



Departamento de Arquitectura  
da Faculdade de Ciências e Tecnologia  
da Universidade de Coimbra

A repescagem  
seguida de  
**Pescada de rabo na boca**  
Arquitectura e apropriação das artes plásticas

orientada por Paulo Providência  
Patrícia Miguel  
**Julho 2010**





Departamento de Arquitectura  
da Faculdade de Ciências e Tecnologia  
da Universidade de Coimbra

A repescagem  
seguida de  
**Pescada de rabo na boca**  
Arquitectura e apropriação das artes plásticas

orientada por Paulo Providência  
Patrícia Miguel  
**Julho 2010**

esta repescagem é para  
**o Miguel**





<b>00. A repescagem.</b>	p.7
<b>10. A arquitectura e as artes plásticas.</b>	p.29
<b>20. A apropriação da arte.</b>	p.35
<b>30. O modo dos arquitectos.</b>	p.45
<b>40. Como peixes dentro de água.</b>	p.53
<b>50. Estado de sítio, estado de síntese.</b>	p.59
<b>60. Pela boca morre o peixe.</b>	p.67
<b>70. Lugares comuns.</b>	p.75
<b>80. Lava pés.</b>	p.105
<b>90. Todos os caminhos vão dar a Beuys.</b>	p.129
<b>100. Pescada de rabo na boca.</b>	p.161
<b>Notas.</b>	p.189
<b>Bibliografia.</b>	p.215



**00. A repescagem.**

## 00. A repescagem.

O trabalho que escrevi em 2000 sobre arquitectura e apropriação das artes plásticas terminava com a frase: ‘tudo se encontra em estado de latência: nada está decidido, nada é óbvio, tudo depende.’ Tudo depende: concluir a necessidade de entender as coisas em **estado de dependência** (pode até parecer acto de fuga enquanto conclusão: inconcluir com o objectivo de atingir uma espécie de sempre assentimento).

A este propósito, a propósito do estado de dependência, há uns meses atrás, Georges Teyssot citava em Coimbra Aldo van Eyck e Martin Buber (continuo a gostar de inscrever alguns apontamentos, sintetizar o ocasional através da associação, reter assim a abundância): ‘Ich und Du’; ‘Myself and You’; ‘Me and the it’; ‘The relation between’; ‘In-betweeness’; ‘The bifurcation of the self’; ‘In and out’; ‘Double speech’; ‘Inter-subjectivity’. Interessou-me em Teyssot, ainda mais do que a dialéctica ou o ser dual de Aldo van Eyck, essa equação sobre um ‘entre’ quase indestrinçável, **estruturando-se a partir da existência e da experiência**: ‘Poetry of in-betweeness’.<sup>1</sup>

Precisamente: em “Tree is leaf and leaf is tree, House is city and city is house”<sup>2</sup> reside, mais do que a metáfora literal ou inter-escalar, a metáfora para além da metáfora, a poética-do-entre, o nível poético da apropriação. Aliás, em reforço do **entre**, Teyssot contextualizou as citações referindo livros da biblioteca do Aldo van Eyck, amigos e conhecidos, viagens ao povo Dogon, descrevendo assim a possibilidade de possibilidades na experiência das coisas e na co-relação entre as coisas. O homem, a casa, a aldeia, a paisagem, Aldo e Hannie van Eyck no deserto, a antropologia do filósofo Martin Buber, a etnografia da psicanálise, Paul Parin, Marcel Griaule, Paul Ricoeur, a influência de Kierkegaard, Heidegger, Nietzsche.

Então, quando defendi o entendimento das coisas em estado de dependência, terminando com **inconclusividade**, estava em causa não só a negação da imitação das coisas, de uma ideia de sistematização linear de dependências, como também a negação de uma arbitrariedade na opinião sobre as coisas. O fazer depender é oposto a tudo validar ou à validação daquilo que se tem como certo, implica uma maneira de pensar. Isto conduz-me para algumas considerações epistemológicas a propósito da ‘Pescada de rabo na boca’.

## 01. Retorno.

No título 'Pescada de rabo na boca' interessava-me na **pescada com o rabo na boca** uma ideia diferente de um ciclo. A pescada de rabo na boca tem algo a ver com o **eterno retorno** de Nietzsche enquanto este possa traduzir uma forma de pensar. Vou recorrer então não linearmente a Nietzsche confiando não linearmente em Deleuze para descrever o sentido do eterno retorno na pescada de rabo na boca. Para isso, será preciso momentaneamente retirar Zaratustra das casas-pátio onde Iñaki Ábalos o fez habitar entre muros, observando as estações do ano, o tempo cíclico, básico e natural.<sup>3</sup> É que "o que faz com que Zaratustra esteja doente é precisamente a ideia do ciclo: a ideia que Tudo volte, que o Mesmo volte, e que tudo volte ao Mesmo. Porque, neste caso, o eterno Retorno não passa de uma hipótese, uma hipótese ao mesmo tempo banal e aterradoradora. (...) Zaratustra reconhece que, doente, ele não compreendera nada sobre o eterno retorno. Que este não é um ciclo, que não é um retorno do Mesmo nem retorno ao mesmo. Que não é uma evidência natural plana, para uso dos animais, nem um triste castigo moral, para uso dos homens. Zaratustra compreende a identidade *eterno Retorno = Ser selectivo*. (...) O eterno retorno é a Repetição; mas é a Repetição que selecciona, a Repetição que salva. Segredo prodigioso de uma Repetição libertadora e seleccionante."<sup>4</sup>

Então, neste sentido, o eterno retorno não só não se refere directamente ao ciclo, como se opõe à lei enquanto verdade absoluta, enquanto receita a aplicar ao pensamento, enquanto repetição igual a si própria que tudo resolve ou que resolve o Mesmo, ou tudo do Mesmo. O eterno retorno adensa em si uma hipótese de '**repetição seleccionante**'. Mas, qual o 'segredo prodigioso de uma Repetição libertadora e seleccionante'? Seleccionar como e o quê? Pois se aparentemente "Todas as coisas são regras segundo uma ordem de legalidade e de castigo?; Como livrar-nos do fluxo incessante das coisas e do castigo da existência? (- assim pregava a loucura)."<sup>5</sup>

O **ser-selectivo** aparece, justamente perante a evidência da repetição (repetição enquanto evidência natural, legal, existencial, habitual, etc.), para usar a repetição enquanto possibilidade de tarefa de liberdade (libertadora). Neste sentido, o ciclo (a evidência) não desaparece completamente, mas dá-se também ao desvio e à vontade. A repetição, em vez de se associar a

um fim fixo pré-definido, pode estar aí para ser usada e subvertida.

Quando a própria repetição é possibilidade e objecto de um querer dá-se uma espécie de **cúmulo do querer**: ousar querer repetir sem ser para o Mesmo fim, seleccionar o que repetir, o próprio não-querer e até o não-basta-querer subjacentes ao querer a repetição, o ‘fazer da própria repetição algo de novo; ligá-la a uma prova, a uma selecção, a uma prova selectiva; colocá-la como objecto supremo da vontade e da liberdade’.<sup>6</sup> Ousar repetir assim é mais ousado que pensar repetir-repetindo ou que sequer pensar que se pode fazer apenas o diferente-diferente.

A **apropriação** tal como encarada na ‘Pescada de rabo na boca’, é hipótese de repetição que não está definida, está para ser definida. Trata deste assunto, por exemplo, o ‘Lava pés’, e em particular, o ‘Ao ser-para-outro’ da ‘Pescada de Rabo na boca’: ‘Na arte, ‘tudo está de vago.’;<sup>7</sup> ‘A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e aquilo em que poderá talvez tornar-se.’; ‘A arte só é interpretável pela lei do seu movimento(...)’.<sup>8</sup>

Um aspecto importante da possibilidade de apropriação, **em-si-só-possibilidade**, é que esta participa num pensamento que procura **nem a contestação infinita nem a resignação infinita**: “porque até gosto das igrejas e dos sepulcros dos deuses, desde que o céu mergulhe o seu puro olhar através das suas abobadas quebradas; parecido com a erva e com a papoila vermelha, gosto da estadia das igrejas em ruína.”<sup>9</sup> ‘No fulgurante ateísmo de Nietzsche, o ódio à lei e o *amor fati*, a agressividade e o consentimento são a dupla face de Zarathustra, tirada da Bíblia e voltada contra ela.’<sup>10</sup> O próprio Deleuze apropria simultaneamente o Deus de Kierkegaard e o Dioniso de Nietzsche para se interrogar sobre ‘de onde vem a coincidência sobre o tema da repetição’.<sup>11</sup>

Na deglutição de Oswald de Andrade: ‘É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus; Mas a caraíba não precisava; Porque tinha Guaraci.’<sup>12</sup> O apropriar, ‘Contra as sublimações antagónicas, Trazidas nas caravelas’, é ‘**garantia do exercício da possibilidade**’ tal como definido no manifesto antropofágico.<sup>13</sup>

Na apropriação, o pensamento expõe-se a digerir aquilo a que reage (numa experiência de **reapreciação** ruminante de todos os valores adquiridos).<sup>14</sup> Talvez por isso, nesse querer assimilar, digerir e ultrapassar aquilo que se reconhece quer como negativo quer como positivo, a ‘Pescada de rabo na boca’ pareça remeter obliquamente para a **experiência antropofágica** da vanguarda artística brasileira da ‘transfiguração do Tabu em totem’:

‘A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. **O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista.**

**Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. (...) O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se.** Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.’<sup>15</sup>

Então, contra todas as coisas que se identificam enquanto “regras segundo uma ordem de legalidade e de castigo”, dispor do pensamento selectivo e da acção selectiva, da reacção e da afirmação. Trata-se do **medo ultrapassado**, tal como Deleuze põe a nu a propósito do eterno retorno.<sup>16</sup>

Na ‘Pescada de rabo na boca’, ‘O medo dos architectos’, o *Martin* vermelho virado contra um canto do Martin Kippenberger, será a constatação da existência do Camelo: ‘O camelo é o animal que transporta: transporta o peso dos valores estabelecidos, os fardos da educação, da moral e da cultura. Transporta para o deserto e, aí, transforma-se em leão: o leão parte as estátuas, calca os fardos, dirige a crítica a todos os valores estabelecidos. Por fim, pertence ao leão tornar-se criança, quer dizer, jogo e novo começo, criador de novos valores. (...) O leão está presente no camelo, a criança está presente no leão, e na criança há abertura para a tragédia.’<sup>17</sup>

O Leão, o mascarado que passa a crítico e a intempestivo,<sup>18</sup> encontra-se, na ‘Pescada de rabo

na boca’, na ‘unidade que faz de uma anedota da vida um aforismo do pensamento e de uma avaliação do pensamento uma nova perspectiva da vida’.<sup>19</sup> Acontece, por exemplo, no processo de digestão dos peixes que morrem pela própria boca: como no caso da desmistificação de ‘Equívocos comuns’ (“espírito que absorve em si e *resgata* as contradições e os equívocos da vida!”<sup>20</sup>); ou como no forte significado da alusão crítica a Hans Ibelings, Josep Maria Montaner ou a Louise Villedieu - prostituta de ‘cinco francos’, que quando foi ao Louvre escondeu a cara e corou interrogando-se, ‘em frente das estátuas e dos quadros imortais’, como seria possível exibirem-se publicamente semelhantes indecências. São os mal-entendidos enquanto ‘meio de comunicação do não comunicativo’.<sup>21</sup>

Já o fisiólogo e médico, o ‘Lava pés’, aquele que passa a inventor de possibilidades de vida, a Criança, aparece no ‘olhar maldito’, no ‘Tal-como-está-ali-não-poderia-estar-em-qualquer-lado’, e claro, em **Beuys**.<sup>22</sup>

Beuys surge enquanto **inventor-mesmo de possibilidades de vida**, por exemplo, na invenção do mito sobre o seu salvamento pelos Tártaros depois do acidente de avião na Crimeia. Há portanto em Beuys, como ‘na repetição, simultaneamente, todo o jogo místico da perdição e da salvação, todo o jogo teatral da morte e da vida, todo o jogo positivo da doença e da saúde’.<sup>23</sup> (Nesse sentido, os ciclos, não constituindo em si o pensamento do eterno retorno, estão presentes. É a ideia inextrincável da repetição enquanto possibilidade positiva pós torpor negativo e vice-versa. Reside aí também uma vontade de Vida.)

Há então um **ser-selectivo** nesta dialéctica da enfermidade e da recuperação, um ser ‘interprete e avaliador do mundo’, baseado no interesse pelo que na Vida há de Vida, como se nos quisesse ‘lembrar de qualquer coisa que foi essencialmente esquecida’<sup>24</sup> (por exemplo o povo tártaro, o valor da solidariedade espontânea, uma medicina humanizada, instintos de cura, o limiar entre a vida e a morte, a sensação de quase perda do artista - que seria ponderavelmente irreparável). Nietzsche, que Beuys leu e sublinhou,<sup>25</sup> critica a ‘**mentira do ideal**’ por ser ‘a maldição sobre a realidade: por ela a humanidade foi falsificada e viciada nos seus instintos mais profundos, até adorar valores opostos àqueles com que lhe estaria garantido próspero porvir, o excelso direito do porvir’.<sup>26</sup>

À pergunta que fizemos: qual o ‘segredo prodigioso de uma Repetição libertadora e seleccionante’, pois se, aparentemente, “todas as coisas são regras segundo uma ordem de legalidade e de castigo”?, Beuys responde cada vez mais com o ‘essencialmente esquecido’ do ‘excelso direito do porvir.’ (A ideia de eterno retorno está também nessa ‘intimidade entre futuro e original’.<sup>27</sup>) ‘O eterno retorno, o retornar, exprime o ser comum de todas as metamorfoses, (...). **É o ser-igual de tudo o que é desigual e que soube realizar plenamente a sua desigualdade.** Tudo o que é extremo tornando-se o mesmo, entra em comunicação num ser igual e comum que determina o retorno.’<sup>28</sup>

Na nossa pergunta estava implícito **o problema de selecção a partir da liberdade**: o problema do eventual relativismo da conclusão da ‘Pescada de rabo na boca’: o aparente consentimento incondicional no estado de dependência entre todas as coisas. O próprio Beuys pergunta: ‘como pode uma sociedade livre de coacção encontrar a sua direcção?’, e citando Rudolf Steiner, que leu e escreveu sobre Nietzsche, responde: a liberdade é o impulso individual que conduz as nossas acções através de motivações auto-determinadas; e uma acção auto-determinada é livre apenas quando se atinge na base de uma **‘consciência da vida como um todo’**.<sup>29</sup>

Shelley Sacks, em ‘New organs of perception’, explica através de Goethe as condições epistemológicas desta consciência em Steiner e em Beuys. Os ‘novos órgãos de percepção’ são, precisamente, os necessários para obter essa visão do mundo como um todo. Trata-se de uma aproximação inter-participativa ao modo de conhecimento. O observador une-se ao observado, vive as interconexões do observado, experimenta-o com o corpo, habita-o através do pensamento e da imaginação. ‘Podemos dizer com Goethe, Steiner e Beuys, que cada novo acto de um **ver-conector** desenvolve em nós um novo órgão de percepção.’<sup>30</sup> Shelley Sacks questionou directamente Beuys a propósito do apelo a uma teoria do conhecimento, ao que Beuys respondeu que devemos procurar **‘conhecer em vez de acreditar’**.<sup>31</sup>

O observador não parte para o observado com um modo pré-determinado de pensar. O modo de conhecer, enquanto circulação de energia,<sup>32</sup> é transformado pelo pensamento, e o pensamento é um pensamento inter-conector, que em vez de excluir à partida, ou de procurar

exaustivamente a exclusão, relaciona, vê as relações.

(A este propósito do ver-conector do ser-selectivo, Luís Quintais, por exemplo, refere por exemplo Gerald Edelman, para escrever: ‘ Parece-me decisivo fazer destacar o seguinte: uma das mais importantes descobertas das ciências do cérebro é a extrema diversidade de potenciais padrões de disparos neuronais no cérebro. (...) Segundo Edelman, a aprendizagem é um processo de “selecção natural” que ocorre num contexto em que o número de padrões possíveis é virtualmente infinito. A sequencia de desenvolvimento – a ontogénese – é o resultado quer do reforço de certos padrões de disparo através da experiência quer do enfraquecimento de outros padrões. A frase de Edelman enuncia-o muito claramente: “neurónios que disparam em conjunto ligam-se em conjunto”; (...); ‘Só um pensamento que se afirme como uma máquina de realizar conexões, que se disponha a ajustar contas com a complexidade, é que poderá responder eficazmente a este desafio. A aproximação entre Edelman e Deleuze poderá ser uma das respostas mais tentadoras, isto, justamente, porque a interacção entre mente-cérebro-corpo-ecologia social dará porventura um conteúdo insuspeito a esta repetição da diferença, a esta abertura à **complexidade.**’<sup>33</sup>

(Deleuze diz, por sua vez, que esta ‘unidade’, da qual ‘já nem sequer temos ideia’, reside no ‘segredo dos pré-socráticos’: ‘Unidade complexa: um passo para a vida, um passo para o pensamento. Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver. A vida activa o pensamento e o pensamento, por seu lado, afirma a vida.’)<sup>34</sup>

Na ‘Pescada de rabo na boca’, o ‘estado de sítio’, corresponde à pseudo-noção contemporânea de arbitrariedade, que conduz à noção de inexistência de sentido, enfim, ao sintoma de enfermidade. E ‘**Estado de sítio, estado de síntese**’ remete precisamente para a necessidade de síntese, de unidade na pluralidade, remete para a dialéctica entre vida e pensamento, entre fisiólogo e artista: O arquitecto, ‘sujeito interpolifácico’, porque ‘se abre a muitos lugares e se abre sobre muitos lugares’, figura transversal extremamente contaminada, deverá fazer ‘da capacidade de circulação na dispersão, o cimento da consistência’. ‘Há portanto, uma legitimidade natural (...) para a utilização de várias estratégias interpretativas na leitura de um problema.’; ‘Assim sendo, o **sentido** é a regularidade que atravessa a

irregularidade do conhecimento.<sup>35</sup>

(Num dos quadros pretos de *Richtkräf, Directive Forces*, série produzida entre de 1974 e 1977, Beuys faz um diagrama em que ‘a verdade’, ‘The Truth’, está no meio da constelação de ‘Phenomenalisms’, ‘Realisms’, ‘Mathematism’, ‘Monadisms’, ‘Pneumatism’, ‘Spiritualisms’, ‘Idealisms’, ‘Rationalisms’, ‘Dynamisms’, ‘Sensualisms’, ‘Naturalisms’. Steiner tem um diagrama de 1914 semelhante onde acrescenta ‘Psychism’ e onde em vez de ‘Naturalism’ escreve ‘Materialism’.)<sup>36</sup>

**Beuys-fisiólogo** observa e interpreta a realidade. ‘Colocando luvas perante as ideologias’, procura recuperar o sentido numa intuição ‘essencialmente esquecida’, numa unidade entre o pensamento e a Vida. Por exemplo, no ‘Apelo a uma alternativa’ de 1982, Beuys parte de três necessidades básicas do ser-humano ‘essencialmente esquecidas’ (a liberdade para atingir significado dentro da sua própria vida, o direito à igualdade entre iguais, a solidariedade mútua enquanto escolha livre) para identificar na humanidade um descontentamento através de mal-estares concretos (a incomodidade a partir dessa consciência de Vida), por exemplo: a crise ecológica, a crise económica, a ameaça militar, a crise da consciência e do significado. **Mal-estares fundamentais** que são comuns a ‘marxistas, católicos, luteranos, liberais, antropósofos, ecológicos, etc.’<sup>37</sup>

Simultaneamente, **Beuys-fisiólogo-artista**, que substitui, no pensamento e na acção, o ‘ideal do conhecimento, a descoberta do verdadeiro’ pelo aforismo e pelo poema (assim o diz Deleuze de Nietzsche)<sup>38</sup>, propõe uma **escultura social**: uma transformação não-violenta, um diálogo entre pessoas e disciplinas, uma integração entre o trabalho e a vida, entre a vida e a arte, uma tolerância activa, uma universidade livre internacional, uma unidade na pluralidade.<sup>39</sup>

O **fisiólogo**, ou o médico, é ‘aquele que considera os fenómenos como sintomas e fala por aforismos’. O **artista** é aquele que ‘considera e cria “perspectivas”, que fala pelo **poema**’. ‘O **poema** ‘é ao mesmo tempo a arte de avaliar e a coisa a avaliar’, e a avaliação ‘totaliza os fragmentos sem atenuar nem suprimir a sua pluralidade.’<sup>40</sup>

Sobre esta não supressão da **pluralidade**, tratavam as questões colocadas na ‘Pescada de rabo na boca’ no item ‘?’, ou as reflexões ‘O grande rasgo e o pequeno objecto’, ‘O objecto como a paisagem’, ‘Sex appeal formal do inorgânico’, ‘Forma ‘artística’ e racional e orgânica’, ‘Mimético ou construído’, ‘A forma e o formado’, onde confrontámos verdades com outras verdades, sentindo o poder do verdadeiro tornando o verdadeiro duvidoso.<sup>41</sup>

### **011. ‘Todos os meus escritos são anzóis’.**<sup>42</sup>

Aparentemente contrário ao ser-selectivo aparece o **acaso, a necessidade do acaso**: “E é todo o meu poder e intenção, ligar e correlacionar tudo o que aparece como fragmento, enigma e acaso terrível. E como suportaria ser um homem, se a este não fosse também dado ser poeta, decifrador de enigmas, redentor do acaso?”<sup>43</sup>

Na ‘Pescada de rabo na boca’ o acaso foi referido, por exemplo, no subcapítulo ‘O silêncio de Marcel Duchamp é sobrevalorizado’, apropriação de um título de uma acção de Beuys de 1964. Nesta acção, como em *Das Schweigen* de 1973, Beuys activava um sentido crítico em relação ao hermetismo, ao não-social em Duchamp.<sup>44</sup> No fundo, trata-se da dialéctica entre o demiurgo e o bibliotecário, entre o que afirma ‘para mim não existem fins-de-semana’ e o que declara ‘levo uma vida de rapaz e café’ (atitudes que afinal se encontram).<sup>45</sup> Na ‘Pescada de rabo na boca’ Duchamp redobra a afirmação de Beuys na relação entre o trabalho e a Vida.

Quando Pierre Cabanne interrogou Duchamp sobre a interpretação que dava a *Grand-Verre* (ou *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), obra em que se envolveu num processo inacabado que durou 8 anos entre 1915 e 1923, Duchamp respondeu: ‘Não tenho nenhuma, porque o fiz sem ter uma ideia. Eram as coisas que iam surgindo aos poucos. A ideia de conjunto era pura e simplesmente a execução, mais algumas descrições, género Catálogo das armas de Saint-Etienne, de cada uma das partes.’ E a propósito do incidente que o *Grand-Verre* sofreu em 1926, Duchamp descreve: ‘As pessoas que o devolveram a Katherine Dreier, a quem pertencia, não eram profissionais; não tiveram cuidado. Colocaram os dois vidros, um sobre o outro, num camião, deitados dentro de uma caixa, sem saberem se era vidro ou marmelada. A única coisa curiosa é que, como estavam um sobre o outro, as rachas ocorreram nos mesmos lugares. (...) É bem melhor com as rachas, cem vezes melhor. É o destino das coisas.’<sup>46</sup>

Mas ‘a vida e o trabalho’ no *Grand-Verre* vêm, pelo menos de 1913, dez anos antes do seu fim inconcluído, com *Trois Stoppages-Étalon* a obra que Duchamp define como “acaso em conserva”: os três fios horizontais de um metro de comprimento que caem de um metro de altura sobre o plano horizontal e que estabelecem três padrões de indeterminação que determinam três régua que determinam *Réseaux des stoppages* de 1914. *Réseaux des stoppages*, por sua vez, está presente em *Neuf Moulins Malic* de 1915, que, por sua vez, está na roda dos celibatários do *Grand Verre*. (*Neuf Moulins Malic* também se rachou em 1916; Duchamp colocou-o entre dois vidros, dentro de uma moldura de madeira.)<sup>47</sup> Assim, ‘o movimento dos solteiros é de eterno retorno.’ E a noiva, uma aparição.<sup>48</sup>

Há no acaso um ser-selectivo na não-sucumbência à circunstância e na afirmação mesmo da circunstância. Mais uma vez Deleuze explica: ‘como diz Nietzsche, afirma-se a necessidade do acaso. (...) O verdadeiro jogador faz do acaso um objecto de afirmação: afirma os fragmentos, os membros do acaso; desta afirmação nasce o número necessário, que reconduz o lançamento dos dados. Vemos qual é a terceira figura [da transmutação]: o jogo do eterno retorno. Retornar é precisamente o ser do devir, o uno do múltiplo, a necessidade do acaso. Assim é preciso evitar fazer do eterno retorno um retorno do Mesmo.’<sup>49</sup>

Na ‘Pescada de rabo na boca’ este jogo está implícito não apenas em ‘Tudo o que vem à rede pode ser peixe’ (a partir e em proveito da circunstância) mas também na forma da repetição enquanto ‘forma brutal do imediato, do universal e do singular reunidos’ que ‘faz parecer os particulares submetidos à lei.’<sup>50</sup> Tudo pode remeter para *tudo*: ‘O eterno retorno reporta-se a um mundo de diferenças implicadas umas nas outras, a um mundo complicado, *sem identidade*, verdadeiramente caótico. (...) O mundo não é finito, nem infinito, como na representação: ele é acabado e ilimitado. O eterno retorno é o ilimitado do próprio acabado (...).’<sup>51</sup>

Na ‘Pescada de rabo na boca’ por mais que a arte se aproxime ou afaste da arquitectura, por mais diferenças ou convergências que existam, há sempre outros sentidos, outras possibilidades. ‘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 “projeções (ou facetas)”, necessariamente

contingentes e ilimitadas.’; ‘Daí que seja necessária, permanentemente, esta síntese entre explosão e contenção.’<sup>52</sup>

Acerca da arte, como da arquitectura, poderemos falar daquilo que contém, dificilmente em que é que estão contidas.<sup>53</sup> O fragmento não estanca *um* todo. É esta a relação entre acabado e ilimitado: o acabado, enquanto ilimitado em si, não remete para uma lei finita, mas para um jogo de relações com a circunstância.

‘A natureza involuntária da imagem, da metáfora, é o mais notável de tudo; uma pessoa deixa de ter a noção do que é a imagem, do que é a metáfora, pois tudo se apresenta como o meio de expressão mais imediato, mais verdadeiro, mais simples. Dá mesmo a impressão, para aludir a uma observação de Zaratustra, de que as próprias coisas se aproximam e oferecem como metáforas (“aqui, todas as coisas acodem descuidadamente ao teu discurso e elogiam-te: porque querem cavalgar nas tuas costas. E, através de cada símbolo, tu cavalgas para cada verdade.”)<sup>54</sup>

O paradoxo do **devir**, o assumir do *sendo* vir-a-ser-se, põe em causa a preexistência do verdadeiro na formação do verdadeiro, define assim epistemologicamente a *apropriação* e a própria ‘Pescada de rabo na boca’ (onde se realiza a coincidência dos contrários). O devir pressupõe incerteza no início e simultaneamente inconclusividade (é-se, ainda não se sendo, no vindo a ser-se). Abre-se, assim, aos múltiplos acasos: absorve o que não espera (apesar até de conseguir determinar as suas causas, como no caso entre Duchamp e as rachas do *Grand Verre*); absorve aquilo que não se espera (Beuys dizia que o mistério pode ter lugar na estação de comboios); expande-se e contém-se no imediato e na circunstância; assume sempre um certo grau de indefinição objectiva, de imprevisibilidade mesmo, das coisas.<sup>55</sup>

A propósito deste sentido de indefinição e de **inconclusividade**, que me desafiei a decifrar no início deste texto, resolvi alterar, na ‘Pescada de rabo na boca’, o conteúdo e o título do item ‘Não se trata de estudarmos as apropriações inconscientes, mas antes as apropriações conscientes’, que passou a chamar-se: ‘Como conciliar a ideia de escrever sobre a apropriação da arte e ao mesmo tempo evitar um manual de utilização da arte? Como é que se desmistifica

sem que se perca todo o mistério?'. (Frase, aliás, que já antecedia este capítulo, e que se relacionava com uma conversa com o arquitecto Vítor Figueiredo em que este dizia ser perigoso falar da *apropriação* uma vez que pertenceria ao domínio do inconsciente e do mistério.)<sup>56</sup>

Esta alteração que referi deve-se à consciência que o **inconsciente (o acaso-em-nós)** pode dizer-se da consciência: 'É neste sentido que a repetição é o pensamento do futuro: ela opõe-se à antiga categoria da reminiscência e à moderna categoria do *habitus*. É na repetição, é pela repetição, que o Esquecimento se torna uma potencia positiva e o inconsciente, um inconsciente superior positivo (por exemplo o esquecimento, como força, faz parte integrante da experiência vivida do eterno retorno). Tudo se resume à *potência*. (...) o infinito que se diz de uma só vez, a eternidade que se diz num instante, o inconsciente que se diz da consciência, a potencia "n".'<sup>57</sup> (O *inconsciente* e o *esquecimento* são selectivos por excelência; a *potência* é em si a possibilidade-só.)

Voltamos à contradição permanente entre o homem e o seu Tabu e ao *medo ultrapassado*. Antropofagia. 'Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?'<sup>58</sup>

Como interroga Wolfgang Iser, a propósito de um texto que escreveu sobre Joseph Beuys e Rudolf Steiner: 'para muitos, pode parecer estranho quando um texto sobre arte comece por considerar a visão do mundo dos artistas, afinal, o que é que a arte tem a ver com a filosofia?'. De seguida, Iser, questiona-se: como é que a nossa vida interior se relaciona com as coisas? É no contexto desta interrogação que resgata a poesia e que cita Goethe, Novalis e Friedrich von Schelling (inter-relacionados nas suas vidas) para dizer que, na experiência do mundo, as fronteiras do 'outro' podem sempre desaparecer; e que, a imaginação, a inspiração e o processo intuitivo são energias que podem relacionar-*nos* com as coisas.<sup>59</sup>

Quando realmente *pensamos* em algo parte do mundo vive em nós: pensamento = escultura = pensamento. Para Iser, esta ligação mesmo entre mundo interior e mundo exterior, entre liberdade e responsabilidade em nós, foi basilar em Steiner e em Beuys (ambos leitores, também, de Goethe e Nietzsche).<sup>60</sup> Para Beuys, a escultura invisível do pensamento deveria

unir-se completamente às esculturas visíveis (formas existentes e formas criadas) num processo livre e responsável. O Homem deveria pensar e pensar-se enquanto artista e simultaneamente enquanto objecto, **corpo**, parte integrante da *plástica* (da totalidade ecológica da terra).<sup>61</sup>

Um corpo surpreendido, então, em operações de entrega do corpo ao corpo do mundo:<sup>62</sup>

‘Tudo o que é arbitrário, casual, individual, pode tornar-se o nosso órgão no mundo. Um rosto, uma estrela, um lugar, uma árvore, podem fazer época na nossa interioridade.’<sup>63</sup>

Olivier Scheffer, numa entrevista recente de Jorge Leandro Rosa, a propósito (também) de Novalis (poeta e engenheiro de minas) observa: ‘Trata-se para mim de um pensamento da contradição, muito vivo, que, no meu olhar, estabelece a ponte com Nietzsche. Ponho aí algo do meu contributo: uma ligação entre Novalis e Nietzsche! *Nietzsche, um berdeiro de Novalis, é isso?* Bom, ele não estaria de acordo, evidentemente! Creio que é no *Humano demasiado humano* que ele evoca o Novalis da santidade ideal, a ideia do poeta sacerdote, o que para ele é problemático.’<sup>64</sup> (Que não passe despercebida a completa Pescada de rabo na boca.)

‘Novalis pensa as pedras, pensa com as pedras.’; ‘Julgo que Novalis não quer dizer que a poesia seja a palavra miraculosa que possui a verdade. Dirá antes que a verdade é construída poeticamente, que se trata de um objecto a ser elaborado. (...) Em suma, a verdade não pode aqui ser entendida como um facto, qualquer coisa a que possamos chegar.’; ‘Ele deslocava-se constantemente num trabalho que visava reconfigurar o mapa real e imaginário das regiões que conhecia. Justaposições e sobreposições de mapas reais e de mapas imaginários.’; ‘Há uma espécie de simultânea ultrapassagem do sistema e de aspiração ao sistema. E mesmo um refluxo do sistema, ao mesmo tempo.’; ‘Os românticos que, ainda assim, tentam pensar o sistema, reabrem essa dificuldade, essa impossibilidade, de tal modo que esse esforço abre, não apenas o espaço moderno, mas também o espaço pós-moderno da interpretação infinita, da interpretação atravessada pelo corpo.’<sup>65</sup>

Sentindo a incomodidade típica de quem está no sistema e fora dele, regresso a Teyssot, a Aldo van Eack e ao Team 10, à **poética-do-entre**. A propósito deste regresso penso também na conferência que Tom Avermaete, professor em Delft, deu no Departamento de Arquitectura

em Coimbra no mês passado. Avermaete mostrou, tal como Teyssoit já o tinha feito, os *Otterlo Circles* do van Eack e defendeu uma aproximação co-existencial, uma mudança epistemológica, na reflexão arquitectónica do Team 10.

### **012. ‘Diferenças de todo o tipo encadeiam-se.’<sup>66</sup>**

‘A arte só é interpretável pela lei do seu movimento(...)’<sup>67</sup> ‘Eis o que nos é dito: este movimento, a essência e a interioridade do movimento, é a repetição, (...)’<sup>68</sup>

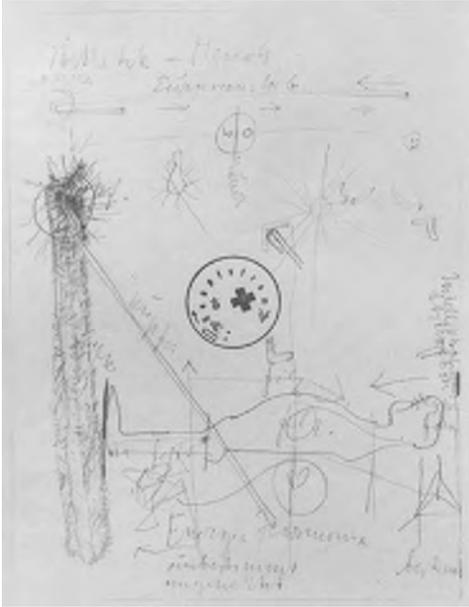
Na relação entre Arte e Arquitectura, ter-se-ia tornado fácil falar das diferenças ou das convergências lineares entre Arte e Arquitectura. Rejeitei esta hipótese no início da ‘Pescada de rabo na boca’ e reafirmei-a na conclusão. ‘Mas mesmo esta questão não deve ser colocada ao nível especulativo de uma natureza última do Deus de Abraão ou do Dioniso de Zaratustra.

**Trata-se sobretudo de saber o que quer dizer “estabelecer o movimento” ou repetir, obter a repetição.** (...) E o que seria o eterno retorno, se esquecêssemos que ele é um movimento vertiginoso, dotado de uma força capaz de seleccionar, capaz de criar, de destruir assim como de produzir, e não de fazer retornar o Mesmo em geral?’<sup>69</sup>

A ‘Pescada de rabo na boca’ é dotada de inconclusividade plenamente constituída. Não parte de nenhum método adquirido, nem chega a um fim liminarmente objectivo. Há na ‘Pescada de rabo na boca’ ‘um além e um aquém da lei que se unem no eterno retorno’.<sup>70</sup> A ‘pescadinha de rabo na boca’, tal como na expressão em que é comumente utilizada, é simultaneamente constatação e advertência.



1 | 1941, *Belvedere* (poema-desenho estimulado pela leitura de Nietzsche), Joseph Beuys



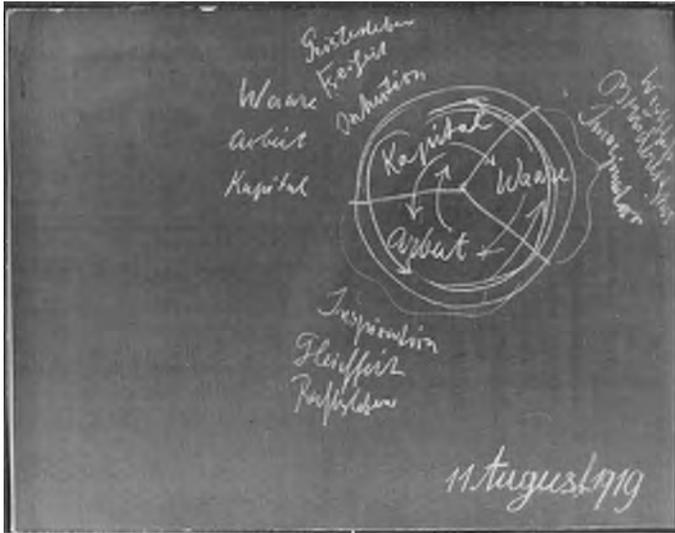
2 | 1971, *Partitur Asthetik=Mensch* (coração, cabeça, barriga), Joseph Beuys

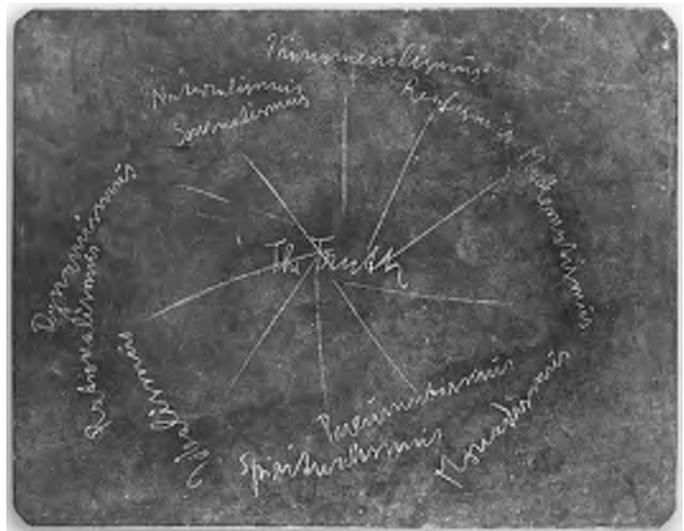
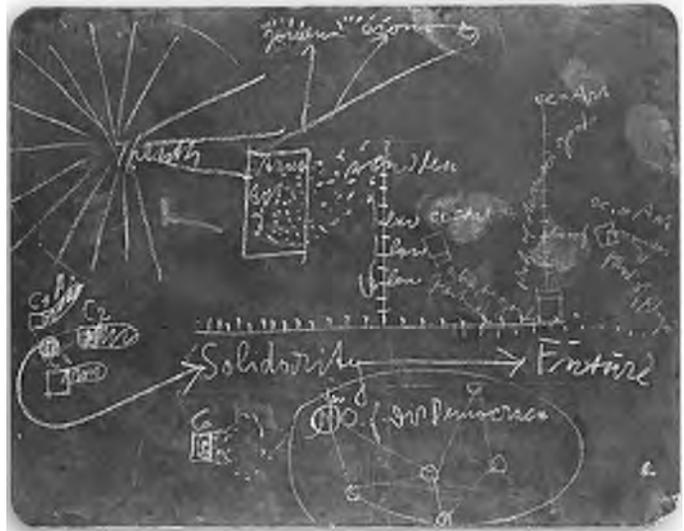


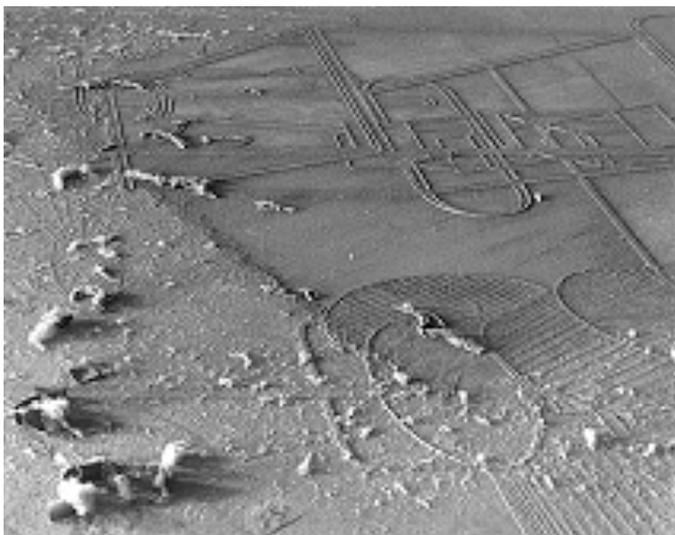
3 | 1923, *In the night we are two people (...). Then we have the I (violet). This is how we are in the night. We are two people in the night.*, Rudolf Steiner



4 | 1924, *The materialists (That is what is so extraordinary about all we have on Earth: the spiritual must always have a physical carrier. (...))*, Rudolf Steiner







7 | 1920, *Elevage de poussière*, Man Ray (sobre trabalho de Marcel Duchamp)

## **10. A arquitectura e as artes plásticas.**

## 10. A arquitectura e as artes plásticas.

Neste trabalho pretendo reflectir a relação entre a arquitectura e as artes plásticas.

Esta relação **existe**, isso é muito perceptível - a associação entre arquitectura e artes plásticas é coisa das escolas, das livrarias, das revistas, da História toda.

Aliás, esta associação **existe demais** - existe tanto, que quando exponho o interesse neste tema para basear uma dissertação de prova final, a reacção mais frequente das pessoas é: 'isso tem muito que se lhe diga'.

Por outro lado pensei: esta relação **existe de menos**, é que, quando aparece em coisas escritas ou ditas, é quase sempre muleta muito pequena e curta para 'questões maiores' - aparece sempre a propósito de outras questões e não estas a propósito daquela.

Para estudarmos a relação entre as artes plásticas e a arquitectura, teremos de juntar a este paradoxo '**de menos é demais**', uma problemática que permita reflectir a relação em si.

## 11. A arquitectura é uma arte plástica? O arquitecto é um artista?

Que operatividade poderia ter explorar esta questão?

Para abordar esta problemática teríamos de perceber completamente o que são as artes plásticas e depois verificarmos se a arquitectura é ou não uma arte plástica. Entraríamos profundamente num domínio que não é o da arquitectura para com certeza nunca o entender ao ponto de lhe encontrar um conceito. O confronto com um entendimento muito claro do que são as artes plásticas iria sempre ter de existir - o que não se parece nada com um tema para prova final no âmbito da arquitectura.

Vamos partir do princípio que seria este o nosso caminho e que até chegávamos a uma conclusão. Ainda que estivéssemos no início das nossas carreiras, desta conclusão não iria resultar operatividade: independentemente de sabermos se éramos ou não artistas teríamos de continuar a ser arquitectos.

### **111. Como é que os arquitectos constroem museus de arte? Ou como é que os arquitectos devem construir museus arte?**

Esta é uma questão operativa. E, de facto, arte e arquitectura estão juntas nos museus de arte. Mas será esta a problemática a explorar quando a intenção é estudar a relação entre a arquitectura e as artes plásticas? Se chegássemos à conclusão de que o museu ideal é o que estabelece relação nenhuma com as artes plásticas, ou que os arquitectos constroem museus de arte independentemente da produção artística, afastar-nos-íamos da nossa questão central. O museu não só não tem obrigatoriamente que se relacionar com obras de arte específicas - sendo por vezes tanto melhor quanto maior a abstracção que conseguir em relação ao que expõe - nem é necessariamente uma obra de arte entre as obras de arte. Por outro lado, as obras de arte não se limitam aos museus, podem encontrar-se em hospitais, moradias, escolas, igrejas, hotéis, ou supermercados.<sup>1</sup>

E, mesmo que as obras de arte se limitassem aos museus, o arquitecto poderia sempre estabelecer uma relação entre uma qualquer outra tipologia e uma determinada obra de arte. Usar os museus para estudar a relação entre a arquitectura e as artes plásticas poderia ser um duplo equívoco - por um lado falar de museus não é obrigatoriamente falar da relação entre arquitectura e arte e por outro poderíamos estar a reduzir a possibilidade desta relação aos museus ou mesmo aos espaços expositivos em geral.

Teremos de partir de dados mais concretos, adquiridos. No meio de tantas incertezas, talvez porque estas sejam questões grandes demais para o nosso tempo, de que factos poderemos partir? É certo que há arquitectos que se dizem artistas, como os há que não se decidem, os que o queriam ser, e os dizem que não o são. Há museus que ignoram o que expõem como os há feitos de propósito para determinadas obras.

Qual é a problemática, que sendo operativa para o arquitecto, trata da relação entre a arquitectura e as artes plásticas quer a arquitectura seja considerada arte ou não, quer os museus sejam ou não construídos para a especificidade de determinadas obras?

### **112. Existem artistas plásticos que fazem arquitecturas?**

Para resolvermos esta questão teríamos de saber de que é que falamos quando nos referimos à Arquitectura. Não iríamos correr o risco de dissertar estritamente centrados numa disciplina

que não é a nossa, mas a conclusão a que iríamos chegar, e que identifica artistas-arquitectos, ou produções artísticas que são arquitecturas - e bastar-nos-ia dois ou três casos - poderia ter mais interesse para um artista plástico do que para um arquitecto imbuído no objectivo de relacionar a arquitectura com qualquer possibilidade dentro das artes plásticas. Mais interessante seria um levantamento acrítico dessas situações, para virem a ser usadas numa espécie de Arquitectura Teórica - mas ainda assim estaríamos apenas a relacionar arquitectura com arquitectura.

### **113. Como é que vamos aos museus e às exposições de arte? Porque é que os arquitectos vão aos museus e às exposições de artes plásticas? A arte tem utilidade para o arquitecto?**

Esta é uma problemática que sendo operativa se centra na relação entre a arquitectura e as artes plásticas. O exercício da arquitectura relaciona-se com a arte? independentemente se o arquitecto é ou não um artista, se pretende construir ou não um museu ou se a arte de que falamos é ou não arquitectura?

O artista plástico António Olaio disse na defesa da sua tese de doutoramento: 'eu acredito na utilidade da arte.'<sup>2</sup> Consideremos que uma obra de arte, mesmo não tendo sido construída com esse objectivo, pode trazer consigo uma eficácia.

Que a arte transporta consigo um potencial operativo apropriável pela arquitectura. Chamemos a esta potencial eficácia, **operatividade da arte**.

É possível estudarmos a relação dessa operatividade com a arquitectura - a existir - sem sabermos se a arquitectura é ou não arte? Esse potencial só se encontra em artes que são arquitecturas, prende-se só com o projecto e construção de museus ou também com outras tipologias?

Tomemos dois exemplos: o desenho da Casa de Hóspedes Winton, de Frank Gehry, de 1986-87; e o projecto da Tate Modern do grupo Herzog & De Meuron, de 1995-1999 - reconversão, para museu de arte moderna, de uma central eléctrica desactivada no centro de Londres.<sup>3</sup>

Gehry e Herzog, que chegam a afirmar preferirem os artistas aos arquitectos, a arte à arquitectura,<sup>4</sup> reconhecem terem sido influenciados pelas artes plásticas no desenho destas duas estruturas arquitectónicas - Gehry por um Morandi e Herzog pelo artista plástico Rémy Zaugg.<sup>5</sup>

Seja para o desenho de um museu de arte, ou seja para o projecto de uma casa, existe uma operatividade arquitectónica associada a dois artistas plásticos cujo trabalho, sem polémica, nem sequer se confunde com a arquitectura.

O pintor António Olaió afirmou que a arquitectura se relaciona com a arte porque ‘a arquitectura é arte’.<sup>6</sup>

Não nos atreveremos a tanto porque tanto não é preciso. É possível estudar relações entre a arquitectura e as artes plásticas sem termos de definir se arquitectura é arte ou não é arte: há quem considere a Casa Winton uma escultura, o próprio Gehry não se sabe definir entre artista ou arquitecto, já Herzog nega o estatuto artístico para si ou para o seu trabalho.

Não se trata de querermos saber se a arquitectura é arte, não é este o objectivo, como não é ponto de partida. Interessa-nos o arquitecto como predador da produção artística. Interessa-nos, na relação entre arquitectura e arte, **a apropriação da arte** pelos arquitectos.

‘São irritantes as interpretações da arte com uma grande profundidade.’<sup>7</sup>

A única coisa que sabemos sobre a arte, e talvez sobre a arquitectura também, são fragmentos, pequenos factos, que não bastando para retirarmos conclusões acerca da igualdade ou diferença entre ambas, são o suficiente para estabelecermos uma espécie de rede de relações.



## **20. A apropriação da arte.**

## 20. A apropriação da arte.

Tomemos a **definição de analogia** escolhida pelo arquitecto Mário Krüger: ‘Compreendemos por analogia “uma relação entre dois produtos, processos, **ou seja do que for**, que permita que sejam elaboradas inferências sobre um deles baseado no que sabemos do outro”.<sup>1</sup>

A **apropriação da arte** pelos arquitectos será definida como essa ‘inferência’ sobre a arquitectura, provocada conscientemente, por ‘seja o que for’ existente nas artes plásticas.

Por razões relacionadas com a operatividade deste estudo excluiríamos da definição convencional de artes plásticas a arquitectura. E, em **artes plásticas**, incluiríamos, para além do desenho, da pintura e da escultura, tudo aquilo que extravasa das galerias e museus de arte e que a eles se acrescenta, sejam: colagens, vídeos, narrativas, montagens, performances, ambientes, instalações, fotografias, outros objectos, ou ‘seja o que for’ com que os artistas nos possam surpreender. A estas possibilidades (das artes plásticas) chamaremos também produções artísticas ou obras de arte.

## 21. O medo dos arquitectos.

Apesar da relação entre arquitectura e arte ser algo de manifestamente reconhecido pelos arquitectos, a abordagem descontraída, ou não, deste assunto, não é coisa comum.

Parece haver um certo receio, entre os arquitectos, em falar da arte. Trata-se do medo da forma, do medo da decoração, ou de um medo decorativo? Sem quereremos, para já, entrar em questões formais, o que é que pode estar na origem dessa retracção?

Podemos utilizar como uma das abordagens a este medo uma questão levantada numa conversa (informal) que tive com os arquitectos Paulo Providência e Vitor Figueiredo no bar do departamento.

Vitor Figueiredo referiu-se à apropriação da arte como algo que é do domínio do inconsciente. Como tal, viu na hipótese de escrevermos sobre esta apropriação um perigo relacionado com uma espécie de medo da psicanálise da arquitectura. O medo da analiticidade dos processos da

arquitectura. Falou na apropriação da arte como coisa do domínio do mistério. Para além do medo da analiticidade, a ideia de ser impossível falar sobre algo que é misterioso.

A ideia de que ‘o que gostamos da vida é bem pessoal e intransmissível’<sup>2</sup> sendo quase verdadeira induz a uma certa contenção quando se trata de falarmos das artes plásticas.

Durante a mesma conversa lembrámo-nos de alguns casos em que os arquitectos referem apropriações conscientes da arte. Chegámos a referir, dada a quantidade dos equívocos que vimos surgir, que sistematizar as apropriações conscientes e mais comuns da arte por parte dos arquitectos seria uma boa hipótese de trabalho.

Ficámos assim com duas ideias contraditórias: por um lado o medo da analiticidade, o medo do deixarmos de ser surpreendidos pelo trabalho; por outro, a hipótese de um conjunto de receitas, de uma sistematização de modos de apropriação, a hipótese de um catálogo de maneiras pré-definidas que nos assusta ainda mais.

### **211. Como conciliar a ideia de escrever sobre a apropriação da arte e ao mesmo tempo evitar um manual de utilização da arte? Como é que se desmistifica sem que se perca todo o mistério?**

Já percebemos que quando se trata de reflectir sobre os processos do inconsciente corremos o risco de perdermos o mistério, de perdermos a noção de ‘secreta inspiração’ que poderá estar no acto de projectar.

Mas, se nos restringirmos, neste trabalho, aos exemplos de apropriações conscientes das artes plásticas, às apropriações voluntárias e testemunhadas pelos autores, não correremos o risco de revelar segredo algum. E ‘nenhum exercício importante jamais provavelmente existiu sem vontade consciente’.<sup>3</sup> O que não significa a exclusão do inconsciente.

Não se trata de estarmos a pôr de parte a existência das apropriações inconscientes nos processos de projecto, também não se trata propriamente de uma defesa das apropriações deliberadas. Trata-se apenas de garantir uma certa lucidez.

Ainda assim, nesta aparente garantia de lucidez do consciente, permanece um medo:

a desmontagem dos processos do consciente pode apresentar perigos, nomeadamente o da catalogação de métodos de apropriação ou de formas a apropriar.

## **212. Nem sistematizar receitas nem dar imagens globais.**

Poderíamos ir buscar exemplos de arquitectos que se apropriam da arte, tentar perceber as formas que toma essa apropriação, se possível os pontos comuns, sistematizá-los. Mas sistematizar métodos de apropriação ou de todo o apropriável na arte poderia parecer-se com manual de uso da arte. A ideia é, então, evitar **as receitas**.

O facto dos arquitectos se apropriarem de coisas que não correspondem apenas às coisas do seu tempo facilita a assistematização, implica a impossibilidade de existência de uma cronologia da apropriação da arte, põe de parte uma sistematização cronológica da apropriação da arte.

Por outro lado, se quiséssemos arranjar outro tipo de sistematização das apropriações, que não a cronológica, iríamos ter uma certa dificuldade, porque vários sistemas se cruzam: apropriação do pormenor construtivo ao volume exterior; do copo à cidade; do prato ao território; do útil ao inútil; do espaço ao vazio; do método à forma, da forma ao conceito. Estes sistemas justapõem-se, como numa matriz, geram cambiantes quase infinitas.

No sentido de não produzirmos um manual de utilização da arte, o que se tornou um objectivo, a impossibilidade de termos uma imagem global do que é a apropriação da arte evita a apresentação desta prova como **a receita** para esta apropriação.

Walter Benjamin chama-nos a atenção para a necessidade de tratamento dialéctico das questões, consideradas as coisas nos seus contextos vivos e pouco estanques, mas lembra-nos que isso não serve de nada se passarmos para as grandes perspectivas, onde tudo permanece vago.<sup>4</sup>

O ideal seria fazer uma prova final como uma página da Internet, onde cada página, cada facto particular, tem sempre ligações a outras páginas, a outros factos particulares.

Teremos de construir um trabalho assente nas coisas fragmentadas, nos **ingredientes** que conhecemos, nos equívocos que vamos verificando, como o que acontece, paradoxalmente, nas redes - onde coisas separadas estão ligadas, onde rede e fragmento não são incompatíveis nem irreconciliáveis.

## 22. Porquê escrever sobre a apropriação da arte?

Porque é que insistimos, com a força de todos os cuidados, em contrariar essa espécie de silêncio que envolve os arquitectos quando se trata de falarem sobre a relação que estabelecem com as artes plásticas?

Joseph Beuys chama-nos a atenção para os perigos do silêncio, particularmente para o silêncio sobrevalorizado de Marcel Duchamp.<sup>5</sup> Olaio, paradoxalmente, afirma também: ‘eu não percebo a pedagogia pelo culto do silêncio’.<sup>6</sup>

No silêncio pode estar muita coisa como coisa nenhuma.

De facto, de que serve dizermos que a arquitectura se relaciona muito com a arte para depois cairmos de silêncio? Não devemos estender o mistério necessário ao mistério desnecessário, aos enigmas solucionáveis.

A razão deste silêncio antipedagógico em relação à apropriação da arte estará baseada no risco da perda de autonomia da arquitectura? Que arquitectura é esta que apropria? É uma arquitectura que só se apropria da arte, ou tem necessidade de outros paradigmas? Pretende legitimar-se ou legitimar a própria arte?

Este estudo vale a pena, se não apenas pelo quebrar do silêncio, para percebermos do conceito de uma arquitectura que apropria a arte.

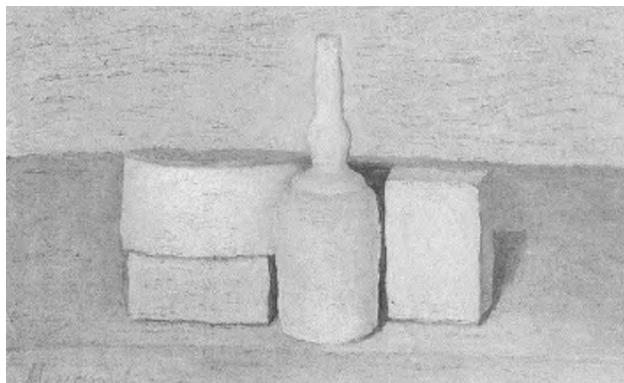


8 , 1974-77, Directive forces (*Richtkräfte*), Joseph Beuys



9 , 2000, Tate Modern, Londres, Herzog & de Meuron, fotografia de Christine Sullivan





11 | 1955, natureza-morta, Giorgio Morandi



**30. O modo dos arquitectos.**

### 30. O modo dos arquitectos.

O arquitecto Mário Krüger diz, a propósito de um conceito baudelairiano, que as *‘qualidades essenciais de ser presente* deverão ser sistematizadas e ordenadas, primeiramente, a partir do conhecimento que está impregnado nos edifícios e não a partir da construção de analogias com outras áreas do conhecimento, como tem sido a prática, a que temos assistido em anos recentes (...). Assim poderemos discutir a própria arquitectura não só como um acto de criação individual, mas também como uma arte social (...).<sup>1</sup>

Num outro trabalho, o arquitecto Krüger escreve: ‘Uma coisa é utilizarmos um sistema de relações de uma área de conhecimento qualquer para a área de arquitectura, na medida em que isso pode fornecer pistas de trabalho a serem perseguidas e, outra, justificar uma teoria de arquitectura baseada numa teoria alienígena’.<sup>2</sup>

Teremos de nos basear na própria arquitectura. No fundo, estudarmos as apropriações da arte pelos arquitectos não significa partirmos necessariamente da Teoria da Arte, ou da ‘Arte Teórica’, pode significar ocuparmo-nos do que os arquitectos acham que deve ser a arquitectura quando se apropriam da arte, e da arquitectura em si, dos artefactos construídos resultantes ou potenciadores dessa apropriação.

Mas como definir uma arquitectura cuja ‘matéria-prima’<sup>3</sup> não se resume à arquitectura, relacionando-a com outra área do conhecimento, sem sistematizarmos, sem que deixe de ser ‘acto de criação individual’ ou sem que deixe de ser ‘arte social’? É possível definir esta arquitectura sem que perca a sua autonomia?

### 31. Tudo o que vem à rede pode ser peixe?

‘Qualquer pessoa nos pode ensinar alguma coisa. Ou talvez sejamos nós que somos tão esforçados que conseguimos aprender alguma coisa com quem não o era tanto como nós. Ou então, quem parece não valer grande coisa tem qualidades ocultas. Ou, ainda, quem não é bom

para Fulano pode ser bom para Beltrano.’<sup>4</sup>

Estes são conselhos de Umberto Eco num pequeno subponto de *Como se faz uma tese* - constituem a defesa de que nem sempre as melhores ‘matérias-primas’, por exemplo na execução de uma prova final, vêm das fontes mais evidentes. Se estendermos este parecer ao exercício da arquitectura isso colocará em perigo as suas características básicas?

### **32. Conceito alargado de interdisciplinidade.**

Mário Krüger, no texto de apresentação da primeira ecdj - a revista do Departamento de Arquitectura de Coimbra - escreve-nos sobre uma advertência colocada por Alberti, no *Momus*. Conta-nos uma história em que Júpiter foi “como um idiota ou débil mental pois que, ao planificar o modelo do mundo novo, em vez de se dirigir aos construtores desta obra excepcional dirigiu-se aos filósofos”.<sup>5</sup>

O arquitecto Krüger está a defender pertinentemente uma autonomia muito óbvia para a arquitectura. Será que esta autonomia realmente implica o isolamento da arquitectura relativamente a outras disciplinas?

Num outro texto Krüger cita novamente Alberti: “as disciplinas que têm a ver com o arquitecto, ou antes, que são absolutamente imprescindíveis, são a pintura e as matemáticas; (...) não lhe será possível ter insuficiências nos conhecimentos de pintura e matemáticas assim como ao poeta em relação à entonação de voz e ao conhecimento da métrica. Nem penso que um conhecimento limitado daquelas matérias seja suficiente”.<sup>6</sup>

Krüger escreve ainda a propósito da forma como é sugerida a organização dos planos de estudos em arquitectura na Directiva 85/384/CEE: ‘a única referência explícita ao relacionamento de saberes ocorre no parágrafo 5 do artigo 3º que indica a aquisição “da capacidade para apreender as relações, entre, por um lado, o homem e as criações arquitectónicas e, por outro, as criações arquitectónicas e o seu ambiente, bem como a

necessidade de relacionar entre si criações arquitectónicas e espaços em função das necessidades e da escala humana”. Esta constatação, demasiado genérica, apresenta, no entanto, o mérito de chamar a atenção para a importância de interrelacionar saberes e áreas distintas de conhecimento no domínio da formação em arquitectura’.<sup>7</sup>

Paulo Varela Gomes defende ‘uma escola altamente especializada em áreas de pós-graduação, integrativa de saberes, crítica dos formalismos e das auto-suficiências, viajante e curiosa, assente no rigor e no debate não apenas entre arquitectos e destes com a arquitectura mas da arquitectura com tudo o resto’.<sup>8</sup>

Reis Cabrita escreve: ‘uma outra função da Teoria seria a do apoio à integração ou ‘digestão’ de diversas disciplinas mais humanistas ou mais técnicas para o seu papel na produção arquitectónica, completando a tradução que já terá sido eventualmente iniciada no âmbito de cada cadeira’.<sup>9</sup>

Em suma: ‘O que resulta do **autismo académico** é uma “arquitectura sem qualidades”, que se esgota em si mesma no jogo permanente de auto-referenciação. É uma arquitectura feita com arquitectura, exclusivamente. Podemos emocionar-nos com este tipo de produção quando (exemplarmente) bem feita, mas como aprendizagem para o ofício actual parece insuficiente. É precisamente um certo distanciamento ao saber da arquitectura que (também) é necessário ensinar para se poder vê-la *no* mundo, e não mantê-la isolada na disciplina, no seu território onde as paisagens são sempre brancas’.<sup>10</sup>

Poderemos concluir, apesar dos riscos, que a interdisciplinariedade é indispensável à arquitectura. Não é muito difícil percebermos que desde o desenho e construção à escala urbana até à concepção do objecto de escala controlada, o arquitecto precisa de recorrer a muitos outros campos do conhecimento.

Esta interdisciplinariedade, que estabelece ser inerente à arquitectura uma interrelação com outras disciplinas, potencia e depende de uma condição básica do arquitecto: **o espírito associativo.**

**321. O arquitecto associa coisas entre si. O exercício associativo, um pressuposto para a apropriação da arte, é um exercício próprio da arquitectura. O arquitecto mais do que tudo desenhar tem de desenhar para relacionar tudo.**

O arquitecto, independentemente de outro tipo de opções, tem de ligar o pormenor construtivo e o edifício; o edifício e a cidade; a cidade e o território; o exterior e o interior; o passado e o presente. O exercício associativo é um exercício próprio da arquitectura.

O pintor António Olaió disse na defesa da sua tese de doutoramento: ‘o pensamento é a relação entre as coisas’.<sup>11</sup>

A arquitectura, enquanto pensamento e desenho, é a relação entre as coisas.

Por sua vez, as relações que os arquitectos fazem entre as coisas, alargam o campo da interdisciplinariedade. A matéria-prima da arquitectura extravasa muito naturalmente para fora da arquitectura. Às disciplinas que se relacionam necessariamente com a arquitectura acrescenta-se quase ‘tudo o resto’. E quase ‘tudo o que vem à rede pode ser peixe’:

**322. O arquitecto associa-se às coisas. Os arquitectos fazem uma espécie de certa investigação errada. Os arquitectos investigam de propósito, a propósito de, ou sem propósito nenhum.**

Vemos um desenho n’ *O Príncipezinho*, por exemplo aquele do elefante digerido por uma jibóia, e lembramo-nos de um chapéu, de um toldo ou de um edifício qualquer; vemos uma cadeira num anúncio a frigoríficos e usamo-la no próximo projecto; vamos na EN 1, vemos uns andaimes todos empilhados e desenhamo-los porque nos dão uma pista para um móvel. Quando estamos à espera do comboio, ou do filme, estamos sempre atentos a todos os eventos pequenos. ‘O pensamento lança-se sobre a coisa, como se quisesse converter-se em acto’.<sup>12</sup>

Os arquitectos não rejeitam **eventos** porque para além terem uma vontade racional que não é arbitrária são protagonistas activos de situações reais e concretas. Conhecimento prévio e vontades do momento, ideais e fenómenos, conceitos e eventos, essências e circunstâncias, abstracto e concreto estão sempre presentes no exercício da arquitectura.<sup>13</sup>

Olaio refere a Casa Beires, ‘cubo onde uma das arestas explode’ (a única peça de arquitectura a que se refere na sua tese de doutoramento) como metáfora do ‘indivíduo que existe na relação com as outras coisas, na relação com o seu exterior’. Olaio chama a esta abertura à informação ‘**indiferença**’. Indiferença no sentido de tudo abarcarmos.<sup>14</sup>

A **indiferença** pressupõe, para a sua eficácia, as ‘relações interessantes’<sup>15</sup>, o **jogo**.<sup>16</sup>  
A arquitectura tem de ‘cruzar-se com as experiências realizadas, dialogar, comprometer-se, saber encontrar-se para lá do exotismo que a chamada “domesticação” dos modelos sempre nos emprestou. É também neste sentido que é necessário passar da intuição para o conhecimento, passar da mimética para a manipulação’.<sup>17</sup>

Sabermos distinguir entre as evidências que nos atravessam de lâmina e as evidências que nos atravessam de chapa.

Julião Sarmiento refere a existência de uma espécie de **olhar maldito**, diz que no cinema descobre interesses onde eles não existem à partida, dá às coisas **sentidos** que não existem na origem, faz passar os objectos de banais a extraordinários.<sup>18</sup>

Paulo Varela Gomes disse na arguição de uma prova final: ‘habituem-se a ver com **olhos de ver e não óculos de ver**’.

Durante o curso de arquitectura somos habituados a perceber o interesse das coisas por associação a outras coisas que nos disseram que eram interessantes. Das coisas que nos vão mostrando chegamos a outras coisas.

‘A pedagogia funciona como um registo de experiências (...). O Eisenstein, por exemplo, estudou casas japonesas para fazer um filme.’<sup>19</sup>

Os arquitectos investigam deliberadamente mas também investigam sem querer. Investigam dentro e fora da arquitectura - o absoluto e o relativo, o estabelecido e o instável. Investigam dados adquiridos e estão sempre a adquirir dados novos; ‘fixando e distribuindo, não só os valores permanentes, perenes e universais para uma sólida formação profissional, como o que considerem a todo o momento, as suas variantes experimentais que abram caminho à criação de novos valores, do desenho à construção, da teoria à história’.<sup>20</sup>

O conceito de utilidade<sup>21</sup>, senão exclusivo, pelo menos desde sempre inerente à actividade da arquitectura, compromete-a e aos arquitectos à relação com o real e com a cultura.

Deve ser esta a nossa única espécie de ‘autismo académico’<sup>22</sup> - isto é, considerar a arquitectura feita só com arquitectura, desde que à maneira da concepção de arte de Duchamp<sup>23</sup>, ultrapasse a fronteira com a realidade.



**40. Como peixes dentro de água.**

## 40. Como peixes dentro de água.

Se os arquitectos têm o tal **olhar maldito**, a atracção pelo jogo, a capacidade de ver na circunstância o essencial, então estão na contemporaneidade como peixes dentro de água. Contra a debilidade e insegurança, os arquitectos, devem fazer da contemporaneidade uma maior valia na creditação das suas capacidades.

## 41. Conceito alargado de interdisciplinariedade contemporânea.

Se no ponto **32.** defendemos algumas características básicas (disciplinares) do exercício da arquitectura, defenderemos agora o seu perfeito enquadramento na contemporaneidade - o conceito alargado de interdisciplinariedade contemporânea.

### 411. Todas as coisas se associam à contemporaneidade.

Os conceitos de 'pluralismo' ou 'multiculturalismo', sendo muito comuns e muito contemporâneos, salientam a questão do **valor acrescentado**.

A ideia de que não existe 'o' valor único, a única interpretação, conduz-nos directa e serenamente, para a visão das coisas todas misturadas.

As novidades não substituem as permanências, o essencial não substitui a circunstância.

Há uma espécie de acumulação de valores - os instáveis acrescentam-se aos estáveis e o absoluto acrescenta-se ao relativo. Os conceitos novos, inventados na análise do passado, convivem com a reinvenção dos velhos na interpretação do presente.

A contemporaneidade expõe-nos muito naturalmente a toda a espécie de realidades. Ao ponto de ser cada vez mais difícil afirmarmos convictamente a não-existência do que quer que seja - passado ou presente.

Sem grande luta, a História não se substitui pelo instante - sobre quase tudo o que se escreve hoje é possível, e é comum, fazer o apanhado de onde existiu também na História, ou pelo menos no século XX. Como se tudo o que é novo tivesse já uma tradição.

A compatibilização das coisas perenes com os desafios do presente, o tratamento dialéctico das questões históricas, tão caros à disciplina do arquitecto, são coisas, que sem polémica, estão inerentes à própria contemporaneidade.

A **integração da realidade** na arquitectura, porque estamos ao serviço da realidade - entendida como regra de comportamento ou como questão de ética<sup>1</sup> - é muito facilitada pela contemporaneidade. O arquitecto deveria tirar o máximo partido desta condição: condição, sobretudo, da visibilidade e possibilidade de experiência do pluralismo, das mil plataformas - que deveria afastar o perigo dos arquitectos produzirem só para arquitectos.

Sem hesitação voltamos a insistir no princípio de que o fragmento, a menor parcela da realidade contemplada - e muito especialmente na contemporaneidade - pode contrapesar o resto do mundo.<sup>2</sup>

#### **412. A contemporaneidade associa as coisas entre si. Depois da fragmentação vêm as 'forças de orientação'.<sup>3</sup>**

'Onde é possível: Manhattan em Cacilhas, o Central Park em Souselas, o SoHo na Miguel Bombarda, Atlantic City na Figueira da Foz, Harvard na Árvore, O Guggenheim no Bota-Abaixo, Portugal na Europa-América (livros de bolso).'<sup>4</sup>

'A tarefa fundamental será a de integramos em flutuação mágica a tradição Beaux-Arts do desenho do modelo nu, e o momento em que a máquina passou a permitir todas as manipulações da percepção, ou, de outro modo, ligar Vitruvio à Internet, cruzar Versailles com o Parque de la Villette.'<sup>5</sup>

'É principalmente da frequência das grandes cidades, é do cruzamento das suas inumeráveis analogias, que nasce este ideal obcecante.' (O ideal das correspondências).<sup>6</sup>

Se na experiência contemporânea as coisas são decompostas e descompostas, os mecanismos para as reassociar nunca foram tão potentes. A desconstrução,<sup>7</sup> que às vezes assusta os arquitectos, porque não podem fugir à evidência da montagem sempre construída, pode ser reflectida como um espectro errado da realidade.

A relação entre as coisas, tarefa muito básica do arquitecto, é também um exercício enfatizado e estimulado pela própria contemporaneidade.

As nossas referências pessoais - os nossos livros, o candeeiro que temos em casa, o artista que vimos no CCB, ou o banco onde levantamos o dinheiro - estão de facto espalhadas por todo o lado. Mas se isso se traduz em fragmentação, ao mesmo tempo, revela-se numa espécie de rede omnipresente, de fio condutor que tudo une e tudo relaciona. ('Estar fora de casa e ao mesmo tempo em casa.'<sup>8</sup>)

É perfeitamente possível vermos trabalhos de Warhol em Serralves, na Arco em Madrid, na Gagosian Gallery, ou no Guggenheim SoHo do Isosake; o *Puppy* do Jeff Koons em Bilbao ou no Rockfeller Center em Nova Iorque; ou as esculturas do Botero em Madrid, em Florença ou na praça do comércio em Lisboa. No MoMa: fotografias de Walker Evans misturadas com uma maqueta de Venturi para o projecto da casa da mãe (Vanna Venturi), de 1961, ou ao lado de *Gold Marilyn Monroe* de 1982, pertencente à colecção privada do arquitecto Philip Johnson. É como se estivéssemos em permanente estado de coincidência(s). Expostos a um constante estado mental e físico de relações.

O espírito associativo está de tal maneira desenvolvido que, os dadaístas, outrora capazes de escandalizar e chocar pela sucessão de imagens que perturbava qualquer processo de nexos daquele que as observava,<sup>9</sup> não nos conseguem impressionar.

A intenção virtual de Martin Kippenberger, de construir uma rede de metro mundial (*Metro-Net. Subway Around the World, 1993-97*<sup>10</sup>), é uma utopia muito próxima da imagem do mundo real.

A ideia muito corrente de 'aldeia global' deve ser considerada como uma espécie de paraíso para o arquitecto, que, no fundo, sempre teve mais de 'cirurgião', de construtor, do que propriamente de 'mago' sem dificuldades.<sup>11</sup>

Para o arquitecto, as exposições recentes, que colocam desconhecidos ao lado de clássicos, ou obras contemporâneas ao lado de antiguidades, ou por exemplo a experiência do rápido movimento das imagens cinematográficas, são uma espécie de prazer. São apenas alguns dos sinais de que as relações entre as coisas saltaram do interior da arquitectura, ou mesmo da relação entre a cidade e o projecto de execução, para a vivência da realidade.

As nossas referências, ou as referências que poderemos vir a precisar, sedimentam-se na nossa própria experiência da actualidade.

A sobreposição contemporânea de sistemas, contra o sistema único, traz ao de cima relações entre peças à partida inconciliáveis.

Por um lado, o arquitecto deve tirar partido das relações muito visíveis na contemporaneidade, e por outro, fazer-se valer numa sociedade que requisita o ‘espírito de sistema’, a capacidade de montar coisas, aparente ou previamente, dissociadas.

É como se o arquitecto fosse uma espécie de detective, ‘e tudo feito na porta do frigorífico, numa gaveta’.<sup>12</sup>

A propósito de uma exposição em Serralves de Matt Mullican<sup>13</sup>: ‘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.’.



**50. Estado de sítio, estado de síntese.**

## 50. Estado de sítio, estado de síntese.

Vimos que os arquitectos se associam às coisas e que as associam entre si.

Poderemos dizer que, por um lado, se os arquitectos relacionam umas coisas com as outras, dentro dos projectos de arquitectura, é para darem um sentido, uma condição de não-arbitrariedade, àquilo que fazem; por outro, se se relacionam com as coisas todas, para lá da estrita arquitectura, é não só para que os projectos se tornem exequíveis e úteis, mas também para que o sentido da intervenção interaja com a realidade.

Quer-se **um sentido** e quer-se **um sentido exteriorizável**: encontrado algures entre o arquitecto, a arquitectura e o exterior à própria arquitectura.

Que síntese poderíamos fazer do encaixe destas características básicas do arquitecto, desta procura de sentido, na contemporaneidade? O que é que acontece quando a realidade exterior, em si, se encontra em **estado de coincidência**? O que é que sucede quando os arquitectos têm de transportar os seus mecanismos de associação de dentro do desenho, da construção ou da transição de escalas para a compreensão de uma realidade, ela própria, em estado de desagregação e de permanente reassociação?

As regras para o sentido perdem-se. O arquitecto deixa de ter todas as decisões debaixo da manga. Deixa de haver o método, o princípio, a forma ou a fórmula, universais ou minimamente sistematizáveis, para a intervenção - desaparecem as estruturas profundas, as visões de globalidade e de finalidade, as referências absolutas, os códigos.<sup>1</sup>

Parece até existir ‘uma angústia existencial quando se pretende abordar a actualidade’.<sup>2</sup> A arquitectura parece insistir numa espécie de crise camuflada nas condicionantes da contemporaneidade. Os arquitectos angustiam-se porque os paradigmas não são unos nem únicos - são múltiplos e fragmentados. Interrogam-se sobre as possibilidades de escolha perante tantas incertezas e possibilidades. Ficam como que obcecados pela necessidade de resposta ao ‘**espírito do tempo**’.<sup>3</sup>

O **estado de sítio** reside na pseudo-noção de arbitrariedade a que conduz a inexistência de regras para o sentido. A ideia de que não existe o modo universal ou sistematizável confunde-

se com a ideia de que a intervenção pode ser qualquer e de qualquer maneira. As múltiplas referências, os valores acrescentados, geram a aparente ideia de necessidade de intervenção sem sentido. A eminente ausência de regras para o sentido confunde-se com a impossibilidade de sentido.

É como se tudo correspondesse à ilusão de uma ‘breve paragem’<sup>4</sup> onde nada está definido, e é como se isso tudo conduzisse a uma espécie de indiferença onde são inúteis as opiniões, as afinidades, ou os sentidos. Os arquitectos parecem ter de tender para os fundamentalismos: ou aceitam tudo, sob o risco de caírem em estado de ‘acentuada bulimia’<sup>5</sup>, ou não aceitam nada e simulam uma espécie de ‘tábua rasa’ para a acção.

A dificuldade consiste em dar sentido, em criar a condição de não arbitrariedade, sem ser através do sentido único que tudo resolve; e, sem recorrer à solução geral, fugir ao ‘tudo-ou-nada-faz-sentido’ - conseguir escapar às opções que se multireferenciam na mera evocação aleatória e aconstruída. É saber que na impossibilidade de sermos fundamentalistas não devemos tender para os formalismos.

A possibilidade de sentido deverá ser gerada na relação entre acontecimentos de diferentes relevâncias e o arquitecto deverá entender-se como ‘sujeito oblíquo’ que gere a ‘obliquidade’. O arquitecto, ‘sujeito interpolifácico’ (porque ‘se abre a muitos lugares e se abre sobre muitos lugares’<sup>6</sup>), figura transversal extremamente contaminada,<sup>7</sup> deverá fazer ‘da capacidade de circulação na dispersão, o cimento da consistência’.<sup>8</sup>

‘Há portanto, uma legitimidade natural (...) para a utilização de várias estratégias interpretativas na leitura de um problema.’; ‘A condição fractal fundamenta-se numa certa vagabundagem cultural, numa lógica de cruzamento, num piscar de olhos, na circulação indisciplinada pelas disciplinas.’; ‘Assim sendo, **o sentido** é a regularidade que atravessa a irregularidade do conhecimento.’; ‘Afirmemos, contudo, que a construção do sentido só se consome na **outrificação**. Por um lado, na assunção de que o outro é que faz a nossa visão, (...), pois se instala no nosso campo visual como um acidente, (...), como um “acontecimento” (enfim, um estímulo). Por outro lado, aceitando que a nossa visão do mundo não é única e se enriquece se

for confrontada com a visão do outro (com várias visões). (...) quanto mais **outros**, mais diferenças, mais informação, mais catástrofe, mais luz.’<sup>9</sup>

O arquitecto deve fazer com que o desenho não deixe em paz as **outras coisas**<sup>10</sup> (não se trata propriamente de deixarmos o desenho em paz para nos concentrarmos noutras coisas). ‘Não se tratando de desenhar aquilo que “já se sabe”, com uma regra, uma técnica ou uma medida, não é obrigatório abandonar qualquer objectivo, princípio ou moral, transformando a arquitectura em arbitrariedade sem hipótese de debate. Antes me parece a diversidade como factor positivo, (...)’<sup>11</sup>

Os arquitectos devem promover a continuidade do exercício associativo para transformarem, sem a fixação de códigos, com sentido, da realidade para a realidade.

É com esta noção que os arquitectos devem encontrar na contemporaneidade um ambiente propício para a sua actividade. Perde-se a referência absoluta, mas não a possibilidade das linhas condutoras.

## **51. Apropriação contemporânea da arte?**

Poderemos incluir a arte e a apropriação da arte no **conceito alargado de interdisciplinariedade**<sup>12</sup> (**contemporânea**<sup>13</sup>)? A arte deverá fazer parte da realidade exterior com que o arquitecto se relaciona para a produção arquitectónica? Ou a arte como referência representa alguma espécie de risco? A utilidade da arte, a existir, sob pena de colocar em causa as bases da arquitectura, deverá permanecer alheia aos arquitectos? A apropriação da arte será uma ameaça, uma contrariedade, ao espírito associativo dos arquitectos?

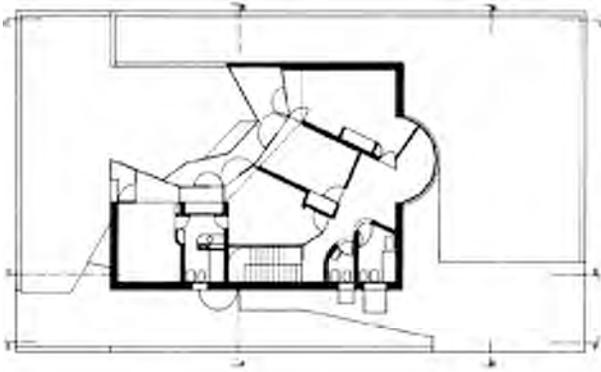
### **511. A apropriação da arte relacionar-se-á com a estrita obsessão ilusória de encontrar o ‘espírito do tempo’?**

A arte será um novo paradigma, um paradigma contemporâneo face ao vazio causado pela ausência das referências absolutas? Os arquitectos continuam a relacionar-se com todas coisas ou a arte torna-se o paradigma único, substituto de toda a realidade?

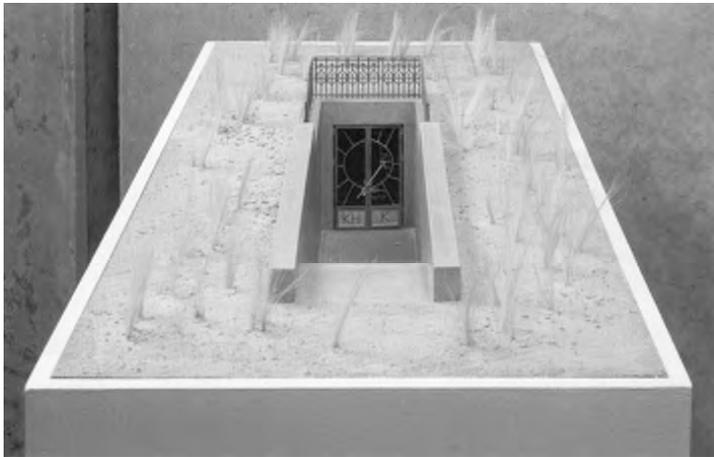
A apropriação da arte deverá ser vista como uma espécie de fundamentalismo?

**512. A apropriação da arte relaciona-se com a vontade de dar sentido, e sentido exteriorizável, ou corresponde a um mero impulso arbitrário?**

A arte impele os arquitectos para soluções descontextualizadas? A apropriação da arte será unicamente conotável com formalismos, com a criação de objectos singulares e isolados, soluções sempre diferentes mas cuja única condição para existirem é serem 'originais' caso a caso?







**60. Pela boca morre o peixe.**

## 60. Pela boca morre o peixe.

‘Pela boca morre o peixe’ constitui a **desmitificação** da ideia de que a arte, por si só e enquanto referência para os arquitectos, possa ser a ‘nova’ resposta aos supostos problemas contemporâneos da arquitectura.

O peixe, só neste caso, será Josep Maria Montaner.

## 61. A obra de arte, paradigma da arquitectura.

Josep Maria Montaner, no texto ‘La obra de arte, paradigma de la arquitectura’, defende que recentemente a arquitectura recorre a um novo paradigma, o estatuto da obra de arte. Um estatuto cujas principais características seriam a singularidade e o carácter irrepitível. Segundo Montaner, os arquitectos, face a uma ‘época de dispersão e desorientação’ e perante o ‘panorama de estrita multiplicidade e individualidade’ das artes plásticas, desenvolvem um ‘método arquitectónico que tende a aproximar-se dos mecanismos da criação artística’. O método da arte como um caminho de orientação.<sup>1</sup>

À partida, a principal formulação para esta prova, estaria posta em causa. Se reduzíssemos a questão da apropriação da arte a uma questão de estatuto, a questão de ‘saber se a arquitectura é arte ou não é arte’ passaria para primeiro plano e logo a seguir ‘saber se o arquitecto é ou não um artista’.<sup>2</sup> No entanto, quando Montaner confunde a ‘vontade de imitar’ o estatuto com a apropriação dos ‘mecanismos da criação artística’, **introduz a ambiguidade entre querer igualar o resultado ou apropriar os meios, o método.**

Segundo Montaner, e de acordo com as características que ele próprio atribui aos exemplos que dá, estas obras de arquitectura, ‘singulares e irrepitíveis’ como a obra de arte, são obras com uma ‘densidade máxima de referências’. Os interesses dos seus autores estendem-se a domínios muito variados: as referências ao cinema, literatura, tradição e tecnologia do grupo Coop Himmelb(l)au ou as aportações históricas, culturais, comunicativas dos Superstudio.<sup>3</sup>

É de salientar que o último subcapítulo deste texto, ‘La obra de arte, paradigma de la arquitectura’, tem o título ‘Diversidad de estrategias’.<sup>4</sup>

Perante isto, podemos interrogar-nos: trata-se de uma arquitectura cujo paradigma é exclusivamente a obra de arte ou esta é uma arquitectura de múltiplas apropriações? A singularidade do resultado terá a ver com a ‘vontade de imitar’ o estatuto da obra de arte ou será consequência de uma arquitectura que face à densidade de referências constrói sínteses únicas? O estatuto de irrepetível da obra de arte existe?

**611. A noção de ‘obra de arte como paradigma’ é diferente da noção de arte como único paradigma - a arte não substitui necessariamente outros paradigmas.**

No início do texto, Montaner refere ‘a natureza, os modelos do classicismo, o bosque nórdico, a técnica’ como sendo alguns dos paradigmas que se sucedem ao longo da história da arquitectura. Inumera também, como sendo referências do pós-guerra: ‘o humanismo e a psicologia, a busca de participação dos usuários, a referência às tipologias tradicionais, a estética *high-tech*’. Apresenta-nos o ‘estatuto da obra de arte’ como um paradigma recente para a arquitectura, uma espécie de paradigma substituto. No entanto, mais à frente, ele não só fala destas arquitecturas recentes como arquitecturas onde coexistem muitas referências para além da arte, como específica que ‘em muitos casos estas intervenções fazem-se utilizando tecnologias muito avançadas e sofisticadas’, a propósito das obras de Gehry, descreve uma arquitectura táctil baseada ‘na variedade cromática como reflexo das arquitecturas populares’ ou ainda, a propósito do método de projectar do grupo Coop Himmelb(l)au, refere uma arquitectura que ‘recorre a um processo fenomenológico relacionado com o corpo humano’.<sup>5</sup>

A arte com referência não tem de ser nem necessária nem suficiente à arquitectura.

**612. ‘Obra de arte como paradigma’ é diferente de obra de arte como ‘novo paradigma’ ou como paradigma recente - a arte não é novidade enquanto referência para a arquitectura** - até porque, e segundo o próprio Montaner num ensaio paralelo ao texto em causa: ‘estas fortes relações entre

vanguardas artísticas e arquitectónicas (...) não constituem uma característica exclusiva dos últimos anos, são uma constante de toda a evolução da arte e da arquitectura do século XX'.<sup>6</sup>

**613. Apropriação do estatuto do resultado não é a mesma coisa que apropriação do método; e método arquitectónico que incorpora múltiplas referências não é necessariamente uma apropriação do método artístico - nem todo o método artístico é assim.**

Já chegámos à conclusão, através da ambiguidade resultante do texto do Montaner, que na noção de apropriação da arte pode ser incluída uma questão de método - a noção de apropriação não se resume a uma questão de estatuto.

A propósito da questão do método podemos ainda concluir que existem pelo menos duas implicações metodológicas distintas: metodologia que permite a apropriação da arte e apropriação das metodologias da arte para metodologias arquitectónicas. Uma coisa é a arquitectura em cujo método se incluem apropriações de outras disciplinas, outra coisa é a arquitectura cujo método é, exclusivamente e por imitação, igual a um determinado método artístico.

Temos que considerar ainda que não existe um único método artístico, portanto, mesmo que a arquitectura enquanto exercício multireferenciado fosse uma apropriação de um determinado método artístico - e não um mecanismo arquitectónico básico<sup>7</sup> - teríamos que considerar outras apropriações de outros 'mecanismos da criação artística'. O próprio Montaner, no seu subcapítulo 'Diversidade de estratégias', refere pontos em comum entre equipas de arquitectos que no início da sua actividade se dedicaram 'a trabalhos arquitectónicos experimentais e poéticos' e que definem distintos métodos: 'ênfase posto na ideia e desenhos iniciais similares a traçados realizados por verdadeiros artistas; busca de uma espécie de vanguarda interior na introspecção e nas experiências da infância; recuperação dos mecanismos do automatismo e do equívoco sensorial dos surrealistas; defesa da liberdade expressiva'.<sup>8</sup>

Não existe 'o método artístico' como não existe 'o método artístico' apropriado pelos arquitectos.

**614. A apropriação do estatuto de singularidade da obra de arte não se deve confundir com síntese ou com o recurso a valores instáveis na arquitectura, até porque o estatuto da irrepitibilidade da obra de arte é posto em causa na ‘era da reprodutibilidade técnica’.**

Montaner refere a propósito de alguns exemplos da arquitectura espanhola: ‘encontramos obras realizadas com esta ambição de obra de arte singular e de autor’ - mas isto significa que estas obras têm a obra de arte como paradigma? Vejamos outras frases de Montaner, a propósito de outras obras de arquitectura: ‘no campo da arquitectura recente poderíamos detectar bastantes casos nos quais a proximidade ao estatuto singular da obra de arte, com todas as suas qualidades é tida em conta’; ‘exemplos desta arquitectura de autor, que produz sínteses singulares e irrepitíveis de influências heterogêneas e contraditórias’; ou ‘cada obra será singular, manterá uma relação única com o contexto, com o usuário ou com as arquitecturas pré-existentes’.<sup>9</sup>

De facto, existe uma certa ambiguidade e possibilidade de separação entre querer igualar o estatuto de singularidade de uma determinada obra de arte ou atingi-lo por factores exteriores à influência da própria obra de arte (**aqui é que o rabo está na boca**).

**Uma arquitectura que tem a obra de arte como referência levou-nos a considerar uma arquitectura que tem referências para além da arte - que produz sínteses e que relaciona** valores arquitectónicos estáveis com valores instáveis. Estas sínteses são comparáveis ao estatuto de irrepitibilidade da obra de arte - se é a capacidade de fazer relações que **gere** a aproximação entre arte e arquitectura, é também a mesma capacidade que **gera** a possibilidade do equívoco de que a arquitectura é singular por imitação do estatuto da obra de arte. Esta questão é tanto mais pertinente quanto mais se coloca a questão da reprodutibilidade das obras de arte - em que estado se encontra o estatuto de irrepitível da obra de arte na ‘era da reprodutibilidade técnica’?

Podemos realmente atribuir o estatuto de ‘irrepitível’ à obra de arte? Walter Benjamin defendeu que a obra de arte sempre foi por princípio reprodutível, e que se a reprodução

manual era como que uma espécie de falsificação, o mesmo não se pode entender da reprodução técnica - muito mais autónoma em relação ao original.

Benjamin fala em decadência da aura da obra. 'A obra de arte reproduzida, torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade'.<sup>10</sup>

O próprio Montaner, num outro texto sobre a crítica de arquitectura, cita Benjamin para extrair duas conclusões: a dissolução do mito clássico da unicidade da obra e a perda do seu carácter de afirmação individual, a obra passa a poder ser um trabalho colectivo.<sup>11</sup>

Cai por terra a analogia entre estatuto da obra de arte e arquitectura enquanto obra de autor, singular e irrepitível. A evidência de irrepitibilidade na arquitectura (ou nalgumas obras de arquitectura) não é, por si só, sinal de apropriação do 'estatuto' da obra de arte. A obra de arte não é necessariamente irrepitível.

Quando Theodor Adorno critica Walter Benjamin pela antítese demasiado drástica entre obra aurática e obra maciçamente reproduzida<sup>12</sup>, ainda nos leva mais longe: à possibilidade de aura na reprodução. Por um lado podemos colocar em causa a necessidade de existência do 'original' e, por outro lado, podemos considerar a reprodução uma obra de arte em si - caso fizessemos depender o conceito de obra de arte do conceito de aura.

Nos anos 60, Daniel Spoerri, regressando à ideia de reprodução de Duchamp, produziu sob o conceito de 'Multiplication d'Art Transformable' ('édition MAT). Em 1963, instalou numa galeria de arte '723 utensílios de cozinha'. Joseph Beuys, a partir de 65, trabalhou em 'múltiplos' e virou-se para os *mass media*. Warhol utilizou a serigrafia como meio artístico para atingir a repetição.

Hoje, o estatuto da fotografia ou das instalações vídeo nas galerias de arte, reafirmam a possibilidade da reprodução enquanto obra de arte.

Allan McCollum trabalha, dentro da produção artística contemporânea, o tema da produção em série. McCollum chega a reunir 10.000 objectos numa mesma sala sob o tema da redução

ao limite das características individuais de cada um.

Mesmo quando assenta na reprodução, a arte sobrevive a contrariar a ideia da sua morte. Ideia de morte que, Ignasi Solà-Morales associa simultânea e paradoxalmente a Marcel Duchamp e a Walter Benjamin.<sup>13</sup>

### **615. São várias as questões que se colocam, temos diversidade de estratégias, densidade de referências ou referências nenhuma.**

No ensaio ‘Las contaminaciones entre arte y arquitectura’<sup>14</sup>, Montaner introduz-nos noutra perplexidade. Quando Montaner se refere à ‘estratégia minimalista comum à escultura e à arquitectura’, à arquitectura de recursos mínimos, faz-nos vacilar: então esta arquitectura, que se referencia na obra de arte, é de referências máximas ou mínimas?; na estratégia minimalista estamos perante uma apropriação do estatuto, de um método, de uma forma ou de um princípio?; a singularidade das obras de arquitectura minimalista surge por imitação do estatuto da obra de arte ou porque é condição da obra minimalista não ter referências?

Assim como não temos visões globais da arte não temos explicações globais para a questão da apropriação da arte pela arquitectura - ‘seja como for...’, ‘de todas as formas...’, serão ‘de todas as formas’ as expressões, em ares de desistência, que acabaremos por usar.<sup>15</sup>

No entanto, várias questões pertinentes se colocam, somos chamados para aspectos da apropriação da arte que ultrapassam a ideia comum da apropriação óbvia.

O próprio Montaner explica tudo. Num outro texto, mais recente, sobre a relação entre arquitectura e arte, Montaner sistematiza três níveis de influências: relações do tipo mimético - transporte directo de repertórios formais; relações que não importam formas mas processos, métodos; ou relações de tipo disciplinar, onde cada nova proposta no campo das artes ou do pensamento impulsiona a arquitectura ‘a inquirir dentro das suas próprias tradições arquitectónicas com o objectivo de fazer emergir novas formas enriquecedoras’. E acrescenta ainda relações temáticas, estruturais, plásticas, conceptuais, infinitas.<sup>16</sup>

A ideia de que a analogia pode ser ‘seja do que for’<sup>17</sup> é coisa mais do que certa.

Uma coisa pode relacionar-se com os nossos sentidos, com a nossa capacidade lógica de adquirirmos conhecimento ou com a nossa vontade.<sup>18</sup> Os variados caracteres das coisas, que se aliam às diferentes maneiras como nos relacionamos com elas, vão provocar variadas formas de analogias, e portanto variadas formas de apropriações da arte. As apropriações podem ser mais ou menos óbvias, directas ou indirectas, podem surgir de analogias formais ou conceptuais, relacionar-se quer com a arquitectura teórica quer com a teoria da arquitectura, com o conhecimento absoluto ou relativo.

‘Nunca é possível adivinhar como é que vamos orientar a nossa atenção.’<sup>19</sup>

**70. Lugares comuns.**

## 70. Lugares comuns.

Escrever a propósito de ‘lugares comuns’ transforma-se na **desmistificação** da ideia corrente de que a apropriação da arte possa constituir, por si só, uma fonte para todos os males da arquitectura.

## 71. Equívocos comuns.

‘Os mal-entendidos são o meio de comunicação do não comunicativo.’<sup>1</sup>

Os ‘equívocos comuns’ serão uma espécie de mal-entendidos mais correntes. Coisas vulgares, ditas ou escritas em relação à apropriação da arte, que acabam por provocar um certo tipo de estupor.

Através da análise destes equívocos seremos forçados a abordar algumas formas específicas de operatividade da arte. A necessidade de desfazer equívocos transforma-se no pretexto para a abordagem nada sistemática, como pretendíamos, de várias formas de apropriação das artes plásticas.

**711. Existe o equívoco de que a apropriação da arte corresponde à vontade de criação de um determinado objectivo arquitectónico a partir de um primeiro momento de inspiração. Porque o exercício da arquitectura é sempre processual, este mal-entendido provoca em relação à arte uma certa retracção. A conotação pejorativa do arquitecto com a expressão ‘é um artista’ deve-se muitas vezes a esta pré-concepção.**

Este equívoco existe porque entendemos frequentemente que os artistas se fazem valer de um desejo primeiro que determina toda a imagem final da obra de arte - **o grande rasgo**. No entanto, a operatividade do objecto artístico pode ser independente da vontade de criação que o originou - quando o arquitecto apropria a forma física de uma determinada obra de arte, por exemplo, não só é possível que se torne totalmente irrelevante que espécie

de vontade artística a motivou, como é possível que esta forma seja apropriada numa qualquer etapa do processo de projecto e construção.

Por um lado, toda a obra de arte está sujeita a um processo a partir do momento em que é exposta ao arquitecto. Assim, o arquitecto pode apropriar-se das artes plásticas - mesmo daquelas que correspondem a grandes rasgos iniciais - ao longo de todo o projecto de arquitectura e construção. Por outro lado, a contrariar o preconceito que associa toda a produção artística à ideia de inspiração instantânea, estão as obras de arte que se fundamentam na valorização de todo o processo que as originou ou que as vai originando, no registo desse processo (existe uma corrente artística sob a terminologia de 'arte processual').

Jimmie Durham tem uma instalação onde a um frigorífico deformado junta o vídeo que documenta o processo de apedrejamento a que foi previamente sujeito. Roman Signer ou Richard Long são outros exemplos de artistas plásticos que produzem *event-sculptures* - esculturas cujo significado só existe quando se associam às fotografias e aos filmes que as descrevem na forma como foram criadas. Richard Long expõe pedras, fotografias e textos, relativos a transformações e passeios que faz na paisagem natural. Roman Signer constrói paisagens artificiais e muito ordenadas para depois as alterar num processo cuja documentação constitui em si o significado da obra exposta.<sup>2</sup> As obras de Christo e Jeanne-Claude são-nos maioritariamente dadas a conhecer através de desenhos, maquetas, ou memórias descritivas. Estes elementos processuais, determinantes para o resultado final, passam a valer por si nos museus e galerias de arte.<sup>3</sup> O processo transforma-se, muitas vezes, na obra em si.

Recentemente, a presença da 'ciberarte' - instalações de arte interactiva com interfaces computacionais - caracterizada na dependência da participação daqueles que a experimentam, reforça a ideia de que a obra de arte, longe de ser determinada a partir de um momento único 'iluminado' (exclusivo do artista), faz-se de uma sequência de sinais ou de acontecimentos.<sup>4</sup>

Max Deam tem um trabalho que consiste numa máquina de triturar fotografias controlada pela acção do espectador. O espectador opta pela destruição, ou não, do material fotográfico que lhe é apresentado. Perante este confronto, cabe-nos a nós decidir ou não do destino

desta obra de arte.<sup>5</sup>

Podemos entender a obra de arte como ‘ente que se encontra em processo’. ‘A obra de arte é ao mesmo tempo processo e instante.’<sup>6</sup>

A produção artística não tem nenhuma característica em particular que limite a aproximação do arquitecto apenas à intenção de querer encontrar o grande rasgo que vai resolver todos os problemas.

A investigação e apropriação das artes plásticas não está vinculada a surgir no momento de criação inicial - que quase nem existe - pode ocorrer não só ao longo como também fora do processo de projecto de arquitectura. Inspiração pode continuar a ser ‘trabalhar todos os dias’.<sup>7</sup>

### **7111. O grande rasgo e o pequeno objecto.**

Se pensarmos no mal-entendido que relaciona toda a apropriação das artes plásticas com o momento de criação inicial, juntamente com um outro - que gera a ideia de que a obra de arte só pode ser apropriável na intenção controlada de criar um **pequeno objecto** arquitectónico - percebemos um paradoxo que desfaz a generalização de qualquer um destes preconceitos. Na verdade, parece haver descrédito em relação à apropriação da arte quando nos referimos às grandes escalas, à escala urbana por exemplo (equivoco do **pequeno objecto**) e simultaneamente quando nos referimos à pormenorização construtiva (equivoco do **grande rasgo**).

De duas uma: ou a operatividade da arte só existe quando serve a criação de um objecto controlado através de um grande rasgo, de uma grande ideia, ou simplesmente não podemos conotar a arte de forma genérica com nenhum tipo de apropriação em particular.

A apropriação da arte é possível, temos que admitir, quer aplicada ao arranque inicial do processo de projecto, quer aplicada à criação do objecto arquitectónico alheio à grande escala.

Estes tipos de apropriações existem, mesmo quando não os pretendemos simultaneamente.

Fazem-se equívocos a partir do momento em que conotamos toda a operatividade da arte com qualquer um deles.

## 7112. O objecto como a paisagem.

A apropriação da arte é independente da escala a que o arquitecto está a trabalhar.

Peter Zumthor observa que o arquitecto deve procurar observar fronteiras e juntas, pontos onde as superfícies se intersectam e diferentes materiais se encontram. Diz-nos que os pormenores devem existir só quando são essenciais - quando determinam a qualidade do **objecto** acabado (definida, segundo Zumthor, pela qualidade das ligações entre as várias partes que compõem um edifício). Zumthor apropria-se do trabalho de Beuys, Mário Merz ou Richard Serra para explicar o controlo do todo através da junção de partes individuais, através dos **pormenores**.<sup>8</sup>

Uma mesma obra de arte, porque está sujeita a uma espécie de processo a partir do momento em que é exposta, pode ser apropriada pelo arquitecto para diferentes trabalhos a diferentes escalas.

Chipperfield apropria-se de conceitos subjacentes às naturezas-mortas de Morandi, os da atenção aos objectos básicos do quotidiano e da ligação de corpos aparentemente dispersos, para o desenho de peças de cerâmica para Slegten & Toegemann.<sup>9</sup> Gehry, estimulado também pelas naturezas-mortas de Morandi, desenha a Casa Winton. Apesar destas apropriações poderem ser conotadas com a operatividade da arte ligada à criação do objecto arquitectónico controlado, estão ligadas a escalas distintas. A Casa Winton é um objecto controlado mas não é um objecto isolado do contexto: foi concebida por Gehry especificamente como casa de hóspedes - dependência de uma casa anfitriã muito minimalista e desenhada por Philip Johnson.<sup>10</sup>

E quando se trata da apropriação das artes plásticas para a arquitectura à escala urbana?

Josep Maria Montaner, a propósito da crítica de arquitectura neo-liberal, alude ao livro *Delirious New York*. Sem que esse fosse o seu objectivo, dá-nos um exemplo de apropriação metropolitana da arte - refere os textos fragmentários e curtos de Rem Koolhaas como manifestos de admiração pelas grandes metrópoles, explorações da memória urbana mais

oculta da cidade, e associa-os às transcrições dos delírios surrealistas nova-iorquinos de Salvador Dali.<sup>11</sup> De facto, Rem Koolhaas chama a atenção para o “Paranoid-Critical Method” (‘PCM’) de Salvador Dali: cita-o como uma segunda fase do surrealismo (a fase da exploração consciente do inconsciente); confronta-o com a arquitectura de Corbusier; apropria-o para a análise da cidade.<sup>12</sup>

‘El lugar metropolitano del arte’, é o título de um artigo de Montaner onde, apesar de não haver qualquer tipo de relação com este último exemplo, e independentemente da forma como o seu raciocínio é desenvolvido, Montaner relaciona as artes plásticas com a escala de intervenção na cidade.<sup>13</sup>

Herzog menciona o Plano Zentrum para Berlim, de 1991, como intento de radicalizar uma posição arquitectónica próxima da postura artística mantida por Rémy Zaugg - artista plástico, pintor e teórico, que colaborou neste projecto.<sup>14</sup>

Herzog diz que na maior parte das colaborações com artistas tenta encontrar estratégias de intervenção contemporânea em cidades e edifícios públicos. Mais do que a necessidade de discutir estética, aquilo que sente é que muitos artistas contemporâneos compartilham este interesse em trabalhar sobre o espaço público. Isto oferece aos artistas a possibilidade de desenvolver ideias à escala urbana, Herzog dá o exemplo de Gerhard Richter - cujo trabalho inclui modelos para grandes interiores e para arquitecturas de grande escala.<sup>15</sup>

Montaner estabelece analogias entre as obras de ‘arte minimal’ e os arranha-céus de setenta e oitenta, compara as investigações de Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin ou Donald Judd aos efeitos de Pei e Henry Coob para a Torre John Hancock em Boston; menciona o facto de Sol LeWitt ter trabalhado no estúdio de Pei no desenho de estruturas tridimensionais; associa a estratégia da ‘arte minimal’ a questões formais, económicas, imobiliárias, tecnológicas e mecânicas dos arranha-céus.

Montaner defende uma maior contaminação entre a arquitectura e arte a partir dos anos sessenta, já que, desde então, as experiências dos artistas plásticos, demonstram um interesse especial pelas intervenções, desde o espaço urbano aos espaços interiores mais privados. Dá-nos os exemplos de trabalhos em espaço público de Richard Serra e Claes Oldenburg.<sup>16</sup>

Não só existem exemplos de arquitectos que se apropriam da arte para o projecto e concepção à escala metropolitana como existem artes plásticas cujo trabalho se relaciona, de uma forma ou de outra, directa ou indirectamente, com a escala urbana.<sup>17</sup>

A apropriação da arte é coisa apenas do domínio do espaço urbano? E quando se trata de reflectir o território todo?

Montaner refere Beuys como exemplo de um artista cujo trabalho invade todo o **território** para além da cidade. Esta consideração, para além de nos sugerir um tipo específico de criação artística potencialmente apropriável para o projecto de arquitectura à escala do território, é por si só uma apropriação da arte, uma vez que é usada para concluir que a metrópole pode ser cenário de alienação absoluta. Montaner apropria-se do trabalho de Beuys e de outros artistas com acções na paisagem para legitimar a arquitectura de autores como Wright, Aalto, Barragán ou Távora, onde, pela integração da natureza, revelam que a cidade não é o símbolo exclusivo de desenvolvimento cultural.<sup>18</sup>

Através da obra de arte o arquitecto pode ser estimulado a reflectir a arquitectura – da cidade a todo o território. A apropriação da arte pode ser feita através da teorização da arquitectura construída, através da teorização para construir ou através do projecto de arquitectura e construção em si - e isto sem que esteja limitada a nenhum tipo de escala em particular.

A colaboração da equipa de arquitectos Herzog & de Meuron com o artista plástico Rémy Zaugg é descrita como coisa frequente e intensa. Iniciada em 1990 com o plano de ordenamento da Universidade da Borgonha em Dijon, que compreendeu o projecto para o complexo Antipodes I, prolonga-se a variados trabalhos. O plano urbanístico de Basileia, o Plano Zentrum para Berlim, a ampliação do museu de Aarau, ou o estúdio de Rémy Zaugg em Mulhouse-Pfastatt de 1996, são alguns exemplos de colaborações tidas como oportunidades constantes para intercâmbio de ideias.<sup>19</sup> Mostram que as experiências dos artistas plásticos podem tornar-se operativas independentemente da escala ou da especificidade do momento em que o arquitecto trabalha.

### 7113. Colaborar.

Herzog é frequentemente confrontado com a questão da relação entre as artes plásticas e a arquitectura. Talvez porque afirme convictamente que não produz obras de arte mas arquitecturas, conduz quase sempre essa problemática para a questão da colaboração - afasta assim a hipótese de qualquer espécie de pretensão pessoal e directa de querer fazer arte. Como se todo o seu envolvimento com as artes se resumisse ao trabalho com outros artistas e portanto a um resultado estritamente arquitectónico. No entanto, esta realidade não impede que Herzog se aproprie dos conceitos de materialidade/pele de Beuys, ou de repetição/textura de Andy Warhol, para justificar a origem de algumas das suas estratégias arquitectónicas mais significativas.

A apropriação da arte é, sem fundamento, misturada com a ideia de construção de uma qualquer espécie de arquitectura menos arquitectónica. A ideia de relação entre arte e arquitectura é, muitas vezes, em espécie de estratégia de defesa face a uma possível e temida dissolução de fronteiras, fundida e confundida com a ideia de colaboração entre artistas e arquitectos. (Como se a colaboração consistisse na garantia de autonomia da arquitectura.)

A Galeria Storefront em Nova Iorque, resultado de uma colaboração entre o arquitecto Steven Holl e o artista plástico Vito Acconci, de facto, não se distingue como ‘obra de arte’ de entre as produções arquitectónicas de Steven Holl.<sup>20</sup>

No entanto, a manutenção do estatuto de ‘obra de arquitectura’ pode relacionar-se não só com a colaboração como com a apropriação. Se pusermos lado a lado obras do grupo Herzog & de Meuron, umas resultantes de colaborações, e outras resultantes de uma determinada apropriação da arte, onde o diálogo com os artistas não tenha sequer existido, não as dividiremos em obras de arte e obras de arquitectura, não seremos capazes de tal distinção. Por outro lado, a colaboração não é por si só sinónimo de garantia de um resultado menos ‘artístico’. Frank Gehry também colabora com artistas plásticos como Ron Davis ou Claes Oldenburg. No entanto, a evidência desta circunstância não desfaz o preconceito muito comum de que Gehry é mais artista e menos arquitecto - menos arquitecto do que Herzog ou Meuron.

Pode existir apropriação sem existir colaboração como pode existir colaboração sem existir apropriação.

Da colaboração entre um artista e um arquitecto pode resultar uma obra de arquitectura como pode resultar uma obra de arte. Mesmo que o objectivo seja um resultado inequivocamente arquitectónico, o arquitecto pode ser uma mera empresa construtora ao serviço do artista, ao ponto da situação lhe fugir totalmente do controle.

O escultor Erwin Heerich concebeu em 1985 o Museum Insel Hombroich. Neste caso, o papel do arquitecto, Hermann Muller, restringiu-se à assistência técnica ao projecto.<sup>21</sup>

Limitarmos a ideia de relação entre arquitectura e artes plásticas à ideia de colaboração, ao contrário de se tornar a garantia de autonomia do arquitecto, pode transformar a arquitectura numa espécie mero apoio técnico para a concretização material da concepção do artista.

A colaboração entre arquitectos e artistas só nos interessa enquanto apropriação arquitectónica das artes plásticas. Quando informações recolhidas da arte são mediadas e transformadas pelo **arquitecto** em função de um determinado **objectivo arquitectónico**.

#### **7114. As obras de arte e os espaços da arquitectura.**

A apropriação da arte é também muitas vezes confundida com a ideia de colaboração pela justaposição – como se colaborar com artistas se resumisse ao intuito de associar ‘objectos-obras-de-arte’ a espaços arquitectónicos.

A relação física, corpo a corpo, entre arquitectura e obra de arte - chamemos-lhe **justaposição** - não elimina como não implica colaboração ou apropriação. Tudo ou nada se pode relacionar - podemos justapor arte e arquitectura sem nunca colaborarmos com artistas, podemos colaborar sem nada apropriarmos, como podemos apropriar a arte sem ser através da justaposição.

A ideia de justaposição entre artes plásticas e arquitectura não deve engolir a possibilidade da apropriação da arte como hipótese de relação entre o arquitecto e a obra de arte. Justapor, mal

ou bem, colaborando ou não com o artista que criou determinada obra de arte, não é só por si sinónimo único de relação entre a produção artística e a produção de arquitectura.

Em 'Arquitectura e pintura', um subcapítulo do livro *A cidade e o arquitecto*, de 1975, Benevolo diz existirem dois caminhos para a integração das artes na arquitectura. O primeiro é o dos arquitectos cultivarem pessoalmente a pintura ou a escultura - com a advertência que desse modo a arte fica fora do edifício construído, a menos que, 'algumas imagens utilizadas no trabalho de projectar reapareçam inseridas na obra acabada, quase como uma alusão que documenta as fases preliminares do trabalho que levou à realização do edifício'. O segundo caminho é o que deveria levar os artistas a pedirem aos arquitectos que arranjem lugar para as suas obras, para que as coloquem 'à vista das pessoas nos percursos e nos locais predispostos pela vida quotidiana, para que possam ser parte da experiência comum, tal como os edifícios e as decorações de ruas que todos vemos quando vamos para o trabalho, quando voltamos para casa, quando nos reunimos com os nossos amigos para um espectáculo'. Estes exemplos são dados como modos de aproximação entre arte e arquitectura para que deixem de ser meras actividades autónomas e paralelas.<sup>22</sup> São pretensiosos ao ponto de considerar que os arquitectos, dentro da disciplina arquitectónica, devem saber não só produzir obras de arte como decidir da integração das obras de arte na arquitectura.

Temos que aceitar que, muitas vezes, a única forma de o arquitecto integrar corpos artísticos nos edifícios ou nos espaços é consultarem fora da arquitectura ou, melhor ainda, os próprios artistas. Se as obras de arte devem ou não ser autónomas nos espaços já construídos não é uma questão para o arquitecto, é sobretudo um questão para o artista e para a disciplina das artes plásticas.

Benevolo defende que a integração das obras de arte nos ambientes arquitectónicos é impossível às custas da coerência do trabalho de cada um, diz que os únicos exemplos de convivência são onde a escultura e a pintura são peças intercambiáveis em espaços expositivos.<sup>23</sup> Esta é uma ideia que acusa arte e arquitectura de seguirem independentes mas que não deve conduzir à presunção de que a arquitectura se deve preocupar com a atitude das obras de arte em relação aos espaços ou de que a arte se deve disciplinar para uma integração na arquitectura.

Podemos defender a colaboração entre artistas e arquitectos, mas não devemos reduzir a hipótese de relação entre artes plásticas e arquitectura a um trabalho disciplinar interdependente. O próprio Benevolo chama a atenção para casos felizes de conjugação não pré-determinada.

Benevolo reduz a integração das artes na arquitectura à questão da 'correcta' justaposição. No entanto, abre o seu raciocínio com a interessante interrogação: 'Estas obras devem continuar a ser pinturas e esculturas ou antes tender para os edifícios e ornamentos melhor desenhados?'. E acrescenta: 'Nesta pergunta reside a incerteza dos desenvolvimentos futuros.'<sup>24</sup>

Benevolo quase que nos questiona se devemos ou não aproveitar as experiências artísticas, se as devemos apropriar para a produção de arquitectura; mas mistura-as, talvez a medo, ou talvez com os olhos um bocado fechados, com o equívoco do ornamento. Como se para integrarmos a arte no nosso trabalho, a arte fosse obrigada a diligenciar a consciência exclusiva de nos servir.

Justapor é conjugar, de forma pré-determinada ou não, uma obra de arte e uma produção arquitectónica. Não implica que o arquitecto aproprie as artes plásticas como não implica que as artes plásticas trabalhem ao serviço da arquitectura. Mesmo que o artista desenhe uma obra de arte para um qualquer espaço, isso não significa que o espaço onde vai colocar o seu trabalho o absorva, e se sim não é o arquitecto que o vai decidir.

A nós interessam-nos as opções do arquitecto quando desenha arquitectura. E a apropriação da arte, decisão do arquitecto, não implica uma relação corpo a corpo entre obra de arte e espaço arquitectónico como não implica que a arte potencialmente apropriável seja feita para esse fim. Morandi, quase com certeza, nunca imaginou que uma sua natureza-morta pudesse estimular a Casa Winton ou as louças desenhadas pelo Chipperfield.

Se definirmos ornamentação dos edifícios como arte justaposta a espaços específicos e feita exclusivamente ao serviço da arquitectura, então ornamentar não só não é a única forma de relação entre arte e arquitectura como não é a única forma de apropriação possível.

Desmistificar esta questão é importante não só porque não deve ser a arquitectura a dominar

as artes plásticas, ao contrário do que se defendia no manifesto de 1919 da Bauhaus, onde as outras artes deveriam estar ao serviço da arquitectura,<sup>25</sup> como os edifícios devem poder existir mesmo quando não integram a arte, exactamente o que o mesmo manifesto pretendia.

Devemos aceitar a possibilidade de justaposição e ao mesmo tempo a autonomia da obra de arte em relação à arquitectura. E são estes objectivos muito arquitectónicos, não postos por nós em causa, que geralmente provocam uma certa perplexidade face à apropriação quando conotada mal e exclusivamente com a justaposição.

### **7115. Os espaços da arte e as obras de arquitectura.**

Lina Bo Bardi, no projecto para a exposição de obras permanentes do Museu de Arte de São Paulo (1957-68), interpretou trabalhos de Matisse, Bosch, Lautrec, Renoir, Rembrandt, ou Degas, como realidades tácteis, como existências físicas, como 'algo realmente feito - com tinta e pincel, pincelada após pincelada - no espaço'. Lina Bo Bardi propôs que as pinturas fossem expostas como se estivessem em cima de cavaletes. Dessa forma poderíamos deslocar-nos entre elas e circundá-las em todas as direcções. Segundo Aldo Van Eyck, Lina Bo Bardi estaria imbuída de uma visão espacial de todas as coisas.<sup>26</sup>

Moholy-Nagy em 1929 conotou a superfície com a pintura, o volume com a escultura e o espaço com a arquitectura. Antes disso, Schmarsow tinha descrito as três dimensões da criação espacial onde se incluíam as artes plásticas - a escultura como verticalidade e proporção; a pintura como horizontalidade e largura, a arquitectura com profundidade, ritmo, direcção.<sup>27</sup> A criação espacial, ao contrário do que defendiam Moholy-Nagy ou Riegl, não é, pelo menos hoje, característica exclusiva da arquitectura - nem o são a profundidade, o ritmo ou a direcção.

As artes plásticas alargam-se a outras experiências para além da pintura e da escultura, e estas últimas, muitas vezes, embrulham-se uma na outra. Na produção artística de Richard Tuttle, artista contemporâneo, é trabalhado o tema específico da ambiguidade entre obra de arte e espaço envolvente. Tuttle desafia as diferenças estanques tradicionais entre espaço, escultura, pintura e desenho.<sup>28</sup>

Jonathan Barnett e Barbaralee Diamonstein, em respectivos artigos de 1981,<sup>29</sup> justificam uma maior convergência entre arquitectura e artes plásticas em virtude dos artistas passarem a demonstrar interesse pela *environmental art* e dos arquitectos recomeçarem a fazer experiências com o ornamento e a decoração. Barbaralee Diamonstein associa estes factos à libertação que se segue ao ‘austero modernismo’, cria analogias entre 1981 e o período um século antes e defende que a arquitectura deve abraçar todas as outras artes.

Existe aqui uma incompatibilidade: em que medida é que a arte que se aproxima cada vez mais da modelação de espaço e da criação de ambientes se torna ao mesmo tempo mais apropriável para o ornamento ou para a decoração? Sobretudo quando existem experiências artísticas que rejeitam a ideia de decoração nos espaços e volumes que criam?

Os trabalhos do artista plástico Gerhard Merz são como manifestações de construção, redução e abstracção radical, aproximação purista à arquitectura, nada decorativos.<sup>30</sup> O pavilhão francês na Bienal de Arte de Veneza de 98 foi decorado ironicamente até ao ponto da incomodidade.<sup>31</sup> As artes plásticas, que exploram a criação de espaços, ou a relação com os domínios do urbano ou do natural, aproximam-se da arquitectura, mas seguem, pelo menos em parte, independentes da ideia de arte em função da decoração ou do ornamento dos edifícios.

Que estatuto de ornamento arquitectónico poderíamos conceber para as maquetas Absalon, de Thomas Demand, de James Casebere, Thomas Schütte, ou de Nicole Vermers? Que lugar físico existe na arquitectura para essa espécie de modelos de células, casas, espaços, ambientes e edifícios? Como seria possível justapormos um espaço criado por um arquitecto a um espaço criado por um artista? Poderíamos chegar a bizarras soluções do tipo: gárgulas em forma de edifícios ou edifícios com nichos para maquetas.

Já vimos exemplos de artes plásticas e de apropriações da arte que nada têm de decorativo ou ornamental. Existem também exemplos de arquitectos que ornamentam sem que para isso seja necessário que se apropriem da arte. A ideia de decoração ou ornamentação, confirmamos, não está intrinsecamente ligada à relação entre arquitectura e artes plásticas.

Se cingíssemos a apropriação da arte à justaposição de produções artísticas a obras de arquitectura estaríamos a eliminar todo um sistema de relações entre o arquitecto, a produção arquitectónica, e as artes plásticas que seguem totalmente independentes da ideia de ornamentação ou decoração da arquitectura.

### **7116. Ou no princípio ou no fim.**

Se na ideia de que a arte alimenta uma espécie de devaneio de arranque no projecto de arquitectura, a apropriação da arte aparece **no princípio** do processo, na ideia de decoração, a apropriação aparece **no fim**. Mais uma vez estamos perante a impossibilidade de conotarmos genericamente a apropriação da arte com determinados tipos de apropriação em particular.

Gehry referiu-se, certa vez, à sua viagem a França entre 1960 e 1961, das visitas que fez às igrejas românicas, que o deixavam fascinado pela relação entre arte e arquitectura, uma relação que descreveu como muito forte, nada decorativa e de grande fonte de inspiração para o seu trabalho. Gehry faz a analogia entre estas igrejas e o seu projecto para a Casa Sirmai-Peterson, ‘porque o sítio para a casa assim o pedia’.<sup>32</sup> Não nos interessa analisar a apropriação que Gehry fez das igrejas românicas, porque não se trata propriamente da apropriação de uma obra de arte. No entanto, através desta apropriação percebemos o que é que Gehry quis dizer com uma relação ‘nada decorativa’.

No fundo, segundo Gehry, a arquitectura românica relaciona-se com a arte porque capta da arte o carácter de escultura. É como se de facto, e usando o conceito de decoração com a mesma flexibilidade com que Gehry ou outros o usam, existisse a possibilidade de uma relação para além do decorativo entre arte e arquitectura, qualquer coisa de mais intrínseco.

Mas este carácter de escultura, existente nas igrejas românicas, deve ser visto como ‘o’ carácter da escultura? Podemos continuar a distinguir entre o carácter da escultura e o carácter da arquitectura? Na verdade, Gehry não se referenciou propriamente no conceito de escultura ou de escultura contemporânea para desenhar a Casa Sirmai-Peterson, mas no conceito de uma igreja, de uma arquitectura.

**712. Existe o equívoco de que a arte como paradigma responde a um desejo de arquitecto de resultados formais orgânicos, moles, plásticos, esculturais e cheios de 'atitude'. Este equívoco existe tanto como a tendência para chamar mais 'artística' à arquitectura orgânica e metafórica.**

Herzog refere a existência de arquitectos de talento que trabalham de forma escultural, diz não estar interessado na arquitectura escultural, que é interessante quando se vê a primeira vez mas que depois se torna aborrecida.<sup>33</sup>

Mas o que é isto da arquitectura 'escultural'?

Quem resiste a crer que Gehry produz uma arquitectura mais 'artística' do que a arquitectura que Mies produziu? O próprio Gehry, apesar de reconhecer que aquilo que realiza é acima de tudo arquitectura, tem, mais do que qualquer outro, dificuldade em se definir como artista ou como arquitecto. Esta característica supostamente mais 'artística' é, em geral, justificada pela forma orgânica de alguns dos seus edifícios - as suas alusões a barcos, peixes ou serpentes. Montaner refere-nos a arquitectura de Gehry como sendo 'dúctil, flexível e plástica como a arte'; 'estranha ave tecnológica' é a expressão que usa para um edifício do grupo Coop Himmelb(l)au quando o seu objectivo é mostrar que a arte é paradigma para a arquitectura.<sup>34</sup> Expressividade, intencionalidade plástica, carácter vivo e energético, são expostos como sinónimos de formas arquitectónicas 'esculturais' e 'artísticas'.

Montaner compara a intuição plástica de Giacometti a projectos do Niemeyer.<sup>35</sup>

Leonardo Servadio descreve o projecto de Massimiliano Fuskas para a gruta de Niaux como um importante exemplo de arquitectura-escultura, uma espécie de gigantesco animal em aço que parece entrar ou sair da gruta.<sup>36</sup>

Este equívoco, o de atribuirmos à arquitectura orgânica e evocativa a conotação de escultura, tem várias consequências: a arte é tida como coisa do domínio da forma orgânica e **alusiva**; a arquitectura é tida como coisa meramente **abstracta**; e a apropriação da arte confunde-se toda ela com a apropriação da forma orgânica que supostamente só existe na obra de arte. Com a agravante de que muitas vezes este tipo de aproximações miméticas, esta pseudo-operatividade da arte, são tidas no sentido pejorativo como 'diletantismos plásticos', como apropriações

levianas do domínio do anti-racionalista, ou pior, do domínio do antifuncional.

Para mal dos nossos pecados, este mal-entendido conduz a uma espécie de retracção arquitectónica face à ideia de apropriação da arte.

## 7121. O espaço e a acção.

Talvez se justifique o carácter escultórico das igrejas românicas por comparação às esculturas orgânicas e figurativas da altura. Mas devemos continuar a insistir nesta perspectiva ‘artística’ da arquitectura, quando a própria forma artística e escultural é muito para além da mimese e da representação da realidade?

Vincent Scully tem um artigo sobre a relação entre as artes plásticas e a arquitectura onde defende que a pintura é ilusão, a escultura modelação da **acção**, e a arquitectura modelação de **espaço**.<sup>37</sup> Explica que quanto mais um edifício é mera modelação de espaço menos escultural é, e que um edifício é activo e escultural quando se abstrai do meio. Defende que a escultura é essencialmente corpo, dá-nos o exemplo do batom/escultura de Claes Oldenburg como peça que se comporta como criatura- é a ideia de mimese da realidade associada à escultura, ao figurativo, ao orgânico e à acção. Através da análise das pirâmides do Egipto, da catedral de Santa Sofia de Constantinopla, da arquitectura de Brunelleschi, ou de uma fachada de Borromini, Scully atribui à arquitectura características mais ou menos artísticas tendo sempre em conta que a pintura é ilusão e a escultura, acção.

Scully facilmente deduz que o templo grego é escultural porque é uma espécie de corpo activo - o mesmo conclui para a arquitectura românica ou para parte da arquitectura de Le Corbusier. Os edifícios de Mies, bem como a arquitectura do renascimento, seriam edifícios nada esculturais onde as esculturas se autonomizam e se separam fisicamente da arquitectura. O barroco ou a arquitectura de Wright seriam caracterizados por uma modelação do espaço de tal ordem que a escultura perde autonomia, é absorvida pela arquitectura, e torna-se decoração. A pintura de Mondrian é, para Scully, pura arquitectura.

Scully associa a ideia de abstracção à modelação de espaço e à arquitectura.

Não nos interessa estabelecer as diferenças entre arte e arquitectura. As conotações que Scully deu para a pintura, escultura e arquitectura servem sobretudo para percebermos que não fazem sentido: as possibilidades orgânicas são exploradas pela arquitectura dentro da arquitectura; a abstracção não é exclusiva da arquitectura (o próprio Scully não só refere que o templo grego é feito de formas abstractas e que ao mesmo tempo é escultural, como associa ao edifício escultural a abstracção em relação ao meio); a arquitectura interessa-se pelos conceitos e pela acção;<sup>38</sup> e a arte só não explora a abstracção como explora a modelação do espaço em si.

Gerhard Merz é apenas um dos artistas plásticos contemporâneos que trabalha não só com a abstracção e com as geometrias puras, resistindo assumidamente ao desejo de forma viva-orgânica, como com a construção e modelação de espaços.<sup>39</sup>

Donald Judd, apesar de ter assumido um gosto especial pela geometria impura, nomeadamente a de Frank Stella, estava interessado na criação de caixas, escadas, pilhas e sequências de objectos, que não só se afastam do expressionismo orgânico, da ideia acção, como criam uma relação com o espaço e redefinem a concepção de tridimensionalidade.<sup>40</sup>

Se o critério para distinguir a arte da arquitectura fosse a atitude formal, nenhuma arquitectura estaria livre de ser chamada artística. É como se, para criarmos edifícios chamados ‘artísticos’, por comparação formal à arte, nos bastasse simplesmente fazer arquitectura.

## **7122. Sex appeal formal do inorgânico.**

A abstracção é geralmente tida como algo que surge no estúdio cerrado, longe do real e evitando uma relação mimética com a realidade, é associada ao abandono de critérios antropomórficos e à criação de novas formas a partir de métodos sistemáticos. Eram estes os termos em que ensinavam Johannes Itten, Josef Albers e László Moholy-Nagy no curso introdutório da Bauhaus nos anos 20.<sup>41</sup>

A abstracção é conotada com a forma inorgânica, com o afastamento em relação à vida, e com uma ‘arquitectura-mais-arquitectónica’, muito especialmente quando se trata de a opor a uma espécie de ‘arquitectura-mais-artística’.

‘**Sex appeal do inorgânico**’ é uma expressão de Theodor Adorno, que contrariamente ao que acabamos de dizer, associa a ideia de mundo inorgânico ao corpo vivo e a ideia de vida aos direitos do cadáver.<sup>42</sup>

Montaner defende que abstracção e figuração não são nem antagónicas nem irreconciliáveis, são complementares, alega que a abstracção é sempre memória da realidade e que toda a figuração tem abstracção, manipulação, depuração.<sup>43</sup>

Gustav Klimt e Piet Mondrian, expostos recentemente em conjunto numa exposição sobre o ano de 1900, a propósito do anúncio prematuro da modernidade, trabalharam ambos, no limite da abstracção, a representação de troncos de árvores.<sup>44</sup>

Alejandro Zaera, num artigo sobre Herzog & de Meuron, cita Gilles Deleuze na defesa de que se o figurativo representa algo, se é imitação de algo, então o abstracto não se opõe ao figurativo. Zaera defende que na arquitectura de Herzog & de Meuron a figuração é apropriada e abandonada ao mesmo tempo - arquitectura que usa figurações que através da repetição se convertem em textura e abandonam a sua natureza representativa e significativa. Zaera associa este interface entre figurativo e abstracto a Warhol e diz que é esta característica que o distingue de Claes Oldenburg, ou que distingue a arquitectura de Herzog & de Meuron da de Robert Venturi.<sup>45</sup>

Mas podemos ir mais longe. Mesmo Oldenburg, artista plástico que colabora com Frank Gehry, cria abstracção e figuração ao mesmo tempo - quando simula a ideia de uma bicicleta gigante enterrada num parque, e só lhe vemos uns pedaços a saírem da relva, provoca que esta figuração de um objecto real se divida e desfigure em várias partes todas elas abstractas. É curioso observarmos que o método de Oldenburg, da deformação da escala, é um método familiar ao grupo Herzog & de Meuron e que lhes permite, também, a convivência entre figurativo e abstracto.

Étienne-Louis Boullée, em *Essai sur l'art*,<sup>46</sup> explica como a forma da esfera, aparentemente uma abstracção total, deriva da analogia e análise dos corpos reais. Boullée defende que não há nada

que possamos imaginar que não tenha uma relação com os objectos do mundo exterior que percebemos. A esfera (perfeita) surge, para Boullée, da concordância com as particularidades mais visíveis (menos imaginadas) dos corpos que fazem parte da nossa percepção. Até o que parece a maior distração e afastamento, pode defender-se no sentido da maior concentração possível em relação à vida.

A abstracção, conotada em geral com o inorgânico e com o recolhimento em relação à vida, é um conceito movediço que se mistura quer com a figuração quer com a mimese da realidade. Ambas arte e arquitectura contêm, na abstracção, tanto de representação da realidade como de totalmente construído. A arquitectura, abstracta ou não, nunca deve ser sinónimo de afastamento em relação à vida.

### **7123. Forma ‘artística’ e racional e orgânica.**

A ideia de arquitectura ‘artística’ vem não só erradamente associada à arte formalmente orgânica - como se esta representasse a possibilidade única de obra singular, irrepetível, e portanto, ‘artística’ - como ao anti-racional. E este ‘anti-racional’ significa, supostamente, uma atitude renitente em relação ao progresso, à tecnologia e aos avanços da ciência.

No entanto, a arte não é só orgânica ou figurativa - como mostram as experiências da Bauhaus ou a própria ambiguidade destes conceitos; e o orgânico, o figurativo, ou o abstracto, como se quiser, podem ser ou não ‘racionais’. O figurativo, os mimetismos em relação à realidade, são hoje facilmente reproduzidos tecnicamente.

Benevolo considerou a aproximação da arquitectura à arte como possibilidade pós-moderna de equilibrar o peso dos factores mecânicos e reprodutivos.<sup>47</sup>

Montaner associa a arquitectura que tem a arte como paradigma a uma espécie de vontade do pós-guerra de criação de obra singular por oposição à época da produção em série. Diz existir uma posição arquitectónica que procura nos componentes irracionais e orgânicos da arte um modelo que legitime os seus processos de investigação formal. No entanto, no mesmo texto, Montaner introduz o exemplo da arquitectura do grupo Superstudio como um caso de produção de obra singular e poética de, paradoxalmente, apertações tecnológicas.

O próprio Montaner chama a atenção para a perplexidade do facto de algumas das arquitecturas que se apropriam da arte, supostamente como reacção ao tecnicismo crescente no mundo, usarem tecnologias avançadas e sofisticadas.<sup>48</sup>

Existe aqui mais uma contradição: a defesa pós-moderna e antimaquinista de uma arquitectura singular, de estatuto formal supostamente semelhante ao da obra de arte, quando, depois dos desenvolvimentos do movimento moderno, a ideia de racionalidade e progresso era já inerente à própria arte: quando a arte, paradigma antimaquinista muito frágil, lutava contra os seus próprios racionalismos extremos.

Foram acrescentados factores do progresso técnico e científico às artes plásticas que subsistem e sobrevivem até hoje. E não só na fotografia ou no cinema, como reflecte Walter Benjamin, mas também nos ‘múltiplos’ produzidos em série, nas experiências vídeo, noutro tipo de ‘media-instalações’, ou mesmo na escultura e na pintura.

Os trabalhos de Marcel Duchamp, de Panamarenko ou de Steven Pippin, estiveram recentemente expostos no MoMA de Nova York, a propósito da relação da arte com a ciência.<sup>49</sup>

Se Edoardo Persico (1900-1936) chamava a atenção para o valor do organicismo de Wright e defendia a arquitectura como arte, contra os critérios deterministas e racionalistas de Sempër,<sup>50</sup> hoje, esta aproximação da arquitectura à ideia de arte deixa de fazer sentido.

A possibilidade de relação entre arte, racionalidade e tecnologia é de tal forma evidente que leva artistas como Cristina Mateus ou Miguel Leal a interrogarem-se se na actualidade não estaremos perante uma catalogação da prática artística em função dos novos meios técnicos utilizados. Dão-nos os exemplos das classificações: arte electrónica, ‘vídeo-arte’, *net-artist*, ou *new-media artist*.<sup>51</sup>

Por um lado, a arte pode integrar em si a ideia de racionalidade e progresso: desde o futurismo, ou o neoplasticismo, até à arte cinética ou à arte digital. Por outro, a arte que se associa à ideia de tecnologia e progresso, alarga-se desde a abstracção ao organicismo e à atenção ao real. Para artistas como Gary Hill, Bill Viola, ou Bruce Nauman, o vídeo é usado como um meio visual para explorar a nossa percepção física e existencial da realidade.<sup>52</sup>

Aliás, podemos defender este contacto entre arte e técnica, como uma aproximação às evidências reais, como uma posição exactamente oposta à ideia de abstracção enquanto alienação. O próprio Montaner aborda com desconfiança a associação da ideia de progresso e racionalidade estritamente à abstracção (segundo ele, esta correspondência é um dos tópicos fixos da crítica contemporânea). Interroga-nos até que ponto a arte da abstracção é mais progressista do que a arte que continua os processos miméticos da realidade. Refere os novos realismos de Edward Hopper, David Hockney, Francis Bacon, Lucien Freud, Andy Warhol, Keith Haring ou Basquiat. Defende que a abstracção pode converter-se em academia; que a renovação pode vir pelo campo da figuração; e que nas últimas décadas se gerou uma regeneração da mimese frente às buscas vazias e elitistas de originalidade a qualquer preço. Sugere-nos a visão recordada por Tafuri de Wilhem Worringer (1881-1965) que defende a abstracção como medo cultural da realidade, da natureza e do cosmos. A abstracção como factor de alienação.<sup>53</sup>

‘A sentimentalidade e a fragilidade de quase toda a tradição do pensamento estético deve-se a que ele silenciou a dialéctica da racionalidade e mimese, inerente à arte’; ‘a aporia da arte, entre regressão à magia literal ou a transferência do impulso mimético para a racionalidade coisificante, prescreve-lhe a sua lei de movimento, tal aporia não pode remover-se’; ‘a arte é racionalidade, que critica esta sem se lhe subtrair; não é algo pré-racional ou irracional’; ‘embora as obras de arte não sejam conceptuais nem formulem juízos, são lógicas’; ‘tal é o aspecto racional da obra de arte’.<sup>54</sup>

Theodor Adorno introduz a ideia de racionalidade associada à arte e ao mimético. Por outro lado exclui da arte a capacidade de fazer juízos.

É errada a ideia de que a arte como paradigma serve a crítica ao progresso ou a qualquer outra coisa. Tanto que, existem obras de arte que integram a ‘reprodutibilidade técnica’. E, mesmo que toda a arte fosse orgânica ou figurativa, segundo Adorno, poderia ainda assim ser racional.

Penso no filme *O meu tio* de Jacques Tati - ilustração ajustada ao equívoco e à sátira eminente que existe ao estancarmos a associação do orgânico ao irracional ou do abstracto ao racional.

## 7124. Mimético ou construído.<sup>55</sup>

‘A arte fecha-se, mediante a expressão, ao **ser-para-outro** que avidamente a devora e fala de si: tal é o comportamento mimético da arte. A sua expressão é o contrário de expressão de alguma coisa’; ‘A arte autêntica conhece a expressão do inexpressivo’; ‘O não-metafórico, o não-ornamental na expressão é subestimado (...)’.<sup>56</sup>

A arte não é toda ela formalmente orgânica, e sendo orgânica ou não, não é necessariamente irracional ou antiprogressista. A abstracção não é exclusividade da arquitectura - até porque os conceitos de abstracto e figurativo são moveidicos. Não devemos depositar na arte, ou numa arquitectura mais formalmente pseudo-artística, a esperança de equilíbrio face ao peso da reprodutibilidade técnica.

De todas as formas, a arte é, como um brinquedo, recriada pelo arquitecto.

O arquitecto, através da apropriação, numa espécie de jogo, num processo de construção, transforma e adapta a coisa apropriada.<sup>57</sup> Transforma a forma mimética em potencialidade para a construção técnica, abstracta e reproduzível, e, muitas vezes, transforma a forma repetida tecnicamente em forma figurativa.

Herzog & de Meuron apropriam o motivo vegetal de uma imagem fotográfica de Karl Blossfeldt para o reproduzir tecnicamente através de impressões repetidas em painéis de policarbonato. Esta imagem figurativa é integrada no próprio sistema modular e métrico do revestimento das fachadas exteriores e da parede divisória interior da fábrica Ricola (Mulhouse). Gehry apropria-se de sistemas de estruturas e revestimentos metálicos, manipulados tecnologicamente por computador, quando o seu objectivo é o desenho da forma de um peixe ou de um barco de superfícies contínuas.

Temos estado sobretudo a analisar a apropriação a nível formal, mesmo quando nos referimos às conotações semânticas das formas abstractas ou figurativas. O nosso objectivo era desmistificar a ideia de que o arquitecto só apropria a arte ou o estatuto da arte quando desenha formas orgânicas ou metafóricas.

Desmitificámos também a ideia de que apropriar a forma artística signifique necessariamente uma atitude que equilibra o peso do progresso ou da técnica.

No entanto, não desmitificámos, nem a ideia de que apropriar a forma artística não é a maneira única de apropriar a arte, nem a noção de que apropriar a forma signifique um mero **formalismo**.

### **713. Existe o equívoco de que a apropriação da arte é sempre apropriação da forma. E a apropriação da forma é equivocadamente conotada com a apropriação da forma pela forma.**

Montaner associa a estratégia de contacto com a arte ao enriquecimento do repertório formal arquitectónico.<sup>58</sup> No entanto, a apropriação da arte pode ser alheia à apropriação da forma: podemos desenhar ou apropriar uma forma sem que isso tenha a ver com a arte e podemos apropriar a arte sem que isso tenha alguma coisa a ver com a forma.

Quando Gehry projecta a forma de um peixe não está, que se saiba, a apropriar nenhuma forma da arte, está simplesmente a apropriar uma forma da natureza. Philippe Starck, quando desenhou o edifício Nani Nani de 1989 (Tokio), aproximou-o à forma de um dinossauro. Starck não se sensibilizou pelo carácter mais ou menos artístico do animal, apenas pelo seu significado formal enquanto ‘sombra’ e enquanto ‘força natural’.<sup>59</sup>

Quando Gehry desenha a partir de materiais, como o metal ou o cartão, influenciado pelos trabalhos dos artistas plásticos Robert Irwin, Jasper Johns, Rauschenberg ou Richard Serra, não está propriamente a apropriar soluções formais, mas antes um princípio - o princípio da utilização de materiais produzidos industrialmente. Gehry dá o exemplo do Centro comercial Santa Monica de 1980, onde lhe interessou, mais do que a apropriação formal de qualquer espécie de imagem standard de obra acabada, a desmaterialização da fachada, a proliferação de efeitos, o uso de materiais de baixo custo e a narrativa do processo de construção.<sup>60</sup>

Montaner diz existir ‘uma posição arquitectónica que procura na obra de arte e nos seus **componentes irracionais** um modelo que a legitime e estructure os seus processos de **investigação formal**’.<sup>61</sup>

A vontade de forma é confundida com a vontade exclusivamente artística. E a vontade de forma, então supostamente ‘artística’, é confundida com a oposição a determinismos técnicos ou racionais, é confundida com uma atitude meramente formalista.<sup>62</sup>

Já vimos que a apropriação da arte pode ser alheia à forma e que a apropriação da forma pode ser alheia à arte. Também sabemos que cada vez faz menos sentido apropriarmos a arte para marcarmos qualquer espécie de posição irracional por oposição aos processos técnicos e científicos.

No entanto, pode persistir o equívoco de que a apropriação formal, sobretudo da arte, corresponda a um mero formalismo. Isto é, que a forma resultante de uma qualquer apropriação, mesmo que altamente tecnológica, esteja esvaziada (por hipóteses): de reflexão arquitectónica, de valores simbólicos, de conceitos, de contexto, de função, ou simplesmente, em jeito de síntese, de sentido.

Este equívoco existe porque se acredita frequentemente que a arte é, por si própria, formalista. Mas nem precisamos de exemplificar o contrário, com os exemplos da arte processual ou da arte conceptual, para provarmos que mesmo que a arte em si seja formalista, o arquitecto quando apropria, mesmo a forma, pode apropriar com objectivos racionais e muito arquitectónicos.

Os peixes de Gehry, apesar de não serem formas específicas da arte, são apropriações formais defendidas ironicamente por Gehry como comentários arquitectónicos ao pós-modernismo, à pesquisa histórica, ao antropocentrismo clássico - o peixe como coisa com 500 mil anos a mais do que o homem.<sup>63</sup> Gehry valoriza a ideologia crítica da forma, quase em detrimento do próprio objecto. Gehry diz usar as estruturas em forma de peixe como pára-sóis, como formas simbólicas de aproximação ao ‘outro’ ou como formas construtivas que eliminam a diferença entre paredes e cobertura.<sup>64</sup>

Esta continuidade entre revestimento da cobertura e muros exteriores também é explorada pela equipa Herzog & de Meuron. Neste caso, talvez porque os seus volumes não se pareçam tanto com animais, é bem visível que esta atitude é indiscutivelmente arquitectónica.

Não existem formas livres de associações, sem significados, sem ligações à experiência. As nossas informações interagem com quase todas as formas que possamos imaginar. A forma surge ao arquitecto, num sistema associativo, como síntese da resposta a uma dificuldade. A apropriação da forma artística não é excepção.

### **7131. A forma e o formado.**

A apropriação formal mais comum é, se calhar, a partir da experiência de uma imagem. Muitas vezes conotamos este tipo de apropriação com a imediatez, com uma aproximação alheia às razões profundas da forma.

No entanto, essa forma, assim transmitida, não está necessariamente vazia de conceito.

As imagens são por vezes mais reveladoras do conceito dos objectos do que os objectos em si - sempre condicionados ao dia ou à noite, à luz, aos horários de funcionamento, às circunstâncias específicas da experiência concreta.

Theodor Adorno diz que mesmo nos momentos chamados formais reaparece o conteúdo - uma espécie de categoria objectiva das coisas.<sup>65</sup>

O arquitecto João Mendes Ribeiro desenhou os quiosques para a EXPO 98 a partir de imagens de uma escultura conceptual - *Guck/Hupf* - do arquitecto Hans Peter Wornl. O tema deste objecto, criado para ao Festival Regional Austríaco de 1993, era 'o estranho'. Wornl desenhou uma estrutura desmontável em madeira, com painéis facilmente deslocáveis pelos visitantes, que se relacionava a partir de e para o exterior de forma sempre diferente.

Os quiosques para a EXPO 98 queriam-se abertos durante o dia e anulados e neutros durante a noite. Era necessário que, a partir de um mesmo módulo e de um mesmo processo construtivo, se desenhassem estruturas leves, desmontáveis, de fácil transporte, e que possibilitassem resposta a diferentes tipologias. Existem semelhanças formais entre *Guck/Hupf* e os quiosques projectados pela equipa de João Mendes Ribeiro, mas, o que realmente gerou a analogia, foi o conceito de flexibilidade muito resultante da própria concepção e concretização material do modelo. A forma foi apropriada pelo conceito a ela subjacente. E o conceito quis-

se para responder a um programa muito concreto - a forma está assim muito longe de ser vontade gratuita ou de se encontrar afastada de objectivos arquitectónicos.

Na verdade, por mais que uma obra seja muito conceptual, vem sempre agarrada a uma forma, a um suporte, a um corpo que permite uma espécie de comunicação.

Quando existe apropriação da **forma**, esta não é necessariamente destituída de conceito **formado**.<sup>66</sup>

### 7132. A forma do contexto.

A Casa Winton, de Frank Gehry, aparece-nos sempre nas revistas como peça solta, do tipo 'tal-como-está-ali-podia-estar-em-qualquer-lado'. Parece mesmo, e à primeira vista, um delírio meramente formal de arquitecto. E se calhar até é. Mas Gehry soube, pelo menos, desenhá-lo no sítio certo.

Gehry disse, certa vez, que quando queremos intervir num sítio, mesmo difícil, confuso ou diversificado, temos duas alternativas: ou nos separamos de tudo, ou, ainda assim, temos o contexto em teimosa linha de conta. Gehry diz optar sempre pela segunda hipótese, e culpa as revistas europeias por mostrarem os edifícios isolados das suas envolventes.<sup>67</sup>

De facto, a Casa Winton, de 1986-87, cujas formas foram sugeridas pela associação de objectos numa natureza morta de Morandi, têm um programa e um contexto concreto: é uma tipologia criada para os hóspedes dos residentes numa casa minimalista desenhada por Philip Johnson nos anos 50 e localizada em Wayzata, nos Estados Unidos.<sup>68</sup> Gehry quis distanciar-se o mais possível da solução formal da casa anfitriã, precisamente porque o contrário seria a sua anulação. Criou um conjunto de pequenos volumes, todos diferentes, quase cegos, e associados entre si numa tipologia cujo conceito não poderia ser mais oposto ao da casa desenhada por Philip Johnson - grande e una, de planta livre e toda envidraçada. Foi a **forma** mais interessante que Gehry encontrou para criar uma relação com a casa preexistente.

Na Casa Winton, a relação entre arquitectura e as artes plásticas, vai, pela mão do arquitecto, muito para além da criação de uma pseudo-casa-escultura que 'tal-como-está-ali-podia-estar-em-qualquer-lado' - relaciona-se, pelo contrário, com o contexto envolvente.

Gehry, aquando do seu projecto para a Casa Norton, de 1984, viu-se com um problema: um lote situado numa praia californiana, comprido e com uma frente estreita, um programa extenso e a vontade dos moradores de tirarem o máximo partido da vista em direcção ao mar. Gehry separou o local de trabalho do proprietário do resto da casa, soltou-o do chão e passou-o para a frente privilegiada do lote. Desenhou uma cabina com vista para a praia, uma espécie de posto para salva-vidas (que, aliás, já tinha sido a profissão do dono da casa) e abriu-lhe janelas para o lado da casa, oposto ao do mar. Gehry desenhou este volume de forma que quem estiver na parte recuada do lote vê a praia através dele.

Gehry diz ter sido um quadro de Magritte que o induziu a esta solução formal: 'O quadro de Magritte com uma vista em frente à janela mistura-se com a vista atrás dela. Foi o que eu fiz. A janela enquadra a vista do oceano. Não é tão bom como o Magritte, mas é o problema de fazer estas referências. O original é sempre melhor'.<sup>69</sup>

Uma apropriação formal não é sinónimo de criação de objecto alheio ao contexto. E mesmo que o arquitecto aproprie uma forma para isolar um edifício da estrutura da sua envolvente, essa pode ser a melhor maneira de o contextualizar - não tem de ser interpretado como vontade de fazer escultura 'artística', simplesmente pode ser visto como resolução de um problema arquitectónico.

(A ideia de que um objecto isolado do contexto é um objecto 'artístico', é só por si um equívoco: basta termos em conta toda a produção artística existente sob o conceito de 'sítio específico' - desde os trabalhos de Isamu Noguchi dos anos 40, aos trabalhos de Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Long ou Christo, à escultura urbana de Serra, ou às intervenções em edifícios de Kawamata ou de Matta-Clark.<sup>70</sup>)

### **7133. Forma igual a função.**

Gehry propôs um edifício para Praga em forma de mulher. Associaram-lhe a atitude a qualquer coisa *kitsch* e fizeram um referendo para decidirem do projecto. Defenderam-se na tradição abstracta e intelectual checa.<sup>71</sup>

A apropriação formal é muitas vezes associada ao supérfluo, ao decorativo, ao destituído de

função. No entanto, mais do que analisarmos se a forma tem ou não uma função, porque isso pode transformar-se numa espécie de infrutífera adivinhação - tendo em conta a subjectividade, por exemplo, dos valores estéticos ou simbólicos - devemos sobretudo saber se há alguma função necessária que, por causa da forma, deixa de se cumprir.

Gehry diz que o arquitecto deve associar às formas, os buracos que satisfazem as funções práticas dos edifícios.<sup>72</sup> É como não só não existisse o estigma de 'a' forma para uma determinada função programática - a apropriação da forma pode surgir por razões conceptuais, materiais, de contexto, simbólicas ou críticas - como se ao mesmo tempo a forma (à partida) não fosse condição, nem necessária nem suficiente, para invalidar as funções práticas do edifício.

Termos um café ou um candeeiro em forma de serpente em vez de os termos em forma de café(?) ou de candeeiro(?), ou uma casa em forma de pose para natureza-morta em vez de a termos em forma de casa(?), não significa necessariamente que o café não funcione como café, o candeeiro como candeeiro ou a casa como casa.

### **7134. A função e a arte.**

Quando se trata especificamente da apropriação de uma forma da arte, a tendência para se considerar que essa apropriação é coisa do domínio do fútil é ainda maior - porque se acha que a arte não tem função, não cumpre programa, não é responsável por uma adequada materialização ou construção.

O arquitecto Tomás Taveira diz numa entrevista que a sua prestação para a SIC é muito artística **mas também** muito funcional<sup>73</sup>; num programa de televisão sobre Frank Lloyd Wright dizem que ele era muito artístico **mas também** um verdadeiro engenheiro; e, Vasco Graça Moura, num artigo de jornal, confessa já ter tido a ideia de que o arquitecto Siza Vieira se marimbava para os interesses dos clientes em nome das suas pretensões artísticas.

A arte é sempre posta no lado oposto ao das funções práticas da arquitectura.

Montaner diz que um dos perigos do contacto com as artes plásticas é a impossibilidade deste

‘mecanismo’ não resultar para certas tipologias, como **escolas, hospitais** ou **polidesportivos**, que só serve para o desenho de espaços lúdicos como bares, hotéis, ou edifícios singulares.<sup>74</sup>

Existe a tendência errada não só para julgar a arte como coisa que no máximo tem função lúdica, como para se considerar que o arquitecto que apropria a arte o faz exactamente nas suas características originais.

A colaboração da equipa de arquitectos Herzog & de Meuron com o artista plástico Rémy Zaugg é iniciada em 1990 com o plano de ordenamento da Universidade da Borgonha em Dijon, que incluiu o projecto para o complexo Antipodes I (1900-1992), um programa seríssimo, ligado a uma **escola**, muito para além do lúdico.<sup>75</sup>

Mais do que dar exemplos de artistas plásticos que trabalham a forma com relação à função<sup>76</sup> - seja ela social, arquitectónica, ética, estética ou construtiva - podemos simplesmente lembrar que quando o arquitecto apropria, mesmo a forma que na sua origem era forma pela forma, pode estar imbuído no sentido de síntese e de resposta aos seus problemas concretos. A obra de arte em si, formalista ou não, pouco pode dizer sobre a sua apropriação pelo arquitecto.



**80. Lava pés.**

## 80. Lava pés.

Certa vez, o artista plástico Joseph Beuys, antes de dar explicações sobre o seu trabalho a uns estudantes, lavou-lhes os pés - quis eliminar quaisquer sujidades simbólicas que pudessem trazer consigo.

Com o **Lava pés** pretendemos salientar que a coexistência de tantos equívocos contraditórios, em relação à arte e à apropriação da arte, só pode resultar numa espécie de campo de reflexão liberto de preconceitos, livre de tabus.

## 81. Os medos dos arquitectos: descontrair (não completamente).

Tanto o medo da transparência dos processos do inconsciente, como o medo do receituário de sistemas de apropriação, foram justificações que encontramos, no início deste trabalho, para o acanhamento dos arquitectos face à hipótese de desmontagem dos processos de apropriação das artes plásticas.<sup>1</sup>

Temos agora outros contornos do significado desta retracção.

Por um lado, percebemos que, quer as intervenções sem sentido (exteriorizável), quer as soluções universais ou sistematizáveis são, sob a força das características básicas do arquitecto (juntas ao estado de coisas na contemporaneidade), remédios a evitar.<sup>2</sup>

Este facto legitima a vontade de afastamento em relação a tudo que possa constituir receita ou conjunto de receitas para solucionar um problema.

Por outro, verificámos que não raras vezes a arquitectura é apelidada pejorativamente de 'artística' - quer porque a arte está conotada com a tábua-única-de-salvação, novo princípio de esperança, quer porque a arte está conotada com as soluções fortuitas, arbitrarias, instantâneas e de sentido limitado (geralmente evocativo).<sup>3</sup>

Este outro facto, explica que a retracção dos arquitectos (que é precisamente da mesma natureza de onde surge o medo das soluções globais ou sistematizáveis) se transfira do

confronto com a hipótese de desmontagem dos processos de apropriação da arte para o confronto com a hipótese apropriação da arte em si.

Se no ponto **70**. (Equívocos comuns) defendemos, contra alguns **pânicos correntes**, que a apropriação da arte não é necessariamente conotável com academismos, formalismos ou com escolhas arbitrárias, no ponto **60**. (Pela boca morre o peixe), em concordância, mas contrariamente a uma espécie de **potencial alívio**, afastámos a hipótese de que a arte seja ‘a’ solução-chave para todas as dúvidas contemporâneas.

Se a apropriação da arte não representa por si só todos os riscos, também não constitui a fonte de todas as respostas. Desmistificámos e desmitificámos. A apropriação da arte tem potencialidades mas também tem limitações.

### **811. Descontrair: apropriar as artes plásticas não significa duvidar das bases da arquitectura.<sup>4</sup> A apropriação da arte não é necessariamente solução arbitrária.**

A apropriação da arte integra-se no ‘conceito alargado de interdisciplinidade’.<sup>5</sup>

A possibilidade de resolvermos problemas arquitectónicos a partir da mediatização das artes plásticas, as analogias que podemos estabelecer entre a arte e as questões que se nos levantam quando fazemos arquitectura, fazem parte da nossa postura disciplinar básica - relacionar coisas entre si, dar **um sentido** àquilo que fazemos.

A apropriação da arte integra-se no nosso compromisso de manipulação e transformação da realidade a partir de toda a realidade (quase quase exterior à arquitectura).

Porque a obra de arte pode ser, para o arquitecto, apenas ‘coisa entre as coisas’, a apropriação da arte não impede que a arquitectura tenha **um sentido exteriorizável**.<sup>6</sup>

Uma má opção arquitectónica, sem sentido, não deve ser confundida e camuflada com a ideia de que é uma opção ‘artística’ ou que é a apropriação de uma opção ‘artística’.

Não devemos refugiar as más opções arquitectónicas na ideia de uma ‘arquitectura-quase-arte’, sob pena da arte e da apropriação da arte serem erradamente conotadas com aquilo que a arquitectura quer ver muito longe de si. Sob pena de nos parecermos com Louise Villedieu -

prostituta de ‘cinco francos’, que, quando foi ao Louvre escondeu a cara e corou interrogando-se, ‘em frente das estátuas e dos quadros imortais’, como seria possível exibirem-se publicamente semelhantes indecências.<sup>7</sup>

As artes plásticas não devem ser conotadas com academismos, formalismos, com a forma orgânica, mimética e evocativa, com limitações de escala ou com correntes antiprogressistas. E, mesmo que a obra de arte seja um objecto isolado, um grande rasgo, um caso singular de autor ou uma vontade formalista, a apropriação da arte, enquanto processo controlável pelo arquitecto, pode ser independente desses estigmas especificamente (também) arquitectónicos.

A apropriação da arte não torna a arquitectura estritamente conivente com a obra de arte apropriada. A prova disso é que a apropriação, ou interesse coincidente, de dois arquitectos diferentes pelo mesmo artista plástico não se traduz necessariamente em resultados arquitectónicos análogos - porque os arquitectos respondem a situações concretas, e quer os arquitectos, quer as situações concretas, nunca são iguais. As analogias ‘não conduzem directamente à prefiguração da obra de arquitectura, podendo-se obter uma gama de diferentes soluções configuracionais a partir de uma mesma analogia’.<sup>8</sup>

Os arquitectos podem cruzar as experiências das artes plásticas com os seus objectivos arquitectónicos particulares e com os objectivos exteriorizáveis.

Se a obra de arte não diz muito sobre a apropriação, o resultado arquitectónico não diz tudo sobre a obra de arte apropriada.

O termo artístico não deve ser usado a torto e a direito - não traduz nada de generalizável ou de sentido limitado. As artes plásticas, artesanais ou tecnológicas, autónomas ou inseridas num contexto, miméticas ou construídas, racionais ou subjectivas, são surpreendentemente imprevisíveis. (O que não se podia revelar mais positivo tendo em conta que o nosso objectivo era desmistificar sem perdermos completamente todo o mistério.<sup>9</sup>)

Contra todos os medos dos arquitectos, a apropriação das artes plásticas, nem pertence exclusivamente ao domínio do involuntariamente vago, nem é coisa do domínio do absolutamente determinado.

**812. Contrair: a apropriação da arte não serve, por si só, a ideia de orientação no tempo presente. A arte não substitui as explicações globais, não encerra um princípio único de esperança.**

Se ganhámos descontração com a certeza de que o carácter da obra de arte apropriada não vincula necessariamente o resultado arquitectónico, devemos pois contrair-nos: não só quando se trata de utilizar o termo ‘artístico’ na comparação da arte à arquitectura, mas também quando se trata da tentativa de pensar na apropriação da arte como espécie de recurso a um novo e único paradigma muito próprio da contemporaneidade.

É precisamente no facto da arte nos dar potencialidades ilimitadas que reside a origem das suas próprias limitações. E é precisamente nestas limitações, no facto da arte não constituir nada de absoluto e generalizável, que a apropriação perde a conotação com qualquer espécie de pré-concepção pejorativa.

A arte não é o modelo absoluto para a contemporaneidade - não é o modelo único, a solução-chave, para a construção de intervenções ‘singulares’, cuja única condição para existirem seria a da aleatória singularidade pela singularidade (originalidade, inovação).

A arte não deve ser vista como ‘o valor seguro’ numa época de fracasso das grandes interpretações e de suposta crise de valores.<sup>10</sup> ‘O método da arte’ não é caminho pessoal de orientação na dispersão contemporânea - não existe ‘o’ método artístico mas uma diversidade de métodos artísticos.

A apropriação da arte não é contável com a ideia de vanguarda (‘artística’) que nega o mundo e a realidade, que isola o arquitecto, e que rompe com tudo o que está para trás<sup>11</sup> - o arquitecto deve relacionar-se com a arte como coisa que existe entre a história, a cultura ou até a tradição. A apropriação da arte pode incluir-se no ‘conceito alargado de interdisciplinidade’ - não significa a exclusão de outros paradigmas, não é discriminatória. Pode inclusive relacionar-se com os modelos do passado interpretados directamente com o presente (‘seja qual for a sua antiguidade a obra de arte dá-se sempre como coisa que sucede no passado’<sup>12</sup>).

A apropriação da arte não deve consistir num refúgio do arquitecto na condição de artista, o arquitecto colabora ou apropria com e a partir da produção artística, mas deve defender-se nas bases da própria arquitectura.<sup>13</sup>

A arte é de facto não normativa, heterogénea, fragmentária, pontual,<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

Trata-se sobretudo de, caso a caso, o arquitecto ('sujeito oblíquo' que gere a 'obliquidade'<sup>16</sup>) ser obrigado a fazer escolhas. As soluções deverão sempre ser diferentes porque deverão estar sujeitas ao espírito associativo, autobiográfico e exteriorizável, do arquitecto ou dos arquitectos que as elaboram.

Os impasses entre as vontades de solução universal de princípios ou métodos estáveis (passíveis de serem localizados e delimitados num modelo) e a eminência das soluções sempre diferentes; as retracções em relação à arte porque é conotada com as intervenções sem sentido e ao mesmo tempo a atracção que a arte exerce precisamente porque é vista como uma solução arbitrariamente singular, são paradoxais.

Relacionam-se, mais do que propriamente com a arte em si, com coisas mal resolvidas entre os arquitectos: com uma espécie de equívocos-de-estado-de-sítio.<sup>17</sup>

A arte, enquanto referencial da realidade, só pode representar alguma espécie de perigo ou ameaça à arquitectura se o arquitecto continuar a insistir na procura de regras para o sentido, ou na arbitrariedade do 'tudo-ou-nada-faz-sentido'. O arquitecto deve abandonar a procura ilusória de representação e salvação da realidade contemporânea,<sup>18</sup> sem abdicar do seu espírito transformador, construtor, associativo.

## 82. Ao ser-para-outro.

A apropriação da arte, porque a arte é um **ser-para-outro**,<sup>19</sup> para o arquitecto, é um processo em aberto.

## **821. A utilidade da arte: o arquitecto pode decidir da utilidade da arte.**

Jorge Molder considera que a arte tem de ser feita tendo em conta o interesse público: ‘A coisa tem de ter qualquer sentido para ser mostrada. Se vamos mostrar uma coisa que só tem um significado interno, então o espectador é posto perante uma situação completamente desmoralizante, para não lhe chamarmos pior.’<sup>20</sup>

Já Julião Sarmiento diz: ‘Tudo o que eu faço é só para mim. Apenas e sem excepção.’ Diz também que os artistas trabalham para atingirem a imortalidade. E acrescenta este facto quase paradoxal: ‘A imortalidade é o exercício de sedução e poder sobre as pessoas e as coisas.’<sup>21</sup> Julião Sarmiento, apesar de afirmar que o que faz é só para si, como se a arte tivesse apenas um significado interno, uma opinião muito oposta à de Molder, confessa ao mesmo tempo ter consciência do seu poder de sedução sobre ‘as pessoas e as coisas’. E vai mais longe neste paradoxo: refere uma espécie de **olhar maldito**, diz que quando vai ao cinema costuma descobrir interesses onde eles não existem à partida, dá às coisas significados que não existem na origem.

Não nos interessa fazer a analogia completa (tentadora) entre o arquitecto e o artista: já vimos que se há artistas que trabalham para o interesse público, tal como os arquitectos, poderá haver outros que afirmam quase exactamente o contrário.

Interessa-nos sobretudo pegar nesta ideia de olhar maldito de Julião Sarmiento, senão comum a todos os arquitectos e artistas, pelo menos comum ao nosso ‘conceito alargado de interdisciplinarietà’<sup>22</sup> e à maneira como vemos na obra de arte interesses que se relacionam sempre com os nossos problemas mais ou menos alheios ao intuito, mais ou menos hermético, que a originou.

O arquitecto pode metamorfosear em útil o quase inútil. E não nos referimos obviamente ao campo da estrita subjectividade, mas precisamente ao sentido objectivo, a uma espécie de **valor de uso** que os arquitectos devolvem à obra de arte, sem que com isso a obra de arte se altere na sua origem.

Consideremos para as obras de arte a conciliação entre **aura e função**, não como Walter Benjamin o concebia nas obra de arte mais antigas, que tinham o seu fundamento no ritual e no **valor de uso**,<sup>23</sup> mas porque, mesmo as obras de arte pela arte, que desprezam totalmente a utilidade, ou que pesam cada vez mais só pelo simples facto de serem mostradas, pelo seu **valor de exposição** ou de reprodução, podem ter para o arquitecto um **valor de uso** invisível e imprevisível. É precisamente no valor de exposição, no facto de **ser-para-outro**,<sup>24</sup> que reside a abertura, a possibilidade, do valor de uso da obra de arte. O valor de exposição da obra de arte, facilita a sua apropriação; em certa medida a obra de arte, através da exposição, tem latente um valor de uso.

O arquitecto deve apropriar a arte, não pela via da imitação, do mero mimetismo (até porque isso não seria nada ético), mas antes com um princípio de montagem transformado em construção. Onde ‘a construção arranca elementos ao real, ao seu contexto primário, e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma unidade,(...)’; onde ‘ela (a construção) é a síntese do diverso (...)’.<sup>25</sup>

A obra de arte permite ser mediatizada e transformada. Permite esse processo de construção, essa espécie de jogo. Aquilo que a obra de arte é pode não dizer nada de imediato sobre a apropriação feita pelo arquitecto.

A arte é eficaz de alguma forma, mas não é feita para produzir em nós esse efeito. A produção artística é interessante na medida em que não pode prever totalmente os efeitos que produz no arquitecto. Na arte, ‘tudo está de vago’.<sup>26</sup>

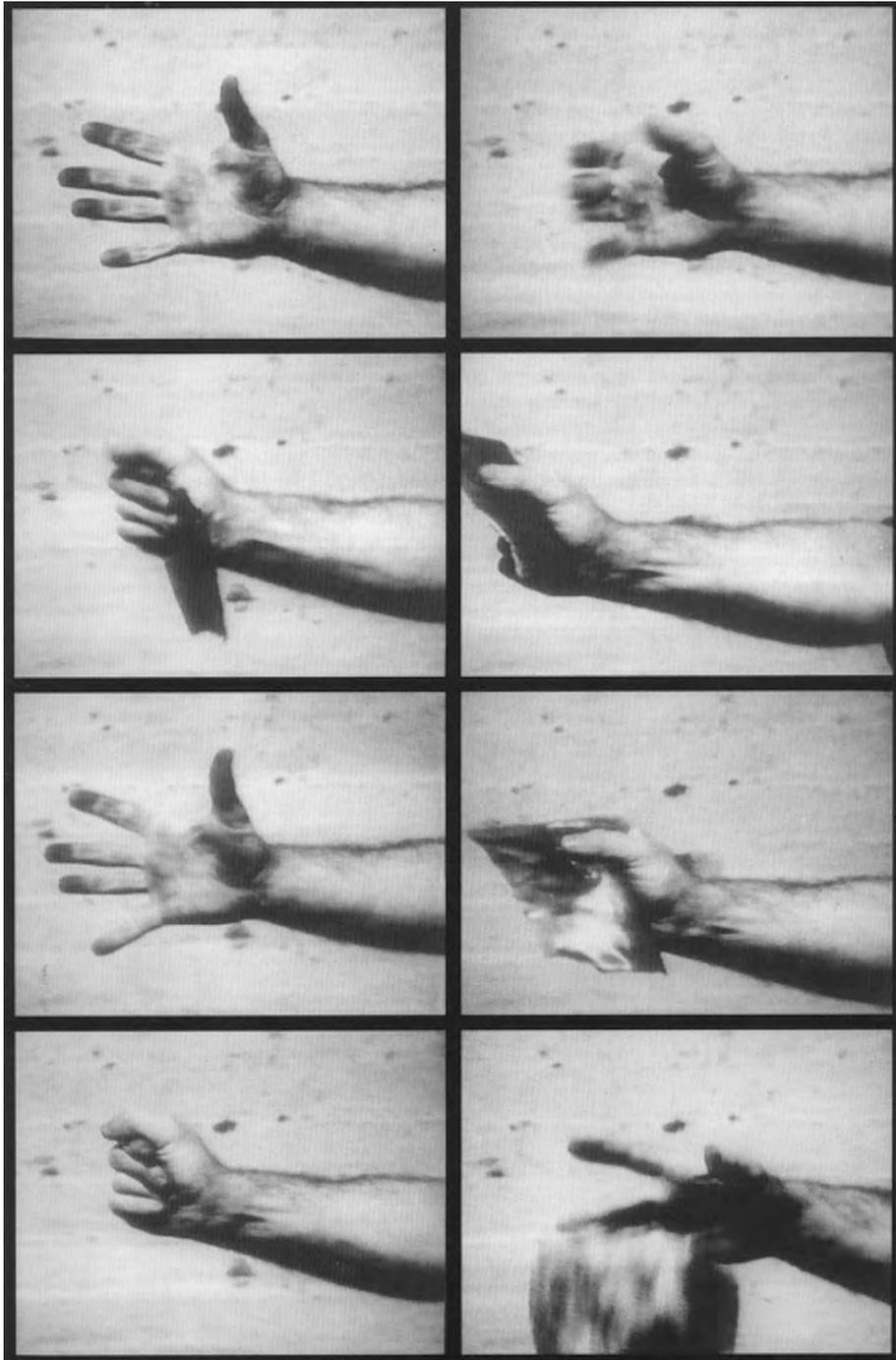
‘A arte proporciona-nos um sentido subtil (...). Ela aproxima-nos, de uma forma indizível e impronunciável dessa “ordem implícita”, mas não a descobre no sentido tangível do termo. Assim, teremos que nos contentar com “projecções (ou facetas)”, necessariamente contingentes e ilimitadas.’; ‘Daí que seja necessária, permanentemente, esta síntese entre explosão e contenção.’<sup>27</sup>

A arte catalisa, estimula, dá início a uma ‘meditação associativa’.<sup>28</sup>

‘A arte é para si e não o é.’; ‘A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que

ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e aquilo em que poderá talvez tornar-se.’; ‘A arte só é interpretável pela lei do seu movimento(...)’<sup>29</sup>

‘Hoje, cada obra é virtualmente, como afirmava Joyce, (...), *work in progress*.’<sup>30</sup>



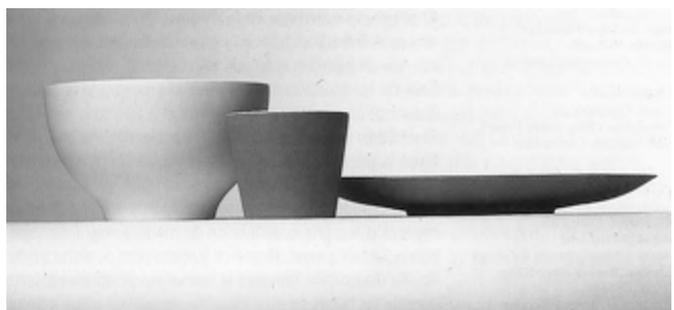






19 | 1989/93, Complexo desportivo Pfaffenholz, St. Louis, França, Herzog e de Meuron;  
1992/93, Fábrica e armazém Ricola, Mulhouse-Brunstatt, França, Herzog & de Meuron



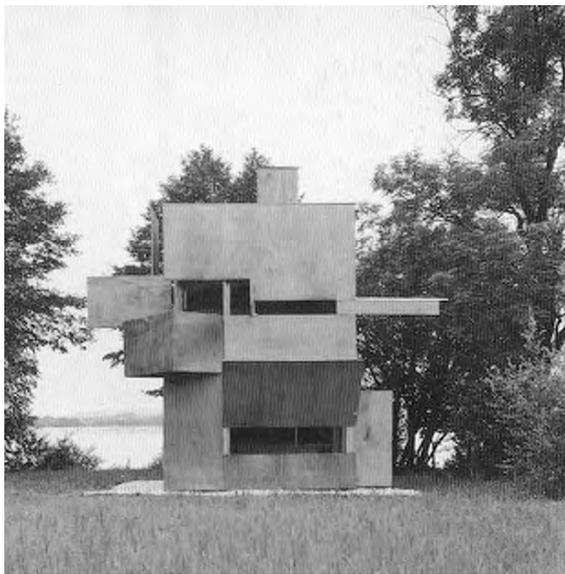
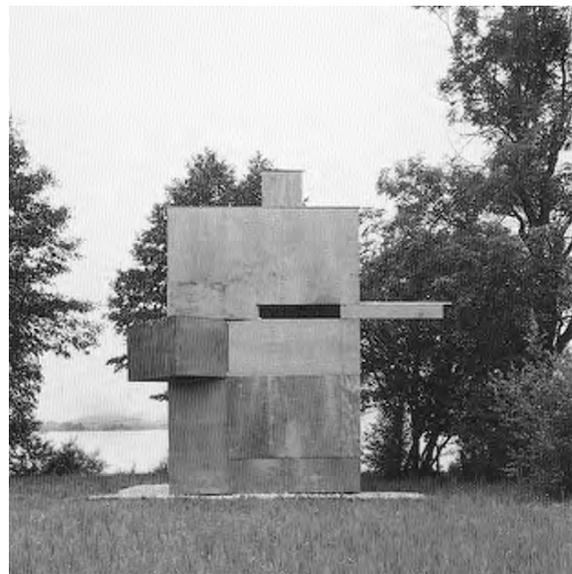


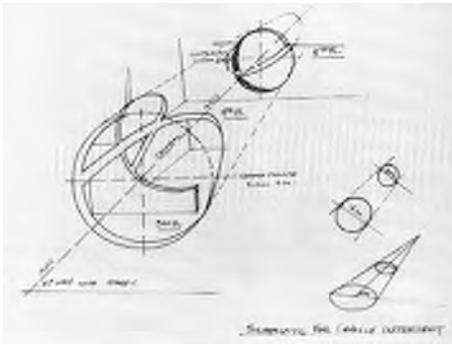




23 | 1985, Museum Insel Hombroich (2x), Düsseldorf, Alemanha; 1957/68, Museu de Arte de São Paulo, Brasil, Lina Bo Bardi







26 1975, *Conical Intersect*, Rua Beaubourg (+ Centre Georges Pompidou em construção), Gordon Matta-Clark;  
1975, desenho esquemático para *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark









30 | 1992, *Walking a Circle on Hoy (Along a Four Day Walk)*, Orkney, G.B., Richard Long;  
1967, *uma linha feita a caminhar*, Richard Long

**90. Todos os caminhos vão dar a Beuys.**

## 90. Todos os caminhos vão dar a Beuys.

Paulo Providência, na arguência de uma prova final em Fevereiro de 1999,<sup>1</sup> chamou a atenção para a relação que a arquitectura tem com a produção artística. Falou especificamente do artista plástico Joseph Beuys e do facto deste ter dito que, depois de um acidente de avião na Crimeia durante a segunda guerra mundial, teria sido coberto de banha pelos Tártaros que deste modo lhe teriam salvo a vida. Paulo Providência referiu-se aos trabalhos de Joseph Beuys - cheios de banha – como coisas com significado existencial e rigorosamente nada cómicas.

Foi a primeira vez que ouvi a importância de Beuys dita assim por um arquitecto.

Desde então Beuys é coisa que se atravessa sempre à minha frente e muito através dos arquitectos.

Li uma entrevista a Souto Moura onde este salientou o facto de Siza lhe ter confessado que a melhor exposição de arte contemporânea que já tinha visto fora uma exposição de Beuys num palácio, numa casa barroca em Berlim.<sup>2</sup>

Mais tarde, num livro muito pequeno de José-Augusto França (uma espécie de resumo de um outro muito maior sobre a História da Arte Ocidental entre 1780 e 1980), encontrei uma referência a Beuys logo numa das primeiras páginas. José-Augusto França estabelecia a diferença entre os artistas que ‘criam’, os que ‘verificam’, e os que simplesmente ‘pontuam’. Beuys aparece destacado como um dos poucos criadores em primeiro grau de história - sem o qual, portanto, ‘a história não teria sido o que foi’.<sup>3</sup>

Há poucos dias folheei uma revista portuguesa de Arquitectura e reparei que tinha um artigo dedicado a Beuys. Jorge Cruz Pinto, o autor, compara os trabalhos de Beuys a para-arquitecturas, a formas de arte onde esta se mistura com a acção e com a vida - *Plight*, de 1985, é descrito como um elogio ao espaço interior e à ideia de abrigo, como sendo uma espécie de ‘jogo de relações entre a matéria e o homem’. São salientadas a materialidade das obras de Beuys e a sua interacção com o espectador.

Este artigo era continuação de um outro, no número anterior da mesma revista. Descobri que

este outro, do mesmo autor, era sobre Marcel Duchamp, sobre a relação da sua obra com a arquitectura.<sup>4</sup>

Marcel Duchamp, uma referência que me perseguia através do trabalho e das aulas do professor António Olaio, aparecia agora, de certa maneira, ligado a Beuys - os dois assim relacionados entre si através de uma ligação comum à arquitectura.

Vim a descobrir que Beuys usou alguns dos seus trabalhos para se exprimir em relação a Duchamp. A 11 de Dezembro de 1964 fez uma acção cujo tema era a sobrevalorização do silêncio de Duchamp e em 1973 dedicou-lhe um objecto crítico com o mesmo tema – *Das Schweigen*.

Ao ler a primeira ecdj (revista do Departamento de Arquitectura de Coimbra) interessei-me por um texto de António Olaio onde este se serviu de uma exposição do artista plástico James Lee Byars para fundamentar a seu parecer quanto à proposta de intervenção do arquitecto Fernando Távora no Palácio do Freixo. O arquitecto Paulo Providência emprestou-me o livro relativo à tal exposição. Neste livro descubro um texto que diz que Byars e Warhol foram os únicos artistas com quem Beuys foi fotografado. Byars é encarado como ‘uma espécie de terceiro ponto entre Beuys e Warhol, alguém entre o xamã e o homem do espectáculo’.<sup>5</sup>

Beuys aparece assim ligado a Byars, referência para uma reflexão arquitectónica do professor António Olaio, e a Warhol, um artista muito citado e apropriado pelos arquitectos e pelos críticos de arquitectura.

Gehry e Herzog, os arquitectos onde mais me referenciei para exemplificar a apropriação das artes plásticas pela arquitectura, e que se relacionam com o trabalho de Warhol, mostram ambos admiração por Beuys.

Gehry num programa de televisão confessa-se fã de Beuys e diz ter ficado muito satisfeito com o sucesso de um espaço que criou para uma instalação sua.<sup>6</sup>

Herzog e de Meuron falaram com Beuys em 1978 para que participasse numa parada de Carnaval e para que os ajudasse na indumentária. Beuys tem uma instalação, *Feurstatte 1*, que foi feita a partir desta experiência. Herzog diz que aprendeu com Beuys a sua forma de operar com os materiais e o seu processo de tornar visíveis as relações entre coisas aparentemente dispersas.<sup>7</sup>

Peter Zumthor, no seu livro *Thinking architecture*, apropria-se do trabalho de Beuys, para, tal como Herzog, referir métodos simples e básicos, análogos aos da arquitectura, de formar um todo a partir de partes e materiais individuais.<sup>8</sup>

Montaner refere o trabalho de Beuys pela sua capacidade de transportar mecanismos e sugestões para intervir à escala metropolitana. Relaciona-o com as arquitecturas ecológicas, com o aproveitamento da natureza como energia criativa.<sup>9</sup>

Num outro ensaio, Montaner compara Lina Bo Bardi a Beuys ou a John Cage, compara a relação corpo a corpo com a realidade dos arquitectos da terceira geração à actividade artística global. Montaner diz que Lina Bo Bardi, como Beuys, marcam o início de uma nova época para a arte e para a arquitectura - a época da modernidade específica, da cultura do lugar, da capacidade de conciliar contrários, e da arquitectura viva tipo *work in progress*.<sup>10</sup>

O arquitecto Tony Fretton, numa entrevista a Mark Pimlott, para o interrogar acerca do contraste entre as intenções que originam uma obra e aquilo em que a obra sempre se transforma, usa uma comparação às 'mutações' que sofrem os trabalhos de Beuys - às diferenças entre a forma como são descritos e aquilo que nos fazem sentir quando os experimentamos.<sup>11</sup>

## **91. Joseph Beuys está ligado a artistas de quem os arquitectos gostam de falar.**

Joseph Beuys nasce em 1921 em Krefelf, Alemanha. Aos 19 anos é mobilizado para a guerra e em 1941, ao mesmo tempo que faz o treino militar enquanto rádio-telegrafista, estuda Biologia e Zoologia. Em 1944 o avião onde seguia cai. Apesar de ter dito que teria ficado durante 8 dias aos cuidados dos Tártaros, que o teriam descoberto e salvo a vida, Beuys recuperou num hospital militar. Esteve gravemente ferido por cinco vezes durante a guerra, foi prisioneiro dos britânicos, e só em 1946 regressou a casa.

Beuys menciona Goethe e Nietzsche como as suas fontes de maturação mental e espiritual durante o período da segunda guerra mundial. No pós-guerra, entre 1947 e 1954, estuda belas

artes na *Kunstakademie* de Dusseldorf, sob a direcção do escultor Ewald Mataré. Mataré fomentou em Beuys a sensibilidade para os materiais. Em 1950 interessa-se por Joyce e por Leonardo da Vinci. É nomeado catedrático de Escultura Monumental em 1961 e em 62 iniciou actividade no Fluxus. Foi muito influenciado pelas ideias antroposóficas de Rudolf Steiner. Em 79 conhece Warhol, em 80 Warhol expõe retratos de Beuys. Em 86 morre em Dusseldorf aos 65 anos.<sup>12</sup>

### **911. Andy Warhol.**

Em 1971 Warhol já conhecia o Bloco Beuys em Darmstadt; em 1979 Beuys visitou a Factory; e em 1980 Warhol realizou o retrato de Beuys onde a matéria (para Beuys o frio) é representada a vermelho vivo.

Beuys dizia que em certa medida era uma espécie de irmão de Warhol mas dizia também que trabalhavam com metodologias distintas.<sup>13</sup>

Warhol tinha um fascínio ‘muito arquitectónico’ pelo acto de registar e documentar.

O seu trabalho esteve exposto no museu de Serralves, onde, numa das salas, se reuniam uma espécie de crónicas de todos os aspectos da vida: registos de sons e de imagens, fotografias de muitas pessoas, desenhos de sapatos, sanitas, objectos comuns. Os seus temas misturam-se com a sua própria vida, com os sítios que habitava, com os seus amigos. Warhol, tal como Beuys, sabia trabalhar com o que quer que se lhe atravessasse pela frente, tirava proveito das coisas banais de todos os dias.

Mas, ao contrário de Beuys, defendia a aceitação das coisas como são - numa espécie de realismo, sem teorias, sem nada, apenas a afrontação com o mundo.<sup>14</sup>

Nesta ideia de mera aceitação do mundo como é - ‘Tudo é belo’ - passível de se associar a essas correntes ditas neo-liberais da crítica de arquitectura, há algo de profundamente decorativo, uma espécie de ausência (só aparente) de transformação, que o afasta completamente de Beuys. Beuys assume vontade de plástica material, política ou social; os quadros de Warhol eram feitos como que para decorar grandes salas.

*Shoe beauty*, é o título de um trabalho de Warhol onde este brinca com a questão da utilidade de um sapato. Warhol deixa transparecer a beleza futilizada do sapato.

O que é que pode interessar aos arquitectos num artista que à partida não concebe a ideia de transformação e que, ainda por cima, não leva a sério a utilidade das coisas?

Se calhar os arquitectos interessam-se por Warhol porque Warhol é muito mediático, no entanto, temos de acreditar mais na existência de razões profundas, afinal Beuys também é alvo de interesse e a sua obra é de exposição muito mais subtil e quase despercebida.

Um dos motivos pode ser essa ‘aceitação do mundo tal qual é’ - a que os arquitectos tem recorrido muito ultimamente. Outra razão pode ser o seu desinteresse pela fabricação manual dos seus trabalhos - numa exposição de Warhol em Florença transcrevi uma frase que dizia que ele pintava como pintava porque queria ser uma máquina, porque não gostava de tocar nas coisas. Este desprezo pela interferência da manualidade no resultado final é coisa comum com os arquitectos. Os arquitectos nunca constroem eles próprios, verdadeiramente, os edifícios que concebem. Pelo contrário, os arquitectos têm de dominar completamente a concepção de objectos que são sempre construídos por outros.

Se Warhol se apoiava na reprodução em série para conseguir tal objectivo, já os arquitectos têm de responder a problemas sempre diferentes de trabalho para trabalho.

Mas mesmo esta noção de série é coisa apropriável pela arquitectura. Montaner, a propósito da ambiguidade entre abstracto e figurativo refere o trabalho de Warhol como exemplo de renovação vinda pelo campo da figuração.<sup>15</sup> Warhol conjuga a introdução do elemento figurativo com a reprodutibilidade maquinal - o elemento mimético é tantas vezes reproduzido que se transforma em coisa abstracta, numa espécie de textura de papel de parede. É precisamente esta característica, de anulação do símbolo da figura através da repetição, muito contrária ao trabalho de Beuys, que a equipa Herzog & de Meuron usa. Herzog compara a utilização da fotografia de Karl Blossfeldt no edifício Ricola a este efeito de repetição que transforma algo de comum em algo novo, inquietante, e sem significado.<sup>16</sup>

Nos edifícios dos arquitectos Herzog & de Meuron, Warhol é interpretado muito para além do seu pseudo-conformismo. Warhol queria trabalhar a partir do cliché para o cliché, Herzog vê no trabalho de Warhol a potencialidade de trabalhar com os clichés arquitectónicos (do elemento figurativo ou da decoração) para os destroçar.

## 912. 'O silêncio de Marcel Duchamp é sobrevalorizado'.<sup>17</sup>

Duchamp, tal como Beuys ou como Warhol, introduziu na arte as coisas da própria vida - todos contribuíram para uma concepção ampliada de arte. No entanto, para Beuys, ao contrário de Duchamp, um *ready-made* significa um trabalho de um conjunto de capacidades - Beuys junta, ao conceito alargado de arte, o conceito antropológico.

Beuys deduz dos *ready-made* princípios de criatividade humana que ultrapassam o artista propriamente dito - para Beuys 'cada homem é um artista'. Usa o *object-trouvé* com uma convicção humanista. O 'suporte dorsal' é um objecto que Beuys expõe para simbolizar em simultâneo o sofrimento e a solidariedade humana - tem a ver a exposição das suas próprias experiências pessoais.<sup>18</sup>

*Das Schweigen*, um trabalho de Beuys de 1973, relaciona-se com a esfera de silêncio em torno de Duchamp. Beuys chama a atenção para os perigos do sistema de Duchamp, onde até os títulos das obras são herméticos. Beuys acusa Duchamp de ausência de questões pedagógicas, económicas ou democráticas na sua obra e nas suas intenções; acusa-o de não ser digno de discussão.

A 11 de Dezembro de 1964 Beuys fez uma acção cujo tema era a **sobrevalorização do silêncio** de Duchamp. Duchamp, ao contrário de Beuys, não assume explicitamente a arte como ocasião para debate, muito menos para debate social. Enquanto que Duchamp se mantinha à distância e era todo cheio de secretismo, Beuys lavava os pés a desconhecidos e explicava-se até a lebres mortas.<sup>19</sup>

Mas como é que Duchamp, aparentemente tão desinteressado e silencioso em relação aos outros, pode interessar aos arquitectos?

A resposta a esta pergunta não se esgota. A apropriação da arte é coisa que varia com os diferentes problemas que se colocam aos arquitectos. E por vezes, aquilo que consideramos ser o potencialmente mais óbvio de apropriar, é já por si mais óbvio para a arquitectura, e portanto o menos necessário de se apropriar. O arquitecto apropria sempre com uma indeterminável **intenção** (arquitectónica) tendo em vista um determinado objectivo arquitectónico. Isto é: não há um tipo de arte mais apropriável à partida do que outro, e tudo

depende do arquitecto, da sua intenção.

Ignasi de Solà-Morales compara Duchamp e outros artistas conceptuais (Oppenheim, Robert Morris ou Bruce Nauman) ao estruturalismo de Aldo Rossi, compara a auto-reflexão artística à auto-reflexão arquitectónica - onde processo, desenho ou estrutura são mais importantes do que o objecto final em si.<sup>20</sup>

De facto, ambos, Duchamp e Rossi, propunham e comentavam, apenas e respectivamente, arte e arquitectura. No entanto, existe, aparentemente, uma diferença entre os dois - Rossi desenhava arquitectura dentro da própria arquitectura, ou da representação de arquitectura, enquanto que Duchamp procurava arte fora da própria arte.

Duchamp, através da ideia de intenção (artística), conferiu a objectos do quotidiano o estatuto de obras de arte. Esta ideia de intenção pode identificar-se com o sentido, sempre intencional, com que os arquitectos se apropriam de coisas afastadas da arquitectura, nomeadamente, das artes plásticas.

Gehry transferiu a rede metálica, a chapa ondulada ou o cartão canelado para a esfera do desenho da arquitectura. Herzog e de Meuron usaram gabiões ou placas de fibrocimento para o desenho e construção de edifícios. O arquitecto João Mendes Ribeiro trabalhou um espaço para um *workshop* de teatro a partir de contentores de transporte de mercadorias.

Le Corbusier, em 1924, publicou na revista *Espirit Nouveau* o desenho de um bidé Maison Pirsuol.<sup>21</sup> Le Corbusier não pretendia chamar o bidé para o campo da reflexão da obra de arte, como arquitecto, pretendia chamar os objectos utilitários e funcionais para a vida e para o campo da reflexão da arquitectura. Também Loos apelava ao interesse dos objectos utilitários.

Quando Gehry introduz nos seus projectos uns binóculos ou um jornal gigante, apesar de não serem propriamente os objectos de uso comum que vão fazer parte dos edifícios, são os trabalhos de Oldenburg (objectos 'à-partida-não-arquitectónicos') que vão ser deslocados para o domínio arquitectónico, que se transformam em arquitectura.

Quando Herzog e de Meuron pedem a Thomas Ruff que lhes escolha umas imagens para a

fachada de um edifício, transportam-nas para a ideia de revestimento, textura e material.

Duchamp, ao contrário de Beuys, de Oldenburg ou de Thomas Ruff, não assumiu que a sua arte pudesse ser propriamente apropriável, mas, como apropriava fora da arte e para a arte, faz-nos perceber uma possibilidade de apropriar fora da arquitectura para a arquitectura.

Estamos sobretudo a comparar a ideia de intenção de Duchamp à ideia de intenção do arquitecto. Os processos de transformação, respectivamente em arte ou arquitectura, podem divergir consideravelmente.

O arquitecto possui outros processos, distintos de Duchamp para apropriar o 'à-partida-não-arquitectónico'. Podemos passar a chamar arquitectura a objectos na fronteira da não-arquitectura, e, a partir deles, mas sem os transportar fisicamente, desenhar arquitectura - é o que acontece com o desenho a partir da arquitectura popular ou das estruturas efémeras. Podemos ainda apropriar sem que os objectos dos quais partimos passam a ser arquitecturas - a partir das taças, caixas e garrafas presentes nas naturezas-mortas de Morandi, Gehry, porque tem de resolver uma casa, desenha quartos e salas, mas, as telas de Morandi, ao contrário do urinol de Duchamp que passa a ser arte, não passam a ser arquitectura.

O arquitecto, ao contrário de Duchamp tem uma muito maior acção transformadora.

No entanto, a transformação psíquica de uns objectos noutros também está presente na obra de Duchamp - a ideia de que as obras de arte e os objectos têm conteúdos interiores latentes relaciona-se com a capacidade analógica dos arquitectos, por exemplo, quando apropriam a arte. As obras de Duchamp são uma espécie de metáfora do espaço que existe para a analogia. Duchamp afirmou, numa constatação muito modesta e livre de responsabilidades, nada à maneira de Beuys, que o artista 'não faz coisas para as pessoas; são as pessoas que escolhem as coisas no meio da sua produção'; 'O espectador é quem faz a obra de arte'.<sup>22</sup>

Poderíamos pensar, que a ascensão dos objectos utilitários a obras de arte poderia transformar a arquitectura (mesmo a funcionalista) numa arte. Mas esses objectos, o porta-garrafas, a pá ou o bengaleiro, perdem o seu carácter de uso e portanto essa analogia não nos interessa nada. Não nos interessa tanto a transferência dos objectos do comum para a arte e para os museus,

que nos poderia quase fazer querer que também a arquitectura é uma arte, mas mais a transformação mental da ideia de um urinol na ideia de uma fonte – o forte poder associativo e mental latente nos trabalhos de Duchamp. Duchamp associava-se às coisas e associava-as entre si - ‘Eu colecionava ideias diferentes para as juntar.’<sup>23</sup>

*Étant Donnés: la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairag* é, para Jorge Cruz Pinto, a obra de Duchamp mais arquitectónica de todas: porque é espaço tridimensional, porque inverte interior e exterior, intimidade e sociabilidade, luz da lâmpada e luz do dia. Jorge Pinto faz a analogia entre o espectador da obra de arte e o usuário da arquitectura. A nós apetece-nos mais a comparação entre espectador e arquitecto: a metáfora da apropriação, a representação da permissão de visão voyerista de arquitecto, como espectador, em relação à obra de arte.<sup>24</sup>

Jorge Pinto usou da sua capacidade associativa mental para fazer do ambiente de *Étant Donnés* um enriquecido ambiente arquitectónico, e isso está muito bem. Mas a obra de Duchamp, mesmo não tendo sido essa a sua intenção, permite-nos entender que a nossa capacidade de associação pode chegar bem mais longe.

Na sessão de doutoramento de António Olaio<sup>25</sup> também se pôs questão de como é que o trabalho de Marcel Duchamp se relaciona com a arquitectura.

Tanto o arquitecto Domingues Tavares como o arquitecto Alexandre Alves Costa chamaram a atenção para a questão da introdução do movimento na obra de Duchamp.

Domingues Tavares comparou a introdução do dinamismo de Duchamp, na problemática metodológica da construção do espaço, à introdução do Humanismo por Michelangelo. Disse que a arte do século XX era toda muito formalista e numa afirmação irónica disse não perceber o que *Le Grand-Verre* acrescenta à arquitectura.

O arquitecto Alves Costa questionou até que ponto a arquitectura actual, cada vez mais indiferente à passagem do tempo, se relaciona ou não com a obra de Duchamp.

Duchamp, à parte da auto-reflexão artística ou do seu silêncio, deixa-nos muitos motivos e dúvidas para considerações no domínio do arquitectónico. A questão do movimento, seja ele mecânico ou humano, é uma delas. A relatividade do tempo, relacionada com a cultura do princípio do século, não está longe das reflexões da arquitectura contemporânea - relaciona-se

com as arquitecturas efémeras, com o desprezo pela durabilidade, com a possibilidade de reprodução, com a noção da arquitectura do acontecimento, noções algumas tão contraditórias como a própria arte de Duchamp.

Ignasi de Solà-Morales associa Duchamp ao facto de, na cultura e na crítica do início do século, o espaço ter deixado de ser uma ‘coisa-à-partida’ para ter passado a ser um resultado, resultado da nova relatividade físico-matemática, biológica, psicológica ou filosófica. Por outro lado associa a produção deste novo espaço aos mecanismos psicológicos do sujeito e às experiências ópticas de Duchamp.<sup>26</sup> Esta questão da visão do espaço, próxima ou afastada, relacionada com o movimento do corpo humano e dos mecanismos da percepção, é coisa que também não está fora da produção contemporânea de arquitectura.

*Le Grand-Verre*, introduz-nos ainda noutra reflexão transportável para o domínio do arquitectónico - a ideia de fatalidade, de acaso. Ao contrário de Beuys, que dizia que nada do que fazia era fruto do acaso (apesar de muitas das suas obras serem resultado da interacção imprevisível com o espectador), Duchamp assumia os acidentes no seu trabalho, inclusive trabalhava com a noção de casualidade, com a noção de obra aberta.

Ao contrário de algumas arquitecturas que gostam de permanecer formalmente imaculadas, o sentido de *Le Grand-Verre*, não sucumbiu à circunstância.

## 92. ‘A arquitectura é uma espécie de escultura social.’<sup>27</sup>

Beuys insistia na tripla estrutura da organização social – na ideia de *plástica social*. Defendia, em primeiro lugar, que toda a pessoa é **um artista** e que como tal se deveria desenvolver livremente; em segundo lugar, que a sociedade é em si **um acontecimento plástico**; e em terceiro lugar, que o sistema económico é **uma relação associativa** onde ‘o dinheiro flui como a corrente sanguínea’. Beuys tinha uma imagem antropomorfa da sociedade influenciada por Rudolf Steiner - a concepção da pessoa inteira de corpo e alma. Beuys defendia princípios anti-egoísmo: de liberdade, igualdade e de solidariedade entre os homens.<sup>28</sup>

O que mais é que esta espécie de terapia social **em três partes** pode ter a ver com o desenho

da arquitectura e com a problemática da apropriação da arte?

Herzog diz que, independentemente de outras opções, a arquitectura é sempre para as pessoas que nela trabalham e habitam, **‘a arquitectura é uma espécie de escultura social’**.

Herzog apropria-se de um conceito de Beuys para exprimir a relação da arquitectura com a vida e com as pessoas. Compara Herman Hertzberger a Rossi, e conclui que o facto da arquitectura ser uma ‘escultura social’ não significa que a arquitectura é substituível pelas disciplinas da sociologia ou da psicologia. Através de Rossi percebeu que a arquitectura implica sobretudo **desenhar** arquitectura. Diz que ambas as estratégias, quer a puramente sociológica quer a puramente pseudo-arquitectónica, são demasiado ingénuas ou dogmáticas.<sup>29</sup>

Os termos ‘escultura social’ ou ‘plástica social’ não devem ser entendidos apenas do ponto de vista da vã pretensão arquitectónica de esculpir a sociedade através da arquitectura.

**‘Escultura social’**, tal como Herzog quis implicitamente salvaguardar, tem um significado abrangente e inclusivo - alarga a arquitectura, a sua realização e o seu tempo de vida, às acções e interacções sociais.

Gonçalo Byrne disse numa entrevista que a arquitectura pode ser a potencialidade de oferecer a quem habita o desempenhar de um papel na sua criatividade.<sup>30</sup>

Existe uma espécie de interface entre o facto de as obras de arte serem ‘em si algo de social’<sup>31</sup> e o facto do social ser por si uma obra de arte - ou uma possibilidade de interacção com a obra de arte.

**921. Primeiro: ‘Diga eu o que disser não tem sentido se não vos inspirar a seguirem as minhas ideias utilizando as vossas’.**<sup>32</sup>

‘Tu que observas, tu és um artista também’.<sup>33</sup>

Esta frase tenta-me, e especialmente no contexto da apropriação da arte, acrescentar à habitual analogia directa entre artista e arquitecto uma outra, neste caso mais operativa, entre arquitecto e espectador da obra de arte - entendido assim como Beuys o entendia.

A noção que Beuys tinha do espectador era a noção de observador com capacidade transformadora. A comparação ao arquitecto tem um duplo sentido: por um lado o arquitecto é sempre transformador, intervém sempre na realidade, alterando-a; por outro lado, o arquitecto que apropria a obra de arte que observa, apropria-a modificando-a.

O papel transformador do arquitecto, tal como o espectador idealizado por Beuys, dá-se ao nível da transformação da informação que tem ao seu dispor e que apropria, e dá-se ao nível da transformação que provoca a obra construída, a sua própria produção é transformadora.

‘Se o sujeito já não deve exprimir-se imediatamente, deve no entanto (...) falar através das coisas, da sua forma alienada e mutilada.’<sup>34</sup>

A noção de **arte-veículo**, tem a ver com o interesse de Beuys em difundir ideias a partir do seu trabalho. Beuys protagoniza um tipo de arte cujos objectivos são apreender as circunstâncias, transformar os leitores em participantes e orientar os outros para a produção.<sup>35</sup> Tudo isto é uma espécie de metáfora do valor apropriável da arte que temos estado a defender:

*Tish, 2 pole* é um trabalho de Beuys de 1959. Esta instalação tem um **carácter presentativo**. Beuys usa a mesa como superfície de trabalho, um lugar de comunicação onde potencialmente pode haver lugar para um debate: ao seu redor podem reunir-se pessoas para ‘falar sobre pontos de vista decisivos’.<sup>36</sup> Esta mesa-instalação caricaturiza e encarna a função do artista como potencial apresentador. Beuys, por opção, não retém para si as suas obras, o conceito de arte é intencionalmente reflectido no espectador. Beuys entende e torna muito explícito que a obra se faz pública e social, porque todos os homens (até os arquitectos) a podem ver.

Beuys põe-nos o nosso assunto sobre a mesa.

## **922. Segundo: ‘Eu não tenho nada a ver com a arte’.**<sup>37</sup>

‘Eu não tenho nada a ver com a arte’ é uma frase de Beuys que, pelo seu sentido irónico, ilustra o **conceito alargado de arte** - ‘plástica é tudo, a plástica é pura e simplesmente a lei do mundo’.<sup>38</sup>

Harald Szeemann refere-se ao trabalho de Beuys como parte integral do mundo, como possibilidade de reprodução de recordações da infância, de situações vividas. Szeemann salienta o facto de Beuys transferir a ideia de arte para as esferas mais quotidianas da existência.<sup>39</sup>

John Cage realizou guiões de rádio baseados em textos de Beuys. Beuys interessa-se em 1950 por James Joyce. A ligação de Beuys a John Cage ou a James Joyce tem exactamente a ver com a consideração dos 'sons' intencionais tal como dos involuntários.

Tem a ver com as relações entre os acontecimentos históricos - elementos míticos - e as pessoas correntes - 'constelações do presente'.<sup>40</sup>

Beuys e Duchamp também têm em comum esta abertura da ideia de arte à fronteira com a não-arte.<sup>41</sup>

Este conceito de arte alargada poder-nos-ia levar a considerar a arquitectura como arte. Mas isso não nos interessa especialmente - a extensão de um determinado objecto ao conceito de obra de arte está ainda dependente da livre decisão do homem-artista.

O que nos interessa aqui é apropriarmos-nos deste conceito para a arquitectura. Isto é: o arquitecto, tal como Beuys ou Duchamp viram arte na não-arte, pode ver arquitectura nas fronteiras da não-arquitectura.

Herzog diz que desde que a sua equipa começou a trabalhar tem-se ocupado de ampliar o domínio do arquitectónico, de entender o que é a arquitectura; diz utilizarem vários materiais não interessa quais; usa os materiais sem ter preferências de uns sobre outros e gosta do jogo de relações entre material e edifício. Herzog dá o exemplo de Souto Moura, das suas respostas à cidade contemporânea com materiais tradicionais.<sup>42</sup>

John Cage, pela rejeição de qualquer tipo de hierarquia, pela ideia de integração na arte dos processos banais, foi associado não só a Beuys como a Gehry e a Oldenburg.<sup>43</sup>

Alejandro Zaera compara Gehry a Cage e a Oldenburg porque, como estes, recorre à banalidade dos processos reais e sociais. Gehry apropria-se dos objectos de uso comum abrindo a realidade quotidiana à imaginação e à arquitectura.

O **conceito alargado de interdisciplinariedade**,<sup>44</sup> o facto do arquitecto se associar às coisas, mesmo às que à partida não são arquitecturas, tem exactamente a ver com esta abertura. Esta noção permite-nos por um lado considerar a ampliação do domínio do arquitectónico às coisas menos eruditas, à arquitectura anónima ou popular; por outro, discutir e considerar válida a apropriação da arte - a forma como o arquitecto vê nas obras de arte (mesmo que não se pareçam nada com arquitecturas) uma espécie de potencial 'transformação' em solução arquitectónica.

Tal como o artista, apesar de se poder confundir com o carpinteiro, se mantém artista ao se apropriar da potencialidade comunicativa de uma mesa de madeira, o arquitecto, independentemente de poder ser considerado ou não artista, permanece arquitecto ao apropriar a obra de arte para um resultado intencionalmente arquitectónico.

'**Eu não tenho nada a ver com a arte**' poderia ter sido dita por um arquitecto, mesmo desses que apropriam a arte, e exactamente com o mesmo grau de ironia de Beuys. Antes ser irónico.

### **923. Terceiro: 'A plástica é uma constelação de forças'.<sup>45</sup>**

As coisas podem ser todas muito importantes mas tem de existir uma 'corrente sanguínea', condutora, que as associa umas às outras.

Ao conceito de acumulação, conceito alargado de arte, está agarrado o da associação e transformação.

Beuys cria metáforas do intercâmbio permanente, da circulação constante de energia. Os tubos de plástico, nalguns dos seus trabalhos, são para a conversão do sangue em mel (primeiro orgânico e depois social).

Beuys coloca em vitrines objectos simultaneamente familiares e estranhos ao espectador. Beuys joga com a eficácia da **natureza analógica das coisas**, mistura desagregação e unificação, irradiações e contradições - junta coisas aparentemente desadaptadas numa caixa fechada de vidro. Queria despertar-nos para a necessidade de aceder a este mundo de associações.

Em *Langhans* (casa alargada) de 1953-1962 a oposição formal dos objectos, a perda de força,

compensa-se com as novas descobertas, com as novas invenções.<sup>46</sup>

Beuys alude para a inversão do factor desestabilizador em princípio positivo e criador.

**Primeiro o homem deve sair do isolamento, segundo deve associar-se às coisas e por último, isolado ou não, transformar as coisas e associá-las entre si.** Beuys como que chama a atenção para a

**vontade** que tem de estar subjacente a estes passos.

Johannes Stutgen resume: formas + orientação, ser + vontade de ser.<sup>47</sup> É como se as coisas por si só não bastassem, o homem e a sua intenção tornam-se fundamentais (plástica = a pessoa = a pensamento).

É muito claro que tudo isto se relaciona com o arquitecto, com a sua capacidade associativa e com a forma como se relaciona com as coisas para as transformar.

Continuamos com as metáforas: Beuys envolvia objectos em feltro (um conjunto de troncos de árvore, uma cama, ou um piano) para nos advertir em relação à passividade ao mesmo tempo que a representa. Beuys simboliza a possibilidade de manter um corpo quente, quer seja para nos alhearmos do mundo, quer seja para recuperarmos energias - para o mal ou para o bem. Beuys contrapõe inércia e criatividade.<sup>48</sup>

O traje, o revestimento, a pele de fora, é para Beuys o símbolo do isolamento do homem do seu tempo.

É interessante fazermos a associação desta roupagem das coisas (ou do homem), que as isola do mundo, com o conceito de pele exterior dos edifícios de Herzog & de Meuron. Mais interessante ainda será juntarmos a este mesmo raciocínio o facto quase controverso de Herzog ter citado Beuys pela sua capacidade de fazer visíveis as relações entre coisas aparentemente dispersas. Herzog escolhe a palavra **continuidade** para descrever esses processos.<sup>49</sup>

De facto, a escultura (a plástica) era para Beuys como um processo fluído entre a vida orgânica e a estabilidade, entre o caos e o cristal, entre a suavidade e a rigidez. Para Beuys até as actividades políticas e sociais poderiam são escultóricas.<sup>50</sup>

Herzog apropria-se das analogias, sugeridas por Beuys, entre o comportamento de um gás e o movimento de uma massa de gente, ou entre a combinação cobre e ferro e as qualidades femininas e masculinas, para chamar a atenção para as semelhanças entre processos sociais, psicológicos, naturais ou artificiais.<sup>51</sup> Herzog diz que o seu trabalho pretende apelar à energia, diz acreditar que a arquitectura devia misturar-se mais com a vida, fundir o artificial e o natural, o mecânico e o biológico.<sup>52</sup>

Atravessa-se aqui uma outra questão fundamental para o arquitecto: a capacidade de conjugar, não apenas coisas estranhas, mas coisas supostamente contrárias - artificial e natural, natureza e abstracção, ou conceptual e simbólico no exercício da arquitectura.

Montaner associa os arquitectos da terceira geração a Beuys pela **conciliação de condições antagónicas** - modernidade e tradição, abstracção e realidade, intelectual e popular, racionalismo e irracional, repetível e irrepetível, funcionalidade e poética, concepção e representação, cultura e natureza, arte e vida. Salienta a noção de dupla continuidade: da tradição e do realismo, e, ao mesmo tempo, dos valores básicos do movimento moderno: humanismo, projecto social, vontade de renovação formal, ou construção utilitária.<sup>53</sup>

Beuys identificava-se com Leonardo da Vinci pela síntese entre mito e logos, arte e ciência, ciência e intuição.<sup>54</sup>

Em *Mammut*, de 1960, Beuys usa o tema do animal para integrar aspectos além da lógica e da razão, elementos para além do homem racional. Beuys considerava a **intuição** como uma forma de conhecimento que deve regressar ao homem. Integra conhecimento intuitivo e discursivo, o sensorial e o óbvio.<sup>55</sup>

## **924. Outros: 'Princípios plásticos supra-espaciais'.<sup>56</sup>**

Beuys relaciona-se com a arquitectura, com os arquitectos, com a apropriação da arte, sem que a sua obra seja propriamente arquitectónica. Beuys é um bom exemplo de como a relação da arquitectura com as artes plásticas ultrapassa totalmente a ideia comum de coisa semelhante e superficial.

Os 'Princípios plásticos supra-espaciais' são, segundo Beuys, o calor (energia caótica) e o frio (energia cristalina). Coisas que, não sendo superficiais, são, apesar de tudo, muito familiares ao arquitecto:

### **9241. Desenhar + dar forma + pensar + forma + forma de pensar.**

Beuys desenhava com tinta, sangue, chocolate ou gordura, desenhava em suportes diferentes de diferentes tamanhos - tipo laboratório.

Para Beuys o **desenho** era mais um interlocutor, um mediador entre o artista e o artista, e entre o artista e o outro.

Beuys fixa qualquer coisa no desenho porque a atenção já está a formular um novo pensamento. Os desenhos de Beuys têm um carácter aberto, entre fixar e reflectir – é como se o que houvesse para ser representado se fosse anunciando para ser representado.

Beuys desenha forças duais em interacção: público e oculto, histórico e secreto, solidão e comunidade, positivismo e mito.<sup>57</sup>

Em 1981 Beuys disse ter a certeza que, se não fosse o desenho, ter-lhe-iam ocorrido ao longo do seu trabalho concepções totalmente falsas. O desenho, como a sua busca de história, ajudavam-no na consciência das coisas que fazia.<sup>58</sup>

Em 1972, em Kassel (na *Documenta 5*), durante 100 dias, do meio dia às oito da noite, Beuys esteve disponível para todas as explicações que lhe fossem solicitadas. Escrevia e desenhava em ardósias que se iam substituindo. Beuys não apagava nada, deixava as ardósias usadas assim espalhadas pelo chão. Criou um ambiente totalmente resultante da vontade de evidenciar o **processo**; uma espécie de representação do processo consciente. Unidos: ser e consciência de ser, forma e orientação.<sup>59</sup>

Herzog disse que na obra de Beuys **nada tem a ver com o acaso**, tudo foi eleito e escolhido.<sup>60</sup> Beuys situa-se algures entre Duchamp e o arquitecto que acredita poder controlar tudo completamente.

Beuys **torna as situações produtivas**, não a partir do acaso pelo acaso, mas a partir de

circunstâncias - quer as exteriores a si quer as que ele próprio, intencionalmente, impõe à obra.

*Plight*, um trabalho de Beuys de 1985, normalmente tido como uma espécie de espaço interior muito arquitectónico, tem vários aspectos interessantes que muitas vezes escapam a esta analogia mais imediata.

*Plight* foi feito para um sítio específico - para a galeria Anthony d'Offay, no centro de Londres. O galerista pediu a Beuys que o seu trabalho tivesse em conta a necessidade de isolamento da galeria de uns ruídos que vinham das proximidades.

Beuys não incluiu o ruído como uma espécie de acaso descontrolado, mas também não o ignorou. Tornou essa circunstância, em jeito de arquitecto, numa maior valia para o seu trabalho. Aproveitou a ideia de isolamento dos ruídos que vinham de fora para a associar ao isolamento em relação ao mundo exterior, um tema que explorava já no seu trabalho - a sua própria condicionante.

284 colunas feitas de rolos de feltro, com uma **escala muito antropométrica**, foram cuidadosamente todas desenhadas por Beuys, montadas de forma a delimitarem um espaço e a tocarem o chão e o tecto. No interior desta **construção**, Beuys coloca um piano preto com uma ardósia e com um termómetro corrente no cimo.

Beuys, que já tinha embrulhado um piano em feltro, em *Plight* separa-o do invólucro ao ponto de permitir que nos coloquemos no espaço entre. Cria uma espécie de escultura penetrável, sensível ao visitante e onde os sentidos deste são solicitados até ao extremo.

Conjuga a ideia de um espaço anticomunicativo, intimidante, com a ideia de um espaço protector em relação às más influências; estranheza e ao mesmo tempo local de reunião.

*Plight* é uma espécie de jogo de relações entre a matéria e o homem, uma **interacção entre o espectador e o material**.<sup>61</sup>

Herzog diz que o trabalho de Beuys lhe interessa pela **materialidade**, pela sua forma de operar com os materiais, pelo facto de não os utilizar apenas de modo mono-funcional, como, diz, os arquitectos tendem a fazer.

Luis Fernández-Galiano associa a elegância *povera* do fibrocimento do armazém Ricola à violência da matéria na obra de Beuys.<sup>62</sup>

Franz Joseph van der Gunten diz que o que mais caracteriza Beuys é a imediatez e a **economia de meios, sem nunca ser receita ou directiva para a forma**, onde o desenho é utilizado como prolongamento do pensamento onde ‘caminho e meta são meta e caminho’.<sup>63</sup>

*Doppelaggregat* de 1958-68, é descrito como ‘**aparentemente minimalista**’: onde certos elementos parecem minimalistas - as formas quadradas, reduzidas ao essencial, a sua repetição; e onde ao mesmo tempo se supera essa lógica pela introdução de variações, de dinâmicas, onde se passa da pura corporalidade para a interpretação do mundo circundante - um objecto que ‘**investiga a envolvente**’ e a influência.<sup>64</sup>

Montaner refere as acções corporais de Beuys como referências básicas para a noção de **lugar** - entendido como presença de experiência corporal.<sup>65</sup>

Em *Olivestone*, de 1984, Beuys encheu com azeite tinas rectangulares feitas em pedra. Esta instalação, segundo Cecilia Lavelli remete-nos para o macro sistema do palácio onde se insere, como se ele próprio fosse encarado como recipiente.

Beuys concebe a ideia de lugar como convivência entre o homem e a obra de arte, remete-nos para o significado das paredes e dos espaços, obriga o visitante a pisar o chão à volta das instalações, a participar nas obras. Para Beuys, **lugar** é qualquer coisa que tem a ver com plástica porque está à disposição do homem, os ambientes são expostos às interpretações, corporais e psicológicas, do homem.<sup>66</sup>

**925. Através de Beuys desenvolvemos uma redundância - apropriámos o seu trabalho, não só porque nos remete para analogias com o exercício da arquitectura de uma maneira geral (ponto 924., ‘Princípios plásticos supra-espaciais’), como nos remete para a reflexão sobre a própria apropriação arquitectónica das artes plásticas:**

‘Tu que observas és um artista também’ (ponto 921.); ‘Eu não tenho nada a ver com a arte’ (ponto 922.); ou ‘A plástica é uma constelação de forças’ (ponto 923.); sintetizam três conceitos fundamentais da obra de Joseph Beuys. Ao mesmo tempo, constituem uma espécie de princípios básicos para a própria apropriação da arte pelos arquitectos.

Através de Beuys sintetizámos algumas das condições básicas da arquitectura que se relacionam com a operatividade da arte.

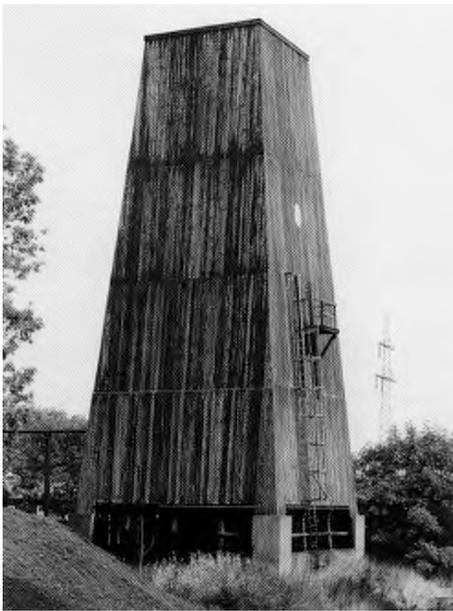
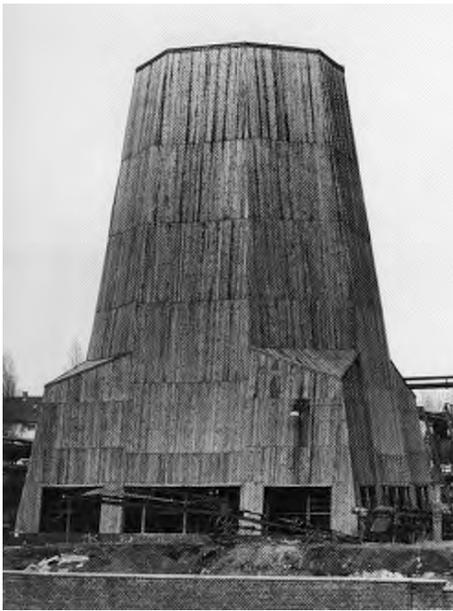
Por outro lado, Beuys mostra-nos como consciência e razão interagem com o processo intuitivo. O seu trabalho desfaz alguns dos equívocos e dos medos mais comuns existentes em relação à apropriação da arte - reelimina a contradição entre abstracção e vida, entre forma e conceito, entre inspiração e processo.

A sua obra é profunda porque encara a possibilidade de dialéctica entre divergências ou mesmo contradições.<sup>67</sup> Concilia desmitificação com mito, pedagogia com rejeição de directivas ou receitas para a forma, cultura material com cultura simbólica, aspectos técnicos e sociais, espaço perceptivo e lugar preceptivo, fenomenologia e crítica radical, subjectividade e objectividade, fragmento e princípio.

Resta-nos interrogar o interesse de tantos arquitectos contemporâneos pelo *'programa educativo abrangente para a liberdade'*<sup>68</sup> de Joseph Beuys - onde se incluem 'princípios supra-espaciais', coisas como o desenho, o processo, a escala antropométrica, a interacção com o corpo do espectador, o sítio específico, a investigação e transformação da envolvente ou do lugar - quando a cultura arquitectónica parece 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'*

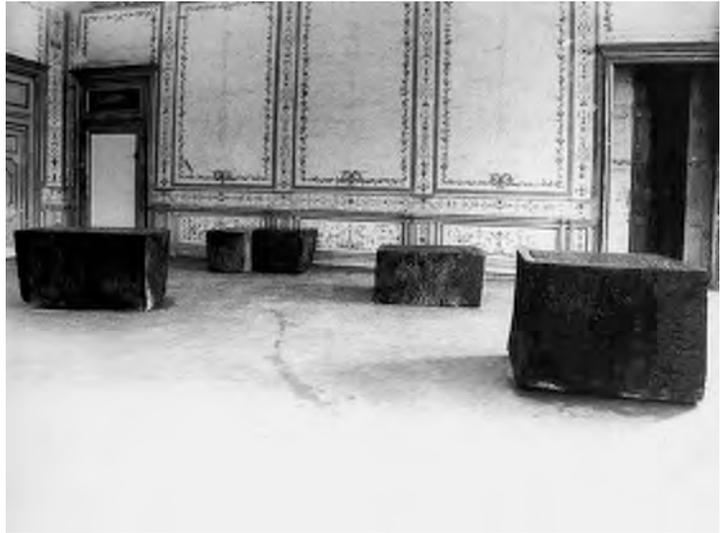




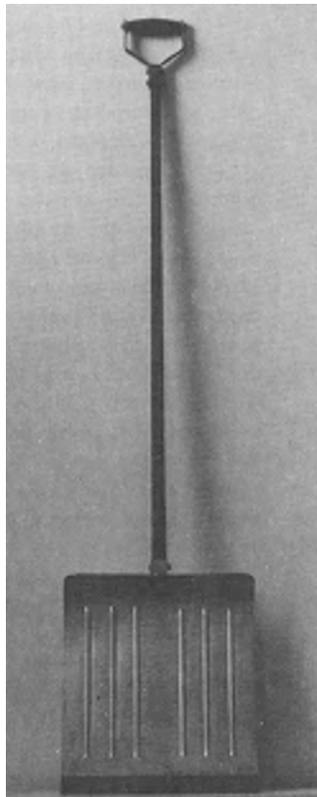














39 | 1972, *Rückenstütze eins feingliederigen Menschen* (suporte dorsal para pessoa de membros finos), Joseph Beuys;  
1940, auto-retrato com cabelo cortado, Frida Kahlo





**100. Pescada de rabo na boca.**

## 100. 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 nos dias de hoje as duas disciplinas estão muito próximas, muito convergentes. Para tal, 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.<sup>1</sup> Montaner refere a Ville Radieuse de Le Corbusier porque esta reflecte o desmembramento das partes dos objectos importado do cubismo; a arquitectura neoplástica de Theo van Doesburg e Rietveld e a sua inspiração em Mondrian; as morfologias dos arquitectos da ‘terceira geração’, as formas de *cluster* de Alison e Peter Smithson, e a sua relação com o expressionismo abstracto e com a *art brut*, com o *dripping* gestual de Pollock; 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’.<sup>2</sup>

Levando este facto às últimas consequências, seríamos quase levados a pensar que para estudarmos a arquitectura de finais do século XX, bastar-nos-ia estudar os desenvolvimentos da arte contemporânea. Apesar de tentador, um trabalho deste tipo, seria duvidoso: já vimos que a relação entre arte e arquitectura não só transcende a ideia de que é necessária uma estreita aproximação entre ambas, como vimos que não existe um paralelismo sincrónico ou vincutivo entre a produção artística e a produção arquitectónica.

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.<sup>3</sup>

No Louisiana Museum of Modern Art, na Dinamarca, a propósito de ‘Concepções do Século XX’, expuseram-se obras do futurismo associadas a trabalhos de Zaha Hadid, El Lissitzky associado a Libeskind, o construtivismo associado a Tschumi, e tudo isto, em conjunto com produções de Verner Panton, Moholy-Nagy, Bruce Nauman ou James Turrel.<sup>4</sup>

Não poderemos 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<sup>5</sup> ou como o emaranhado de Lina Bo Bardi: ‘onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos **pontos** e inventadas soluções, sem começo nem fim’.<sup>6</sup>

‘A apreciação da arte, assim como a sua “história”, recebe permissão para mover-se, expandir-se, através do confronto espontâneo e da justaposição inesperada.’<sup>7</sup>

O arquitecto, porque decompõe e reconstrói, faz com que a história da apropriação da arte não seja exactamente paralela à história da arte. Não existe uma relação linear entre ambas.

Nesta perspectiva, qual será a reflexão mais interessante a propósito da arte contemporânea? Será reduzi-la às experiências semelhantes às da arquitectura actual? Devemos construir, a partir da produção artística contemporânea, uma espécie de imagem de unidade com a arquitectura mais recente? Ou devemos, pelo contrário, detectar as fragilidades e os pontos polémicos de uma suposta aproximação entre a arte contemporânea e a arquitectura dos dias de hoje?

### **101. Apropriação da arte contemporânea.**

Quais são os argumentos que se usam para justificar uma convergência contemporânea entre a produção artística e a produção arquitectónica?

Julia Schuzl-Dornburg defende 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.<sup>8</sup>

De facto, a criação de grandes esculturas como as de Christo, Richard Serra ou Claes Oldenburg acrescentaram ao valor contemplativo da obra de arte valores tácteis e de uso público - são obras em espaços exteriores e sem pedestais. As obras de arte deixam de ser auto-referenciais e autónomas para passarem a incluir as pessoas. As esculturas convidam o observador a tornar-se, de alguma forma, utilizador.

Thomas Schütte construiu, a propósito da documenta 8, em 1987, um pavilhão para venda de gelados e café. Siah Armajani defende uma arte utilizável e comunicativa; desenha, desde 1967, casas e jardins de leitura, pontes e locais para piqueniques.<sup>9</sup>

Por outro lado, o conceito *site-specific*, inicialmente desenvolvido por Robert Smithson<sup>10</sup> nos anos 70, e segundo o qual as obras de arte passam a ser parte integrante do local onde se encontram, estende-se hoje das intervenções na paisagem às intervenções no tecido urbano ou na galeria. Este conceito, que vincula a compreensão da produção artística ao espaço onde se situa, acentua a sua perda de auto-referenciação.

Desde finais dos anos 80 são comissariados eventos que relacionam as obras de arte com as especificidades dos locais expositivos, com a significação histórica e social dos contextos onde se inserem. Um interesse que acaba por se estender aos lugares privados: a exposições organizadas especificamente para casas, jardins, garagens, caravanas, ou hotéis.

O fundamental, independentemente do carácter mais ou menos público destas intervenções, é que o **lugar** e o **homem** são tomados como valores geradores da produção artística.

À tendência de redefinição de lugares referenciada na história ou na cultura, juntam-se criações (de raiz) de obras tridimensionais *in situ* - construções cuja escala é em função da possibilidade de experiência e atravessamento pelo homem.

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-espaço para se aproximarem dos lugares existenciais, carregados de padrões de comportamento ou de memórias e vestígios de utilização quotidiana.

Dani Karavan, Mary Miss, Claus Bury, George Trakas, ou Eduardo Chillida, 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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup>

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 *brille* (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. Ao contrário de Oldenburg subverte o significado do sítio onde intervém. Mas em ambos os casos trata-se de uma interacção entre a especificidade dos locais e as produções artísticas que lhes passam a pertencer.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

No mesmo ciclo de exposições, relativos ao espaço da Casa de Serralves, Franz West trabalhou o tema da perversão do uso do mobiliário e dos materiais; apelou à participação emocional e ao envolvimento físico dos espectadores. West, através de ‘objectos paródicos’ que estimulavam a reacção das pessoas, com formas protuberantes, mutáveis e metamórficas, relacionou a monumentalidade da casa com as acções quotidianas, espontâneas e inesperadas dos visitantes da instalação.<sup>16</sup>

Nas exposições de arte contemporânea, coisas como maquetas, desenhos de cidade, frases de arquitectos citadas por artistas, ou fotografias de arquitectura, são uma constante. Artistas como René Daniels, Mark Pimlott, Rémy Zaugg, Robert Morris, ou Reinhard Mucha, exploram e investigam, dentro da sua produção artística, soluções arquitectónicas para os espaços expositivos.<sup>17</sup> O escultor Erhard Walther desenhou, em princípios dos anos 90, em Hamburgo, a galeria de arte de Helmut Ritter. E Erwin Heerich, também escultor, projectou, em colaboração com o pintor Gotthard Graubner, o museu para a colecção de Heinrich Muller - o Museum Insel Hombroich, de 1985.<sup>18</sup>

Simon Ungers expõe, em galerias de arte da Chelsea nova-iorquina, 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 Tadachi Kawamata usam as suas intervenções artísticas para criticarem a arquitectura e a cidade.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup>

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, damo-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.

**1011. ‘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.’<sup>21</sup>**

No tema da obsessão pelo homem incluem-se 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. Remetem-nos para o uso, para a escavação, para a transformação e para os símbolos, para a ocupação e para a escala. Interferem, sobretudo, com o **corpo**.

Zhang Huan organiza performances onde homens nus se deitam sobre o cimo de montanhas para lhes acrescentarem 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.<sup>22</sup>

No New Museum of Contemporary Art de Nova Iorque esteve recentemente uma exposição cujo tema, independente dos meios técnicos utilizados (desde a pintura ao vídeo ou à fotografia), era a configuração muscular específica dos corpos de hoje.<sup>23</sup>

No MoMA, sob o título *Anatomically Incorrect*, em junho de 2000, expuseram-se trabalhos de Miró, Hans Bellmer, Salvador Dalí, ou Cindy Sherman. O foco dirigia-se uma vez mais para o tema das justaposições físicas e psicológicas na imagem e na representação do corpo.<sup>24</sup>

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.

## 102. ‘Tal-como-está-ali-não-poderia-estar-em-qualquer-lado’.

Na arte, 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 tátil, 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’.

Lugares físicos e existências, realismos e realidades, representação e representado, homens com percepção óptica, com corpo, com comportamento, são os temas, que, chegando a extravasar as analogias mais óbvias, são geralmente chamados de dentro da arte contemporânea para uma proximidade em relação à arquitectura.

Julia Schulz-Dornburg, no seu livro *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*,<sup>25</sup> de inícios de 2000, defende que nos últimos anos houve 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, e divide-as em oito capítulos aos quais atribui os seguintes títulos (pela ordem do livro): ‘**Barómetro**’; ‘**Pasaje**’; ‘**Reflexión**’; ‘**Sonido**’; ‘**Luz**’; ‘**Observación**’; ‘**Excavación**’; e ‘**Memoria**’.

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.

A maior parte das temáticas que são abordadas referem-se directamente a exemplos de produções artísticas e arquitectónicas que envolvem física e mentalmente o homem nos lugares onde se inserem.

Os trabalhos apresentados sob os temas **passagem, observação, escavação, memória e som** claramente deixam de fazer sentido fora dos contextos dos sítios a que pertencem ou quando isolados da presença física dos homens.

Tratam-se de **percursos**, de **miradouros** ou de **cavidades**, trabalhos de Dani Karavan, Kawamata, Tadao Ando, Mario Botta, Claus Bury, Tom Heneghan, ou Eduardo Chillida. Sugerem e são determinados em função da escala humana e da possibilidade de experiência física das potencialidades máximas (históricas, culturais ou paisagísticas) das suas envolventes. Ou tratam-se de apelos à **memória**, como os de Rachel Whiteread, Melissa Gould, Mona Hatoum, ou Dan Hoffman. Trabalhos que despertam a atenção dos observadores/utilizadores para a evocação consciente ou inconsciente de vestígios e significados do passado dos lugares. Ou ainda os trabalhos de James Turrell, Douglas Hollis, ou Hali Weiss, que enfatizam quer o **som** quer a ausência de som para interagirem com as pessoas: para que estas sintam o eco dos seus próprios movimentos, ou para que se sintam sugestionadas a prestarem atenção aos barulhos específicos dos lugares - desde o som do vento na montanha aos ruídos da agitação e dos transportes públicos nas grandes cidades.

Nos restantes três temas - **barómetro, reflexo e luz** - é privilegiada a escolha de trabalhos cuja percepção é sobretudo óptica. Tratam-se de obras onde, à partida, o contacto físico com as pessoas é preterido em função da imagem (a maior parte das vezes exterior) dos edifícios e instalações. No entanto, é interessante verificarmos, que mesmo nestes casos - em que à partida as intervenções valem pelo objectivo da contemplação, em que os edifícios vivem quase só por si só, onde o sentido dos projectos poderia estar relacionado com a mera finalidade da sua publicação em revistas e livros - a presença dos lugares, das pré-existências, ou das pessoas não é, ainda assim, excluída. Pelo contrário: por um lado, estes edifícios e instalações fazem-se contempláveis e imagéticos através do aproveitamento das características particulares de um determinado sítio; e por outro fazem depender a sua compreensão de múltiplos (sempre diferentes) instantes de observação. É como se a distância física em relação ao corpo dos

homens se fizesse por uma aproximação óptica que enfatiza as características da envolvente circundante e é como se o isolamento em relação à envolvente se fizesse pelo cativar e atrair das variadas e particulares aproximações escolhidas por cada homem.

Em **barómetro**, Julia Schulz-Dornburg selecciona trabalhos que, segundo as suas próprias palavras, são como ‘meios de delimitar o efeito de um acontecimento e de o adaptar à escala humana’, ‘são indicadores que nos ajudam a ver e a compreender o que nos rodeia e a medir o nosso lugar numa ordem superior’.

A Torre dos Ventos de Toyo Ito, em Yokohama no Japão, é uma das obras escolhidas. A sua percepção é totalmente dependente das circunstâncias que ocorrem a cada instante no redor do edifício - as diferenças de ruído, velocidade, ou direcção do vento, traduzem-se numa intensidade luminosa variável e revelada através de um sistema de focos e anéis de néon visíveis a partir do exterior do edifício.

Da mesma forma, os feixes de luz de Yann Kersalé, que foram instalados temporariamente no Central Park em Nova York, variavam com a intensidade do tráfico que circunda os limites do parque; ou ainda as 150 varas de fibra de carbono com pontas luminosas, associadas a um projecto de um café de Makoto Watanabe, descrevem e tornam visível o movimento do vento, tanto de dia como de noite, na região montanhosa de Honshu no Japão.

Os trabalhos correspondentes aos temas da **luz** e do **reflexo**, e talvez porque é assumido o seu fortíssimo carácter visual, são-nos curiosamente revelados através de imagens a cores - pelo que constituem nesse aspecto uma excepção em relação ao resto do livro. No entanto, mesmo estes exemplos, não correspondem a propostas auto-referenciais - não deixam de ser passíveis de se incluírem no espírito da dependência em relação aos lugares ou ao ponto de vista do homem/observador.

Dan Graham usou espelhos na construção de modelos para casas suburbanas com a finalidade de se debruçar sobre temas como a relação entre o público e o privado, ou o exterior e o doméstico. Cai Guo-Qiang expôs-se a uma explosão para registar os movimentos da terra e as variações do seu próprio ritmo cardíaco. Steven Holl, no Museu da Cidade em Cassino (Itália), tirou o máximo partido das potencialidades da iluminação natural projectando cada uma das sete salas em função da orientação solar e dos desenhos de luz daí resultantes. E Peter

Zumthor, para o museu de arte Kunsthaus Bregenz em Bregenz (Austria), projectou fachadas autoportantes revestidas a painéis de vidro que deixam entrar o vento por entre as juntas, que absorvem a intensidade luminosa do céu e que espelham a luz do lago Constanza, de forma a que nas salas de exposição se reflectam as condições meteorológicas do ‘exterior invisível’.

Estes trabalhos, pertencentes ao conjunto que Schulz-Dornburg elege como demonstrações da afinidade e convergência entre os objectivos da produção artística dos últimos anos e os da arquitectura contemporânea, não são criações de objectos isolados, autónomos e auto-referenciais. Mesmo quando se isolam da função utilitária, no seu sentido estrito, envolvem-se e interagem, de forma exclusiva e exaustiva, com a escala, com o sítio, ou com o tempo do homem que deles se aproxima.

E 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”?’.<sup>26</sup>

Regressamos à questão que colocámos no final do ponto **90.**, a que não casualmente chamámos: **‘Todos os caminhos vão dar a Beuys’.**

### **103. ‘Tal-como-está-ali-poderia-estar-em-qualquer-lado’.**

Hans Ibelings, no seu livro *Supermodernism, Architecture in the age fo Globalization*<sup>27</sup>, 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'.<sup>28</sup>

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, que não existe tal coisa como identidade.

Ibelings chega a definir uma 'estética arquitectónica aeroportuária' - feita de estruturas metálicas a nu, coberturas abobadadas, cromatismo de cores frias e muito vidro - depositária de 'valores' da nossa era, tal como acontecia nos museus dos anos oitenta.

Define uma sensibilidade arquitectónica recente que tende para o neutral, para o indefinido, para o vazio sob controlo, para a 'heterópolis' - cidade sem forma, sem plano, sem centro.

Jean Nouvel, Dominique Perrault, Philippe Starck, Rem Koolhaas, ou Herzog & De Meuron, são alguns dos arquitectos que, segundo Ibelings, respondem a um mundo carente de significado.

Fala-nos de arquitecturas sem vínculos, sem escala humana, 'soltas' como as multinacionais; sem referências ao sítio ou à história; sem indicadores exteriores do que se passa no seu interior; sem referências simbólicas, sem identidade. 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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup>

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.

## **1031. ?**

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? 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? Será que a cultura contemporânea se divide, afinal, entre objectivos perfeitamente antagónicos? Entre identidade e neutralidade, lugar e não lugar, espaço e anti-espaço, homem e construção? Será que temos de optar definitivamente entre uma aproximação mais artística ou uma mais arquitectónica? Ou devemos entender a contemporaneidade, tal como nas nossas proposições anteriores, como um campo de caminhos múltiplos e desmultiplicados, tanto na arte como na arquitectura contemporâneas, e onde não temos de optar obrigatoriamente pela falta de sentidos? 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’? E, se assim for, poderá haver alguma coisa a convergir na contemporaneidade? Não será de facto disparatado estarmos a querer associar a arte e arquitectura contemporâneas, num objectivo comum, quando, no fundo, esse objectivo é totalmente dependente, mais uma vez (e sobretudo na contemporaneidade) do construído por cada arquitecto?

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, de Dan Flavin ou de Donald Judd, 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 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 as maquetas de James Casebere ou Thomas Demand?

Como é que podemos compatibilizar a arquitectura que não nega nenhuma referência (a que à partida estaria mais apta a apropriar e incorporar experiências da produção artística) com a procura de sentido? E se estas arquitecturas existem, serão elas neutras?

Afinal 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 o centro técnico do livro de Marne-la-Vallée de Dominique Perrault e o Dome de Richard Rogers? 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?

Como é que a concepção de minimalismo de Montaner se coaduna com a de Ignasi de Solà-Morales? Como e que o conceito de arquitectura *high-tech* de Solà-Morales se conjuga com a arquitectura tecnológica da ‘estética aeroportuária’ de Ibelings? Como é que o não-lugar de Ibelings se relaciona com o novo lugar de Solà-Morales? Onde se encaixam, na arquitectura-natureza-morta da topografia de Solà-Morales, as pessoas e os corpos, que Julia Schulz-Dornburg vê na contemporaneidade?

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).<sup>31</sup>

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’<sup>32</sup> - 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’.<sup>33</sup>

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)<sup>34</sup> - teremos de juntar **os vários minimalismos** de Montaner. 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.<sup>35</sup>

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.

Aproximação e distância, convergência e divergência, atracção e repulsa - tudo se decompõe e tudo se relaciona ao mesmo tempo. Não existem as classificações estáveis, não existem domínios estanques. Qualquer tentativa de criação de um sentido único, rapidamente se transforma em estilo. Na verdade, as combinações possíveis são quase infinitas. Ao ponto das interrogações que fizemos poderem ter constituído, indiferentemente, um ponto de partida ou um ponto de chegada do nosso trabalho.

Entre a imagem desmultiplicada do mundo e a globalizada de Ibelings, é possível continuarmos a preferir aquela a partir da qual nos podemos surpreender a nós mesmos. 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 as perguntas.

### **1032. Pescada de rabo na boca.**

A relação entre a arquitectura e as artes plásticas não é linear.

Iludirmo-nos com a imagem alheia 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.<sup>36</sup>

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 contêm, dificilmente em que é que estão contidas.

Ao arquitecto interessa a construção de várias analogias. Não lhe interessa o estrito mimetismo, a prefiguração fácil de uma parecença. ('Quem olha do exterior para uma janela aberta nunca vê tantas coisas como quem olha para uma janela cerrada.'<sup>37</sup>)

Interessa ao arquitecto ser uma espécie de veículo entre o visível e o invisível. Entre o inoperante e o produtivo. Interessam-lhe as interpretações, muitas vezes não o que vê, mas o que pensa que vê, como sente o que acha que vê - são pequenas coisas, nada de grande, mas colectivamente criam-lhe o contexto, a identidade a partir da consciência dos outros.<sup>38</sup>

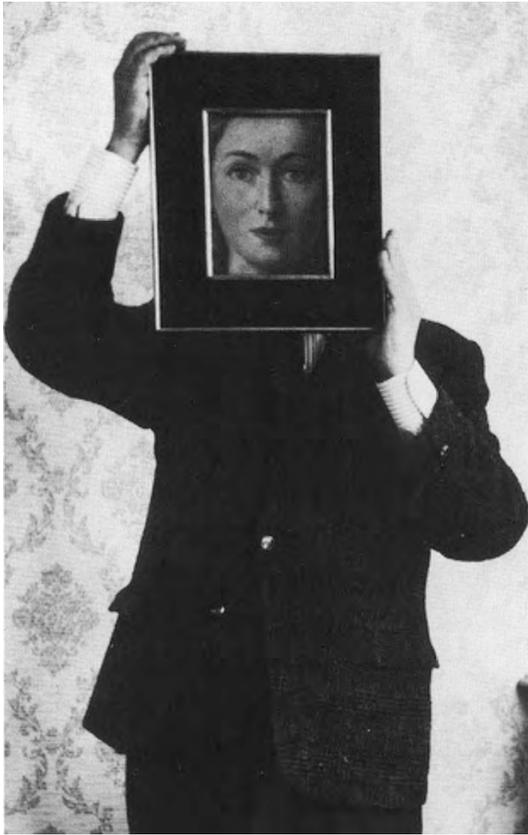
Aquilo que por vezes nos interessa na arte, mais do que reconhecermos uma identificação óbvia e pacífica com as soluções que já conhecemos, é sentir o afastamento, a estranheza, a perplexidade, a incomodidade e a inquietação.

No entanto, partirmos de uma qualquer, desde que não pré-convencionada, aproximação à arte (afinal defendemos que os arquitectos podem procurar a arte), pode ajudar-nos a percebermos as diferenças e as semelhanças - a conhecermos melhor o outro e outras possibilidades de sentido.

Katarzyna Kozyra transfigurou-se em homem para entrar numa sauna masculina. Kozyra apenas se transformou superficial e temporariamente - só o tempo de fazer uns vídeos para nos satisfazer a curiosidade de voyeristas. Paradoxalmente, o mimetismo efêmero a que se

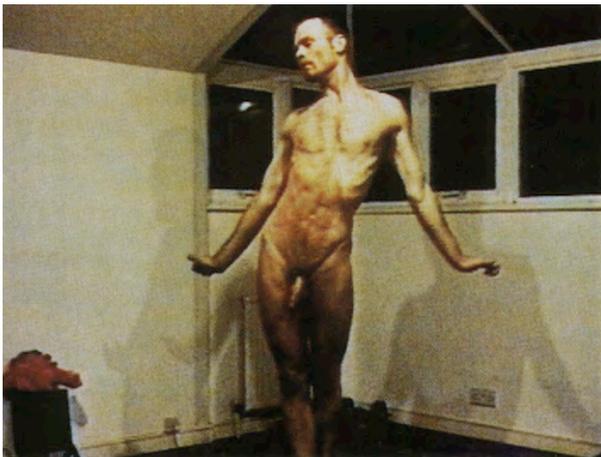
submeteu, ajudou-a na construção da sua própria identidade. Precisou de fazer-se passar por igual, não só para perceber e testar as semelhanças, mas também para tomar consciência das diferenças que desconhecia.<sup>39</sup>

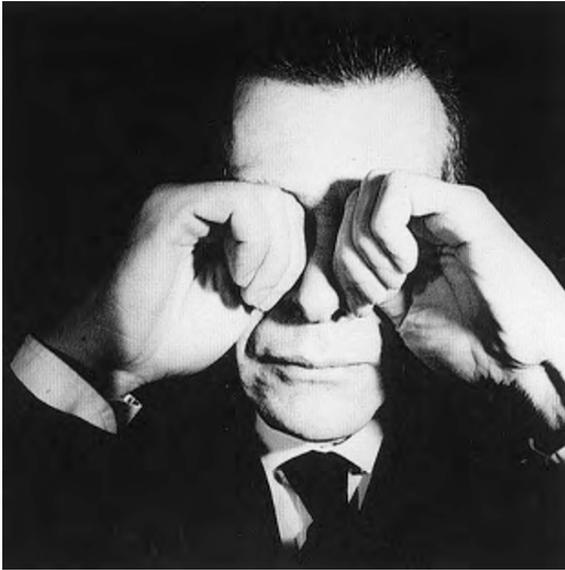
É disto que trata todo este trabalho, das questões com várias possibilidades de escolha, da ambiguidade entre distância e afastamento, entre identidade e diferença, da forma como tudo se encontra em estado de latência: nada está decidido, nada é óbvio, tudo depende.

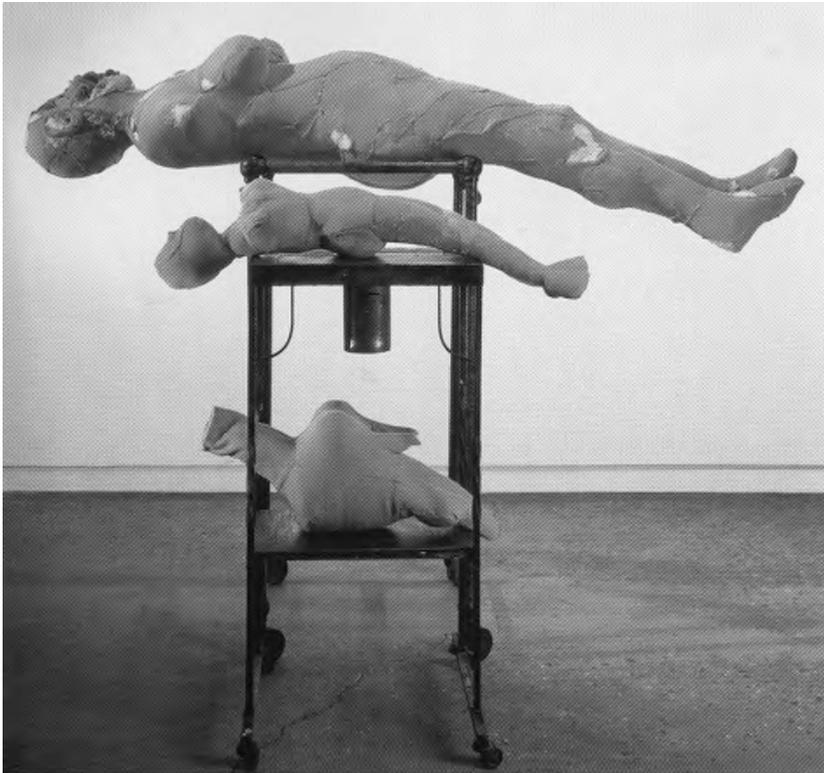






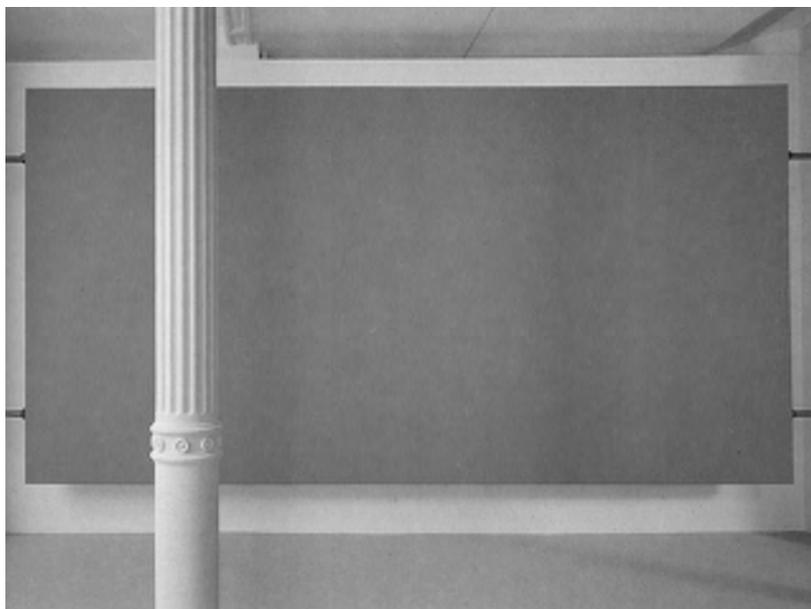
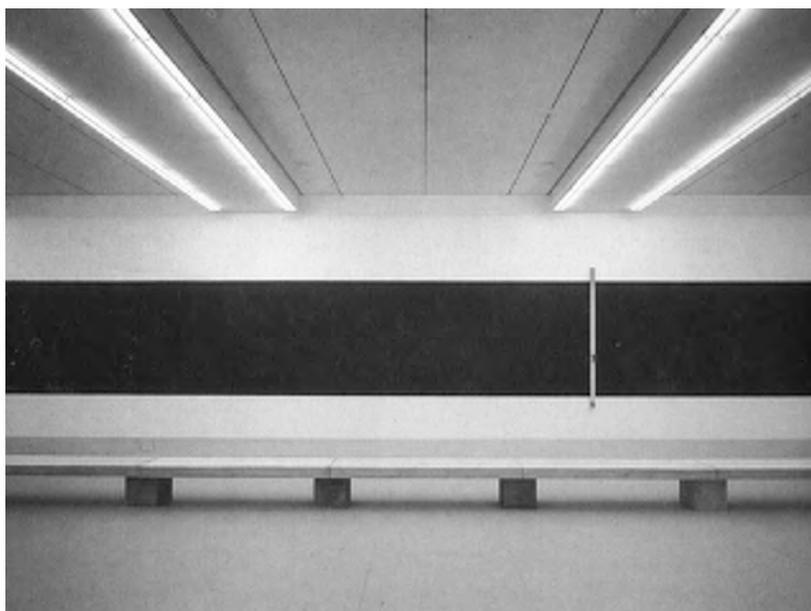














**Notas.**

## 00. A repescagem.

<sup>1</sup> Georges Teyssot |Aldo van Eyck e o surgimento de um paradigma etnográfico na década de 1960| *Colóquios do Outono 2010, Intersecções: Antropologia e Arquitectura* | Coimbra, 24 de Novembro de 2009

<sup>2</sup> Aldo van Eyck citado por Georges Teyssot: "Tree is leaf and leaf is tree / House is city and city is house / A tree is a tree but it is also a huge leaf / A leaf is a leaf, but it is also a tiny tree / A city is not a city unless it is also a huge house / A house is a house only if it is also a tiny city", ver **nota anterior**

<sup>3</sup> (sobre a casa com três pátios de 1934 de Mies e a sua relação com o eterno retorno em Ábalos: "Si pudiésemos estar eternamente sentados, contemplando este paisaje desde uno de los sillones Barcelona de su interior y acelerásemos esta visión como si se tratara de la suma de fotogramas de una película, asistiríamos a un espectáculo revelador: el de la eterna sucesión de lo mismo, el de la plena circularidad del tiempo natural frente a la linealidad del histórico. Al ciclo del día le sucede el de la noche; a la pradera nevada le sucede la lluvia y el florecer de los árboles y después la caída de las hojas y así sucesivamente en un espectáculo interactivo, preparado por esta escenografía en la que el cielo y el jardín – la naturaleza – aparecerían como metáfora del tiempo cíclico, (...)") ver Inãki Ábalos |La casa de Zaratustra| in *La buena vida*|2000, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp. 13-36, p. 26

<sup>4</sup> Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, tradução de Alberto Campos |Nietzsche| Edições 70, Lisboa, 2000, p.36,37 (sobre a ideia de eterno Retorno para além da evidência natural ver ainda as páginas 34, 35, 38 e 39); ('Nietzsche opõe a "sua" hipótese à hipótese cíclica. (...) Em que se fundamentaria Nietzsche, conhecedor dos gregos, ao considerar o seu próprio pensamento prodigioso e novo, se se contentasse em formular esta vulgaridade natural, esta generalidade da natureza, tão bem conhecida pelos Antigos? **Por duas vezes, Zaratustra corrige as más interpretações do eterno retorno: com cólera, contra o seu demónio ("Espírito de gravidade... não simplifiques demasiado as coisas!"); com doçura, contra os seus animais ("Ó travessos, ó repetidores... já fizestes disto um refrão!")**). O refrão é o eterno retorno como ciclo ou circulação, como ser-semelhante e como ser-igual (...).') ver Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, tradução para brasileiro revista para português por Manuel Dias |*Diferença e Repetição*| Relógio D'Água, Lisboa, 2000, p. 49, ênfase meu, (ainda sobre esta questão, ver também no mesmo livro as páginas 468 a 472)

<sup>5</sup> Nietzsche, excerto de texto de extracto seleccionado por Deleuze de "Da redenção" |*Assim Falava Zaratustra*|| ver Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, ver **nota anterior**, p.92

<sup>6</sup> Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (**nota 4**), p.48

<sup>7</sup> (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, ênfase meu; ver também |*Pescada de Rabo na Boca*| ponto **821. A utilidade da arte: o arquitecto pode decidir da utilidade da arte.**

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno |*Asthetische theorie*|1970, tradução de Artur Morão |*Teoria estética*| colecção arte & comunicação, Edições 70, Lisboa, 1993, p. 13 e 17; ver também |*Pescada de Rabo na Boca*| ibidem

<sup>9</sup> Nietzsche, excerto texto de extracto seleccionado por Deleuze de "Os sete sinais" |*Assim Falava Zaratustra*||| ver Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (**nota 4**), p.96

<sup>10</sup> Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (**nota 4**), p.50

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, idem, p. 51, 55; (sobre o tema da repetição em Kierkegaard) ver Søren Kierkegaard |*Gjentagelsen*|1843, tradução de José Miranda Justo |*A Repetição*| Relógio d'água, Lisboa, 2009

<sup>12</sup> Oswald de Andrade |Manifesto Antropofágico| publicado na *Revista Antropofagia*, nº 1, Maio 1928

<sup>13</sup> ('Contra as sublimações antagónicas. Trazidas nas caravelas. Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: - É mentira muitas vezes repetida.:'; 'Perguntei a um homem o que era o

Direito. Ele me respondeu que era a **garantia do exercício da possibilidade.**) ver Oswald de Andrade, ibidem.

<sup>14</sup> (**apropriação enquanto reapreciação**: alusão à intenção de Nietzsche de escrever a *Reapreciação de Todos os Valores*) ver por exemplo Nietzsche |*Ecce-Homo-Wie Man was man is*|1888-1908 (escrito-publ.), tradução de Eduardo Saló |*Ecce Homo – Como se chega a ser o que se é*| Publicações Europa-América, Lisboa, 1994 (2ª edição), p.49; ver também introdução do mesmo livro p.17-20

<sup>15</sup> ver Oswald de Andrade |Manifesto Antropofágico|1928, ver (nota 12)

<sup>16</sup> (Sobre esta questão do medo ultrapassado ver, por exemplo, a forma como Deleuze selecciona os excertos de textos de Nietzsche sob o título 'O eterno retorno', nomeadamente, na seguinte sequência de subtítulos: 'Vontade de poder e eterno retorno'; '**Porque o eterno retorno mete medo**'; '**O medo ultrapassado: o eterno retorno como pensamento selectivo**'; '**O medo ultrapassado: o eterno retorno como ser selectivo**'; 'A dupla afirmação', ...) ver Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (nota 4), p.90 a 97, ênfase meu

<sup>17</sup> Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (nota 4), p.7: ('O primeiro livro de Zarathustra começa por narrar as três metamorfoses: "Como o espírito se torna camelo, como o camelo se torna leão e como finalmente o leão se torna criança. '); (ainda sobre o peso dos valores estabelecidos: 'Assim o asno de Zarathustra diz sim: mas, para ele, afirmar é carregar, assumir, encarregar-se. Ele carrega tudo: os fardos de que é encarregado (os valores divinos), aqueles de que ele próprio se encarrega (os valores humanos) e o peso dos seus músculos fatigados, quando nada mais tem para carregar (a ausência dos valores).) ver Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (nota 4), p.118; ('Das três metamorfoses') ver Nietzsche, Friedrich |*Also Sprach Zarathustra*|1883-91, tradução de Alfredo Margarido |*Assim Falava Zarathustra*| Guimarães Editores, Lisboa, 2007 (14ª edição), pp. 41-46; refiro-me também à imagem de *Martin, ab in die Ecke und scham dich*, 1989, de Martin Kippenberger na |*Pescada de Rabo na Boca*| e ainda aos pontos **21. O medo dos architectos**, **30. O modo dos architectos** ou **81. Os medos dos architectos: desconstrair (não completamente).**

<sup>18</sup> (refiro-me e aproprio os subtítulos dos extractos de textos de Nietzsche escolhidos por Deleuze sob o título 'O que é um filósofo': '**O filósofo mascarado**'; '**O filósofo crítico**'; '**O filósofo intempestivo**'; '**O filósofo, fisiólogo e médico**'; '**O filósofo, inventor de possibilidades de vida**',...) ver Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (nota 4), p.51-59, ênfase meu

<sup>19</sup> Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (nota 4), p.18

<sup>20</sup> Nietzsche, excerto de texto de extracto seleccionado por Deleuze de |*A vontade de Poder*|IV ver Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (nota 4), p.65

<sup>21</sup> ver |*Pescada de Rabo na Boca*| ponto **70. Lugares comuns**, ponto **71. Equívocos comuns** (os mal-entendidos enquanto 'meio de comunicação do não comunicativo': cito Theodor W. Adorno |*Caracterização de Walter Benjamin*|1955, introdução de Walter Benjamin |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| colecção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.7-26, p. 13), ponto **103 'Tal-como-está-ali-poderia-estar-em-qualquer-lado'** (alusão crítica a Hans Ibelings), ponto **60. Pela boca morre o peixe** ('O peixe, só neste caso, será Josep Maria Montaner'), ponto **811. Desconstrair: apropriar as artes plásticas não significa duvidar das bases da arquitectura. A apropriação da arte não é necessariamente solução arbitrária** (Louise Villedieu: cito Charles Baudelaire |*Mon Coeur Mis à Nu*|1862-64 tradução de João Costa |*O Meu coração a nu*| Guimarães editores, Lisboa, 1988, p. 87)

<sup>22</sup> (sobre o 'fisiólogo e médico' e o 'inventor de possibilidades de vida') ver nota 18; ver também |*Pescada de Rabo na Boca*| ponto **80. Lava pés**, ponto **322. O architecto associa-se às coisas. Os architectos fazem uma espécie de certa investigação errada. Os architectos investigam de propósito, a propósito de, ou sem propósito nenhum** ('olhar maldito'), ponto **102 'Tal-como-está-ali-não-poderia-estar-em-qualquer-lado'**, ponto **90. Todos os caminhos vão dar a Beuys.**

<sup>23</sup> Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (**nota 4**), p. 48; (sobre Beuys e invenção do mito sobre o seu salvamento pelos Tártaros depois do acidente de avião na Crimeia) ver Alexandre Kostka |Architecture of the "New Man": Nietzsche, Kessler, Beuys| in |*Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*| edit. por Alexandre Kostka e Irving Wohlfarth, Getty, Los Angeles, 1999, pp. 199-231, p.215

<sup>24</sup> ('O filósofo do futuro é ao mesmo tempo o explorador dos velhos mundos, cumes e cavernas, e só cria à força de se lembrar de qualquer coisa que foi essencialmente esquecida.') Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (**nota 4**), p.18 (sobre o 'interprete e avaliador do mundo' ver p.17-18 do mesmo livro)

<sup>25</sup> (sobre influência de Nietzsche em Beuys) ver Alexandre Kostka |Architecture of the "New Man": Nietzsche, Kessler, Beuys|1999, op. cit. (**nota 23**), p.216

<sup>26</sup> Friedrich Nietzsche|*Ecce-Homo-Wie Man was man is*|1888-1908 (escrito-publ.), tradução de José Marinho |*Ecce Homo – Como se chega a ser o que se é*| Guimarães Editores, Lisboa, 2004 (7ª edição), p.20

<sup>27</sup> (volta a 'qualquer coisa que foi essencialmente esquecida': **Como compreender esta intimidade do futuro e do original?** O filósofo do futuro é ao mesmo tempo o explorador dos velhos mundos, cumes e cavernas, e só cria à força de se lembrar de qualquer coisa que foi essencialmente esquecida. Esta coisa, segundo Nietzsche é a unidade do pensamento e da vida. Unidade complexa: um passo para a vida, um passo para o pensamento. Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver. A vida activa o pensamento e o pensamento, por seu lado, afirma a vida.) ver Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (**nota 4**), p.18

<sup>28</sup> Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (**nota 4**), p. 101, ênfase meu (ainda nesta página: 'Sob todos estes aspectos, o eterno retorno é a univocidade do ser, a realização efectiva desta univocidade. No eterno retorno, o ser unívoco não é somente pensado e mesmo afirmado, mas efectivamente realizado. O Ser diz-se num só e mesmo sentido, mas este sentido é o de eterno retorno, como retorno ou repetição daquilo que se diz. A roda do eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e selecção da diferença a partir da repetição.')

<sup>29</sup> ('How can a society free of coercion find its direction geared to human needs and to the development dictated by the necessities of nature? (...) Freedom is, on the one hand, an individual impulse to carry out one's actions on the basis of self-determined motives. On the other hand, a self-determined action is free only when it is enacted on the basis of an "insight into the conditions of life as a whole" (Rudolf Steiner)') ver Joseph Beuys |An appel for an alternative| in |*Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*| editado por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, pp. 92-99, p.97

<sup>30</sup> ((...), Beuys and Steiner share an emphasis on 'seeing the phenomenon', using Goethe's phrase 'new organs of perception' to refer to capacities that are necessary for a holistic perception of the world. This is a way of seeing that turns the fragmenting perspectives of materialist science on its head. In this participatory approach to knowing, the observer becomes united with the observed. As an observer, I enter the phenomenon through a process of careful, attentive observation and take its image into the darkness, into the inner space of perception and imagination. I inhabit it. I participate in its gesture. I live its activity in myself. I live its interconnections. I perceive the wholeness that manifests as diversity. And in this process of engaging with the dynamic being, of making an inner image of what has been observed, I too am transformed. This process of perception involves the shaping of myself as well. One could say, with Goethe, Steiner, and Beuys, that each new act of **connective seeing** develops in oneself a new organ of perception.) ver Shelley Sacks |Seeing the phenomenon and imaginal thought, Trajectories for transformation in the work of Joseph Beuys and Rudolf Steiner| in |*Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*|2007, op. cit. **nota anterior**, pp. 37-52, p. 37, ênfase meu; (a própria Shelley Sacks responde ao longo deste artigo a uma questão, semelhante à que se coloca neste texto: 'Speaking about "truth" in the twenty-first century, when all 'grand narratives' have been refuted, is difficult. But it is even more difficult, in a post-modern, pluralistic

mind-set, to speak of freedom and truth in one breath. (...) **Can the freedom that is so central in the work of Beuys and Steiner – the emphasis on freedom in our thinking, on the self-determining individual and the shaping of a social order predicated on freedom – exist where there are pre-existing truths?**) ver p.39, ênfase meu

<sup>31</sup> Beuys citado por Shelley Sacks |Seeing the phenomenon and imaginal thought, Trajectories for transformation in the work of Joseph Beuys and Rudolf Steiner| in |Joseph Beuys & Rudolf Steiner, *Imagination, Inspiration, Intuition*|2007, op. cit. (**nota 29**), pp. 37-52, p. 42

<sup>32</sup> (sobre a relação entre energia, pensamento, e 'unidade' da vida, ver, por exemplo, subtítulo 'Nietzsche, Beuys, and Energy Planning') em Alexandre Kostka |Architecture of the "New Man": Nietzsche, Kessler, Beuys|1999, op. cit. (**nota 23**), pp.213-219

<sup>33</sup> (A este propósito, de um ser-selectivo e de um ver-conector, Luís Quintais refere a ligação entre psicológico, sociológico, neurobiológico, afecção, cognição) ver Luís Quintais |A selva dentro da selva| *Nada* n°14, Lisboa, Março 2010, pp. 36-43, p. 38-39, 41 (ainda na p.41 do mesmo artigo, com ênfase meu: 'Quaisquer mecanismos cognitivos radicam em *apreciações contextuais* que dependem não apenas da estrutura física chamada cérebro; (...). Acresce ainda o reconhecimento do papel das emoções na cognição humana, o que faz supor também, e de forma muito específica, *a recursividade ou relação dinâmica que se instala entre cérebro e corpo.* (...) qualquer coisa que ultrapasse (ou que relativize seriamente) a dicotomia inato/adquirido. (...); '*A sermos rigorosos descobrimos que não podemos saber o sentido da "arte" previamente à sua recomposição ou reconstituição ou revisitação histórica;* (...) *Em grande medida, o "sentido" (na arte ou na ciência, tanto faz), é revisitação.*')

<sup>34</sup> Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (**nota 4**), p.18

<sup>35</sup> |*Pescada de Rabo na Boca*| ponto 50. **Estado de sítio, estado de síntese**; ver Paulo Cunha e Silva |Uma cartografia para depois de amanhã| in *www.virose.pt*; e também Massimiliano Fuskas, entrevista de Paolo Vagheggi |Crisi e trasformazione dell'architetto| in *www.labiennale.org* ('O arquitecto hoje é uma figura transversal extremamente contaminada.'; o arquitecto como autor está em crise: pode aceitar tudo cinicamente, ou opor-se a qualquer coisa, reivindicar-se enquanto força importante no processo.)

<sup>36</sup> ver Walter Kugler |A different world, The blackboard drawings of Rudolf Steiner| in |Joseph Beuys & Rudolf Steiner, *Imagination, Inspiration, Intuition*|2007, op. cit. (**nota 29**), pp. 23-36, p. 28-29

<sup>37</sup> Joseph Beuys |An appel for an alternative| in |Joseph Beuys & Rudolf Steiner, *Imagination, Inspiration, Intuition*|2007, op. cit. (**nota 29**), pp. 92-99; (sobre o 'fisiólogo' ver subtítulo 'A filosofia') em Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (**nota 4**), p.17 (ver também páginas 57-58 do mesmo livro: extracto de texto de Nietzsche seleccionado por Deleuze sob o subtítulo: 'O filósofo, fisiólogo e médico')

<sup>38</sup> ('Nietzsche integra na filosofia dois meios de expressão, o aforismo e o poema. Estas mesmas formas implicam uma nova concepção da filosofia, uma nova imagem do pensador e do pensamento. Ao ideal do conhecimento, à descoberta do verdadeiro, Nietzsche substitui a *interpretação* e a *avaliação*.)' ver Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (**nota 4**), p.17

<sup>39</sup> Joseph Beuys |An appel for an alternative| in |Joseph Beuys & Rudolf Steiner, *Imagination, Inspiration, Intuition*|2007, op. cit. (**nota 29**), pp. 92-99

<sup>40</sup> ('(...) a *interpretação* e a *avaliação*. Uma fixa o "sentido", sempre parcial e fragmentário, de um fenómeno; a outra determina o "valor" hierárquico dos sentidos e totaliza os fragmentos, sem atenuar nem suprimir a sua pluralidade. O aforismo, precisamente, é ao mesmo tempo a arte de interpretar e a coisa a interpretar; o poema é ao mesmo tempo a arte de avaliar e a coisa a avaliar. O intérprete é o fisiólogo ou o médico, aquele que considera os fenómenos como sintomas e fala por aforismos. O avaliador é o artista, que considera e cria "perspectivas", que fala pelo poema. O filósofo do futuro é artista e médico (...).') em Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (**nota 4**), p.17; (ainda sobre a não supressão da pluralidade: "A

vontade aparece antes demais como uma coisa *complexa*, uma coisa que como unidade só tem o seu nome (...). **Ao menos desta vez, sejamos pois mais circunspectos, sejamos menos filósofos, digamos que em qualquer vontade há primeiro uma pluralidade de sentimentos, o sentimento do estado de onde se quer sair, o do estado para onde se tende, o sentido destas mesmas direcções, “a partir daqui”, “para ir ali”, enfim, uma sensação muscular acessória que, mesmo sem que mexamos braços ou pernas, entra em jogo como que maquinalmente logo que nos pomos a “querer”.** Da mesma maneira que o sentir, e um sentido múltiplo, é evidentemente um dos ingredientes da vontade, ela contem também um “pensar”; em qualquer acto voluntário, há um pensamento que dirige; e que não se julgue poder isolar este pensamento do “querer” para obter um precipitado que seria ainda vontade. (...) a vontade não é só um complexo de sentir e de pensar, mas ainda e antes de tudo um estado afectivo, a emoção de dirigir de que falámos acima.”: excerto de extracto de texto de Nietzsche de *|Para além do Bem e do Mal|* seleccionado por Deleuze sob o subtítulo ‘Para um pluralismo’) ver Gilles Deleuze *|Nietzsche|*1965, op. cit. (nota 4), p. 70-71, ênfase meu

<sup>41</sup> na *|Pescada de Rabo na Boca|* penso também nos aforismos: ‘Pela boca morre o peixe’; ‘Tudo o que vem à rede pode ser peixe’; ‘Tu que observas, és um artista também’; ‘Todos os caminhos vão dar a Beuys’, ...; ver também *|Pescada de Rabo na Boca|* ponto 1031. ?, ver os restantes subtítulos citados em ponto 71. **Equívocos comuns.**; (sobre Zaratustra: ‘(...) todos os opostos estão condensados nele numa única unidade. (...) O aforismo fremente da paixão; a eloquência tornada música, (...)’) ver Nietzsche *|Ecce-Homo-Wie Man was man is|*1888-1908, op. cit. (nota 14), p.125

<sup>42</sup> (“Doravante, **todos os meus escritos são anzóis**: talvez eu entenda de pesca como ninguém... Se não *apanhar* nada, não me censurarão. *Não havia peixe...*”) ver Nietzsche *|Ecce-Homo-Wie Man was man is|*1888-1908, op. cit. (nota 14), p.131, ênfase meu

<sup>43</sup> (excerto de *|Assim Falava Zaratustra|* citado por Nietzsche, que continua: “*Redimir o passado* e transformar todo o “foi” em “eu quis que fosse assim!” – só a isto eu chamaria redenção.” ver Nietzsche *|Ecce-Homo-Wie Man was man is|*1888-1908, op. cit. (nota 14), p.129

<sup>44</sup> (‘O silêncio de Marcel Duchamp é sobrevalorizado’: acção de Beuys a 11.12. 64 no estúdio ZDF de Dusseldorf) ver Harald Szeemann *|Beuysnobiscum|* in *|Joseph Beuys|* Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, pp. 258-259; ver também *|Pescada de Rabo na Boca|* ponto 912. **‘O silêncio de Marcel Duchamp é sobrevalorizado’.**

<sup>45</sup> (sobre Beuys-demiurgo e sem fins de semana) ver Alexandre Kostka *|Architecture of the “New Man”:* Nietzsche, Kessler, Beuys|1999, op. cit. (nota 23), p.219 e p.216, respectivamente; (sobre Duchamp-bibliotecário e rapaz de café) ver Pierre Cabanne *|Marcel Duchamp – Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne|*1966 tradução de António Rodrigues *|Marcel Duchamp – engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne|* Assírio e Alvim, Lisboa, 1990, p. 62 e 90 e p. 139-166, respectivamente

<sup>46</sup> ver Pierre Cabanne *|Marcel Duchamp – Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne|*1966, ver **nota anterior**, p.63, 117 e 118

<sup>47</sup> ver Pierre Cabanne, op. cit. (nota 45), p.68-69, 71, 116 e 202-203

<sup>48</sup> (alusão à frase de António Rodrigues, que num mesmo-outro contexto escreve: **‘O movimento dos solteiros é de eterno retorno**, “num movimento de sobressalto” do vaivém do *Glissière* com moinho de água movido por uma cascata invisível. A Noiva é apenas uma das suas manifestações possíveis, ou seja, uma aparição. (...) A relação entre a Noiva e os Solteiros é então um momento do movimento de um objecto invisível, daquilo que Duchamp nomeou de “figuração do possível”.’) ver António Rodrigues *|Duchamp ou o Mundo no Infinito, Posfácio|* in Pierre Cabanne, *|Marcel Duchamp – engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne|*1990, op. cit. (nota 45), pp. 183-212, p.206, ênfase meu

<sup>49</sup> Gilles Deleuze *|Nietzsche|*1965, op. cit. (nota 4), p. 34 (nas p.32-38 ver sobre as 4 figuras da transmutação: a afirmação; a afirmação desdobrada; o eterno retorno ou a afirmação redobrada; o super-homem ou o produto da afirmação)

<sup>50</sup> (sobre o eterno retorno em Nietzsche e a propósito da repetição enquanto oposta à lei moral: “A forma da repetição no eterno retorno é a forma brutal do imediato, do universal e do singular reunidos, que destrona a lei geral, dissolve as mediações e faz parecer os particulares submetidos à lei.”) ver Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (nota 4), p. 50

<sup>51</sup> (‘O eterno retorno reporta-se a um mundo de diferenças implicadas umas nas outras, a um mundo complicado, *sem identidade*, verdadeiramente caótico. **Joyce apresenta o vicus of recirculation como aquilo que faz girar um chaosmos;** (...). O mundo não é finito, nem infinito, (...). No eterno retorno, a caos-errância opõe-se à coerência da representação; (...’) ver Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (nota 4), p. 123

<sup>52</sup> Paulo Cunha e Silva |Uma cartografia para depois de amanhã| in *www.virose.pt* citado em |*Pescada de Rabo na Boca*| ver ponto 82. **Ao ser-para-outro** e ponto 821. **A utilidade da arte: o arquitecto pode decidir da utilidade da arte;** ver também ponto 1032. **Pescada de rabo na boca:** (‘Ao arquitecto interessa a construção de várias analogias. Não lhe interessa o estrito mimetismo, a prefiguração fácil de uma parecença. (“**Quem olha do exterior para uma janela aberta nunca vê tantas coisas como quem olha para uma janela cerrada.**”) citação de Charles Baudelaire |*Le Spleen de Paris*| tradução de António Guimarães |*As janelas*| in |*O Spleen de Paris*| Relógio d’Água, Lisboa, 1991, p.108-109, ênfase meu); (‘**Mais vale passar pelo buraco da fechadura; Do que pelas portas abertas!**’) ver Friedrich Nietzsche |*Die frohliche Wissenschaft*|1881-87, tradução de Alfredo Margarido |*A Gaia Ciência*| Guimarães Editores, Lisboa, 2000 (6ª edição), p.27

<sup>53</sup> |*Pescada de Rabo na Boca*| ponto 1032. **Pescada de rabo na boca.**

<sup>54</sup> Nietzsche |*Ecce-Homo-Wie Man was man is*|1888-1908, op. cit. (nota 14), p.121, 122

<sup>55</sup> Síntese da consulta de ‘Acaso’, ‘Deleuze’, ‘Devir’ e ‘Heraclito’ em dois dicionários de filosofia, ver Durozoi, G., e Roussel, A. |*Dicionário de Filosofia*|1987, tradução do francês de Maria Sá Correia, Porto Editora, Porto, 2000 e Clément, E., entre outros |*Dicionário Prático de Filosofia*|1994, tradução do francês por vários, Terramar, Lisboa, 1999 (neste último, ver na p.97: ‘Tal é o paradoxo do devir que leva a uma reflexão sobre a identidade e as relações mútuas do ser e do não-ser. (...) o devir implica a mistura mútua do ser e do não-ser.’); síntese ainda da consulta de ‘acaso’ no |*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*| Círculo de Leitores, Lisboa, 2001; estas diferenças entre acasos remetem também para a aleatoriedade subjectiva e aleatoriedade objectiva; (sobre a expressão de Beuys mistério/estação de comboios) ver Walter Kugler |*A different world, The blackboard drawings of Rudolf Steiner*| in |*Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*|2007, op. cit. (nota 29), pp. 23-36, p.24 e, no mesmo catálogo, Ian George |*A thinking heart for the 21st century*| pp. 9-13., p.10

<sup>56</sup> ver |*Pescada de Rabo na Boca*| pontos 21. **O medo dos arquitectos e 211. Como conciliar a ideia de escrever sobre a apropriação da arte e ao mesmo tempo evitar um manual de utilização da arte? Como é que se desmistifica sem que se perca todo o mistério?**

<sup>57</sup> Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (nota 4), p. 50-51 (a parte final da citação refere-se a Kierkegaard); (a este propósito: excerto de extracto de texto de Nietzsche seleccionado por Deleuze de |*A Origem da Tragédia*|: “Nesta natureza anormal, **a sabedoria instintiva só se manifesta para se opor de tempos a tempos ao conhecimento consciente. Enquanto em todos os homens produtivos o instinto é uma força afirmativa e criadora, e a consciência uma força crítica e negativa,** em Sócrates o instinto torna-se crítico e a consciência criadora – **é uma verdadeira monstruosidade por carência** (...).”) ver Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (nota 4), p.63, ênfase meu

<sup>58</sup> (‘A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais. (...) Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?(...) **Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.**’) ver Oswald de Andrade |*Manifesto Antropofágico*|1928, op. cit. (nota 12), ênfase meu

<sup>59</sup> Wolfgang Zumdick |In us, or nowhere, is eternity, Philosophical reflections on the exhibition of blackboard drawings by Joseph Beuys and Rudolph Steiner| in |Joseph Beuys & Rudolf Steiner, *Imagination, Inspiration, Intuition*|2007, op. cit. (**nota 29**), pp. 53-64, p.53-58

<sup>60</sup> Wolfgang Zumdick, idem, p.55; (Beuys afirma mesmo que as suas maiores influências durante a II guerra mundial foram Goethe e Nietzsche. Beuys visitou várias vezes o arquivo de Nietzsche em 1942. O Steiner trabalhou no arquivo de Goethe e manteve contacto estreito com o arquivo de Nietzsche, ambos em Weimer.) ver Alexandre Kostka |Architecture of the “New Man”: Nietzsche, Kessler, Beuys|1999, op. cit. (**nota 23**), p.216

<sup>61</sup> ver Johannes Stüttgen in |escultura-objects-plástica| in |Joseph Beuys| Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, pp.184-186; (“O Sobre-Humano é o sentido da terra. Que o vosso querer diga: Possa o Sobre-Humano tornar-se **o sentido da terra!** (...) Doravante, o crime mais odioso é blasfemar a terra e dar um maior preço às entranhas do insondável do que ao sentido da terra (...):” excerto de extracto de texto de Nietzsche seleccionado por Deleuze de |*Assim Falva Zarathustra*|) ver Gilles Deleuze |*Nietzsche*|1965, op. cit. (nota 4), p.98-99, ênfase meu

<sup>62</sup> Jorge Leandro Rosa |Os perigos do Romantismo ou o leitor nocturno| |*Nada*| nº14, Lisboa, Março 2010, pp. 22-25, p.25

<sup>63</sup> Novalis citado por Jorge Leandro Rosa, idem., p.22

<sup>64</sup> Olivier Scheffer em entrevista de Jorge Leandro Rosa |Propostas para a revisitação de um Romantismo frio – Entrevista a Olivier Scheffer por Jorge Leandro Rosa| |*Nada*| nº14, Lisboa, Março 2010, pp. 26-31, p.26-28, pergunta de J. L. Rosa em itálico, na citação

<sup>65</sup> Jorge Leandro Rosa, idem., p. 30, p.31, p.30, p.26-28, p.30 (pela ordem das citações no texto)

<sup>66</sup> Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (**nota 4**), p. 56

<sup>67</sup> Theodor W. Adorno |*Asthetische theorie*|1970, tradução de Artur Morão |*Teoria estética*| colecção arte & comunicação, Edições 70, Lisboa, 1993, p. 13 e 17

<sup>68</sup> Gilles Deleuze |*Différence et Répétition*|1968, op. cit. (**nota 4**), p. 54

<sup>69</sup> (Aproprio Deleuze: ‘Torna-se fácil, então, falar das diferenças entre Kierkegaard e Nietzsche. Mas mesmo esta questão não deve ser colocada ao nível especulativo de uma natureza última (...).’) ver Gilles Deleuze, idem, p. 55

<sup>70</sup> Gilles Deleuze, idem, p. 50

## 10. A arquitectura e as artes plásticas.

<sup>1</sup> Julia Schulz-Dornburg |*Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*| Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.10

<sup>2</sup> António Olaio, Sessão de Doutoramento, Coimbra, Sala dos Capelos, 24 de Janeiro de 2000

<sup>3</sup> (sobre a Casa Winton) ver |*el croquis - Frank Gehry*| nº 45, Madrid, IV 1990, p.22; (sobre a Tate Modern) ver |*AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000*| nº77, Madrid, 1999, p. 94-97

<sup>4</sup> (sobre Frank Gehry) ver Alejandro Zaera |*Conversaciones con Frank Gehry*| |*el croquis - Frank Gehry, 1991-1995*| nº 74 e 75, Madrid, IV 1995, pp. 6-36, p. 6; (sobre Herzog) ver Kipnis, Jeffrey |*Una conversación con Jacques Herzog*| |*el croquis - Herzog & de Meuron, 1993-1997*| nº 84, Madrid, II1997, pp. 7-21, p. 8

<sup>5</sup> ver **nota 3**

<sup>6</sup> António Olaio, ibidem

<sup>7</sup> ibidem

## 20. A apropriação da arte.

<sup>1</sup> R. Harre (*The philosophies of science*, 1972) citado por Mário Krüger in |*Teorias e Analogias em Arquitectura*| Projecto Editores, São Paulo, 1986, p. 13, o ênfase é meu.

<sup>2</sup> Alexandre Alves Costa |Cinco pensamentos de nexos inexplicáveis| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 61-65, p.63

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno |*Asthetische theorie*|1970, tradução de Artur Morão |*Teoria estética*| colecção arte & comunicação, Edições 70, Lisboa, 1993, p.37

<sup>4</sup> Walter Benjamin |Der autor als produzent|1934, tradução de Maria Luz Moita |O autor enquanto produtor| in |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| colecção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.137-156, p. 139-140

<sup>5</sup> (sobre *Das Schweigen*, 1973, de Joseph Beuys) ver Harald Szeemann in AAVV |escultura-objetos-plástica| in |*Joseph Beuys*| Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, pp. 92-93; ver também Harald Szeemann in AAVV |Beuysnobiscum| in |*Joseph Beuys*| op. cit., p.258-259; ver também: **ponto 912. 'O silêncio de Marcel Duchamp é sobrevalorizado'**

<sup>6</sup> António Olaio |encontros de tomar 2 (1997)| |*ecdj*| nº 2\*, edarq, Coimbra, junho 2000, pp. 3-20, p.18

## 30. O modo dos arquitectos.

<sup>1</sup> Mário Krüger |Investigação em Arquitectura: Conceitos e Pré-conceitos| |*ecdj - encontros de tomar 2 (1997); encontros de tomar 3 (1998)*| nº 2\*, edarq, Coimbra, junho 2000, pp. 21-31, p.32

<sup>2</sup> Mário Krüger |*Teorias e Analogias em Arquitectura*| Projecto Editores, São Paulo, 1986, p. 53

<sup>3</sup> Mário Krüger |Investigação em Arquitectura: Conceitos e Pré-conceitos| ibidem (**nota 1**)

<sup>4</sup> Umberto Eco |*Como Si Fa Una Tesi*|1977, tradução de Ana Bastos e Luís Leitão |*Como se faz uma tese*| colecção Universidade hoje, Presença, Lisboa, 7ª edição 1998, p.157-159

<sup>5</sup> Alberti (*Momus*) citado por Mário Krüger in |Confronto| |*ecdj - a polémica do freixo*| nº 1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp.3

<sup>6</sup> Alberti (*De Re Aedificatória*, 1486) citado por Mário Krüger |Uma autobiografia prospectiva do darq| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp.28-45, p. 39 e 40

<sup>7</sup> (sobre a Directiva 85/384/CEE) ver idem, p. 31

<sup>8</sup> Paulo Varela Gomes |Entre Coimbra e o mundo| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 46-51, p.51

<sup>9</sup> António Reis Cabrita |2ª reflexão sobre o perfil do curso| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 52-59, p.57

<sup>10</sup> Pedro Maurício Borges |A propósito da exposição tape...| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 12-15, p.14 (aspas e itálico do autor; outros destaques: acrescentados)

<sup>11</sup> António Olaio, Sessão de Doutoramento, Coimbra, Sala dos Capelos, 24 de Janeiro de 2000

<sup>12</sup> (Theodor Adorno a propósito de Walter Benjamin, da conversão do fragmento num princípio e da importância das coisas mínimas: 'O pensamento lança-se sobre a coisa, como se quisesse converter-se em acto, odor, sabor.')

in Theodor W. Adorno |Caracterização de Walter Benjamin|1955, introdução de Walter Benjamin |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| colecção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.7-26, p.24

<sup>13</sup> sobre isto ver Matheus Gorovitz |Apresentação| in Mário Krüger |*Teorias e Analogias em Arquitectura*| op. cit.(**nota2**), pp. 7-9, p. 7 e 8

<sup>14</sup> António Olaio, ibidem

<sup>15</sup> ibidem

<sup>16</sup> (também sobre a Casa Beires versus o jogo: 'só nos resta o jogo') ver Paulo Providência |Caminho para um laconismo na arquitectura| |*Cadernos*| nº 5, 1984, pp. 33-38

<sup>17</sup> Jorge Figueira |Algumas premissas para um dia de debate| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 24-27, p. 27

<sup>18</sup> Julião Sarmento para entrevista de Delfim Sardo |Flashback| |*Arte Ibérica*| nº28, ano 3, Outubro 1999, pp. 9-10

<sup>19</sup> Hestenes Ferreira |Encontros de Tomar 2 (1997)| |*ecdj*| nº 2\*, edarq, Coimbra, junho 2000, pp.3-20, p.5

<sup>20</sup> Alexandre Alves Costa |Cinco pensamentos de nexos inexplicáveis| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 61-65, p. 65

<sup>21</sup> (sobre o conceito de utilidade: 'É apenas uma questão de Ética e isso não é tão pouco assim.:'; '(...) a arquitectura foi mantendo a sua autonomia pelo *firmitas* e pelo *utilitas* vitruvianos. É dessa ética que reivindicamos quando afirmamos que a arquitectura deve servir a cidade. Sobretudo o conceito de utilidade, pode e deve ser alargado, sobretudo tratando-se da cidade, tornando-o cada vez mais responsável socialmente incluindo aí a cultura como um bem social, sendo por esse lado que entra a história, como instrumento operativo do projecto.')

in Alexandre Alves Costa, op. cit..p.63

<sup>22</sup> ver **ponto 32. 'Conceito alargado de interdisciplinariedade'**: ('O que resulta do **autismo académico** é uma "arquitectura sem qualidades", que se esgota em si mesma no jogo permanente de auto-referenciação. É uma arquitectura feita com arquitectura, exclusivamente.')

in Pedro Maurício Borges, ibidem (**nota 10**)

<sup>23</sup> ver **ponto 912. 'O silêncio de Marcel Duchamp é sobrevalorizado'**

## 40. Como peixes dentro de água.

<sup>1</sup> (Frank Gehry diz que o papel da arquitectura, a sua 'regra de comportamento', é 'enriquecer a vida das pessoas, dar-lhes esperança, comprometê-las.:'; '(...) é possível partilhar informação com os nossos contemporâneos.')

in Frank Gehry para entrevista de Alejandro Zaera |Conversaciones con Frank Gehry| |*el croquis - Frank Gehry, 1991-1995*| nº 74 e 75, Madrid, IV 1995, p. 11-36; ('É apenas uma questão de Ética e isso não é tão pouco assim.:'; 'É dessa ética que reivindicamos quando afirmamos que a arquitectura deve servir a cidade.')

in Alexandre Alves Costa |Cinco pensamentos de nexos inexplicáveis| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 61-65, p. 63

<sup>2</sup> (T. Adorno sobre Walter Benjamin: 'Sem hesitação insiste no princípio de que a menor parcela da realidade contemplada contrapesa o resto do mundo.')

in Theodor W. Adorno |Caracterização de Walter Benjamin|1955 introdução de Walter Benjamin |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| colecção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.7-26, p. 19

<sup>3</sup> ver **ponto 923. 'Terceiro: A plástica é uma constelação de forças'**

<sup>4</sup> Jorge Figueira |Party like it's 1999| |*ecdj - a polémica do freixo*| nº 1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp. 5

<sup>5</sup> Jorge Figueira |Algumas premissas para um dia de debate| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 24-27, p.25-26

<sup>6</sup> Charles Baudelaire |*Le Spleen de Paris*| tradução de António Guimarães |*O Spleen de Paris*| Relógio d'Água, Lisboa, 1991, p. 10; (sobre as correspondências de Baudelaire, ver, por exemplo, o prefácio de Fernando Pinto do Amaral, tradutor

para português d' *Fleurs du Mal*) in Charles Baudelaire |*As Flores do Mal*| Assírio e Alvim, Lisboa, 1992, p.13

<sup>7</sup> (o desconstrutivismo como coisa fora de circulação, destinado a uma vida breve) ver Hans Ibelings |*Supermodernismo - Arquitectura en la era de la globalización*| Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 54

<sup>8</sup> Charles Baudelaire |*Le Peintre de la Vie Moderne*|1863 tradução de Teresa Cruz |*O pintor da vida moderna*| colecção Passagens, Vega, Lisboa, 1993, p.18

<sup>9</sup> (os dadaístas colocavam a obra de arte no centro de um escândalo: '(...) a sucessão de imagens perturba o processo de associação daquele que as observa. Neste facto reside o efeito de choque do cinema que, como qualquer outro choque, deve ser suportado por uma presença de espírito acrescida.:'; 'A necessidade de se submeter ao efeito de choque é uma adaptação das pessoas aos perigos que as ameaçam.')

ver Walter Benjamin |*Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen*|1936-39, tradução de Maria Luz Moita |A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica| in |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| colecção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.71-113, p. 106-107

<sup>10</sup> (sobre Martin Kippenberger, 53) ver AAVV |*Martin Kippenberger – The Last Stop West, Metro-net Projects*| MAK, Viena, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1998; ver também Julia Schulz-Dornburg |*Arte y Arquitectura: novas afinidades*| Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição 2000, p 34-47; ver também AAVV |*Art at the Turn of the millennium*| organizado por Burkhard Riemschneider e Uta Grosenik, Benedikt Taschen, Koln, 1999, p.274-277 (Tradução inglesa do original em alemão); ver também catálogo |*La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte*| Marsilio, Veneza, julho 1999 vol. I, p. 90-93

<sup>11</sup> (o arquitecto como um maço: globalizador, não tem dificuldades, tem as decisões formais debaixo da manga; o arquitecto como um cirurgião: decisivo em cada contacto; montagem como processo em aberto, articulação, habilidade, astúcia,...) ver Ignasi de Solà-Morales |La obra arquitectónica en la época de su reproductibilidad técnica|1992 in |*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1995 (2.ª edição 1996), pp.171-178, p.175

<sup>12</sup> excertos extraídos da exposição de Matt Mullican no Museu de Serralves (22 de julho a 1 de outubro de 2000): manuscritos expostos de Matt Mullican; textos expostos relativos a afirmações de Matt Mullican para entrevista de Michael Tarantino, Oxford, 18-19 de Dezembro de 1999.

<sup>13</sup> ibidem

## 50. Estado de síntese, estado de sítio.

<sup>1</sup> (o arquitecto deixa de ter as decisões debaixo da manga) ver Ignasi de Solà-Morales |La obra arquitectónica en la época de su reproductibilidad técnica|1992 in |*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1995 (2.ª edição 1996), pp.171-178, p.175; (não se evocam estruturas profundas, indefinição, organização intempestiva, não há princípios, não há tradições, não há códigos, a singularidade de um acontecimento) ver Ignasi de Solà-Morales |De la autonomía a lo intempestivo|1991 in Op. Cit., pp. 83-107, p. 103 e 104; (pensamento débil contemporâneo, desaparecimento da referência absoluta, perda da linha condutora, não há visão global, desaparecimento do sistema de representação, desaparecimento da ilusão de finalidade, e da ilusão de globalidade) ver Ignasi de Solà-Morales |Arquitectura débil|1987 in Op. Cit., pp. 63-82,

p. 66 e 67

<sup>2</sup> Mário Krüger |encontros de tomar 2 (1997)| |ecdj| n° 2ª, edarq, Coimbra, junho 2000, pp. 3-20, p.6

<sup>3</sup> (sobre a fragmentação na arquitectura como metáfora do mundo contemporâneo; a atracção pelo *Zeitgeist* como justificação da arquitectura contemporânea, ...) ver Rafael Moneo |Paradigmas fin de siglo. Los noventa| |*Arquitectura Viva - Paradigmas*| n° 66, Madrid, maio-junho 1999, pp17-24

<sup>4</sup> Hans Ibelings |*Supermodernismo - Arquitectura en la era de la globalización*| Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p.65

<sup>5</sup> Jorge Figueira |Da vida original dos edifícios| *ecdj - a polémica do freixo*| nº 1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp. 41-45, p.42

<sup>6</sup> Paulo Cunha e Silva |Uma cartografia para depois de amanhã| in *www.virose.pt*

<sup>7</sup> ('O arquitecto hoje é uma figura transversal extremamente contaminada. '; o arquitecto como autor está em crise: pode aceitar tudo cinicamente, ou opor-se a qualquer coisa, reivindicar-se enquanto força importante no processo) ver Massimiliano Fuskas para entrevista de Paolo Vagheggi |Crisi e trasformazione dell'architetto| in *www.labiennale.org*

<sup>8</sup> Paulo Cunha e Silva, ibidem

<sup>9</sup> ibidem (destaque acrescentado)

<sup>10</sup> ('Uma escola onde o desenho apareça desde logo carregado com o peso de muitas coisas e não apenas leve com o saber fazer automatizado.') ver Paulo Varela Gomes |Entre Coimbra e o mundo| *ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 46-51, p.51

<sup>11</sup> Alexandre Alves Costa |cinco pensamentos de nexos inexplicáveis| *ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 61-65, p.65

<sup>12</sup> ver ponto 32. 'Conceito alargado de interdisciplinariedade'

<sup>13</sup> ver ponto 41. 'Conceito alargado de interdisciplinariedade contemporânea'

## 60. Pela boca morre o peixe.

<sup>1</sup> Josep Maria Montaner |**La obra de arte, paradigma de la arquitectura**| in |*Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1993 (4.ª ed. revista 1999), pp. 216-229, p. 216 e 217

<sup>2</sup> ver ponto 11. 'A arquitectura é uma arte plástica? O arquitecto é um artista?'

<sup>3</sup> Josep Maria Montaner, op. cit., p. 219, 220 e 223

<sup>4</sup> idem, p. 228

<sup>5</sup> idem, p.217, 221 e 216

<sup>6</sup> Josep Maria Montaner |**Las contaminaciones entre arte y arquitectura**| in |**La obra de arte, paradigma de la arquitectura**| in |*Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1993 (4.ª ed. revista 1999), pp. 229

<sup>7</sup> ver ponto 322. 'O arquitecto associa-se às coisas' (ponto 30. 'O modo dos arquitectos')

<sup>8</sup> Josep Maria Montaner |**La obra de arte, paradigma de la arquitectura**| op. cit. (nota 1), p. 228

<sup>9</sup> op. cit., p. 217, 224 e 226

<sup>10</sup> Walter Benjamin |Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen|1936-39, tradução de Maria Luz Moita |A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica| in |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| colecção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp. 71-113, p. 75, 79 e 83

<sup>11</sup> Josep Maria Montaner |*Arquitectura e crítica*| colecção GG Básicos, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p. 69

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno |*Asthetische theorie*|1970, tradução de Artur Morão |*Teoria estética*| colecção arte & comunicação, Edições 70, Lisboa, 1993, p.70

<sup>13</sup> ('A morte da arte, anunciada filosoficamente, visualiza-se recuperando, de forma agressiva e brutal, recursos dadaístas recebidos através da mitificação cada vez maior de Marcel Duchamp e de Walter Benjamin. Duchamp como produtor de

objectos sarcásticos perante as convenções da arte: contra o seu valor retiniano, contra a sua irrepetibilidade. Benjamin como pensador heterodoxo, fora da academia, que monta um discurso feito de fragmentos, (...)' ver Ignasi de Solà-Morales |De la autonomía a lo intempestivo|1991 in |Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1995 (2.ª edição 1996), pp. 83-107, p. 93; (sobre Marcel Duchamp) ver **ponto 912. 'O silêncio de Marcel Duchamp é sobrevalorizado'**

<sup>14</sup> Josep Maria Montaner |Las contaminaciones entre arte y arquitectura| ibidem (nota 5)

<sup>15</sup> ('seja como for...'; 'de todas as formas...') in Josep Maria Montaner |La obra de arte, paradigma de la arquitectura| op. cit. (nota 1), p.216

<sup>16</sup> Josep Maria Montaner |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.164 e 165

<sup>17</sup> ver **ponto 20. 'A apropriação da arte.'**

<sup>18</sup> ver Schiller (*On the aesthetic education of men*, oxford, clarandon Press, 1982, p141) citado por Matheus Gorovitz in |Apresentação| in Krüger, Mário |Teorias e Analogias em Arquitectura|1986, Projecto Editores, São Paulo 1986, pp. 7-9

<sup>19</sup> James Lee Byars (frases próprias) in |James Lee Byars - "The Palace Of Perfect"| Fundação de Serralves, Porto, 1997, p. 16-17

## 70. Lugares comuns.

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno |Caracterização de Walter Benjamin|1955, introdução de Walter Benjamin |Sobre arte, técnica, linguagem e política| coleção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.7-26, p. 13

<sup>2</sup> (sobre *St.Frigo*, 1997 de Jimmie Durham, 1940; ou sobre *Blaues Fass*, 1999 de Roman Signer, 1938) 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. 32-33, vol.II p. 177-179; (sobre Richard Long, 1945) referência a *Sincholagua Summit Shadow Stones, A 12 Day walk in Ecuador 1998*, exposição na Anthony d'Offay Gallery, Londres, fevereiro-março 2000

<sup>3</sup> (sobre exposição relativa a desenhos, maquetas, e memórias descritivas de Christo, 1935 e Jeanne-Claude, 1935) ver catálogo |Christo and Jeanne-Claude - Black and White, march-april 2000| Annelly Juda Fine Art, Londres, 2000

<sup>4</sup> ver Pierre Lévy citado no texto |Arte interativa e Ciber Cultural| in [www.artecno.ucs.br](http://www.artecno.ucs.br)

<sup>5</sup> (sobre *As Yet Untitled*, 1992-95 de Max Dean, 1992-95) ver |Veneza: la biennale'99 «live», 48ª edizione| ibidem (nota 2); ou ver catálogo |La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte| op. cit. (nota 2), vol.I p. 72-73

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno |*aesthetische theorie*|1970, tradução de Artur Morão |teoria estética| coleção arte & comunicação, edições 70, Lisboa, 1993, p. 103 e 119

<sup>7</sup> ('Inspiração é trabalhar todos os dias.') Baudelaire citado na exposição do pavilhão da Holanda na *48ª Bienal de Arte de Veneza de 1999*, pelo artista plástico Daan van Golden, 1936

<sup>8</sup> Peter Zumthor |*Architektur Denken*| Lars Müller Publishers, Baden, 1998; ed. inglesa |*Thinking Architecture*| Birkhäuser, Basileia, Boston e Berlim, 1999, p. 14 -16

<sup>9</sup> |2G – David Chipperfield| nº1, Gustavo Gili, Barcelona, I 1997, p. 122-123

<sup>10</sup> sobre a Casa Winton ver |*el croquis - Frank Gehry*| nº 45, Madrid, IV 1990, p.22

<sup>11</sup> Josep Maria Montaner |*Arquitectura e crítica*| coleção GG Básicos, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.93

<sup>12</sup> Rem Koolhaas |*Delirious New York*|1978, The Monacelli Press, New York, 1994, p 237

- <sup>13</sup> Josep Maria Montaner |**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
- <sup>14</sup> (sobre Berlim Zentrum) ver entrevista de Alejandro Zaera |Continuidades - entrevista com Herzog & de Meuron| |*el croquis - Herzog & de Meuron*| nº60, Madrid, III1993, pp. 6-23, p. 11; ver também AAVV |*Herzog & de Meuron*| organizado por Wilfried Wang, Birkhäuser, Basileia, Boston e Berlim, 1ª edição 1992 (3ª edição alargada 1998), p. 96-97
- <sup>15</sup> Alejandro Zaera in |**Arte/Arquitectura**| in |Continuidades - entrevista com Herzog & de Meuron| op. cit. (nota 14) pp. 6-7, p.6
- <sup>16</sup> Montaner, Josep Maria |**las contaminaciones entre arte y arquitectura**|1993 in |**la obra de arte, paradigma de la arquitectura, cap. xvii**| in |*después del movimiento moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1993 (4.ª ed. revista 1999) pp. 229
- <sup>17</sup> ver **ponto 101**. ‘Apropriação da arte contemporânea’; ver também **ponto 102**. ‘Tal-como-está-ali-não-poderia-estar-em-qualquer-lado’
- <sup>18</sup> Josep Maria Montaner |*Arquitectura e crítica*| op. cit. (**nota 11**), p.18
- <sup>19</sup> (sobre colaborações da equipa H&deM com artistas plásticos - Rémy Zaugg entre outros) ver memória descritiva |Estúdio Rémy Zaugg| |*AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000*| nº77, Madrid, 1999, p.108; ver Alejandro Zaera, ibidem (**nota 14**); ver AAVV |**Rémy Zaugg - Herzog & de Meuron, an exhibition**| colecção Art and Architecture: a Dialogue, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1996; ver também entrevista de Catherine Hurzeler a H&deM |**Collaborations with artists**|1997 in AAVV |*Herzog & de Meuron*| op. cit. (**nota 14**), pp. 189-195
- <sup>20</sup> (sobre a Galeria Storefront) ver |*el croquis - Steven Hol, 1986-1996*| nº 78, Madrid, II 1996, p. 132-137
- <sup>21</sup> Joachim Kasyner |Architektur in Hombroich| in |*Erwin Heerich-Museum Insel Hombroich*| Hatje, Stuttgart, 1ª edição 1996, pp. 10-30, p. 10-17
- <sup>22</sup> Leonardo Benevolo |**Arquitectura e pintura**| in |*La città e l'architetto*| tradução de Rui Santana Brito |*A cidade e o arquitecto*| colecção arte & comunicação, edições 70, Lisboa, 1998, pp. 93-98, p.97
- <sup>23</sup> idem, p.96-97
- <sup>24</sup> idem, p.98
- <sup>25</sup> (sobre a colaboração entre artistas e arquitectos; sobre a questão do manifesto de 1919 da Bauhaus) ver Paul Goldberger |**Toward Different Ends**| in AAVV |**Artists & Architects Collaboration**| organizado por Barbaralee Diamonstein, Whitney library of design, New York, 1ª edição 1981, pp. 56-64
- <sup>26</sup> ‘Desde o cubismo começamos a olhar de maneira diferente; a ver coisas especialmente, e por conseguinte também as pinturas - e a escultura - (...). 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.’; ‘(...) ficámos com pinturas no espaço onde elas foram originalmente pintadas *sobre um cavalete.*’ ) 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
- <sup>27</sup> (sobre Moholy-Nagy e Schmarsow) ver Josep Maria Montaner |*Arquitectura e crítica*| op. cit. (**nota 11**), p. 27 e 34
- <sup>28</sup> (sobre *Rough Edges, 1-12*, 1999, de Richard Tuttle: na Bienal do Whitney Museum of American Art, março-junho 2000); ‘Os visitantes das bienais, trienais ou quadriennais interrogam-se se as obras expostas pertencem à pintura ou à escultura (...)’ ver Leonardo Benevolo, op. cit. (**nota 22**), p.94
- <sup>29</sup> (relativo a Jonathan Barnett) ver Jonathan Barnett |**Foreword**| in AAVV |**Artists & Architects Collaboration**| op. cit. (**nota 25**), pp. 8-9, p. 8; (relativo a Barbaralee Diamonstein) ver Barbaralee Diamonstein |**Introduction**| in AAVV|**Artists &**

**Architects Collaboration**] op. cit. (nota 25),

pp. 10-13

<sup>30</sup> Riese Ute |Das Manifest des »Costruire«| in |*Gerhard Merz-Dresden*| Hatje, Stuttgart, 1998, pp. 10-23; (sobre o trabalho de Gerhard Merz) ver também AAVV |*Art at the Turn of the millennium*| organizado por Burkhard Riemschneider e Uta Grosenik, Benedikt Taschen, Koln, 1999, pp. 575,

p. 342-345

<sup>31</sup> Alexandre Melo |A China mora ao lado| |*revista*| jornal expresso nº1392, 3 Julho 1999, pp. 108-114; (sobre o pavilhão de França na 48ª Bienal de Arte de Veneza de 98) ver também catálogo |*La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte*| op. cit. (nota 2), vol.II p. 46-51

<sup>32</sup> extraído de documentário para televisão sobre Frank Gehry de 1987 (rtp2, 12 .3.2000)

<sup>33</sup> Herzog para entrevista de Jeffrey Kipnis |Una conversación con Jacques Herzog| |*el croquis - Herzog & de Meuron, 1993-1997*| nº84, Madrid, II 1997, pp. 7-21, p.21

<sup>34</sup> Josep Maria Montaner |**La obra de arte, paradigma de la arquitectura**| in |*Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1993 (4.ª ed. revista 1999), pp. 216-229, p. 217 e 221

<sup>35</sup> Josep Maria Montaner |La expresión en la arquitectura de después del movimiento moderno|1994-1997 in |*La modernidad superada - arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*| op. Cit. (nota 13), pp. 89-114, p.93-109

<sup>36</sup> Leonardo Servadio em entrevista a Massimiliano Fuskas |L'architettura è l'arte del togliere, non dell'aggiungere| in [www.labiennale.org](http://www.labiennale.org)

<sup>37</sup> Vicent Scully |**Architecture, Sculpture, and Painting: environment, act, and illusion**| in AAVV |**Artists & Architects collaboration**| op. cit. (nota 25), pp. 19-44

<sup>38</sup> ('A busca de uma nova linguagem em arquitetura substituiu a definição estática convencional de espaço por uma dinâmica. (...) Na actualidade a arquitetura está mais interessada no conceito que é inerente ao objecto ou na acção, no efeito que tem em nós (...)') Schulz-Dornburg, Julia |**Arte y Arquitectura: novas afinidades**| Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.18

<sup>39</sup> Riese Ute, ibidem

<sup>40</sup> Donald Judd para entrevista de John Coplans in catálogo |*Donald Judd – Escultura, Gravura, Mobiliário*| Centro Cultural de Belém, 1997, pp. 23-41; (sobre Donald Judd/arquitetura) ver também AAVV |*Donald Judd - Eichhleren*| Hatje, Stuttgart, 1998

<sup>41</sup> Josep Maria Montaner, |Arquitectura e mimesis: la modernidad superada|1994-1997 in |*La modernidad superada - arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*| op. cit. (nota 13), pp. 7-24, p. 10-12

<sup>42</sup> Theodor W. Adorno |Caracterização de Walter Benjamin|1955, op. cit. (nota 1), p. 22

<sup>43</sup> Josep Maria Montaner |*Arquitectura e crítica*| ibidem (nota 11)

<sup>44</sup> (*Pine Forest*, 1901 de Gustav Klimt, 1862-1918; ou *Pollard Willows on the Gein*, 1902-04 de Piet Mondrian, 1872-1944) ver catálogo |*1900 – Art at the Crossroads*| Royal Academy of Arts, Londres (janeiro-abril 2000), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York (maio-setembro 2000), Londres, 2000, p.257-258

<sup>45</sup> Alejandro Zaera |Herzog & de Meuron: Entre el rostro y el paisaje| |*el croquis - Herzog & de Meuron*| nº 60, op. cit. (nota 14), pp. 24-36, p. 26 e 35

<sup>46</sup> Étienne-Louis Boullée |Essai sur l'Art|1981/93 in AA.VV. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, org. por P. Hereu, J. Maria Montaner e J. Oliveras, Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea, 1994, (2ª ed., 1999), pp. 49-51

- <sup>47</sup> Leonardo Benevolo |**Arquitectura e pintura**| op. cit. (**nota 22**), p.96
- <sup>48</sup> Josep Maria Montaner |**la obra de arte, paradigma de la arquitectura**| op. cit. (**nota 16**), p. 216, 224, 223
- <sup>49</sup> Laura Hoptman e Michael Carter (texto pertencente ao folheto informativo que acompanhava a exposição *Making choices- Useless Science* no MoMA) |Useless Science| The Museum of Modern Art, Nova Iorque, (de 30 de março a 19 de setembro de 2000)
- <sup>50</sup> Josep Maria Montaner |*Arquitectura e crítica*| op. cit. (**nota 11**) p. 58
- <sup>51</sup> Cristina Mateus e Miguel Leal |*O Impulso alquímico. Fricções entre arte e tecnologia neste final de século*|1999 in *www.virose.pt/vector/miscelanea/previa*; (sobre arte/técnica) ver Carlos Vidal |A estética na era da sua rematerialização – apontamentos sobre o relacionamento arte/técnica| in *www.virose.pt/vector/miscelanea/vidal*
- <sup>52</sup> (sobre Gary Hill, Bill Viola, Bruce Nauman: vídeo/corpo) ver Christiane Fricke |Intermedia: Happenings, Acções e Fluxus| in AAVV |*Arte do Século XX*| Benedikt Taschen, Köln, 1999, (vol. II), p.614-615, (tradução do alemão para o português por Zita Morais)
- <sup>53</sup> Josep Maria Montaner, op. cit., p. 17 e 29
- <sup>54</sup> Theodor W. Adorno |*Asthetische theorie*|1970, op. cit. (**nota 6**), p.157 e 69
- <sup>55</sup> (sobre mimético /construído) ver op. cit., p.58
- <sup>56</sup> op. cit., p. 132 e 138
- <sup>57</sup> (sobre o jogo/criança: ‘E esse brinquedo poderá marcá-la no sentido de aceitar ou rejeitar as coisas: muitos dos brinquedos dos mais velhos (...) ter-lhe-ão sido impostos, de certo modo como objectos de culto, e foi graças à sua força plástica que acabaram também por ser aceites como brinquedos.’; ‘A criança recria toda a situação, começa tudo de novo. (...) Não um “fazer-de-conta-que”, mas um “fazer-sempre-de-novo”, a transformação da experiência comovente em hábito, esta é a essência do jogo.’) ver Walter Benjamin |*Spielzeug und spielen*|1928, tradução de Maria Amélia Cruz |O brinquedo e o jogo| in |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| coleção antropos, Relógio d’água, Lisboa, 1992, pp.171-176, p.172 e 176
- <sup>58</sup> Josep Maria Montaner |**la obra de arte, paradigma de la arquitectura**| op. cit. (**nota 16**), p. 228
- <sup>59</sup> Conway Lloyd Morgan |*Starck*| Adam Biro, Paris, 1999, p.51 (versão francesa)
- <sup>60</sup> Alejandro Zaera |*Conversaciones con Frank Gehry*| |*el croquis - Frank Gehry, 1991-1995*| nº74 e 75, Madrid, IV 1995, pp. 6-36, p. 9; ver também David Cohn |I sing the light electric| |*el croquis - Frank Gehry*| nº45, op. cit., pp. 118-133 (**nota 10**)
- <sup>61</sup> Josep Maria Montaner, op. cit., p. 216 (destaques acrescentados)
- <sup>62</sup> (Riegl 1858-1905: ‘**vontade de forma**’; a vontade de forma impõe-se à finalidade - matéria e técnica; teoria formalista, opõe-se ao determinismo de Semper, centralidade da ideia de espaço) ver Josep Maria Montaner |*Arquitectura e crítica*| op. cit. (**nota 11**), p. 27
- <sup>63</sup> Alejandro Zaera, op. cit. (**nota 6o**), p. 33
- <sup>64</sup> David Cohn, op. cit. (**nota 6o**), p. 122; extraído também de documentário para televisão sobre Frank Gehry de 1987 (rtp2, 12 .3.2000)
- <sup>65</sup> Theodor W. Adorno, op. cit. (**nota 6**), p. 215
- <sup>66</sup> (‘Mesmo nos momentos chamados formais reaparece, (...) o conteúdo (...); ‘Semelhante dialéctica da forma constitui a sua profundidade; sem ela, a forma seria realmente o que ela vale para o filisteu, isto é, um jogo gratuito.’) ver ibidem; (sobre a **forma**: ‘ela só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o **formado**, e a partir dele emerge. Porém, o formado, o conteúdo, não são objectos exteriores à forma, (...)’; erro: ‘chamar forma a tudo o que na arte é artístico’) op. cit., p. 163
- <sup>67</sup> Alejandro Zaera, op. cit., p. 11-36

<sup>68</sup> |el croquis - Frank Gehry | nº45, op. cit. (**nota 10**), p. 22; (Gehry diz sobre a casa Winton: 'forma interessante de criar uma relação com a casa existente'; 'serve os fins a que se destina') extraído de documentário para televisão sobre Frank Gehry de 1987 (rtp2, 12 .3.2000)

<sup>69</sup> extraído de documentário para televisão sobre Frank Gehry de 1987 (rtp2, 12 .3.2000)

<sup>70</sup> ver **ponto 102. 'Tal-como-está-ali-não-poderia-estar-em-qualquer-lado'**

<sup>71</sup> Alejandro Zaera, ibidem

<sup>72</sup> idem, p. 6-10

<sup>73</sup> ('Penso que a minha prestação na sic é enfim, relativamente artística, mas com uma grande componente funcional') ver Tomás Taveira para entrevista de Henrique Monteiro |Tomás Taveira| *[revista]* jornal expresso nº1435, 29 de Abril 2000, pp. 50-62

<sup>74</sup> Josep Maria Montaner, op. cit., p. 228

<sup>75</sup> ver memórias descritivas |Antipodes I| e |Estúdio Remy Zaugg| *[AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000]* nº77, op. cit. (**nota 19**), p.77 e 108

<sup>76</sup> ver **ponto 101. 'Apropriação da arte contemporânea'**

## 80. Lava pés.

<sup>1</sup> ver **ponto 21. 'O medo dos arquitectos'**

<sup>2</sup> ver **ponto 50. 'Estado de sítio, estado de síntese'**

<sup>3</sup> referência ao desenvolvido nos **pontos 60. 'Pelo peixe morre a boca'** e **70. 'Lugares Comuns'**

<sup>4</sup> (Montaner sintetiza estratégias de contacto com a arte e alerta para os perigos, um dos quais: o facto da arquitectura duvidar das suas próprias bases) ver Josep Maria Montaner |**La obra de arte, paradigma de la arquitectura**| in *[Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo xx]* Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1993 (4.ª ed. revista 1999), pp. 216-229,

p. 228; (também sobre a questão apropriação da arte/arquitectura) ver interrogações do **ponto 51. 'Apropriação contemporânea da arte?'**

<sup>5</sup> ver **ponto 32. 'Conceito alargado de interdisciplinariedade'**

<sup>6</sup> ver **ponto 50. 'Estado de sítio, estado de síntese'**

<sup>7</sup> Charles Baudelaire |*Mon Coeur Mis à Nu*|1862-64 tradução de João Costa |*O Meu coração a nu*| Guimarães editores, Lisboa, 1988, p. 87-88

<sup>8</sup> ('Além disso as analogias formais não conduzem directamente à prefiguração da obra de arquitectura, podendo-se obter uma gama de diferentes soluções configuracionais a partir de uma mesma analogia') ver Mário Krüger |*Teorias e Analogias em Arquitectura*|1986, Projecto Editores, São Paulo, 1986, pp. 60, p. 51

<sup>9</sup> ver **ponto 21. 'O medo dos arquitectos'**

<sup>10</sup> (Montaner defende que a arte, 'produção singular e irrepitível', é um valor seguro numa época de crise de valores e de fracasso das grandes interpretações; '...o método da arte, (...), pode ser o caminho pessoal adequado para a orientação numa época de dispersão e desorientação. Numa época de transição e dúvida, o mais ético seria praticar uma arquitectura débil, fragmentaria (...) algo que responda à desordem e provisoriedade da situação contemporânea.:'; 'valores positivos' da arte; a arte como princípio de esperança face à crise dos grandes relatos - Montaner cita Lyotard) ver Josep Maria Montaner, op. cit. (**nota 4**), p.217 e p. 228

<sup>11</sup> (Montaner sintetiza estratégias de contacto com a arte, uma das quais: busca de vanguarda interior), ver op. cit., p.228; (Montaner refere a crítica tipológica, a crítica comunicativa e a busca tecnológica como alternativas ao movimento moderno. Para além destas, uma vontade de regresso às 'vanguardas críticas': **ruptura**, experimentalismo radical levado às últimas consequências) ver Josep Maria Montaner |*Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*| op. cit. (nota 4), p.176

<sup>12</sup> (a partir dos anos cinquenta produzia-se o seguinte paradoxo: uma obra com referências à tradição e ao contexto era mais 'moderna' que uma obra que continuasse acriticamente o estilo internacional. A essência de ser moderno baseava-se na reinterpretação da tradição, isto estava ligado a uma constatação: não há evolução linear, 'a arquitectura e a arte de cada época relacionam-se fortemente com modelos do passado interpretados directamente com o presente.'; 'Seja qual for a sua antiguidade a obra de arte dá-se sempre como coisa que sucede no passado.' - sublinhado acrescentado) ver Josep Maria Montaner |*Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*| op. cit. (nota 4), p.190

<sup>13</sup> ('o artista plástico (...) trabalha as obras uma a uma, de maneira artesanal, praticando a síntese pessoal de diversas influências plásticas'; Montaner defende um deslocamento dos valores das obras para os artistas num 'panorama de estrita multiplicidade e individualidade.'; o arquitecto tende a 'desenvolver um método arquitectónico que se aproxima dos mecanismos de criação artística': 'vontade de imitar' os autênticos artistas; obras de arquitectura realizadas 'com esta ambição de obra singular e de autor') ver Josep Maria Montaner, op. cit. (nota 4), p.217 e 224 ; (os arquitectos 'acham cada vez mais conveniente apresentarem-se como artistas para beneficiarem do respeito que todos parecem continuar a ter pelo mundo da arte'; 'os estudantes que se inscrevem nas Faculdades de Arquitectura perguntam por sua vez (...) se irão ser técnicos, artistas ou uma mistura das duas coisas') ver Leonardo Benevolo |**Arquitectura e pintura**| in |*La città e l'architetto*| tradução de Rui Santana Brito |*A cidade e o arquitecto*| colecção arte & comunicação, edições 70, Lisboa, 1998, pp. 93-98, p.95 e 94; (Varela Gomes chama 'a atenção para o fim anunciado do projectista-artista da herança romântica e para a emergência do projectista de equipa, anónimo ou "star" - neste caso apesar da equipa (mas graças a ela)') Gomes, Paulo Varela |Entre Coimbra e o mundo| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbre, março 2000, pp. 46-51, p.47; (na 7ª Bienal de Arquitectura de Veneza 2000, entre 82 representações, 25 grupos de arquitectos entre os 25/30 anos - sem nome de nenhum autor em particular) ver |Veneza.Arquitectura.Bienale| |*Abitare*| nº397, Milão, Julho-Agosto 2000, pp. 51-71

<sup>14</sup> (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, heterogénea, fragmentária, pontual, marginal, insinua a realidade mais do que resolve a sua compreensão intensa) ver Ignasi de Solà-Morales |Arquitectura débil|1987 in |*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1995 (2.ª edição 1996), pp. 63-82, p. 68-69

<sup>15</sup> (sobre H&deM: ao contrario 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

<sup>16</sup> (sobre obliquidade) ver Paulo Cunha e Silva |Uma cartografia para depois de amanhã| in *www.virose.pt* ; ver também **ponto 50. 'Estado de sítio, estado de síntese'**

<sup>17</sup> ver **ponto 50. 'Estado de sítio, estado de síntese'**

<sup>18</sup> ('De facto, a contemporaneidade, nunca deverá ser, por si, uma questão importante, porque pela sua própria natureza da

estar presente, nunca precisa de ser preservada.. A única preocupação que poderíamos ter seria a possibilidade de não sermos contemporâneos dos nossos amigos, o que seria um evidente disparate.‘; ‘Ter uma atitude no seio da arte contemporânea que não faça qualquer questão em parecer contemporânea, dá, inclusivamente maior credibilidade à própria pratica artística (...)’ ver António Olaio |Entre palácios e moagens| *ecdj - a polémica do freixo* nº 1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp. 19-23, p. 21; (os arquitectos não têm de salvar o mundo; os arquitectos parecem estar sempre à procura e à espera do sistema que vai salvar o mundo) ver Alejandro Zaera |Conversaciones con frank gerhy| *el croquis - Frank Gehry, 1991-1995* n<sup>os</sup> 74 e 75, Madrid, IV 1995, pp. 6-36, p.11-36

<sup>19</sup> (sobre a ‘outificação’) ver Paulo Cunha e Silva, *ibidem* (nota 16); ver também **ponto 50. ‘Estado de sítio, estado de síntese’**; (sobre a expressão ‘**ser-para-outro**’) ver Theodor W. Adorno |*Asthetische theorie*|1970, tradução de Artur Morão |*Teoria estética*| colecção arte & comunicação, Edições 70, Lisboa, 1993, p.132

<sup>20</sup> Jorge Molder para entrevista de Jorge Pires |Teoria da atracção| *revista* jornal expresso nº1392, 3 Julho 1999, pp. 114-115

<sup>21</sup> Julião Sarmiento para entrevista de Delfim Sardo |Flashback| *arte ibérica* nº28, ano 3, Outubro 1999, pp. 9-10

<sup>22</sup> ver **ponto 32. ‘Conceito alargado de interdisciplinidade’**

<sup>23</sup> (o **valor de uso** da obra de arte: ‘as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso.(...) *Por outras palavras: o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro.*’); (2 géneros de recepção artística: **valor de culto**: as obras são mais importantes pela sua existência do que pelo facto de serem vistas/ **valor de exposição**: aumentou de forma poderosa com os diversos métodos de reprodução técnica, ‘a obra de arte devido ao peso absoluto que assenta sobre o seu valor de exposição, passou a ser uma composição com funções totalmente novas, das quais se destaca a que nos é mais familiar , a artística, e que, posteriormente, talvez venha a ser reconhecida como accidental.’) ver Walter Benjamin |Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen|1936-39, tradução de Maria Luz Moita |A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica| in |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| colecção antropos, Relógio d’água, Lisboa, 1992, pp. 71-113, p. 82 e 86

<sup>24</sup> ver **nota 19**

<sup>25</sup> (Adorno diz sobre Benjamin/surrealismo/montagem: imitação do real, formação de uma realidade paralela; Adorno acusa a abordagem da montagem de Benjamin de irracionalismo complacente, diz que a montagem não é irracional, acusa Benjamin de não introduzir o irracional; ‘o principio da **montagem** transformou-se, pois, em principio de **construção**.(..) onde surge um elemento polido e harmonioso, o da pura logicidade.’; ‘A construção arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma unidade’; ‘Ela é a síntese de diverso (...)’) ver Theodor W. Adorno op. cit. (**nota 19**), p. 72

<sup>26</sup> (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

<sup>27</sup> Paulo Cunha e Silva, *ibidem* (**nota 16**)

<sup>28</sup> Lynne Cooke in AAVV |*Franz West 18.12.1997-15.2*| Fundação de Serralves, Porto, 1998

<sup>29</sup> Theodor W. Adorno, op. cit. (**nota 19**), p. 13 e 17; (‘A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição.’) ver idem, p. 12; (‘Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente’; ‘O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento.’; ‘Entrou-se cada vez mais no turbilhão dos novos tabus.’) ver idem, p. 11; (‘A arte não pode satisfazer o seu conceito. Isso afecta cada uma das suas obras, mesmo a mais elevada, com uma imperfeição que desmente a ideia de perfeito (...)’ ver idem, p. 69; (‘A antiga afinidade de contemplador-contemplado é invertida’; a arte: ‘por um lado, tornou-se coisa entre as

coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador.) ver idem., p. 29; ('A obra de arte, que crê possuir o conteúdo a partir de si, encalha num racionalismo ingénuo'; 'nenhuma obra de arte pode ter êxito a não ser que o sujeito a encha de si mesmo.');

**'Deve interpretar-se e não ser substituída pela claridade do sentido.'**; a força produtiva é o sujeito) ver idem., p. 40 e 55; ('a arte representa a verdade numa dupla acepção: **conserva a imagem do seu objectivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade.**') ver idem., p. 68; (reconhecimento do carácter enigmático de toda arte: 'o conceito falta também na arte (...) onde ela emprega conceitos e se adapta à fachada, à compreensão. Nenhum conceito se introduz na arte como aquilo que é, cada qual é de tal modo modificado que o seu próprio âmbito pode ser afectado e igualmente alterado o seu significado.') ver idem., p. 143; (as obras de arte 'são pontos de interrogação, nem sequer unívocos através da síntese'; 'Mediante a organização as obras de arte tornam-se mais do que são.');

'O carácter enigmático sobrevive à interpretação que obtém resposta.');

'A experiência das obras de arte é constantemente ameaçada pelo carácter enigmático. Se ele desapareceu inteiramente na experiência, se esta pensa ter percebido totalmente a coisa, o enigma abre novamente os olhos; assim se conserva a seriedade das obras de arte.');

'o processo imanente às obras de arte, algo que ultrapassa o sentido de todos os momentos singulares, constitui o enigma.') ver idem., p. 145; ('As obras falam como fadas nos contos: queres o incondicional, será teu, mas incognoscível.');

'A arte quer aquilo que não era; no entanto tudo o que ela é, já era.') ver idem., p. 147; (sobre mediatizar/imediatizar; forma /conteúdo) ver idem., p. 169; ('torna-se cada vez mais difícil às obras de arte constituírem-se como coerência de sentido.') ver idem., p. 175; ('mesmo nas obras da fase expressionista: 'O que os quadros nos dizem é um "olhai!"; (...)') ver idem., p. 191; ('Nenhuma obra é somente o que quer, mas nenhuma é mais sem que ela queira alguma coisa. Isso aproxima-se muito da espontaneidade, embora ela também implique algo de involuntário.') ver idem., p. 193; (faculdade de descobrir na obra de arte começos e soluções) ver idem., p. 198; ('Seja o que for que no artefacto se pode chamar a unidade do seu sentido não é estático, mas processual, resolução dos antagonismos que toda a obra necessariamente em si traz. Eis porque a análise só se aproxima da obra de arte quando apreende de modo processual a relação dos momentos entre si, (...); 'Pela imersão contemplativa, o carácter processual imanente da obra é libertado. **Ao falar a obra transforma-se em algo que em si se move.**') ver idem., p. 200

<sup>30</sup> idem., p. 39

## 90. Todos os caminhos vão dar a Beuys.

<sup>1</sup> arguência de uma prova final, Departamento de Arquitectura de Coimbra, 11.2.1999

<sup>2</sup> entrevista de J.P. Simões a Eduardo Souto Moura, 2000

<sup>3</sup> José-Augusto França | *História da arte Ocidental, 1780-1980 – modo de emgrego* | colecção Arte no Tempo, Livros Horizonte, Lisboa, 1988, p. 9

<sup>4</sup> (Jorge Cruz Pinto/ relativo a Beuys) ver Jorge Cruz Pinto | **A câmara Plight de Joseph Beuys** | *Arquitectura e Vida* | n°8, ano I, setembro 2000, pp. 68-69; (Jorge Cruz Pinto/ relativo Duchamp) ver Jorge Cruz Pinto | **O erotismo nas para-arquitecturas de Marcel Duchamp** | *Arquitectura e Vida* | n°7, ano I, agosto 2000, pp.56-59

<sup>5</sup> Kevin Power | Apontamentos: de e sobre James Lee Byars | in | *James Lee Byars - "The Palace Of Perfect"* | Fundação de Serralves, Porto, 1997, pp. 42-61, p. 44

<sup>6</sup> extraído de documentário para televisão sobre Frank Gehry de 1987 (rtp2, 12 .3.2000)

<sup>7</sup> ver Luis Fernández-Galiano | *Dioniso en Basilea* | *AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000* | n°77, Madrid, 1999, pp. 4-15; ver também Jeffrey Kipnis | *Una conversación con Jacques Herzog* | *el croquis - Herzog & de Meuron, 1993-1997* |

nº84, Madrid, II 1997, pp. 7-21, p. 13

<sup>8</sup> Peter Zumthor |*Architektur Denken*| Lars Müller Publishers, Baden, 1998; ed. inglesa |*Thinking Architecture*| Birkhäuser, Basileia, Boston e Berlim, 1999, p. 14-16

<sup>9</sup> Josep Maria Montaner |Belleza de la arquitectura ecológica|1996-1997 in |*La modernidad superada - arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*| Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição 1997, 2ª edição 1998, pp. 207-222, p. 217

<sup>10</sup> Josep Maria Montaner |Arquitectura e mimesis: la modernidad superada|1994-1997 in op. cit., pp. 7-24, p. 12 e 22

<sup>11</sup> Tony Fretton e Mark Pimlott |A conversation| in |*Mark Pimlott-Studiolo*| Todd Gallery, Londres, 1995

<sup>12</sup> Götz Adriani |Notas bibliográficas| in |*Joseph Beuys*| Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, pp. 21-27; também |Vida e obra| in |*Beuys, cada homem um artista*| Editora 7 NÓS, Porto, 2010, pp. 183-197; e Alexandre Kostka |Architecture of the "New Man": Nietzsche, Kessler, Beuys| in |*Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*| edit. por Alexandre Kostka e Irving Wohlfarth, Getty, Los Angeles, 1999, pp. 199-231, p.216

<sup>13</sup> (T. Bezzola cita Beuys) ver Tobia Bezzola in AAVV |Beuysnobiscum| in |*Joseph Beuys*| op. cit., p.293

<sup>14</sup> Hans Ibelings |*Supermodernismo - Arquitectura en la era de la globalización*| Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 133

<sup>15</sup> Josep Maria Montaner |*Arquitectura e crítica*| coleção GG Básicos, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.17

<sup>16</sup> Jeffrey Kipnis, op. cit. (**nota 7**), p. 12

<sup>17</sup> ('O silêncio de Marcel Duchamp é sobrevalorizado': acção de Beuys a 11.12. 64 no estúdio ZDF de Dusseldorf) ver sobre esa acção: Harald Szeemann in AAVV |Beuysnobiscum| op. cit. (**nota 13**), p. 258-259

<sup>18</sup> Harald Szeemann in AAVV |escultura-objetos-plástica| in |*Joseph Beuys*| op. cit. (**nota 12**), pp. 90-91; ver também Heiner Bastian |Nada está escrito todavia| in |*Joseph Beuys*| op. cit. (**nota 12**), pp. 16-19

<sup>19</sup> Harald Szeemann, op. cit., pp. 92-93; ver também Harald Szeemann, ibidem (**nota 17**)

<sup>20</sup> Ignasi de Solà-Morales |De la autonomía a lo intempestivo|1991 in |*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1995 (2.ª edição 1996), pp. 83-107, p.86-88

<sup>21</sup> Beatriz Colomina |Readymade Images| e |The Uneasy Status of the Object| in |*Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*| The MIT Press, Cambridge e Londres, 1ª edição 1996 (4ª edição, 1998), pp. 141-185, em especial p.171

<sup>22</sup> Marcel Duchamp em entrevista para Pierre Cabanne in |*Marcel Duchamp – engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*| Assírio e Alvim, Lisboa, 1990, p.22 (tradução do francês por António Rodrigues); ('O espectador é quem faz a obra de arte': frase de Marcel Duchamp citada por António Rodrigues no posfácio do mesmo livro), idem, p.212

<sup>23</sup> idem, p.56

<sup>24</sup> Jorge Cruz Pinto |**O erotismo nas para-arquitecturas de Marcel Duchamp**| ibidem (**nota 4**)

<sup>25</sup> António Olaio, Sessão de Doutoramento, Coimbra, Sala dos Capelos, 24 de Janeiro de 2000

<sup>26</sup> Ignasi de Solà-Morales |De la autonomía a lo intempestivo|1991 in |*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*| op. cit. (**nota 20**) pp. 109-125, p.113-114

<sup>27</sup> Alejandro Zaera |Continuidades - entrevista com Herzog & de Meuron| |*el croquis - Herzog & de Meuron*| nº60, Madrid, III 1993, pp. 6-23, p.12

<sup>28</sup> Tobia Bezzola, op. cit. (**nota 13**), p.284

<sup>29</sup> Alejandro Zaera, ibidem

<sup>30</sup> Gonçalo Byrne para entrevista de Ricardo Carvalho |Estou cansado de falar de forma e de espaço| |*Público*| nº 3804, ano 11, 16 de agosto de 2000, pp. 24-25, p.24

<sup>31</sup> Theodor W. Adorno |*ästhetische theorie*|1970, tradução de Artur Morão |*teoria estética*| coleção arte & comunicação, edições 70, Lisboa, 1993, p. 266

<sup>32</sup> (frase de Robert Filliou, cujo lema era a criação permanente, considerava o acto de criar como um processo que todos os

seres humanos podiam desenvolver) ver Christiane Fricke |Intermedia: Happenings, Acções e Fluxus| in AAVV |Arte do Século XX| Benedikt Taschen, Köln, 1999, (vol. II), p.589 (tradução do alemão para o português por Zita Morais)

<sup>33</sup> (Maria de Correl cita Eric Michaud) in AAVV |Joseph Beuys| op. cit. (nota 12), p. 7

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, op.cit., p.132

<sup>35</sup> (noção de arte-veículo: “vehicle art” ‘interessa-me difundir veículos físicos em forma de edições, porque me interessa difundir ideias, os objectos só podem compreender-se em relação com as minhas ideias’; Tobia Bezzola cita Beuys) ver Tobia Bezzola, op. cit. (nota 13), p.293; (sobre a orientação dos outros para a produção) ver Walter Benjamin |Der autor als Produzent| 1934, tradução de Maria Luz Moita |O autor enquanto produtor| in |Sobre arte, técnica, linguagem e política| colecção antropos, Relógio d’água, Lisboa, 1992, pp. 137-156, p. 152

<sup>36</sup> Marietta Franke in AAVV |escultura-objectos-plástica| op. cit. (nota 18), pp. 40

<sup>37</sup> Beuys citado por Heiner Bastian, op. Cit. (nota 18), p.17

<sup>38</sup> Beuys citado por Marc Boehlem in AAVV |Beuysnobiscum| op. cit. (nota 13), p. 282

<sup>39</sup> Harald Szeemann in AAVV |Joseph Beuys| op. cit. (nota 12), p. 7

<sup>40</sup> Mario Kramer in AAVV |Beuysnobiscum| op. cit. (nota 13), p. 273; ver também Christiane Fricke, op. cit. (nota 32), p.582

<sup>41</sup> Jorge Cruz Pinto, ibidem

<sup>42</sup> Alejandro Zaera, op. cit. p.23

<sup>43</sup> Alejandro Zaera |Frank Gehry, Still life| |el croquis - Frank Gehry| nº45, Madrid, IV 1990, pp. 6-21, p.11-12

<sup>44</sup> ver ponto 32. ‘Conceito alargado de interdisciplinariedade’

<sup>45</sup> Beuys citado por Marc Boehlem in AAVV |Beuysnobiscum| op. cit. (nota 13)

<sup>46</sup> Harald Szeemann e Gerhard Theewen in AAVV |escultura-objectos-plástica| op. cit. (nota 18), pp 116-118

<sup>47</sup> Johannes Stüttgen in AAVV |escultura-objectos-plástica| op. cit. (nota 18), pp 184-186

<sup>48</sup> (sobre *Schneefall*: ‘Queda de neve’, de Beuys, 1965) ver Dieter Koeplin in AAVV |escultura-objectos-plástica| op. cit. (nota 18), pp 66; (sobre *Bett*: ‘Cama’, 1963-64 e sobre *Filzanzug*: ‘traje de feltro’, 1970; ambos trabalhos de Beuys) ver Marietta Franke in AAVV |escultura-objectos-plástica| op. cit. (nota 18), pp. 56 e 80-81

<sup>49</sup> Alejandro Zaera |Continuidades - entrevista com Herzog & de Meuron| op.cit. (nota 27), p. 9

<sup>50</sup> Manfred Shneckeburger |Pós-minimalismo: A intensidade Sensual da arte| in AAVV |Arte do Século XX| op. cit. (nota 32), p.553-556

<sup>51</sup> Alejandro Zaera, ibidem

<sup>52</sup> Jeffrey Kipnis, op. cit. (nota 7), p. 9

<sup>53</sup> JosepMaria Montaner |Arquitectura e mimesis: la modernidad superada|1994-1997, op. cit. (nota 10), p. 12 e 23

<sup>54</sup> Tobia Bezzola in AAVV |Beuysnobiscum| op. cit. (nota 13), p.274-275

<sup>55</sup> (sobre *Mammut*: ‘Mamute’, de Beuys, 1960) ver Mario Kramer in AAVV |escultura-objectos-plástica| op. cit. (nota 18), pp. 44; ver também Tobia Bezzola, op. cit., p.271

<sup>56</sup> Beuys citado por Marc Boehlem in AAVV |Beuysnobiscum| op. cit. (nota 13)

<sup>57</sup> (sobre o Beuys/desenho) ver Laura Arici |the secret block for a secret person in Ireland, aproximaciones| in |Joseph Beuys| op. cit. (nota 12), pp.200-206

<sup>58</sup> (também sobre o desenho de Beuys) ver AAVV |Joseph Beuys - Early Drawings| Schirmer’s Visual Library, Nova York, 1992 (traduzido do alemão por Paul Kremmel); ( sobre a busca beuysiana de história: Beuys procura poetas e pensadores que anunciaram aquilo que ele explora no seu trabalho) ver Tobia Bezzola, op. Cit., p.283

- <sup>59</sup> (sobre *Richtkräfte*: 'Forças de orientação', de Beuys, 1974-77) ver Johannes Stüttgen in AAVV [escultura-objetos-plástica] op. cit. (nota 18), pp.150-153; ver também Clara Bodenmann-Ritter (entrevista a Joseph Beuys) |*Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*|1975, traduzido para castelhano por Arántegui, José Luis |*Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*| Visor, coleção La balsa de la Medusa, nº72, Madrid, 1ª edição 1995 (2ª edição 1998)
- <sup>60</sup> Rafael Moneo |Celebración de la matéria| |*AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000*| nº77, op. Cit. (nota 7), pp. 16-27
- <sup>61</sup> (sobre espaço intimidante/espaço protector) ver Fabrice Hergott in AAVV [escultura-objetos-plástica] op. cit. (nota 18), pp. 194-198; Jorge Cruz Pinto |*A câmara Plight de Joseph Beuys*| ibidem (nota 4)
- <sup>62</sup> ver Jeffrey Kipnis, op. cit. (nota 7), p. 13 ; ver também Luis Fernández-Galiano Galiano, h&m, av 77 Fernández-Galiano, Luis |Dioniso en Basilea| |*AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000*| nº77, op. Cit. (nota 7), pp. 4-15
- <sup>63</sup> Franz Joseph van der Gunten |sustancias, caracteres, parabolos| in |*Joseph Beuys*| op. cit. (nota 12), pp. 14
- <sup>64</sup> Cecilia Lavelli in AAVV [escultura-objetos-plástica] op. cit. (nota 18), beuys, pp 36
- <sup>65</sup> Josep Maria Montaner |Espacio y antiespacio, lugar y no lugar...|1993-1997 in |*La modernidad superada - arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*| op. cit. (nota 9), pp. 25-58, p.34-38
- <sup>66</sup> (sobre *Olivestone*) ver Cecilia Lavelli in AAVV [escultura-objetos-plástica] op. cit. (nota 18), pp. 190-193; (sobre a ideia de lugar: *Eurasienstab*, de Beuys, de 1967-68) ver Antje von Graevenitz in AAVV [escultura-objetos-plástica] op. cit. (nota 18), pp. 73
- <sup>67</sup> (são profundas as obras de arte que mascaram as divergências ou contradições, nem as deixam inconciliadas, as obras que encaram a possibilidade de uma conciliação) ver Theodor W. Adorno, op.cit., p. 215
- <sup>68</sup> (sobre o 'programa educativo abrangente para a liberdade'; **fluxus**: rates de acção, participação do público, eventos abreviados e focalizados com materiais sem significado, exigência de anonimato - pelo que acabam por se afastar de beuys; Beuys pretendia romper as barreiras entre a chamada 'arte elevada' e outra mais próxima do publico. Beuys executou mais de trinta acções entre 1963 e 1985, fez múltiplos e voltou-se para os *mass-media* - 'tv de feltro II', de 1968; considerou a sua actividade artística como «**programa educativo abrangente**» para a liberdade) ver Christiane Fricke, op. cit. (nota 32), p. 589-590

## 100. Pescada de rabo na boca.

- <sup>1</sup> Julia Schulz-Dornburg |*Arte y Arquitectura: novas afinidades*| Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição 2000, (em especial p. 6)
- <sup>2</sup> 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
- <sup>3</sup> ('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
- <sup>4</sup> Carsten Thau |*Dove l'Arte incontra l'Architettura: Vision and reality – Conceptions of the 20<sup>th</sup> Century*| |*domus*| nº 831, Milão, novembro 2000, pp. 12-14
- <sup>5</sup> (Robert Morris, numa entrevista para a televisão, a propósito de uma exposição que teve em Lion, em Julho de 2000, fala na associação de palavras como história/labirinto/emocção dos espectadores; a exposição consistia numa trilogia: 1º reflexos,

espelhos, espaço natural/virtual; 2º espaços concretos, labirinto em madeira que comprimia o corpo; 3º imagens de guerra reflectidas; 'quero que todos estes elementos façam a história como labirinto relacionado com a emoção dos espectadores')

<sup>6</sup> ('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

<sup>7</sup> ('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

<sup>8</sup> Julia Schulz-Dornburg, op. cit., p. 6

<sup>9</sup> (sobre Eis, de 1987, de Thomas Schütte) ver Thomas Schütte para entre vista de James Lingwood in AAVV *[Thomas Schütte]* Phaidon, Londres, 1998, pp. 8-37, p. 34; (sobre Siah Armajani) ver Manfred Shneckenburger |O Delta contemporâneo| in AAVV *[Arte do Século XX]* Benedikt Taschen, Koln, 1999, (vol. II), p. 564-565, (tradução do alemão para o português por Zita Morais)

<sup>10</sup> (sobre *non-site/site-specific*/Robert Smithson) ver AAVV *[A collection of writings on Robert Smithson]* Pierogi 2000, E. U. A., 1997; (sobre *land-art/site-specific*/Robert Smithson entre outros) ver Manfred Shneckenburger |Pós-minimalismo: A intensidade Sensual da arte| e |O Delta contemporâneo| in AAVV *[Arte do Século XX]* op. cit. (**nota 9**), p. 543-548 e 561-564, em especial p. 545

<sup>11</sup> ver Manfred Shneckenburger |O Delta contemporâneo| op. cit. (**nota 9**), p 561-564; (sobre Mary Miss, por exemplo) ver AAVV *[Mary Miss - Costruire Luoghi]*1996 tradução para inglês de Jay Hyams *[Mary Miss]* Whitney Library of Design, Nova York, 1997

<sup>12</sup> (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 *[Venezia: la biennale'99 «live», 48ª edizione]* suplemento de *[Il Giornale Dell'arte]* nº 179, julho-agosto 1999; (sobre *ApproximationRezipientenbedurfniscomaUrUltraUseMaterial...*,1999 de John Bock, 1965, entre outros trabalhos) ver catálogo *[La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte]* Marsilio, Veneza, julho 1999, vol.I, 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

<sup>13</sup> Exposição retrospectiva de Claes Oldenburg no Museu Correr em Veneza (Agosto de 1999)

<sup>14</sup> (sobre *Myein*, 1999 de Ann Hamilton,56, entre outros trabalhos) ver *[Venezia: 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

<sup>15</sup> (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"]* Fundação de Serralves, Porto, 1997, pp. 16-17

<sup>16</sup> (exposição de Franz West na Casa de Serralves) ver catálogo *[Franz West 18.12.1997-15.2]* Fundação de Serralves, Porto, 1998

<sup>17</sup> (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

- <sup>18</sup> (sobre Erhard Walther) ver |*Erhard Walther - Kunstalle Ritter*| Hatje, Stuttgart, 1996; (sobre Erwin Heerich) ver Joachim Kasyner |*Architektur in Hombroich*| in |*Erwin Heerich - Museum Insel Hombroich*| Hatje, Stuttgart, 1996, pp. 10-30
- <sup>19</sup> (sobre *Speaking architecture* de Simon Ungers: exposição na galeria Henry Urbach Architecture em Nova York – de junho a julho de 2000); (sobre *Projecto para estudio móvil para un artista del nuevo milénio*, 1998 de Ana Laura Aláez, 64, entre outros trabalhos) ver |*Venezia: 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. 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
- <sup>20</sup> (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
- <sup>21</sup> James Lee Byars (frases próprias) in |*James Lee Byars - "The Palace Of Perfect"*| Fundação de Serralves, Porto, 1997
- <sup>22</sup> (sobre *To Add One Meter to an Unknwon Mountain*, 1995 de Zhang Huan, 65, entre outros trabalhos) ver |*Venezia: 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. 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)
- <sup>23</sup> (sobre *Picturing the Modern Amazon*: exposição no New Museum of Contemporary Art em Nova York – de março a setembro de 2000)
- <sup>24</sup> ver Anne Umland e M. Darcie Alexander (texto pertencente ao folheto informativo que acompanhava a exposição *Making choices-Anatomically Incorrect* no MoMA) |*Anatomically Incorrect*| The Museum of Modern Art, Nova Iorque (de 30 de março a 19 de setembro de 2000)
- <sup>25</sup> ver Julia Schulz-Dornburg (**nota 1**)
- <sup>26</sup> ver **ponto 925. 'Através de Beuys desenvolvemos uma redundância'**
- <sup>27</sup> Ibelings, Hans |*Supermodernism, Architecture in the age fo Globalization*| traduzido para o castelhano por Miguel Izquierdo |*Supermodernismo - Arquitectura en la era de la globalización*| Gustavo Gili, Barcelona, 1998
- <sup>28</sup> idem, p.1
- <sup>29</sup> idem, p.62 -129
- <sup>30</sup> idem, p.10
- <sup>31</sup> Ignasi de Solà-Morales |Lugar: permanencia o producción|1992 in |*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*| Gustavo Gili, Barcelona, 1.ª edição 1995 (2.ª edição 1996), pp. 110-125, p.123-125
- <sup>32</sup> Ignasi de Solà-Morales |Topografía de la arquitectura contemporánea|1995 in |*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*| op. cit., pp. 9-26, p.24-25
- <sup>33</sup> Ignasi de Solà-Morales |High tech. Funcionalismo o retórica|1991 in |*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*| op. cit., pp. 141-161, p.158-161
- <sup>34</sup> Ignasi de Solà-Morales |Individualismo en la arquitectura contemporánea|1992 in |*Diferencias. Topografía 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. Topografía de la arquitectura contemporánea*| op. cit., pp. 27-40, p.39
- <sup>35</sup> 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

<sup>36</sup> 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

<sup>37</sup> Charles Baudelaire |*Le Spleen de Paris*| tradução de António Guimarães |As janelas| in |*O Spleen de Paris*| Relógio d'Água, Lisboa, 1991, p.108-109

<sup>38</sup> ('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.') 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)

<sup>39</sup> (sobre *Bath House for Men*, 1999 de Katarzyna Kozyra, 1963) ver |*Venezia: la biennale'99 «live», 48ª edizione*| suplemento de |*Il Giornale Dell'arte*| nº 179, julho-agosto 1999; ver catálogo |*La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte*| Marsilio, Veneza, julho 1999, 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 recupera-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

## **Bibliografia.**

## **Bibliografia.**

Com ênfase estão os títulos relativos à introdução e revisão de 2010.

**Ábalos, Iñaki |*La buena vida, Visita guiada a las casas de la modernidad*| Gustavo Gili, Barcelona, 2000**

**Adorno, Theodor W. |*Asthetische theorie*|1970, tradução de Artur Morão |*Teoria estética*| coleção arte & comunicação, Edições 70, Lisboa, 1993**

**Adorno, Theodor W. |*Asthetische theorie. Paralipomena. Frühe Einleitung*|1970, tradução de Artur Morão |*Experiência e Criação Artística*| coleção arte & comunicação, Edições 70, Lisboa, 2003**

Adorno, Theodor W. |Caracterização de Walter Benjamin|1955, introdução de Walter Benjamin |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| coleção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.7-26

Adriani, Götz |Notas bibliográficas| in |*Joseph Beuys*| Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, pp. 21-27

Arici, Laura |The secret block for a secret person in Ireland, aproximaciones| in |*Joseph Beuys*| Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, pp.200-206

Barnett, Jonathan |Foreword| in AAVV |*Artists & Architects Collaboration*| organizado por Barbaralee Diamonstein, Whitney library of design, New York, 1981, pp. 8-9

Bastian, Heiner |Nada está escrito todavía| in |*Joseph Beuys*| Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, pp. 16-19

Baudelaire, Charles |*Fleurs du Mal*|1957-61, tradução de Fernando Pinto do Amaral |*As Flores do Mal*| Assírio e Alvim, Lisboa, 1ª edição1992, 2ª edição 1993

Baudelaire, Charles |*Le Peintre de la Vie Moderne*|1863,tradução de Teresa Cruz |*O pintor da vida moderna*| coleção Passagens, Vega, Lisboa, 1993

**Baudelaire, Charles |*Le Spleen de Paris*| tradução de António Guimarães |*O Spleen de Paris*| Relógio d'Água, Lisboa, 1991**

**Baudelaire, Charles |*Mon Coeur Mis à Nu*|1862-64, tradução de João Costa |*O Meu coração a nu*| Guimarães editores, Lisboa, 1988**

Benevolo, Leonardo |*La città e l'architetto*| tradução de Rui Santana Brito |*A cidade e o*

*arquitecto*| coleção arte & comunicação, edições 70, Lisboa, 1998; (em especial: |A cidade moderna pode ser bela?| pp.55-71; |Arquitectura e pintura| pp. 93-98; |Arquitectura e técnica| pp. 87-93)

Benjamin, Walter |Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen|1936-39, tradução de Maria Luz Moita |A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica| in |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| coleção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.71-113

Benjamin, Walter |Der autor als produzent|1934, tradução de Maria Luz Moita |O autor enquanto produtor| in |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| coleção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.137-156

Benjamin, Walter |Lehre vom ähnlichen|1933, tradução de Maria Amélia Cruz |Teoria das semelhanças| in |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| coleção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.59-69

Benjamin, Walter |Spielzeug und spielen|1928, tradução de Maria Amélia Cruz |O brinquedo e o jogo| in |*Sobre arte, técnica, linguagem e política*| coleção antropos, Relógio d'água, Lisboa, 1992, pp.171-176

**Beuys, Joseph |An appel for an alternative| in |*Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*| editado por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, pp. 92-99**

**Beuys, Joseph |*Jeder Mensch ein Künstler*|1975 tradução de Júlio do Carmo Gomes |*Cada Homem um Artista*| 7 Nós, Lisboa, 2010**

**Boaventura, Maria Eugenia |*A Vanguarda Antropofágica*| Editora Ática, São Paulo, 1985**

Bodenmann-Ritter, Clara (entrevista a Joseph Beuys) |*Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*|1975, traduzido do alemão para o castelhano por José Luis Arántegui |*Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*| Visor, coleção La balsa de la Medusa, nº72, Madrid, 1ª edição 1995, 2ª edição 1998

Borges, Pedro Maurício |A propósito da exposição tape...| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 12-15

Boullée, Étienne-Louis |Essai sur l'Art|1981/93 in AA.VV |*Textos de Arquitectura de la Modernidad*| organizado por P. Hereu, J. Maria Montaner e J. Oliveras, Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea, 1994, (2ª ed., 1999), pp. 49-51

**Cabanne, Pierre** |*Marcel Duchamp – Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*|1966 tradução de António Rodrigues |*Marcel Duchamp – engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*| Assírio e Alvim, Lisboa, 1990

Cabrita, António Reis |2ª reflexão sobre o perfil do curso| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 52-59

Carter, Michael; Hoptman, Laura |Useless Science| The Museum of Modern Art, Nova Iorque (texto pertencente ao folheto informativo que acompanhava a exposição de 30 de março a 19 de setembro de 2000: *Making choices-Useless Science* no MoMA)

Carvalho, Ricardo (entrevista a Gonçalo Byrne) |Estou cansado de falar de forma e de espaço| |*Público*| nº 3804, ano 11, 16 de agosto de 2000, pp. 24-25

**Castells, Gilles e Emilio Ipola** |*Pratique Épistemologique et sciences sociales*|1973, tradução de Maria Isabel Madureira Pinto |*Prática Epistemológica e ciências sociais*| Afrontamento, Porto, 1982

Cohn, David |I sing the light electric| |*el croquis - Frank Gehry*| nº45 Madrid, IV 1990, pp. 118-133

Colomina, Beatriz |Readymade Images| e |The Uneasy Status of the Object| in |*Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*| The MIT Press, Cambridge e Londres, 1ª edição 1996, 4ª edição, 1998, pp. 141-185

Coplans, John (entrevista a Donald Judd) |*Donald Judd – Escultura, Gravura, Mobiliário*| Centro Cultural de Belém, 1997, pp. 23-41

Costa, Alexandre Alves |A procura de harmonia| |*ecdj - a polémica do freixo*| nº1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp. 13-17

Costa, Alexandre Alves |Cinco pensamentos de nexos inexplicáveis| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 61-65

Curtis, William |A conversation with Alvaro Siza| |*el croquis – Alvaro Siza, 1995-1999*| nº 95, Madrid, II 1999

**Deleuze, Gilles** |*Différence et Répétition*|1968, revisão da tradução brasileira para Portugal por Manuel Dias |*Diferença e Repetição*| Relógio d'água, Lisboa, 2000

**Deleuze, Gilles** |*Nietzsche*|1965, tradução de Alberto Campos |*Nietzsche*| Edições 70, Lisboa, 2009

Diamonstein, Barbaralee |Introduction| in AAVV|*Artists & Architects Collaboration*| organizado por Barbaralee Diamonstein, Whitney library of design, New York, 1981, pp. 10-13

Eco, Umberto |*Como Si Fa Una Tesi*|1977, tradução de Ana Bastos e Luís Leitão |*Como se faz uma tese*| colecção Universidade hoje, Presença, Lisboa, 7ª edição 1998

**Eliade, Mircea |*Le Mythe de l'Éternel Retour*|1969, tradução de Manuela Torres |*O Mito do Eterno Retorno, arquétipos e repetição*| colecção *Perspectivas do Homem*, Edições 70, Lisboa, 1984**

Eyck, Aldo Van |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)

Fernández-Galiano, Luis |Dioniso en Basilea| |*AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000*| nº77, Madrid, 1999, pp. 4-15

Figueira, Jorge |Algumas premissas para um dia de debate| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 24-27

Figueira, Jorge |Da vida original dos edifícios| |*ecdj - a polémica do freixo*| nº 1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp. 41-45

Figueira, Jorge |Party like it's 1999| |*ecdj - a polémica do freixo*| nº 1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp. 5

Foster, Hal |*The Return of the Real*| MIT, Londres, Cambridge, 1ª edição 1996, 3ª ed. 1999  
França, José-Augusto |*História da arte Ocidental, 1780-1980 – modo de emgreco*| colecção *Arte no Tempo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1988

Fretton, Tony e Pimlott, Mark |A conversation| in |*Mark Pimlott-Studiolo*| Todd Gallery, Londres, 1995

Fricke, Christiane |Intermedia: Happenings, Acções e Fluxus| in AAVV |*Arte do Século XX*| Benedikt Taschen, Koln, 1999, vol. II pp.577-620, (tradução do alemão para o português por Zita Morais)

**George, Ian |A thinking heart for the 21st century| in |*Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*| editado por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, pp. 9-13**

Goldberger, Paul |Toward Different Ends| in AAVV |*Artists & Architects Collaboration*| organizado por Barbaralee Diamonstein, Whitney library of design, New York, 1981, pp. 56-64

Gomes, Paulo Varela |Entre Coimbra e o mundo| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 46-51

Gorovitz, Matheus |Apresentação| in Krüger, Mário |*Teorias e Analogias em Arquitectura*|1986, Projecto Editores, São Paulo 1986, pp. 7-9

Gunten, Franz Joseph van der |sustancias, caracteres, parabras| in |*Joseph Beuys*| Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofía, Madrid, 1994, pp. 14

**Holland, Allison |Introduction| in |*Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*| editado por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, pp. 15-22**

Hurzeler, Catherine |Collaborations with artists|1997 in AAVV |*Herzog & de Meuron*| organizado por Wilfried Wang, Birkhäuser, Basileia, Boston e Berlim, 1ª edição 1992, 3ª edição alargada 1998

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

Kasyner, Joachim |Architektur in Hombroich| in |*Erwin Heerich-Museum Insel Hombroich*| Hatje, Stuttgart, 1996, pp. 10-30

**Kierkegaard, Søren |*Gjentagelsen*|1843, tradução de José Miranda Justo |*A Repetição*| Relógio d'água, Lisboa, 2009**

Kipnis, Jeffrey |La Astucia de la Cosmética| |*el croquis - Herzog & de Meuron, 1993-1997*| nº84, Madrid, II 1997, pp. 21-28

Kipnis, Jeffrey |Una conversación con Jacques Herzog| |*el croquis - Herzog & de Meuron, 1993-1997*| nº 84, Madrid, II 1997, pp. 7-21

Koolhaas, Rem |*Delirious New York*|1978, The Monacelli Press, New York, 1994

Koolhas, Rem |Nueva disciplina| |*AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000*| nº77, Madrid, 1999, pp. 28-29

**Kostka, Alexandre** |Architecture of the “New Man”: Nietzsche, Kessler, Beuys| in |*Nietzsche and “An Architecture of Our Minds”*| edit. por Alexandre Kostka e Irving Wohlfarth, Getty, Los Angeles, 1999, pp. 199-231

Krüger, Mário |Confronto| |*ecdj - a polémica do freixo*| nº 1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp.3

Krüger, Mário |Investigação em Arquitectura: Conceitos e Pré-conceitos| |*ecdj - encontros de tomar 2 (1997); encontros de tomar 3 (1998)*| nº 2\*, edarq, Coimbra, junho 2000, pp. 21-31

Krüger, Mário |*Teorias e Analogias em Arquitectura*| Projecto Editores, São Paulo, 1986

Krüger, Mário |Uma autobiografia prospectiva do darq| |*ecdj - 10 anos de arquitectura no colégio das artes*| nº 2, edarq, Coimbra, março 2000, pp. 28-45

**Kugler, Walter** |A different world, The blackboard drawings of Rudolf Steiner| in |*Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*| editado por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, pp. 23-36

Lee, Pamela M. |*Object to be destroyed*| MIT, Cambridge, 2000

Livingstone, Jane |Afterword| in |*Artists & Architects Collaboration*| organizado por Barbaralee Diamonstein, Whitney library of design, New York, 1981, pp.160-164

Mateus, Cristina e Leal, Miguel |*O Impulso alquímico. Fricções entre arte e tecnologia neste final de século*|1999 in [www.virose. Pt/vector/miscelanea/previa](http://www.virose.pt/vector/miscelanea/previa)

Mc Evilly, Thomas |Anjo em queda| in |*James Lee Byars - “The Palace Of Perfect”*| Fundação de Serralves, Porto, 1997, pp. 166-174

Melo, Alexandre |A China mora ao lado – Bienal de Arte de Veneza de 99| |*revista*| jornal expresso nº1392, 3 Julho 1999, pp. 108-114

Moneo, Rafael |Celebración de la matéria| |*AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000*| nº77, Madrid, 1999, pp. 16-27

Moneo, Rafael |Paradigmas fin de siglo. Los noventa| |*Arquitectura Viva - Paradigmas*| nº 66, Madrid, maio-junho 1999, pp. 17-24

Montaner, Josep Maria |*Arquitectura e crítica*| colecção GG Básicos, Gustavo Gili, Barcelona, 1999

Montaner, Josep Maria |*Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*| Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição 1993, 4ª edição revista 1999; (em especial: |La obra de arte, paradigma de la arquitectura| pp. 216-229; |Las contaminaciones entre arte y arquitectura| pp. 229)

Montaner, Josep Maria |*La modernidad superada - arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*| Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição 1997, 2ª edição 1998; (em especial: |El lugar metropolitano del arte|1992-1997, pp. 159-180)

Monteiro, Henrique (entrevista a Tomás Taveira) |Tomás Taveira| |*Revista*| jornal expresso nº1435, 29 de Abril 2000, pp. 50-62

Morgan, Conway Lloyd |*Starck*| Adam Biro, Paris, 1999

Olaio, António |Entre palácios e moagens| |*ecdj - a polémica do freixo*| nº 1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp. 19-23

**Nietzsche, Friedrich |*Die frohliche Wissenschaft*|1881-87, tradução de Alfredo Margarido |*A Gaia Ciência*| Guimarães Editores, Lisboa, 2000 (6ª edição)**

**Nietzsche, Friedrich |*Also Sprach Zarathustra*|1883-91, tradução de Alfredo Margarido |*Assim Falava Zarathustra*| Guimarães Editores, Lisboa, 2007 (14ª edição)**

**Nietzsche, Friedrich |*Ecce-Homo-Wie Man was man is*|1888-1908 (escrito-publ.), tradução de Eduardo Saló (da versão inglesa) |*Ecce Homo – Como se chega a ser o que se é*| Publicações Europa-América, Lisboa, 1994 (2ª edição)**

**Nietzsche, Friedrich |*Ecce-Homo-Wie Man was man is*|1888-1908 (escrito-publ.), tradução de José Marinho |*Ecce Homo – Como se chega a ser o que se é*| Guimarães Editores, Lisboa, 2004 (7ª edição)**

Perenes, Fernando |A arquitectura e o museu| 1991 in |*Arquitectura Portuguesa contemporânea, anos sessenta/anos oitenta*| Fundação de Serralves, Porto 1991, pp.5-6

Pinto, Jorge Cruz |A câmara Plight de Joseph Beuys| |*Arquitectura e Vida*| nº8, ano I, setembro 2000, pp. 68-69

Pinto, Jorge Cruz |O erotismo nas para-arquitecturas de Marcel Duchamp| |*Arquitectura e Vida*| nº7, ano I, agosto 2000, pp.56-59

Pires, Jorge (entrevista a Jorge Molder) |Teoria da atracção| |*revista*| jornal expresso nº1392, 3 Julho 1999, pp. 114-115

Power, Kevin |Apontamentos: de e sobre James Lee Byars| in |*James Lee Byars - "The Palace Of Perfect"*| Fundação de Serralves, Porto, 1997, pp. 42-61

Providência, Paulo |*A Cabana do Higienista*| edarc, fctuc, Coimbra, 2000 (Prova de aptidão pedagógica e capacidade científica no concurso para assistente à disciplina de projecto do Departamento de Arquitectura da fctuc em 1995); (em especial: |Da analogia da natureza à natureza| p.73-76; |exposição universal e fetichismo do objecto| p.130-138; |o corpo e os objectos| p. 162-164)

Providência, Paulo |Caminho para um laconismo na arquitectura| |*Cadernos*| nº5, 1984, pp. 33-38

**Quintais, Luís |A selva dentro da selva| |*Nada*| nº14, Lisboa, março 2010, pp. 36-43**

Rodrigues, António |Duchamp ou o Mundo no Infinito, Posfácio| in Cabanne, Pierre |*Marcel Duchamp – engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*| Assírio e Alvim, Lisboa, 1990, pp. 183-212

**Rosa, Jorge Leandro |Os perigos do Romantismo ou o leitor nocturno| |*Nada*| nº14, Lisboa, Março 2010, pp. 22-25**

**Rosa, Jorge Leandro |Propostas para a revisitação de um Romantismo frio – Entrevista a Olivier Schefer por Jorge Leandro Rosa| |*Nada*| nº14, Lisboa, março 2010, pp. 26-31**

Riley, Terence |La gravedad y los medios| |*AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000*| nº77, Madrid, 1999, pp. 30-31

**Sacks, Shelley |Seeing the phenomenon and imaginal thought, Trajectories for transformation in the work of Joseph Beuys and Rudolf Steiner| in |*Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition*| editado por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, pp. 37-52**

Sardo, Delfim (entrevista a Julião Sarmento) |Flashback| |*Arte Ibérica*| nº28, ano 3, Outubro 1999, pp.9-10

Schulz-Dornburg, Julia |*Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*| Gustavo Gili, Barcelona, 2000

Scully, Vicent |Architecture, Sculpture, and Painting: environment, act, and illusion| in AAVV |*Artists & Architects collaboration*| organizado por Barbaralee Diamonstein, Whitney library of design, New York, 1981, pp. 19-44

Shneckenburger, Manfred |O Delta contemporâneo| in AAVV |*Arte do Século XX*| Benedikt Taschen, Köln, 1999, (vol. II), pp. 407-576, (tradução do alemão para o português por Zita Morais)

**Silva, Paulo Cunha e |Uma cartografia para depois de amanhã| in [www.virose.pt](http://www.virose.pt)**

Simões, J.P. |entrevista a Eduardo Souto Moura|2000

**Siza, Álvaro |Repetir nunca é Repetir| in |*Imaginar a Evidência*| Edições 70, Lisboa, 2000, pp. 17-37**

Solà-Morales, Ignasi de |*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*| Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição 1995, 2ª edição 1996

**Szeemann, Harald |Beuysnobiscum| in |*Joseph Beuys*| Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, pp. 258-259**

**Johannes Stüttgen |escultura-objectos-plástica| in |*Joseph Beuys*| Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, pp.184-186**

Tavares, Domingues e Murtinho, Víctor |A dimensão ética da arquitectura| |*ecdj - a polémica do freixo*| nº 1, edarq, Coimbra, outubro 1999, pp. 47-57

**Teyssot, Georges |*Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios*| Coordenação da edição de Paulo Providência, Edições 70 e Editorial do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Lisboa/Coimbra, 2010**

Thau, Carsten |*Dove l'Arte incontra l'Architettura: Vision and reality – Conceptions of the 20<sup>th</sup> Century*| |*domus*| nº 831, Milão, novembro 2000, pp. 12-14

Todolé, Vicente |Da Casa de Serralves a “The Palace Of Perfect”| in |*James Lee Byars - “The Palace Of Perfect”*| Fundação de Serralves, Porto, 1997, pp. 16-17

Umland, Anne; M. Alexander, Darcie |Anatomically Incorrect| The Museum of Modern Art, Nova Iorque (texto pertencente ao folheto informativo que acompanhava a exposição de 30 de março a 19 de setembro de 2000: *Making choices-Anatomically Incorrect* no MoMA)

Ute, Riese |Das Manifest des »Costruire«| in |*Gerhard Merz - Dresden*| Hatje, Stuttgart, 1998, pp. 10-23

**Vagheggi, Paolo (entrevista a Massimiliano Fuskas) |Crisi e trasformazione dell'architectto| in [www.labiennale.org](http://www.labiennale.org)**

Vidal, Carlos |A estética na era da sua rematerialização - apontamentos sobre o relacionamento arte/técnica| in [www.virose.pt/vector/miscelanea/vidal](http://www.virose.pt/vector/miscelanea/vidal)

Zaera, Alejandro |Continuidades - entrevista com Herzog & de Meuron| |*el croquis - Herzog & de Meuron*| nº60, Madrid, III 1993, pp. 6-23; (em especial: |Arte/Arquitectura| pp. 6-7)

Zaera, Alejandro |Conversaciones con Frank Gehry| |*el croquis - Frank Gehry, 1991-1995*| nºs 74 e 75, Madrid, IV 1995, pp. 6-36

Zaera, Alejandro |Frank Gehry, Still life| |*el croquis - Frank Gehry*| nº45, Madrid, IV 1990, pp. 6-21

Zaera, Alejandro |Herzog & de Meuron: Entre el rostro y el paisaje| |*el croquis - Herzog & de Meuron*| nº 60, Madrid, III 1993, pp. 24-36

**Zumdick, Wolfgang |In us, or nowhere, is eternity, Philosophical reflections on the exhibition of blackboard drawings by Joseph Beuys and Rudolph Steiner| in |Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition| editado por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, pp. 53-64**

Zumthor, Peter |*Architektur Denken*| Lars Müller Publishers, Baden, 1998; ed. inglesa |*Thinking Architecture*| Birkhäuser, Basileia, Boston e Berlim, 1999

Zunino, Maria Giulia |Venezia.Architectura.Bienale| |*Abitare*| nº397, Milão, Julho-Agosto 2000, pp. 51-71

## **Revistas, catálogos e outras obras colectivas.**

|*A collection of writings on Robert Smithson*| Pierogi 2000, E. U. A., 1997

|*AD - Frontiers: Artists & Architects*| nº 128, Londres, 1997

|*Ann Hamilton – Myein*| The United States Pavilion, E. U. A., 1999

|*1900 – Art at the Crossroads*| Royal Academy of Arts, Londres (janeiro-abril 2000), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York (maio-setembro 2000), Londres, 2000

|*Art at the Turn of the millennium*| organizado por Burkhard Riemschneider e Uta Grosenik, Benedikt Taschen, Koln, 1999

|Arte interativa e Ciber Cultura| in *www.artecno.ucs.br*

|*Artists & Architects collaboration*| organizado por Barbaralee Diamonstein, Whitney library of design, New York, 1981

|*AV monografias - Herzog & de Meuron, 1980-2000*| nº77, Madrid, 1999

|*Christo and Jeanne-Claude - Black and White, march-april 2000*| Annely Juda Fine Art, Londres, 2000

|*Donald Judd - Eichhlteren*| Hatje, Stuttgart, 1998

|*Dan Graham Architecture*| Camden Arts Center, Londres, 1997

|*ecdj - encontros de tomar 2 (1997), encontros de tomar 3 (1998)*| nº 2\*, edarq, Coimbra, junho 2000

|*el croquis - Frank Gehry*| nº 45, Madrid, IV 1990

|*el croquis - Steven Holl, 1986-1996*| nº 78, Madrid, II 1996

|*Erhard Walther - Kunstalle Ritter*| Hatje, Stuttgart, 1996

|*Erwin Heerich - Museum Insel Hombroich*| Hatje, Stuttgart, 1996

|*Frank O. Gehry, Kurt W. Forster*| coleção Art and Architecture in Discussion, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1999

|*Franz West 18.12.1997-15.2*| Fundação de Serralves, Porto, 1998

|*2G – David Chipperfield*| nº1, Gustavo Gili, Barcelona, I 1997

|*Herzog & de Meuron*| organizado por Wilfried Wang, Birkhäuser, Basileia, Boston e Berlim, 1ª edição 1992, 3ª edição alargada 1998

|*James Lee Byars - "The Palace Of Perfect"*| Fundação de Serralves, Porto, 1997

|**Joseph Beuys**| **Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994 (em castelhano e a partir de uma 1ª edição em alemão de 1993)**

|*Joseph Beuys - Early Drawings*| Schirmer's Visual Library, Nova York, 1992 (traduzido do alemão por Paul Kremmel)

**|Joseph Beuys & Rudolf Steiner, *Imagination, Inspiration, Intuition*| editado por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007**

|*La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte*| Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I e II

|*Lina Bo Bardi*| organizado por Marcelo Carvalho Ferraz, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Empresa das artes, São Paulo, 1993

|*Mark Pimlott-Studiolo*| Todd Gallery, Londres, 1995

|*Martin Kippenberger – The Last Stop West, Metro-net Projects*| MAK, Viena, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1998

|*Mary-Miss - Costruire Luoghi*|1996 tradução para inglês de Jay Hyams |*Mary Miss*| Whitney Library of Design, Nova York, 1997

|*Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi, 1957-1968*| Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Blau, São Paulo e Lisboa, 1997

**|*Nada*| nº14, Lisboa, Março 2010, pp. 26-31**

**|*Nietzsche and “An Architecture of Our Minds”*| edit. por Alexandre Kostka e Irving Wohlfarth, Getty, Los Angeles, 1999**

|*Pedro Cabrita Reis*| Charta, Milão; Fundação de Serralves, Porto, 1999

|*Pedro Cabrita Reis – Contra a claridade*| Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994

|*Sincholagua Summit Shadow Stones, A 12 Day walk in Ecuador 1998*| Anthony d’Offay Gallery, Londres, 2000

|*Tadashi Kawamata - Work in Progress in Zug*| Hatje Cantz, 2000

|*The Art Magazine - Tate Modern Special Issue*| nº21, Londres, 2000

|*Venezia: la biennale’99 «live», 48ª edizione*| suplemento de |*Il Giornale Dell’arte*| nº 179, julho-agosto 1999

|*Zaugg Rémy, Herzog & de Meuron, an exhibition*| coleção Art and Architecture: a Dialogue, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1996

- 1 | *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"* edit. por Alexandre Kostka e Irving Wohlfarth, Getty, Los Angeles, 1999, p.217
- 2 | *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"* edit. por Alexandre Kostka e Irving Wohlfarth, Getty, Los Angeles, 1999, p.218
- 3 | *Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition* edit. por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, p.41
- 4 | *Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition* edit. por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, p.87
- 5 | *Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition* edit. por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, p.34
- 6 | *Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition* edit. por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, p.35, p.38
- 7 | [www.archive.com](http://www.archive.com)
  
- 8 | *Joseph Beuys & Rudolf Steiner, Imagination, Inspiration, Intuition* edit. por Allison Holland, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, p.89
- 9 | *The Art Magazine - Tate Modern Special Issue* nº21, Londres, 2000, p.4 e 31
- 10 | *Frank O. Gehry, Kurt W. Forster* coleção Art and Architecture in Discussion, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1999, p.23
- 11 | *2G – David Chipperfield* nº1, Gustavo Gili, Barcelona, I 1997, p. 122
- 12 | *La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte* Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I, p.92
  
- 13 | *Álvaro Siza – Obras y Proyectos, 1954-1992* organizado por José Paulo dos Santos, Gustavo Gili, Barcelona, 1ª edição 1993, 3ª edição 1995, p.38; *Álvaro Siza, 1954-1976* Blau, Lisboa, 1997, p.163
- 14 | *Martin Kippenberger – The Last Stop West, Metro-net Projects* MAK, Viena, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1998, p. 62-63
- 15 | *Martin Kippenberger – The Last Stop West, Metro-net Projects* MAK, Viena, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1998, p. 67
  
- 16 | *Arte do Século XX* Benedikt Taschen, Köln, 1999, vol. II, p.606
- 17 | *La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte* Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I, p.71 e 73
- 18 | *Zaugg Rémy, Herzog & de Meuron, an exhibition* coleção Art and Architecture: a Dialogue, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1996, p.52; *Art at the Turn of the millennium* organizado por Burkhard Riemschneider e Uta Grosenik, Benedikt Taschen, Köln, 1999, p.338
- 19 | *Herzog & de Meuron* organizado por Wilfried Wang, Birkhäuser, Basileia, Boston e Berlim, 1ª edição 1992, 3ª edição alargada 1998, p. 78 e 121
- 20 | *el croquis - Frank Gehry, 1991-1995* nºs 74 e 75, Madrid, IV 1995, p. 14; Meuris, Jacques *Magritte* Benedikt Taschen, Köln, 1993, p. 41
- 21 | *2G – David Chipperfield* nº1, Gustavo Gili, Barcelona, I 1997, p. 122; postal por Sorelle Morandi, Bolonha, 1987
- 22 | *Koolhaas, Rem |Delirious New York|1978*, The Monacelli Press, New York, 1994, p. 283
- 23 | *Erwin Heerich - Museum Insel Hombroich* Hatje, Stuttgart, 1996, p. 113 e 129; *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
- 24 | *el croquis - Steven Holl, 1986-1996* nº 78, Madrid, II 1996, p. 133
- 25 | Schulz-Dornburg, Julia *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades* Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 105
- 26 | Lee, Pamela M. *Object to be destroyed* MIT, Cambridge, 2000, p. 170
- 27 | Lee, Pamela M. *Object to be destroyed* MIT, Cambridge, 2000, p. 220
- 28 | *Tadashi Kawamata - Work in Progress in Zug* Hatje Cantz, 2000, p. 118, 121, 126 e 127
- 29 | *Tadashi Kawamata - Work in Progress in Zug* Hatje Cantz, 2000, p. 20, 24, 97 e 106
- 30 | *The Art Magazine - Tate Modern Special Issue* nº21, Londres, 2000, p. 61; *Arte do Século XX* Benedikt Taschen, Köln, 1999, vol. II, p. 591

- 31 | *Arquitetura Popular em Portugal* | Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1ª edição 1961, 3ª edição 1988, p. 19
- 32 | *Joseph Beuys* | Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, p.41
- 33 | *Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography* | org. por Michael Mack, Architectural Association, Londres, 1999, p. 35 e 36
- 34 | Schulz-Domburg, Julia | *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades* | Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 105
- 35 | *Joseph Beuys* | Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, p.195 (Jochen Littkemann)
- 36 | *Joseph Beuys* | Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, p. 191 (Buby Durini)
- 37 | *Joseph Beuys* | Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, p.93 (Ufe Klophaus)
- 38 | Cabanne, Pierre | *Marcel Duchamp – engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne* | Assírio e Alvim, Lisboa, 1990, p. 38; | *Joseph Beuys* | Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, 320
- 39 | *Joseph Beuys* | Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, p. 91; Kettenmann, Andrea | *Frida Kahlo* | Benedikt Taschen, Köln, 1994, p. 55
- 40 | *Joseph Beuys* | Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, 1994, p. 81 (Ufe Klophaus)
- 41 | *James Lee Byars - "The Palace Of Perfect"* | Fundação de Serralves, Porto, 1997, p.125
- 42 | Meuris, Jacques | *Magritte* | Benedikt Taschen, Köln, 1993, p. 92
- 43 | *La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte* | Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. II, p. 123
- 44 | *La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte* | Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I, p. 37; | *The Art Magazine - Tate Modern Special Issue* | nº21, Londres, 2000, p. 69
- 45 | *The Art Magazine - Tate Modern Special Issue* | nº21, Londres, 2000, p. 74
- 46 | *La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte* | Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. II, p. 126
- 47 | *La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte* | Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I, p. 4 e 5
- 48 | *La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte* | Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I, p. 262; | *Artforum* | New Jersey, Abril, 2000, p.55
- 49 | *La Biennale di Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte* | Marsilio, Veneza, julho 1999, vol. I, p. 119
- 51 | *Art at the Turn of the millennium* | organizado por Burkhard Riemschneider e Uta Grosenik, Benedikt Taschen, Köln, 1999, p. 342 e 343
- 52 | *Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography* | org. por Michael Mack, Architectural Association, Londres, 1999, p. 108 e 109

