994), *Territorios*, p 66.

¹¹¹ *“As for the various kinds of montage photography, they are in reality not photography at all but a kind of painting, in which the photography is used (...) to form a mosaic. Whatever value the montage may have derives from the painting rather than the camera”*. Na defesa do trabalho de Alfred Stieglitz, Mumford acrescenta: *“half the merit of Stieglitz’s work is due to his rigorous respect for the limitations of the machine and to the subtlety with which he effects the combination of image and paper. He plays no tricks, ha has no affectations (...)”*, não indica de onde vem a outra metade do mérito mas conclui: *“the mission of the photograph is to clarify the object”* (Mumford: *Technics And Civilization*, p. 339).

torna evidente nas imagens de Mendelsohn do perfil de Nova Iorque (1926), na imagem de Charles Sheeler da *Ford Motor Company Rouge Plant* (1927) (fig. 98), na expressão do *Metropolis* (1927) de Fritz Lang (fig. 97), ou na fotomontagem com o mesmo nome de Paul Citroën (1923) (fig. 100). Afinal não era só a representação da realidade que estaria a perder objectividade, era também a própria realidade que se tornava complexa e multifacetada ficando inevitavelmente presa à subjectividade do somatório de fragmentos que a compõem. *“Existe uma relação entre a aceitação da realidade – uma realidade cada vez mais fragmentada, descontínua e descentralizada – e a aceitação paulatina das teorias da complexidade e da cultura do fragmento. Isto admite um tipo de formas artísticas híbridas, compostas pela confluência de fragmentos heterogéneos”*¹¹². Poderá ser isto mais evidente em arquitecturas como a do pavilhão holandês na Expo 2000 de Hanover, dos MVRDV, ou no conceito que estrutura os próprios parques Expo, sem excepção desde o século XIX, mas está também evidente no crescimento informal e espontâneo das nossas cidades; veja-se, por exemplo as imagens de Nápoles pela objectiva de Thomas Struth (fig. 99).

De um modo um pouco mais subtil (aos olhos de hoje), imagens como “Old and New New York” (1910) (fig. 201), de Alfred Stieglitz, em que uma estrutura de um arranha-céus em construção se ergue no confronto com velhas casas de Manhattan, já expressavam uma consciência da construção da cidade feita por diferenças e fragmentos. A semelhança desta imagem de Stieglitz com a fotomontagem que Mies van der Rohe fez do seu projecto de arranha-céus para a Friedrichstrasse em Berlim (1921) (fig. 200) não passa despercebida; não é só a mesma exacerbação da estrutura sobre tudo o resto, mas também a relação de contraste dessa nova arquitectura com a cidade existente¹¹³. Para um outro projecto – a casa Resor, Jackson Hole, Wyoming – Mies van der Rohe produziu uma vista interior da casa e da sua suposta¹¹⁴ relação com a paisagem, a partir da colagem de três fragmentos fotográficos (um quadro de Paul Klee, uma paisagem *western* com

¹¹² Montaner: *As Formas do Século XX*, p. 186.

¹¹³ As imagens parecem ainda partilhar a mesma escala, o mesmo ângulo fotográfico, a mesma luz e neblina, o mesmo movimento quotidiano.

¹¹⁴ Dizemos “suposta” porque não há qualquer relação entre a imagem dos *cowboys* sentados a cavalo e o terreno de Wyoming. Ver Terence Riley: *Envisioning Architecture: Drawings from the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2002, p. 90.

dois *cowboys* e um fragmento fotográfico da textura de madeira) (fig. 198). A colagem resultante, quase abstracta, pretendia, mais do que representar o projecto de um modo literal, apresentar uma imagem do projecto, um fragmento conceptual. Este desfasamento entre a realidade específica do lugar e da arquitectura, que é menosprezada em benefício de uma realidade auto-referente da representação (da colagem, da fotomontagem) exprime essa capacidade que as imagens têm de não representar “nada”¹¹⁵, mas simbolizar muito.

Para lá do défice de realismo, para lá da metáfora que estabelecem com uma realidade complexa e fragmentada, as fotomontagens, são um instrumento importante para pensar a arquitectura e a cidade, como descobriu Rem Koolhaas umas boas décadas mais tarde ao registar o conceito photoshop[®] aplicado ao urbanismo asiático.

PERFEIÇÃO, ENCOMENDA E CONTRASTE

Durante anos, os livros e revistas de arquitectura eram ilustrados por imagens sem créditos, as fotografias não tinham autor. Nomes como Lucien Hervé, Julius Shulman ou Ezra Stoller, que fizeram toda a história do modernismo, só a partir dos anos 80 veriam o seu trabalho reconhecido como um todo coerente para lá da encomenda pontual. Mas a culpa desta omissão era também dos fotógrafos que, ao afirmarem que “uma boa fotografia de arquitectura depende de uma boa arquitectura”¹¹⁶, estavam a subestimar o valor do seu trabalho que, como sabemos, consegue também produzir boas imagens de más arquitecturas. A fotografia de arquitectura raramente era vista como fotografia artística – de autor – e não são

¹¹⁵ A imagem pode conter “intensidade” sem representar “nada”, retomamos o arranha-céus de Berlim: “*For example, Mies van der Rohe's glass skyscrapers (existing only in photo montages, not actually built) are exactly this kind of material expression of formless intensity as such. These glass skyscrapers as 'exhausted things' (Deleuze) are what comes at the end of having completely used up all of the possibilities inherent in glass architecture. According to Deleuze, the result of this process of exhaustion is the image. It is rather at the finish, at the end of all every sort of possibility, that we notice that we have produced an image. The self-dispersing process of concentrated virtual energy is an image in this sense. It is precisely the process of dispersion and exhaustion. For Mies, the primal experience of architecture was this kind of experience, of architecture as image. The process of exhaustion was directed to ward the image. He exhausted architecture to the point where it became an image of intensity only, representing nothing. The buildings which Mies repeatedly constructed were variations on an answer to the question posed by this image. In the many answers he produced, his glass skyscrapers tenaciously continue to hold fast to their virtual existence, remaining essentially different from the answers*”, Ken Sakamura, para o site do Tokyo University Digital Museum, acessível em: http://www.um-tokyo.ac.jp/publish_db/1997VA/english/contents.html.

¹¹⁶ Ezra Stoller: *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*, p. 6.

raros os fotógrafos que preservavam o seu nome para outras temáticas alheias à encomenda arquitectónica. Um outro motivo que justifica a ausência de créditos nas imagens é o facto de muitas vezes estas serem produzidas e cedidas pelos próprios arquitectos ou seus colaboradores e nesse caso a autoria das imagens remete directamente para a autoria da obra arquitectónica. A maior parte dos arquitectos considera a imagem apenas um meio inócuo que quando intervém na percepção da obra é de um modo quase sempre condicionante: “(...) *la photographie qui est trompeuse déjà quand elle reproduit des surfaces, l'est-elle plus encore lorsqu'elle prétend reproduire des volumes*”¹¹⁷.

Com a profissionalização e aumento exponencial da concorrência entre diversas publicações de arquitectura, a edição de fotografia passou a ser mais exigente. Revistas como *El Croquis* (espanhola) trabalham quase sempre com o mesmo fotógrafo para garantir uma qualidade constante e uma imagem de marca das suas imagens. No caso, Hisao Suzuki é conhecido pela clareza das suas imagens de grande formato, pelos céus azuis em *degradé* para os cantos (fig. 136), pelas maquetas fotografadas em fundo preto, pela procura de detalhes abstractos, etc... Mas a importância das fotografias é também reconhecida por historiadores como Charles Jencks ao assumirem a autoria das imagens que publicam¹¹⁸.

A fotografia que acompanhou o movimento da arquitectura moderna exigia, por um lado, a invisibilidade do fotógrafo que não deveria danificar os conteúdos da mensagem, por outro lado, uma perfeição dos conteúdos que só era conseguida ao nível das imagens e com a cumplicidade do fotógrafo. A pouco e pouco a fotogenia (a arte de ficar bem representado na fotografia) tomava conta da arquitectura, exigindo uma escolha criteriosa de motivos, de vistas ou, em última análise, exigindo uma manipulação dos negativos ou da impressão (Le Corbusier era perito nisto¹¹⁹).

¹¹⁷ Caron: “Une Villa de Le Corbusier 1916”, *L'Esprit Nouveau* #6, p. 693.

¹¹⁸ Charles Jencks é o autor da maioria das imagens do seu livro *The Language of Post-Modern Architecture* (1977). Ver Lootsma: “The Image and the Visual – a Plea for Unrestricted Architectural Photography”, *Daídalos* #66, p. 18.

¹¹⁹ Com o objectivo de realçar uma estética mais “purista”, Le Corbusier manipulava fotografias pintando-as e retirando-lhes determinados elementos produtores de ruído. Por exemplo, a Villa Schwob (1916) aparecia publicada em *L'Esprit Nouveau* #6 com um jardim sem ervas nem trepadeiras, sem a casota do cão, sem a pérgola da “façade sur la cour”, com a janela do vestíbulo alterada por um vão de uma única folha e, por mais surpreendente que pareça, sem *sítio*. Le Corbusier simplesmente elimina toda a paisagem que se eleva por detrás da Villa, construindo um sítio ideal. Uma *tabula rasa* que não poderia ser mais coerente com a realidade da sua obra, mas também uma radicalidade que leva Beatriz Colomina a concluir que, nestas imagens, mais do

Para que as imagens fossem “perfeitas” havia um *know-how* técnico que passava por usar negativos de grande formato, lentes com capacidade para corrigir perspectivas, máscaras na impressão em papel, etc. Mas para que a imagem fosse perfeita a arquitectura teria que parecer também perfeita e, para não arriscar, não se devia submeter a perfeição ao uso. A fotografia da arquitectura moderna começou por ser fotografia de edifícios por inaugurar (fig. 135, 131, 144), esse momento único da obra acabada antes de se danificar nas mãos do cliente: “*Les papiers peints, les tableaux aux murs, les petits meubles avec leurs bibelots sont la rançon brutale imposée par le goût de la clientèle. Lorsque l'architecte remet les clés de la maison terminée il a un serrement de coeur, il sait que le propriétaire qui se considérerait comme un vandale s'il retouchait même légèrement un tableau, n'hésitera pas à maquiller les murs de papiers intempestifs qui troubleront les espaces, à encombrer les pièces de meubles non sélectionnés qui anéantiront la valeur des volumes, à accrocher des tableaux et des gravures qui troubleront l'ordre voulu par l'architecte. C'est pour cela que nous ne pouvons reproduire ici que des pièces secondaires de la villa de Le Corbusier, les corridors, la toiture, etc...*”¹²⁰.

Perante este cenário “desolador” da responsabilidade do cliente, a fotografia passou a ser prova da “inocência” do arquitecto inconformado com o modo como a “sua” arquitectura seria pervertida. Neste breve intervalo entre o fim da construção e o início do uso estaria a representação perfeita da arquitectura, o que atribuía às imagens uma responsabilidade acrescida. Seria neste momento tão específico quanto efêmero que o arquitecto assumiria a sua autoria e a partir do qual exaltaria a ideia do projecto fixada para a posteridade numa película transparente e emulsionada. A imagem perfeita da arquitectura seria também esse momento fugidio da arquitectura intocada, pura, sublime, onde supostamente sobressai uma essência sem qualquer *patine*. Como explica Andreas Haus com esta dependência

que uma representação do edifício construído, o que está em causa é a construção de um “outro” projecto. Esclarece Colomina: “*The function of photography is not to reflect, in a mirror image, architecture as it happens to be built. Construction is a significant moment in the process, but by no means its end product. Photography and layout construct another architecture in the space of the page. Conception, execution, and reproduction are separated, consecutive moments in a traditional process of creation. But in the elliptic course of Le Corbusier's process this hierarchy is lost. Conception of the building and reproduction cross each other again*” (Colomina: *Privacy and Publicity*, p. 114-118)

¹²⁰ Caron: “Une Villa de Le Corbusier 1916”, *L'Esprit Nouveau* #6, p. 704.

da arquitectura em relação à fotogenia, a “ideia” passa a ser mais valorizada que a função do edifício¹²¹.

Se há algo nestas imagens que não se poderá alcançar na vivência dos edifícios (porque o tempo da sua percepção é apenas o tempo mecânico de uma exposição fotográfica), então deveremos assumir que existe uma dependência fotogénica que possibilita uma outra construção da percepção arquitectónica em paralelo à realidade do edifício. A presença calculada de automóveis em frente de todos os edifícios de Le Corbusier (fig. 132) é talvez a melhor metáfora dessa construção outra, exterior: o edifício não é autónomo e só parece sobreviver dentro de determinado enquadramento – fotográfico e cultural.

VOLUMES, SOMBRAS, TRANSPARÊNCIA E REFLEXOS.

“A arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz”. Mas não uma luz qualquer. Na representação da arquitectura moderna, a luz teria que ser oblíqua de modo a salientar a volumetria pela sua sombra, de modo a afirmar as arestas ou a textura de uma superfície de betão ou o contraste entre o que se quer visível e o que se quer oculto (fig. 134, 247). A sombra é a projecção do edifício, é o rasto ou vestígio da sua relação com o lugar, é a prova da sua existência. A sombra amarra, a luz liberta, esclarece, o edifício moderno constrói-se nesta ortodoxia dualista entre positivo e negativo, como na fotografia. O contraste das impressões modernistas reitera a ausência de profundidade e conteúdos das sombras da arquitectura moderna. Na bipolaridade luz/sombra, a luz tem mais valor. É para ela que se apontam os fotómetros, é a partir dela que se faz a leitura da velocidade de exposição, é a luz que assume a metáfora do conhecimento, da verdade da clarividência. Não se pode menosprezar o sentido ideológico da luz nas fotografias do movimento moderno. À luz matinal associamos a disciplina, o higienismo ou a fototerapia (fig. 202); à luz poente, o regresso ao espaço doméstico,

¹²¹ “Since the turn of the century (...) photography has aimed to capture the new and untouched, the pure planning concept, a tendency intensified by the Neues Bauen. The aspect of utility is presented not as a real, material, exterior process, but is invoked only as a potential, subjective function in the ‘reading’ vision of the viewer. Here arises the tendency to design architecture with a view to its appearance in the photographic image – and thus to its intellectual use – more than to its suitability for everyday life. The ungraceful ‘aging’ of modern buildings since the Neues Bauen, along with the status of the first photographic images of their new condition as permanent ‘icons’, reveals photography’s role in a change of attitude in which the visual image of the architectural ‘idea’ is valued more highly than the real historical function of the building” (Haus: “Photogenic Architecture”, *Daidalos* #66, p. 90).

familiar, a tranquilidade, a recompensa¹²² (fig. 294) (de manhã fotografou-se o Haustyp Sietö II do Versuchssiedlung Dessau-Törten, de Walter Gropius, ao fim da tarde Julius Shulman fotografou a Kaufmann Desert House em Palm Springs, Califórnia, de Richard Neutra).

A fotografia permite também comunicar um outro tema central da arquitectura moderna e contemporânea, um tema que de algum modo se contrapõe à ideia de volume: a “transparência”. Com o Movimento Moderno, a transparência deixa de ser “literal” para ser “fenomenológica”, deixa de ser mero resultado da técnica para ser intencionalidade estética¹²³. Mas, como a transparência raramente é rigorosa, acresce-lhe uma complexidade que sobrepõe planos e que faz reflectir e espelhar informação de um modo quase imprevisível – dependendo sempre do ponto de vista do observador, da luz exterior e interior, etc. Os reflexos das superfícies de vidro da Bauhaus (nas imagens de Lucia Moholy ou Kurt Kranz) ou mesmo as superfícies de pedra polida do Pavilhão Alemão de Barcelona, dificilmente seriam representados ao nível dos desenhos de concepção do edifício (embora Mies o tenha feito com um rigor excepcional (fig. 197)). Em termos gerais, a complexidade de reflexos e sobreposições, mesmo que consideradas pelas opções de projecto, só são de facto visíveis na experiência directa do edifício e ainda assim de um modo sempre imprevisível. Era o registo fotográfico que melhor se aproximava de uma comunicação com ênfase na diversidade criada por este efeito óptico que relativiza a figura-fundo, a profundidade de campo, que imprime ao alçado um carácter dinâmico e ilusório (fig. 204, 205, 206, 207). Apesar da ambiguidade acrescida pela representação fotográfica das transparências e reflexos, a arquitectura moderna, convicta e sólida nos seus argumentos, não quis dispensar este seu espelho de Narciso.

¹²² Sobre a ideologia associada aos benefícios terapêuticos da luz solar, veja-se, por exemplo, André Tavares: *Arquitectura Antituberculose, Trocas e Tráficos na Construção Terapêutica entre Portugal e Suíça* (Porto: Faup publicações, 2005) ou Colomina: “Dupla Exposição: Uma Arquitectura de Raios X”, *IN SI(s)TU* #5-6, p. 12-37.

¹²³ Sobre *transparência* ou *Glassarchitektur*, ver Ignasi de Solà-Morales: “Arquitectura Imaterial”, *Territorios*, p. 137-149; ou Colin Rowe e Robert Slutzky: “Transparency: Literal and Phenomenal” (1956), *Architecture Culture 1943-1968, A Documentary Anthology* (ed. Joan Ockman). New York: Rizzoli, 1993, p. 205-225.

CLIENTE IDEAL

No início do século XX as fotografias de edifícios eram muitas vezes usadas para afirmar a autoria de obras de arquitectura ou engenharia (o retrato colectivo da equipa de trabalhadores, juntamente com proprietário e outros técnicos era relativamente vulgar¹²⁴ (fig. 71)) e servia também para publicitar proezas relativas a novas técnicas ou realizações excepcionais.

Mas as fotografias da arquitectura moderna exibiram também, para lá da sua capacidade de documentar e registar edifícios, uma capacidade de propagandear ideais. Na superfície do papel impresso em revistas ou catálogos, o edifício extravasava o âmbito da resposta a um programa e um cliente específico; e o arquitecto, atento a um público alargado, não perderia a oportunidade de publicitar a sua obra, transformando a “ideia” da resposta singular em “ideal” nas páginas da revista. A quantidade de arquitecturas que se produziram apenas com esse fim, quase sempre vinculado a exposições, é disso exemplo¹²⁵.

Muitos dos edifícios considerados paradigmáticos da história da arquitectura nunca estiveram vinculados a um sentido de “utilidade”, não são úteis em si, são úteis pelo que representam, revelando uma componente essencialmente mediática. Tantas vezes efémeros, estes edifícios não deixam de ser influentes como revelou ser o Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe, cuja existência esteve condicionada ao formato da fotografia a preto&branco entre 1930 e 1986 (até ter sido reconstruído por Ignasi de Solà-Morales, Christian Cirici e Fernando Ramos, à imagem das fotografias – que outra maneira haveria de se garantir as mesmas texturas, os mesmos desenhos caleidoscópios ou os mesmos reflexos?).

Não havendo um cliente específico para estes edifícios, poderemos dizer que a sua condição de imagem-propaganda se destinava a um público genérico (que incluía seguramente os arquitectos) mas, também, se poderá dizer que, sem condicionalismos de um cliente específico (como no caso das Expos), é natural que o arquitecto se assumia como cliente – o cliente ideal. Esta assumpção de autoria e

¹²⁴ Veja-se a este propósito o livro: *Le Béton en Représentation: La Mémoire Photographique de l'Entreprise Hennebique 1890-1930* (Paris : Editions Hazan/Institut Français d'Architecture, 1993).

¹²⁵ Beatriz Colomina lembra a título de exemplo: a *Bachelor House* de Mies van der Rohe na *Berlin Building Exhibitions*; os projectos de Le Corbusier, Gropius, Taut e outros no Weissenhofsiedlung em Estugarda; a *Dymaxion House* de Fuller; o pavilhão *L'Esprit Nouveau*; a casa de Marcel Breuer no MoMA; as *Case Study Houses* em Los Angeles; *The House of the Future* dos Smithson; a *El Even Odd House* de Peter Eisenman. Ver Colomina: “The Media House”, *Assemblage* #27, p. 56.

de “autoridade”¹²⁶ é de algum modo testemunhada pelas vezes que os próprios arquitectos se fazem fotografar nas obras que criam: Mies a contemplar a estrutura da Farnsworth (fig. 199); Neutra sentado no chão da David Coveney House, etc. Esta relação do autor com a obra é ainda mais evidenciada quando se trata da casa do próprio sem qualquer pudor em relação à sua privacidade: Alvar Aalto a ler o jornal no terraço da sua casa (fig. 178); Buckminster Fuller com a sua mulher (os dois a ler) na sala da sua casa geodésica; Charles e Ray Eames na biblioteca da sua *Case Study House # 8* (fig. 177), etc. A postura descontraída destes clientes ideais não deixa de evidenciar uma certa encenação semelhante à que Julius Shulman procurava nos utentes das casas que fotografava (mais uma vez homens a ler o jornal à beira da piscina; senhoras a ler romances ou revistas de moda, crianças a brincar (fig. 203) ou semelhante às que o casal Eames tanto mediatizam, ao ponto de não mais se distinguir encenação da realidade e do quotidiano. Arriscaremos resumir que as fotografias da arquitectura moderna evidenciavam uma afirmação de autoria que se projectava na encenação do cliente ideal que contribuía para uma projecção semelhante de um certo “modo de vida” e evidenciava uma consciência mediática das imagens que se produziam. Esta é uma realidade constante, que se iniciou com a fotografia e que perdura ainda hoje. No entanto, a imagem do “cliente ideal” foi-se alterando, mais esteticamente do que moralmente, ao longo do século XX. Entre a imagem do arquitecto autor e ideólogo, cliente da própria obra, (indissociável da personagem Howard Roark interpretado por Gary Cooper no filme *The Fountainhead* (1949), de King Vidor, uma visão heróica dos arquitectos modernistas), a encenação da família exemplar que se construía em paralelo com o “sonho americano”; o ar de esperança no rosto das crianças¹²⁷ ou do humanismo pós guerra dos Team Ten (fig. 184); os jovens modelos de roupas futuristas da *Casa do Futuro* dos Smithsons (fig. 182); o casal saudável e

¹²⁶ Em relação ao pavilhão de Barcelona escreve Jonathan Hill: “*The history of the pavilion implies that contemplation is the experience most appropriate to buildings, affirming the authority of the architect and denying that of the user*” (Hill: “Mies van der Rohe: Photos of the Original Barcelona Pavilion”, *This is Not Architecture*, p. 89).

¹²⁷ Referimo-nos às crianças fotografadas, por exemplo, por Nigel Anderson para os Smithsons, mas também às crianças que brincam na cobertura da Unidade de Habitação de Marselha ou às que brincam na Malagueira de Siza fotografada por Luís Ferreira Alves. Sobre o carácter ideológico das fotografias de crianças na arquitectura moderna, ver Allen: “Ex Novo Architecture and Photography”, *Practice Architecture, Technique and Representation*, p. 122-143, e Roy Zozlovsky: “A Criança Enquadrada no CIAM: a criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra”, *IN SI(S)TU #7-8 – Imagem e Fotografia*, de Agosto 2004, p. 63-86.

vegetariano de bicicleta que se deixa fotografar em frente à *Pumping Station* dos B+K Architekten¹²⁸; os intelectuais de esquerda do *Palais Tokyo*, ou mesmo as duas crianças gordas de pistolas de água e ar agressivo numa piscina insuflável de um lote MVRDV¹²⁹ (fig. 181); as *top-model* que se exibem nas termas de Vals de Zumthor¹³⁰; E mesmo o contra-modelo¹³¹ das personagens *freaks* que deambulavam pelo *Monumento Contínuo* dos Superstudio (fig. 181); representam uma arquitectura que ambiciona ser modelo social e para que seja legitimada socialmente.

Salvagarde-se, no entanto, que nem todas as personagens que habitam as imagens de arquitectura o fazem de um modo ideológico ou consciente. Há as que aparecem como por acaso e que ao fazê-lo contribuem para uma melhor leitura da escala do edifício. São muitas vezes vultos transitórios, desfocados, figuras que na penumbra assombram o edifício mas que não exigem qualquer atenção que distraia sobre a importância da arquitectura, estão de passagem¹³².

FORMA, ABSTRACÇÃO E DETALHE.

São diversos os fotógrafos e arquitectos que dispensam a presença de pessoas nas imagens de arquitectura¹³³. Talvez porque as pessoas distraem da percepção das formas, talvez porque a forma deva ser reconhecida por si só, sem artificios. É pelo menos este o entendimento do casal de fotógrafos alemães Bernd & Hilla Becher. A sua obra parte duma negação da *Subjektive Fotografie*³⁴ em defesa de uma *objectividade impessoal*. Os Becher desenvolveram ao longo de anos uma metodologia assente na recolha documental de vários objectos arquitectónicos

¹²⁸ Projecto de Bernd & Kniess Architekten para Colónia, 2001.

¹²⁹ Obra *Pátio-Eiland*, Quattro Villa, Hageneiland, Holanda, 1997-2001.

¹³⁰ Sobre a relação entre moda e arquitectura; arquitectura como cenário de moda, ver Fernandes-Galiano: *Casa, Cuerpo, Crisis*, p. 96-97.

¹³¹ Também está na moda usar contra-modelos revelando particular atenção por uma contra-cultura ou cultura "alternativa" (lembramo-nos das imagens de *punks* ou *skaters* que regularmente aparecem nas imagens da arquitectura contemporânea), ou por uma consciência do "outro" mas que nunca é radicalizada a ponto de pôr um toxicodependente no vão de umas escadas de um edifício que se quer vender.

¹³² O fotógrafo português Fernando Guerra é muito hábil no uso desta presença subtil de vultos. Veja-se o seu site: <http://ultimasreportagens.com>

¹³³ Como explica Paulo Catrica: "as pessoas são muito demasiado importantes, colocam-se sempre entre o assunto daquilo que queres ver e aquilo que vês. É a história do espelho, cada vez que olhas para uma fotografia que tem uma figura humana olhas imediatamente para a figura, tudo o que está à volta torna-se necessariamente secundário. Isto tenta ser um exercício muito apurado e as pessoas podem deturpar aquilo que queres mostrar" (Caticra: "Entre Vistas", *IN SI(s)TU* #3-4, p. 25).

¹³⁴ Sensivelmente após a II Guerra Mundial, Otto Steinert promovia o movimento *Subjektive Fotografie* que procurava na "criatividade pessoal" uma abstracção do mundo. Inspirado na Bauhaus e seguindo uma interpretação individual do olhar (dramatizando contrastes e solarizações, ou adoptando estranhas perspectivas), distanciava-se da fotografia documental, supostamente reprodutora de realidade.

(torres de água, fábricas, empenas de edifícios, tanques de gás, etc.) que organizaram tipologicamente em quadros de imagens a partir de negativos de grande formato e inquestionável qualidade técnica. A atenção depositada nestes “objectos” não só exige a ausência de pessoas como uns céus incolores, sem qualquer expressão. A abordagem aos edifícios é feita de um modo frontal, directo, reforçando uma compreensão geométrica das formas. No seu registo enciclopédico da arquitectura, os Becher ambicionam evidenciar formas desvinculadas de qualquer sentido utilitário ou funcional¹³⁵. Há neste gesto uma abstracção da arquitectura, que lhe retira o sentido mas também o contexto social (simbolicamente reforçado pela ausência de utentes) e físico (reforçado por uma ausência de envolvente e profundidade) imprimindo à arquitectura um carácter objectual – tema tão caro ao modernismo apesar da “forma seguir a função”.

Poderá não ser esta a ambição de todos os arquitectos mas seguramente que muitos partilham o mesmo ponto de vista dos Becher quando representam as suas obras. Esta prevalência da forma sobre a função já era evidente nos primórdios da história da fotografia. Seguindo a tradição pitoresca do gosto pela ruína, há toda uma cultura estética despojada de sentido funcional. Na abstracção dos Becher não vamos tão longe, mas a incerteza relativa à operatividade dos edifícios é uma questão menor. No entanto é precisamente esta incerteza que nos é transmitida pelas fotografias de arquitectura de espaços vazios que, por vontade do arquitecto, recusam ou disfarçam a apropriação do cliente. Ao contrário do casal Eames, que só concebiam uma representação da arquitectura plena de uso (uso esse que nos era transmitido através de objectos, pessoas, indícios...), grande parte da arquitectura contemporânea refugiou-se em formas vazias de conteúdos com excepção para o sentido abstracto do vazio e da forma em si mesma. A relação com a cultura estética minimalista, recuperada dos anos 60, é imediata e tão inquietante quanto o monólito monocromático que preenchia o plano de *2001*

¹³⁵ Paradoxalmente, a suposta transparência e insistência do registo dos Becher, leva a uma descontextualização dos objectos coleccionados. Libertos da “*escravidão de serem úteis*”, estes objectos (ou arquitecturas) encontram na “*objectividade impessoal*” uma dignidade nunca antes reclamada, adquirindo novos sentidos. A fotografia dos Becher, ao contrário de “conservar” os objectos (primeira associação que fazemos do acto de coleccionar), revoluciona-os, porque é precisamente nesse olhar frio, em que é retirado o contexto e o sentido, que surge a transformação. A partir de Walter Benjamin e a propósito do coleccionador, escreve Giorgio Agamben: “*Precisamente porque eleva el extrañamiento del pasado hasta convertirlo en un valor, la figura del coleccionista está emparentada de alguna manera con la del revolucionario, para quien la aparición de lo nuevo sólo es posible a través de la destrucción de lo viejo*” (Agamben: *El Hombre sin Contenido*. Barcelona: Áltera, 1998, p. 173).

Odisseia no Espaço. É neste enquadramento que poderemos situar muitos dos interiores de Tadao Ando; as imagens da DMF, da Casa em Melides dos Aires Mateus; interiores da Biblioteca de Seattle fotografados por Frank van der Salm (fig. 143); a residência para estudantes em Dijon (França) de Herzog & de Meuron nas lentes de Hisao Suzuki, as casas de José Paulo dos Santos nas lentes de João Armando Ribeiro ou de Christian Richters...

Mas há ainda um outro tipo de abstracção na representação da arquitectura, a abstracção que se refugia no pormenor, no detalhe. O suposto interesse destas imagens assenta na particularidade da forma, do material mas, paradoxalmente, estas imagens parecem ser as mesmas de projecto para projecto, de arquitecto para arquitecto, como se transitassem de um lado para o outro indiferentemente especificidade dos edifícios e dos seus autores. Repetem-se universalmente a “mesma” textura do xisto cortado ao cutelo com junta seca; o reflexo da superfície espelhada; o efeito “moiré” de uma grelha metálica perfurada; os raios de sol que atravessam um ripado de madeira, etc. Imagens de lugares-comuns, causa ou consequência, de uma globalização das técnicas e dos imaginários, evidenciando que Andreas Gursky, Frank van der Salm ou Candida Höfer já fizeram a mesma fotografia e que diferentes arquitectos fizeram a mesma arquitectura.

Esta imagem de detalhe que não deixa de evidenciar uma cultura do fragmento não poderá, no entanto, ser tomada por essa realidade heterogénea cujas diferentes partes constituem um todo complexo ou caótico. O detalhe abstracto de que falamos ambiciona ser tomado pelo todo (não é essa a essência minimalista?); um todo homogéneo, repetitivo, genérico como qualquer parte do alçado do edifício de habitação e escritórios na Maia, de Eduardo Souto de Moura, fotografado por Alessandra Chemollo e Fluvio Orsenigo para a monografia editada pela Electa (Milão) em 2003.

TERRAIN VAGUE E OUTRAS RUÍNAS.

Na antítese da forma está, aparentemente, a ausência de forma e a forma disforme.

O que poderá haver de fascinante nas fotografias de Stephen Shore de espaços informais, parques abandonados, pavimentos comidos por erva, terrenos baldios,

parques de estacionamento vazios, armazéns decadentes, arquitecturas abandonadas?

Voltemos à definição de *terrain vague* encontrada por Ignasi de Solà-Morales para descrever espaços em que o sentido de “ausência” é evidente, salvaguardando que esta ausência não é a representação de um vazio absoluto mas antes o vestígio de um passado perdido, ou então um vazio expectante, transitório, que aguarda uma segunda oportunidade. Na definição de Solà-Morales *terrain vague* são lugares “estranhos”¹³⁶ que ficam de fora dos circuitos e das estruturas dinâmicas da cidade e que, no entanto, são, paradoxalmente, lugares de uma imensa liberdade: por aquilo que possibilitam em termos de alternativa à cidade normalizada; pelo modo como ignoram uma identidade homogeneizada; pelo modo como resistem a uma representatividade dos poderes; ou mesmo pela forma como se ausentam da disciplina imposta pelas formas arquitectónicas. Ao lermos *terrain vague* percebemos que é a partir de uma certa sensibilidade artística desenvolvida a partir das lentes fotográficas que nos disponibilizamos a pensar estes espaços como uma alternativa a uma ideia de cidade demasiado presa por valores de ordem. Num primeiro olhar, a existência destes espaços marginais é incompatível com as ambições da arquitectura: *“parece que todo o destino da arquitectura foi sempre o da colonização, o pôr limites, ordem, forma, introdução no espaço estranho de elementos de identidade necessários para torná-lo reconhecível, idêntico, universal”*¹³⁷. No entanto, Solà-Morales deixa em aberto uma possibilidade: a de haver uma arquitectura do dualismo, da diferença, da descontinuidade, atenta aos fluxos, às energias, às arritmias do tempo ou à perda de limites. Um exemplo desta atitude poderá estar na origem da segunda versão do Projecto da Avenida da Ponte, no Porto, de Álvaro Siza¹³⁸, mas também numa imagem que o reputadíssimo fotógrafo alemão Christian Richters¹³⁹ fez da Igreja de Marco de Canaveses do

¹³⁶ Ou “externos” ou “estrangeiros” Ver Solà-Morales: “Terrain Vague” (1995), *Territorios*, p. 187-189.

¹³⁷ Idem, p.191

¹³⁸ O projecto da Avenida da Ponte de Siza propunha, numa primeira versão de 1975, um edifício longitudinal com o sentido de colmatar os vazios e esconder os afloramentos rochosos resultantes da violenta abertura da Avenida na década de 50. Esse projecto nunca foi construído, mas 25 anos depois foi proposta a sua revisão. Nesta segunda versão o projecto propõe a preservação desse mesmo maciço, agora “estetizado” e assumido como vestígio de uma “memória colectiva” construída a partir de uma descontinuidade do planeamento e ausência de acção. A Avenida da Ponte foi, e continua a ser, um *terrain vague* no centro do Porto.

¹³⁹ Christian Richters (Münster, 1958) estudou design de comunicação e fotografia na Folkwangschule, Essen, de 1979 a 1985. Foi assistente de Pan Walther de 1977-1979 e é desde 1985 fotógrafo de arquitectura para

mesmo arquitecto (fig. 153). Nesta fotografia, Richters faz contrastar a geometria precisa e rigorosa da igreja de Siza com a imprecisão dos limites do terreiro contíguo. Este terreiro, não pavimentado e não hierarquizado (revela uma promiscuidade na circulação de pessoas e automóveis), encontra-se parcialmente absorvido por uma vegetação selvagem que aproveita as zonas menos movimentadas para se desenvolver. Não parece que este espaço informal seja resultado do projecto de Siza, mas também não parece que ponha em causa a afirmação do mesmo. Na realidade contribui para uma certa *patine*, ou naturalidade que só o tempo permite. A possibilidade que esta imagem demonstra é a da compatibilidade entre uma ideia de ordem, de perfeição e uma expressão de informalidade ou acaso. Richters poderia ter omitido este espaço “estranho” focando a sua objectiva apenas no objecto arquitectónico mas optou por recusar fazê-lo sem qualquer constrangimento ou moralismo, poderia ter fechado a porta de um carro estacionado, ou escolher um outro ângulo em que as costas de um painel publicitário não estivessem tão presentes.

Esta aceitação tranquila de uma realidade complexa e dualista exprime uma tendência que manifesta uma maior sensibilidade perante lugares e arquitecturas outrora ignorados ou considerados marginais. A recente atenção dada às periferias, aos parques industriais ou zonas portuárias é disso exemplo e não poderemos esquecer que foi acompanhada de maciças campanhas de documentação fotográfica¹⁴⁰.

O optimismo que encontramos na visão de Solà-Morales em relação aos *terrain vague* não deixará de ser partilhado por uma nova geração de fotógrafos, cujo trabalho tentará expor “arquitecturas” sem estabelecer *a priori* juízos de valor.

No catálogo *Periferias* editado pelo CPF em 1998, Ian Jeffrey, a propósito do fotógrafo português Paulo Catrica¹⁴¹, escreve: “*O diagnóstico de Gabriele Basilico, e*

arquitectos, editores e revistas em todo o mundo. Em Portugal, fotografou obras de Álvaro Siza, Souto de Moura e José Paulo dos Santos.

¹⁴⁰ Lembramos, por exemplo, a *Mission Photographique de la DATAR* de 1984, uma encomenda lançada pelo Estado Francês com o objectivo de documentar a paisagem contemporânea francesa ou o projecto italiano *Archivio dello Spazio*, dirigido por Roberta Valtorta, que, envolvendo instituições como o Centro di Documentazione della Facoltà di Architettura di Milano, lançou diversas campanhas fotográficas centradas na paisagem urbana norte-italiana, ver Valtorta: “Archivio dello Spazio” (Infoteca).

¹⁴¹ Em Portugal, o fotógrafo Paulo Catrica tem seguido a escola italiana do registo da paisagem urbana. Centrando a sua atenção nos territórios em transformação (paisagens urbanas ditas informais, de crescimento espontâneo ou periféricas aos centros urbanos consolidados), Catrica, procura sentidos que falham, quer ao observador estrangeiro a essa realidade, quer ao seu habitante porque a vivência quotidiana, a rotina, a

também o dos Becher, é relativamente arcaico ao atribuir as culpas desse desastre. É uma leitura do mundo determinada por forças malignas ou pela bomba atômica. Catrica pertence a uma geração mais jovem, tem outra concepção da história, uma concepção menos disposta em confiar em qualquer sistema causa-efeito, mais preparada para aceitar uma ideia de efeitos sem causas. Daí estar presente nestas imagens esse sentido do casco da cidade como uma espécie de Pompeia, mergulhada na luz diáfana do amanhecer". Num recente catálogo da exposição fotográfica *You are Here** (Casa das Mudanças, Madeira 2003), também de Paulo Catrica, Jeffrey acrescenta: *"a possibilidade de desconstruir a ideia de lugar, categoria que se presume definitiva, atrai os fotógrafos contemporâneos. A fotografia actual, especialmente as suas propostas mais radicais, não toma nada por garantido"* e talvez seja precisamente isto que nos liberta para a edificação de um novo olhar (fig. 145). Uma nova "estetização" que por certo se pressentirá na arquitectura. Se não, olhemos para um outro caso, aparente, de antítese da forma e da ordem: o disforme, as formas deformadas.

Avancemos pelas ruínas.

Parece hoje fácil aceitar uma estética da ruína depois de filtrada por um olhar romântico e pitoresco. A ruína deveria ser a antítese da forma e da arquitectura – porque não é *utilitas*, não tem *firmitas* e porque não deveria ser reconhecida *venustas* a uma estrutura incompleta e deformada. A ruína no olhar estetizado é quase sempre a ruína do "outro", de outra civilização, de um outro tempo, é a projecção de uma nostalgia e de uma decadência que raramente se viveu, mas que se simula e se monumentaliza tornando na abstracção que é dizer "memória colectiva". Quando a ruína nos é contemporânea, quando é desastre ou terror, depressa se tenta ultrapassar e as imagens que a testemunham fascinam mais por se poder dizer: "sobrevivemos" e no entanto não deixará de se lhe reconhecer uma atracção perversa, somos todos *voyeurs* dos acidentes.

indiferença, também proporciona uma "invisibilidade" do território. Catrica raramente fotografa *arquitectura*, prefere fotografar *arquitecturas*, um plural que abrange a construção de toda uma paisagem anónima, um território cuja identidade é plural, contraditória e aparentemente caótica. No entanto, as suas fotografias são estranhamente tranquilas, talvez porque não forcem explicações, talvez porque aceitem com passividade uma realidade tantas vezes renegada por arquitectos. Consciente dos processos de transformação, tenta fixar momentos apenas presos a uma "memória visual" e não a um sentido de memória nostálgica. Antes pelo contrário, a existir nostalgia é nostalgia do futuro, porque os seus trabalhos são propositivos, encaminham leituras, exibem potencialidades e neste sentido aproximam-se da noção de *terrain vague*.

A ruína foi sempre um tema fotográfico, primeiro como continuação de um género pictórico, depois como documento da transformação das cidades: a ruína deixou de representar a “decadência” para representar o “progresso” nas imagens de Édouard Baldus ou de Charles Marville. Com as guerras e mais expressivamente na Segunda Guerra Mundial, todas as imagens de ruínas se tornam instrumentos ideológicos, imagens de propaganda, de vitória sobre o inimigo, mas que depressa acabam por assombrar todas as partes. A ruína torna-se próxima, demasiado próxima. No rescaldo, um silêncio ensurdecedor: *“a cidade desfigurada, o espaço deslocado, o vazio, a imprecisão e a diferença. Através da violência bélica um espaço urbano converte-se em ‘terrain vague’, a contradição da guerra faz aflorar à superfície o estranho, o inqualificável o inabitável”*¹⁴².

Mas as fotografias de Robert Capa de Estalinegrado destruída pela Guerra, em 1947; as de Gabriele Basilico de Beirute, em 1991 (fig. 117,115), ou as de Ryuji Miyamoto da cidade japonesa de Kobe, destruída pelo terramoto em 1995 (fig. 116), testemunham que para lá da denúncia, do horror, existe algo perversamente belo: talvez uma consciência dos limites. Depois, estas imagens, que não hesitaremos em adjectivar de fascinantes ou sublimes, geram outras imagens que com elas se confundem: outras ruínas e destruições, mesmo que legítimas (a implosão do Biltmore Hotel em Oklahoma City, 1977 (fig. 118) ou as explosões controladas no trabalho artístico intitulado *Blast* (1995) de Naoya Hatakeyama (fig. 123)); que se tornam cinematográficas (o desejo de Daria¹⁴³ no final do filme *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni, ou as imagens da demolição do Pruitt-Igoe de Minoru Yamasaki¹⁴⁴). Estetiza-se as imagens da ruína, da destruição, da explosão: o horror domestica-se.

¹⁴² Solà-Morales: “Terrain Vague” (1995), *Territorios*, p.193.

¹⁴³ O filme de Antonioni termina com uma explosão de uma luxuriosa casa do deserto americano, na imaginação de Daria (interpretada por Daria Halprin) significa a ruptura com o seu passado cúmplice do estilo de vida americano (capitalista e consumista) o que não deixará de se reconhecer como um acto desejado de terrorismo. Uma réplica da casa real foi construída perto da casa existente para se fazer explodir perante 17 câmaras em ângulos diferentes. A ambiguidade das imagens perante um cenário real é-nos descrito pelo próprio Antonioni: *“It was so difficult to organize the explosion, with all the wires and cameras – like a war operation, and I was the general, giving instructions for one cameraman to shoot now, and then turning quickly to another and signalling him to shoot next. I was so concerned with the practical things that I didn’t have time to feel anything else as the house exploded.”* (entrevista de Guy Flatley, em 1970, para *The New York Times*, disponível em: <http://www.moviecrazed.com/outpast/antonioni.htm>).

¹⁴⁴ Talvez o arquitecto mais desventurado da América, depois do insucesso e demolição do bairro social Pruitt-Igoe em St. Louis, projectado em 1951 e demolido em 1972 (ver filme de Geoffrey Reggio: *Koyaanisqatsi* de 1983), as suas Torres Gémeas de Nova Iorque são o alvo fatal de um atentado terrorista.

Há uma outra imagem de ruína latente na arquitetura, são as imagens de edifícios em construção: estruturas incompletas, desperdícios de obra, pó de cimento, rasgos abertos em tijolo; tubos plásticos esventrados, armaduras soltas, etc. São ruínas transitórias (quando não são permanentes) que expõem o início de um ciclo: o “eterno retorno”. Esta consciência tinha Hubert Robert, arquitecto da Revolução Francesa que simultaneamente pensou o *Project d'Aménagement de la Grande Galerie du Louvre* (1796) e a *Vue Imaginaire de la Grande Galerie du Louvre* (fig. 124) – uma visão do mesmo espaço que projectou mas em ruínas¹⁴⁵.

O fotógrafo americano Lewis Baltz, do movimento *New Topographics* e colaborador regular de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, reuniu entre 1978 e 1979 um conjunto de imagens da construção de Park City, uma cidade periférica que promete aos seus habitantes a tranquilidade que não se encontra nas grandes cidades. Seguindo a mesma linha de pensamento que se encontra na série de imagens intituladas *Tract House* (1971) (fig. 268), Baltz encontra na construção inacabada uma expressão de desgosto como se algo estivesse à partida condenado. A obra de Baltz descreve-se em grande parte pela da procura de beleza no lixo, na destruição, nos lugares abandonados, mas com o trabalho de Park City¹⁴⁶ a coisa inverte-se: é na construção de algo novo, porvir, que Baltz encontra o paradoxo da ruína (fig. 120). Poderemos ler neste trabalho uma eventual condenação prematura de Park City que nos é mostrado sem pudor. Esta poderá ser uma verdade transitória mas eternizada nas lentes de Baltz. Semelhante registo referente ao tempo da obra tinha feito, em 1951, Ezra Stoller do edifício sede das Nações Unidas em Nova Iorque, edifício que nasce dos escombros de movimentos de terra e demolições, mas aqui a mensagem é claramente de expectativa, é a razão e a ordem prenunciadas pela objectividade de uma forma regular monolítica que se ergue sobre uma paisagem

¹⁴⁵ “Robert des Ruines”, como era conhecido pelas suas representações de ruínas, incêndios, demolições. Sobre ele escreveu Denis Diderot: “*Mr Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidents qu’elles montrent ; et je vais vous en dire ce qu’il m’en viendra sur le champ. Les idées que les ruines éveillent en moi sont grandes. Tout s’anéantit, tout périt, tout passe. Il n’y a que le monde qui reste. Il n’y a que le temps qui dure. Qu’il est vieux ce monde ! Je passe entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux ; les objets qui m’entourent m’annoncent une fin, et me résignent à celle qui m’attend. Qu’est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s’affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s’ébranlent. Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir*”, Denis Diderot: *Ruines et Paysages, Salon de 1767*. França: Hermann, 1995, p. 338-340.

¹⁴⁶ Ver Lewis Baltz: *Park City*. Albuquerque: Artspace Press, 1980.

devastada¹⁴⁷; arquitectura versus *terrain vague*; forma versus disforme; isto ainda num tempo em que as coisas eram a preto e branco (aliás, como a maior parte das fotografias).

Depois do optimismo e ingenuidade que caracterizou a década de 60, os anos 70 exibiram uma revolta angustiante e autodestruidora¹⁴⁸ que procurou dar sentido às margens da sociedade normalizada (o movimento *Punk* seria sua manifestação mais visível). Nas artes afirmou-se uma sensibilidade alternativa que adoptou os detritos da sociedade de consumo sem reservas: paisagens desoladoras, espaços abandonados, ruínas, ou mesmo o lixo foram re-significados como potenciais instrumentos de expressão. Não se poderá dizer que a arquitectura tenha passado pela mesma radicalidade, mas deste período poderemos testemunhar que a forma se permitiu libertar da função (o *loft* é disso exemplo) e que a forma deixou de sentir o peso da representatividade coincidindo com um tempo em que todas as instituições são postas em causa. Esta situação levou a forma a questionar-se sobre o seu papel na arquitectura. Isto criou uma situação paradoxal: por um lado, a forma entra em crise, expressando incerteza, desordem, precariedade, escassez; por outro lado, a forma, libertada agora do programa, da representatividade e convicções sobre a ordem, adquire uma autonomia própria, isola-se, e reivindica para si uma legitimidade inigualável. Depressa percebemos que a melhor maneira de contornar este paradoxo era a ironia, estimulada por uma consciência de pós-modernidade. É neste contexto que poderemos enquadrar, por exemplo, o projecto de Arata Isozaki *Re-ruined Hiroshima*, de 1968¹⁴⁹ (fig 121 e 122); os projectos dos

¹⁴⁷ Esta paisagem não está desvastada pela guerra mas não deixou de se construir contra a guerra, esta é a metáfora inerente à imagem lamacenta Stoller.

¹⁴⁸ É a passagem do LSD para a heroína. Não que o LSD fosse mais saudável, mas remetia para um cenário de libertação, de experimentação. No âmbito da arquitectura, ver a obra do arquitecto Kyo Izumi, que sob o efeito de LSD-25 e em conjunto com o famoso psiquiatra e investigador Humphry Osmond, foi levada muito a sério pelo Joint Information Service of the American Psychiatric Association. Ver artigo sobre “socio-architecture”, de Humphry Osmond, in *ETC-A review of General Semantics*, Dezembro de 1965, disponível no site: www.druglibrary.org/schaffer/LSD/etcosmon.htm.

¹⁴⁹ Referimo-nos ao painel que integrava a instalação *Electric Labyrinth* da Trienal de Milão em 1968 descrito por Isozaki nos seguintes termos “*My idea was to create twelve, very large curved panels covered with an aluminium surface on which numerous images were silk-screened. I chose from ukiyo-e prints about ghosts and terrible tragedies, and asked Tomatzu to find documentary stills about the atom bombs, rather than to use his own work. So, he brought a film and some pictures of Hiroshima and Nagasaki. A famous one is a kind of a shadow made on a wall at the time the bomb exploded. These were the images I put on the panels, which also moved anytime anyone passed through an invisible infra-red beam. They would turn and suddenly you would see a ghost or a dead body, which completely involved you in the movement of these strange images. They almost had to do with the tragedy of the war or the crisis in society. At the same time, there were also large walls, ten meters long and five meters high, very large walls, on which I made a kind of collage about the ruins of Hiroshima and the megastructure it would later become, which itself was in a state of ruin: a ruined structure on*

arquitectos nova-iorquinos SITE (*Project Peelin, Best*, Virgínia, de 1972, e *Shopping Center*, Houston, de 1975) (fig. 127, 128) ou da casa de Frank O. Gehry em Santa Mónica de 1977 (fig. 107). Estas expressões de ruína ou desordem simulada, não sendo novidade absoluta, mesmo na arquitectura (veja-se a *Casa da Coluna* de 1774 no jardim *Désert de Retz*¹⁵⁰ (fig. 125)), não deixaram de marcar uma época que só na aparência o “disforme” seria o antagonismo da arquitectura.

A ironia, o pós-modernismo, fizeram esquecer que a ruína pode ser uma realidade bem mais dura e agressiva: Richard Nickel, fotógrafo de arquitectura, morreu em 1972 na demolição de um edifício de Sullivan. Só passado um mês do acidente o seu corpo foi encontrado.

QUOTIDIANO BANAL

Por volta do ano 2000 a editora Phaidon Press publica uma colecção de postais compilados ao longo de vinte anos pelo fotógrafo britânico Martin Parr. Nome da colecção: *Boring Postcards*. “*they are exactly what they say they are, namely boring picture postcards showing boring photographs of boring places ... presumably for boring people to buy to send to their boring friends*”. Qual o interesse de fazer uma publicação de armazéns, fábricas, equipamentos públicos, interiores de motéis ou de estações de serviço em auto-estradas, dos anos 50 e 60, tudo aborrecido? Presume-se que na origem destes postais não estará uma consciência do quanto os temas possam ser enfadonhos, até porque a maior parte deles revela uma intenção claramente comercial ou publicitária. Também sabemos que hoje esses postais foram aparentemente re-significados ao ponto de parecerem interessantes não só ao coleccionador Martin Parr como também ao vasto público de uma editora como a Phaidon. Perguntamo-nos, então, se estes postais alguma vez foram aborrecidos, mesmo que o seu interesse seja perversamente sarcástico.

the ruins, which I titled The City of the Future is the Ruins. I was very much obsessed by these ruins of the future. I projected many images of the future city onto the wall. At the time, we didn't have any kind of video system; just slide projectors with maybe five carousels with eighty slides each, which meant a lot of images running through the projectors. We tried to show how the future city would itself constantly fall into ruin. This was on the moving panels, which, whenever they turned, would be accompanied by Toshi Itchiyanagi's strange sounds. It was an odd feeling to hear them. I called the installation Electric Labyrinths” (Isozaki: Iconoclash. Karlsruhe/Cambridge, Massachusetts: ZKM/ MIT Press, 2002).

¹⁵⁰ O *Désert de Retz*, a oeste de Paris, foi propriedade do Baron de Monville. Ver John Dixon Hunt: *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames & Hudson, 2003.

Paradoxalmente, vendem-se como *Boring Postcards*, o que nos leva a questionar o seu desinteresse: são os lugares intrinsecamente aborrecidos ou apenas as imagens que se fazem deles? As imagens traíram o interesse desses lugares? Ou, pelo contrário, apesar de serem lugares aborrecidos, as suas imagens permitem, agora, uma leitura interessante? Ou ainda, os lugares são aborrecidos e as suas imagens também, formando uma associação tão azarenta que se torna interessante: “é tão mau que até parece bom!” – afinal não foi isto que construiu uns quantos filmes de culto e umas quantas arquitecturas?¹⁵¹

Talvez o mais entediante dos *Boring Postcards* seja o modo como a arquitectura de influência modernista¹⁵², associada a uma certa ideia de progresso e presunção de bem-estar, resulte num ambiente insípido e artificial, numa imagem de um quotidiano demasiado perfeito ou previsível. Talvez a ironia que permite, hoje, resignificar estas imagens assente na desacreditação de uma visão que ambiciona fabricar uma imagem-modelo do quotidiano, como em *Playtime* (1967), de Jacques Tati, mas também com menor convicção arquitectónica.

Apesar de retratarem um imaginário datado, não deixa de haver neste conjunto de imagens aborrecidas uma estranha afinidade com uma produção cultural e artística mais recente: qual é a diferença significativa de um interior de um quarto do *Friendly Motel*, Rochester, NY, e o *interior 6B* de Thomas Ruff? (fig.166 e 165) Qual é o interesse arquitectónico acrescido da série de edifícios fotografados no finais dos anos 80 por Ruff?¹⁵³ Porque é que o *Stockton Municipal Airport* na Califórnia é mais aborrecido do que o *Holiday Inn* de Sault Ste. Marie, Ontário, quando fotografado por Stephen Shore em 1974? (fig. 161 e 162)

Provavelmente nenhuma diferença, tendo tudo lugar no mesmo universo do reconhecimento artístico, com a ajuda de Martin Parr, evidentemente.

No entanto, há algo de precursor nos *Boring Postcards*, que assenta na sua original intenção de tornar o “quotidiano visível” – questão que seria mais tarde retomada no âmbito mais vasto do que o da mera publicidade. Muito provavelmente o interesse destas imagens é que proporcionam visibilidade a coisas que são

¹⁵¹ Pense-se, por exemplo, no filme *Plan 9 From Outer Space* de Ed. Wood; o correspondente na arquitectura não será a *Piazza d'Italia*, em Nova Orleães, de Charles Moore?

¹⁵² Mais evidente a influência de um “estilo internacional” na série *Boring Postcards USA*.

¹⁵³ Referimo-nos a imagens como da série *Haus* (1988), exibidas há poucos anos na Fundação de Serralves (ver catálogo de Thomas Ruff: *Photography 1979 to the Present*. Cologne: König, 2003).

quotidianamente invisíveis; lugares que usamos diariamente e que, por não conterem nada de especial ou atraente, ou por nos serem tão próximos, se tornam indiferentes ao nosso olhar (fig. 163, 164). Ao serem captados por uma câmara fotográfica estes lugares adquirem uma *aura* inexistente no lugar real. Artistas e fotógrafos como Ed Ruscha (série de parques de estacionamento, anos 60 (fig. 160)) ou novamente Lewis Baltz (série parques industriais, 1974 (fig. 159)) exploraram esta invisibilidade tentando-a catalogar ou estetizar – tendência assumida pelos *New Topographics* americanos (Lewis Baltz, Robert Adams, Joe Deal, entre outros). Esta atenção pelo quotidiano invisível e banal foi trabalhada sistematicamente, na transição do século XIX para o XX, por Eugène Atget (a sua série de interiores não será certamente desconhecida de Thomas Ruff). Atget, que nunca reivindicou o papel de fotógrafo-artista¹⁵⁴, estará seguramente mais próximo da fotografia enquanto documento do quotidiano. A exceção a esse quotidiano, como a Torre Eiffel ou as Exposições Universais de Paris nunca foram assuntos fotografados por Atget, que preferia as ruas tradicionais, os bairros pobres, os jardins, as paredes de cartazes e publicidade ou os detalhes de guardas e portões... Mais próximo da normalidade do que do excepcional, as imagens de Atget ganharam com tempo um carácter histórico que nos distrai sobre o eventual aborrecimento de algumas das suas imagens – o quotidiano é demasiadas vezes previsível e aborrecido. A sua série de fotografias de interiores não é mais interessante que as da colecção de Martin Parr ou que os interiores de quartos de Thomas Ruff, mas o facto de evidenciarem uma distância temporal e, conseqüentemente, cultural, contribui para a sua elevação a imagens de interesse para lá do desinteresse dos conteúdos em si.

A ciência imprimiu à fotografia um carácter documental e fiel da realidade mas é a arte que lhe adicionou um entendimento que implicaria o lugar do observador, e esta é uma questão mais cultural do que temporal no sentido em que uma mesma imagem pode, numa mesma época, favorecer leituras diferenciadas (as imagens parisienses de Atget de empenas de edificios pejadas de painéis publicitários (fig. 74)

¹⁵⁴ Recusou, por exemplo, assinar as fotografias que publicou em *La Révolution Surrealiste* de Man Ray em 1926. Ver Man Ray: "Interview", *Camara* #74, p. 39-40. Também a venda de imagens para museus ou artistas enfatiza a modéstia com que Atget respondia a uma encomenda que só postumamente, e com o empenho de Berenice Abbott, seria reconhecida como criação artística. Ver sobre este tema o artigo de Paula Pinto: "Eugène Atget: Do Vieux Paris à Fotografia Surrealista", *IV S(s)TU* #7-8, p. 46-62.

teriam, seguramente, entendimentos diferentes se observadas por Oscar Nitzchke¹⁵⁵ (fig. 76) ou por Eric Mendelsohn¹⁵⁶).

No início do século XX a fotografia começava a revelar um quotidiano escondido. O retrato deixava de ser pose para se confrontar com a naturalidade de quem circula na rua. É este quotidiano que destacará os nomes de Walker Evans, Cartier-Bresson e uma primeira fase de Robert Frank.

As imagens de arquitectura demoraram décadas do século XX para absorver este quotidiano, captado pelo “instante decisivo” da máquina fotográfica. As imagens de arquitectura foram sempre fotografias de uma promessa de excepção, imagens premeditadas, fabricadoras de imaginários. Foram sempre fotografias do objecto como obra de arte e foi preciso começar-se a reivindicar “a vida como obra de arte”¹⁵⁷ e não “a obra de arte como vida” para que a arquitectura olhasse em seu redor, assumisse as suas adversidades, aceitasse a sua ocupação mesmo que imprevisível e imperfeita (como o fez Bernard Tschumi na sua propaganda da Villa Savoye¹⁵⁸ (fig. 130).

Foi talvez preciso que Henry Lefebvre e os Situacionistas dessem visibilidade à tirania que governava o quotidiano para, a partir daí, reivindicarem um dia-a-dia menos dependente das grandes metanarrativas e mais vinculado à criatividade doseada em pequenas revoluções, conscientes que nada se pode perder: tudo se transforma¹⁵⁹; foi preciso que Aldo Rossi e o seu amigo fotógrafo Luigi Ghirri¹⁶⁰

¹⁵⁵ Oscar Nitzchke, colaborador de Le Corbusier, projectou para os Campos Eliseos em 1936 a *Maison de Publicite* – edifício cujo alçado seria totalmente revestido por painéis publicitários. Ver Terrence Riley: *Envision Architecture Drawings From the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, 2003, p. 80-81.

¹⁵⁶ Relembramos o repúdio demonstrado por Mendelsohn, em *Amerika*, em relação à publicidade: “grotesco” era o termo usado para descrever a nova paisagem cosmopolita.

¹⁵⁷ *Slogan* que se generalizou no contexto da internacional Situacionista, referindo-se à reivindicação de uma existência mais criativa e heterogénea, vinculada também à ideia de lazer e de jogo. Enquadramento cultural de onde partem movimentos vinculados à performance, à instalação, etc.

¹⁵⁸ Bernard Tschumi mostra sem reservas uma Villa Savoye abandonada (fig. 130), desgastada pelo tempo: “*the most architectural thing about this building is the state of decay in which it is....*”. Tschumi desenvolveu em 1976 uma série de imagens irónicas, que intitulou “*Advertisements for Architecture*” e com que pretendia estimular um “desejo” semelhante ao conseguido pelo da publicidade a produtos como cigarros ou whisky, evocando deste modo uma arquitectura mais atractiva do que a representada, convencionalmente, por desenhos e fotografia em revistas técnicas. Ver Colomina: “*Architectureproduction*”, *This is Not Architecture*, p. 218.

¹⁵⁹ Referimo-nos às práticas artísticas e políticas denominadas pelos Situacionistas como: “*détournement*” ou “*derive*”.

¹⁶⁰ Luigi Ghirri, fugindo a uma Itália estereotipada, procura na periferia uma “topografia simbólica”, uma linguagem capaz de chamar atenção sobre o que nos é vulgar e a partir daí construir uma outra realidade, em que o *ver-se* confunde com a *visão*. O trabalho de Ghirri é sobre a memória antes de o ser sobre uma estética. “*Ghirri tem horror a uma fotografia bela*”, escreveu Aldo Rossi, com quem Ghirri colaborou durante anos. A fotografia de arquitectura é demasiado fácil: procurar um eixo; usar uma lente com correcção de perspectiva; fotografar com uma luz matinal e um céu sem nuvens; e um espaço ausente de pessoas. Mas não é este o

entendessem a arquitectura como um legado contínuo, uma narrativa; foi preciso que Denise Scott Brown, Robert Venturi e Steven Izenour¹⁶¹ aceitassem o presente espontâneo e profano e que Dan Graham retratasse a banalidade das *Homes for America* (1966) (fig. 168).

Hoje, uma imagem do quotidiano banal: uma casa na periferia de uma cidade periférica; prédios altos, casas de rés-do-chão, passeios estreitos, contentores de lixo, gradeamentos e redes, fibrocimento e policarbonato. Cadeiras de plástico misturadas com cadeiras de pano e cadeiras de madeira, à volta de uma mesa forrada por uma toalha com rendilhados. Sem qualquer pretensão de design de moda (fotografias de Philippe Ruault, da *Casa Latapie*, em Floirac, dos Lacaton & Vassal (fig. 169, 172)). Outra imagem de um quotidiano banal: a arquitectura “genérica” (fig. 157, 158).

IMAGEM DESCARTÁVEL

Em 1990, Peter Gwillim Kreitler, fotógrafo de casamentos, reuniu num livro a sua colecção de fotografias do edifício *Flatiron* (1901) – o primeiro arranha-céus em estrutura de aço, que resulta do encontro da Broadway com a 5ª Avenida em Nova Iorque¹⁶². De Alfred Stieglitz (fig. 70) a Thomas Yeh, passando por Walter Gropius, é provavelmente um dos edifícios mais fotografados do mundo fazendo parte de todo um imaginário colectivo. Criticado por Buckminster Fuller pela incoerência de ocultar a sua moderna estrutura de aço sob um plano decorativo de pedra, não deixou, contudo, de servir de referência aos arquitectos modernos, essencialmente no que respeita às suas proporções que parecem questionar a gravidade. Sem qualquer pretensão ensaística¹⁶³, o livro de Kreitler tem a virtude de reunir uma diversidade de imagens que permitem questionar, não só as fronteiras entre uma

interesse que as fotografias de Ghirri revelam: procuram antes um pormenor, um momento específico; um edifício iluminado pelos faróis de um automóvel; uma fotografia em contra-luz que não permite definir um espaço interior; uma pérgola que desaparece num emaranhado de ervas secas – fragmentos para a invenção de uma narrativa. Numa carta a Aldo Rossi escreveu Ghirri: “*Lembro-me de ter lido a frase: «na literatura é necessário ter muita memória, esquecer tudo, e depois esperar que tudo venha outra vez à cabeça», ocorreu-me que essa frase poderia conter o segredo para lidar com a arquitectura*”. Ver Constantini: *Luigi Ghirri, Aldo Rossi – Cose che Sono Solo se Stesse*, p. 34.

¹⁶¹ Referimo-nos, obviamente, a *Learning From Las Vegas*, livro de análise onde, não por acaso, os autores reconhecem a importância de fotógrafos como Ed Ruscha.

¹⁶² Ver Kreitler: *A Photographic History Of The World First Steel Frame SkyCrafer (1091-1990)*. New York: The American Institute of Architects Press, 1990.

¹⁶³ Será mais uma obsessão tão comum aos coleccionadores, escolha de um determinado tema até a sua exaustão abdicando, aparentemente, de quaisquer critérios de selecção ou afinidade.

representação documental e uma representação artística, como também verificar como o edifício se transforma ao longo de um século de representação. Para Stieglitz o *Flatiron* é uma sombra fantasmagórica; para Gropius uma composição diagonal condicionada às margens do papel fotográfico; para Lanzano a leveza de um reflexo no asfalto; para Miller o *skyline* de Nova Iorque, para Cummings um recorte dinâmico e cinematográfico; para Thomas Yeh uma ruína, para Staller apenas mais um edifício na noite. Paradoxalmente, quanto mais centramos o olhar num objecto, menos próximos estamos da “verdade”.

Ao contrário do Pavilhão Alemão de Mies cuja existência efémera proporcionou uma imagem eterna e coerente, na leitura incessante do *Flatiron* as imagens são como uma segunda pele (sendo a primeira a de pedra), descartável.

FOTOGRAFIAS DESFOCADAS

OLIVO BARBIERI, TOM MERILION, MARC RÄDER

Em *NotSoFarEast*⁶⁴ o fotógrafo Olivo Barbieri retrata a arquitectura e paisagens urbanas de uma China cosmopolita: resultado de uma economia em franca expansão; resultado do modelo “um país, dois sistemas”, em harmonia com as expectativas ocidentais do que se pensa vir a ser o maior mercado do mundo. Nesta China globalizada, arquitectos de renome internacional são chamados para realizar projectos pontuais que acabam por ofuscar uma realidade arquitectónica bastante mais agressiva. O deslumbramento por esta nova China, pela “janela de oportunidade” que assedia arquitectos um pouco por todo o lado, faz esquecer que é a “quantidade” e não tanto a “qualidade” que representa o paradigma arquitectónico (mas também económico) chinês. É no Oriente que vamos encontrar uma arquitectura de “Série B”, que copia e recicla projectos indiferentemente da especificidade dos seus programas ou lugares, assumindo como prioridades o tempo de execução e a economia e ignorando sem pudor as consequências deste modelo de expansão e densidade únicas. Não tenhamos dúvidas que projectos tão mediáticos como a sede da CCTV, de Rem Koolhaas ou o Estádio Olímpico de Pequim, de Herzog & de Meuron, são ingignificantes num panorama de crescimento ilimitado.

Nas novas cidades chinesas poucos traços restam de uma identidade arquitectónica local e o que resta depressa é remetido para o estatuto de monumento, a par com outros “monumentos” (como a Torre Eiffel ou a Capela de Ronchamp), vinculando os resquícios de uma cultura ancestral a uma superficialidade tão característica dos “parques temáticos”. Estamos perante o que Rem Koolhaas definiu por “cidade genérica”: de crescimento rápido e espontâneo, em permanente transformação e onde dificilmente se permite uma acumulação identitária ou histórica: a memória não ganha lastro. Não fosse a denúncia dos caracteres chineses impressos em *out-doors* tão coloridos como ilegíveis e poderíamos estar no centro de uma qualquer cidade americana. Esta comparação é reiterada por Olivo Barbieri na entrevista que concedeu a Simonetta Franceschetti: *“Are you looking for something specific in Chinese streets or do you just let things affect you? Do you have a thought-out project ahead?”* Resposta de Barbieri: *“In*

⁶⁴ Barbieri: *Notsofareast*. Roma: Donzelli Editore, 2002.

*China it is easier to find than to look for. What I found is surely similar to what's been found by the different photographers active in the United States in the fifties and sixties. China somehow is the America of nowadays, although this might sound as paradoxical*¹⁶⁵.

Foi esta paisagem inesperada associada a uma “revolução visual”¹⁶⁶ que Olivo Barbieri encontrou na sua viagem à China de 2001. As suas fotografias tiveram que contornar o caos de um crescimento espontâneo e a aceleração de um espaço em permanente transformação. Munido de uma câmara de grande formato, começou por fotografar a cidade e o seu quotidiano: ruas preenchidas de transeuntes e automóveis – que entretanto começaram a substituir as bicicletas. Contrariando toda esta “pressa” vamos encontrar nas fotografias de Olivo Barbieri um lapso de tempo capaz de proporcionar um afeiçoamento ao lugar: uma paisagem urbana maioritariamente desfocada mas com um ponto evidente a que chama «foco selectivo» (fig. 212, 213, 236,237).

A questão técnica é importante: com um olhar de um “rigor entomológico”¹⁶⁷, Barbieri, procura na vastidão da paisagem um “motivo” ou detalhe que decide privilegiar e tudo o resto é ligeiramente desfocado (ironicamente usando os mesmos instrumentos que permitem corrigir a perspectiva). Será, portanto, a partir de um fragmento que se permitirá reconstituir o todo: em cada imagem vamos encontrar a lucidez de um pedaço (destacado mas não isolado) que será a porta para uma legibilidade mais abrangente. Uma inversão do processo (desfoca-se para voltar a focar) que permite afirmar que é necessário, em primeiro lugar, conhecer as árvores isoladas que constituem a floresta.

Olivo Barbieri adianta outra explicação: *“I was tired of a totally affirmative photography. Through artificial light photography I realised that were shadow zones that were light zones, without being readable according to the usual decoding of an image. To work on the view mechanism and on selective focusing – where I choose*

¹⁶⁵ Barbieri entrevistado por Simonetta Franceschetti em *Notsofareast*, p. 11. O título da entrevista, *“China: so close, so elusive”* (tão perto, tão indecifrável), é igualmente paradoxal: contrapõe o ímpeto do progresso inegavelmente capitalista e aparentemente reconhecível, próximo, (daí a referência à América de Walker Evans ou à *Amerika* de Erich Mendelsohn) a uma incapacidade de descodificar uma realidade não só complexa e contraditória, como demasiado volátil para se dominar.

¹⁶⁶ Carmine Donzelli na introdução de Barbieri: *Notsofareast*, p. 6.

¹⁶⁷ Idem.

*which is the most readable area in the image – somehow is an extension of that concept: everything is not totally decipherable at first sight*¹⁶⁸.

Barbieri joga concentrando a atenção do observador sobre determinado pormenor (chave da imagem) apagando tudo em seu torno. Este paradoxo está igualmente presente nas imagens nocturnas: a informação que vai buscar à escuridão através de uma exposição demorada implicará um perda de fixação dos elementos em movimento (automóveis e pessoas) (fig. 234, 235). Mas é uma perda consciente e necessária, qualquer abordagem será sempre selectiva, as imagens desfocadas de Olivo Barbieri mostram o que escondem, são o “não-tempo”¹⁶⁹ da revolução visual; uma intermitência no quotidiano.

Mas há outra leitura a fazer das imagens de Barbieri. A técnica do «foco selectivo» tem como consequência uma estranheza que nos faz questionar a existência física ou *real* destes lugares. A desfocagem associada a uma certa sobre-exposição remete para o imaginário das maquetas de arquitectura. De facto, apenas o rigor e detalhe das zonas seleccionadas com a focagem parece denunciar o vínculo com uma realidade materializada para lá das imagens. Barbieri proporciona deste modo um jogo entre a realidade do objecto fotografado e a fotografia da sua representação enquanto “maqueta”. Afirmando uma distância entre a realidade e o seu imaginário, será esta uma maneira de acautelar o observador em relação a uma China ocidental?

Não cremos que a resposta esteja desvinculada, mesmo que indirectamente, dos próprios instrumentos e técnicas de representação. Barbieri assume que, embora as suas imagens sejam concebidas a partir dos processos tradicionais da fotografia química/mecânica, não deixam de parecer «digitais»¹⁷⁰. Sem desenvolver o tema (Barbieri apenas acrescenta: *“there is nothing in the computer that isn’t already inside of us”*¹⁷¹) parece que a componente “digital” será indissociável dessa construção de ambiguidade que nos faz questionar a “veracidade” das imagens, no sentido inverso à “plausibilidade” que o digital também oferece.

¹⁶⁸ Barbieri: *Notsofareast*, p. 12.

¹⁶⁹ Carmine Donzelli na introdução de Barbieri: *Notsofareast*, p. 7.

¹⁷⁰ *“I realized that my images seemed digital without being so”* (Barbieri: *Notsofareast*, p. 15).

¹⁷¹ *Idem*, p. 15.

À parte de uma leitura contextualista (até porque Barbieri repetirá a técnica do «foco selectivo» noutras geografias¹⁷²) é a própria imagem enquanto representação de um (qualquer) “real” exterior que é posta em causa. Isto não poderá ser indiferente ao facto de os instrumentos de representação digital proporcionarem uma incapacidade de distinguir “real” de “virtual”.

Olivo Barbieri desmonta a realidade remetendo-a para uma imagem da sua imagem – a fotografia da suposta “maqueta” –, distanciando-se, portanto, do tipo de fotografia que ambiciona ser a realidade que nunca poderá ser. A obra edificada regressa novamente à sua condição de projecto, mas isso não terá que ser lido obrigatoriamente como um recuo: ao remeter-nos para uma ideia de “maqueta” está simultaneamente a remeter-nos para o mundo da representação “projectiva” (no sentido de projectar, lançar, ambicionar futuro). Ao remeter-nos para a escala das maquetas, Barbieri possibilita-nos uma domesticidade sobre uma realidade demasiado complexa e distante para se dominar. Neste sentido, poderemos afirmar que Barbieri começa por propor uma “desmontagem” da realidade tendo em vista a sua simplificação ou domesticação, para, a partir daí, e agora com a cumplicidade do observador, remontar, imaginar, o mundo que falta nas suas imagens, estabelecendo uma analogia com uma realidade igualmente expectante.

Também o portfólio *Concrete Dreams* de Tom Merilion, concebido para a exposição *Regenerating Birmingham*¹⁷³, parte de pressupostos semelhantes. São fotografias aéreas, cuidadosamente desfocadas, desta cidade inglesa fortemente marcada, na década de 60, por arrojadas operações urbanísticas e arquitectónicas (*Spaghetti Junction; Rotunda; Bull Ring; Post Office Tower; Alpha Tower...*) de tal modo que “forward” se tornou o lema da cidade associado a estas operações – que entretanto começaram a ser questionadas. Constituindo parte da sua memória de infância, Tom Merilion, tal como Olivo Barbieri, devolverá, através da ilusão fotográfica, estes

¹⁷² Ver fotografia da *Casa del Sole* (Cervina, Itália), projecto de Carlo Molino, publicada na revista *Domus* #867 Fevereiro de 2004.

¹⁷³ Exposição realizada no Midlands Arts Center no início de 2000, com o apoio da Biblioteca Central de Birmingham e o Departamento de Arquitectura e Planeamento da mesma cidade. Sobre Merilion, ver James: “Birmingham in Construction”, *Opict* #5, p. 26-35.

fragmentos da cidade de betão ao “tempo” do seu projecto e ao espaço das suas “maquetas” (fig. 208-209).

A saturação das cores da imagem (usando para o efeito uma impressora a jacto de tinta), a desfocagem e ainda um tratamento digital que permite prescindir de determinados pormenores alegadamente “ruidosos” (como placares publicitários, sinalética rodoviária, etc...) restituem a dimensão do “sonho” justificando o título *Concrete Dreams*. Há uma estranheza nestas fotografias associada ao facto das paisagens urbanas retratadas por Merilion parecerem miniaturas semelhantes às que os colecionadores de comboios edificam. Mesmo as realidades mais complexas são simplificadas ao ponto de sentirmos poder dominá-las (Thomas Ruff evoca essa ilusão de “poder” relacionada com a miniatura numa imagem escolhida para a biblioteca de Eberswalde de Herzog & de Meuron: um pai e os seus filhos “sentem-se como deuses” a olhar para uma cidade de comboios).

O facto de serem vistas aéreas enfatiza essa simplificação da paisagem mas é, mais uma vez, a técnica da desfocagem que implica a dúvida na escala, uma “dúvida existencial”, que nos remete para a componente paradoxalmente perfeccionista e redutora do mundo das maquetas. Como defende Peter James a propósito de Merilion: trata-se de devolver à cidade e aos seus edifícios a visão primitiva (digamos que algo utópica) dos seus projectistas¹⁷⁴ e, de algum modo, o regresso à sua essência – a cidade como foi sonhada.

No trabalho de Tom Merilion, e também no de Olivo Barbieri, a realidade abdica do seu estatuto (perdendo a afirmação de existência) dando lugar a uma “perfeição”, que apenas se assume como mecanismo de representação – uma advertência retrospectiva.

Também em *Scanscape*¹⁷⁵ Marc Räder constrói um retrato, mais uma vez desfocado, de condomínios fechados na Califórnia (periferia de San Francisco, Los Angeles e o deserto de San Bernardino) (fig. 214, 215). Trata-se de uma série de imagens efectuadas entre 1994 e 1996 em torno das “atmosferas estéreis da

¹⁷⁴ Idem, p. 27.

¹⁷⁵ Räder: *Scanscape*. Barcelona: Ediciones Actar, 1999.

recente *Lebensraum*¹⁷⁶ californiana”. Mas poderia ser num outro qualquer lugar: o autor das imagens menciona, a título de exemplo, os novos parques empresariais de Berlim; as mais recentes construções ao longo das auto-estradas no norte de França, ou os condomínios na ilha espanhola de Maiorca. Estamos perante a comercialização do «Jardim do Éden»¹⁷⁷; ou as «privatopias» que refere David Harvey em *The Spaces of Utopia*¹⁷⁸: são os novos subúrbios construídos a partir de ideais comunitários, comuns, ou pelo menos baseados na mesma estratificação social e económica. Trata-se de “bolhas” herméticas, que justificam a sua auto-segregação num sentimento de medo perante uma sociedade plural e demasiado complexa. “Segurança”, “vigilância”, “tranquilidade”, “silêncio”, “beleza natural”, ou “estilo de vida”, “equilíbrio” e “homogeneidade” são os substantivos mais usuais para legitimar estes condomínios. Mas os paradoxos são muitos: a começar pelo facto de que o conforto de uma identidade comum se constrói a partir de uma perda da identidade individual das partes – fortemente condicionada por regras comunitárias¹⁷⁹. Um outro paradoxo refere-se ao facto de estas ilhas sociais assentarem numa construção paradisíaca muito superficial: não sendo auto-sustentáveis na criação de riqueza ou de empregos, estruturam-se numa dependência do mundo que criticam.

Apesar da perfeição, e também como descobriu o herói de *Truman Show* (filme de Peter Weir, 1998), há qualquer coisa que falta. Escreve Marcuse no catálogo de Räder: “*Whole dimensions of life are missing: challenge and achievement, diversity and wonder, history and expectation, the messiness of nature and the order of the spheres. There is nothing to threaten but nothing to astonish*”¹⁸⁰ ou nas palavras de Elizabeth McNeil: “*Everything is perfectly arranged. Yet something is missing – what is it? Music ever present fills what space is left to the imagination and desire to*

¹⁷⁶ *Lebensraum*: ambiente habitacional, segundo nota do autor de origem alemã em *Scanscape*, p. 90.

¹⁷⁷ Ver artigo de Peter Marcuse, “Commodifying the Garden of Eden”, em Räder: *Scanscape*, uma abordagem muito interessante sobre o conceito de «muro» e «porta». Ver também, sobre este tipo de condomínios na Europa, o artigo “Urban Sprawl Mediterrâneo: vestidos para Sonreir”, de Francesc Muñoz, publicado em *SI(s)TU* #3-4, 2002, p. 58-65.

¹⁷⁸ David Harvey: “The Spaces of Utopia”, *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press, L.A., 2000, p. 133-148.

¹⁷⁹ Peter Marcuse, “Commodifying the Garden of Eden” em Räder: *Scanscape*, p. 83.

¹⁸⁰ Idem, p. 83.

*really think (...)*¹⁸¹. Como se nada fosse deixado ao acaso, ao destino, o modelo destas paisagens herméticas fica reduzido ao conforto da previsibilidade. Tipologicamente repetitivos, morfologicamente homogêneos (fig. 217), estes condomínios oferecem uma imagem de tranquilidade e suposto igualitarismo. Mas onde uns encontram estabilidade social, outros encontram o tédio – a utopia sempre foi uma construção cheia de contradições e ironias.

Tudo remetido para um mesmo plano de importância, do corte da relva à cor da habitação em estilo neoclássico, o que falta nestas casas é “um ponto focal”¹⁸², algo que se destaque, que contrarie a perversa lógica da perfeição.

Mas voltemos às imagens de Marc Räder, com cascatas “de presépios”, palmeiras de “plástico” (fig. 216), construções em “miniaturas”, ao ponto de se confundirem com maquetas e, no entanto, tudo disponível à escala humana. Não será contudo a objectiva de Räder a responsável exclusiva por esta remissão da realidade para um plano que habitualmente associamos aos instrumentos de representação. É a própria realidade física que assume uma imaterialidade plástica, superficial, evocativa: são materiais que imitam outros materiais; painéis de PVC que imitam ripados de madeira ou paredes de tijolo maciço; mosaicos cerâmicos que imitam parquet; resinas que imitam pedra; telas asfálticas que imitam telhados; radiadores que imitam lareiras; caixilhos de um único vidro-duplo que falsamente se desdobram em pequenas partes imitando vãos de outros tempos, etc.... Uma realidade que menospreza o detalhe ou o toque: o mármore não é frio, as paredes são ocas, o chão range à passagem; e os vidros duplos minimizam a relação ambiental com o exterior. A arquitectura subjectiva-se como a fotografia numa materialidade que apenas parece resultar à distância, num olhar desatento e desfocado, mas que pelo suposto conforto e orçamento desafia a “verdade dos materiais” reivindicada pelas práticas de influência modernista (fig. 218, 219).

No sentido oposto de ajuizar sobre uma “verdade”, interessará perceber o que levou Räder, Merilion ou Barbieri a optar por uma documentação visual assente na construção de uma “dúvida existencial” referente às diferentes realidades abordadas. Uma primeira leitura será assumir a distância entre o real e a sua

¹⁸¹ Elizabeth McNeil, “Mirrors, Bathtubs, and Remote Controls” em Räder: *Scanscape*, p. 61.

¹⁸² Elizabeth McNeil, “Mirrors, Bathtubs, and Remote Controls”, em Räder: *Scanscape*, p. 61.

representação, recusando, portanto, uma abordagem mimética, como que advertindo o observador para os condicionalismos inerentes a qualquer representação (*ceci n'est pas une pipe*). Ou ler na legitimidade “autoral” a reivindicação de um entendimento codificado da realidade (*ceci c'est aussi une pipe*).

Mas talvez a hipótese mais estimulante (que inclui as leituras anteriores) esteja associada à ideia de perda ou “subtracção” da realidade.

Aquilo que dizemos ser representação só o é por referência a uma realidade representada. Ao criticar a existência dessa realidade, estamos também a criticar a possibilidade e a vontade de representação. As imagens dos condomínios californianos, de Birmingham ou de Shanghai, não são representações (dos condomínios californianos, de Birmingham e de Shanghai) mas “apresentações”: a realidade é remetida para a imaterialidade. De facto, estas imagens (ou melhor, as “maquetas” que vemos nestas imagens por vontade dos seus autores) assumem-se como documentos em si, como que indiferentes à realidade edificada – que é remetida para um plano hipotético.

A “maqueta” fala mais alto que a realidade, o “projecto” mais do que a obra. Só há ficção, não realidade. É esta “subtracção” que nos assedia. Não há uma construção (real ou maquetada) de que a maqueta/fotografia seja representação. Estas imagens simulam não ter referente, fazem-nos duvidar da existência da realidade. Como num jogo de espelhos paralelos, há um instrumento de representação (fotografia) que simula a representação de um instrumento de representação (maqueta) com o fim de se autonomizar de qualquer realidade. No final apenas resta a imagem. A arquitectura desfocada, a cidade *out-of-focus*, é a imagem, da imagem, da imagem, etc.

Mais recentemente a técnica do «foco selectivo» ou da «desfocagem genérica» generalizou-se¹⁸³, tem sido aplicada na documentação de obras realizadas por arquitectos tão influentes como Rem Koolhaas ou Herzog & de Meuron. Este

¹⁸³ Veja-se por exemplo o site: <http://www.recedinghairline.co.uk/tutorials/fakemodel/>, em que se ensina a fazer “fotografias de falsas maquetas” com a ajuda do Photoshop: “*With a very little effort, you can take existing photographs of everyday scenes and make it look like they're actually of miniature models. It doesn't take much to fool the mind of the viewer, but there are a few basic rules you can follow to help convince your audience that they're looking at a railway set rather than the real world; see the section on picking the right photo at the bottom of this page. You'll need a copy of Photoshop CS or later to follow this tutorial (...)*”.

aparente retorno de uma realidade edificada à fase preliminar da “maqueta” só se justifica se nestas imagens encontrarmos uma “essência”: a arquitectura no seu estado puro, imaterial.

GÜNTHER FÖRG

Na capa/contracapa do número 871, de Junho de 2004, da revista italiana *Domus*, um breve texto (não identificado), que supomos ser da responsabilidade do editor Stefano Boeri, apelava, em modo de redenção, a uma fotografia de arquitectura mais próxima do “mundo real” da arquitectura, dos seus aspectos mundanos, do seu contexto urbano, dos seus utentes. Simultaneamente questionava a suposta “objectividade”, desprovida de emoção, que tem caracterizado a fotografia da arquitectura *mainstream*. Esta nota de *mea culpa* é ilustrada com duas imagens desfocadas da Biblioteca Central de Seattle, projecto OMA-Koolhaas (fig. 232, 233). Uma delas é um plano picado, igualmente desfocado, que, mais uma vez, parece miniaturizar a arquitectura. No início do texto pode-se ler: “*Magazines like ours construct simulacra. These virtual spaces offer the reader the chance to inhabit visually and explore with the mind architecture he or she will probably never physically experience. But however convincing or powerful these simulacra may be, they cannot bridge the gap that separates the reader from the actual buildings – those concrete, steel, glass, stone object structures – scattered all around us (...)*”

¹⁸⁴. O que é mais inquietante na selecção de imagens que acompanham esta breve reflexão é que afirmam, na sua visão particular, desfocada, uma recusa de objectividade, reivindicando, simultaneamente, uma distância do seu referente material e contribuindo deste modo para alargar o “fosso que separa o leitor do edifício”. Se sempre assim fosse, mais fácil seria aceitar a obra por uma coisa outra.

¹⁸⁴ “(...) *Headless of this tension, architectural photography has for a long time sought to act as a stand-in for the buildings. It seeks to achieve objectivity through an impersonal viewpoint, devoided of emotion. It isolates buildings from their context and their inhabitants, producing images that provide what the public expects from signature architecture: awe, stupefaction, theatricality.*

But one wonders whether this attempt to provide a surrogate will satisfy us for much longer, whether we will not soon become saturated by slick, haughty images which only increase the distance between us and the real world of architecture. One wonders whether it is not just as important to describe architecture through some of its more mundane aspects. Whether one might find forms of representation closer to the elusive, fragmentary way we experience – often out of the corner of one’s eye – the urban landscape, and memorise it. The research is ongoing.”

Em 1999, o artista plástico alemão Günther Förg viaja até Espanha com o intuito de fotografar arquitectura moderna dos anos 30, acrescentando ao seu “catálogo privado” (onde já constam fotografias de arquitectura de Itália, Moscovo e Praga) imagens de edifícios de Alejandro de la Sota. A questão *emocional* vem ao de cima numa entrevista concedida a Ináki Abalos e Luís Enguita: *“as fotografias de edificios são feitas como «instantâneos» e mostram esse aspecto imperfeito, incómodo e deteriorado dos edificios (...) estabelece-se uma clara identidade entre uma realidade abstracta e uma realidade emocional”*¹⁸⁵. Esta exposição da arquitectura moderna subjugada ao tempo (que é também o distanciamento a uma “modernidade idealizada”) imprime às imagens de Förg uma expressão de decadência mas também de alguma nostalgia não necessariamente formal. Förg não se interessa pela arquitectura como “puro objecto”, nem “por essas imagens tão cosméticas de edificios” – interessa-se pela arquitectura absorvida num contexto mais amplo (por exemplo, sobre a hipótese de fotografar arquitecturas recentes, diz não ter suficiente distanciamento). Se encontramos alguma nostalgia associada à escolha dos edificios fotografados – quase sempre ícones do movimento moderno –, a realidade é que os pedaços dessas arquitecturas que nos são apresentadas por Förg depressa remetem para uma desmistificação constrangedora (fig. 33, 34). As suas imagens ligeiramente desfocadas, feitas com aparente descuido, reivindicam uma banalidade integradora: *“a melhor arquitectura é aquela que chega a resultar invisível, discreta, humana”*¹⁸⁶, o que pode ser lido como uma redenção das ambições ideológicas do modernismo mas também como crítica a uma monumentalização formal e isolada. As imagens de Günther Förg são por isso quase sempre fragmentos que não deixam transparecer a totalidade dos edificios, evitando a sua exposição e mediatização. São imagens que recusam comunicar mais do que uma incerteza sobre os cânones e paradigmas da arquitectura moderna. Mas serão também a consciência de que o tempo absorve e nivela tudo. Desacreditadas as metanarrativas, resta a certeza de encontrar novas leituras para os velhos objectos. *“Trabajar en la modernidad sin su espíritu, sin su ilusión y dedicación: con abnegación, a la búsqueda de un instante, un gesto, una*

¹⁸⁵ Förg: “Fantásticas Imperfecciones” (entrevista de Ináki Abalos e Luís Enguita a Günther Förg), *La Arquitectura Sin Sombra*, p. 38.

¹⁸⁶ Idem, p. 47.

*mirada que nos describa, nos explique a través de aquella herencia en su día muda, hoy transformada en parlante por el mero pasar del tiempo y sus huellas en los edificios, en nosotros*¹⁸⁷.

As imagens de Günther Förg simulam uma certa casualidade perante a arquitectura moderna, são um instante que lhes retira um peso histórico, a leitura de um todo, ou o vínculo meramente formal. De algum modo são os instrumentos que possibilitam uma actualização, uma inserção num vasto contexto desacreditado de gestos ideológicos, por isso são provocatoriamente desinteressantes e distantes da esperança depositada na origem destes objectos. No entanto, como advertem Ináki Abalos e Luis Enguita, dever-se-á fazer justiça a Alejandro de la Sota: *“El placer secreto de ver a Günther trabajar en el Gimnasio Maravillas es tener la certeza de que Alejandro de la Sota ya lo sabía hace 20 y 30 años; que esa mirada sentimental y descuidada – en deshabillé, decía él – sobre lo moderno era su mirada y hoy es él el objeto de la misma curiosidad del mismo afecto. La mirada de Günther ilumina la de Alejandro de la Sota con una complicidad reveladora. El objetivo se ha cumplido para todos y, como siempre, con fantásticas imperfecciones*¹⁸⁸. Apesar da aparente displicência, a câmara tremulante, o objecto desfocado e, definitivamente, o distanciamento temporal, legitimarão esta cumplicidade entre o observador e o arquitecto.

HIROSHI SUGIMOTO

Em 1997, Hiroshi Sugimoto iniciava a sua série *Architecture* (fig. 52, 242, 243), que dois anos mais tarde integrava a exposição *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture*⁸⁹, patente no Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Mais uma vez estamos perante imagens desfocadas de edifícios paradigmáticos da história da arquitectura moderna. À série original seriam acrescentadas mais imagens posteriormente reunidas no catálogo *Sugimoto: Architecture*⁹⁰ que acompanhou a exposição do mesmo nome no Museum of Contemporary Art de Chicago. Uma particularidade deste catálogo é a sua organização cronológica: as

¹⁸⁷ Idem, p. 35.

¹⁸⁸ Idem, p. 47.

¹⁸⁹ Exposição comissariada por Richard Koshalek e Elizabeth Smith.

¹⁹⁰ Catálogo *Sugimoto: Architecture*. New York: Museum of Contemporary Art Chicago/Distributed Art Publishers, 2003.

obras são organizadas por datas de conclusão (uma taxonomia muito recorrente nos manuais de história). No entanto, a mesma objectiva desfocada imprime à diversidade das obras fotografadas um “nivelamento” contrário a qualquer ambição analítica ou histórica. Embora temporalmente balizado no que poderíamos vagamente denominar por período moderno, qualquer coisa entre a Ponte de Brooklyn e o Museu Guggenheim de Bilbao (há uma excepção de que falaremos mais à frente), não existe qualquer pretensão na procura, por exemplo, de um “estilo” ou de um outro qualquer critério que não seja a escolha de “ícones” da arquitectura internacional. De resto, a pluralidade e extensão da amostra submerge toda na neblina que já caracterizava as paisagens dos mares de Sugimoto¹⁹¹. Não sendo uma proposta de leitura histórica o certo é que o tempo dos seus objectos não foi menosprezado, embora seja um tempo esquivo: “...we realize that those buildings or ghost structures will never belong to the real world. We will never be able to focus on them because they represent the real meaning of modernity: the acceleration of time and the dispersal of places”¹⁹².

Para uma série intitulada *Theaters* (dos finais da década de setenta) (fig. 11) Sugimoto fotografou salas de cinema e *drive-ins* recorrendo apenas à luz do projector de filmes. O tempo de exposição para a elaboração destas imagens estava vinculado à duração do próprio filme. Esta aparente redundância em fotografar o filme resultou numa tela branca sobre-exposta de luz ou, como sugere Sugimoto, sobre-exposta de informação¹⁹³. Paradoxalmente, a informação captada pelas imagens refere-se apenas aos elementos imóveis do cenário, que devido ao longo tempo da exposição fotográfica conseguem emergir da penumbra. A evocação do livro *Elogio da Sombra* de Junichiro Tanizaki é imediata. Mas o tema central (não só em termos compositivos) desta série de imagens é a tela branca – mas não vazia –, reveladora de um certo excesso inerente à “aceleração” dos tempos modernos; uma “entropia” ou “desordem” nas palavras de Virilio ou de Eco. Será, portanto, com alguma suspeição que Sugimoto irá fotografar a arquitectura de um tempo que se atropela em acontecimentos deixando para trás uma memória

¹⁹¹ Referimo-nos à série *Seascapes* (1980), paisagens serenas de uma textura líquida em que o mar se confunde com o céu numa composição quase abstracta.

¹⁹² Francesco Bonami, “My Dear Sugimoto” em *Sugimoto: Architecture*, p. 10.

¹⁹³ “Contém demasiada informação e demasiada informação é sinónimo de vazio” (Sugimoto, citado por Sérgio Mah: *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, p. 93).

vaga e nebulosa. Em *Architectures*, tentar-se-á parar esse tempo, essa velocidade, recorrendo a imagens lentas que possibilitem um regresso à “essência”¹⁹⁴ da arquitectura: “re-create the imaginative visions of the architecture before the architect built the building”¹⁹⁵.

Ao optar por fotografar edifícios que já fazem parte de um imaginário comum, Sugimoto estabelece um duplo e simultâneo desafio: terá que evitar uma redundância de imagens (todos estes edifícios foram mil vezes fotografados) sem contudo perder, na procura da sua “essência”, aquilo que os identifica. Trata-se de um exercício de síntese no sentido da procura do mínimo de informação capaz de ambicionar o máximo de reconhecimento. Abdicar da cor, de escala, de contexto, de pessoas, de luz, de focagem, sem contudo abdicar de um imediato e generalizado reconhecimento. Claro que estas imagens só funcionam enquanto “essência” porque não deixam de estar vinculadas a todas as outras imagens que já conhecemos dos diferentes edifícios ou aos próprios edifícios. É este estatuto de “arquétipo” que facilita Sugimoto, na maior parte dos casos, ao procurar a “essência” numa única fotografia, estando certo de que esta imagem será suficiente para despertar todas as outras que não nos mostra mas que já existem na nossa memória. Se, por um lado, se trata de um exercício de depuração e síntese, por outro lado, há que reconhecer a sua dependência mas também capacidade de evocação da memória que temos dessas arquitecturas. E nesse sentido talvez a desfocagem nos alerte para a permanente distância que existe entre a *memória* e a *realidade* dos edifícios. Diz Sugimoto citado por Marco De Michelis: “some memory of his own mother or father is not human”¹⁹⁶. Mais uma vez a inexactidão é assumida como a leitura possível perante uma realidade esquivada.

O catálogo *Architectures* abre com uma imagem do Templo de Dendera (século 15 AC) no interior do Metropolitan Museum de Nova Iorque (fig. 249). Sendo uma

¹⁹⁴ Nancy Spector, em “Reinventing Realism” *Sugimoto Portraits*, evoca uma “redução à essência”; e Gloria Moure fala de “alma” ou de “aura” (por certo em referência a Walter Benjamin) em *La Arquitectura Sin Sombra* (Barcelona: CCCB/Polígrafa, 2000), p. 20.

¹⁹⁵ O fotógrafo japonês citado por Robert Fitzpatrick no prefácio de Sugimoto: *Architectures* (New York: Zzap Publishing, 2003), p. 6.

¹⁹⁶ Para um desenvolvimento sobre a “memória” no trabalho de Sugimoto, ver Marco de Michelis: “The Veiled Glance of the Memory”, Sugimoto: *Architectures*, p. 14.

excepção no leque temporal de escolhas de Sugimoto, não deixa de levantar as mesmas questões e alguma inquietude relacionadas com o modo de ver. Este caso particular talvez seja ainda mais estimulante devido às contradições que interioriza. Reiterando a sua organização cronológica, tudo indica que a escolha de Sugimoto tem como objecto o Templo e não o edifício que o alberga – a Ala Norte do *Metropolitan Museum* de Nova Iorque, projectada por Kevin Roche, John Dinkeloo and Associates, entre 1967 e 1979. Mas, ao contrário de outras imagens cujo objecto escapa ao seu contexto, o Templo não consegue libertar-se totalmente da sua condição museológica: mesmo que desfocado, o peso do tecto ou a esquadria dos caixilhos não deixam de afirmar o seu aprisionamento. Sugimoto irá fotografar Dendera procurando contrariar a dignidade perdida na viagem do Egipto para a América, com um plano simétrico, próximo e ligeiramente abaixo da altura do observador, tentando, desesperadamente, compensar a escala imposta pelo interior – um edifício dentro de edifício: *“history is a systeme of Chinese boxes, one contained inside the other, like the temple you desperately tried to bring back into the timeless dimension from which it came. And modernity is a maze from which there is no escape”*¹⁹⁷. O nosso interesse por esta imagem em particular assenta, mais uma vez, na tentativa de negação de uma realidade a partir de uma técnica fotográfica de desfocagem, mas aqui a realidade que se nega é a realidade da “maqueta” – o Templo de Dendera, como um objecto descontextualizado, submetido ao interior do Metropolitan, condenado à “representação” (fig. 248). Todo o esforço de Sugimoto vai no sentido de contrariar esta condição, fazer com que Dendera deixe de ser “maqueta”, mas o instrumento encontrado é o mesmo: a “desfocagem”, que no caso permite à representação negar-se a si própria.

Como já foi referido, no portfólio *Architectures* de Sugimoto vamos encontrar um conjunto de edifícios reduzidos à sua representação mínima. Contudo esses objectos não perdem no processo de desfocagem uma “identidade”. Antes pelo contrário, estas imagens parecem fazer ressurgir ou enfatizar o que será suposto ser a essência do projecto. Na lógica platónica, trata-se de voltar à origem, à natureza do objecto, ao seu conceito. O processo de desfocagem poder-se-ia

¹⁹⁷ Francesco Bonami, “My Dear Sugimoto” em *Sugimoto: Architecture*, p. 10.

enquadrar no diálogo da *República*: “*muitas vezes acontece que aqueles que têm pouca vista apercebem-se melhor das coisas do que aqueles que a têm penetrante*”¹⁹⁸. De algum modo, acredita-se que esta abstracção da realidade acabará por revelar uma verdade oculta na informação em “excesso”.

Terence Riley¹⁹⁹ refere-se às imagens de Sugimoto estabelecendo um paralelismo com Le Corbusier quando sintetiza a arquitectura num «jogo de volumes agrupados sob luz». Mas a luz em Sugimoto não é apenas o desvendar de uma volumetria, é antes a própria forma (fig. 12) numa relação de dependência que transporta da fotografia. Por exemplo, na Casa Batlló, o excesso de luz parece ser responsável por um liquefazer da arquitectura. Os caixilhos ou os tectos ondulados parecem assim encontrar a sua justificação. Já na Casa Schindler, a importância da luz parece tomar tal proporção que destrói qualquer ideia de espaço – o espaço torna-se bidimensional como a própria imagem impressa em papel. Difícil será não evocar a abstracção em Mark Rothko.

Ao falarmos de arquitectura a partir das imagens de Sugimoto somos sugestionados para uma abordagem “pictórica” ou “escultural” da arquitectura. Falamos de objectos sem função (os programas são, também aqui, indiferentes), sem utentes, sem escala (ou melhor, com uma escala passível de se confundir com simples maquetas), sem lugar (raramente nos apercebemos do seu contexto), sem data. Falamos de formas condicionadas à variação de cinzas numa impressão, sem movimento, sem cheiro, sem ruído. Contudo, estas imagens não deixam de ser eficientes, apresentam-se como conceito ou memória da arquitectura, reivindicam ser carta de intenções, ser fundação, são, paradoxalmente, o imaterial e matéria da arquitectura. Poderá ser esta uma “essência” volúvel, subjectiva, passível de ambiguidades, ser um compromisso tão efémero quanto o tempo fotográfico que vai entre “sub” e “sobre” exposição?

Ao desfolhar as páginas do catálogo *Architectures*, torna-se inevitável a comparação de duas imagens que parecem retratar um mesmo objecto. Uma imagem é a escultura de Luís Barragán e Mathias Goeritz para uma cidade periférica da capital do México (fig. 245), a outra imagem é um retrato do World Trade Center em Nova

¹⁹⁸ Platão: *A República* (livros VII-X). Lisboa: Guimaraes Editores, Janeiro de 1970, p. 156.

¹⁹⁹ Ver T. Riley: “La Arquitectura como Tema”, *La Arquitectura Sin Sombra*, Barcelona: CCCB, 2000, p. 9-11.

York (fig. 244). Menosprezando a cronologia, poderemos dizer que as Torres Satélite ambicionam ser o que as Twin Towers foram: um gesto radical de marcação na paisagem, afirmação de metrópole, um desafio gravitacional. As torres da dupla Barragán-Goeritz (1957) são a maquete do que haveria de ser arquitectura, são a vontade simulada no tremer do olhar a partir de uma viatura que circula em seu redor. Mas as imagens de Sugimoto possibilitam esse desejo, dissolvem a diferença, equilibram a luz vespertina, confundem a relação de escala, habitam a escultura tornando-a arquitectura ou desabitam as Torres Gémeas transformando-as em escultura-maqueta. E mais uma vez o plano da imagem possibilita a inversão de sentidos entre realidade e a sua representação.

Como se a realidade não fosse suficiente, como se a representação permitisse ir mais longe estabelecendo um elo de ligação com uma imaginação irrigada de fragmentos que emergem a partir destas imagens. A falta de informação seria assim um estímulo assente na necessidade de completar ou fechar o quadro, adivinhar o que lhe falta, e da ausência de uma memória rigorosa (a permanente distancia entre memória e realidade) surgiria a invenção capaz de estabelecer novas relações, capaz de afirmar novas leituras – mesmo que falsas (estamos precavidos). E servem estas duas últimas imagens de Sugimoto para lembrar que tantas vezes parece ser a imagem mais sólida que a realidade edificada da arquitectura (uma verdade inquestionável, pelo menos no que refere às Torres Gémeas).

THOMAS RUFF

A subjectividade inerente à percepção e a fotografia como meio de construção e desconstrução de autenticidade e realidade são temas centrais da obra artística do fotógrafo Thomas Ruff (1958). O projecto intitulado *I.m.v.d.r* (Ludwing Mies van der Rohe) concebido para a exposição e catálogo *Mies In Berlin*²⁰⁰ consiste numa série de imagens manipuladas digitalmente de edifícios construídos pelo célebre arquitecto alemão. Uma das imagens mais surpreendentes da exposição é capa do catálogo: trata-se de uma fotografia do pavilhão de Barcelona, desfocada, sob um

²⁰⁰ Em 1998, Ruff começou por fotografar três obras de Mies van der Rohe para o Kunstmuseum Krefeld; posteriormente, a convite de Terence Riley e Barry Bergdoll, desenvolveu a série *I.m.v.d.r.* para a exposição *Mies in Berlin* do Museum of Modern Art New York, Junho-Setembro de 2001.

ardente céu rosa (fig. 193). Mas, antes de falarmos especificamente desta série, interessa olhar para um dos mais recentes (e não terminado) projectos do fotógrafo residente em Düsseldorf. Em *Machines* (projecto iniciado em 2003) Ruff trabalha a partir de um arquivo²⁰¹ de imagens dos anos 30 sobre máquinas industriais. São negativos em vidro (13x18 ou 9x12) que tinham como objectivo a produção de “catálogos de venda” a oferecer a potenciais clientes e interessados.

Ao consultarmos o catálogo *Machines* de Thomas Ruff, deparamos com algo muito estranho: um plano branco embaciado envolve as diversas máquinas produzindo um efeito fantasmagórico (fig. 280). Uma espécie de névoa que parece ter tomado conta destas fábricas remetendo as máquinas para uma outra “dimensão” espacial e temporal, apesar de não termos dúvidas quanto à origem e época das imagens. Os próprios objectos expostos são produto de uma indústria pesada e suficientemente distante do *hardware* que habita o espaço contemporâneo.

A nossa atenção sobre estas imagens centra-se nesse fundo translúcido que quase isola a máquina do seu contexto. A conclusão precipitada será pensar que Ruff é o responsável por este “blur photoshop”, até porque nos tem habituado a semelhantes manipulações digitais em imagens. Mas neste caso específico a intervenção do fotógrafo é bem mais discreta, sem contudo, alterar radicalmente o que vemos.

O plano nebuloso consta dos negativos originais, trata-se de um fundo de pano ou papel usado para destacar a máquina perante um cenário demasiado complexo. Provavelmente a ausência de luz nos espaços interiores onde se fotografaram as máquinas justificou uma longa exposição que, perante a instabilidade do plano de fundo segurado em mãos, resulta numa indefinição de contornos e consequente estranheza. A técnica é convencional e teria como propósito uma facilitação nos retoques necessários para impressão final em catálogo – onde toda a envolvente da máquina seria omitida. Thomas Ruff limita-se, praticamente, a desmascarar este processo mostrando as fases intermédias da produção de imagens. Mas o seu interesse não está só neste processo de descontextualização do objecto do seu ambiente “natural”. De certa maneira pretende também evidenciar como a “mentira” sempre fez parte da história da fotografia; aqui o paradoxo vai mais

²⁰¹ Arquivo da fábrica Rohde & Dörrenberg, Düsseldorf-Oberkassel.

longe: o que parece ser uma manipulação digital de Ruff é afinal uma manipulação arcaica, e o que parece ser particular à fotografia da época (como as cores óxido de ferro) são intervenções feitas por computador. Como explica Caroline Flosdotff, o interesse do artista está mais no processo fotográfico do que no motivo: *“Ruff’s transformation creates photographs of old machine photographs that, over the course of the series, become the prototype of a historical photograph with machine motifs. Ruff calls his series Machines even though the works are no longer explicitly about machines but rather about a reflection on historical photographs”*²⁰². No seguimento desta leitura histórica, poderemos dizer que a intervenção de Ruff levará às últimas consequências o processo de descontextualização do objecto-máquina. As suas imagens, agora impressas em grande formato (86x113 até 150x196 cm) e expostas na Kestner Gesellschaft Hannover, adquirem um valor artístico claramente distanciado da expectativa e pragmatismos inerente ao catálogo original. No entanto, lembramos que essa distância se evidencia mais com a perda de função da imagem original, do que com a sua descontextualização, até porque esta perda de “lugar” já era ambicionada no catálogo primitivo.

Duas das imagens trabalhadas por Ruff sintetizam os paradoxos da representação: a primeira é uma imagem intermédia com o nebuloso plano de fundo branco que ainda deixa transparecer algumas janelas da fábrica e algum lixo no chão (fig 281d). A segunda imagem refere-se ao mesmo objecto, agora tratado para impressão no catálogo (fig 281e). O fundo passou a ser homogéneo, os reflexos no metal foram acentuados, assim como a sombra e a marca da máquina – agora mais evidente. Mas talvez o que nos interesse mais neste passo para o acabamento seja o resultado tão próximo de uma ilustração aparentemente feita a partir de um desenho técnico. No fim tudo parece voltar ao início; o produto final parece abdicar do realismo proporcionado pela técnica fotográfica (testemunho do objecto enquadrado num ambiente real) para adquirir uma existência ambígua vinculada à sua representação “desenhada”. Paradoxalmente, a “mentira” parece ser, pelo menos, mais funcional do que a verdade do objecto no seu contexto.

²⁰² Folsdorff: “Time Machines – Concept of Reality in Thomas Ruff’s Cycle”, *Thomas Ruff Machines*, p. 12.

Apesar de fotógrafo, ou talvez precisamente por ser fotógrafo, Thomas Ruff sabe que as fotografias iludem – representando a ilusão uma possível mais-valia.

Uma parte do trabalho que desenvolveu para a exposição *Mies in Berlin*, partiu igualmente da manipulação de fotografias dos anos 20 e 30 e mais uma vez foram questionados os códigos linguísticos da época; as cores óxido de ferro, o género typophoto desenvolvido na Bauhaus, a fotomontagem, ou o simples assumir do grão característico das reproduções em jornal.

Quer a partir de imagens de arquivo, quer produzindo novas imagens, Thomas Ruff afasta-se claramente duma abordagem “documental” da obra de Mies van der Rohe. O que lhe interessa é a própria fotografia enquanto documento, o que não querará dizer que a leitura que propõe esteja totalmente liberta dos conteúdos ou objectos fotografados. Poderá haver um distanciamento mas não um desvínculo; dificilmente poderemos ignorar as interpretações propostas por Ruff sem antes questionar as respectivas consequências na compreensão do objecto arquitectónico. A sua desconfiança em relação às imagens ou a sua consciência “subjectiva” enfatizada pela distância temporal à origem do objecto abrem um campo de possibilidades para novas leituras.

É o caso de uma imagem que nos propõe do interior do Pavilhão Alemão de Barcelona, desdobrada em três hipóteses cromáticas (fig. 195).

Thomas Ruff sabe que do edifício original apenas restaram fotografias impressas a preto & branco – as mesmas imagens que influenciaram várias gerações de arquitectos e que permitiram a reconstrução do pavilhão em 1986. Ao questionar o valor histórico dessas imagens, por saber que elas são condicionantes da realidade, está simultaneamente a questionar a fiabilidade da reconstrução. Ruff desconfia da imagem enquanto documento e sendo a história actual uma história de imagens, desconfia da própria História. Talvez por isso Thomas Ruff prefira a construção de imaginários à fiabilidade das imagens. A sua abordagem histórica não pretende ser mais do que um disfarce; o mimetismo de um passado ancorado ao presente. Trata-se, portanto, de um jogo de permanente actualização, um jogo de ilusões, cuja história possível é apenas a da fotografia. As três cores do mesmo cortinado interior do pavilhão de Mies expõem a fragilidade da fotografia enquanto testemunho ou documento: como sabemos se não haveria cor quando as imagens

eram a preto & branco? Também depois de vermos a série *Machines* fica a tentação de comparar o plano branco que descontextualizava as máquinas do seu ambiente com o cortinado (azul, verde ou vermelho), igualmente responsável por uma perda de referência de lugar – porque inibe a relação entre interior e exterior. Há, nos dois projectos de Ruff, o assumir de uma separação entre a suposta realidade e suas representações; os diversos planos – plano branco desfocado, plano do cortinado, o plano da imagem ou do papel impresso – são todos construções ou mecanismos ilusórios. Mas é a partir destas representações que se reconstruiu o recente pavilhão de Mies em Barcelona. Consequentemente a “realidade” do edifício, legitimada pelas imagens que o antecederam, não andarà muito longe da “realidade” das suas imagens. A distância que os separa é ténue e difusa. No fim, tudo remete para o plano da representação sem referente. Sabendo que a realidade é uma utopia, Thomas Ruff prefere explorar as amplitudes da percepção.

Voltando às imagens exteriores do pavilhão Mies em Barcelona produzidas por Ruff em 1999, sabemos que são desfocadas digitalmente de modo a simular um movimento horizontal da câmara fotográfica (fig. 193, 194). Duas leituras serão possíveis: a primeira refere-se à incapacidade (que temos defendido) em documentar com rigor um objecto. A realidade torna-se assim fugaz, é o próprio objecto que se desloca, que se distancia da objectividade; a segunda leitura, embora no sentido oposto, complementa a primeira; refere-se a uma tentativa de aproximação à realidade do objecto, ao seu contexto, ou melhor, à sua estética: “*aesthetics of motion*”²⁰³. No ensaio *Berlin Modernism and the Architecture of the Metropolis*²⁰⁴, de Vittorio Lampugnani, o trabalho de Ruff não é mencionado mas é lá que vamos encontrar alguns argumentos que poderão enquadrar estas imagens: quer a partir de Berlage: “*impressionistic architecture in terms of the new kind of perception produced by the speed of modern life, which rendered detailed ornament on urban building façades superfluous*”; quer a partir do Manifesto Futurista (“*the beauty of speed*”) de Filippo Tommaso Marinetti. Uma fotografia de Anton

²⁰³ Peter Behrens.

²⁰⁴ Lampugnani, Vittorio Magnago: “Berlin Modernism and the Architecture of the Metropolis”, *Mies in Berlin*. New York: MoMA, 2001.

Stankowski e os desenhos de Mendelsohn são igualmente referenciados por Lampugnani. Coincidência ou não, o somatório da desfocagem resultante de uma incapacidade de representar o edifício com “objectividade” e a da desfocagem resultante de um enquadramento estético da obra só contribuirá para enfatizar o respectivo imaginário moderno – acelerado e dinâmico.

HEIDI SPECKER E GOSBERT GOTTMANN

Um outro exemplo de arquitectura desfocada refere-se ao trabalho da fotógrafa alemã Heidi Specker (1962). Tendo como motivo a arquitectura berlinense do “Estilo Internacional”, Specker fotografa os edifícios convencionalmente para depois lhes imprimir, digitalmente, uma trama de *pixels* contrastada de modo a que o resultado final se assemelhe a uma “aguarela” desfocada (fig 240, 241). A ampliação das imagens impressas a jacto de tinta acentua o desejo de imperfeição. Dos edifícios, fica a noção genérica de estrutura e uma abstracção que favorece os padrões que compõem o alçado. No que Heidi Specker define por *Teilchentheorie*²⁰⁵ (teoria da partícula), o nível de abstracção é ainda maior, são fragmentos de edifícios; pequenas partes de alçados que ambicionam representar o todo. Partindo da repetição como estrutura, Specker procura no detalhe uma identidade (uma espécie de ADN) para cada edifício, decerto com o sentido de contrariar, pelo menos em teoria, a ideia de homogeneidade inerente ao “estilo internacional”.

A desfocagem levada a um limite da perceptibilidade não só tem como objectivo uma distinção das diferenças a partir de uma análise formal como também reclama no seu efeito da impressão digital uma paradoxal semelhança com as técnicas de representação em aguarela. Ao evocar este processo manual da criação artística, ao evocar uma representação simuladamente autoral, Heidi Specker enfatiza uma singularidade que quer também reclamar das arquitecturas em desfocagem.

Apesar dos ângulos acentuados que realçam a volumetria dos edifícios, as imagens de Heidi Specker parecem reduzir a arquitectura à superfície do alçado: é lá que, algo apressadamente, se vai procurar a “identidade” e a “diferença”. E se hesitamos no “apressadamente” é porque parece ingrato para um “estilo” em que a arquitectura se afirmou como “funcionalista” estar agora subjugado à aparência

²⁰⁵ Ver Mack: *Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography*. London: Architectural Association, 1999, p. 116.

ou superficialidade de um alçado. No entanto, como refere Eduardo Souto Moura: *“a grande vantagem (e próprio inimigo) do movimento moderno é a estrutura autónoma; quando aparece a estrutura Dom-Ino implica que a pele possa ser autónoma, então aparece a decisão do gosto”*²⁰⁶ – algo que poderá reiterar a procura de Specker. Talvez seja esta a questão que mais nos interessa nas suas imagens; há um total despojamento que diríamos “ideológico” do modernismo, em favor de uma análise puramente formal, superficial, aparente; é a arquitectura liberta dos seus compromissos sociais, programáticos ou mesmo estruturais para dar lugar a uma textura aguarelada cuja opção recai na aparente diferença estimulada pela “decisão do gosto”. Poderemos ler nestas imagens a exaltação da arquitectura reduzida à sua componente estética, mas também a exaltação de uma diferenciação autoral, onde o próprio conceito de “estilo” se fragiliza na aproximação e desfocagem dos objectos.

Por último: *Modern Sufferings* de Gosbert Gottmann (1955)²⁰⁷. Como deixa transparecer o título do livro são paisagens urbanas “sofridas” em que arquitectura moderna é protagonista de uma distopia sem lugar específico – uma qualquer cidade, de arranha-céus, tomada pela indiferença (fig. 226, 227). O olhar de Gottmann pouco tem de isento, denuncia um progresso desumano, uma expressão dramática e simultaneamente silenciosa, desiludida. As cores quentes das imagens, a câmara tremida, o objecto desfocado, o grão indefinido das fotografias (extraídas de um suporte vídeo), resultam num ambiente catastrófico (o inferno na terra). Arquitectura e pessoas derretem-se em sombras distorcidas de contornos vagos e fugidios; uma câmara ardente de luz atómica e estranhamente possessiva (Hiroshima?) (fig. 228, 229).

Ao contrário do “still” fotográfico, estamos perante um movimento cinematográfico, as imagens têm um tempo, um movimento, mas não têm narrativa. Os alçados estão inabitados, são apenas texturas, por vezes volumes balbuciados entre a vertigem da gravidade e o enquadramento fotográfico. Apesar do forte imaginário

²⁰⁶ Eduardo Souto Moura e José Paulo dos Santos entrevistados por P. Bandeira para a *Revista Laura* #2, 2004, p. 71.

²⁰⁷ Gottmann: *Modern Sufferings*. Kehrer: Kehrer Verlag Heidelberg, 2001.

ficional (formalmente entre o *Metropolis* e o *Stalker*²⁰⁸), as imagens de Gottmann são extraídas do dia-a-dia, de cidades reais, de edifícios e pessoas existentes. Gottmann, prefere a sombra do objecto ao próprio objecto, prefere a penumbra de um corpo desmaterializado em contra-luz à singularidade de uma expressão, prefere a inexactidão do tempo ao rigor supostamente documental de uma fotografia. Mas o paradoxo que mais nos interessa é que as imagens, apesar de inquietantes, não deixam de ser simplesmente *belas*. Poderemos distinguir o *glamour* da superfície de papel do seu conteúdo de pesadelo?

VER DESFOCADO

Em menos de uma década, as galerias e os museus de arte abriram as suas portas às fotografias de realidades desfocadas. Com a exposição vem o catálogo e depois são as editoras a competir pela exclusividade dos artistas. Praticamente no mesmo intervalo de tempo, revistas de arquitectura foram igualmente contagiadas – o tema é arquitectónico: publicam-se paisagens urbanas desfocadas, arquitecturas desfocadas. O fenómeno alastra perdendo-se o sentido da sua origem.

Em 2003, o escritório de arquitectura B&K+ (Brandlhuber & Kniess, em que o “+” se refere a colaborações “exteriores à disciplina”) publica o seu trabalho numa influente editora de arquitectura: a Actar, de Barcelona. Convidam Marc Räder para fotografar os seus edifícios e, mais uma vez, o grande formato de desfoque selectivo devolve a obra construída ao campo da concepção. Os edifícios parecem maquetas, como se não quisessem abdicar da sua condição de imagem. Brandlhuber & Kniess justificam o convite a Räder associado à importância que as maquetas têm na elaboração dos seus projectos. E, de certo modo, ao apresentarem a obra feita como maqueta estão a enfatizar a importância do processo, da produção das imagens, no pensar da arquitectura. Mas o pensamento acaba quando a obra começa, a realização da obra implica uma definição incompatível com a agitação de todo o processo antecedente. A arquitectura acontece antes. B&K+ não estão preocupados em apresentar aos seus leitores obra construída, ou pelo menos essa não parece ser a prioridade, preferem remeter os

²⁰⁸ Respectivamente de Fritz Lang e Andrei Tarkovsky.

seus leitores para a incerteza do projecto, permitindo-lhes uma reavaliação da sua plausibilidade.

Se uma leitura possível será explorar a possibilidade de voltar à “origem” do projecto, outra leitura nos é permitida a partir da autoria da própria fotografia. Se partirmos com um conhecimento da obra de Marc Räder, já dificilmente aceitaremos a ambiguidade inerente às suas imagens. Sabemos que são realidades existentes, de certo modo são documentos, que invalidam o jogo proposto por B&K+. É necessário que o fotógrafo se torne invisível enquanto “autor” para que a imagem funcione, caso contrário teremos sempre a tentação e possibilidade de avaliar a imagem em si.

Nesta perspectiva há um jogo intrínseco à própria fotografia, durante anos mitificada como fiel reprodutora do real. Há uma clara ironia em utilizar as mais avançadas tecnologias fotográficas, não para representar determinada realidade com maior rigor, mas para subverter precisamente essa expectativa de rigor. Fotógrafos como Räder ou Gérard Pétremand reivindicam para a fotografia uma condição abstracta²⁰⁹ que quer abdicar da responsabilidade de ser testemunho – desfocar o real foi a metáfora que encontraram para o dizer.

Mas estas imagens já “existiam” antes de serem pensadas pelos artistas. De facto, são imagens vulgares em qualquer escritório de arquitectura que trabalhe com maquetas. Por isso as reconhecemos e as referenciamos às maquetas. A diferença não está na sua forma mas no seu conteúdo. Se para os arquitectos estas eram imagens com erro (falhavam na tentativa de passar por real), para os fotógrafos o erro torna-se precisamente na mais-valia da imagem (acertam na tentativa de passar por ficção). Embora em sentidos opostos, estamos perante uma mesma direcção: as duas perspectivas necessitam uma da outra para se validar. Nessa complementaridade os dois objectos fundem-se num único, partilhando, ora realidade, ora ficção, conforme, mais uma vez o lugar do observador.

²⁰⁹ A este propósito, ver introdução de Lysianne Lécho Hirt ao livro de Gérard Pétremand: *Topiques*. Genève: Creatio-Helvetica, 2001.

Em qualquer dos casos, tanto nas imagens construídas por arquitectos ou fotógrafos (como vimos a distinção é difícil), há uma revalorização do imaginário (da ficção) perante o que parece ser uma realidade provavelmente demasiado experimentada para que se torne atractiva. Mas este afastamento do real não parece reclamar a utopia no sentido do lugar totalmente livre – um lugar novo. Esta negação da realidade, do seu quotidiano, permanece pela *ambiguidade* relacionada com aquilo que nega. Poderemos falar de desconstrução mas no sentido de retornar a uma mesma origem – o tempo em que tudo era *possível*, mesmo que não passando da *representação*.

A arquitectura é a profissão desse tempo, paradoxalmente a construção da sua obra será também o seu fim – não que a realidade construída não perpetue o processo e o pensar, mas esse já não é do domínio dos arquitectos, será com certeza mais dos fotógrafos (e, claro, dos utentes...).

OBRA COMO REPRESENTAÇÃO

IMAGENS DE HERZOG & DE MEURON

A exposição *Herzog & de Meuron: Archeology of the Mind*, organizada pelo Canadian Center for Architecture, chegou ao Netherlands Architecture Institute, Roterdão, com o nome *Beauty and Waste in the Architecture of Herzog & de Meuron*²¹⁰. A exposição era essencialmente constituída por maquetas (fig. 250, 251), pontualmente acompanhadas de imagens fotográficas de Andreas Gursky, Thomas Ruff, Frank van der Salm, entre outros. Todas as maquetas foram cuidadosamente numeradas recordando-nos que estamos, em primeiro lugar, perante um arquivo do seu pensamento arquitectónico: *“in some cases buildings have actually emerged as a result”*²¹¹.

O mais interessante a respeito da exposição é que estas maquetas não são maquetas “finais”, para comunicar o projecto ao cliente ou a um público, mas maquetas de “trabalho” que descrevem o processo evolutivo de cada projecto. Só relativo ao edifício da Prada, em Tóquio, são expostas cerca de 40 maquetas e esta não é uma excepção. Ao percorrer a exposição percebemos que para Herzog & de Meuron a maqueta é um instrumento central no processo de pensar a arquitectura. A sua quantidade demonstra que o pensamento anda a par com uma permanente necessidade de “materialização”: estes elementos são, por vezes, a “confirmação”, por outra, a “negação” do rumo que os trabalhos levam. A sua quantidade parece também denunciar que o seu processo intelectual de pensar arquitectura estará mais assente num processo de subtracção ou exclusão de partes a partir de um *todo* (universo de todas as possibilidades) do que uma construção por adição a partir do *nada* (uma ideia a desenvolver).

Em qualquer dos casos estas maquetas são, para Herzog & de Meuron, «waste products», uma espécie de «lixo» que paradoxalmente é arquivado e exposto em museu. Estes objectos são «lixo» porque perderam a sua função e aparente utilidade, foram substituídos por outros ou pela obra construída, mas no espaço do museu ou mesmo do arquivo adquirem uma “aura” que justifica a revisão do título igualmente paradoxal: *Beauty and Waste*.

²¹⁰ A exposição esteve em Roterdão de 22/01/2005 a 08/05/2005, depois de ter passado por Montreal, Pittsburgh e Basileia, e deu origem ao livro *Herzog & de Meuron, Natural History* (ed. Philip Ursprung). Montreal: CCA/LMP, 2002.

²¹¹ Ursprung: *Herzog & de Meuron, Natural History*, p. 74.

Este momento de autonomia do objecto em relação à sua função é explorado por Herzog & de Meuron em *Sweet Dreams*: dissimulado no espaço da exposição, numa mesa entre outras, *Sweet Dreams* apresenta um conjunto de objectos cuja forma é desvendada pela legenda: são réplicas de utensílios com 500 000 e 100 000 anos (machado, lança, faca...) produzidas para a exposição pela fábrica de rebuçados Ricola. A ironia deste conjunto é que o observador é facilmente levado a atribuir-lhes um sentido arquitectónico, avaliando-lhes a textura, a cor ou forma da mesma maneira que o faz com as outras maquetas. *Sweet Dreams* só poderá ser uma metáfora e advertência relativa aos objectos que perderam o seu lugar e o seu tempo. No entanto, estes são também os objectos (ou “arqueologias”, usando as palavras dos comissários Philip Ursprung e Kurt Foster) que, aparentemente, melhor mostram como também o “desvio”²¹² poderá ampliar as possibilidades do pensamento arquitectónico.

Não deixará de ser estranho que uma exposição de Herzog & de Meuron, um escritório com inúmeros projectos edificados, tenha optado por deixar de fora testemunhos da obra construída. Não será a obra mais do que tudo a “arqueologia do pensamento”? As poucas imagens que se referem a edifícios construídos são fotografias nas quais a obra é “manipulada” (Thomas Ruff) ou remetida novamente para o plano da representação como se fosse maqueta (Frank van der Salm). A excepção cabe a Andreas Gursky com uma fotografia da loja Prada de um rigor e definição irrepreensível que caracteriza a nova geração alemã de fotógrafos.

Em *Natural History*, Herzog & de Meuron começam por dizer: “*Since architecture itself cannot be exhibited, we are forever compelled to find substitutes for it*”²¹³. A frase, que se refere ao corpo de maquetas e materiais expostos, parece esquecer que os “substitutos” não foram encontrados *a posteriori* da “arquitectura” mas, antes pelo contrário, estiveram na sua origem. De qualquer modo, afirma-se essa impossibilidade de representar ou comunicar a realidade de um determinado espaço que não seja a partir da sua experiência *in situ* embora esta argumentação seja algo paradoxal tendo em consideração o que a arquitectura é, pelo menos a

²¹² “Desvio” no sentido de *détournement*, apropriação; reciclagem.

²¹³ Ursprung; Herzog & de Meuron, *Natural History*, p. 75.

partir do Renascimento, a produção de imagens, de projectos, como resultado de um processo intelectual de pensar o espaço através da sua simulação gráfica.

Mas se a exposição *Beauty and Waste* se afasta da obra é porque não quer com ela competir, ou talvez porque vê na sua representação em museu uma afirmação da sua condição “artística”; a arquitectura como arte, desvinculada de uma realidade comprometida, desvinculada de uma função, a possibilidade da forma pela forma. As maquetas expostas em *Beauty and Waste* não são acompanhadas de qualquer planta, corte, ou alçado; dificilmente se compreende a sua escala, o seu contexto urbano, os seus conteúdos programáticos; e mais dificilmente a sua organização funcional; além disso não se distinguem os projectos construídos dos outros, o que implica que a realidade construída de uns legitima a plausibilidade de todos. Mas o inverso também é verdade: todos os projectos, mesmo os construídos, regressam agora à sua “essência”, à “ideia”, ao momento de criação mais próximo da sua origem.

Remetidos para um mesmo plano (o da imagem) estas são todas formas possíveis, realizáveis e, simultaneamente, abstractas – não passam de objectos esculturais. A arquitectura é reduzida a volume, forma e textura (tema central em Herzog & de Meuron), mas reduzida ao encontro da sua “essência”. Esta leitura é indissociável do contexto museológico: o que permite ao “lixo” tornar-se “belo” mesmo sem a complexidade que compreende a obra. Consequentemente, há um reconhecimento que estes objectos, enquanto “arqueologia do pensamento”, estarão mais próximos de uma condição *autoral* – em que o arquitecto se afirma como autor isolado (o mesmo não se pode dizer a partir da obra, cuja autoria é sempre partilhada com outros técnicos, ou cuja autoria terá que ceder em função do cumprimento de variadas condicionantes – a arquitectura construída tem sempre condicionantes). Estes objectos poderão não ser “obras de arte”, como afirmam Herzog & de Meuron ao chamar-lhes «lixo», mas depressa são “sacralizados” entrando na lógica dos objectos artísticos: são arquivados; coleccionados; expostos; têm seguros elevadíssimos; o observador terá que pagar para os ver e nem sequer lhes poderá tocar; além disso, mesmo que inadvertidamente, a simples exibição destes objectos a par com a obra de reconhecidos artistas plásticos reforçará por certo o seu estatuto. Com honestidade e inquietação perguntam Herzog & de Meuron: “*Are*

these simply more waste products or does the panoply of archived waste seek to enhance its status by basking in the radiance of a familiar, brand-name aesthetic? Or, conversely, are the works of art, as victims of a name-recognition, trying for once to escape the tyranny of the White Cube, so that they may be seen and appreciated in the new light cast on them by the unusual context?”²¹⁴

Desde os anos 80 que Herzog & de Meuron têm recorrido à colaboração de artistas no desenvolvimento dos seus projectos (a Eberswalde Library, em colaboração com Thomas Ruff, é talvez o mais paradigmático dos casos). Não será por isso de estranhar que também a documentação das suas obras resulte do convite (directo ou indirecto) a fotógrafos de renome internacional: Jeff Wall, Balthasar Burkhard, Frank van der Salm, Thomas Ruff, Hannah Villiger, entre outros. O convite a “fotógrafos artistas”, ao contrário dos “fotógrafos documentaristas” que tentam permanecer “invisíveis” perante a realidade fotografada, comporta os seus riscos: o seu olhar é sempre crítico e raramente inócuo perante o objecto arquitectónico.

Mesmo assim Herzog & de Meuron decidiram em 1991 levar à Bienal de Veneza uma exposição constituída exclusivamente por fotografias. A célebre imagem de Thomas Ruff do armazém Ricola em Laufen (Suíça) parte dessa encomenda (fig. 252). A história dessa imagem “perfeita” é sobejamente conhecida: a encomenda parte de Jacques Herzog e de Pierre de Meuron a Thomas Ruff que estava reticente em aceitar o trabalho. O resultado, uma impressão cromogénica com 153x296 cm, mostra um alçado sem qualquer distorção óptica ou perspéctica e sem qualquer ruído que retire a atenção sobre o objecto fotografado. Não se vêem pessoas, nem carros e mesmo a cobertura de um edifício anexo foi digitalmente “retirada” para que a fotografia se tornasse irrepreensível.

Mas o que esta fotografia nos mostra não pode ser visto no local, a começar, porque nenhum ângulo permite uma visão tão abrangente do alçado²¹⁵ (fig. 253). A técnica usada por Ruff implicou o tratamento digital de negativos convencionais retirados de diferentes ângulos e posteriormente compostos, em computador, numa única imagem. Ironicamente, Ruff nem sequer necessitou de visitar a fábrica Ricola porque encomendou os negativos originais a um fotógrafo local.

²¹⁴ Idem, p. 74-75.

²¹⁵ Tivemos a oportunidade de constatar *in situ* esta afirmação.

O comissário de *Beauty and Waste* e editor de *Natural History*, Philip Ursprung descreve o processo: “the only electronic retouching needed was to brush out a bit of roof protruding into the picture in the upper left-hand corner”²¹⁶. Mas esta não é exactamente a realidade. Thomas Ruff não só efectuou a “limpeza” descrita como também alterou as proporções do edifício. O armazém Ricola está modulado em 23 tramos verticais com largura referente à dimensão das placas de madeira. Na imagem de Ruff o edifício apresenta 25 tramos verticais embora mantenha a mesma altura.

Sabemos que Thomas Ruff não está interessado em documentar a realidade, mas em produzir imagens a partir da realidade. Poder-se-á questionar se esta fotografia contribuirá para um juízo crítico sobre a obra de Herzog & de Meuron. A imagem parece “mentir”, mas, para além de reiterar o conceito minimalista²¹⁷ do edifício, restitui a bidimensionalidade que caracteriza a mais elementar representação gráfica cartesiana. Esta imagem remete-nos para a concepção idílica do edifício; mais do que uma representação da obra, é uma representação do projecto como deveria ter sido – uma imagem de perfeição e simplicidade que só pode agradar aos arquitectos suíços.

No entanto, em “*I make My Pictures on the Surface*”²¹⁸, um artigo de Philip Ursprung baseado numa entrevista a Thomas Ruff, são documentados outros casos de manipulações digitais efectuadas por Ruff a obras de Herzog & de Meuron que nem sempre vão ao encontro do interesse dos arquitectos: em *Sammlung Goetz*, Munique, o fotógrafo retira do alçado as árvores e a respectiva sombra que se projectava no alçado do edifício e, mais recentemente, Ruff desenvolveu uma série de imagens “pixelizadas” – *estruturas JPG*²¹⁹ – em que os edifícios se tornam radicalmente irreconhecíveis. Uma destas imagens estava presente em *Beauty and Waste* (fig. 282).

A exposição de Herzog & de Meuron, presente no NAI de Rotterdam, salta directamente das maquetas precedentes à obra para as imagens dos edifícios

²¹⁶ Ursprung: *Herzog & de Meuron, Natural History*, p. 158.

²¹⁷ “We worked with that idea when we built the Ricola storage Building in Laufen, under the influence, at the time, of conceptual and minimal art” (Jacques Herzog: *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, p. 49).

²¹⁸ Ursprung: *Herzog & de Meuron, Natural History*, p. 157-165.

²¹⁹ Herzog: *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, p. 53.

interpretados pelos fotógrafos-autores, ou seja, contorna toda uma realidade construída, como se esta não existisse (por vezes não existe mesmo) ou como se a sua experiência fosse incomunicável – o que, a ser inteiramente verdade, reduziria significativamente a cultura arquitectónica. Obviamente que, apesar de toda a subjectividade fotográfica e retórica em relação à experiência tridimensional da obra, não deixa de ser possível comunicar ou simular um edifício por imagens (é esse “o” trabalho do arquitecto). Por isso Herzog & de Meuron abriram uma aparente excepção no espaço de *Beauty and Waste* que dedicam ao edifício *Schaulager for the Emanuel Hoffmann Foundation*, em Basileia. Aqui Herzog & de Meuron decidiram mostrar fotografias com carácter documental e objectivo da obra em construção acompanhadas do respectivo projecto: plantas, cortes, alçados, pormenores, fotografias de maquetas, etc. No entanto, este *source book*, à imagem do Atlas de Gerhard Richter, é constituído por cerca de 7 260 imagens reduzidas para caber num espaço com 9 m² (fig. 255). O resultado – uma espécie de papel de parede abstracto – não deixa de ser igualmente perverso, evidenciando, pelo seu excesso, uma entropia da comunicação que nos devolve ao ponto de partida: a obra parece estar sempre dependente da sua condição de imagem.

Mas Herzog & de Meuron têm uma relação mais complexa com as imagens. Ultrapassa a mera representação. A Biblioteca da Escola Técnica de Eberswalde (1994-1999), na antiga Alemanha de Leste, é um edifício monolítico supostamente construído com baixo orçamento (para a Alemanha), mas com um revestimento dos alçados muito especial: vidro e placagens de betão totalmente serigrafados com imagens seleccionadas por Thomas Ruff do seu arquivo de imagens de jornal – o *Zeitungsbilder* (fig. 254). Segundo Valeria Liebermann, as imagens que constam do arquivo pessoal de Ruff foram escolhidas não pela sua relevância histórica mas “*porque ele as acha simplesmente interessantes; estranhas ou absurdas; ou porque elas conformam certos clichés ou estereótipos; imagens que o atraem em determinado momento*”²²⁰ de um modo que poderemos dizer intuitivo. Ruff estará mais interessado nas imagens em si (na sua qualidade técnica ou estética) do que nos seus conteúdos ou na informação que transportam. Ao retirá-las do jornal, está a devolver-lhes uma liberdade distante da tirania do texto e onde não passam de

²²⁰Ver Valeria Liebermann: “Reflections on a Photographic Medium”, *Eberswald Library: Herzog & de Meuron*, p. 56.

meras ilustrações tantas vezes maltratadas. No entanto, para o edifício da Biblioteca de Eberswalde, Thomas Ruff seleccionou 12 imagens agrupadas por temas mais ou menos correspondentes às secções de um jornal: *política, história, tecnologia, cultura, ciência, arte e sociedade*, mas para ele o conjunto trata-se essencialmente de uma *fotomontagem*²²¹. Mesmo desvinculadas dos conteúdos, as imagens foram discutidas e pelo menos uma rejeitada pela direcção da escola e pelos moradores devido a uma possível associação ao regime nazi²²² – uma reacção que não deixou Ruff totalmente surpreendido pois sabe que há imagens que, mesmo que retiradas do seu contexto original, não deixam de transportar ou evocar sentido. Duas leituras, complementares, poder-se-ão fazer dos alçados de Eberswalde: uma que pretende afirmar a ideia da fotomontagem e do ornamento²²³, outra no sentido das imagens serem novamente significantes ou metaforicamente comprometidas com o que afinal é o conteúdo programático do edifício: memória colectiva.

Mas o que mais nos interessa em Eberswalde é o modo como a “arquitectura” desaparece por detrás da “imagem”. O edifício parece apenas servir de suporte às imagens de Ruff, remetendo a arquitetura, única e exclusivamente, para o plano bidimensional do alçado e das imagens. A arquitetura é, em Eberswalde, a “pele”, ou melhor, a “superfície” (recuperando as palavras de Ruff²²⁴). Não por acaso, um livro editado pela Architectural Association de Londres, com 64 páginas dedicadas à Biblioteca de Herzog & de Meuron, não contém uma única fotografia do seu interior. Este é também o tema central do armazém Ricola de Laufen, uma superfície que, nas palavras de Jacques Herzog, “se desfaz”²²⁵ quando nos aproximamos do edifício, acentuando ainda mais o carácter ilusório mas também dominador da imagem de Ruff – que é ainda mais reforçada pelo facto do edifício não ter um “interior” visitável por causa do armazenamento ser totalmente robotizado; a arquitetura resume-se à superfície.

²²¹ Ursprung: “Visiting Thomas Ruff in Dusseldorf”, *Herzog & de Meuron, Natural History*, p. 163.

²²² Ver Gerhard Mack: “Building With Images”, *Eberswald Library: Herzog & de Meuron*, p. 38.

²²³ Sobre a questão relativa ao “ornamento”, a partir de Adolf Loos, ver Gerhard Mack: “Building With Images”, *Eberswald Library: Herzog & de Meuron*, p. 7.

²²⁴ “A Picture is a picture. It should not generate the illusion of depth. Reality can be as deep as it wants. I make my picture on the surface” (Thomas Ruff, citado por Ursprung: “Visiting Thomas Ruff in Dusseldorf” *Herzog & de Meuron, Natural History*, p. 164).

²²⁵ “When you move up very close to the building, the image of the façade falls apart: you only see single components, nothing but paltry screws and planks” (Jacques Herzog: *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, p. 49).

O domínio da imagem poderá justificar ainda outra leitura. Quer a Biblioteca de Eberswalde, quer o armazém Ricola em Laufen, são dois volumes monolíticos cuja abstracção (de influência minimalista no primeiro, de limite orçamental no segundo) parece menosprezar qualquer relação com o *lugar* (Thomas Ruff simplesmente apaga-o em Laufen). Mas o facto de aceitarmos a imagem de Ruff significa ainda que aceitamos a alteração das proporções do edifício e, conseqüentemente, da sua escala. Estamos perante uma situação em que a arquitectura perde o seu contexto, do mesmo modo que as imagens de jornal do arquivo de Ruff perderam o seu conteúdo em benefício da sua essência formal e estética. A arquitectura torna-se imagem.

Mesmo assim Jacques Herzog, insiste que o que lhe interessa é a experiência da arquitectura à escala 1:1, *in situ*. “*why do people visit the cathedral in Cologne? It gives you an experience of space that you could never have in a movie by Steven Spielberg, no matter how spectacular his special effects*”²²⁶. Mas não pode ignorar que vão mais pessoas nas primeiras 3 semanas à estreia de um filme de Spielberg do que em 3 anos à catedral da Colónia, do mesmo modo que mais pessoas viram *Beauty and Waste* do que aquelas que foram a Laufen confirmar as medidas do armazém Ricola. Ao aproximarmo-nos do armazém, o alçado revela uma outra realidade: a dos materiais e da estrutura. E a imagem perfeita de Ruff também se “desfaz”, mas desfaz-se como quem contorna um desses *outdoors* publicitários que acompanham as auto-estradas; mostra-se um plano bidimensional suspenso numa estrutura ligeira. A experiência do Ricola 1:1, não é uma experiência arquitectónica porque não existe “interior”, o Ricola de Laufen são planos bidimensionais que se encontram para construir uma imagem.

IMAGEM DE CASA

Entre o final dos anos 70 e os primeiros anos da década de 80 não se pode dizer que a dupla de arquitectos Herzog & de Meuron tivesse muito trabalho. “*We were too young and new on the market to get commissions and therefore couldn't produce buildings as easily as an artist can produce images*”²²⁷. Cépticos em relação

²²⁶ Herzog & de Meuron, *Natural History*, p. 82-83.

²²⁷ Jaques Herzog: *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, p. 13.

ao «desconstrutivismo» que emergia à escala planetária, estes “*hometown kids*”²²⁸ procuravam novas possibilidades para a arquitectura, não a partir de uma tentativa de “introduzir um novo idioma” (no sentido *modernista* do termo), mas antes a partir de uma experiência pessoal e de situações que lhes eram “familiares”.

Na ausência de encargos para uma arquitectura *material*, Herzog & de Meuron encontraram na produção de vídeos uma arquitectura *imaterial*, mas arquitectura: “*we came across video, which nobody was using in architecture that time. Video images are interesting because they relate to real life. As photography, their pictorial reality expresses things and acts that look real, so suddenly we found ourselves with a tool that would allow us to express our ideas on architecture in a contemporary form even without a concrete commission (...) we produced images of what could become architecture*”²²⁹. O projecto *One Specific Room* surgiu neste contexto. Refere-se à participação da dupla suíça na exposição “*L'Architecture est un Jeu... Magnifique*” (Centre Georges Pompidou, Paris, 1985) promovida pela multinacional dinamarquesa LEGO. O desafio proposto a vários arquitectos (entre os quais Jean Nouvel), era construir uma “casa” em peças de LEGO. Desvinculado de qualquer compromisso para além da rigidez das próprias peças, as maquetas foram a oportunidade para experimentar e radicalizar variadas opções formais (no auge do pós-modernismo). Mas Herzog & de Meuron, em lugar da *forma*, foram ao encontro dos *conteúdos* no que poderia ser entendido como um projecto retrospectivo. Subvertendo um pouco as regras da exposição, apresentaram uma casa com telhado de duas águas, em acrílico transparente, onde poderia ver-se um quarto em mansarda (único elemento construído em LEGO) e uma caixa de madeira com pequenos móveis lá dentro (fig. 258). Esta casa, “familiar e vulgar quanto possível”, seria acompanhada de duas imagens do seu interior: um quarto nocturno, silencioso, a luz da lua reflectida no papel de parede, um móvel, uma cadeira branca; um outro quarto, uma porta entreaberta e a luz de um candeeiro que permite ver uma mulher despir-se (fig 259). Herzog & de Meuron explicam que *One Specific Room* é um quarto de “infância”, relacionado com fantasias, medos, sonhos e erotismo – “coisas que edificam a arquitectura”. Mas apesar do título *One*

²²⁸ “*Herzog & de Meuron are hometown kids that have gone global like Ciba-Geigy*”, escreve Alejandro Zaera-Polo: “The Alchemical Brothers”, *Herzog & de Meuron, Natural History*, p.179.

²²⁹ Jaques Herzog: *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, p. 13.

Specific Room, a forma da maqueta corresponde a um imaginário genérico de casa e é, de alguma forma, o tipo de casa desenhada por todas as crianças. É por isso uma maqueta que abdica da sua condição de objecto presciente para evocar antes o passado e uma memória que não deixará de ser também genérica (não fomos todos crianças?). Talvez melhor título deste projecto, de Herzog & de Meuron, fosse: *one generic house*, até porque, serão os próprios arquitectos a repeti-lo exaustivamente.

Um desses projectos é a casa de Leymen, Alto Reno, França (fig. 261), que Kurt Forster tentará enquadrar a partir de uma certa transformação tipológica (influenciada por Aldo Rossi) com origem na arquitectura vernácula do Vale de Engadine²³⁰. No entanto, cremos que a casa de Leymen estará mais próximo da abstracção de *One specific Room*: “uma qualquer casa, num qualquer lugar”, como se poderia ler na maqueta exibida no Pompidou. A reforçar esta ideia de ausência específica de lugar, temos a própria casa de Leymen erguida sobre um tabuleiro flutuante desvinculado do terreno e uma frase de Jacques Herzog em conversa com Jeff Wall: “*traditions and architectural typologies have become obsolete*”²³¹.

A casa de Leymen aparece nos esquissos de Herzog & de Meuron sempre isolada na folha branca do papel; não existe terreno; não existe *lugar*. Os esquissos parecem apenas revelar uma preocupação formal do objecto a partir da sua imagem exterior subentendendo que o programa terá que, posteriormente, caber dentro deste volume, desta “ideia” de casa. Com quatro rectas, Herzog & de Meuron explicam o seu projecto: duas para as paredes, duas para um telhado. Deveria haver uma outra recta para o chão, mas não existe; esta casa não quer assentar, no caderno de esquiços cola-se à margem superior da folha deixando em vazio a sua relação com uma hipotética linha de terra (fig. 260).

O reconhecimento do telhado pode num primeiro olhar remeter-nos para uma imagem da arquitectura vernácula mas, no nosso entender, estará mais próximo de ser “moderna” (no sentido estilístico do termo): é um objecto isolado, solto do chão, que recria no tabuleiro uma segunda topografia (ideal, plana, artificial) e, sendo moderna, só poderia ser em betão armado “à vista” ou em aço (como um dos

²³⁰ Ver Kurt W. Forster: “Houses of the Engadine Valley”, *Herzog & de Meuron, Natural History*, p.337-347.

²³¹ Jaques Herzog: *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, p. 56.

esquissos parece apontar). Por outro lado, a resistir uma imagem que se diga “vernácula” associada ao telhado, esta é uma imagem sem origem, sem referências específicas, e que nos remete para um imaginário abstracto, universal, que só pode reiterar, novamente, a sua modernidade. O último argumento que poderíamos dizer “moderno” é que a *forma* ainda segue a *função*, embora esta não seja já uma relação analítica mas simbólica. Na realidade, a *forma* parece prevalecer sobre a *função*, antecipando-se. A relação existe (na associação do telhado ao espaço doméstico) porque, apesar da desconstrução tipológica que Herzog denuncia, persiste uma espécie de imaginário (o mesmo que leva Wilfried Wang e Rafael Moneo a dizer que a casa de Leymen parece ter sido desenhada por crianças²³²). Este imaginário ou imagem genérica, sem profundidade para se legitimar como tipologia arquitectónica ou se vincular a qualquer contexto específico, perdeu a sua origem, tornando-se auto-referente e paradoxalmente simbólica (fig. 266).

Aliás, a forma simbólica está tão presente que, conforme nota Rebecca Scheider, somos quase surpreendidos pelo facto de a casa existir no sentido literal: “*that is, both a house and an icon of a house (...) We are perhaps surprised to find that one could actually live inside Plato's Ideal- snore on the God-Given Bed, masticate at the Ideal Table. We are surprised to consider the degree to which we cannot but live within the legacies of our historical imaginings*”²³³.

Legado de um imaginário iconográfico genérico cuja origem se perdeu, ou reinventou na essência platónica, a casa de Leymen é uma imagem que flutua errantemente. Já em *One Specific Room*, Herzog & de Meuron afirmavam que uma questão central da sua arquitectura seria distinguir os elementos *descritos* dos *descritivos*, o significado do significante. Leymen levanta a mesma questão e a desconfiança de que a “imagem” da casa é, afinal, a própria casa.

One Specific Room, exposto no Pompidou, recorreu a duas imagens projectadas simetricamente em relação à maquete. Essa instalação foi (mesmo que incoscientemente) mais tarde recriada por Herzog & de Meuron no *Schaulager for*

²³² Wilfried Wang e Rafael Moneo citados por Rebecca Scheider: “Housing Remains”, *Herzog & de Meuron, Natural History*, p.221.

²³³ Idem, p. 222.

the Emanuel Hoffmann Foundation (Basileia). O *Schaulager* foi concebido para albergar parte da colecção de Emanuel Hoffmann mas de modo a que o seu armazenamento não invalidasse uma permanente acessibilidade (pelo menos a um público profissional) às diversas obras de arte que, em vez de permanecerem dentro de caixas, estão expostas em pequenas células, daí o nome *Schaulager* (qualquer coisa como espaço de exibição).

O edifício, imediatamente visível quando se chega a Münchenstein pela auto-estrada da Basileia, é constituído por um volume poligonal com três alçados praticamente cegos e cor de terra (betão misturado com inertes da zona), e um outro alçado (principal), côncavo, branco, que demarca uma consola e entrada no museu-armazém. É sob este espaço resguardado que repousa um estranho objecto: um pequeno volume também em forma de “casa”.

Embora diferente da casa em Leymen, este objecto não deixa de conter o mesmo valor iconográfico e simbólico reforçado pela simplicidade da forma associada ao telhado de duas águas. Monocromático e sem aberturas que permitam descodificar o seu interior ou função, é simultaneamente abstracto e figurativo. No fundo branco que enquadra esta “casa” foram colocados, simetricamente, dois ecrãs LCD com imagens que revelam os conteúdos que o interior abriga remetendo-nos, mesmo que inadvertidamente, para a mesma necessidade que a *Legó House* teve de recorrer a imagens. Esta “casa” com a placa *Schaulager* é de certo modo, e também, uma “maqueta”. Por um lado, devido à sua escala em comparação com o grande volume que a protege, por outro lado, devido à ausência de detalhe (é totalmente revestida por um mesmo material sem que haja lugar para remates ou juntas) que evoca a artificialidade das maquetas (fig. 262).

Deste modo, a própria arquitectura torna-se objecto de exposição, sendo esse mesmo objecto, simultaneamente, a representação simbólica do lugar de exposição. Ao contrário do que acontecia em Leymen em que a imagem da casa era simultaneamente a própria casa (no sentido literal), aqui estas funções são separadas: existe o edifício e dentro do edifício, como que fazendo parte da colecção, existe a sua “representação” iconográfica. Mas esta separação entre uma realidade e a sua representação não legitima qualquer autonomia: a forma simbólica da “casa”, despojada de função porque demasiado pequena para

albergar conteúdos, necessita do grande armazém e este necessita da “casa” para lhe atribuir identidade. Assim, “armazém” e “casa”, função e símbolo, arquitectura e representação, complementam-se e essa complementaridade é-nos evidenciada pela forma do alçado reentrante: o negativo da “casa” (fig. 263).

*“We have always based our work on images”*²³⁴, afirma Jacques Herzog. Mas poderia ser de outra maneira? A arquitectura é uma forma de pensamento e o pensamento ocorre através de imagens que projectamos ao encontro da realidade que vemos²³⁵. A relação entre *material* e *imaterial*, entre *obra* e *imagem* é, em Herzog & de Meuron, extremamente diversificada permitindo inúmeras leituras. Escreve Catherine Hürzeler a propósito do edifício SUVA e do Institute for Hospital Pharmaceuticals em Basileia: *“they are pure surfaces of projection. Here materiality can no longer be perceived independently of the reflections and varying light effects that play upon it. That is to say, the architecture refuses to assume a definitive form. The façades are like screens, but the images on them are only latent and not electronically generated, resembling the fleeting thought-pictures in our mind”*²³⁶. A frase, que não deixa de ser válida para os reflexos do Pavilhão de Mies van der Rohe em Barcelona, evidencia a relação entre *material* e *imaterial* como complexidade da forma arquitectónica plena de imagens. Este é um assunto que pensamos estar igualmente presente nas obras atrás referidas de Herzog & de Meuron.

Em resumo: na exposição *Beauty and Waste* exhibe-se o *imaterial* da arquitectura que é também o *material* do pensamento. Estamos perante a arquitectura no seu estado de “imagem”. As maquetas ou as imagens dos fotógrafos-artistas podem até ser distantes da realidade da obra, mas é esta a imagem que construirá o estatuto mediático de Herzog & de Meuron (assim como de outros). Os arquitectos afirmam-se internacionalmente através de exposições e publicações, a experiência física da sua obra é cada vez mais um contributo tardio para a sua mediatização. Nesse sentido os arquitectos expõem lado a lado e sem diferenciar (porque lhes é indiferente em termos mediáticos) projectos que resultaram em obra, que falharam

²³⁴ Jaques Herzog: *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, p. 13.

²³⁵ Catherine Hürzeler: “Herzog & de Meuron and Gerhard Richter’s Atlas”, *Herzog & de Meuron, Natural History*, p.215.

²³⁶ Idem, p. 215.

em ser obra ou que nunca ambicionaram ser obra.

A casa de Leymen torna mais complexa uma clarificação entre *material* e *imaterial*. A casa existe, é matéria, mas depressa nos remete para uma imaterialidade – a sua imagem iconográfica: “custa a crer que seja uma casa no sentido literal”. A materialidade só existe para o utente, a casa vai permanecer como um ícone: uma imagem abstracta cuja leitura é indissociável de um imaginário genérico e vago.

Na *Lego House, One Specific Room*, a arquitectura toma a forma da maquete e das imagens: uma *imaterialidade* que não é projecto no sentido de não pretender antecipar uma realidade *material*. O espaço exibido existe na forma de evocação de um passado irrecuperável, também o tempo não poderia ser mais imaterial.

O museu-armazém *Schaulager* separa enfaticamente *materialidade* de *imaterialidade*, ao contrário da casa de Leymen que as dissimula. A obra, que tem aqui como função ser resguardo de imagens, resguarda também a própria arquitectura na condição de objecto: a “casa” reivindica para si ser imagem, ser imaterial na forma de uma maquete 1:1 sem interior nem função que não seja simbólica. A “casa” é imaterial porque só assim se aproxima de uma essência: a forma de um *modelo*.

Na Biblioteca de Eberswalde a materialidade da arquitectura parece estar subjugada à imaterialidade das imagens que compõem o alçado (na realidade não se deveria falar de alçado mas de *superfície*, na expressão de Thomas Ruff). Arquitectura torna-se numa espécie de fotomontagem bidimensional que se sobrepõe à espacialidade interior. Isto é evidente no modo como a obra é mediatizada, embora salvaguardando-se que não o será para o público que utiliza o edifício diariamente (uma ínfima parte dos que o conhecem). Apesar de Ruff definir a *superfície* como *matéria*, é na imaterialidade das suas imagens que a materialidade da arquitectura de Herzog & de Meuron dissimula.

Por último, o armazém *Ricola* em Laufen, em que também a *materialidade* da arquitectura se deixa subjugar pela *imaterialidade* de uma imagem (novamente Thomas Ruff). A imagem é posterior à construção do edifício, corrige-lhe as proporções, desvincula-o do contexto, imprime-lhe um carácter “ideal”, mas reitera-se os princípios do projecto enquanto “ideia”. A imagem exprime o rigor, ângulo e clareza de um alçado na sua representação ortogonal: a arquitectura regressa ao

plano do papel, afirmando a sua *imaterialidade* como o centro de gravidade.

IMAGEM VERSUS OBRA

Na capa da revista *El Croquis*²³⁷, dedicada à obra de Herzog & de Meuron, podemos ver um retrato dos arquitectos acompanhados pelos seus dois sócios (H. Gugger e C. Binswanger) sobre um plano de fundo com a imagem do armazém Ricola Laufen de Thomas Ruff. Nesse mesmo número de *El Croquis*, William J. R. Curtis questiona Jacques Herzog sobre a relevância fotogénica das suas obras. A resposta é clara: “*architecture is a one to one experience, not a experience of reproductions – otherwise it does not survive, it becomes merely a simulacrum*”²³⁸.

A frase não poderia ser mais pertinente e inquietante no seio de um trabalho que tem por objecto a arquitectura como imagem. Dizemos “inquietante” porque:

a) ao menosprezar a “experiência das reproduções” ficamos sem perceber, exactamente, o sentido da colaboração com Thomas Ruff. Talvez esta seja uma maneira de afirmar precisamente a distância entre a realidade do edifício e a sua reprodução fotográfica – assumidamente subjectiva no olhar de Ruff (já pusemos anteriormente essa hipótese). Ainda assim, Herzog está, aparentemente, a menosprezar o poder sedutor, fotogénico e mediático das reproduções que levou, por exemplo, à Bienal de Veneza e a subestimar a capacidade do observador em “construir” a tridimensionalidade que falta a partir das imagens;

b) porque parece concluir que a arquitectura não “sobrevive” sem a experiência 1:1, o que não é inteiramente verdade, pelo menos para os inúmeros projectos desaparecidos, inacessíveis ou mesmo utópicos, mas não menos presentes na história da arquitectura: lembramos os projectos de (por ordem alfabética): Archigram, Abraham, Boullée, Branzi, Constant, Coop Himmelblau, Diller & Scofidio, Denari, Eisenman, Y. Friedman, Fuller, Gehry, Hadid, Hollein, Horta, Hejduk, Isozaki, Kurokawa, Koolhaas, Kiesler, Ledoux, Le Corbusier, Libeskind, Mies van der Rohe, Natalini, NOX, OMA, Piranesi, Price, Robert, Rudolph, Site, Super Studio, Tschumi, Venturi, Woods, Zenghelis;

c) porque parece menosprezar a importância que o “simulacro” tem na prática da arquitectura: “meramente um simulacro” é afinal todo o projecto de arquitectura;

²³⁷ *El Croquis* #109/110, 2002.

²³⁸ *El Croquis*, #109/110, p. 31.

toda a presciência é o simulacro que o cliente exige ao arquitecto, é este simulacro que, com a ajuda do digital, está cada vez mais próximo das imagens fotográficas das reproduções. O simulacro, da representação ou da reprodução, é imprescindível na comunicação da arquitectura;

d) porque Jacques Herzog não deixa de ter razão, atendendo a que a experiência da obra é única, mas salvaguardando que a arquitectura não se esgota na realidade materializada, salvaguardando que a arquitectura é *imagem* na sua origem (na sua concepção) e no seu fim (na sua memória e arquivo) e que a experiência material é um tempo intermédio.

Esse tempo poderá pronunciar quando a arquitectura não é imagem. Não é imagem quando a arquitectura se experimenta numa relação de “um para um”, como defende Herzog, ou seja, quando a realidade do objecto (o segundo “um”, variável) se encontra na mesma escala da realidade do observador (o primeiro “um”, invariável). A expressão, com origem na representação gráfica, não deixa de, em todo o caso, afirmar uma abstracção redutora porque, como reconhece Herzog, apesar da conformidade do tamanho, a experiência da arquitectura é algo mais complexa: *“There is a difference between experiencing a victory or a defeat in a football stadium. Memories and experiences are always individual. This element of the elusive emotions that define the aura of a place plays a role in our perception of architecture”*²³⁹.

Neste sentido a experiência da arquitectura “um para um” é sempre pessoal, subjectiva, mas não necessariamente intransmissível. Thomas Ruff vai fotografar o *Signal Box* de Herzog & de Meuron com uma câmara de visão nocturna, o edifício quase desaparece na penumbra preto e verde da película. Um funcionário vai adormecer lá dentro; um passageiro de um comboio Basileia-Zurique vai notar uma caixa que durante dez segundos se reflecte enquadrada no vidro onde encosta a cabeça; um estudante de arquitectura atravessa cinco linhas de ferro para conseguir uma fotografia com o pormenor do alçado de cobre. A imagem vai aparecer publicada na revista da escola, *“eu já aqui estive”*, afirma, sendo o *“aqui”* uma superfície de papel (fig. 256, 257).

²³⁹ Herzog & de Meuron, *Natural History*, p. 365.

E no entanto, é indiscutível que a experiência 1:1 da arquitectura é mais objectiva, pelo menos para quem a habita no dia-a-dia multiplicando experiências e construindo uma memória a lume brando, ou seja, repetindo-a ao ponto de a tornar quotidiana. Será porventura menos objectiva quando a experiência 1:1 não passa de um efémero contacto, *voyeur*, que apenas sobreviverá através de uma imagem. Mas não deixa de ser paradoxal como o quotidiano tende a tornar a arquitectura “invisível”, indiferente, e que a experiência pontual esteja quase sempre associada a uma “visibilidade” mediatizada por imagens: não é esta a realidade dos edifícios mais influentes da história da arquitectura? Eu estive “aqui”, na Casa da Cascata: duas horas, em fila guiada por voluntários da Fundação Frank Lloyd Wriugh, eu estive numa casa-museu com 8 autocarros estacionados cá fora, falava-se inglês e japonês e como era Inverno as árvores permitiram fotografar o edifício de um ângulo aparentemente diferente daquele que sempre vi publicado, mas o rio parecia não ter água.

Desde logo, a experiência 1:1 da arquitectura, da arquitectura infuente, da arquitectura de Herzog & de Meuron, transporta consigo imagens prévias (visitamos edifícios porque os conhecemos de imagens). Estas imagens serão comparadas (e até poderão ser negadas), mas o mais provável é trazermos mais imagens que servirão para accionar uma outra experiência inevitavelmente distorcida: a experiência da memória.

E a memória, como reconhece Jacques Herzog, pode ser accionada com uma imagem ou um perfume: “*smells and scents can evoke experiences and images of the past, almost like photographs. For us certain smells always produced architectural images and spatial memories – almost like an inner film*”²⁴⁰. Este regresso simulado à imaterialidade do passado pode não ser rigoroso, provavelmente nenhuma memória o é, mas é a possibilidade encontrada de manter simulada a experiência material “um para um”.

Juntamente com a exposição *Beauty and Waste*, Herzog & de Meuron lançaram o seu primeiro perfume – *ROTTERDAM*. A percepção da arquitectura é um conflito permanente entre as imagens. Materialidade e imaterialidade são indissociáveis.

²⁴⁰ Idem, p. 364.

IMAGEM INVERTIDA

Mais do que confrontar ou fazer contrastar a condição imaterial da arquitectura à sua condição material, interessa-nos a produção de objectos híbridos, cujo significado (imaterial) adquire uma intensidade que dificilmente se distingue do significante (material). Quando o significado é forte há uma tendência para uma certa anulação do significante apesar de ele continuar lá e estar, na maioria dos casos, na origem do significado. Sobre a ideia de “casa” poderemos dizer que o seu significado resultou *a posteriori* duma construção intemporal fundamentada na repetição de um modelo ou tipo, que se instalou, espontaneamente, derivando de uma prática reconhecidamente universal. Mas quando Herzog & de Meuron partem para a construção da sua “casa”, já não existe qualquer inocência, o significado é assumido *a priori* ao ponto de se sobrepor ao significante, assumindo-se a matéria da arquitectura como a sua própria imagem. Neste sentido, os projectos de Herzog & de Meuron, seguindo a linha de pensamento de Aldo Rossi, referem-se mais a uma reinterpretação erudita dos significados do que dos significantes, apesar de, como também se percebe em Rossi²⁴¹, essa significação estar intrinsecamente ligada aos tipos e às formas, ou seja, ao significante, ao material que constrói a arquitectura ou a cidade herdada.

Sendo formas e significados inseparáveis, o projecto de arquitectura passa também ele a ser projecto de significados. Mesmo quando é recusado, não deixará de emergir²⁴². Há como que uma tirania da significação que invalida que mesmo a sua recusa não deixe de ser tomada como um acto de significação. Isto porque já não parece possível a construção de objectos isolados (tipologicamente, geograficamente, culturalmente, formalmente...), o conjunto das imagens herdadas trata de relocalizar qualquer tentativa de fuga ao sistema de significação. Serve esta premissa para introduzir neste capítulo ainda três projectos e uma imagem em que a relação entre forma e significado, não podendo ser negada, se assume com ironia.

²⁴¹ Ver projecto de Aldo Rossi *Constructing the City* (1978) da colecção do MoMA, Nova Iorque.

²⁴² Veja-se, por exemplo, o que escreve Josep Maria Montaner a propósito do minimalismo: “*as formas sempre se relacionaram com os significados. E esta é uma contradição do minimalismo: a sua pretensão de negar a significação das formas puras. Por exemplo, apesar de pretender a ausência de significados, o uso de retículas quadradas ao longo da história foi assumindo diversos valores ideológicos*” (Montaner: *As Formas do Século XX*, p. 178).

Primeiro a casa Mário Ferreira em Mesão Frio (Douro), de Eduardo Souto de Moura²⁴³. Conhecida pela “casa invertida”, descreve-se como uma casa simples com telhado de quatro águas mas virada de “pernas para o ar” (fig. 264). Há neste projecto uma clara dimensão provocadora que se traduz no acto de destabilização da tranquila imagem de casa, o que não é exactamente uma recusa dessa imagem (até porque a ironia depende do seu reconhecimento) mas o questionar do seu sentido. Diferentes leituras são possíveis a partir deste projecto. A primeira parte da própria imagem do projecto enquanto representação de arquitectura: os desenhos dos quatro alçados fornecidos pelo escritório de Souto Moura estão organizados à volta de uma planta ficando cada alçado voltado para o respectivo quadrante. Este tipo de convenção gráfica, alheio à gravidade e à confortável representação horizontal da linha de terra, implica já por si uma leitura destabilizadora dos alçados. Mas neste caso em particular, a representação destabiliza ainda mais a realidade do projecto (onde a casa parece estar direita está invertida e vice versa). Depois vemos neste projecto vários paradoxos: a construção deste arquétipo de casa tradicional como intrinsecamente moderna (cobertura plana, o desafio estrutural); ou por se corromper a estabilização do arquétipo, quando o arquétipo representa a estabilização de um tipo. Mas talvez o mais intrigante seja pensar que também este projecto (tal como a casa de Leymen), que parece resultar de um questionamento cerrado da própria arquitectura, da sua linguagem, tenha de facto um programa (habitação T4), um lugar e um cliente. Se nos arquétipos a forma segue sempre a função, aqui, embora perante uma mesma forma de casa para uma mesma função de habitar, a forma parece desvincular-se da sua função remetendo directamente para uma significação. Esta casa é prioritariamente uma imagem de casa invertida, só para depois se mostrar como casa possível. De facto, publicamente²⁴⁴, Souto de Moura justifica este projecto não a partir de um programa ou lugar mas antes a partir de uma leitura assumidamente pós-moderna da evocação dos arquétipos ao longo da história da arquitectura. Este projecto, mesmo

²⁴³ Projecto de 2004. “*Numa curva apertada quase a 90° (um “gancho”), o Douro dobra uma montanha. No topo, uma casa com dois volumes, dois pisos desfásados, mas ligados por uma escada. Dois olhares, um a montante para a manhã – zona dos quartos – um a jusante para estar na sala ao fim da tarde*” (ESM: “memória descritiva” enviada por e-mail).

²⁴⁴ Lembramos o debate integrado no ciclo de conferências “Heteroretratos”, organizado pelo Museu de Serralves, em 18-04-2006. Este é o discurso “público”, restará saber se terá o mesmo discurso com o cliente. A breve síntese que nos enviou do projecto parece fugir a esta leitura (ver nota anterior).

que reagindo criticamente à imagem iconográfica desses arquétipos, não deixará ele próprio de se sujeitar a ser em primeiro lugar imagem.

O segundo projecto refere-se à *Bunny Lane House* projectada pelo versátil arquitecto e artista Adam Kalkin²⁴⁵. Este projecto parte da remodelação e ampliação de uma pequena casa de campo tipicamente americana: casa de madeira com alpendre à entrada (mais um arquétipo). Kalkin, recusando-se a tocar nesta imagem vernácula, decide envolver a velha casa com uma estrutura metálica prefabricada semelhante aos vulgares armazéns industriais (fig. 273). Tudo se modifica na casa: em primeiro lugar a escala da nova estrutura envolvente faz com que a casa “reduza” de tamanho; depois é a transição do seu lugar exterior para um lugar interior: a casa passa de contentor a conteúdo e nessa transformação perde a sua função primordial de abrigo, perde funcionalidade. Estas alterações, por certo no sentido irónico da sua “museificação”, vão reforçar uma ideia platónica de casa. Estando no centro de todas atenções, esta casa retira visibilidade à intervenção propriamente dita de Kalkin, que vê a sua estrutura metálica remetida para um segundo plano: uma espécie de dispositivo arquitectónico, sem forma própria, no sentido em que parece apenas afirmar ou estetizar o valor do conteúdo existente. Este jogo é ampliado por Adam Kalkin com outro pormenor: a maquete de uma pequena casa, exposta no alpendre da casa que entretanto fora tornada “maquete” (fig. 272). Uma redundância fractal, como um jogo de bonecas russas, em que se o significado se apresenta cada vez que se abre uma porta: imagens dentro de imagens. Se cada casa se apresenta com uma nova escala onde está a referência 1:1 que permite a Herzog localizar a experiência da arquitectura?

O terceiro projecto refere-se a um dos projectos iconograficamente mais relevantes da história da arquitectura: Villa Savoye em Poissy. A casa que se construiu contra os arquétipos existentes para ambicionar e conseguir ser ela mesma um arquétipo, a quintessência do modernismo. Mas neste projecto o que mais reclama a nossa atenção não é a casa propriamente dita e sobejamente conhecida, mas um anexo:

²⁴⁵ Praticamente desconhecido em Portugal, Kalkin, descreve-se a si próprio nos seguintes termos: “*Adam Kalkin, an american anarchist, lives in New Jersey*” (Adam Kalkin: *Architecture and Hygiene*. London: Batsford, 2002).

a casa do jardineiro, regularmente ignorada pelos manuais de história da arquitectura (fig. 277). Este é também o espaço mais negligenciado da propriedade Savoye e paradoxalmente o mais habitado²⁴⁶. Não há dúvida que é um espaço menor em relação à casa, mas é precisamente por isso que nos inquieta. É que este anexo tenta de algum modo reproduzir as características da casa, embora noutra escala. Na casa do jardineiro, que não terá mais do que 30 m², vamos encontrar: pilotis, planta livre; vãos horizontais, cobertura plana e ainda a mesma hierarquia cromática (verde no rés-do-chão, branco no primeiro andar). Só falta mesmo o terraço jardim para igualar os cinco princípios do manifesto modernista, mas, como o ocupante deste espaço é o próprio jardineiro, deve ter-se achado redundante. Esta imagem da Villa Savoye reduzida dar-nos-á a ilusão de que estamos perante uma maquete, uma representação à escala do objecto real, assumindo-se este como uma cópia de menor intensidade mas, ainda assim, representativo de um mesmo significado. É esta aparente redundância na duplicação dos objectos e no reforço de determinados princípios e ideias que parecem enfatizar a imagem do projecto (essa mesma imagem numa “essência” que Sugimoto consegue com a desfocagem) (fig. 276). Antes do objecto se dissipar numa infinidade de imagens, já a imagem se difundia no próprio projecto.

O último caso (entre mil) na representação de uma ambiguidade entre forma como significado e arquitectura como imagem, trata-se de uma capela, fotografada por Stephen Shore, em 1974, em Alberta, Canadá (fig. 270). Uma capela é já por si um edifício simbólico, mas no Norte da América, uma capela de madeira, pintada de branco, com torre sineira e telhado de duas águas é também um arquétipo. Capelas semelhantes foram fotografadas por Walker Evans nos anos 30 (fig. 271), expondo uma tradição na domesticação de um território selvagem por colonos humildes mas profundamente crentes. A arquitectura destes objectos, tantas vezes isolados, resulta numa simplificação formal e numa miniaturização que anseia dissimular aquilo que não é. A Imagem de Shore enfatiza a vontade desta capela se fazer passar por uma igreja “real”, ilusão que facilmente se perderia expondo a verdadeira escala do edifício com a presença, por exemplo, de uma pessoa ou de

²⁴⁶ Mesas, cadeiras, garrafas de água, caixas de lixo, embalagens para reciclar, no jardim, exprimem um uso quotidiano por parte do jardineiro ou vigilante da “casa-museu” desabitada.

um automóvel. Shore prefere fazer prevalecer a ambiguidade relativa à escala e ao fazê-lo prolonga a incerteza de estarmos perante uma miniatura ou um edifício real. A paisagem natural de fundo contribui para uma construção idílica da imagem e apenas um ou outro pormenor (o puxador de porta, o degrau de entrada) denunciam que estamos, de facto, perante uma miniatura. Terá menos valor por isso? Ao percebermos que o seu tamanho dificilmente permitirá juntar no seu interior mais que um pecador por padre, concluiremos que o valor simbólico reina sobre um hipotético valor funcional. Mas aqui o significado é função, a arquitectura é prioritariamente representativa, sendo a imagem de Stephen Shore a reiteração de uma outra imagem que é a arquitectura.

IMAGENS DE REM KOOLHAS

"Maybe, architecture doesn't have to be stupid after all. Liberated from the obligation to construct, it can become a way of thinking about anything – a discipline that represents relationships, proportions, connections, effects, the diagram of everything." (Rem Koolhaas).

"Architecture is too slow" afirma Rem Koolhaas na introdução de *Content* (o livro que se sucedeu a *SMLXL*) depois do Empire State Building ter sido construído em 410 dias, a estrutura da casa de Charles e Ray Eames em 3, a *Home Dome* geodésica de Buckminster Fuller em 18 horas. Quase meio século depois estas continuam a ser as excepções. É evidente que Rem Koolhaas, ao afirmar que a arquitectura é demasiado lenta, mais do que revelar uma preocupação com as questões técnicas e construtivas inerentes ao processo e à obra, denuncia o turbilhão de acontecimentos políticos, culturais e económicos que são geradores de incerteza e tantas vezes responsáveis por invalidar o destino ou sentido da obra arquitectónica. *"Architecture is a fuzzy amalgamation of ancient knowledge and contemporary practice, an awkward way to look at the world and an inadequate medium to operate on it. Any architectural project takes five years; no single enterprise – ambition, intention, need – remains unchanged in the contemporary maelstrom"*²⁴⁷. Esta leitura não é alheia aos atentados terroristas sobre as Torres Gémeas. Existe um trauma pós 11 de Setembro que espelha a incapacidade da arquitectura em resistir ao que o "acaso" lhe destina. Com os atentados agravou-se a instabilidade, a insegurança e ruiu uma certa ideia de perenidade que a arquitectura ainda representava.

Nas páginas de *Content* uma lista de projectos de Rem Koolhaas organizada cronologicamente é intercalada com uma série de acontecimentos históricos que vão desde o golpe militar do General Augusto Pinochet (1973) à demissão de Robin Cook (2003). A relação entre a história universal e arquitectura em Koolhaas não é sempre tão evidente como em *"Exodus – or the Voluntary Prisoners of Architecture*

²⁴⁷ Koolhaas: *Content*, p. 20.

(1972), mas ao desfolhar as páginas de *Content*, torna-se difícil não estabelecer um permanente paralelismo enfatizado pela forma gráfica (colagem, gráficos, esquemas...) com que a história e a arquitectura do OMA nos são apresentadas.

Poder-se-á dizer que a história para Koolhaas começa e acaba em Koolhaas (para citar J-L. Godard): esta é a sua apropriação da história: contemporânea, consequente, supostamente causa e efeito da sua arquitectura; esta é a maneira de fazer parte da história. Mas que história?

Koolhaas mencionará lado a lado: as 2 750 mortes do WTC; as 10 mulheres desempregadas da Enron que posaram nuas para a *Playboy*; o Bellevue Art Museum Washington de Steven Holl; as bonecas Voodoo de Bin Laden; a eleição de Hu Jintao como Presidente da China; a Loja Prada de Herzog & de Meuron; a pilhagem de museus no Iraque; Arnold Schwarzenegger como governador da Califórnia...

A história é para Koolhaas uma amálgama de acontecimentos maiores e menores reflectindo uma visão provocadora e irónica do mundo, revelando um certo escárnio e absurdo por toda a existência. Quando se procura compreender, as respostas não serão menos estranhas: em *Content*, o programa de televisão “Big Brother” é comparável às telas de Vermeer que já no século XVII desvendavam o quotidiano privado dos holandeses; também em *Content*, a caríssima marca de roupa italiana Prada faz-se publicitar por uma imagem dos seus produtos contrafeccionados a serem vendidos no passeio por um imigrante negro, como se a marca o consentisse, para lá de admitir que a “cópia” seja o reconhecimento do “original” (mas já falámos disso anteriormente).

Koolhaas faz acelerar a história. As ilustrações e colagens sobrepostas de *Content*, sem serem inovadoras, não deixam de enfatizar a sua visão agitada do mundo. Uma intranquilidade que transporta para a arquitectura: “*for the architect bent on innovation, what remains to be done once a typology has been perfected?*”²⁴⁸

A resposta abrange a *Casa da Música* – a adaptação, em 15 dias, de um projecto de habitação privada na Holanda a equipamento colectivo na Rotunda da Boavista do Porto. Uma sobreposição de histórias, colagem, *détournement*. Koolhaas é hábil na reinvenção da história.

²⁴⁸ Koolhaas: *Content*, p. 25.

Content vai no sentido dessa sobreposição. Isto é, o índice de *Content* está organizado geograficamente de S. Francisco até Beijing – “Go East” é o lema. É no Oriente, e mais particularmente na China, que Rem Koolhaas vai procurar (e encontrar) uma dinâmica associada a um crescimento económico imparável. Com novas cidades e aeroportos, com as Olimpíadas 2008, ou a Expo 2010, a China, representa toda uma acumulação de oposições, entre a tradição e o moderno, entre o comunismo e o capitalismo... É esta sobreposição e dinâmica que atrai e fascina um Rem Koolhaas algo entediado com o “parque histórico” e estabilizado que caracteriza a Europa.

Não por acaso, Koolhaas escolhe Beijing para testar a sua teoria de “preservação prospectiva” que, ao contrário da preservação retrospectiva, tradicional, propõe um “prazo de validade” para as novas construções e estabelece uma acumulação de diferentes áreas (com prazos diferentes) em articulação com a cidade herdada. Deste modo, pretende renunciar ao contraste absoluto entre o centro histórico e uma periferia moderna: *“Older and newer will share a permanent interface. It means new architecture will not limit its contributions to the periphery, but that construction can take place – visions articulated – in the center, where it counts. It also means that new architecture could appear anywhere, and that new ‘building’ would be distributed instead of concentrated in predictable extensions”*²⁴⁹. Outra consequência da preservação prospectiva é obrigar o arquitecto a pensar a construção em função do seu prazo de validade. Numa zona de economia dinâmica a arquitectura pode ter a duração de uma borboleta: edifícios sem tempo para fundar história.

Content, de Rem Koolhaas, é na sua aparência um livro pouco vulgar que não deixará de surpreender mesmo depois de SMLXL desenhado por Bruce Mau. SMLXL rompe com toda uma tradição das publicações monográficas quer pela quantidade (quase 1 350 páginas) quer pelo conteúdo provocador, transdisciplinar, transversal, apresentado com um design luxuriante em formato de hipertexto. Ainda

²⁴⁹ Idem, p. 465.

assim, não deixa de ser um livro no sentido clássico do termo, de capa dura, que procura passar à posteridade.

Mas *Content* apresenta-se mais próximo de uma revista de moda, de folhas finas e brilhantes, com um design colorido, variado, simulando uma certa displicência, sujeitando-se ao desgaste. *Content* parece feito à pressa, recorrendo sistematicamente a recortes, fotografias pixelizadas, colagens brutas, gráficos de jogos de computador. É um livro (ou uma revista: *“actually, I find the tension between the two super-interesting”*) que se apresenta como produto do momento: *“Inspired by the ceaseless fluctuations of the early 21st century, it bears the marks of globalism and the market, ideological siblings that, over the past twenty years, have undercut the stability of contemporary life”*, e como produto do momento não é suposto ser eterno; *“it’s almost out of date”*. Apesar de tudo, estas afirmações de Koolhaas na introdução de *Content* não esmoreceram as ambições de venda do editor.

Content é distribuído em todo o mundo pela editora alemã Taschen (Colónia, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris e Tóquio). Numa primeira edição foram feitos 100 000 exemplares. Com 544 páginas impressas a cores, tem um preço de capa imbatível que ronda os 10 €. Apenas 10% das páginas não contêm imagens e mesmo nestes casos o texto acaba por reflectir um tratamento gráfico imagético. É uma publicação que facilmente se integra no circuito das publicações comerciais, não só pela aparência gráfica mas também pelos conteúdos que, à excepção de dois ou três artigos mais densos, se apresentam com um carácter quase lúdico.

Rem Koolhaas é duma geração que acreditou que a sociedade só se modifica a partir do seu interior. Cresceu desenvolvendo um sistema imunitário à base de cinismo e ironia. Ganhou o Pritzker, amigos na Prada, na Wired, na Universal, ganhou reconhecimento, e agora que tem todo o poder do seu lado não parece querer mudar nada. *“Não é fácil sentir simpatia por este herói amargo, impossível é não sentir admiração pelo seu talento tóxico”*²⁵⁰.

A capa de *Content* é uma ilustração de Kenneth Tin-Kin Hung que consiste numa colagem em que Bush-cabeça-de-batatas-fritas exorciza, com uma cruz e um Cristo

²⁵⁰ Luís Fernández-Galiano citado pelo próprio Koolhaas em *Content*, p. 506.

armado, os líderes do “eixo do mal”. Em letras bold pode ler-se *Perverted Architecture; Al Qaeda Fetish; ou Paranoia Technology; Homicidal Engineering; Slum Sociology...* As alternativas a esta capa são publicadas nas últimas páginas de *Content*, os títulos não são melhores: “*Architecture like never before*”; “*Rem Koolhaas the most famous living architect in the world*”, ou “*models that make you wet*”, um título que acompanha uma imagem com o sexo explícito de uma mulher a ser penetrada, por trás, por um recorte de papel em forma de pénis. Uma imagem que nem os franceses de *L'Architecture d'Aujourd'hui* ousaram publicar²⁵¹. Provocador q.b. (nunca está verdadeiramente em causa o seu lugar no sistema), Koolhaas deitou a perder a melhor proposta de descrição da revista: *Media Pack: Architecture, Fashion; Politics; Tecnology; Economics*. São estes os conteúdos de *Content*.

O que nos interessa em *Content*, que exprime 10 anos de actividade do OMA/AMO (1993-2003), é modo como se aborda a produção arquitectónica do escritório holandês. De facto, apenas 15% das páginas de *Content* se debruçam directamente sobre os projectos, e apenas dois são publicados como concluídos: o *Campus Center* do IIT em Chigago (2003); e *Casa da Música* (2004). Na realidade, o projecto da Casa da Música não estava concluído na altura e as imagens que são publicadas resultam de uma fotomontagem sobre fotografias de obra e de um concerto que “inaugurou” o espaço ainda sem os planos de vidros semi-esféricos que cobrem os grandes vãos e sem o revestimento acústico que forra a sala principal. Sobre uma imagem de um outro projecto – Loja Prada Beverly Hill – é colado o rótulo: “*Under Construction*”. O *timing* da publicação parece ser incompatível com os tempos das obras – “*architecture is too slow*”. Na realidade, Koolhaas não parece muito incomodado, passando directamente para a fase seguinte: a consagração da obra, com a venda no site *e-bay* de t-shirts com ícones caricaturados das suas obras (magnificas ilustrações de &&&, Simon Brown e Jon Link). Em resposta à pergunta que coloca sobre a Casa da Música: “*how to make a believable building in a age of too many icons?*” (p. 304), Koolhaas parece responder com mais ícones, os mesmos que irão ilustrar a capa de *L'Architecture*

²⁵¹ A revista francesa dedica uma página às várias alternativas para a capa de *Content*, mas omite as propostas com conteúdo sexual explícito. Ver *L'Architecture d'Aujourd'hui* # 361, Novembro/Dezembro de 2005.

d'Aujourd'hui #361. O ícone, como um logótipo, pode ser uma mensagem breve mas eficaz, uma crença igualmente partilhada pela publicidade da contracapa de *Content*: uma página comprada pela Volkswagen, que não precisa recorrer à palavra Volkswagen.

Rem Koolhaas, “*the most talked-about builder on the planet*”, como lhe chamou o *LA Times*, tem pouco mais obras construídas do que todos os quadros que Leonardo Da Vinci pintou – o que é muito pouco se compararmos com os edifícios concluídos de Herzog & de Meuron, Norman Foster, Toyo Ito, Frank Gehry ou Álvaro Siza. Como acontece com muitos arquitectos do *mainstream*, apenas uma ínfima parte dos projectos são construídos, mas no caso de Koolhaas acresce ainda o facto de desenvolver projectos e estudos que não têm como fim a obra materializada, o que é evidente em toda a sua produção da década de 70 e continua a ser com os projectos desenvolvidos pela AMO (empresa criada por Rem Koolhaas/OMA com a Harvard Design School Project on the City), que ultrapassam claramente o domínio tradicional da área disciplinar da arquitectura. Como se pode ler no *site* da OMA, a AMO foi criada no final da década de 90 durante o desenvolvimento do projecto para a sede da Universal: “*OMA was first exposed to the full pace of change that engulfed the world of media and within the increasing importance of the virtual domain*”. Talvez isto ajude a explicar porque Rem Koolhaas não deixará de ser um dos mais mediáticos arquitectos com menos obra construída.

Nesta perspectiva, a par com o projecto da OMA para as lojas para a Prada (NY, San Francisco e LA), a AMO foi consultada para organizar os sistemas de informação, o website e as campanhas de publicidade da Prada.

Em *Content*, a marca italiana Prada é mencionada em 27 páginas, sendo apenas 3 consideradas publicidade directa. O mais estranho é que nenhuma das restantes 24 páginas seja directamente ligada aos projectos do OMA, ou quando a referência é directa não há nada para ver...“under construction”. As páginas de *Content* dedicadas à loja de Nova Iorque são as mais expressivas na ausência de uma componente arquitectónica. São imagens extraídas da popular série de televisão

Sex and the City (HBO). O texto que acompanha as imagens granuladas é um excerto do diálogo entre a Carrie (protagonista principal da série), o seu novo namorado e o gerente da loja:

- *In every relationship there comes a time when you take that next important step. For some couples that step is meeting the parents, for me its meeting the Prada.*
- *Do I look all right?*
- *Don't worry, they will love you.*
- *I just want to make the right impression.*
- *They will love you because I love you. Here we are.*
- *Holy shit! You know, on my planet the clothing stores have clothes.*
- *Carrie!*
- *Hi!*
- *If only all my customers were this beautiful...*
- *Tony, this is my boyfriend, Jack Berger... This is his first time at Prada.*

Percebemos pelo diálogo de *Sex and the City*, que a loja da Prada no Soho de NY não precisa mostrar roupas, o que parece coerente com o facto de Rem Koolhaas não precisar mostrar arquitectura em *Content*, até porque: “*Prada SoHo is not about architecture anymore, but about a timeline of events and media production (...) the store has layers of changeability, of which media is the most flexible. Information technology aims to permeate space with information – at once digital ornament and roving window into the stock and customer database. Digital information offers a parallel reality and an opportunity to instigate new scenarios that unfold in space. Technology extends the store to the web and grounds the web site in the reality of the store*”²⁵².

Tudo aponta para uma desmaterialização do espaço físico ou, pelo menos, para a sua extensão no plano digital – o outro lugar do evento. Mais do que produtos, esta loja vende a imagem para uma marca. No entanto, essa imagem é gerida com o máximo de economia: ao entrarmos no site www.prada.com (concebido pelo AMO),

²⁵² Koolhaas: *Content*, p. 326-327.

verificamos que também não é aqui que encontramos produtos à venda. A página de internet da Prada é constituída por uma única imagem, modificada sazonalmente, sem qualquer informação adicional. Um zero absoluto de interactividade quando só se fala de interactividade nas novas tecnologias. A explicação para a simplicidade do site passa, aparentemente, por uma medida de protecção à contrafacção dos produtos Prada, mas a inacessibilidade à dimensão digital do produto só reforça o sentido de exclusividade que, afinal, uma mala de 2.000 dólares representa.

Metaforicamente a exclusividade da Prada é a exclusividade de Rem Koolhaas: no domínio dos *media* e do digital tudo é possível mas nem tudo é acessível. Deste modo, os ícones dos seus edifícios assemelham-se, muito economicamente, à criação de uma marca cuja imagem mediática ultrapassou o âmbito da materialidade construída. É essa imagem que procuram grande parte dos clientes do OMA/AMO, sabendo-se que muitos outros irão, seguramente, optar pela “contrafacção”. *Content* é de algum modo uma contra resposta: poderemos não conseguir sequer “ver” os edifícios Rem Koolhaas mas, por 10 €, trazer 544 páginas a cores a um preço mais acessível do que se fossem fotocopiadas, e ficar *contentes* por ter um produto-imagem de Rem Koolhaas.

Aparentemente a Prada NY custou 40 milhões de dólares num ano em que a Prada declarou 28,6 milhões de lucro²⁵³. Facilmente percebemos que o investimento não foi no sentido de vender roupa. Os denominados “epicentros” da Prada, desenhados por Koolhaas têm como objecto projectar uma imagem de marca para que depois a empresa possa fazer escoar os seus produtos em todos os outros sítios. O investimento de 40 milhões de dólares num espaço disfuncional (*on my planet the clothing stores have clothes!*) pode não ser totalmente absurdo se considerarmos o retorno inerente à publicitação da marca (para o qual contribuirá, com certeza, o facto do próprio Koolhaas vestir Prada). Rem Koolhaas, “o arquitecto mais publicado de sempre”, tem plena consciência do valor que o seu nome representa em termos de mercado económico; um projecto OMA tem visibilidade garantida no mundo inteiro. Uma contratação OMA, mesmo antes de

²⁵³ Varnelis: “Prada and the Pleasure Principle”, *Log#* 6, p. 129.

existir projecto, já tem assegurado um valor no mercado de cotações. Na lógica da economia global, por vezes, ter um arquitecto representa mais do que construir um edifício; a relação OMA/Universal Studios, que não produziu qualquer edifício, é paradigmática neste aspecto.

Rem Koolhaas explica em *Content* que foi contratado por Edgar Bronfman Jr. para projectar a nova sede da Universal Studios. O projecto não chegou a ser construído mas, aparentemente, essa era uma das premissas. A Universal era na altura da contratação do OMA (1995) uma empresa em transformação, adquirindo e vendendo sectores, estabelecendo novas sociedades e parcerias, apurando interesses e objectivos. Sem uma direcção ou identidade estabilizada, qualquer projecto de arquitectura correria o risco de, passado o tempo de construção, ficar desactualizado; Koolhaas, na impossibilidade de uma materialização, adapta-se: “numa situação em que a construir um edifício seria sempre demasiado devagar para acompanhar a mutação da empresa”, resta a possibilidade de “explorar a aplicação do pensamento arquitectónico, na sua forma pura, liberada de uma necessidade de realização”. Resultado: “uma maquete conceptual de uma “estrutura” que pudesse, se não antecipar, pelo menos acomodar quase todas as eventualidades e ainda explorar a instabilidade existente para definir um novo território para a arquitectura”. O que é uma fatalidade para a maior parte dos arquitectos – não construir – reverte-se numa oportunidade: *“the trajectory was a sobering confrontation with architecture’s most inconvenient demands – time and money – and a first glimpse of a distant, seductive hint of its return as a purely conceptual medium”*²⁵⁴.

Apesar de suspeitarmos que Rem Koolhaas lamenta não ter construído a sede da Universal, um certo desvínculo da necessidade de materializar a arquitectura permitiu pensar a relação com sistemas mais complexos e dinâmicos, mas também abriu portas à especulação e experimentação. Depois da Universal Studios, o Hyper Building Research Committee Office (associado ao governo japonês) pediu a Rem Koolhaas para pensar num edifício-cidade, para 120 000 pessoas, localizado em

²⁵⁴ Koolhaas: *Content*, p. 118.

qualquer lado menos no Japão! – o sentido era estudar uma hipótese sem ferir susceptibilidades internas (a escolha acabou por recair sobre Bangkok). O que distancia estes estudos da “utopia” ou de outras “visões” arquitectónicas é que estes trabalhos, além de serem tutelados por clientes específicos (coisa rara nas vanguardas que pautaram as décadas de 60 e 70), procuram antecipar cenários concretos, numa enfatização do projecto como instrumento projectivo aplicado a determinado conteúdo social ou económico. Esta vertente imprime à arquitectura uma resposta dinâmica e adaptada a um contexto onde tudo parece acontecer demasiado rápido. Talvez o mais interessante nesta pressa toda seja o reconhecimento do projecto de arquitectura como um meio de produção de estruturas capazes de antecipar e organizar cenários plausíveis; ou, pelo menos, a partir do projecto de arquitectura, dar visibilidade, antecipar ou domesticar determinados problemas. O mais incómodo será precipitarmo-nos a concluir que a arquitectura depois de construída estará condenada a ser um peso morto, com um prazo de validade curto e estipulado. Mas também, a acreditar no dinamismo da História apregoado por Koolhaas, há sempre a esperança que as coisas mudem e se passe a valorizar, novamente, a perenidade na arquitectura, mesmo num momento em que a desmaterialização do mundo parece irreversível (ou talvez especialmente agora).

Num artigo sobre a Prada de Beverly Hills, Kazys Varnelis²⁵⁵ recorda o conceito de *Ether* – o terceiro poder que reúne os *media*, a cultura e a rede global de telecomunicações²⁵⁶ – descrito em *Empire*: uma análise sobre o capital na era da globalização de M. Hardt e A. Negri. Apesar de uma das características inerentes à lógica da economia global ser precisamente a dispersão geográfica do poder (Internet servirá de exemplo), os autores de *Empire* não deixam de referenciar Los Angeles como a “nova Roma” do *Ether*. Varnelis, numa descrição da loja desenhada por Koolhaas (inaugurada por Robert de Niro, Brad Pitt, Leonardo Di Caprio, entre outros...), enfatiza a presença dos suportes com informação digital com conteúdos de “diversão geopolítica” para sublinhar uma desmaterialização do espaço físico:

²⁵⁵ Varnelis: “Prada and the Pleasure Principle”, *Log#* 6, p. 129-136.

²⁵⁶ Pare estes autores, os outros poderes da era da globalização são: a supremacia militar e a supremacia económica representada no G8.

“an immaterial world of Ether that erodes the physical far more effectively than the book ever did”. Defendendo que os *media*, desde a modernidade e da impressão de livros, têm representado uma ameaça perpétua à arquitectura – pela sua substituição –, conclui: *“this accounts, historically, for the remarkable lack of significant architecture in Hollywood. Under pressure from Ether, architecture threatens to dissipate into chartjunk, on the one hand, and output from computer animation programs on the other”*²⁵⁷.

A importância que Koolhaas parece dar aos dispositivos digitais e aos seus conteúdos informativos das lojas Prada, a prevalência que estes parecem ter sobre a realidade física do espaço aludindo ao modo como a arquitectura se parece submeter à tirania dos *media*, levanta todo o cepticismo por parte da crítica. Varnelis, que não está só no artigo, expõe a superficialidade da informação presente na Loja Prada, comparando-a (como se fosse legítimo²⁵⁸) à biblioteca de Seattle: *“where Prada merely simulates the dissemination of information as just another form of retail merchandise, the Seattle Public Library surrounds the visitor with information (...) in contrast to Prada Beverly Hills, architecture still has a role to play”*²⁵⁹...

Koolhaas, apesar de todos os dispositivos, tem dificuldade em fazer passar a mensagem: talvez porque não há mensagem; “o meio é a mensagem” e os *media* são a arquitectura.

Esta desmaterialização do espaço não é pacífica. A ideia de que os *media* representam uma ameaça para a arquitectura não é recente, a ilusão que criam, a sua capacidade de se fazer substituir à obra construída, a responsabilidade que têm no desvio da suposta objectividade, a sua superficialidade ou ausência de tactilidade, são alguns dos argumentos mais generalizados. Com o desenvolvimento das tecnologias e instrumentos de representação e concepção, radicalizou-se ainda mais um discurso que parece opor o «material» ao «imaterial» da arquitectura, como se não fosse desejável ou possível a sua complementaridade. Rem Koolhaas parece passar ao lado da polémica com algum sarcasmo, ao mesmo tempo que,

²⁵⁷ Varnelis: “Prada and the Pleasure Principle”, *Log# 6*, p. 136

²⁵⁸ Na realidade não nos parece muito legítima a comparação de uma loja de roupa com sentido assumidamente comercial e lúdico com a responsabilidade que tem o serviço de uma biblioteca pública.

²⁵⁹ Varnelis: “Prada and the Pleasure Principle”, *Log# 6*, p. 136.

em *Content*, dedica algumas páginas ao seu *fetish* (a palavra é dele) por materiais, nestes termos: *“I Love Concrete: After the last of them had left the site, I jumped the fence and climbed up three levels of scaffolding. High on the toxic fumes of modernity, I sank my arm elbow-deep into the wet concrete and waited”*. Nada poderá irritar mais os críticos do que o desprezo disfarçado de ironia. Mas poderia Koolhaas ser mais coerente? As suas obras construídas revelam a mesma ironia e sarcasmo: longe do paradigma moderno da “verdade dos materiais” (dessa coerência que alia técnica, material e forma), os materiais de Koolhaas são usados de um modo provocador, desafiando as regras mais convencionais: da leitura unitária de um todo; da coerência entre superfície e estrutura; da economia e racionalidade na diferenciação e disposição de materiais; da sua hierarquização, da sua relação funcional e programática; da convenção, da durabilidade; etc...

Os materiais, em Koolhaas, depressa se tornam superficiais como uma colagem displicente; excessivos como um catálogo; tipográficos como uma imagem; translúcidos como uma ilusão; instáveis como uma miragem. Os materiais, em Koolhaas, parecem pronunciar um desprezo por uma materialidade perene, regrada, humilde, e esta não é uma contradição mas antes a condição ou reflexo que parecemos viver desde que a realidade, apressada, teve que partilhar com os *media* a sua existência.

A recente embaixada holandesa em Berlim, um projecto OMA de 1997 galardoado com o Prémio Mies van der Rohe 2005, é um edifício revestido a vidro e a painéis de alumínio perfurado. O resultado é uma *“ideia de abertura, de modernidade, de transparência, que é suposto caracterizar a Holanda”*²⁶⁰. François Chaslin, numa belíssima introdução ao edifício em volta da história trágica de Berlim, e dos seus mais recentes planos de “reconstrução crítica”, exalta o uso destes materiais que tornam o alçado numa superfície ambígua, entre momentos de rigorosa transparência, jogos de reflexão e pontual opacidade.

Aparentemente nada que a arquitectura moderna já não nos tenha habituado – sendo o vidro e a “transparência” um tema recorrente e paradoxal, pelo que mostra e pelo que reflecte, mas também pelo que representa (não deixa de ser inquietante

²⁶⁰ Chaslin: *The Dutch Embassy in Berlin by OMA/Rem Koolhaas*, p. 27.

pensar que esta “transparência” ideológica, foi usada para legitimar a Casa del Fascio, de Terragni, entre tantos outros projectos de diferentes regimes).

Claro que há aqui uma diferença subtil mas significativa, a “transparência” em Koolhaas não é exactamente a transparência do modernismo onde uma hierarquia era definida de acordo com aquilo que se quer mostrar. Acima de tudo, esta não é uma transparência ideológica. Koolhaas terá menos pudor exibindo os órgãos de um corpo complexo e “rejuvenilantemente caótico”²⁶¹. O vidro e os painéis de alumínio perfurado deixam transparecer a complexidade da estrutura, dos elevadores, das tubagens e condutas, resultando numa estética “swatch”²⁶² – que exalta a mecânica da máquina, mais próxima de uma “estética modernista” do que de uma “ideologia modernista”. Neste sentido, a superfície desmaterializa-se em benefício de uma imagem dos conteúdos.

Poderá parecer vulgar e tardio este posicionamento que revela um certo fascínio por uma imagem mecânica do edifício, mas não o era, com certeza, em 1972, quando Koolhaas escreveu *Delirious New York*, exprimindo um total entusiasmo pelo modo como o progresso industrial e tecnológico associados ao capitalismo exacerbaram o sentido da arquitectura moderna. O tema do «elevador», da «escada rolante», ou do «ar-condicionado», são recorrentes no discurso de Koolhaas, que parece, aparentemente, prestar-lhes mais atenção do que às questões estéticas da arquitectura (isto, num esforço por ignorar que as questões técnicas são também estéticas): “*most would agree on the elegance of his buildings, but Koolhaas himself makes few references to the aesthetic considerations*”²⁶³.

Também a crítica, na sua necessidade de síntese e vontade de explicar a arquitectura de Koolhaas, parece preterir uma explicação estética em função de uma leitura vinculada a opções tecnológicas ou programáticas, como se o resultado formal fosse a adição simplista de um Koolhaas “pragmático”. A coisa não será assim tão simples, em primeiro lugar porque, como refere Rafael Moneo: “*para Koolhaas o programa é toda uma categoria que propicia a construção de edifícios*

²⁶¹ Idem.

²⁶² Referência à marca Suíça de relógios de plástico, que lançou nos anos 80 um modelo transparente com as suas 51 peças mecânicas à vista. Estética que parece ter vingado também nos elevadores (veja-se Estação Oriente, ou Metro do Porto).

²⁶³ Leach: “C«AMO»UFLAGE”, *What is OMA*, p. 91.

*imprecisos e abertos (...) o programa é muito mais difuso e está muito menos relacionado directamente com a arquitectura*²⁶⁴. Em segundo lugar porque a componente tecnológica em Koolhaas é mais retórica do que real: apesar das referências ao “produto industrial” (voltamos a Moneo²⁶⁵), à utilização de materiais correntes, o uso que deles faz implica um afastamento concreto de qualquer sentido económico ou estandardizado. O resultado é uma arquitectura excepcional, invulgar, dispendiosa, em que se reconhece a presença de um “autor”, por mais que Rem Koolhaas rejeite esta ideia à sombra da marca OMA.

Por estes motivos poderemos evocar uma estetização da tecnologia – *uma imagem de tecnologia* – e, eventualmente, uma igual estetização do programa – *uma imagem do programa*, enfatizada pelos esquemas e gráficos que implicam designers como Bruce Mau ou &&&²⁶⁶.

Deste modo, tudo se parece desmaterializar na arquitectura de Rem Koolhaas: a superfície (enquanto delimitação do objecto arquitectónico); a tecnologia (enquanto resposta económica); o programa (enquanto fundamento de uma forma); mas também a forma enquanto fundamento estético. Embora Koolhaas não fale de estética, ela acaba por sobressair em relação aos programas ou às tecnologias. Talvez seja esta aparente contradição que Koolhaas quer ignorar ou silenciar.

A estética arquitectónica em Rem Koolhaas resulta mais de um modo de “ver” do que de “usar”; uma sensibilidade iconográfica para lá da mera funcionalidade.

É uma estética “imaterial”, “informal”, “efémera”, “imprecisa”, “excepcional”. É uma imagem “*blasé*” – em que os edifícios são cuidadosamente “descuidados”;

²⁶⁴ Rafael Moneo refere Rem Koolhaas e Frank Gehry como dois arquitectos que vêm no programa a origem da arquitectura, mas estabelece diferenças: Gehry parece estabelecer uma relação mais directa entre programa e forma, ao passo que Koolhaas complexifica a coisa: os programas condicionam a arquitectura “*um máximo de programa leva a um mínimo de arquitectura*”; mas para Koolhaas os programas são uma acção, algo transformável, donde a arquitectura terá que resultar numa estrutura capaz de se adaptar. Ver Moneo: *Inquietud Teórica Y Estrategia Projectual en la Obra de 8 Arquitectos Contemporáneos*, p. 314.

²⁶⁵ Idem, p. 315

²⁶⁶ A imagem do programa na Casa da Música é a da “caixa de sapatos” (tipologia perfeita do auditório musical) no interior de um “meteorito” (forma reciclada de um projecto habitacional). Relativamente ao programa propriamente dito, não deixamos de notar que é tudo menos flexível e nem sempre funcional: a entrada principal está fechada durante o Inverno; ausência de espaços de estar (um foyer); circulações labirínticas (excesso de escadas, perda de orientação), sentidos obrigatórios (escadas rolantes, elevadores condicionados a determinados pisos); desaproveitamento na relação interior-exterior (mais notado no restaurante e no café), espaços sobrantes, sem qualquer programa, com formas muito particulares e dificilmente adaptáveis; salas de trabalho e ensaio apenas com luz artificial; espaços disfuncionais (café da “sala do Renascimento” sem uso), incompatibilidade do uso de salas em simultâneo (auditório principal e sala 2), etc. Isto é grave? Um pouco, mas se considerarmos que 37% das visitas à Casa da Música são pela sua “forma” e não pelo seu “programa”, talvez se aceite que este seja um preço a pagar.

porque a imagem de uma arquitectura “descuidada” é mais tolerável do que uma imagem de ordem e mais tolerável ainda do que uma realidade verdadeiramente descuidada – embora esta também pareça agradar a Rem Koolhaas.

A publicação concebida por Rem Koolhaas, Kayoko Ota (OMA) e Véronique Patteuw do NAI (Instituto de Arquitectura Holandesa), dedicada exclusivamente à embaixada berlinense, é um livro de capa dura, com 140 páginas, e fotografias de Candida Höfer que não tiveram tempo de esperar pelo termo da obra (fig 119). Qualquer outro arquitecto esperaria mais um mês até que fossem revestidas as últimas paredes e cobertos os cabos eléctricos, condutas de gás e ar-condicionado. Esperaria que fossem retirados os contentores de obra, as mesas de trabalho, o cartão que provisoriamente cobre os pavimentos, os plásticos dos candeeiros e cadeiras, a loiça por lavar e a cerveja dos trolhas. Cândida Höfer, aluna dos Becher, não é uma fotógrafa displicente: o grande formato das suas objectivas corrige qualquer distorção perspéctica; o rigor do seu trabalho implica que seja, por natureza, paciente. Mas Koolhaas não pode esperar, não quis esperar pelo fim da obra, preferiu o lado informal, caótico e transitório da arquitectura – foi este o registo que ficou publicado para a eternidade: uma imagem que mediatiza a arquitectura como se não quisesse existir perfeita, acabada.

SAY ¥€\$ TO EVERYTHING

É reconhecido o fascínio que Koolhaas, em teoria, demonstra por sistemas urbanos caóticos, por arquitectura sem arquitectos, ou por estruturas flexíveis e imprevisíveis que, por oposição à arquitectura (num sentido mais convencional), reflectem maior adaptabilidade, pragmatismo ou economia. Como refere Rafael Moneo: *“Koolhaas parece querer dizer-nos que o arquitecto, neste final de século, tem que construir edificios que não restrinjam a liberdade de acção (...). Ele entende que a arquitectura termina com a liberdade, esgota-a (...), daí que a sua proposta seja a não-arquitectura, já que «onde não há nada tudo é possível»²⁶⁷*. Reafirmando permanentemente que a arquitectura é demasiado vagarosa e rígida na resposta às solicitações de uma sociedade cada vez mais provisória, Rem Koolhaas faz o papel

²⁶⁷ Moneo: *Inquietud Teórica Y Estrategia Projectual en la Obra de 8 Arquitectos Contemporáneos*, p. 314.

de “advogado do diabo” com tal convicção que levará muitos dos seus pares a acusá-lo de uma visão da arquitectura cúmplice de sistemas políticos, sociais ou económicos sem escrúpulos. Koolhaas nunca diz não. Ao contrário, por exemplo, de Álvaro Siza – que está permanentemente a reivindicar “mais tempo para a arquitectura”²⁶⁸, resistindo tanto quanto possível a entrar numa lógica economicista “apressada” –, Rem Koolhaas, cita as regras impostas pelo neo-liberalismo globalizado o que lhe custa muitas inimizades. Lembramos o seminário *Prototipo*²⁶⁹: na mesa de Rem Koolhaas estava Miroslav Sik que apresentou o seu trabalho nos seguintes termos: *“projecto e construo os meus projectos sem dimensão global de espécie alguma (...) um bom edifício tem ser confortável, fácil de usar, sólido, e deve poder ser construído por um preço razoável. E, acima de tudo, de preferência, projecto coisas que envelheçam bem. Mas como é que alguma coisa pode envelhecer bem se foi projectada tendo apenas em mente o efeito momentâneo destinado aos media?”*²⁷⁰ (mais uma vez a questão do tempo e do espaço da arquitectura). Se pudessem ainda existir dúvidas em relação ao alvo da missiva, depressa foram dissipadas: *“se queremos falar de cidade e do seu futuro, teremos que excluir Xangai, Hong-Kong, Los Angeles, a Cidade do México, e todos os outros lugares objecto das nossas análises futuras”*²⁷¹.

A resposta de Koolhaas não se fez esperar: *“devo salientar que não estou a fazer apologia ao sistema ¥€\$”* (icone criado por Koolhaas com os símbolos do Yen, Euro e Dolar para descrever um regime que assenta numa economia de mercado), *“eu acredito que é importante articular as diferentes posições que tomamos contra ou dentro deste sistema, quanto mais não seja para mostrar que a caricatura do neo-modernismo, com a qual nos confrontamos, é talvez bastante limitada e que a situação real é muito mais interessante e criativa”*. Sem qualquer ilusão em relação à possibilidade da arquitectura ter protagonismo especial no sistema, refere: *“é importante insistir que o tipo de arquitectura que ocorre hoje em dia não é uma espécie de instrumento de mudança, mas simplesmente parte de um processo de*

²⁶⁸ “Esta minha relação com o tempo está a tornar-se difícil e provavelmente deslocada no tempo” (Álvaro Siza em *Revista Prototipo* #007, p. 45.)

²⁶⁹ *Seminário Prototipo – Cidade em Performance* foi organizado pela *Revista Prototipo* e pelo *Porto 2001 Capital Europeia da Cultura*. As respectivas actas foram publicadas em *Revista Prototipo* #007, Junho 2002 (Lisboa: Publicação Stereomatrix).

²⁷⁰ Miroslav Sik: *Revista Prototipo* #007, p. 145-148.

²⁷¹ Idem.

mudança”. E critica qualquer hipótese da arquitectura ser entendida como resistência às lógicas económicas: *“um aspecto muito importante no sistema ¥€\$, é certamente o facto de a arquitectura, embora sendo objecto de muita atenção, ser, na realidade, muito menos poderosa do que aquilo que podemos pensar. Nos alicerces da economia de mercado, encontra-se um desvio da arquitectura para a especulação imobiliária o que – quer gostemos ou não de admitir – faz com que quase todas as nossas operações sejam propostas comerciais no verdadeiro sentido da palavra, para além das nossas proclamações arquitectónicas, sejam elas grandes ou pequenas”*²⁷².

Esta lucidez de Koolhaas parece mantê-lo isolado dos seus pares mais cépticos e defensores de alguma resistência (essencialmente ao nível do universo académico europeu). Mas só aparentemente está isolado: há toda uma classe profissional de arquitectos igualmente comprometida com o mercado global. A diferença é que o fazem sem o publicitar. Esta compreensão e tolerância de Koolhaas em relação a uma arquitectura “comercial”, em relação à arquitectura que definiu como “junkspace”²⁷³, em relação à cidade “genérica”²⁷⁴, torna-se incompreensível e imperdoável para uma “imensa minoria” de arquitectos que (ainda) acredita na especificidade, no lugar, na identidade, no tempo, na permanência, na arquitectura (até porque estas não são características propriamente incompatíveis com regras de um mercado diversificado, são-no é, eventualmente, no que respeita à escala de um consumismo massificado). Paradoxalmente, Rem Koolhaas não será sequer referência para a maioritária classe dos arquitectos “comerciais”, onde será tido provavelmente como um “teórico”, com poucos edifícios construídos e uma situação privilegiada por trabalhar com orçamentos muito acima do que é corrente – arquitectura como espectáculo.

Como vamos percebendo, Koolhaas está numa situação ingrata: demasiado “intelectual” ou “autor”, para os profissionais, demasiado “anti-intelectual” e

²⁷² Koolhaas: *Revista Prototipo* #007, p. 163.

²⁷³ *Junk Space*: arquitectura que Koolhaas associa ao consumismo massificado. Arquitectura comercial, num processo permanente de reconstrução, remodelação, actualização, dependente das modas, das actividades económicas. É um espaço permanentemente inacabado, que, contrariamente à significação da arquitectura moderna, *“nunca nos lembramos dele de uma forma precisa”*. Ver Koolhaas: *Content*, p. 162-171; ou *Revista Prototipo* #007, p. 164. Ver também sobre o assunto Okwui Enwezor: “Terminal Modernity” *What is Amo*, p. 109-110.

²⁷⁴ Ver “The Generic City Guide” (1994), no *S,M,L,XL*, p. 1238. A cidade genérica é a cidade que já não depende de um centro histórico, nem de uma identidade; é a cidade sem história; renovável, expansível, superficial, espontânea, sem plano; só não se diz caótica porque é, paradoxalmente, funcional, pragmática, adaptável.

“comprometido”, para os académicos. Rafael Moneo, a propósito do fascínio do arquitecto holandês em relação às formas resultantes de um progresso assente na tecnologia, na economia e na perda de respeito pelas normas e linguagens convencionais da arquitectura, associa Koolhaas a um *“anti-intelectualismo, que, naturalmente, só pode permitir-se a quem desfruta de uma educação intelectual que torna possível distanciar-se do grupo social a que pertence”*²⁷⁵. As visões de bipolaridade em Koolhaas são no entanto consensuais: também Okwui Enwezor se refere a Koolhaas e ao conceito de *“junkspace”* nos seguintes termos: *“while junkspace is a great diatribe against the architect and the architecture, close reading shows that it is a cry by a disconsolate lover. In this regard, Koolhaas is both fervent believer and apostate. He believes in the cultural forces of architecture, yet he derides architecture as dead: it merely reproduces junkspace, not architecture as such. Perhaps no other architect fits this mould of cultivated dissidency better than he does. He has so intentionally profaned the idea of architect as a master building; he has taken simultaneously the position of architect and anti-architect (...)”*²⁷⁶.

Seguiremos pela ideia do “anti-arquitecto”. Num texto publicado em *Mutations*²⁷⁷, sobre as cidades asiáticas, Rem Koolhaas começa por afirmar: *“hoje existe uma percentagem vasta de pessoas para quem viver sem história não representa qualquer problema. Poderíamos ir mais longe: para essas pessoas, viver sem história é uma aventura apaixonante”*²⁷⁸.

A partir da descrição de cidades como Singapura (onde a história foi apagada, o território tornou-se artificial; o tecido urbano não tem qualquer estabilidade a médio prazo, mas onde se vive sem aparentes inquietações), conclui que a nova condição urbana e as mais recentes expansões da cidade são feitas sem arquitectura, sem arquitectos notáveis, ou sem as disciplinas profissionais que nós imaginamos essenciais para a construção da cidade.

Não menos surpreendente é o retrato que expõe do arquitecto asiático, tendo como paisagem a cidade chinesa de Shenzhen onde foram construídas 900 torres em

²⁷⁵ Moneo: *Inquietud Teórica Y Estrategia Projectual en la Obra de 8 Arquitectos Contemporáneos*, p. 310.

²⁷⁶ Okwui Enwezor: “Terminal Modernity: Rem Koolhaas’s Discourse on Entropy” in *What is Amo?*, p. 110.

²⁷⁷ Koolhaas: “Pearl River Delta”, *Mutations*. Barcelona: Actar, 2001, p. 309-333.

²⁷⁸ Idem, p. 309.

dez anos (e em que nada existe com mais de doze). Num país em que a percentagem de arquitectos por habitante é muito menor do que em qualquer país ocidental, Shenzhen revela ser produto de uma arquitectura digitalmente reprodutível mas não forçosamente repetitiva: *“há edifícios que foram projectados por dois arquitectos chineses em dois dias (...) e não são necessariamente aborrecidos. De facto, podem ser considerados uma combinação ousada de arte e arquitectura”*²⁷⁹!

À parte de alguma ironia, existe o reconhecimento de uma situação que não deixa de fascinar Koolhaas: a adaptabilidade da arquitectura às circunstâncias mais perversas: onde uns vêem uma supressão da arquitectura, ou pelo menos uma forte submissão aos aspectos financeiros (que mesmo durante a construção dos edifícios poderão implicar alterações volumétricas, programas, estéticas, etc.), Koolhaas vê um sistema em permanente reconversão e reciclagem: *“não há uma situação última, apenas uma mutação de uma situação para outra”*. Sem se perceber exactamente se por entusiasmo ou desânimo, Koolhaas, adverte: *“gostaria de sugerir aos meus colegas europeus que isto também irá acontecer aqui, muito em breve, e que a nossa ilusão de que a arquitectura chegará um dia a alcançar qualquer finalidade vai provavelmente evaporar-se nos próximos 20 anos”*. Talvez seja esta altura para mostrar o que pensam os “colegas europeus”. Ettore Sottsass, fotografia de Hong-Kong, *“Foto dal Finestrino”* (1993) (fig. 104), com a seguinte legenda:

Ci sono certe ossessioni della modernità che non penso siano "tout court" positive per il futuro. Sono, tra tante altre:

a) La Velocità. Tutto, assolutamente tutto, deve succedere più "in fretta", anzi immediatamente. Immediatamente deve succedere la nascita, consumo e morte di qualsiasi evento, di qualsiasi cosa prodotta.

b) La Leggerezza. L'uomo deve eliminare la forza di gravità, il peso. Tutto deve essere leggero, leggerissimo e se non è leggero deve 'sembrare' leggero.

Tutto deve un po' volare. Un ingegnere molto famoso ha detto: "è bello costruire

²⁷⁹ Idem, p. 318.

sempre più in alto".

c) La Violenza. L'eroismo, il rischio mortale, l'astuzia, il furto e l'assassinio sono segni di forza, di mascolinità, di vittoria.

I grattacieli all'orizzonte contengono velocità, leggerezza, violenza, astuzia, furto e – perché no? – forse anche assassinio.

*Chi li abita?*²⁸⁰

Para Ettore Sottsass, Hong-Kong não tem redenção possível. Provavelmente, para Sottsass, Koolhaas não tem redenção possível. Talvez a maior dificuldade de Koolhaas seja fazer passar a ideia de que para lá do caos existe uma regra, que para lá de uma imagem de desordem existe a complexidade de um sistema do qual poderemos tirar alguma lição, uma espécie de “ordem oculta”²⁸¹. Este optimismo de Rem Koolhaas, arrebatado de um território aparentemente agressivo ou perdido (que, no nosso contexto, poderia ser de algum modo comparável à atenção dedicada por Nuno Portas ao Vale do Ave²⁸²), não deixa de ser paradoxal: porque se afirma a partir do reconhecimento de situações assumidamente problemáticas (como a “dispensabilidade” de um modelo de arquitectura mais comedido, mais sensato) e porque se afirma a partir de uma distância que poderá tornar esse optimismo pouco operativo. O próprio Koolhaas reconhece essa distância quando refere a necessidade do “*desenvolvimento de um repertório de novos conceitos*”²⁸³ – uma nova linguagem para melhor entendimento da especificidade inerente à cidade emergente na Ásia, mas uma especificidade que, nas profecias de Koolhaas, tende a globalizar-se. É, provocatoriamente que as suas análises se tornam estimulantes e inoperativas, revelando o belo e o dramático, a proximidade e a distância. Koolhaas interessa-se pela China, restará saber se a China tem interesse em Koolhaas.

O estudo de Lagos desenvolvido pelo Harvard Project on the City e coordenado por Rem Koolhaas, é paradigmático desta leitura que parece exprimir algum sentido

²⁸⁰ Ettore Sottsass: “*Foto dal Finestrino*” (Hong-Kong, 1993), *Revista Domus* #889, Fevereiro de 2006, p. 14-15.

²⁸¹ Lembramos o Livro com o mesmo nome de Jonh H. Holland, em que se procura perceber como a adaptação gera a complexidade e que ordem existe nos sistemas caóticos.

²⁸² A escala é outra, o tempo também, e o optimismo de Portas vai mais longe: chega ao projecto urbano.

²⁸³ Koolhaas: “*Pearl River Delta*”, *Mutations*, p. 313.

naquilo que nos parece à distância extremamente agressivo. Lagos é para muitos sinónimo de um território com uma população carente e subdesenvolvida, à beira de uma guerra civil que parece opor um regime corrupto e associado às empresas estrangeiras de extracção de petróleo ao Movimento para a Emancipação do Delta do Níger que promete raptar trabalhadores ocidentais e fazer explodir oleodutos, até ter o controlo sobre o combustível produzido naquela região²⁸⁴. Koolhaas não ignora os problemas de Lagos, as zonas de conflito, a violência e brutalidade, mas quer ultrapassar esse primeiro olhar: “se Lagos é uma cidade disfuncional, como é que, mesmo assim, existe?”. A partir daí enumera sistemas de auto-organização aparentemente recônditos: por exemplo, uma lixeira de Lagos pode representar uma fonte de sobrevivência, indispensável à economia local e à transacção de produtos. Isto para concluir, algo forçadamente, que mesmo os sistemas mais precários e distantes do Ocidente estão sob a lógica implacável do regime “¥€\$”²⁸⁵. Não é, portanto, de estranhar as críticas que se levantam a este tipo de abordagem, que denunciam quer a superficialidade do conteúdo (sempre apressado), quer o excesso formal (design de aspecto despropositadamente extravagante, ostensivo). O confronto entre o investimento gráfico das publicações e a realidade representada nos seus conteúdos chega a ser quase ofensivo, levantando algumas suspeitas sobre o real objectivo da análise que não exclusivamente a venda de mais um produto de design.

Neil Leach, a partir de Baudrillard, refere-se ao perigo de uma “estetização” da tragédia: “*has Koolhaas turned Lagos into a bijou designer object?*”²⁸⁶.

Começamos a chegar onde queremos. Para além da exuberância do design gráfico, as análises de Koolhaas são acompanhadas por surpreendentes fotografias que muitas vezes ilustram o fundo do texto, tornando-o praticamente ilegível (veja-se por exemplo as páginas concebidas com Bruce Mau para publicação do estudo *Pearl River Delta*, no catálogo da Documenta X²⁸⁷). Ler estes textos torna-se uma tarefa

²⁸⁴ Reivindicação do General Godswill Tamuno à BBC, noticiado no jornal *Público* em 19-02-2006, p. 22.

²⁸⁵ Sobre as consequências da globalização em África ver o filme *O Pesadelo de Darwin*, de Hubert Sauper (1996).

²⁸⁶ Leach: “C«AMO»UFLAGE”, *What is OMA*, p. 90.

²⁸⁷ Koolhaas: “Pearl River Delta”, versão editada em *Politics-Poetics: Documenta X*, em algumas das páginas o texto está escrito de modo invertido.

ingrata, o que mais uma vez nos faz perguntar porque são escritos – para ler? Apesar de tudo, e talvez precisamente pelo aspecto da embalagem, a “mensagem” passa, isto é Lagos entrou no mapa da cultura arquitectónica sem que fosse sequer necessário conceber um único projecto (muito menos um edifício)²⁸⁸.

Se o optimismo estetizado e mediatizado de Koolhaas leva à descoberta de uma realidade operativa e funcional, para lá de uma visão aparentemente redutora do caos ou da tragédia, já a ausência de “projecto” sobre estas análises poderá transparecer um certo niilismo arquitectónico assente na constatação de que realidades como Lagos ou Shenzhen crescem, animadamente, à margem da arquitectura. Koolhaas parece estar sempre a dizer “também aqui não somos precisos”. Não se percebe exactamente até que ponto lamenta este facto porque, se por um lado, sabemos que vive tranquilamente com uma realidade sem arquitectura, por outro, sabemos que a sua obra edificada, inegavelmente de “autor”, não deixará de contrastar com as suas leituras provocatórias. Koolhaas parece apostado em demonstrar uma clarividência sobre a “morte da arquitectura”²⁸⁹ – a arquitectura que nunca foi precisa em Lagos e que nunca o será na China. Mas se isto pode parecer provocador e exagerado, então pensemos na percentagem de edifícios projectados por arquitectos, mesmo na Europa Ocidental. A ausência da arquitectura e planeamento das cidades foi sempre contestada pela classe, Koolhaas parece aceitar essa ausência com uma tranquilidade perversa, apesar dos seus edifícios contribuírem inegavelmente para uma visibilidade da profissão – será Koolhaas a excepção que legitima a ausência de regras?

Com a “morte da arquitectura” e consequente “morte do autor”, Rem Koolhaas, percebe que a sobrevivência do arquitecto não poderá estar dependente da construção de edifícios que nunca mais se constroem, ou que não chega a ter sentido construir. A acreditar, como Koolhaas parece acreditar, que a arquitectura

²⁸⁸ Não deixa ser de curioso constatar como a imprensa americana o definia em 1999, com 54 anos de idade, por altura do concurso da Biblioteca de Seattle: *“he is as much a thinker and a writer as a designer (...) he has a dozen completed buildings in France and Netherlands (...) he has designed three unbuilt libraries and was a visiting scholar at Getty Center”* ou *“the Dutchman is a celebrity icon in modern architecture. He lives in London, teaches at Harvard and writes cult classic books on urbanism design. Occasionally, he even designs a few buildings”*. Mas as poucas obras não parecem incomodar Koolhaas: *“we have become specialists without (yet) having built one (library)”* Ver artigos de jornal reeditados em *Seattle Public Library OMA/LMN* (Barcelona: Actar, 2005).

²⁸⁹ Ver Okwui Enwezor: “Terminal Modernity: Rem Koolhaas’s Discourse on Entropy”, *What is Amo?*, p. 110.

de autor é incompatível com a expressão e o tempo de um mercado globalizado, implicará necessariamente, uma demissão do arquitecto, ou pelo menos a revisão do seu lugar. Se a arquitectura de autor estava associada à construção de edifícios perenes, vinculada a uma linguagem própria, reflectindo uma vontade autoral para lá da encomenda e se, hoje, a arquitectura parece abdicar da identidade, de uma permanência, parece abdicar de tudo o que está para lá do pragmatismo imediato e volátil, então, o arquitecto autor terá obrigatoriamente que encontrar novos espaços de actuação. Uma hipótese possível é descrita por Koolhaas num breve parágrafo intitulado “*capitalizing on the architectural metaphor*”²⁹⁰: “(...) *in order to escape the prison created by the architectural office as it is currently constituted, we must consider architecture as applicable in almost any other domain (...) many of the words that frame our current mediated discourse – symmetry, asymmetry, coherence, upgrade, construct – are drawn from architectural terminology. Now that its metaphors have become widely used, the fundamental contents of architecture – its words and actions – can now begin to a life on their own*”. Este posicionamento não andarà muito longe do que Mark Wigley descreve como “a convicção de que o arquitecto é, em primeiro lugar, um intelectual público, um activista sintetizador das diversas formas de conhecimento e um eloquente comentador do mundo”²⁹¹. De algum modo, não é só a terminologia mas também a própria estrutura de pensamento do arquitecto – enquanto mediador de conhecimentos e disciplinas – que, supostamente, melhor poderão servir um mundo globalizado, um mundo necessitado de sínteses capazes de contrariar os conflitos babélicos provocado pela ausência de fronteiras. Resta saber se esta síntese não nos levará a um denominador comum que legitime precisamente a “arquitectura genérica” e o “junkspace”, remetendo-nos novamente para o problema de uma morte autoral anunciada.

Rem Koolhaas, com a ironia que o caracteriza, sintetiza bem a relação da presciência com a autoria, ao registar e publicar as “patentes” das suas ideias,

²⁹⁰ Koolhaas: “Beyond the Office”, *Archis* #1 (sem data), p. 20.

²⁹¹ Mark Wigley: “Towards the Perforated School”, *Archis* #1 (sem data), p. 37. Na abertura deste artigo, também Wigley questiona o futuro do arquitecto: “*the architect is an attractive but endangered species. Despite the media’s current fascination with our biggest names, the expiration date of the idea of the artful builder has long passed. The discipline will become splendidly irrelevant, if not extinct, unless new modes of engagement are cultivated.*”

independentemente de estarem ou não construídas²⁹². A autoria, que é também uma responsabilização sobre o projecto, é indissociável da representação – é esta imagem, e não a obra, que padroniza a responsabilidade e autoria sobre uma obra arquitectónica – sempre fugidia em relação à sua origem. Não será portanto de estranhar que, numa altura em que a arquitectura de autor parece estar em perigo, o arquitecto se refugie, mais do que nunca, na representação como garantia e celebração da sua identidade.

Por outro lado, são as próprias obras que já não parecem capazes de transportar uma marca autoral: a pouca obra (mesmo que significativa) construída por Koolhaas não constitui em si um percurso claro em termos da construção de uma linguagem arquitectónica própria ou coerente, que permita um reconhecimento autoral imediato.

É, deste modo, compreensível que os arquitectos procurem, na mediatização, ou na edição em particular, a construção de uma autoria que a obra só por si não parece afirmar. A monografia de arquitectura é a oportunidade da imagem substituir o vazio gerado pela ausência de obra, é a oportunidade de pôr num mesmo plano de importância o projecto e obra; ou de permitir estabelecer relações entre arquitecturas geograficamente dispersas ou formalmente distintas, dando ênfase à construção de um percurso destacado pelas ideias ou conceitos e suportado pelas imagens. A autoria parece assim mais próxima da representação do que da realização (Rem Koolhaas também aqui é paradigmático usando 1 888 páginas de dois livros (*S,M,L,XL* e *Content*) para editar meia dúzia de obras realmente construídas²⁹³) A edição poderá assim representar mais do que imagens de obras, a imagem do seu arquitecto, garantindo a sua sobrevivência num mundo que lhe parece adverso (não foi assim com Le Corbusier?).

Como facilmente se poderá constatar, os livros de Rem Koolhaas estão repletos de imagens raramente relacionadas (pelo menos de um modo directo) com os seus projectos. Originárias de diferentes lugares (de referência, política, histórica, artística, etc.), estas imagens têm no seu conjunto o propósito de inscrever a

²⁹² Ver Koolhaas: “Universal Modernization Patent”, *Content*, p. 73-83 e 510-513.

²⁹³ Em termos de edição, Koolhaas, sempre se antecipou à obra construída. Lembramos também a revista *E/Croquis* #53 de 1992, onde são publicados 10 projectos de Koolhaas: apenas 3 estão construídos na época, 2 serão construídos mais tarde, os restantes 5 não passaram do papel.

arquitectura de Koolhaas num universo mais alargado do que aquele que a disciplina de arquitectura parece limitar. No conjunto, este turbilhão de imagens favorece uma entropia incapaz de discernir causas de consequências e invalidando uma leitura clara dos limites entre o projecto e o seu contexto cultural. Koolhaas parece tentar legitimar a sua arquitectura a partir do “contexto” mas esse contexto não tem lugar, é um contexto genérico que se impõe como uma espécie de inevitabilidade. Neste sentido, as imagens dos projectos de Koolhaas dificilmente se distinguirão de todas as outras inerentes a uma vasta cultura universal e globalizada. Ao justificar a sua arquitectura a partir dessas imagens, para chegar a essas imagens, Koolhaas está teoricamente (e só teoricamente) a “*libertar a arquitectura do lugar, do seu autor, e até da sua materialidade, sem que no entanto desapareça em nada*”²⁹⁴ – liberta do lugar porque as referências são globais; liberta do autor porque é o contexto social que determina a arquitectura e não uma expressão individual isolada; liberta da materialidade porque não existe uma questão tectónica para lá da aceitação da oferta de mercado; e a arquitectura só não desaparece em nada porque na prática, reconhecemos-lhe um lugar; uma autoria; uma materialidade. Neste sentido, poderemos ver Koolhaas como consequência e causa de um contexto, como um espelho que reproduz a realidade embora com maior intensidade, porque, afinal, existe uma qualquer diferença na arquitectura de Koolhaas. Neste jogo de assumida aproximação teórica e subtil distanciamento prático a uma cultura de massas, Rafael Moneo compara-o a Andy Warhol: *“Como Warhol, Rem Koolhaas tenta, sobretudo, ser distante. Para Warhol as imagens são estereótipos. Um retrato é para ele um retrato do retrato. Não há presença pessoal. Tudo entra no mundo do consumo. Marilyn Monroe não é uma pessoa, senão aquilo que significa para o público. A imagem é o que importa. O mesmo se poderia dizer acerca dos elementos de arquitectura. Koolhaas não está interessado no desenho, já que ele trabalha com os elementos que recebe, tanto da indústria de construção, como do uso popular. Não desfruta com a invenção. Gosta*

²⁹⁴ A frase é de Aaron Betsky, as conclusões são nossas. Betsky acrescenta: *“He [Rem Koolhaas], along with certain modern artists, constructs images because it is images that can make sense of a power that is increasingly invisible, running through electrical wires or sitting in virtual accounts in banks. It recognises that, in an era in which value no longer inheres in physical properties or places, it is the adding and removing and value through intelligent systems, but also the ability to make such value real through image and form, that are successful positions in architecture”* (Betsky: “The Fire of Manhattanism Inside the Iceberg of Modernism”, *What Is OMA*, p. 39).

de preservar a iconografia existente. Nenhum dos dois vê razão alguma para acrescentar algo mais. Como Warhol, Koolhaas dirige-se agressivamente à sociedade, insistindo em reflecti-la no seu trabalho”²⁹⁵.

O sucesso das imagens e projectos de Koolhaas parte de uma identificação com uma matéria *pop*, acessível, vulgar, surpreendentemente transfigurada em excepção. Há uma ideia de estetização do quotidiano num exercício de síntese (expressa em propostas como o símbolo para a União Europeia²⁹⁶ ou os ícones dos seu edifícios vendidos em *t-shirts*) ou de visibilidade (fazendo aparecer das trevas Lagos ou Shenzhen), em oposição à rotina ou banalidade histórica. Esta construção iconográfica do mundo, por certo superficial, por certo sedutora, tem o mérito de comunicar alargando consensos e conquistando a partir do que nos parece banal – a “arquitectura genérica” – o *mainstream* da arquitectura, o excepcional. Com a magia “*photoshop*”²⁹⁷, o alquimista da transmutação do lixo em ouro, Rem Koolhaas tem plena consciência do poder que as suas imagens possibilitam e representam. E se falamos primeiramente de imagens e não necessariamente de edifícios, é porque assumimos alguma dificuldade em distinguir ambos: os edifícios confundem-se com as imagens que evocam, resultam das imagens que evocam; os edifícios recusam uma materialidade que os legitime por si só; e aparentemente não têm tempo próprio, porque antes e depois de existir são sempre imagens – “retratos de retratos” (voltando a Moneo).

A alquimia de transformar um urinol em fonte passa, incontornavelmente, por essa visão iconográfica do mundo. Sem esperar que outros o façam por si, Rem

²⁹⁵ Moneo: *Inquietud Teórica Y Estrategia Projectual en la Obra de 8 Arquitectos Contemporáneos*, p. 319.

²⁹⁶ Ver *European Barcode* um símbolo alternativo para a União Europeia (2001); um “código de barras” simultaneamente abstracto e sintético das diferentes bandeiras dos países da UE. Um símbolo apto a ser modificado cada vez que um novo membro integra a UE. Mais uma vez Koolhaas a estruturar algo indefinido! Ver Koolhaas: *Content* p. 388-389; ou “The History of the European Union by AMO”, suplemento da revista *Archis* #1 (sem data).

²⁹⁷ A propósito de *Photoshop* lembramos o texto “Pear River Delta”: “*Photoshop, another Word that we have intended to copyright – it perhaps the nearest analogy to this method of production. Everyone knows Photoshop, which allows us to make collages of photographs and other digitized images, its capacity to combine anything with anything else in a kind of accumulation of objects of desire. This is precisely the essence of the architectural and urban production of this country [China]; instead of being produced by an incredibly deep way of thinking, with an intellectual preparation and painful hesitation between different solutions, design today becomes as easy as Photoshop, even on a scale of a city. Photoshop is the metaphor of what architectural production is becoming: something mechanical, reproducibile without thinking, unlimited in terms of all the options that can be combined in a single image, the most decisive way of conceiving the city.*” (Koolhaas: *Mutations*, p. 320). Como suspeita Hal Foster: “*perhaps the development of Photoshop will one day be seen as a world historical event*” (Foster: *Design and Crime*, p. 24).

Koolhaas mediatiza os seus edifícios mesmo antes de estarem concluídos, porque é na imagem mediatizada que vinculará a sua mestria.

CONCLUSÃO



Linda Theug, *Stahl House*, Los Angeles, Outubro de 2006.

“JULIUS SHULMAN STOOD HERE”

Uma fotografia de Linda Theug, uma estudante americana de 25 anos, sintetiza em parte algumas das inquietações abordadas anteriormente: trata-se de uma fotografia de uma placa comemorativa que assinala o lugar exacto de onde Julius Shulman fotografou a Stahl House de Pierre Koenig²⁹⁸. Uma placa de mármore no bordo interior da piscina com a marca dos pés dentro de água e com a inscrição “JULIUS SHULMAN STOOD HERE – May 9, 1960”, para fazer uma das fotografias mais emblemáticas da História da Arquitectura Moderna: a Case Study House #22 fotografada de fora exibindo toda a sua transparência e interior sobre a paisagem infinita de Los Angeles.

A fotografia de Linda Theug, enfatizando o sentido da placa, não mitifica a casa nem o seu arquitecto mas antes o fotógrafo e o lugar onde efectuou a sua imagem. Há qualquer coisa de ingrato para o arquitecto nesta comemoração que faz com que a casa pareça depender dessa imagem de Shulman para existir. Sem a placa poderíamos ter dúvidas em relação ao lugar de onde foi efectuada a imagem e sem essa verificação, sem essa repetição da experiência iconográfica, não poderemos legitimar a nossa presença, não poderemos afirmar um reconhecimento, porque a casa existe em nós e em primeiro lugar nesse enquadramento específico de Shulman. Esta relação de dependência é tão forte que bastará olhar para a imagem de Theug para ver a casa mesmo sem que ela lá esteja representada, porque hoje, mais do que nunca, existe toda uma herança iconográfica capaz de relacionar e propor sentido a partir de informação ausente, subliminar.

Não terá sido também Shulman a fotografar o projecto no Trignac em Pays de la Loire, de Lacaton & Vassal? (fig. 283)

²⁹⁸ A fotografia de Linda Theug encontra-se disponível no *site* flickr.com sob o nome de “geezopeez”. Julius Shulman, um reconhecido fotógrafo de arquitectura, trabalhou com Richard Neutra, Eero Saarinen, Charles e Ray Eames, entre outros.

PROJECTOS ESPECÍFICOS PARA UM CLIENTE GENÉRICO

O que é mais sedutor nas imagens é o modo como se fazem substituir às coisas. O modo como democratizam as coisas, simulando a sua acessibilidade ou plausibilidade. Há coisas que só existem no plano das imagens contrariamente à ideia de que não há imagens que não sejam a imagem de qualquer coisa. As imagens não servem apenas para representar, servem também para afirmar o acto criativo, a procura de novas expressões e leituras. A subjectividade que lhes é inerente foi durante séculos alvo de crítica e desconfiança. Resistiram e vingaram. O século XX desenvolveu uma cultura visual tão intensa que as imagens se tornaram familiares. Hoje, não existem espectadores ingénuos e só se iludem e desiludem com as imagens aqueles que não vêem a imagem como uma coisa em si.

Do mesmo modo, as imagens arquitectónicas não são somente uma técnica objectiva de mediação entre a ideia e o edifício. Aliás, é precisamente à margem de ser imagem técnica que encontramos o melhor acolhimento no âmbito da arquitectura como produção cultural – uma condição necessária que enfatiza o carácter público da arquitectura, da sua mediatização, da sua discussão. Evidentemente, é a partir dos edifícios construídos, ou na possibilidade de se construir, que gravita grande parte da produção cultural arquitectónica, mas outra parte, com larga tradição na História da Arquitectura Moderna²⁹⁹, desvinculada da necessidade de uma materialização, melhor parece expressar, por imagens, as ambições de vanguarda, presciência, experimentação ou crítica, contribuindo assim para uma reflexão social, política, cultural ou artística.

Sobre estes pressupostos, e em paralelo com este trabalho teórico, desenvolveu-se a série de *Projectos Específicos para um Cliente Genérico* – que deveremos ler como um complemento prático de *Arquitectura como Imagem*.

Os *Projectos Específicos para um Cliente Genérico* formam um conjunto de projectos-imagem que, sem qualquer pretensão de virem a ser edificados, ambicionam estimular o debate entre arquitectura e a sociedade. Explorando o potencial das imagens, a sua acessibilidade a sua mediatização, os *Projectos*

²⁹⁹ Ver, a este propósito, P. V. Gomes: “Imagens de Quê”, *Projectos Específicos para um Cliente Genérico*, p. 11.

Específicos propõem-se dar visibilidade a diversas problemáticas de âmbito político, cultural ou artístico, responsabilizando a arquitectura na construção de um pensamento social, sem a demagogia de um Movimento Moderno, porque os *Projectos Específicos* não têm à partida a presunção de ser materialmente consequentes.

O seu lugar é o lugar da imagem, que é o lugar da utopia ou da ucronia, mas é também o lugar em que a subjectividade enfatiza um entendimento da realidade que prescindiu da certeza em benefício da dúvida, da incerteza, deixando o quadro incompleto para ser preenchido pelo *Cliente Genérico*, provocando a sua cumplicidade, os seus anseios. A plausibilidade das imagens, enfatizada pelo desenvolvimento das tecnologias digitais, contribui em parte para esta incerteza; elas são possíveis mas não são creíveis ou são creíveis mas não são possíveis. É neste lapso ou ausência, que se edifica a imaginação e o desejo, mas também a crítica e a interacção. É verdade que a radicalidade de *Projectos Específicos* se dissipa no plano estetizado da imagem, do mesmo modo que a ironia e o humor parecem ser o melhor refúgio para a sua comunicação e compreensão. *Projectos Específicos* são uma “racabilidade cool” circunscrita ao plano da imagem, que é também o plano da experimentação e da tolerância. Só deste modo se compreende a aceitação³⁰⁰ dos projectos-imagem como um lugar intermédio entre ficção e realidade, entre ideia e edifício, entre teoria e prática.

Imagem, Projecto, Arquitectura como lugar intermédio; materialização da ideia, imaterialização do edifício; plausibilidade da ficção, subjectivação da realidade; experimentação da teoria, presciência da prática. Não por acaso a melhor metáfora é-nos dada pela imagem fotográfica: lugar também intermédio, apenas visível entre a sub-exposição obscura e a sobre-exposição incandescente.

³⁰⁰ Alguns dos “Projectos Específicos” foram publicados em revistas da especialidade mas também em publicações generalistas como o jornal *Público* ou a *Folha de São Paulo*. Uma antologia destes projectos e referência às publicações originais foi editada pela Dafne Editora do Porto, em 2006, com o apoio do Instituto das Artes/Ministério da Cultura. Alguns dos projectos foram apresentados na Bienal de Arquitectura de Veneza de 2004 (Exposição Metaflux) e na Bienal de Arquitectura de São Paulo em 2005.

BIBLIOGRAFIA

001. ABBOTT, Berenice. *The World of Atget*. New York: Horizon Press, 1964.
002. ABRABEN, E. *Point of View: The Art of Architectural Photography*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1994.
003. ABRAMS, Janet. "Available for Viewing", *Site Work: Architecture Photography since Early Modernism* (ed. Martin Caiger-Smith e David Chandler). London: The Photographers Gallery, 1991, p. 77-81.
004. ACKERMAN, James S. "On the Origins of Architecture Photography", *This is Not Architecture* (ed. Kester Rattenbury). London/New York: Routledge, 2002, p. 26-36.
005. ADAMS, Robert. *What We Bought: The New World, Scenes from the Denver Metropolitan Area 1970-1974*. Hannover: Stiftung Niedersachsen/Sprengel Museum Hannover, 1995.
006. ADERT, Laurent. "The Space and the Place", *Bernard Voïta – White Garden*. Baden: Lars Müller Publishers, 1997, p. 39-41.
007. ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
008. AGREST, Diana. "Representation as Articulation between Theory and Practice", *Practice: Architecture, Technique and Representation* (ed. Satan Allen). Amsterdam: G+B Arts International, 2000, p. 163-178.
009. ALLEN, Stan. "Ex Novo Architecture and Photography", *Practice: Architecture, Technique and Representation* (ed. Satan Allen). Amsterdam: G+B Arts International, 2000, p. 122-143.
010. ALLEN, Stan. *Practice: Architecture, Technique and Representation*. Amsterdam: G+B Arts International, 2000.
011. ALMEIDA, Patrícia. *No Parking*. França: POC Editions, 2004.
012. ALMEIDA, Paulo Freire e GOMES Paulo Varela. "Fronteiras de Coimbra: a realidade é aquilo que se vê", *SMS:SOS: A Nova Visualidade de Coimbra* (ed. Jorge Figueira). Porto: Coimbra 2003/ASA Editores, 2003.
013. ALVES da SILVA, Augusto. *Pasage*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
014. AMELUNXEN, Hubertus von. "The Arcade of Photography. Some Disparate Moments in Architecture Photography." *Daidalos* #66, 1997, p. 64-755.
015. ARBAIZAR, Philippe. "La Mission Photographique de la DATAR: 1983-1989", *Premises - Invested Spaces in Visual Arts Architecture & Design From France 1958-1988*. New York: Guggenheim Museum, 1998.
016. ATGET, Eugène e MELVILLE, Charles. *Paris, Passages*. Paris: Paris-Musées/ Éditions EDF, 2002.
017. AUDOUZE, Jean. *Le Studio Chevojon: Une Dynastie de Photographes Parisiens*. Paris: Créaphis, 1994.
018. AUGÉ, Marc. *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (1992). Venda a Nova: Bertrand Editora, 1994.

019. BALTZ, Lewis. *Park City*. Albuquerque: Artspace Press, 1980.
020. BALTZ, Lewis. *San Quentin Point*. Berlin: Aperture, Inc./Millerton/VZH, 1986.
021. BALTZ, Lewis. "Notes sur Thomas Ruff", *L'Architecture d'Aujourd'hui* #313, Octobre 1997, p. 24-25.
022. BALTZ, Lewis. *Lewis Baltz*. London: Phaidon Press Limited, 2001.
023. BALTZ, Lewis. *The New Industrial Parks near Irvine, California*. Gottingen: RAM Publications+Distribution/Steidl Publishers, 2001.
024. BANDEIRA, Pedro. *Projectos Específicos Para Um Cliente Genérico*. Porto: Dafne Editora, 2006.
025. BARBIERI, Olivo. *Virtual Truths*. Milano: Silvana Editoriale, 2001.
026. BARBIERI, Olivo. *Notsofareast*. Roma: Donzelli Editore, 2002.
027. BARBIERI, Olivo e ESSER Elger. *Cityscapes Landscapes*. Milano: Silvana Editoriale/PPCAC, 2002.
028. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
029. BARTHES, Roland. *La Torre Eiffel: Textos Sobre la Imagen*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2001.
030. BASILICO, Gabriele. *Cityscapes*. London: Thames & Hudson Ltd, 1999.
031. BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne Editora, 2006.
032. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
033. BAUDRILLARD, Jean. "La Photographie ou l'écriture de la Lumière: Littéralité de l'Image", *L'Echange Impossible*. Paris: Galilée, 1999, p. 175-184.
034. BAUDRILLARD, Jean; NOUVEL, Jean. *The Singular Objects of Architecture*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.
035. BAURET, Gabriel; PEREIRA Albano Silva. *Europa: Encontros de Fotografia*. Coimbra: Encontros de Fotografia, 1997.
036. BAZIN, André. *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
037. BECHER, Bernd; BECHER, Hilla. *Bernd & Hilla Becher: Industrial Façades*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 1995.
038. BECHER, Bernd; BECHER, Hilla; SMITHSON, Robert. *Field Trips: Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2002.
039. BEER, Olivier. *Lucien Hervé: L'Homme Construit*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
040. BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

041. BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica" (1936-39), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 71-113.
042. BERGER, John. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1982.
043. BLOC, André. "L'Exposition Internationale de 1937 à Paris", *L'Architecture d'Aujourd' Hui* #8, 1937.
044. BONAMI, Francisc. "Fantômes", *Thomas Demand*. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2000, p. 19.
045. BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993.
046. BOURDIEU, Pierre. *Un Arte Medio: Ensayo Sobre los Usos Sociales de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
047. BRAYER, Marie-Ange. "Un Object «Modele»: La Maquette d'Architecture", *Architectures Experimentales 1950-2000 - Collection du FRAC Center*. Paris: HYX, 2003.
048. BRESLER, Henri. "Chichés, du Tubard à la Perversion de l'Image", *L'Architecture d'Aujourd' Hui* #272, 1990, p. 18-20.
049. BUSCH, Bernd. "Peaceful Conquests - the Photographic Mobilization of the Orient", *Daidalos* #66, 1997, p. 100-111.
050. CAIGER-SMITH, Martin e CHANDLER, David (editores). *Site Work: Architecture Photography since Early Modernism*. London: The Photographers Gallery, 1991.
051. CANONGIA, Ligia. *ArteFoto*. Rio de Janeiro: MPC/CCBB, 2002.
052. CARON, Julien. "Une Villa de Le Corbusier: 1916", *L'Esprit Nouveau* #6, 1921, p. 690-704.
053. CARPO, Mario. *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 2001.
054. CASEBERE, James. *Model Culture: Photographs 1975-1996*. San Francisco: The Friends of Photography, 1996.
055. CASEBERE, James. *Asylum*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporanea, 1999.
056. CASEBERE, James. *James Casebere: The Spatial Uncanny*. Milano: Edizioni Charta/Sean Kelly Gallery, 2001.
057. CASEBERE, James; ROUSSE, Georges. *Arquitecturas Excêntricas* (J. Casebere, M. Jetelová, T. Kawamata, G. Rousse, E. Zwakman). San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2003.
058. CATON, Joseph Harris. *The Utopian Vision of Moholy-Nagy*. Michigan: UMI Research Press, 1984.
059. CATRICA, Paulo. Catálogo: *Periferias*. Porto: Centro Português de Fotografia/ Ministério da Cultura, 1998.
060. CATRICA, Paulo. "Entre Vistas" (entrevista de P. Bandeira e J. Moreno), *Revista de Cultura Urbana IN*

SI(S)TU#3-4 – *Fotografia e Imagem*, Novembro-Junho de 2002, p. 21-35.

061. CATRICA, Paulo. Catálogo: *You Are Here*. Madeira: Casa das Mudanças-Casa da Cultura da Calheta, 2003.
062. CATRICA, Paulo. "Um Certo Modo de Ver", Gabriele Basilico: *Arquitettura em Portugal* (ed. M. D'Alfonso, J. Soares, A. Madureira, A. Tavares). Porto: Dafne Editora, 2006, p. 7-13.
063. CERA, Nuno; LOPES Diogo. *Cimêncio*. Lisboa: Fenda Edições, 2002.
064. CHASLIN, François. "Pas Plus Grosse Qu' un Jouet, La Maquette d'Architecture", *Monuments Historiques* #148, 1986, p. 65-72.
065. CHASLIN, François; HOFER, Candida. *The Dutch Embassy in Berlin By OMA Rem Koolhaas*. Rotterdam: NAI Publishers, 2004.
066. CHEVALIER, Pierre. "Regard Photographique et Conception Architecturale: entretiens avec J-C. Lemagny, L. Hervé et R. Doisneau", *Cahiers du CCI*#1, 1986, p. 67-74.
067. CHRISTENBERRY, William. *Reconstruction*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1996.
068. CLARISSE, Catherine. *Ma Quête d'Architecture, Maquettes d'Architecture*. Paris: Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1997.
069. COHEN, Jean-Louis. "Amerika: Postface", *Amerika: Livre d'Images d'un Architect* (Erich Mendelsohn). Paris: Les Éditions du Demi-Cercle, 1992, p. 225-239.
070. COHEN, Jean-Louis. *Scènes de la Vie Future: l'Architecture Européenne et la Tentation de l'Amérique 1893-1960*. Paris: Flammarion/Centre Canadien d'Architecture, 1995.
071. COLOMINA, Beatriz. "The Media House", *Assemblage* #27, 1995, p. 55-66.
072. COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 1996.
073. COLOMINA, Beatriz. "Faked Images", *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 1996, p. 107-118.
074. COLOMINA, Beatriz. "Eames' Images", *Daidalos* #66, 1997, p. 40-53.
075. COLOMINA, Beatriz. "Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture", *Grey Room* #2, 2001, p. 6-29.
076. COLOMINA, Beatriz. "Architectureproduction", *This is Not Architecture* (ed. Kester Rattenbury). London/New York: Routledge, 2002, p. 207-221.
077. COLOMINA, Beatriz. "Dupla Exposição: Uma Arquitectura de Raios X", *IN SI(S)TU* #5-6, 2003, p. 12-37.
078. CONSTANTINI, Paolo. *Luigi Ghirri - Aldo Rossi: The Things Are Only Themselves*. Montréal/Milano: CCA/Electa, 1996.
079. COOKE, Jim. *Re-Placing Arcadia*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002, 2002.

080. CORDAT, Charles. *La Tour Eiffel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1955.
081. COUCHOT, Edmond. "Tecnologia da Simulação: Um Sujeito Aparelhado", *Revista de Comunicação e Linguagem* #25-26, 1999, p. 23-29.
082. CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/London: Mit Press, 1992.
083. CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge/London: MIT Press, 2000.
084. CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge/London: MIT Press, 1993.
085. CRUZ, Teresa; GIL José (coordenadores). *Revista de Comunicação e Linguagem* #31 – *Imagem e Vida*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.
086. *Daidalos #66: Photography as Argument*. Berlin: Daidalos, 1997.
087. DAMISCH, Hubert. "Visual Language", *Domus d'Autore Post-Occupancy* #1, 2006.
088. DANNER, Michael. *Japan*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca/Consortio Salamanca 2002, 2003.
089. De Maré, Eric Samuel. *Photography and Architecture*. New York: Praeger, 1961.
090. DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. 2ª ed. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991.
091. DEBRAY, Régis. *Vida y Muerte de la Imagen: Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós Comunicación, 1994.
092. DEMAND, Thomas. *Thomas Demand, Kunsthalle Zurich*. Zurich: Kunsthalle Zurich/ Kunsthalle Bielefeld, 1988.
093. DEMAND, Thomas. *Thomas Demand - Fondation Cartier pour l'Art Contemporain*. London/New York: Thames & Hudson, 2000.
094. DEMAND, Thomas. *Thomas Demand Catalogue and Exhibition 2001/2002*. Amsterdam: De Appel, 2001.
095. DEMAND, Thomas. *Thomas Demand*. Munich: Lenbachhaus Munchen/Loisiana Museum of Modern Art/Schirmer/Mosel, 2002.
096. DEMAND, Thomas. *Thomas Demand*. Milano: Skira, 2002.
097. DEMAND, Thomas. *Thomas Demand, B&K+*. Berlin: German Foreign Office, 2004.
098. DOMÈNEC. *Domènec/Domèstic*. Barcelona: Ajuntament de Lleida/PMCM/ACM, 2001.
099. DUBOIS, Philippe. *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.
100. DURAND, Régis. *El Tiempo de La Imagen: Ensayo Sobre las Condiciones de una Historia de las Formas Fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
101. EISENMAN, Peter. "Visions! Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media" (1992),

- Theorizing a New Agenda for Architecture: An Antology of Architecture Theory 1965-1995* (ed. Kate Nesbitt). New York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 556-561.
102. ELWALL, Robert. "James Fergusson (1808-1886)", *RSA Journal* (vol.3) 1991, p. 393-400.
103. ELWALL, Robert. "The Specialist Eye", *Site Work: Architecture Photography since Early Modernism*. London: The Photographers Gallery, 1991, p. 63-67.
104. ELWALL, Robert. *Photography Takes Command: The Camara and British Architecture: 1890-1939*. London: Riba Heinz Gallery, 1994.
105. ELWALL, Robert. *Building With Light: The International History of Architectural Photography*. London/New York: Merrell Publishers Limited/RIBA, 2004.
106. ERNER, Guillaume. *Vítimas da Moda? Como a Criamos, Por que a Seguimos*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
107. EVANS, Walker. *Walker Evans: Polaroids*. Zurich/Berlin/New York: Scalo, 2002.
108. EVENS Robin. "La Projection", *L'Architecture et son Image* (ed. Eve Blau e Edward Kaufman). Montréal: CCA, 1989, p. 19-35.
109. EVENS Robin. *Translations from Drawing to Building*. Cambridge, Massachussets: The Mit Press. 1999.
110. EWING, W. A. *Max Baur Photographs 1925-1960*. Zurich: Stephan Stein, 2001.
111. *Exit, #6: Arquitecturas Ficticias*. Madrid: Exit, 2002.
112. FERGUSSON, James. *A History of Architecture: in All Countries, From the Earliest Times to the Present Day*. London: John Murray, 1874.
113. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *Casa, Cuerpo, Crisis*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 2003.
114. FEST, Joachim. *Albert Speer: Le Confident de Hitler*. Paris: Editions Perrin, 2001.
115. FIEDLER, Jeannine. *Photography at the Bauhaus*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990.
116. FLEISCHER, Alain. "Architecture Between Reflections and Plans", *Anymore* (ed. Cynthia C. Davidson). New York/Cambridge, Massachusetts: Any Corporation/MIT Press, 2000, p. 226-229.
117. FLOSDORFF, Caroline. "Time Machines - Concepts of reality in Thomas Ruff's Cycle", *Machines*. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 7-18.
118. FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
119. FONTCUBERTA, Joan. *El Beso de Judas: Fotografía y Verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.
120. FÖRG, Günther. *Gunther Forg: Fotografien 1982-1992*. Stuttgart: Edition Cantz, 1993.
121. FÖRG, Günther. "Fantásticas Imperfecciones" (entrevista de Ināki Abalos e Luís Enguita), *La Arquitectura Sin Sombra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa/CAACS/CCCB, 2000.

122. FORTY, Adrian. "Language and Drawing", *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson, 2004, p. 28-41.
123. FOSTER, Hal. *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso, 2002.
124. FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do Espanto: As Fotografias Antes da sua Cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.
125. FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
126. FREIDUS, Marc. *Typologies: Nine Contemporary Photographers* (E. Ruscha, Becher, T. Ruff, T. Struth...) New York: Rizzoli, 1991.
127. GABINIO, Mario. *Mario Gabinio: Dal Paesaggio alla Forma: Fotografie, 1890-1938*. Torino: U. Allemandi, 1996.
128. GADANHO, Pedro. "As Regras do Jogo: Legitimações da Arquitectura e do Design numa Era de Mediação Acelerada", *Marte* #2, 2006, p. 62-74.
129. GALASSI, Peter. "Gursky's World", *Andreas Gursky*. New York: Museum of Modern Art New York, 2001, p. 9-43.
130. GARRIDO, Lola. *Realidade y Representación: Coleccionar Paisaje Hoy*. Barcelona: Fundació Foto Colectania, 2003.
131. GHIRRI, Luigi. "Fotografias do Cemitério de Modena (Aldo Rossi)", *Lotus Internacional* #38, 1983.
132. GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.
133. GIEDION, Sigfried. *Mechanization Takes Command*. New York: Oxford University Press, 1948.
134. GOMES, Paulo Varela. "Imagens de Quê", *Projectos Especificos Para Um Cliente Genérico* (Pedro Bandeira). Porto: Dafne, 2006, p. 7-13.
135. GONZÁLEZ, Ricardo. *Ricardo Gonzáles*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.
136. GOTTMANN, Gosbert. *Modern Sufferings*. Kehler: Kehler Verlag Heidelberg, 2001.
137. GUERRERO, Manuel. "Domènec. Doméstico", *Domènec: Doméstic*. Barcelona: Ajuntament de Lleida/ACM, 2001, p. 91.
138. GURSKY, Andreas. *Andreas Gursky*. Paris: Centre Pompidou, 2002.
139. *Harvard Design Magazine* #6, *Representations, Misrepresentations*. Cambridge, Massachusetts: 1998.
140. HATAKEYAMA, Naoya. *Naoya Hatakeyama*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002.
141. HAUS, Andreas. "Photogenic Architecture", *Daidalos* #66, 1997, p. 84-91.
142. HERSCHMAN, Joel e ROBINSON Cervin. *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings From 1939 to the Present*. Cambridge: MIT Press/ Architectural League New York,

1987.

143. HERVÉ, Lucien; BERGDOLL Barry. *The Eiffel Tower: A Photographic Survey by Lucien Hervé*. New York: Princeton Architectural Press, 2003.
144. HERZOG & de MEURON. *Eberswalde Library*. London: Architectural Association Publications, 2000.
145. HERZOG, Jacques; WALL, Jeff; URSPRUNG, Philip. *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*. Bregenz: Kunsthhaus Bregenz/Springer Wien New York, 2004.
146. HIGGOTT, Andrew. "Reflejando lo Nuevo: La Fotografía de Arquitectura de Frank Yerbury 1920-1935", *Arquitectonica* #3, 1989, p. 5-38.
147. HIGHT, Eleanor M. *Picturing Modernism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.
148. HILL, Jonathan. "Mies van der Rohe: Photos of the Original Barcelona Pavilion", *This is Not Architecture* (ed. Kester Rattenbury). London/New York: Routledge, 2002, p. 86-89.
149. HILS, Claudio e STEMSHORN MAX. *Dream City: On the Future of Urban Space, Photo-Essay Claudio Hils*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2001.
150. HISS, Tony. *Building Images: Seventy Years of Photography at Hedrich Blessing*. San Francisco: Chicago Historical Society/Chronicle Book, 2000.
151. HÖFER, Candida. *Candida Höfer: a Monograph*. München: Schirmer/Mosel, 2003.
152. *IN SI(s)TU # 7-8: Imagem e Fotografia* (ed. P. Bandeira, P. Pinto, J. Moreno). Porto: 2004.
153. JAMES, Peter. "Birmingham in Construction – Tom Merilion", *Opict* #5, 2000, p. 26-35.
154. JEFFREY, Ian. "Morality, Darkness and Light: The Metropolis in Pictures", *Site Work: Architecture Photography since Early Modernism* (ed. Martin Caiger-Smith e David Chandler). London: The Photographers Gallery, 1991, p. 57-61.
155. JEFFREY, Ian. *Photography: A Concise History*. London: Thames and Hudson, 1996.
156. JEFFREY, Ian. *Revisions: An Alternative History of Photography*. Bradford: National Museum of Photography, Film & television, 1999.
157. JENKINS, William. *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester New York: International Museum of Photography, 1975.
158. JETSONEN, Jary. *Little Big Houses: Working with Architectural Models*. Helsinki: Building Information Ltd, 2001.
159. JIMÉNEZ, José. "A Revolução da Arte Electrónica", *Revista de Comunicação e Linguagem* #25-26, 1999, p. 47-59.
160. JODICE, Mimmo. "Urban Set", *Domus* #896, 2006, p. 126-135.
161. JOHNSON, Steven. *Tudo o que é Mau faz Bem: Como os jogos de vídeo, a TV e a Internet nos estão a tornar mais inteligentes*. Lisboa: Lua de Papel, 2006.

162. JOLY, Martine. *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.
163. JUNGMANN, Jean-Paul. *L'Image en Architecture de la Représentation et son Empreinte Utopique*. Paris: Editions de la Villette, 1996.
164. KALKIN, Adam. *Architecture and Hygiene*. London: B. T. Batsford, 2002.
165. KAWAMATA, Tadashi. *Tadashi Kawamata: Field Work*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997.
166. KEMP, Martin. *Leonardo Da Vinci: Vida e Obra*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
167. *Kiss in the Dark: Contemporary Japanese Photography*. Tokyo: Tokyo Metropolitan Museum of Photography/Tankosha Publishing Co., Ltd., 2001.
168. KONRAD, Aglaia. *Elasticity*. Rotterdam/Brussels/Valenciennes: NAI Publishers/ Argos Editions/Éditions de L'Aquarium Agnostique, 2002.
169. KOOLHAAS, Rem. "Pear River Delta", *Mutations*. Barcelona: ACTAR, 2001, p. 280-337.
170. KOOLHAAS, Rem. "City and Consumption", *Prototipo: Cidade em Performance* #7, 2002, p. 162-171.
171. KOOLHAAS, Rem. *Content*. Köln: Taschen, 2003.
172. KOOLHAAS, Rem e MAU, Bruce. "Pear River Delta", *Politics-Poetics: Documenta X*. Ostfildern Ruit: Cantz Verlag, 1997.
173. KOOLHAAS, Rem e CHEVRIER Jean-François. "Entretien avec Rem Koolhaas", *L'Architecture d'Aujourd'hui* # 361, 2005, p. 88-97.
174. KOZLOVSKY, Roy. "A Criança Enquadrada no CIAM", *IN SI(s)STU* # 7-8, 2004, p. 62-86.
175. KRAUSS, Rosalind. *Lo Fotográfico: Por una teoría de los Desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
176. KREITLER, Peter Gwillim. *Flatiron: A Photographic History of the World's First Steel Frame Skyscraper, 1903-1989*. Washington, D.C: American Institute of Architects Press, 1990.
177. KRIER, Leon. *Albert Speer Architecture: 1932-1942*. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1985.
178. KÜNG, Moritz (curador). Catálogo: *Another & Another & Another Act of Seeing Urban Space, 1994-1997* (ed. M. Küng e K. Vandermarliere). Antwerpen: DeSingel, 1997.
179. KURRENT, Friedrich. *Scale Models: Houses of the 20th Century*. Basel/Boston/ Berlin: Birkhäuser Publishers for Architecture, 1999.
180. LAGERFELD, Karl. *Tadao Ando – Vitra House*. Göttingen: Steidl Publishers, 1998.
181. LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Lewis Baltz*. Paris: Éditions de la Difference, 1993.
182. LE CORBUSIER. *Vers Une Architecture*. Paris: Les éditions G. Cres et C.ie, 1924.
183. LE CORBUSIER. *Vers Une Architecture*. Paris: Flammarion, 1995.

184. LEACH, Neil. "La Saturación de la Imagen", *La An-Estética de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
185. LEACH, Neil. "C(AMO)UFLAGE", *What is OMA* (ed. Véronique Patteeuw). Rotterdam: NAI Publishers, 2003.
186. LEACH, Neil. *A Anestésica da Arquitectura*. Lisboa: Antígona, 2005.
187. LEGAULT, Réjean. "La Circulation de l'Image", *Le Béton en Représentation: La Mémoire Photographique de l'Entreprise Hennebique 1890-1930* (ed. Gwenaël Delhumeau). Paris: Editions Hazan/Institut Français d'Architecture, 1993, p. 77-101.
188. LEPIK, Andres. "Mies and Photomontage, 1910-1938", *Mies In Berlin* (ed. Terence Riley e Barry Bergdoll). New York: The Museum of Modern Art, 2001, p. 324-329.
189. LIEBERMANN, Valeria. "Reflections on a Photographic Médium", *Eberswald Library: Herzog & de Meuron*. London: Architectural Association, 2000, p. 56.
190. LISSITZKY, El. *El Lissitzky - Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration* (ed. Margarita Tupoiatsyn). New Haven/Barcelona/Porto: Yale University Press/MCBA/Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999.
191. LISTER, Martin. *The Photographic Image in Digital Culture*. London/New York: Routledge, 1995.
192. LOOTSMA, Bart. "The Image and the Visual – a Plea for Unrestricted Architectural Photography", *Daidalos* #66, 1997, p. 17-23.
193. LOTTMAN, Herbert R. *Man Ray's Montparnasse*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 2001
194. LUGON, Olivier. *La Photographie en Allemagne: Anthologie de Textes 1919-1939*. Nimes: Éditions Jacqueline Chambom, 1997.
195. MACHADO, Arlindo. "Repensando Flusser e as Imagens Técnicas", *Revista de Comunicação e Linguagem* #25-26, 1999, p. 31-45.
196. MACK, Gerhard. "Building with Images", *Eberswald Library: Herzog & de Meuron*. London: Architectural Association, 2000, p. 38.
197. MACK, Michael. *Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography*. London: Architectural Association Publications, 1999.
198. MAH, Sérgio. *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003.
199. *Make it Real*. New York: Independent Curators Incorporated, 1997.
200. MARIEN, Mary Warner. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing, 2002.
201. MCCARTHY, Katheleen. *Inventories and Transformation: The Photographs of Thomas Barrow*. New Mexico: University of New Mexico Press, 1986.
202. McCOY, Jennifer and Kevin. *Learning to Watch*. Bilbao: Sala Rekalde Erakustaretoa, 2004.

203. MEDEIROS, Margarida; PINHARANDA João. *Observatório: Fotografia Contemporânea Portuguesa*. Madrid/Lisboa: Comunidad de Madrid/Miradas Atlânticas/IAC, 1998.
204. MEILL, Marcel; HELFENSTEIN, Heinrich; SPILUTTINI, Margherita. "Interview with Margherita Spiluttini and Heinrich Helfenstein", *Daidalos* #66, 1997, p. 24-39.
205. MENDELSON, Erich. *Amerika: Bilderbuch Eines Architekten*. Berlin: Rudolf Mosse/Buchverlag, 1926.
206. MENDELSON, Erich. *Russland, Europa, Amerika - Ein Architektonischer Querschnitt*. Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser Verlag, 1989.
207. MERILION, Tom. "Concrete Dreams", *OPICT* #5, 2000, p. 28-33.
208. MILHEIRO, Ana Vaz. "Mundo Perfeito, Arquitectura e Fotografia", *Jornal Público*, suplemento *Mil Folhas*, 26-03-2005, p. 22.
209. MIRANDA, José Bragança (coordenador). *Revista de Comunicação e Linguagem*, #25-26 – *Real Versus Virtual*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
210. MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge, 1998.
211. MITCHELL, William J. "Antitectonics: The Poetics of Virtuality", *The Virtual Dimension: Architecture, Representation and Crash Culture* (ed. Jonh Beckmann). New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 205-217.
212. MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge/London: MIT Press, 1998.
213. MIYAMOTO, Ryuji. *Ryuji Miyamoto*. Göttingen: Steidl Publishers, 1999.
214. MOHOLY-NAGY, László. *The New Vision*. New York: George Wittenborn, Inc., 1961.
215. MOLITOR, Joseph W. *Architectural Photography*. New York: Wiley, 1976.
216. MONEO, Rafael. *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la Obra de 8 Arquitectos Contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.
217. MONTANER, Josep Maria. *As Formas do Século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
218. MONTANER, Josep Maria. "A Complexidade da Forma Frente à Superficialidade da Imagem", *As Formas do Século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 14-16.
219. MORINEAU, Camille. "Images du Soupçon: Photographies de Maquettes", *Art Press* #264, 2001, p. 33-40.
220. MOURE, Gloria; RILEY Terence. *La Arquitectura Sin Sombra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa/CAACS/CCCB, 2000.
221. MUMFORD, Lewis. *Technics and Civilization* (5ª ed.). New York: Harcourt, Brace and Company, 1938.
222. NAEGELE, Daniel. "Object, Image, Aura: le Corbusier and the Architecture of Photography", *Harvard Design Magazine* #6 – *Representations/Misrepresentations*, 1998, p. 1-6.

223. NAKANO, Masataka. *Tokyo Nobody*. Tokyo: Little More Co., Ltd., 2000.
224. NÉAGU, Philippe. *La Mission Héliographique, Photographies de 1851*. Paris: Archives Photographiques de la Direction du Patrimoine (catálogo de exposição), 1980.
225. NICKEL, Richard. *Architectural Photographs of Richard Nickel*. Chicago: University of Illinois, 1973.
226. NIEDERMAYR, Walter. *Civil Operations*. Wien: Hatje Cantz/Kunsthalle Wien, 2003.
227. OKWUI, Enwezor. "Terminal Modernity: Rem Koolhaas Discourse on Entropy", *What is OMA* (ed. Véronique Patteeuw). Rotterdam : NAI Publishers, 2003.
228. PARE, Richard. *Photography and Architecture: 1839-1939*. Montréal: Centre Canadien D'Architecture, 1982.
208. PARR, Martin. *Boring Postcards, Martin Parr Collection*. London: Phaidon Press, 1999.
229. PARR, Martin. *Boring Postcards USA, Martin Parr Collection*. London/New York: Phaidon Press, 2004.
230. PATTEEUW, Véronique. *What is OMA: Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*. Rotterdam: NAI Publishers, 2003.
231. *Paysages Photographies: La Mission Photographique de la DATAR*. Paris: Datar/ Editions Hazan, 1985.
232. PERAN, Martí. "Últimas Noticias de Ninguna Parte", *Domènec: Domèstic*. Barcelona: Ajuntament de Lleida/ACM, 2001, P. 102.
233. PEREC, Georges. *Especies d'Espaces*. Paris: Editions Galilée, 1974.
234. PEREIRA, Albano Silva. *Paisagens do Quotidiano: Encontros de Fotografia*. Coimbra: Encontros de Fotografia de Coimbra, 1998.
235. PÉTREMAND, Gérard. *Topiques*. Genève: Creatio Helvetica, 2001.
236. PINTO, Paula. "Eugène Atget: Do Vieux Paris à Fotografia Surrealista", *IV SI(s)TU #7-8*, 2004, p. 46-62.
237. PLATÃO. *A República III (Livro VII, VIII, IX e X)*. Lisboa: Guimarães Editores, 1970.
238. PORTER, Tom; NEALE, John. *Architectural Supermodels*. Oxford: Architectural Press, 2000.
239. PRAT, Ramon; KUBO, Michael. *Seattle Public Library: OMA/LMN*. Barcelona: Actar, 2005.
240. PÉLISSIER, Alain. "Microcosmos", *Cahiers du CCI #1*, 1986, p. 42-50.
241. PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; PELLETIER, Luise. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 2000.
242. RÄDER, Marc. *Scanscape*. Barcelona: Actar, 1999.
243. RÄDER, Marc; LOOTSMA Bart. *Brandlhuber & Kniess +*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther

- König, 2003.
244. RATTENBURY, Kester. *This Is Not Architecture*. London/New York: Routledge, 2002.
245. RAY, Man. "Interview: Man Ray", *Camera* #74, 1975, p. 39-40.
246. REUZÉ, Sébastien. *Constellations*. Bruxelles: Espace Photographique Contretype/ Lettre Volée, 2002.
247. RIBALTA, Jorge. *Habitaciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
248. RIBAS, Xavier. *Xavier Ribas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
249. RIVAS, Umberto. *Umberto Rivas*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999.
250. RODCHENKO, Aleksander. *Aleksander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 2002.
251. RODRIGUES, Adriano Duarte. "Contributos para uma Genealogia do Virtual", *Revista de Comunicação e Linguagem* #25-26, 1999, p. 87-95.
252. ROSSELLI, Paolo. *Architecture in Photography*. Milano: Skira Editore, 2001.
253. ROUTH, Shelag e Jonathan. *Apontamentos de Cozinha de Leonardo Da Vinci*. Estoril: Edições Atena, 1998.
254. RUFF, Thomas. "Interview by Theodora Vischer with Thomas Ruff", *Architectures of Herzog & De Meuron*. New York: Peter Blum Edition, 1994, p. 33-35.
255. RUFF, Thomas. "L.M.V.D.R.", *Mies in Berlin* (ed. Terence Riley e Barry Bergdoll). New York: The Museum of Modern Art, 2001, p. 24-32.
256. RUFF, Thomas. *Thomas Ruff: 1979 to the Present*. Cologne: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.
257. RUFF, Thomas. *Machines*. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.
258. RUSCHA, Edward. *Twenty-six Gasoline Stations 1962*. Alhambra, Califórnia: Cunningham Press, 1963.
259. RUSCHA, Edward. *Ed Ruscha and Photography*. New York: Whitney Museum of American Art, 2004.
260. SACHS, Tom. *Nutsy's*. New York/Ostfildern-Ruit: The Solomon R. Guggenheim Foundation/Hatje Cantz Verlag, 2003.
261. SALM, Frank van der. *Frank van der Salm*. Rotterdam: MK editions, 2005.
262. SAUNDERS, William S. *Commodification and Spectacle in Architecture*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2005.
263. SCHLOMOFF, Jérôme. *Mies Van der Rohe*. Paris/Barcelona: FMVDR/COAC/IFB, 1996.

264. SCHUMACHER, Thomas L. "Over-Exposure: On Photography and Architecture", *Harvard Design Magazine* #6, 1998.
265. SCHWARZER, Mitchell. "Photography", *Zoom Scope: Architecture in Motion and Media*. New York: Princeton Architectural Press, 2004, p. 164-205.
266. SCHWARZER, Mitchell. *Zoom Scope: Architecture in Motion and Media*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
267. SENNETT, Richard. "Recovery the photography of Thomas Struth", *Thomas Struth: Strangers and Friends*. London: ICA, 1995.
268. SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. New York: Museum of Modern Art, 2003.
269. SHORE, Stephen. *Uncommon Places: Photographs by Stephen Shore*. New York: Aperture, Inc., 1982.
270. SHULMAN, Julius; NEUTRA, Richard. *Photographing Architecture and Interiors*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
271. SHULMAN, Julius. *Julius Shulman: Architecture and its Photography*. Koln/London/Paris/Lisboa/New York/Tokyo: Taschen, 1998.
272. SIZA, Álvaro. "Gabriele Basilico", *A Experiência dos Lugares*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997.
273. SIZA, Tereza. "Entrevista a Tereza Siza: por Pedro Bandeira e Susana Lourenço Marques", *IV SI(s)STU* # 7-8, 2004, p. 8-14.
274. SMITH, Albert C. *Architectural Model as Machine: A New View of Models from Antiquity to the Present Day*. Amsterdam/New York/London/Tokyo: Architectural Press/Elsevier, 2004.
275. SMITH, G. E. Kidder. *Looking at Architecture*. New York: H.N. Abrams, 1990.
276. SOBEL, Dean. "Thomas Demand: The Basic Facts by Dean Sobel", *Thomas Demand Catalogue and Exhibition 2001/2002*. Amsterdam: De Appel, 2001.
277. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Mediations in Architecture and in the Urban Landscape*. Lucern: Quart Publishers/ETH Zurich, 2001.
278. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Terrain Vague", *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 181-193.
279. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Arquitectura inmaterial", *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 137-149.
280. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli", *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 55-75.
281. SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.
282. SOUTHALL, Thomas. *Of Time & Place: Walker Evans and William Christenberry*. San Francisco: Friends of Photography/Fort Worth/Amon Carter Museum/University of New Mexico Press, 1990.

283. SPECTOR, Nancy. "Reinventing Realism", *Sugimoto Portraits*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2000, p.10-23.
284. SPEER, Albert. *Au Coeur du Troisième Reich*. Paris: Fayard, 1971.
285. SPEER, Albert. *Albert Speer Architecture: 1933-1942*. Bruxelles: Ed. Archives d'Architecture Modern, Bruxelles, 1985
286. STEMMRICH, Gregor. "Dan Graham's Homes for America (1966): The Artist as Photojournalist and the Discovery of the Suburbs", *Daidalos* #66, 1997, p. 55-63.
287. STOLLER, Ezra. *Modern Architecture: Photographs by Ezra Stoller*. New York: Harry N. Abrams, Inc. publishers, 1990.
288. STOLLER, Ezra. *The United Nations*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
289. STONEBERG, Michael. "The Image of the Neues Bauen in Berlin: Architectural Photography by the Berliner Arthur Koster (1926-33)", *Daidalos* #66, 1997, p. 92-99.
290. STRAUSS, Wolfgang. "Entre o 0+1: Apliar os limites do Espaço", *Revista de Comunicação e Linguagem* #25-26, 1999, p.185-192.
291. STRUTH, Thomas. *Strassen: Fotografie 1976 bis 1995*. Koln: Wienand Verlag, 1995.
292. STRUTH, Thomas. *Thomas Struth: 1977-2002*. Dallas: Dallas Museum of Art, 2002.
293. SUGIMOTO, Hiroshi. *Time Exposed*. London, New York: Thames & Hudson, 1995.
294. SUGIMOTO, Hiroshi. *Sugimoto Portraits*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2000.
295. SUGIMOTO, Hiroshi. *Architectures*. New York: Zzdap Publishing, 2003.
296. SUGIMOTO, Hiroshi. *Sugimoto: Architectures*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago, 2003.
297. TABARRA, João. *Brucken*. Lisboa: Instituto Alemão/Goethe Institut Lissabon, 1992.
298. TAVARES, André. "Quanto Pesa Um Tijolo?", *Projectos Especificos Para Um Cliente Genérico* (Pedro Bandeira). Porto: Dafne Editora, 2006, 14-22.
299. TAVARES, Domingos. *Leon Baptista Alberti: Teoria da Arquitectura*. Porto: Dafne Editora, 2004.
300. TAVARES, Domingos. *Miguel Ângelo: A Aprendizagem da Arquitectura*. Porto: Dafne Editora, 2002.
301. TISSERON, Serge. *El Misterio de la Cámara Lúcida: Fotografía e Inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
302. TRAVNIK, Juan. *Juan Travnik*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
303. TREIB, Marc. "Architecture versus Architecture: Is (an) Image (a) Reality?", *Architectural Association Quarterly* #4, 1977, p. 3-14.
304. TSCHUMI, Bernard. "Architecture and Transgression" (1976), *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 355-363.

305. URSPRUNG, Philip. *Herzog & De Meuron - Natural History*. Montréal/Baden: Canadian Center for Architecture/Lars Müller Publishers, 2002.
306. VALLHONRAT, Javier. *E.T.H.* Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2003.
307. VALTORTA, Roberta. "Gabriele Basilico: A Experiencia dos Lugares", *Gabriele Basilico*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997, p. 4-5.
308. VALTORTA, Roberta. *Ideia di Metropoli*. Milano: Silvana Editoriale, 2003.
309. VALTORTA, Roberta. *L'Archivio Dello Spazio*. Infoteca: 02-01-2003, www.spaziocultura.it/rivista/articoli/n_2/Valtorta.htm.
310. VARNELIS, Kazys. "Prada and the Pleasure Principle", *Log# 6*, 2005, p. 129-136.
311. VENTURA, Susana. "Fotografia/Real: Representação versus Mediação", *As Medi(t)ações de Beatriz: Uma Reflexão da Constituição da Arquitectura Moderna como Mass Media*. Coimbra: Edição do Autor/FCSH-UNL, 2006, p. 33-41.
312. VERGARA, Camilo José. *America Ruins*. New York: Monacelli Press, 1999.
313. VIDLER, Anthony. "Staging Lived Space: James Casebere's Photographic Unconscious", *James Casebere: The Spatial Uncanny*. Milano: Edizioni Charta/Sean Kelly Gallery, 2001.
314. VIRILIO, Paul. "Albert Speer", *Bunker Archeologie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1975.
315. VIRILIO, Paul. *La Maquina de Vision*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
316. VIRILIO, Paul. *Estética de la Desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998.
317. VIRILIO, Paul; RUBY, Andreas. "Architecture in the Age of its Virtual Disappearance", *The Virtual Dimension: Architecture, Representation and Crash Culture* (ed. Jonh Beckmann). New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 205-217.
318. VIRILIO, Paul. *Unknown Quantity*. London/New York: Thames & Hudson, 2003.
319. VIRILIO, Paul; SALMON, Jacqueline. *Chambres Précaires*. Kehrler Verlag Heidelberg, 2000.
320. VISCHER, Theodora. *Architktur by Herzog & de Meuron*. Venice: Biennale in Venice, 1992.
321. VOITA, Bernard. *White Garden*. Baden: Lars Müller Publishers, 1997.
322. *Vues d'Architecture - Photographies de XIX et XX siècles*. Grenoble: Musée de Grenoble, 2002.
323. WAKEFIELD, Neville. "Flashbulb Memory", *Thomas Demand*. Munich: Schirmer/Mosel, 2002, p. 132.
324. WALL, Jeff. *Dan Graham's Kammer Spiel*. Toronto: Art metropole, 1991.
325. WALL, Jeff. *Jeff Wall*. London: Phaidon Press Limited, 1998.
326. WALSH, Victoria. *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art*. London: Thames & Hudson, 2001.
327. WIGLEY, Mark. "Cabin Fever", *Perspecta, Yale Architectural Journal* #30, 1999, p. 122-125.

328. WIGLEY, Mark. "Black Screens: The Architect's Vision in a Digital Age" (acta de conferència) Princeton (Betts Auditorium): (ed. autor), 22-03-2005.
329. YATES, Steve. *Poéticas del Espacio: Antología Crítica Sobre la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
330. ZAUGG, Rémy. *Herzog & de Meuron: An Exhibition*. Ostildern bei Stuttgart: Cantz Verlag, 1995.
331. ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.2006.