Pescada de rabo na boca

Autor(es): Carvalho, Patrícia Miguel
Publicado por: Editorial do Departamento de Arquitectura
URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/37490>
DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/0874-6168_5_10
Accessed : 26-Apr-2023 14:37:53

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

dezembro 2001

fctuc

departamento de arquitectura

e c d j 5

investigação em arquitectura [?]

George Teyssot

Paulo Providência | Mário Krüger | Walter Rossa | António Olaio

Outra abertura adelino gonçalves

StillLife, duração e abandono na obra de john hejduk francisco ferreira

Onde há fogo, nós levamos gasolina pedro bandeira

Apontamentos sobre a arquitectura religiosa do séc. XX em Portugal cidália silva

O desafio ecológico luís pinto faria

Pescada de rabo na boca patricia miguel carvalho

texto patrícia miguel carvalho

{ Pescada de Rabo na Boca }

A semelhança, René Magritte, 1954

1. Pescada de rabo na boca.

- > Na maior parte dos textos recentes que abordam a relação entre artes plásticas e arquitectura a ideia é mostrar que as duas disciplinas estão muito próximas, muito convergentes. Nestes casos, nada melhor do que uma introdução que procura provar que se hoje isso é um facto, também não é propriamente novidade nenhuma. Uma introdução que não resiste aos exemplos de paralelismo histórico; exemplos do século XX onde arte e arquitectura andam juntas lado a lado.
- > Julia Schulz-Dornburg refere o constructivismo, o de *stijl*, o expressionismo e a Bauhaus, como alguns dos movimentos da história recente em que arte e arquitectura têm visões e objectivos comuns (1).
- > Montaner refere a *Ville Radieuse* de Le Corbusier porque reflecte o desmembramento das partes dos objectos importado do cubismo; as morfologias dos arquitectos da 'terceira geração', as formas de *cluster* de Alison e Peter Smithson, e a sua relação com o expressionismo abstracto, com a *art brut*, com o *dripping* de Pollock; refere Eisenman, *Site*, ou os *Superstudio* relacionados com os mecanismos da arte conceptual; a descontextualização dos objectos da arquitectura americana em sintonia com os desenvolvimentos da 'arte pop' (2).
- > No limite, seríamos quase levados a pensar que para estudarmos a arquitectura contemporânea bastar-nos-ia aprofundar desenvolvimentos das artes plásticas imediatamente anteriores. Apesar de tentador, um trabalho deste tipo seria duvidoso: a relação entre arte e arquitectura não só transcende a ideia de

que é necessária uma estreita aproximação entre ambas, como não existe um paralelismo sincrónico ou vinculativo entre a produção artística e a produção arquitectónica (3).

- > Os arquitectos, para além de se relacionarem com uma grande diversidade de referências, ou com as circunstâncias específicas de cada projecto, apropriam coisas muito para trás do seu tempo - Corbusier sentia-se cativado e influenciado pela arte da antiguidade clássica; e Siza, um arquitecto inequivocamente contemporâneo, identifica-se com o cubismo (4).
- > É possível associarmos obras do futurismo a trabalhos de Zaha Hadid, ou El Lissitzky a Libeskind, o construtivismo a Tschumi, e tudo isto a produções de Verner Panton, Moholy-Nagy, Bruce Nauman ou James Turrell (5).
- > Não podemos distinguir, à partida e definitivamente, a maior ou menor pertinência de uma determinada produção artística para a contemporaneidade.
- > Pensarmos na forma como a história da arte altera a arquitectura, e principalmente na contemporaneidade, implica pensarmos na história como o labirinto de Robert Morris (6) ou como o emaranhado de Lina Bo Bardi: 'onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim' (7).

Corbusier sentia-se cativado e influenciado pela arte da antiguidade clássica; e Siza, um arquitecto inequivocamente contemporâneo, identifica-se com o cubismo.

- > A ideia de que não existe 'o' valor único, a única interpretação, conduz-nos directa e serenamente, para a visão das coisas todas misturadas. Sem grande luta, a História não se substitui pelo instante - de quase tudo o que se escreve hoje é possível, e é comum, fazer o apanhado de onde existiu também no passado, como se tudo o que é novo tivesse já uma tradição.
- > 'A apreciação da arte, assim como a sua "história", recebe permissão para mover-se, expandir-se, através do confronto espontâneo e da justaposição inesperada (8).'
- > Nesta perspectiva, qual será a reflexão mais interessante a propósito de arte contemporânea? Será reduzi-la a experiências artísticas semelhantes às da arquitectura? Devemos construir, a partir da produção artística contemporânea, uma espécie de imagem de unidade com a arquitectura?
- > Quais são os argumentos mais comuns na justificação de uma convergência contemporânea entre produção artística e produção arquitectónica?

2. Lugares comuns.

- > Defende-se que o facto da arte ter extravasado os limites do museu e de se ter tornado menos elitista, fez com que se aproximasse da vida, da sociedade, do homem, e em consequência da arquitectura (9).
- > Julia Schulz-Dornburg, no seu livro *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades* (10), defende que existe uma convergência de objectivos, uma dissolução de fronteiras entre as duas disciplinas: 'na medida em que ambas se inspiram na personalidade e nas necessidades dos futuros habitantes e na natureza dos lugares'.
- > Schulz-Dornburg faz uma selecção de obras de arte e de arquitectura, que incidem sobretudo nos últimos dez anos. A sua escolha, no que diz respeito aos trabalhos da produção artística, é de alguma forma parcial e restritiva - incide sobretudo nas obras cuja aparência é obviamente arquitectónica. Mas, o fundamental é que estes exemplos (e Schulz-Dornburg usa-os como argumentos de aproximação da arte à arquitectura recente) apelam para a importância do homem/utilizador e dos 'lugares' contemporâneos - interagem de forma exaustiva com a escala, com o sítio, ou com o tempo do homem que deles se aproxima.

Louise Bourgeois, 'Why have you run so far away?', 1999; Three horizontals, 1998

Tony Ousler, 2000

3. 'Queria fazer o maior vestido do mundo. Encarei-o primeiro como um vestido, depois como uma escultura e em terceiro lugar como algo de socialmente interessante. Acabei por ter 500 pessoas nuas, toda a gente a despir-se (11).'

- > Na arte contemporânea, o tema da obsessão pelo homem inclui trabalhos de artistas plásticos que, independentemente de se interessarem directa ou indirectamente pela arquitectura, criam objectos, intervenções e espaços que interferem com a forma como nos movimentamos. Interferem, sobretudo, com o corpo.
- > Zhang Huan organiza performances onde homens nus se deitam sobre o cimo de montanhas para lhes acrescentar uns centímetros. Enquanto que Julia Scher coloca a nossa própria imagem, junta com umas figurinhas humanas em cor de carne, dentro de microondas de todos os tamanhos (12).
- > Se pensarmos nos trabalhos de Louise Bourgeois - protuberâncias fálicas ou fragmentos de corpos inchados e dilacerados; nas metamorfoses de Cindy Sherman; nos vídeos existenciais de Bruce Nauman ou Bill Viola; ou nos trabalhos de Wang Du, Shirin Neshat, Larry Clark, Duane Hanson ou Nan Goldin, é sempre o homem, todo ele, cheio de corpo, de atitudes, de afinidades e simbologias, que está em questão.
- > O envolvimento do corpo revela-se numa experiência perceptiva e reflexiva do observador. Não se trata de uma aproximação literal à vida. Misturam-se representação e experiência, óptico e táctil, realismo e realidade.
- > Não se trata apenas dos artistas transformarem toda a realidade em arte (em museu), mas também de nos confrontarem física e psicologicamente com realidades inventadas: corpos distorcidos, documentários de situações totalmente encenadas, retratos em capas de revistas falsificadas, pessoas sentadas em sanitas amarelas de acrílico transparente, ou instalações em galerias que nos expõem a uma espécie de chuva de interior. Não se trata apenas da representação de 'sítios' reais, trata-se sobretudo do jogo, da construção, da transformação e interpretação de 'lugares'.

4. 'Tal-como-está-ali-não-poderia-estar-em-qualquer-lado'.

- > Os artistas plásticos criam ambientes, interiores e exteriores, instalações efémeras ou estruturas permanentes; configuram espaços relacionados com a psicologia do seu uso; centram-se nas actividades íntimas, diárias, ou sociais dos homens; ocupam-se de noções como escala, função e carga simbólica. Afastam-se da noção de anti-espço para se aproximarem dos lugares existenciais, carregados de padrões de comportamento ou de memórias e vestígios de utilização quotidiana.
- > Criam corredores, labirintos, torres, colunas, pontes e pilares, coisas inquietantes e que influenciam, não só o nosso comportamento físico, como o nosso estado de espírito (13).

- > John Bock recria ambientes domésticos com batatas, trapos, louça suja, batedoras e aspiradores, cortinados e música. Peter Bonde e Jason Rhodes colocam-nos no meio de pneus, ferramentas e carros desconstruídos - simulacros de oficinas de automóveis. Wolfgang Winter e Berthold Hörbelt constroem uma espécie de mesquitas cujas paredes são feitas com grades brancas de plástico (dessas que servem para transportar garrafas); e Pipilotti Rist faz-nos entrar em ambientes nocturnos, onde convivemos com maquetas de casas cujos interiores estão iluminados por lâmpadas que, na simulação de existência de vida interior, se acendem e apagam com um ritmo aleatório (14).
- > Claes Oldenburg coloca uma enorme pena de Badminton, toda ela feita em tecido branco, numa sala do Museu Correr em Veneza. As penas brancas elevam-se à altura dos candeeiros de cristal, ficam suspensas e pendentes, instalam-se na perfeição da luz e do ambiente de estuques muito delicados do antigo salão de baile do Palácio (15).
- > Numa instalação de Ann Hamilton vemos escorregar um pó rosa pelas paredes interiores de um pavilhão neoclássico americano. O pó fica preso e acumula-se nos caracteres de um texto esculpido em braille (tradução de um poema de Reznikoff relativo a factos de injustiça e barbárie social da história da América). Ann Hamilton fragiliza a reverência institucional e simbólica da arquitectura neoclássica (16).

Simon Ungers expõe esculturas em cobre e desenhos a carvão aos quais chama museus, teatros ou cemitérios.

- > James Lee Byars, a propósito da organização de uma futura exposição do seu trabalho na Casa de Serralves, visitou o espaço durante três dias. Decidiu que queria que a casa ficasse aberta 24 horas por dia, de luzes acesas, 7 dias por semana. Byars não só se preocupou com a forma como as suas obras iriam interagir com o sítio, como também com a forma como o conjunto poderia interferir com os observadores. Byars procurava a participação do observador na construção do significado, a perfeição de 'dar'; trabalhava sobre a obsessão do homem pelas coisas à sua volta (17).
- > Nas exposições de arte contemporânea, coisas como maquetas, desenhos de cidade, frases de arquitectos citadas por artistas, ou fotografias de arquitectura, são uma constante. Os artistas exploram e investigam, dentro da sua produção artística, soluções arquitectónicas para os espaços expositivos (18).
- > Simon Ungers expõe esculturas em cobre e desenhos a carvão aos quais chama museus, teatros ou cemitérios, todos sob o título genérico: *Speaking architecture*.

- > Ana Laura Aláez tem um projecto para um estúdio móvel do artista do novo milénio; Dan Graham constrói modelos de casas suburbanas e pavilhões para jardins; e Gordon Matta-Clark ou Tadao Koolhaas usam as suas intervenções artísticas para criticarem a arquitectura e a cidade (19).
- > Gerhard Merz procura soluções para uma arquitectura/escultura de proporções ideais e beleza pura; enquanto que, Pedro Cabrita Reis, constrói objectos e instalações com um aspecto inacabado e imperfeito, cheios de resíduos e memórias, em jeito de reminiscências da experiência quotidiana muito básica da arquitectura (20).
- > Por um lado, podemos identificar na produção artística um interesse inequívoco e assumido pelo tema da arquitectura; por outro, paralelamente, e de forma por vezes alheia a quaisquer considerações arquitectónicas, damos-nos conta da inserção meticulosa das obras nos lugares, da preocupação pela forma como são percebidas pelo observador, e da obsessão por tudo aquilo que diz respeito ao homem e à sua realidade.
- > Lugares físicos e existências, realismos e realidades, representação e representado, homens com percepção óptica, com corpo, com comportamento, são os temas, que, chegando a extravar as analogias mais óbvias, são geralmente chamados de dentro da arte contemporânea para uma proximidade em relação à arquitectura.
- > Aparentemente tudo parece perfeito: arte e arquitectura convergentes na contemporaneidade. Partindo ambas da memória, dos sítios, das circunstâncias e referências da realidade, ou da experiência autobiográfica e exteriorizável dos seus autores. Ambas na procura de múltiplos sentidos, nada aleatórias, e tudo isto, sem regras pré-definidas, sem truques debaixo da manga.
- > No entanto, instalam-se algumas dúvidas neste momento de 'perfeição'.
- > Como é que se enquadram as preocupações com o corpo e com o comportamento do homem, com a investigação e transformação da envolvente ou do lugar, no contexto das arquitecturas contemporâneas que parecem 'defender-se no grau zero, na rejeição do símbolo e das referências, no não-lugar, no espaço virtual, ou no "tudo está bem como está"?' (21).

5. 'Tal-como-está-ali-poderia-estar-em-qualquer-lado'.

- > Hans Ibelings, no seu livro *Supermodernism, Architecture in the age of Globalization* (22), de 1998, explorou aquilo que nos seus próprios termos consiste numa 'mudança radical de orientação da arquitectura durante os anos noventa', 'uma arquitectura para a qual as noções posmodernas de lugar, contexto e identidade perderam, em boa medida, o seu significado' (23).
- > Ibelings apropria-se do sentido de 'não lugar' de Marc Augé - área ausente de qualquer espécie de significado, pela qual não sentimos apego ou afinidade - para constatar que, teoricamente, tudo se pode erigir em qualquer sítio,

Winter, Wolfgang, Instalação, 2000

que não existe tal coisa como identidade. Define uma sensibilidade arquitectónica recente que tende para o vazio sob controlo, para a 'heterópolis' - cidade sem forma, sem plano, sem centro. Fala-nos de arquitecturas sem vínculos, sem escala humana, 'solitas' como as multinacionais; sem referências ao sítio ou à história; sem indicadores exteriores do que se passa no seu interior; sem referências simbólicas. Caixas ortogonais, neutras, desprovidas de alusões, independentes do contexto, transparentes ou monolíticas, e onde a tecnologia construtiva é o valor, quase único, a ser privilegiado (24).

- > Ibelings clarifica que o seu trabalho não constitui nem um elogio nem uma crítica à arquitectura dos últimos anos: enfatiza o objectivo de se ter limitado a registar situações factuais (25). No entanto, e apesar de isso não ter constituído motivo de perturbação para Ibelings, estes 'factos' são, no contexto das nossas considerações anteriores, no mínimo, inquietantes.

6. ?

- > Será que o trabalho de Julia Schulz-Dornburg, ao contrário de nos dar aspectos significativos da arquitectura contemporânea, se constitui de exemplos arquitectónicos forçados e que apenas correspondem a uma insignificante minoria? Será que esses exemplos, a serem uma minoria, representam uma parcela reactiva que exerce uma pressão contrária a supostos valores da sociedade contemporânea? Será que foram regidos por uma vontade desesperada de encontrar valores na arte que correspondessem a valores arquitectónicos básicos meio-desaparecidos (26)? E essa vontade desesperada não será também a nossa própria vontade? Será que no mesmo momento em que encontramos características na arte próximas de valores básicos da arquitectura, a arquitectura se afasta da própria arquitectura? E sendo assim, como é que a produção artística contemporânea pode ser aproveitada para a arquitectura recente? E se a arquitectura recente é neutra e auto-referencial o que é que fazemos com a nossa vontade de assimilarmos referências, de procura de sentidos múltiplos e de não arbitrariedade (27)? Será que a cultura contemporânea se divide, afinal, entre objectivos perfeitamente antagónicos? Entre identidade e neutralidade, lugar e não lugar, espaço e anti-espço, homem e construção? Será que temos de optar definitivamente entre uma aproximação mais artística ou uma mais arquitectónica? Ou devemos entender a contemporaneidade como um campo de caminhos múltiplos e desmultiplicados, tanto na arte como na arquitectura, onde não temos de optar obrigatoriamente pela falta de sentidos (28)? Não será tudo isto, todas estas aparentes contradições e paradoxos, mais uma vez, a obsessão pelo encontrar da convergência impossível com o 'espírito do tempo' (29)? E, se assim for, poderá haver alguma coisa a convergir na contemporaneidade?

- > Não será de facto disparatado estarmos a querer associar arte e arquitectura num objectivo comum, quando, no fundo, esse objectivo é totalmente dependente, mais uma vez (e sobretudo na contemporaneidade) do construído por cada arquitecto (30)?
- > Que convergência óbvia poderá haver entre uma obra de arquitectura 'minimalista' de Pawson e a produção artística contemporânea? Podemos associá-la a peças da 'arte minimal', estritamente materiais e auto-referenciais, dos anos 60, 70, ou 80, mas como é que as relacionamos com o conteúdo corporal, visceral, psicológico, humano, das obras de Kiki Smith, Robert Gober ou de Damien Hirst?
- > Como é que relacionamos os trabalhos de Herzog & De Meuron, sobretudo os que negam a referência à escala antropométrica, os não relacionais, com as obras de arte contemporâneas que se fundamentam no corpo, nas suas dimensões e possibilidades físicas?
- > Como é que relacionamos a arquitectura do 'grau zero', que não se estabelece a partir nem do contexto, nem do sentido do lugar, nem das referências tipológicas ou figurativas a outras arquitecturas do passado, com as esculturas da memória de Rachel Whiteread?
- > Como é que relacionamos a limpeza dos trabalhos de Chipperfield com as sujidades dos armazéns preenchidos por Paul Mc Carthy?
- > Como é que a arquitectura 'minimalista', precisamente a que mais vezes é citada nos exemplos de relação com as artes plásticas contemporâneas, se referencia na produção artística e ao mesmo tempo se caracteriza pelo 'grau zero' e pela negação de referências exteriores a si mesma?
- > Que correspondência directa poderá haver entre as obras de Norman Foster, Jean Nouvel, ou Richard Rogers, super-tecnológicas, com os trabalhos quase artesanais de Allan Wexler? Que relação poderá existir entre a 'estética arquitectónica aeroportuária' de Ibelings e o aeroporto de memórias de Thomas Hirschorn? E como é que no contexto destas arquitecturas high-tech vemos qualquer hipótese de relação ou de apropriação das artes plásticas?
- > Como é que podemos relacionar as arquitecturas das multireferências simultâneas e aparentemente aleatórias de Rem Koolhaas com o laconismo de Gerhard Merz, de Dani Karavan, ou de Wolfgang Winter & Berthold Hörbelt? Ou com a meticulosa procura de não-arbitrariedade de Chillida? Que relação têm as arquitecturas que se podem construir iguais em qualquer lugar ou em qualquer caso com as experiências artísticas que exploram o sentido dos lugares (mesmo contemporâneos)?
- > Como é que poderíamos estabelecer uma convergência entre o ecletismo de Mendini, Ettore Sottsass ou Philippe Starck com a sobriedade das maquetas de James Casebere ou Thomas Demand?
- > Que relação existe entre o hotel em St. Martin's Lane de Starck e o restaurante Circus de Chipperfield? Ou entre o projecto para o mais recente

museu Guggenheim em Nova York de Gehry e o Projecto da Tate Modern de Londres de Herzog & De Meuron?

- > Ou entre a Estação do Oriente de Calatrava e o Pavilhão de Portugal de Siza Vieira? Que convergência poderemos encontrar entre a casa em espiral de Zaha Hadid e a casa das cortinas de Shigeru Ban? Ou entre a casa Dall'Ava em Paris e as duas vivendas com pátio em Roterdão, também de Rem Koolhaas e apenas um ano anteriores?

Ao não lugar que Ibelings importou de Marc Augé, porque aparentemente tudo está bem em qualquer lado, teremos de acrescentar os 'mil lugares' que Solà-Morales adopta a partir das 'plataformas' de Deleuze.

7. Estado de sítio, estado de síntese.

- > Ao não lugar que Ibelings importou de Marc Augé, porque aparentemente tudo está bem em qualquer lado, teremos de acrescentar os 'mil lugares' que Solà-Morales adopta a partir das 'plataformas' de Deleuze - lugares que se geram a partir do acontecimento, das energias actuais, de cruzamentos, de pontos de intensidade específica (hiper-específica) (31).
- > À natureza-morta de Solà-Morales, às suas descrições 'topográficas' de certas arquitecturas contemporâneas de relações extrínsecas com a envolvente - arquitecturas percorridas por um vento niilista, ausentes de uma relação feliz com o território e com a vida, ausentes de um 'sujeito que grite e gesticule' (32) - teremos de acrescentar a sua própria concepção de 'mil lugares', e ainda todas as pessoas vivas e todas as memórias dos lugares referidos por Schulz-Dornburg nos seus exemplos comparativos entre arte e arquitectura dos últimos anos.
- > O conceito alargado de arquitectura high-tech de Solà-Morales deve ainda acrescentar à visão da 'estética aeroportuária' de Ibelings, à auto-referenciação da mera tecnologia literal e silenciosa, as possibilidades comunicativas, metafóricas, ecológicas, ou interdisciplinares. Morales defende que a arquitectura high-tech, longe de se fechar sobre si mesma, abre-se à continuidade e à interdisciplinariedade com objectivos sociais e culturais. Morales fala em 'apropriação da técnica através da arquitectura' (33).
- > À defesa contemporânea de um certo minimalismo - entendido na estrita perspectiva de Solà-Morales em relação à arquitectura de Mies ou em relação à ideia de retrocesso até ao limite (edifícios que não estabelecem interacção de significado nem com o contexto, nem com o sentido do lugar, nem com o passado) - teremos de juntar os vários minimalismos de Montaner.

distingue nove manifestações minimalistas que incluem figurações locais, texturas vernaculares, cromatismos contextuais, a atmosfera do lugar, os ritmos e o rigor geométrico, a repetição, a precisão técnica e a materialidade, a experiência humana, as tipologias do passado, e também, o anti-histórico, a auto-referencialidade, ou a ausência de alusões (35).

- > O minimalismo, longe de se restringir à ausência de referências exteriores (ao lugar, à história, às pessoas ou às artes plásticas) pode entender-se como uma espécie de laconismo que não impede a incorporação de significados ou de sentidos.
- > Podemos imaginar que é possível ser-se minimalista fazendo referências exteriores à arquitectura; que a arquitectura 'do tudo está bem' é antes a arquitectura do 'tudo-à-partida-pode-estar-bem'; que a arquitectura *high-tech* é a que privilegia as sínteses da interdisciplinariedade alargada. Assim, podemos facilmente conceber a possibilidade de apropriação da produção artística nas arquitecturas onde à partida seria menos esperada(36).
- > Aproximação e distância, convergência e divergência, atracção e repulsa - tudo se relaciona ao mesmo tempo. Nem a imagem do mundo é a de um sítio neutro; nem a arte contemporânea responde exactamente à imagem do mundo. A arte, tal como a contemporaneidade, ao contrário de nos dar respostas, lança-nos outra vez às perguntas. Na arte, 'tudo está de vago'(38).

8. Pescada de rabo na boca.

- > A relação entre a arquitectura e as artes plásticas não é linear.
- > Iludirmo-nos com a imagem de uma convergência linear entre arte e arquitectura, entre artistas e arquitectos, impele-nos para a adesão às respostas globais e impede-nos de colocar questões. Constitui mais um desses mal-entendidos universais que, como dizia Baudelaire, põem toda a gente de comum acordo (38).
- > A defesa da condição de semelhança contemporânea entre arte e arquitectura, ao contrário de potenciar a apropriação, pode reduzir-nos a visibilidade (tanto quando se trata de reduzirmos a nossa visão da arquitectura àquilo que de arquitectónico se faz na arte, como quando se trata de ver a arte só naquilo que reconhecemos à partida na arquitectura).

- > Precisamente porque é da contemporaneidade que se trata, por mais que a arte se aproxime dos sentidos múltiplos da arquitectura contemporânea, por mais convergências que existam, haverá sempre outros sentidos, outras coisas sempre diferentes. Acerca da arte, como da arquitectura, poderemos falar daquilo que contém, dificilmente em que é que estão contidas.
- > 'A arte proporciona-nos um sentido subtil (...). Ela aproxima-nos, de uma forma indizível e impronunciável dessa "ordem implícita", mas não a descobre no sentido tangível do termo. Assim, teremos que nos contentar com " projecções (ou facetas)", necessariamente contingentes e ilimitadas.'; 'Daí que seja necessária, permanentemente, esta síntese entre explosão e contenção (39).'
- > A arte é de facto não normativa, heterogénea, fragmentária, pontual, mas, exactamente por isso, apenas insinua a realidade mais do que a resolve ou representa. Não impede a arquitectura de ter outro projecto que não seja partir de si mesma (41).
- > Trata-se sobretudo de, caso a caso, o arquitecto ('sujeito oblíquo' que gere a 'obliquidade')(42) ser obrigado a fazer escolhas. e c d j

1 Schulz-Dornburg, Julia, *Arte y Arquitectura: novas afinidades*, Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição 2000, (em especial p. 6)

2 Montaner, Josep Maria, *El lugar metropolitano del arte, 1992-1997*, in *La modernidad superada - arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*, Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição 1997, 2ª edição 1998, pp. 159-180, p.161-163

3 (sobre a relação da produção artística com o arquitecto e com a produção arquitectónica) ver Patrícia Miguel, *Pescada de rabo na boca*, 2001, prova final de licenciatura em arquitectura orientada por Arquitecto Paulo Providência, Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra, (em especial ponto 80. 'Lava pés', pp.86-93)

4 (sobre a definição 'apropriação da arte', definição) ver idem (em especial ponto 20. 'A apropriação da arte', p.14); (sobre Alvaro Siza/cubismo: 'Quando comecei interessavam-me mais a pintura e a escultura do que a arquitectura. (...). De facto, estava comprometido com os 'modernos' de algumas décadas anteriores, como Picasso e Braque. Também me atraíam os ideais artísticos da Bauhaus, (...). Quando comecei com a arquitectura o cubismo era o que me interessava. Têm-me interessado muitas outras coisas e vivo entre muitos lugares e épocas mas tenho o Cubismo gravado no fundo da memória.') ver Alvaro Siza para entrevista de William Curtis in *el croquis*, Alvaro Siza, 1995-1999, nº 95, Madrid, II 1999, pp. 6-21, p. 16

5 (a propósito de uma exposição no Louisiana Museum of Modern Art, na Dinamarca) Carsten Thau, *Dove l'Arte incontra l'Architettura: vision and reality* *Conceptions of the 20th Century*, domus nº 831, Milão, novembro 2000, pp. 12-14

6 (Robert Morris, numa entrevista para a televisão, a propósito de uma exposição que teve em Lion, em julho de 2000: 'a história como labirinto relacionado com a emoção dos espectadores')

7 ('Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim.') ver Lina Bo Bardi in *Lina Bo Bardi*, organizado por Marcelo Carvalho Ferraz, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Empresa das artes, São Paulo, 1993, p.327

8 ('Desde o cubismo começamos a olhar de maneira diferente; a ver coisas espacialmente, e por conseguinte também as pinturas e a escultura seja qual for o seu período. Lina Bo Bardi, imbuída como estava da realidade do dia-a-dia, da história e do espírito de vanguarda do século xx, sabia exactamente o que estava a fazer.'). 'A apreciação da arte, assim como a sua "história", recebe permissão para mover-se, expandir-se, através do confronto espontâneo e

da justaposição inesperada.') ver Aldo Van Eyck, *Um dom superlativo*, in AAVV, *Museu de Arte de São Paulo Lina Bo Bardi, 1957-1968*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Blau, São Paulo e Lisboa, 1997, sem numeração de páginas

9 Julia Schulz-Dornburg, op. cit., p. 6

10 ver nota 1

11 James Lee Byars (frases próprias), in James Lee Byars - "The Palace Of Perfect", Fundação de Serralves, Porto, 1997

12 (sobre To Add One Meter to an Unknown Mountain, 1995 de Zhang Huan, 65, entre outros trabalhos) ver *Veneza: la biennale'99 «live»*, 48ª edizione, suplemento de *Il Giornale Dell'arte* nº 179, julho-agosto 1999; ver também catálogo *La Biennale di Venezia*, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I, p. 260-263; (sobre These Microwaves de Julia Sher: exposição na galeria Andrea Rosen Gallery em Nova York de junho a julho de 2000)

13 (refiro-me a artistas como Dani Karavan, Mary Miss, Claus Bury, George Trakas, ou Eduardo Chillida) ver Manfred Schneckenburger, *O Delta contemporâneo*, in AAVV, *Arte do Século XX*, Benedikt Taschen, Köln, 1999, (vol. II), p. 561-564, (tradução do alemão para o português por Zita Moraes); (sobre Mary Miss, por exemplo) ver AAVV, *Mary Miss - Construire Luoghi*, 1996, tradução para inglês de Jay Hyams, Mary Miss, Whitney Library of Design, Nova York, 1997

14 (sobre os trabalhos de John Bock, Peter Bonde, Jason Rhodes, Wolfgang Winter e Berthold Hörbelt, e Pipilotti Rist na Bienal de Arte de Veneza de 99) ver *Veneza: la biennale'99 «live»*, 48ª edizione, op. cit. (nota 12); (sobre Approximation Rezipientenbedurfniscomaurultrausematerial..., 1999 de John Bock, 1965, entre outros trabalhos) ver catálogo *La Biennale di Venezia*, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, op. cit. (nota 12), p. 240-243; (sobre The Snowball, 1999, de Peter Bonde, 58 e Jason Rhodes, 65) ver op. cit., vol. II, p. 36-39; (sobre Kastenhaus 1840.16, de 1999, de Wolfgang Winter, 60 e Berthold Hörbelt, 58, entre outros trabalhos) ver op. cit., vol. I, p. 156-159; (sobre Vorstadthirn-Suburb Brain, 1999, de Pipilotti Rist, 62, entre outros trabalhos) ver op. cit., vol. I, p. 178-181

15 Exposição retrospectiva de Claes Oldenburg no Museu Correr em Veneza (Agosto de 1999)

16 (sobre Myein, 1999 de Ann Hamilton, 56, entre outros trabalhos) ver *Veneza: la biennale'99 «live»*, 48ª edizione, op. cit. (nota 12); ver também catálogo *La Biennale di Venezia*, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, op. cit. (nota 12), vol. II, p. 187-189; ver também catálogo *Ann Hamilton Myein The United States Pavilion*, E. U. A., 1999

17 (exposição de Byars na Casa de Serralves de 9 de Outubro a 7 de Dezembro de 1997) ver Da Casa de Serralves a "The Palace Of Perfect", in AAVV, James Lee Byars - "The Palace Of Perfect", op.cit. (nota 11), pp. 16-17

18 (refiro-me a artistas como René Daniels, Mark Pimlott, Rémy Zaugg, Robert Morris, ou Reinhard Mucha); (sobre espaços expositivos/ Mark Pimlott, ou Rémy Zaugg) ver Tony Fretton e Mark Pimlott, A conversation, in Mark Pimlott-Studiolo, Todd Gallery, Londres, 1995; ver também AAVV, Rémy Zaugg - Herzog & de Meuron, an exhibition, colecção Art and Architecture: a Dialogue, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1996

19 (sobre Speaking architecture de Simon Ungers: exposição na galeria Henry Urbach Architecture em Nova York de junho a julho de 2000); (sobre Proyecto para estudio móvil para un artista del nuevo milenio, 1998 de Ana Laura Aláez, 64, entre outros trabalhos) ver catálogo La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, op. cit. (nota 12), vol. I, p. 218-219; (sobre Dan Graham) ver catálogo Dan Graham Architecture, Camden Arts Center, Londres, 1997; (sobre Gordon Matta-Clark) ver Pamela M. Lee, Object to be destroyed, MIT, Cambridge, 2000; (sobre Tadachi Kawamata) ver Tadachi Kawamata - Work in Progress in Zug, Hatje Cantz, 2000

20 (sobre Gerhard Merz) ver Ute, Riese, Das Manifest des »Costruire«, in, Gerhard Merz-Dresden, Hatje, Stuttgart, 1ª edição 1998, pp. 10-23; (sobre Pedro Cabrita Reis) ver catálogo Pedro Cabrita Reis Contra a claridade, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994; ver também AAVV, Pedro Cabrita Reis, Charta, Milão; Fundação de Serralves, Porto, 1999

21 ver Patrícia Miguel, op. cit. (nota 3), (em especial ponto 50. 'Estado de sítio, estado de síntese', pp.38-41 e ponto 925. 'Através de Beuys desenvolvemos uma redundância', p.131)

22 Ibelings, Hans, Supermodernism, Architecture in the age of Globalization, traduzido para o castelhano por Miguel Izquierdo, Supermodernismo - Arquitectura en la era de la globalización, Gustavo Gili, Barcelona, 1998

23 idem, p.1

24 idem, p.62 -129

25 idem, p.10

26 (sobre 'características básicas da arquitectura') ver Patrícia Miguel, op. cit. (nota 3), (em especial ponto 30. 'o modo dos arquitectos', pp.23-29)

27 idem (em especial ponto 50. 'Estado de sítio, estado de síntese', pp.38-41)

28 (sobre o 'sentido') ver ibidem; ver também Paulo Cunha e Silva, Uma cartografia para depois de amanhã, in www.virose.pt

29 (sobre a obsessão pelo 'espírito do tempo') ver Patrícia Miguel, ibidem (nota 27 e 28)

30 (sobre o arquitecto/temporaneidade) ver idem (em especial ponto 40. 'Como peixes dentro de água', pp.31-35)

31 Ignasi de Solà-Morales, Lugar: permanencia o produccion|1992 in Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea, Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1995 (2.ª edição 1996), pp. 110-125, p.123-125

32 Ignasi de Solà-Morales, Topografia de la arquitectura contemporánea, 1995 in Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea, op. cit., pp. 9-26, p.24-25

33 Ignasi de Solà-Morales, High tech. Funcionalismo o retórica, 1991 in Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea, op. cit., pp. 141-161, p.158-161

34 Ignasi de Solà-Morales, Individualismo en la arquitectura contemporánea, 1992 in Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea, op. cit., pp. 127-139, p.137; ver também Ignasi de Solà-Morales, Mies van der Rohe y el Minimalismo, 1992 in Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea, op. cit., pp. 27-40, p.39

35 Josep Maria Montaner, Más allá del minimalismo, 1993-1996, in La modernidad superada - arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx, op. cit. (nota 2), pp. 181-205, p. 190-201

36 (sobre o conceito de 'interdisciplinidade alargada') ver Patrícia Miguel, op. cit. (nota 3), (em especial ponto 32. 'Conceito alargado de interdisciplinidade', p.25); (sobre a definição de 'apropriação da arte') ver idem (em especial ponto 20. 'A apropriação da arte', p.14)

37 (sobre o poeta: 'Para ele só, tudo está de vago; e se certos lugares parecem estar-lhe vedados, é que a seus olhos não valem a pena visitar-se') ver Charles Baudelaire, Le Spleen de Paris, tradução de António Guimarães, O Spleen de Paris, Relógio d'Água, Lisboa, 1991, p.35

38 Charles Baudelaire, Mon Coeur Mis à Nu, 1862/64 tradução de João Costa, O Meu coração a nu, Guimarães editores, Lisboa, 1988, p.85-86

39 Paulo Cunha e Silva, ibidem (nota 28)

40 (as experiências estéticas periféricas, não como estando no centro de referências, mas com valor de paradigma: 'são, de alguma forma, o modelo mais sólido, mais forte de, vale o paradoxo, uma construção débil da verdade do real, (...)' ; 'o mundo da arte aparece como uma espécie de reserva de realidade, da qual se podem alimentar os humanos.'; referência não normativa, heterogênea, fragmentária, pontual, marginal, insinua a realidade mais do que resolve a sua compreensão intensa) ver Ignasi

C.

de Solà-Morales, *Arquitectura débil*, 1987 in *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, op. cit. (nota 31), pp. 63-82, p. 68-69

41 (sobre H&DEM: ao contrário das vanguardas, partem da idoneidade básica da arquitectura (planeamento, estrutura, construção, materiais, técnica); arquitectónicos ao ponto do fanatismo: a arquitectura não tem outro projecto que não seja partir de si mesma; o novo não como uma marginalidade mas como uma afirmação do núcleo; trabalham com tenacidade dentro dos registos da materialidade arquitectónica) ver Jeffrey Kipnis, *La Astucia de la Cosmética*, el croquis - Herzog & de Meuron, 1993-1997, nº84, Madrid, II 1997, pp. 21-28, p. 27

42 (sobre obliquidade) ver Paulo Cunha e Silva ibidem (nota 28); ver também Patrícia Miguel, op. cit. (nota 3), (em especial ponto 50. 'Estado de sítio, estado de síntese', p.39)

43 Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, tradução de António Guimarães, *As janelas*, in *O Spleen de Paris*, op. cit. (nota 37), p.108-109

44 ('Tudo o que eu faço tem a ver com o mundo interpretativo. (...) Estou muito interessado, não no que vemos, mas no que pensamos que vemos, como sentimos o que achamos que vemos, (...) são pequenos os símbolos, nada de grande, mas colectivamente criam o contexto, a coisa real.'). 'O meu trabalho é investigação.'). 'Entro na imaginação de uma forma por assim dizer analítica, o que aumenta, para algumas pessoas, a possibilidade de a ver.'). 'Há um interesse em mover as coisas de um lado para o outro.'). 'A arquitectura ajuda-nos a orientarmo-nos em relação aos outros como na Internet.'). 'Tudo é arquitectura, porque tudo se trata de pôr coisas em relação com outras coisas.') ver Matt Mullican para entrevista de Michael Tarantino, Oxford, 18-19 de Dezembro de 1999, excerto extraído da exposição de Matt Mullican no Museu de Serralves (22 de julho a 1 de outubro)

45 (sobre Bath House for Men, 1999 de Katarzyna Kozyra, 1963) ver catálogo *La Biennale di Venezia*, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, op. cit. (nota 12), vol.II p. 122-123; (sobre a semelhança: 'A sua percepção está em todos os casos ligada a um momento-relâmpago. Ela desliza por nós, podemos talvez re-cupera-la, mas não podemos verdadeiramente segurá-la como fazemos com outras percepções.'). '...é o jogo a sua escola.') ver Walter Benjamin, *Lehre vom ähnlichen*, 1933, tradução de Maria Amélia Cruz, *Teoria das semelhanças*, in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, colecção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.59-69, p. 60-61 e 65

Meuris, Jacques, Magritte, Benedikt Taschen, Köln, 1993, p. 92

La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I, p. 4 e 5

La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I, p. 262

João Foja Coelho

La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. II, p. 123

The Art Magazine - Tate Modern Special Issue, nº21, Londres, 2000, p. 74

Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography, org. por Michael Mack, Architectural Association, Londres, 1999, p. 108 e 109