

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



A ARQUITECTURA EM EXPOSIÇÃO

ANA PATRÍCIA DE BARROS MARQUES COSTA

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

2009

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



A ARQUITECTURA EM EXPOSIÇÃO

ANA PATRÍCIA DE BARROS MARQUES COSTA

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO

**PROF. DOUTOR JOSÉ ANTÓNIO FERNANDES DIAS E
MESTRA BÁRBARA COUTINHO**

2009

RESUMO

A Arquitectura em Exposição é uma pesquisa e reflexão sobre o modo de expor arquitectura, como meio de divulgação e/ou validação da mesma, contextualizando aquele processo em termos da sua concepção, significado e aceitação. Considerando a actual predisposição de um público mais vasto para a disciplina, a oportunidade de expor os seus princípios e fundamentos deve ser valorizada.

Aceitando o carácter abrangente da disciplina da arquitectura - no âmbito de uma produção cultural - este trabalho debruça-se, essencialmente, sobre a produção arquitectónica na sua vertente mais tradicional, que se destinam à construção e se revestem de uma aura autoral. Para uma melhor sistematização da informação recolhida, os estudos de caso apresentados são também exemplos de exposições monográficas, embora bastante díspares entre si: o programa anual de arquitectura da Serpentine Gallery em Londres, que consiste na construção de um pavilhão temporário, projectado por uma equipa projectista convidada; a evolução das opções expositivas de Herzog & de Meuron como exemplo de um escritório de arquitectura de inquestionável qualidade e exposição mediática; e a exposição monográfica da dupla Aires Mateus, no Centro Cultural de Belém em 2005/06, pela sua especificidade como exposição de arquitectura no panorama nacional.

Assumindo como ponto central da investigação a dificuldade criada pela ausência do objecto em exposição – e, como tal, da busca de substitutos para ele -, apresentam-se exemplos que não se limitam a representar o objecto em falta, mas a expressar o seu aspecto imaterial e conceptual. Neste sentido, é explorada uma postura expositiva capaz de usar o poder da cultura visual e, simultaneamente, produzir conteúdos mais específicos: criando vários níveis de leitura de modo a atrair o visitante comum e a veicular uma mensagem crítica, destinada a visitantes especializados.

No âmbito deste trabalho, a exposição é encarada como uma forma de comunicação que – principalmente no caso da exposição de arquitectura – não deve ser vista como um substituto para a realidade do processo terminado, mas como um novo contexto e uma nova realidade.

Palavras-chave:

ARQUITECTURA
EXPOSIÇÃO
SERPENTINE GALLERY
HERZOG & DE MEURON
AIRES MATEUS

ABSTRACT

The Architecture on Display is a research and reflection on exhibiting architecture, as a means of promoting and/or validation architecture itself, contextualizing that process in terms of conception, significance and acceptance. Considering the actual predisposition from a wider public to the theme of architecture itself, the opportunity of displaying its principles and fundamentals must be valued.

Accepting architecture's nature as a comprehensive discipline – in the sense of cultural production – this work is mostly addressed to the most traditional strand of architecture production, meant to be built and taken by authorship. For a better organization of the retained information, the case-studies here presented are examples of monographic exhibitions, though, when compared, very different ones: the Serpentine Gallery Pavilion, in London, an annual program consisting on the construction of a temporary pavilion, designed by an invited architect; the development of the displaying options and choices of Herzog & de Meuron as an office of irrefutable quality and media acknowledgment; and the monographic exhibition of the work from Aires Mateus, in Centro Cultural de Belém in 2005/06, for its specificity as an architecture exhibition on a national overview.

Assuming the difficulty created by the absence of the object of display as the central point of the investigation – and, as so, the search for substitutes for it -, the examples presented do not exclusively represent the absent object, but express their conceptual and immaterial nature. In such sense, it is explored a type of display capable of using the visual culture potential and, simultaneously, of producing more specific contents: allowing several levels of information, in order to attract the ordinary visitor as well as to convey a critical message to a more specialized one.

In the present study, the exhibition is faced as a form of communication that – especially in architecture exhibitions – should not be seen as a substitute for the reality of the finished process, but as a new context and a new reality.

Key words:

ARCHITECTURE
EXHIBITION
SERPENTINE GALLERY
HERZOG & DE MEURON
AIRES MATEUS

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
CONTEXTUALIZAÇÃO	
ENQUADRAMENTO NA PRODUÇÃO CULTURAL E ARTÍSTICA.....	16
CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES DE ARQUITECTURA.....	32
ESTUDOS DE CASO	
SERPENTINE GALLERY	49
HERZOG & DE MEURON.....	70
AIRES MATEUS: ARQUITECTURA, CCB, LISBOA, 2005-2006	91
CONCLUSÃO.....	104
BIBLIOGRAFIA.....	109

INTRODUÇÃO

*“Architecture, with all of its messy complexities, is notoriously resistant to explanation, hostile to revelation”*¹ Rem Koolhaas *in*, *Less is More*, 1985

A definição de arquitectura, como de quase todas as manifestações culturais, tem duas tradições diferentes a que correspondem duas ideologias: o liberalismo americano e o marxismo europeu (continental). A corrente anglo-saxónica define arquitectura como edifícios tomados isoladamente e expressando uma reconhecível vontade estética. Com o Movimento Moderno esta definição amplia-se ao desenho urbano e à arquitectura paisagística. Na Europa, Rossi defende a relação da disciplina com a sociedade: *“iniciaram a arquitectura ao mesmo tempo que o primeiro traço da cidade; a arquitectura é, assim, co-natural à formação da civilização e um facto permanente, universal e necessário”*.²

“É o uso que dá o verdadeiro carácter ao espaço” Henri Lefebvre *in*, *The Production of Space*, 1974

“A realidade da arquitectura não é arquitectura construída; a arquitectura cria a sua própria realidade fora do estado de construído ou por construir e é comparável à realidade autónoma de uma pintura ou escultura. A realidade a que nos referimos não é a construída, a táctil, a material. Claro que adoramos todas as coisas tangíveis, mas só no contexto do trabalho (arquitectónico) como um todo. Adoramos as suas qualidades espirituais, o seu valor imaterial”

Jacques Herzog, exposição *Architektur Denkform*, Basileia, 1988

Para ser verdadeiramente apreciada, a arquitectura precisa de ser “experimentada”/utilizada, em primeira mão; o espaço tem que ser reconhecido, as cores vistas, as texturas sentidas. Estar dentro de um edifício, apreender a sua espacialidade, reconhecer a sua relação com a luz, permitem-nos retirar dele uma real compreensão, sem intermediários ou ideias pré concebidas. Reconhecer na arquitectura o seu carácter teórico e de investigação, contextualizado na produção artística e cultural é algo que pode e deve ser feito em paralelo com o usufruto da sua realidade física. Se as duas vertentes se complementam na fase de projecto, devem, ambas, “sobreviver” para lá do acto de construir (ou não).

¹ tradução livre: a arquitectura, em toda a sua complexidade [desarrumada], é claramente resistente à explicação e hostil à revelação.

² Rossi, Aldo, *The Architecture of the City*, MIT Press, 1984

Porquê uma exposição?

Uma publicação permanece uma vida inteira, uma exposição dura um período limitado. Há mais hipóteses de comprar uma publicação do que ir ver uma exposição. Não deixa de ser verdade, mas cada vez mais uma exposição é em si um acto criativo, de produção, muito mais vasto e com muito mais impacto do que uma publicação.

Actualmente, exposições e antologias são veículos essenciais na produção e difusão do conhecimento cultural e artístico. Ambas têm como objectivo a validação e/ou a divulgação dessa produção. Normalmente consistem na mostra de trabalho existente, embora, cada vez mais se promova a produção de peças feitas para o evento em causa. Tanto os objectos como os textos são “mostrados” segundo um esquema, definido pelo curador ou pelo artista, para a construção de um conceito ou tema.

São, por definição, selectivas e exclusivas seja por questões financeiras, conceptuais, espaciais, etc. E a ilusão de uma exposição “total” é fantasia. Mas são, acima de tudo, o topo das manifestações culturais e intelectuais. Independentemente do seu papel crítico, fragmentário ou provocatório são sempre uma tentativa, consciente ou não, de uma narrativa ou síntese, com tendência a ser auto referencial.

As exposições tornaram-se o principal meio de conhecimento das artes. Não só o número de exposições aumentou significativamente nas últimas duas décadas, como galerias e museus com colecções permanentes, as expõem como séries de exposições temporárias, mostrando várias leituras da mesma colecção numa mostra contextualizada e específica, quer temática, cronológica ou outra, em vez de uma simples mostra das peças existentes.

As exposições são o ponto base da política económica artística, onde se constroem, mantêm ou desconstroem significados. São acontecimentos que conjugam o espectáculo com o evento sócio-histórico. São elas, principalmente as de arte contemporânea, que estabelecem e geram o significado cultural da arte.

Porquê uma exposição de arquitectura?

Poderíamos cingir-nos à visão romântica que sugere o “abrigo” como origem poética da construção, matriz da “casa” e do habitar e por isso a função essencial do arquitecto seria construir, projectar para construir. Mas a verdade é que o arquitecto confronta-se hoje com angústias menos poéticas e mais prosaicas. Entre a denúncia de que a arquitectura é demasiado lenta face às lógicas do capitalismo imaterial e a reivindicação de um tempo de resistência que permita ao projecto qualificar práticas quase incontroláveis, os arquitectos procuram desesperadamente, sem o dogmatismo e a demagogia que caracterizou o Movimento Moderno, encontrar soluções profissionais e conceptuais para agir e desempenhar um papel activo na sociedade.

As exposições de arquitectura, do mesmo modo que as publicações da especialidade, desempenham nesta vontade/necessidade um papel maior. Na verdade, desde o Renascimento que a arquitectura ganha o estatuto de disciplina de produção de imagens – como resultado de um processo intelectual de pensar o espaço através da sua simulação gráfica – por isso, esta capacidade de representação faz parte do seu código genético há quase tanto tempo como os princípios defendidos por Vitruvio: *utilitas*, *venustas* e *firmitas* (utilidade, beleza e solidez).

Além disso, a arquitectura contemporânea tem, cada vez mais, o interesse dos meios de comunicação de uma maneira geral. Deixou de ser um assunto de especialistas para estar cada vez mais presente no quotidiano de cada um (não na sua existência construída, como é óbvio, mas na percepção que as pessoas têm dela). Os municípios procuram edifícios contemporâneos, espectaculares, como maneira de chamar a atenção para as suas cidades e enaltecer o apelo cultural de regiões inteiras. Bem posicionados, edifícios luxuosos de 1ª classe não só mudam a imagem do bairro inteiro como exercem uma influência positiva sobre a economia local. A importância da excelência em arquitectura é cada vez mais significativa por todo o mundo. E por isso a vontade de a mostrar como algo acessível a todos, democrático na sua base, na sua concepção, vai crescendo do mesmo modo. Neste sentido também a exposição de arquitectura pode ter um papel essencial.

Sendo a exposição o meio mais comum da comunicação da arte ao público, também a arquitectura, como processo artístico, quer comunicar com o mundo de maneira análoga, através de exposições, de “mostras”. Esta forma de comunicação não deve ser vista como um substituto para a realidade do processo terminado, mas como um novo contexto e uma nova realidade para algo que já existe ou para algo que (ainda) não se materializou do modo clássico inerente à profissão.

O que é uma exposição de arquitectura?

O que é que significa expor arquitectura quando estamos dentro de um museu que é uma peça notável de arquitectura, e no meio de uma cidade que é, ela própria, a grande exposição de arquitectura?

O que mostra? Que objectos? A verdade é que tradicionalmente podemos encontrar lá de tudo, excepto arquitectura, no seu sentido mais lato - edifícios, casas, casas reais, onde nascemos e morremos. Podemos exhibir imagens, esculturas, objectos, mas não podemos montar uma exposição de edifícios criados para o acontecimento e montados num espaço delimitado (qual Las Vegas!). Os edifícios construídos estão espalhados pelo mundo. Estão integrados nos seus locais de implantação e não podem ser recolhidos para ser expostos numa sala. Estes edifícios não podem ser deslocados. São “imóveis” e não “móveis/mobiliário” e mesmo se fossem móveis não poderiam ser expostos num museu da maneira que se expõem carros imobilizados que já não andam: os edifícios são *pesados*. Além disso, têm uma função. Assumem uma função no local onde estão, normalmente a função para a qual foram construídos. A função de imagens, esculturas ou outros objectos em mostra numa exposição fica “suspensa” enquanto estão expostos ao público. É no momento em que uma imagem está exposta que assume a sua função e é a imagem não exposta que falha essa capacidade. A (primeira) vocação duma peça de arte é promover a exploração perceptiva e desse modo ser percebida. Pretender expor uma casa da mesma maneira que se expõe uma imagem resume-se a terminar a sua função, criando um documento do que foi até ali.

Numa sala de exposição a peça de arte dispensa intermediários ou mediadores³: não precisa de notas explicativas, de direcções de uso, de comentários, de maquetas, vídeos, projecção de slides, ajuda ou apoio didáctico. Uma peça de arte é uma peça de arte. É a sua própria realidade.⁴ Pelo contrário, numa sala de exposições um edifício é representado por desenhos, esboços, maquetas, vídeos, fotografias, mas o edifício propriamente dito não está lá. Tudo o que é perceptível é intermediário, auxiliar, indicações de necessidades construtivas, documentação sobre os métodos de trabalho. Procuraremos em vão objectos independentes, que valham por si só.

³ Abre-se a excepção para exposições de trabalhos radicalmente processuais também se recorre a uma tipologia de exposição mais documental, pela natureza e especificidade do projecto

⁴ Claro que se deve contextualizar a peça, para uma maior – mais correcta – relação entre a peça e o espectador, ou, entre a modo de exposição da peça e o espectador. Ainda assim, a peça vale por si só e pela intenção que o artista manifestou ao produzi-la, seja essa intenção mais ou menos importante para o espectador.

Mesmo assim, existe uma maneira de apresentar, expor e colocar coisas lado a lado, que nos permita ter mais do que uma acumulação de documentos? Uma maneira desses objectos e documentos e da sua apresentação fazerem sentido? Uma maneira que alcance o interesse e o fascínio dos visitantes, que mobilize a sua atenção e todas as suas faculdades, receptivas e perceptivas? É possível numa sala de exposição criar um local, que de maneira similar ao local do edifício, tal como existe na sua envolvente, possa ser realidade por si só e que ao mesmo tempo reflecta a realidade do edifício documentado?

Uma exposição de arquitectura tem, de um modo geral, um aspecto documental e de registo, mais do que um sentido de reconhecimento e de interpelação intelectual, desejável e intrínseco ao seu lugar no mundo contemporâneo e no mundo artístico.

Deveria, em meu entender, ser um meio privilegiado para a investigação crítica e teórica, assim como as publicações sobre temas ligados à arquitectura, mas cai, com frequência, na tentação da “mostra” de um trabalho autoral e delimitado, focando-se em tecnologias de apresentação, mais do que nos edifícios e nas problemáticas de projecto que levantam.

É preciso um conhecimento especializado para interpretar as plantas e outros desenhos técnicos e abstractos e para seleccionar e contextualizar o material produzido informaticamente, como imagens, fotografias, mesmo maquetas, que constituem a exposição. Deste modo, tende a ser usufruída apenas por aqueles que já dominam e conhecem esta linguagem e os seus códigos.

Esta condição leva a duas situações: ou se produzem exposições tão especializadas e direccionadas aos profissionais e conhecedores da matéria, que são completamente impenetráveis por alguém menos familiarizado; ou se produzem exposições com a intenção de captar um público mais vasto e nesses casos o material produzido e exposto afasta-se facilmente do universo arquitectónico. Esta posição não é elitista, mas a verdade é que, como arquitecta, a maior parte das vezes sinto-me defraudada pela falta de consideração que se tem pelo público. Esta “infantilização” do público é descrita por Rémy Zaugg, como “paródia”, a meu ver, de forma certa e pertinente:

Os trabalhos de arquitectura construídos (e por isso os que melhor captam a empatia de um público leigo), espalhados pelo mundo não estão presentes numa exposição de arquitectura. Tendo consciência dessa impossibilidade, a exposição tenta compensar esta ausência como uma obsessão, para a qual se usam todos os meios ao alcance - todos os possíveis substitutos são bons.

Enormes fotografias penduradas nas paredes - quanto maiores são mais eficaz é a aparente presença dos edifícios representados. As fotografias dos edifícios são quase tão grandes como os edifícios propriamente ditos. É uma pena que não sejam a mesma coisa. Se fossem, a analogia seria quase perfeita, como se os edifícios estivessem realmente ali expostos. As fotografias de pormenores podem ser à escala real, muitas vezes ainda maiores (!). A *imaginação ingénua* é assim satisfeita. Fica ainda mais satisfeita com imagens a cores. O betão cinzento deve ser cinzento numa fotografia; uma cobertura em telha laranja é em telha laranja numa fotografia.

Enormes imagens em movimento projectadas numa parede, mesmo nas quatro paredes. A câmara passeia-se em volta do edifício; o edifício é gradualmente descoberto de todos os ângulos; observamos os pormenores e uma vez que o exterior está reconhecido, entramos; paramos no hall de entrada e daí olhamos para a esquerda e para a direita ou para cima, avançamos até ao fundo do corredor; e estamos satisfeitos (a mesma *imaginação ingénua*).

Por fim, a maquete realista. O realismo seduz. A maquete não é tão grande como o edifício real ou como os enormes retratos expostos, mas pelo menos não é plana e macia. Tem três dimensões como os edifícios reais. Vista de longe, no seu terreno, poderíamos dizer que é uma casa real vista de longe. A imaginação recupera os jogos de crianças, pensa em casas de bonecas e na quinta com os animais. É tocada por tais recordações e elas permitem-lhe identificar-se e reconhecer o que vêem.

Numa exposição convencional de arquitectura as enormes fotografias nas paredes, as animações projectadas nas paredes e as maquetas realistas marcam um contraste extremo com a austeridade, quase aborrecida, dos desenhos arquitectónicos, tão friamente analíticos e muitas vezes delirantes na sua abstracção, cuja compreensão ou leitura se torna muito difícil. Independentemente do esforço para esquecermos a ausência do objecto arquitectónico real na exposição, imagens de vários tipos não são suficientes para injectar alguma vida nos desenhos de geometria cinzenta e crua. Deste modo, a tentação dos comissários é investir em material expositivo capaz de despertar ou animar uma exposição, tornando-a mais espirituosa, mais tenaz. Facilmente esta atitude é alheia ao conceito base da exposição, envolvendo-se o trabalho exposto numa amálgama de material sem selecção ou rastreio. Uma parede é adicionada a outras paredes, um lambril a outros lambris, um tecto falso a outro tecto; aqui a atmosfera mofa de um esboço de uma paisagem em aguarelas da juventude, seguida de uma sala grande com sofisticadas janelas em aço inox; mais à frente plintos ou estantes

cromadas; desenhos a decorarem uma parede amarelo ocre; maquetas em terrenos de vidro ou pintados de rosa ou azul; um par de chinelos num expositor; uma mesa para folhear livros; uma voz off que conta a história... a *arquitectura* numa exposição de arquitectura comum é um mundo de ficção. Um mundo de papel cenário. Pressupostos teatrais que fazem com que o visitante também se torne ficcional. Chegamos a esquecer que a exposição existe num edifício real, numa cidade real, e que este edifício tem uma função igualmente real, que é receber uma exposição de arquitectura para visitantes reais. Facilmente, uma exposição de arquitectura cria um paradoxo: a única arquitectura real presente na exposição é negada pelos artefactos montados para e pela exposição.

O problema crucial numa exposição de arquitectura é o material que temos à disposição para a montar, sejam documentos gráficos, fotográficos ou plásticos, da arquitectura que existe actualmente lá fora, algures no território. O problema é esta maior ausência, dentro da exposição, desta real arquitectura exterior. A realidade/factualidade desta arquitectura está ausente na exposição não tanto pela ausência física do objecto arquitectónico, mas pela dificuldade de expressar com o material que temos à nossa disposição o aspecto não físico, imaterial e conceptual desta realidade, ou seja, as ideias que a tornam possível. Não se pode evitar desenvolver uma estratégia que junte os documentos e os apresente de maneira a gerarem uma intensidade comparável ao edifício construído. Por isso é que é essencial conceber um projecto de exposição do mesmo modo que um projecto de arquitectura: em paralelo com coisas tão evidentes como o orçamento, o programa, a técnica, a luz, temos que tornar muito claro, primeiro para nós (projectistas/artistas), e depois para os outros, o que queremos *dizer* e qual a melhor maneira de o fazer.

De facto, pragmaticamente, o acto de projectar e construir um edifício – e neste ponto a construção é essencial – é comparável ao acto de exhibir, já que consiste em apresentar materiais e actualizar a paisagem.

Nas últimas décadas do século passado, houve artistas que implícita ou explicitamente clarificaram o acto de exhibir ou expor, tal como outros artistas – Piet Mondrian, Barnett Newman ou Stella – anteriormente levantaram a questão da moldura de uma tela. A exposição de uma tela começa pela sua moldura? E a instalação de uma escultura começa com o modo como esta ocupa o plinto?

A “envolvente” foi usada e explorada por muitos artistas nos anos 60. Ao cobrir o chão com placas de aço – as suas peças de arte -, Carl André desafia o plinto: questiona o volume da escultura e guia a

percepção do sujeito para uma consciência do que tem à sua frente, na vertical, num espaço onde se move e deambula. Tal como um camaleão as folhas de aço transformam-se em mosaicos. O corpo do trabalho, da obra de arte, desaparece, para que o corpo da arquitectura e o corpo do sujeito se tornem aparentes, existentes. Em 1976, no Kunsthalle de Berna, Donald Judd adoptou a estratégia inversa: para enfatizar e expor o corpo arquitectónico, estático, e o corpo do sujeito, móvel, preencheu o espaço com caixas de madeira com 1,20m de altura afastadas das paredes envolventes apenas 1,50m.

Nesta fase os artistas estavam concentrados na apresentação do seu trabalho, mas não viam a exposição como um meio de expressão, como os artistas do fim do século que se deixaram absorver por essas questões: o artista está consciente que a expressão ou o significado do trabalho depende do contexto em que este está imerso. O significado do trabalho não está imanente a si próprio mas é o seu contexto que lhe permite “ser”.

Expor é colocar algo num determinado contexto. Expor é proporcionar uma relação – uma relação entre objectos, entre o conjunto dos objectos e a sua envolvente, que existe em função da sua relação com o mundo. Em última instância é pôr estas coisas em relação com o sujeito perceptivo (que tem percepção).

Expostas - não na sua totalidade, mas aquelas que identifico como mais prementes - as dificuldades, capacidades, necessidades e vontades da *exposição de arquitectura*, segue-se esta dissertação com uma apresentação do contexto histórico e desenvolvimento das exposições de arquitectura ou outras de onde possamos retirar alguma resposta às questões levantadas.

Quando em 2003 Diller & Scofidio fizeram uma exposição retrospectiva do seu trabalho, no Whitney Museum em Nova Iorque [*SCANNING: the Aberrant Architectures of Diller+Scoficio*], foi evidente que a estratégia expositiva correspondia a uma vontade de incluir na sua linguagem, a linguagem das instalações de artes visuais (aqui, especificamente, com a obra de Rebecca Horn). O resultado final era particularmente decepcionante. Se, por um lado, era insuficiente em termos arquitectónicos – até porque a linguagem expositiva era importada de outro sistema de referências sem ser efectuada nenhuma conversão -, em termos artísticos a proposta era vazia, já que a ligação ao universo das artes visuais era efectuada a partir de uma mera apropriação formal dos componentes recorrentes da

obra de Horn: objectos suspensos; elementos dinâmicos; relação entre corpo e espaço envoltas em perversão.

A proximidade visual entre uma instalação ou peça artística e uma peça arquitectónica conduz muitas vezes a esta “deformação”, quando tudo se passa ao nível do visual e do estético, quando não existe a preocupação de conversão de uma linguagem para a outra, de um contexto para o outro. Quando essa conversão é feita é enriquecedor ver como as duas disciplinas podem ser fontes de inspiração ou modelos de concepção uma da outra.

Esta proximidade, promiscuidade, hibridação - como lhe quisermos chamar - entre as várias manifestações culturais, neste caso de índole artística, levou à necessidade de análise de casos, ao longo do último século, em que as artes visuais se aproximaram de conceitos ou materializações próximas ou próprias do universo arquitectónico. Este estudo, além de clarificar esse *ping pong intelectual* entre arte e arquitectura, foi bastante útil na procura de respostas a “como expor arquitectura?”. O facto de algumas propostas artísticas se materializarem de um modo tão próximo da arquitectura permite-nos analisar o modo como foram/são expostas e daí retirar ilações.

De modo mais evidente é inevitável a análise do desenvolvimento da exposição de arquitectura ao longo do mesmo período. A partir deste estudo são escolhidas três situações para uma análise mais detalhada: o programa da Serpentine Gallery, em Londres, de encomenda anual de um Pavilhão que durante o Verão ocupa o relvado em frente à galeria; o conjunto de exposições da dupla suíça Herzog & de Meuron e a sua produção teórica em relação à problemática da exposição de arquitectura; e a exposição Aires Mateus: Arquitectura, no Centro Cultural de Belém em Lisboa, sobre o trabalho de Francisco e Manuel Aires Mateus, com quem colaborei durante uma década.

CONTEXTUALIZAÇÃO

ENQUADRAMENTO NA PRODUÇÃO CULTURAL E ARTÍSTICA

O enquadramento que se apresenta neste capítulo não fala directamente de arquitectura ou de trabalhos arquitectónicos, mas do modo como a linguagem e os princípios arquitectónicos acompanharam o desenvolvimento da arte desde o século XX, deixando para trás o papel de contexto legitimador e suporte, e passando a actuar como discurso que interpela e acompanha a produção artística. Deste modo, voltamos a uma questão recorrente: deve a arquitectura ser vista como uma manifestação artística em pé de igualdade com outras propostas culturais visuais (mais ou menos plásticas) ou a sua especificidade coloca-a num limbo intelectual, que de tão abrangente, não consegue contextualizar-se num discurso e num método “artístico”?

Ao contrário do que possa parecer, esta questão não reclama essa pertença nem a estabelece como prioritária, mas ajudará certamente a definir os princípios daquilo que me proponho apresentar: um estudo sobre as condições/condicionantes de expor/mostrar arquitectura. Muitos dos projectos artísticos aqui mencionados podem servir como exemplo das especificidades de uma exposição de arquitectura, pela proximidade de condições físicas e espaciais que se encontram entre elas (além das, óbvias, proximidades intelectuais).

Não é possível dissociar a arquitectura do contexto artístico. Poderemos ou não questionar o seu lugar entre pares, como uma arte, mas a verdade é que tanto historicamente, como contemporaneamente, de maneiras claramente diferentes, a arquitectura incorpora e contextualiza muitas das atitudes, sentidos e significados culturais do processo artístico de um modo geral.

Com Vitruvius, escritor e arquitecto da Antiguidade, aparece como *“a mãe de todas as artes e a mais pública”*¹, segundo o qual, é a arquitectura que atribui as todas as outras artes o seu lugar e a sua função, atribuindo-lhes uma pátria e orientando o seu significado. Até à Revolução Francesa, as igrejas e os palácios eram, por excelência, os locais da arte, privada e senhorial na cultura palaciana e objecto de veneração e mediação da fé no caso da arte sacra.

Com o Modernismo a relação das artes plásticas com o contexto/suporte que a arquitectura lhes proporciona e dita, desaparece definitivamente e cada vertente artística liberta-se da sua anterior subordinação a uma finalidade e torna-se autónoma. O desenvolvimento da pintura, da escultura e da arquitectura no modernismo consiste no facto de cada uma dessas artes excluir da sua prática tudo aquilo que não faz parte da sua “essência”.

¹ VITRUVIO, Tratado de Arquitectura (Tradução do latim, Introdução e Notas de M. Justino Maciel), IST, Lisboa, 2007

A pintura, por exemplo, liberta-se tanto das suas funções de representação e criação de significado até se tornar um puro plano colorido, como da envolvente física mais próxima, começando a ser limitada ou definida pela moldura de madeira mais do que pela arquitectura que a recebia. Torna-se acima de tudo, uma peça portátil. A sua autonomia e auto-suficiência, asseguram a sua integridade, pode viajar de um sítio para outro, mesmo de um dono para outro, sem perigo de perder o significado. Deste modo a imagem é radicalmente retirada à sua envolvente imediata. O seu limite – moldura - define o limite físico do trabalho, deixando de haver relação ou interferência entre o mundo da pintura e o mundo fora dela. Onde termina o trabalho e começa o “mundo” é uma fronteira nítida e clara. Seguindo este princípio, nos anos 60, Stella afirma que uma pintura não pretende ser senão pintura - *“what you see is what you see”*².

Na arquitectura modernista, a forma não deriva de nenhum sistema prévio exterior a ela, historicista, existencialista ou ideológico. O projecto é o exercício totalizador que sintetiza na forma os requisitos do programa, as sugestões do lugar e a disciplina da construção, sem se deter em aspectos não arquitectónicos.

Esta característica do Modernismo, que se reflecte na crescente autonomia das diferentes manifestações artísticas, aparece no entanto ligada a um processo no sentido inverso, que Harald Szeemann, no fim da década de 1960, designará como *“a tendência para a obra de arte total”* a partir do conceito da Obra de Arte Total de Richard Wagner, que desenvolveu a ideia de uma síntese e, através dela, de uma intensificação de todas as artes, que deveria conduzir a que o espectáculo proporcionado por uma ópera, como unidade musical, de canto, dança, teatro, pintura, arquitectura, etc., surgisse ao público como *“a própria vida”*³.

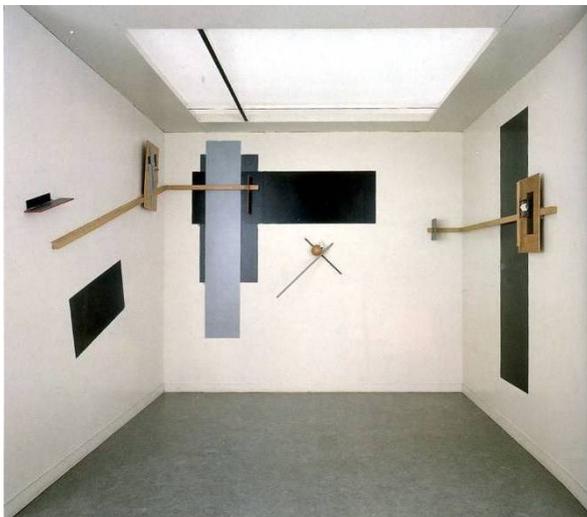
No momento em que as diversas artes começam a desenvolver a sua individualidade e “purismo”, tornando-se (apenas) arte, devem ser tomadas em linha de conta as Vanguardas do início do século XX e a sua ruptura com as instituições culturais. Essa ruptura toma diversas formas desde as Vanguardas Russas, o Movimento Dada ou o Surrealismo. Nestes movimentos são muito enriquecedoras as “contaminações” entre a linguagem das artes plásticas e da arquitectura, que vão acompanhar as recorrentes “recuperações” destas Vanguardas ao longo do século XX.

² LOOCK, ULRICH, Transição para a arquitectura in, colecção de arte contemporânea público Serralves 04, 2005

³ WAGNER, RICHARD, A obra de arte do futuro, Antígona, 2003

El Lissitzky, em 1922, escreve “A superação da arte”. Em paralelo com as atitudes revolucionárias patentes na Rússia nesse momento, tratava-se de fazer actuar a prática criativa num campo para lá do da estética visual. “A tela do quadro tornou-se-me demasiado apertada. O círculo dos gourmets da harmonia cromática tornou-se demasiado estreito e concebi o Proun como estação de transbordo na rota que vai da pintura para a arquitectura”⁴. Proun é a designação de Lissitzky para o seu “projecto para a afirmação do novo na arte”. A transição para a arquitectura não significa apenas realizar construções no espaço real, abdicando de todas as capacidades ilusórias da pintura, mas peças que estão directamente ao serviço de uma *Nova Sociedade*. Com a superação da arte, o “prazer desinteressado” de Kant, deixa de ser uma atitude adequada para a recepção da mesma, a arte, e a arquitectura, torna-se algo que condiciona quem a usufrui e esse condicionamento é intencional, direccionado e, claramente, ideológico.

Em 1923, na Grande Exposição de Arte de Berlim, El Lissitzky pôs à prova esta concepção espacial artística e ideológica, com o *Prounenraum* [espaço Proun]. Aqui, procura activar o próprio espaço enquanto objecto da prática artística, envolvendo o visitante, deixando este de estar diante de um quadro ou rodeando uma escultura. Alguns elementos dos relevos murais dobram a esquina da sala, acompanhando o canto, usando o espaço como infinito e não como uma caixa de quatro paredes. El Lissitzky materializa deste modo os princípios do que mais tarde seria identificado como *instalação*: rejeita a concentração num só objecto em favor da relação entre vários elementos e a interacção entre eles e o seu contexto. A noção de que o espaço e o tempo (na sua dimensão real e não uma noção abstracta de *tempo*) são, eles próprios, material artístico.



El Lissitzky, **Prounenraum**, 1923, Grande Exposição de Arte de Berlim

⁴ LISSITZKY-KUPPERS, SOPHIE, El Lissitzky, life, letters, texts. Thames and Hudson, 1980

Nesta década, os artistas russos aplicam todas estas experiências na área da arquitectura de propaganda e de exposições, onde se retira o valor da obra em si mesma, para o recuperar quando conjugada com o espaço. O Monumento à 3ª Internacional de Tatlin, a Sala Russa na Exposição do Filme e Fotografia em Estugarda, em 1929, o Pavilhão Soviético na *Prensa* de Colónia, em 1928, ou o “Estudo para sala de arte construtivista”, em Dresden, em 1926, são exemplos disso, além de serem projectos onde a ocupação do espaço e a ideologia são inseparáveis.

Em 1927-28, Lissitzky concebe e executa o “Gabinete Abstracto”, no Provizialmuseum de Hanôver, uma sala de demonstração onde são instaladas obras de arte abstracta, a diversas alturas, que podiam ser tapadas com painéis deslizantes, criando assim diversas situações de observação. As paredes eram constituídas por lamelas pintadas de branco e preto, cujo efeito óptico se alterava consoante a posição e movimento do observador. O objectivo era conceber uma relação dinâmica entre o observador e a arte, colocada no espaço de forma activa. O espaço é contínuo e permite uma construção cinética.

Também em Hanôver, entre 1923 e 1936, Kurt Schwitters trabalha no *Merzbau* [construção Merz]. Tal como Lissitzky, aspira a uma visão total do mundo da arte, à “união de arte e não arte”⁵, superando a noção de quadro, expandindo a prática artística, como um processo, uma intervenção, mais do que uma obra de arte acabada. A sua actividade arquitectónica é privada, acontece no espaço privado do seu *atelier*, com a participação de alguns amigos e visitantes. O *Merzbau* invade o espaço, num sentido quase religioso em que a arte, o artista, o espaço e a obra são a mesma coisa. Começa com algumas esculturas dadaístas e evolui como um acumular de memórias e de objectos encontrados, que por um sistema de adição criam espaços singulares que dedica a amigos, como a “Gruta Goethe”, a “Caverna dos assassinos violadores”, a “Gruta do Amor”, etc. A ideia é a do todo, que se prolonga para as várias divisões da casa e que fica para a prosperidade através de fotografia, já que tudo é destruído quando Schwitters foge do poder nazi para Inglaterra, onde procura desenvolver o projecto Merz. Tanto o Merzbau como o trabalho de El Lissitzky serão reconstituídos, mais tarde pelo Sprengel Museum, em Hanôver.

⁵ In the Beginning was Merz – From Kurt Schwitters to the Present Day, Sprengel Museum Hannover, Hatje Cantz, Ostfildern, 2000 (catálogo de exposição)



Kurt Schwitters, **Merzbau**, 1932, Hanover

Enquanto a aproximação à arquitectura representava para a Vanguarda Russa, pela sua concretização construtiva, a possibilidade concreta de participar activamente na edificação de uma nova sociedade igualitária, o projecto de Schwitters consistia em organizar os despojos de uma sociedade de consumo em desenvolvimento e dar-lhes um sentido, ainda que este fosse apenas o de objectos *fetiche* (de recordação e de desejo). Na sua forma arquitectónica, a “Catedral da Miséria Erótica” (ou *Merzbau*) atribui um lugar ao desejo desencantado e torna-se um depósito de tudo aquilo que substitui o seu objecto ausente e inatingível. É o reverso melancólico da utopia revolucionária.

Estas duas posições divergentes da Vanguarda irão orientar as incursões da arte no domínio da arquitectura desde a década de 1960. Não se trata de influências, mas de princípios conceptuais. A condição primordial para a pretensão das “neovanguardas” de ultrapassarem a sua circunscricção a uma prática estética é o incumprimento das Vanguardas históricas: uma asfixiada pelo poder nazi; a outra desmantelada pelo estalinismo. Desde então nenhuma ingenuidade é permitida ao desafio utópico⁶.

⁶ LOOCK, ULRICH, Transição para a arquitectura *in*, colecção de arte contemporânea público Serralves 04, 2005

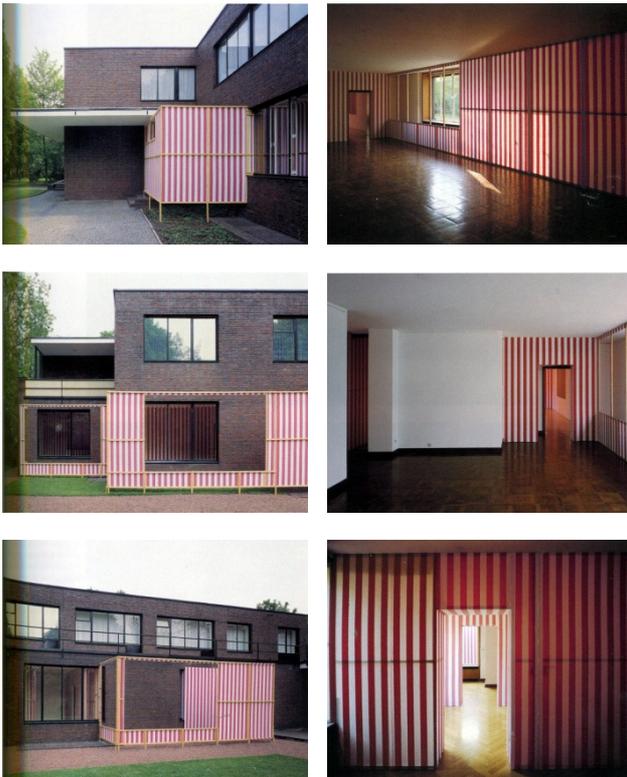
Na década de 1960, o conceito de Carl Andre de “*sculpture as place*” [escultura como lugar] parece recuar, no seu vocabulário formal a propostas construtivistas como o *Prounenraum* de Lissitzky, na medida em que o seu trabalho não coloca o espectador perante o objecto, mas dentro do espaço/objecto. As suas esculturas não sendo determinadas por intenções compositivas, passam para primeiro plano a relação com o lugar específico onde se inserem e a percepção física do visitante é direccionada para o próprio espaço. Tal como Max Neuhaus, com as suas apropriações sonoras, Andre transforma o espaço em objecto de percepção através da sua intervenção escultórica, não podendo ir além do “corte” no espaço, com as implícitas implicações anti-arquitectónicas. A construção de uma “espacialização” da escultura sob a forma de arquitectura continua vedado já que não estão ainda criadas as condições sociais que permitiriam realizar arquitectura para outro fim que não o da especulação imobiliária. Do mesmo modo, o espaço que se oferece aos visitantes das estruturas arquitectónicas de Bruce Nauman é um espaço onde a liberdade de movimentos e de percepção são limitadas. O seu trabalho reclama um funcionalismo sem reservas do trabalho artístico, materializando-se esse funcionalismo como várias formas de privação da percepção. Deste modo, os artistas dos anos 1960 e 1970 insistem nos desafios lançados pelas vanguardas históricas – com enunciados de renúncia face à arquitectura e com a separação consciente entre pintura e escultura - cumprindo o pressuposto ideológico, não formal, de delegar no espectador a autonomia da reconstrução expositiva.



Bruce Nauman, **Installation with Yellow Lights**, 1971, Leo Castelli Gallery, Nova Iorque

Bernd e Hilla Becher usam a sua actividade para a leitura da arquitectura existente. Isso permite-lhes desafiar o conceito estético de escultura através de fotografias que dão testemunho de uma

“*arquitectura anónima, realizada colectivamente e estreitamente ligada à sua finalidade*”⁷. Como abrem um novo campo de acção, onde definem que a escultura não é uma estrutura autónoma destinada à criação de uma experiência corporal e espacial, mas uma construção funcional ao serviço de um objectivo. Deste modo pode revelar a sua presença apenas através de documentação fotográfica: a prática de produção material é substituída pela prática de leitura e registo (neste caso fotográfico), antecipando o que a arte conceptual virá mais tarde a estabelecer como contexto legítimo e perceptível.



Daniel Buren, **Photo-souvenir: “Plan contre-plan”**, 1982, Museu Haus Esters, Krefeld

No final dos anos 1960, a herança das vanguardas históricas manifesta-se na obra de artistas como Daniel Buren, Michael Asher e Marcel Broodthaers sob a forma de uma crítica radical às instâncias da própria “instituição arte” – o museu, a galeria, a crítica de arte, o artista como autor, a obra como objecto comercial, etc. Sempre que falham as condições sociais para a ruptura com a instituição se afirmar como uma perspectiva real, coloca-se a tarefa de retirar o poder (mesmo inconsciente) de legitimação, a partir do interior, a essa mesma instituição. Com Broodthaers essa crítica toma uma forma verbal, não discursiva, com a utilização de signos escritos para materializar o que constrói e

⁷STIMSON, BLAKE, The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher, 2004
http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/stimson_paper.htm

considera um “*espaço linguístico relevante*”⁸. Buren, pelo contrário, utiliza o que se tornou a sua imagem de marca, que concebeu como o grau zero da pintura, a instalação de um material, tipo toldo, às riscas verticais, como dispositivo de exposição e objecto de exposição. Isso é muito evidente em 1982, em Krefeld, nos museus Haus Lange e Haus Esters, onde inverte os dois conceitos, que tanto podem ser lidos como “fundo” ou “figura”, trocando entre si a função de obra e de museu e provocando assim a ruptura da sua separação ideológica. Com o “Gabinete Abstracto”, Lissitzky acreditava poder criar condições para uma relação emancipadora com as obras de arte; para os representantes desta corrente crítica cada uma dessas abordagens está condenada a ver-se apropriada pelo aparelho cultural das instituições. Um bom exemplo é a investigação de Hans Haacke sobre a especulação imobiliária em Manhattan, como análise da realidade arquitectónica que impede a transição da arte para a arquitectura. Desta forma, ela é também uma obra de arte que surte um efeito político real, com o cancelamento de uma exposição do artista, já agendada. Insatisfeito, Haacke desenvolveu o seu estudo estabelecendo uma relação entre as suas investigações de práticas económicas discriminatórias e os interesses “artísticos” de diversas instâncias institucionais, como museus, colecionadores, etc. Em “Casas para a América”, Dan Graham faz uma investigação socioeconómica da produção em massa de urbanizações nos Estados Unidos, no âmbito da qual aplica a estética da arte minimalista como instrumento para uma crítica das urbanizações e do Minimalismo, ambos desenraizados, sem qualquer unidade orgânica que associe o terreno à habitação ou o lugar à obra de arte: partes separadas de uma ordem superior, pré-determinada e artificial. Nestas obras, ambos os artistas se aproximam dos Becher ao privilegiar um trabalho de leitura e documentação em detrimento da produção.

⁸ LOOCK, ULRICH (ed), *Arquitectura 1960-1970 Arquitectura como paradigma da escultura in*, colecção de arte contemporânea público Serralves 04, 2005



Dan Graham, **Homes for America**, 1966-67 [Arts Magazine]

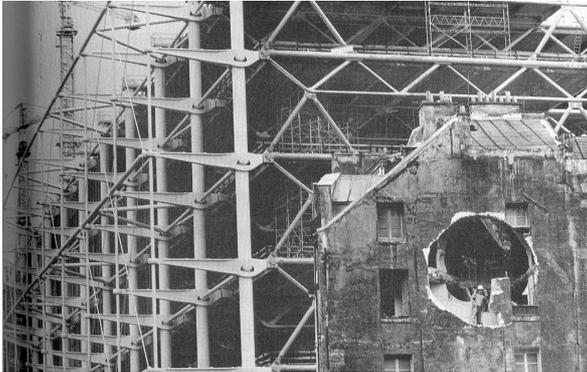
Nos trabalhos de Robert Smithson e Gordon Matta-Clark, a impossibilidade latente na realização arquitetónica reflecte-se num “ataque” à arquitectura. Com “Abrigo de madeira parcialmente enterrado”, Smithson não só actualiza o conceito de escultura, como pouco deixa subsistir da arquitectura ao “cobri-la” de paisagem. Segundo Rosalind Krauss, a “*construção do lugar*”⁹, ou seja a escultura, passa agora a integrar o que ficara excluído no Modernismo, por força do conceito puro e original, “*escultura não é nem paisagem nem arquitectura*”¹⁰. Para Smithson, a obra realiza no museu um “não-lugar”, “*uma abstracção ao serviço de uma percepção secundária*”¹¹, ou seja, o museu como instituição é um lugar de afastamento e de alienação da obra de arte em relação às suas origens. Matta-Clark, incidindo sobre o construído inverte o procedimento de Schwitters na construção do *Merzbau*: o alemão expande-se para dentro num processo de adição e encenação, construindo recantos num estado de latência absoluta, enquanto Matta-Clark, ao serrar formas geométricas, atravessa e expõe as camadas físicas da construção, como um processo invertido de constituição da memória arquitetónica. Os seus cortes nunca são destruição pura, são planeados e geometricamente organizados, como “salvadores”: abre espaços fechados, permite a entrada de luz

⁹ KRAUSS, ROSALIND, *Sculpture in the Expanded Field* in, October vol.8, 1979 http://www.situations.org.uk/_uploaded_pdfs/Krauss.pdf

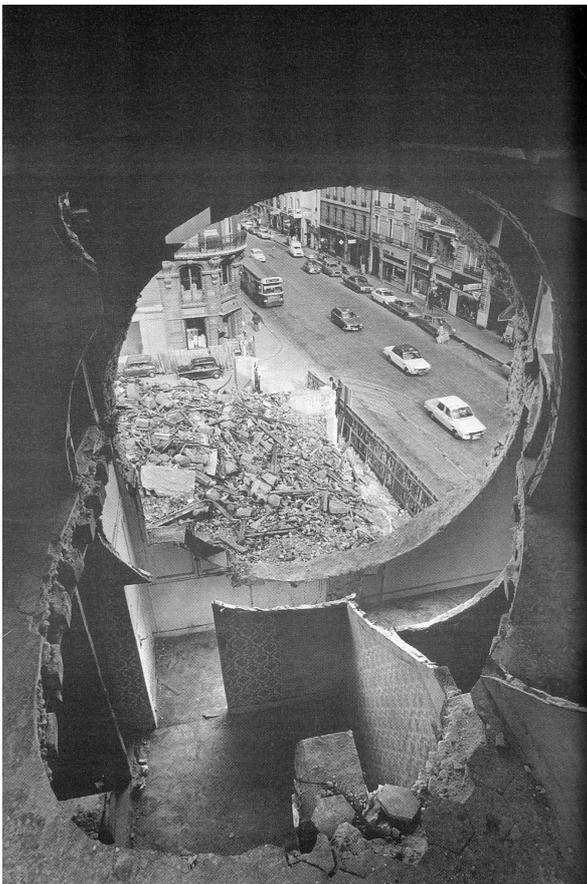
¹⁰ idem

¹¹ Flack, Jack (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996

em compartimentos onde esta estava vedada, destrói a separação “nociva” entre espaço público e privado, numa prática de subtração dirigida contra todo o impulso construtivo de uma arquitectura objecto de especulação imobiliária e contra a produção de objectos escultóricos.



Gordon Matta-Clark, *still* do filme **Conical Intersect**, 1975, 18', 16mm, cor



Gordon Matta-Clark, **Conical Intersect**, 1975, 27-29 rue Beaubourg, Paris

Na década de 1980, os processos dominantes de intervenção espacial usados nas duas décadas anteriores, como a instalação, a *performance*, a desagregação conceptual do objecto, o carácter linguístico do trabalho artístico, são recuperados em forma de objectos. A questão do estabelecimento escultórico de um lugar e da relação com um lugar [*site specificity*] vão desenvolver-

se, deixando de ser o lugar em geral o ponto em causa, mas a forma específica que um lugar obtém com a construção escultórica nele produzida. Disso são exemplos as intervenções de Pedro Cabrita Reis ou Isa Genzken, com configurações retiradas de modelos e léxicos arquitectónicos ou passíveis de com eles serem relacionadas. No trabalho de Isa Genzken essa referência arquitectónica é inevitável, mas mesmo que as suas construções fossem ampliadas permaneceriam esculturas habitáveis. A contradição entre escultura e arquitectura neste tipo de trabalho parece resolver-se apenas na iconografia da ruína, “*a ruína é aquele estádio da arquitectura em que esta adquire traços da escultura*”¹².

Simultaneamente, aparecem teorias, do campo da arquitectura, que defendem novas formas de plasticidade e que reactivam a questão da utilidade da obra artística. Mas, ao contrário do que se passa com a arquitectura, onde a ligação ao interesse dos consumidores é feita por formas de cultura popular e consumista ou por formas herdadas de um arquivo visual historicista, diversos artistas recorrem a articulações figurativas do objecto e da escultura para constituir lugares negativos ou de negação. Da crítica das instituições surge a convicção de que a constituição escultórica de um lugar é sempre condicionada institucionalmente e para confrontar esse condicionamento escultores como Jean-Marc Bustamante, Jan Vercruyse e mesmo Thomas Schutte, criam peças que são reais lugares de exclusão e ausência, ou mesmo, no caso de Schutte, da sua não-exequibilidade. Nas várias “Celas” de Vercruyse a existência deste lugar não é senão a construção da sua negatividade. Funcionam sempre sob a forma de ausência absoluta do seu sentido funcional: não é escura porque falte a luz, mas como manifestação da ausência de iluminação, tal como o vão rectangular à altura dos olhos é a manifestação da ausência de um quadro. É penetrável a partir do espaço da exposição em que está instalada e engloba elementos que se assemelham aos que se encontram na sala de exposição, mas a sua entrada é simultaneamente a sua exclusão.

¹² LOOCK, ULRICH (ed), *Arquitectura 1970-1980 Formas arquitectónicas da escultura in*, colecção de arte contemporânea público Serralves 04, 2005



Thomas Schutte, **Haus 4, Studio II, Studio I**, 1983,
Anton Herbert Galerie, Ghent

Paralelamente às diversas propostas visuais para a constituição de lugares de carga negativa ou de negação arquitectónica, há artistas, como Thomas Struth ou Gunther Forg, que seguem a proposta dos Becher, com a leitura da arquitectura existente, não usando para isso a abstracção do arquivo tipológico, evitando objectos isolados, mas concentrando-se em inter-relacionamentos arquitectónicos, ou seja, mais no que fica entre construído do que no construído propriamente dito. Trata-se de reunir informação sobre a constituição da sociedade, através da análise e do confronto com a arquitectura urbana e suburbana. No caso de Forg ganham um contexto muito politizado pelo seu interesse na arquitectura modernista dos anos 20 e 30 do séc. XX, marcadas pelas ditaduras europeias, tanto na sua emergência, como no seu fim.

Na última década do séc. XX recupera-se a dialéctica materializada pelas Vanguardas históricas. “Casa” de Rachel Whiteread, de 1993, “existiu” durante menos de três meses, ao fim dos quais foi destruída como resultado da polémica, incompreensão e intolerância que a envolveu. Um molde de betão, da totalidade do interior de uma casa vitoriana, isolado, englobando todos os vestígios de recordação ou marcas, arquitectónicas e não só, nela contidos. Menos impositiva quando observada de longe, vista de perto era esmagadora pela presença do pormenor íntimo e secreto da vida doméstica, transportado para este novo limite, qual *Merzbau* radicalizado e “virado para fora”. Ou em “Casa u r”, construída ao longo dos anos por Gregor Schneider, como um abrangente processo de reprodução de uma casa para dentro, divisão dentro de divisão, através de várias camadas de estruturas arquitectónicas cada vez menos acessíveis, com espaços intercalares que ele ocupa com

“o inventário dos seus traumas e dos seus fantasmas”¹³. Schneider, através da confirmação da arquitectura existente, sob a forma da sua repetição no mesmo lugar, cria um lugar para a estranheza, um lugar privado que apenas se torna acessível ao público quando divisões isoladas são transportadas para um museu. Mas será a obra exposta a mesma que o artista compõe incessantemente?



Rachel Whiteread, **House**, 1993-94, Londres

Com os “novos” suportes visuais o impulso “arquivista” ou documental mantém-se ligado à linguagem ou ao universo arquitectónico. Por exemplo, Tacita Dean procura, para vários dos seus filmes, exemplos de uma arquitectura “anómala”, divulgando-a como visões imponentes mas falhadas. Ao retomar cinematograficamente estas imagens do insucesso, a artista salvaguarda uma relação com os desafios utópicos da arquitectura do passado. Steve McQueen, em “*Deadpan*”, toma como referência a casa acidentada, recorrente nos filmes de Buster Keaton, um ícone da desconfiança face às promessas da modernidade, contrapondo a boa-fé hiperactiva do personagem, com a ausência de uma acção de vontade própria, tão omnipresente neste fim de século.

¹³ LOOCK, ULRICH (ed), *Arquitectura 1990-2000 Formas arquitectónicas da escultura, o lugar da obra (conversas entre Ulrich Loock e Gregor Schneider) in*, colecção de arte contemporânea público Serralves 04, 2005

Thomas Hirschhorn enumera mesmo o Merzbau de Schwitters ou os *panorama* propagandísticos de Rodtchenko como referências incontornáveis. Os seus trabalhos precisam da dimensão arquitectónica para, por um lado, dominar a profusão de material acumulado (coleccionismo *fetichista*), por outro, constituir um espaço (físico e real) onde a apropriação e o intercâmbio de conhecimentos possam ter lugar. Para isso recorre à forma do contentor ou do pré-fabricado, uma construção cuja função se situa entre o público e o privado, no seguimento dos propostos, entre outros, por Dan Graham, onde as relações entre esfera pública e privada são reconstruídas e “recolocadas”.

Há também quem procure num contexto social dominado por uma economia capitalista organizada, impor conceitos “estabelecidos” neste princípio de século, como a utilização eficiente dos recursos (do mundo da arte e outros) ou a possibilidade da produção industrial ao serviço de uma revolução social determinada pela ideia de fuga dos condicionalismos da “vida comum”, como o Atelier van Lieshout ou Andrea Zittel.

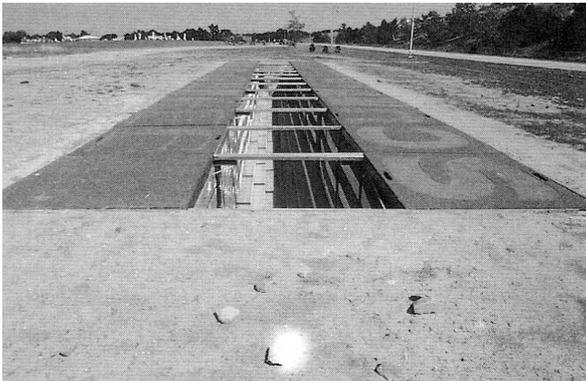


Thomas Hirschhorn, **Bataille**, 2002, Documenta 11, Kassel



Antes de terminar, um comentário ao suporte *instalação*. Esta será, provavelmente, a zona mais comum a artistas e arquitectos, embora com objectivos e precedentes diferentes. O trabalho da dupla

de arquitectos Diller e Scofidio é um bom exemplo da “sobreposição” entre instalação artística e intervenção arquitectónica. Para eles uma instalação atinge, com grande contenção, um elevado grau de simulação e criação de “ambientes” onde a experiência visual é levada ao limite. É facilmente reconhecível no seu trabalho de arquitectos a incorporação dos procedimentos conseguidos em instalações (deles ou de outros artistas) e de efeitos retirados de peças de *performance* ou de *media art*. Com um entendimento similar da instalação como suporte temos o trabalho do artista Vito Acconci, que seguiu o caminho inverso, com as suas instalações a evoluírem de uma peça com identidade artística para um trabalho com um sentido arquitectónico, com as suas intervenções de maior escala em aeroportos ou na cidade, transformando o próprio espaço urbano numa instalação.



Vito Acconci, **Sub-Urb**, 1983, Artpark, Lewiston, Nova Iorque



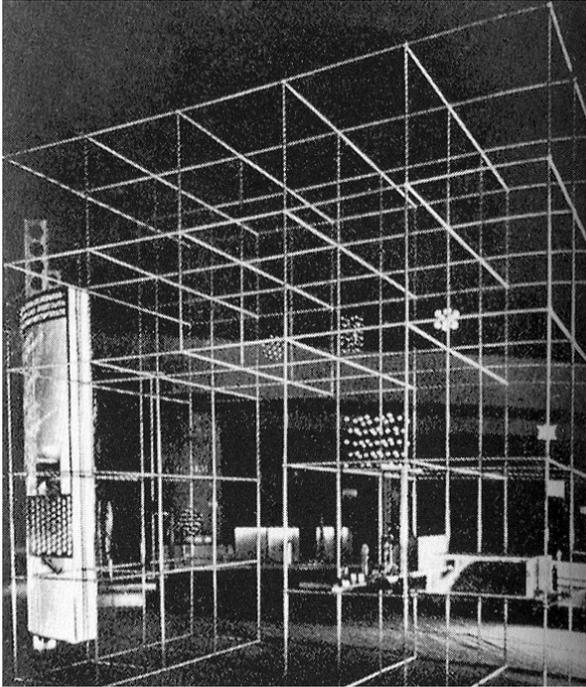
CONTEXTUALIZAÇÃO
CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES DE ARQUITECTURA

Se há uma coisa que caracteriza a cena cultural desde os anos 70 do século passado é, precisamente, o uso constante, para meios promocionais, da arte de expor e mostrar. Exposições, demonstrações culturais e acções populares, sempre entendidas como sistemas de comunicar e transmitir ideias culturais, prevaleceram sobre outros sistemas igualmente apropriados em termos de capacidade de investigação e profundidade da ideia a transmitir, mesmo sendo menos eficazes no contacto imediato com o espectador. No caso da arquitectura podemos dizer que uma publicação é mais eficaz na transmissão da informação que se pretende divulgar, pelo tempo de consulta e proximidade que permite a quem a consome.

As universidades, os museus, as bibliotecas, todos usam as exposições como uma forma universal de transmitir conhecimento. Uma Câmara exhibe as suas conquistas da mesma maneira que um museu exhibe a sua colecção. Uma cidade exhibe as suas transformações e uma empresa os seus lucros, como um artista exhibe o seu trabalho. O meio “exposição” e tudo o que o acompanha – montagem, publicidade, catálogo, etc. – é, sem dúvida nenhuma, uma das mais utilizadas formas de expressão do fim do séc. XX. A exposição não é apenas um método de comunicação, mas a própria mensagem. Um veículo capaz de alterar a mensagem em termos da sua própria interpretação do acto de transmitir.

No caso das exposições de arquitectura isto ainda se torna mais “promíscuo” porque lidamos com três tipologias espaciais, em simultâneo: o museu ou espaço que recebe a exposição; o desenho expositivo; e a informação ou mensagem exposta.

As exposições internacionais e as feiras mundiais na passagem do séc. XIX para o séc. XX tiveram muito presente esse papel “contaminante” e “mensageiro” da exposição. Trabalhos como o Secession Pavillion, em Viena, de Josef Olbrich, o Glass Pavillion de Bruno Taut, em Colónia em 1914 e a exposição de 1934, de Walter Gropius, Non-ferrous Metal Exhibition, em Berlim, entre outros, não só definem uma nova maneira de intervir nas exposições deste tipo, mas criam novas linhas de pensamento para o desenvolvimento da arquitectura ligada às vanguardas históricas do séc. XX.



Water Gropius, **Non-ferrous Metal Exhibition**, 1934,
Berlim

O Pavilhão de Barcelona, de 1929, de Mies Van der Rohe, segundo Rubió i Tudurí “*encerra apenas espaço, e mesmo este, de um modo geométrico mais do que real ou físico*”¹. É óbvio que estamos a lidar com um espaço que se exhibe a si próprio, às suas dimensões, ao seu volume e às suas qualidades. Esta vacuidade não é o produto, mas a gênese de uma linguagem espacial que rapidamente contaminou a arquitectura contemporânea, chegando a constituir a sua marca de identificação. Neste caso a exposição não tem outro objecto a expor além da própria exposição; a exposição da linguagem expositiva ou, na sua essência, o edifício e a sua tipologia.



Mies Van der Rohe, **Pavilhão de Barcelona**, 1929
Barcelona

¹ DODDS, GEORGE, Building Desire: On the Barcelona Pavilion, Routledge, New York, 2005

Durante muito tempo as exposições de arquitectura eram montadas em escolas de arquitectura ou em associações profissionais. Isto influenciou o modo como eram feitas e concebidas, influência que se mantém ainda hoje.

Só a partir da 2ª década do séc. XX a arquitectura começa a ser “aceite” nas paredes dos museus. Na escolha de um arquitecto para apresentar uma exposição monográfica, assume-se que este passou pelo mesmo tipo de filtros que um artista antes de expor num museu nacional – de mostras em pequenas galerias, a participações em exposições de grupo, até à monográfica no museu. É importante não esquecer que as publicações também desempenham aqui um papel importante. Para os arquitectos os filtros são menos: edifícios construídos, trabalhos de grande escala e publicações. E, seguindo os critérios aplicados às artes plásticas, as preferências são expor esquiços do arquitecto ou desenhos originais do escritório. Tendo em conta que a natureza abstracta dos projectos torna-os difíceis de expor – ainda para mais, no caso do projecto urbano a sua própria essência é completamente diferente da de uma obra de arte – quando se fazia a comparação entre um esboço de um artista e um esquiço do arquitecto, o projecto arquitectónico ficava claramente a perder. O resultado foi que apenas um pequeno número de arquitectos passava na selecção e estes eram apresentados como artistas geniais. Uma vez dentro do museu, o seu trabalho era completamente descontextualizado, os seus desenhos eram tratados como telas, sem qualquer enquadramento do projecto.

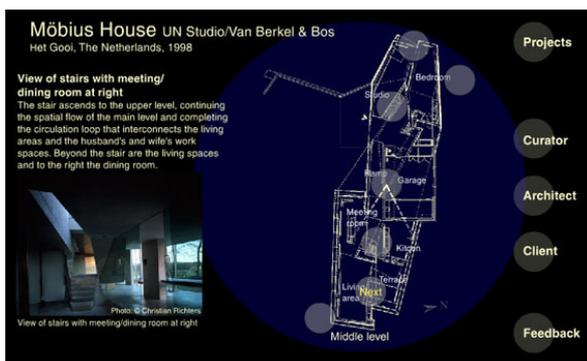
Rapidamente, os museus tornaram-se definidores de gosto tomando como principal papel a educação do público para o estilo certo. Esta ideia materializou-se nas exposições de grupo, com trabalhos de vários arquitectos que, aparentemente, mostravam a mesma atitude. Deste modo, criava-se a impressão de um estilo ou movimento. Para assegurar o sucesso, a exposição esbatia ou tornava invisíveis todas as diferenças de conteúdo ou significado. As parencças formais eram enfatizadas, mesmo quando estas faziam pouca justiça ao trabalho de cada participante, às suas intenções ou ao contexto em que cada projecto foi feito. A maior parte dos arquitectos não de rebelava contra isto. Ser incluído numa exposição em museus de renome era sinal de aprovação oficial e de aceitação do gosto instituído. O museu tornava-se assim o “*hall of fame*” também para arquitectos.

Esta tentativa de tirar do tema os conteúdos que mais poderão interessar a um público generalizado é mais premente nos Estados Unidos e o melhor exemplo disso talvez seja a 1ª exposição de arquitectura apresentada no MoMA, em 1932, que ficou conhecida como “International Style”. Modern

Architecture: International Exhibition foi comissariada por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson e entusiasticamente apoiada por Alfred H. Barr, Jr., o fundador e director do museu. Durante a preparação da exposição Philip Johnson escreveu a um dos participantes “*para o público, na minha opinião, a exposição mais interessante continua a ser a da casa particular, e quero ter o maior nº de casas privadas possível*”².

Este interesse do público nas casas particulares, que Johnson defende, baseia-se em duas ideias base: os leigos compreenderão melhor um edifício de pequena escala e cujas funções lhe são familiares do que outras tipologias mais complexas; e o lugar que a “casa” ocupa na imaginação do público em geral. Bachelard, na Poética do Espaço escreveu “*a nossa casa... é o nosso primeiro universo, um universo real em todos os sentidos da palavra.*”. Johnson também compreendeu que a encomenda de uma casa particular, como tipologia construtiva e funcional, era usado como laboratório experimental para a arquitectura, especialmente entre os seus contemporâneos. A exposição de 1932 apresentou quatro edifícios que rapidamente se tornaram obras primas da arquitectura do séc. XX, todas elas habitações particulares: a Villa Savoye de Le Corbusier; Tugendhat de Mies van der Rohe, a Casa em Pinehurst de J.J.P.Oud e o projecto para Mesa de Frank Lloyd Wright.

No fim do século XX, no mesmo museu, Terence Riley recupera e evidencia o tema das casas particulares, com a exposição e catálogo *The Un-Private House*, sistematizando o trabalho de um século e mostrando projectos dos anos 90, destacados pela sua postura experimental e arquetipal em termos de investigação arquitectónica e da sua leitura contemporânea do papel das casas particulares nas novas condições culturais e sociais: padrões demográficos; o desaparecimento da fronteira entre o espaço público e o privado; novos conceitos de trabalho e de lazer; e variações do núcleo familiar tradicional.



Terence Riley, **The Un-Private House**, 1999, MoMA, Nova Iorque

² RILEY, TERENCE, *The Un-Private House*, The Museum of Modern Art, New York, 1999

Depois da 2ª Guerra Mundial, seguindo a assimilação das características formais do modernismo, impõe-se um interesse direccionado para o objecto por si e não tanto pelo que ele significa ou traduz. Exposições, dir-se-ia, minimalistas no sentido da depuração que contém, em que todos os elementos expositivos “desaparecem” – mesmo tendo sido pensados em pormenor – para evidenciar o objecto, neste caso a maquete, que só pelo facto de estar exposta ganha um carácter e uma força singulares, independentes do seu valor contextual em relação ao tema da exposição.

A partir de 1960, como consequência deste formalismo expositivo, e um pouco como aconteceu com as artes visuais, a relação entre o que é exposto e o espectador é o ponto de partida, ganhando a exposição um valor global, no qual se incluem as peças expostas, mas onde o maior interesse é a garantia da compreensão por parte do espectador do que é exposto. Não no sentido literal de reconhecimento dos objectos expostos, mas da sua contextualização.

O pavilhão austríaco, desenhado por Hans Hollein, para a Trienal de Milão em 1968, é um bom exemplo deste sentido interactivo e participativo que começa a ganhar forma. O pavilhão consistia em dezassete corredores de comprimentos variáveis, cada um desenhado para provocar diferentes sensações em quem os percorria. Um dos corredores tornava-se cada vez mais estreito, associado ao aumento demográfico que a Áustria atravessava na altura; noutro a simulação de uma tempestade de neve evocava a topografia montanhosa do país. Os corredores eram pintados, na sua totalidade, com cores estridentes como laranja ou azul eléctrico, criando a sensação de imersão num universo que invadia tudo.



Hans Hollein, **Austriennale**, 1968, Trienal de Milão

No Van Abbe Museum, em Eindhoven, sob a direcção de Jean Leering, entre 1964 e 1973 foram feitas diferentes aproximações a estes propósitos como a reconstrução de espaço *Proun* de El Lissitzky, na exposição de 1965/66, ou a construção de maquetas de grande escala do Café

l'Aubette, de 1926/28 de Theo van Doesburg, permitindo aos visitantes uma maior relação com a espacialidade dos projectos expostos. Na exposição Cityplan Eindhoven, em 1969, o projecto de Van der Broek e Bakema foi apresentado com uma maquete à escala 1/20, colocada ao nível dos olhos dos visitantes. A exposição não era apenas um gesto sem intenção, o catálogo chamava os visitantes a interagir com o projecto, propondo alternativas ao apresentado, que seriam depois discutidas numa sessão pública.

No entanto, é nos Estados Unidos que melhor se consegue criar atmosferas e itinerários capazes de influenciar os objectos expostos, não só pela qualidade dos objectos, mas do espaço que os envolve. A emergência de Robert Venturi no contexto arquitectónico dos anos 60, precedido pelo movimento Pop nas artes visuais, vem redefinir o conceito expositivo de Hans Hollein.

Em 1972, em Filadélfia, Venturi ocupa o espaço anteriormente ocupado com a casa de Benjamin Franklin – entretanto demolida – com uma estrutura metálica que reproduz o volume da construção existente, onde apresenta cenas da vida do estadista. A recriação do lugar tem como base um sistema que junta os conceitos Pop com as primeiras manifestações pós-modernistas. No caso de Venturi, estes princípios seguem para as suas propostas arquitectónicas: no National Football Hall of Fame, Venturi constrói uma arquitectura virtual com base numa arquitectura real, onde o seu carácter expositivo define a sua morfologia. O exterior é um anúncio do que o edifício contém, e o interior assume a forma de um corredor onde são projectadas imagens.



VSBA, **Franklin Court**, 1976, Filadélfia

A partir de 1975 verifica-se um sentimento generalizado que a arquitectura se tinha dissolvido entre a tecnocracia do Movimento Moderno e o processo de democratização cultural. Disciplinas como a sociologia, antropologia, as ciências políticas ou a psicologia assumem a sua identidade cultural. Do

mesmo modo, os arquitectos começam a reexaminar a história da sua própria disciplina, o poder visual da arquitectura e a arquitectura como uma linguagem específica e distinta. De acordo com Manfredo Tafuri, a arquitectura retira-se para o seu recanto, para participar em desafios intelectuais enquanto espera por melhores dias³.

Esta produção intelectual deu os seus frutos durante os anos 80, em monografias, publicações de obras construídas e exposições, claro. Da década anterior apreendeu-se que era necessária uma contextualização do trabalho e do arquitecto, numa moldura histórica, social e cultural. Nesta fase aparecem as mega-exposições como *Paris Moscow* e *Paris Berlin*, no Centre Georges Pompidou em Paris, montadas por Pontus Hultén.

Nos Estados Unidos, Venturi e Scott Brown continuam a evoluir numa proposta expositiva profundamente ligada ao conceito arquitectónico no seu trabalho. Na exposição no Institute of Contemporary Art, na Universidade da Pennsylvania em Filadélfia, em 1993, usaram três elementos tradicionais nas exposições de arquitectura: esboços originais; fotografias (projecção gigante de diapositivos); e maquetas – e adicionaram uma componente escrita para apresentar uma arquitectura de ideias em palavras. O uso do texto, em escala pequena ou grande era tanto decorativo como representativo, permitindo lidar explicitamente com os conteúdos, discussões e oposições intelectuais e arquitectónicas. As maquetas e os esboços funcionavam como um contraponto visual, em termos de escala, em relação às projecções e ao grafismo. Na base destas escolhas está o facto do trabalho de VSBA pressupor uma profunda reflexão na linguagem e no seu potencial significante. A sua arquitectura é “resolvida” na adaptação precisa entre pensamento e acção, entre forma e conteúdo, como os únicos instrumentos com os quais se pode demonstrar a complexidade da realidade física que nos envolve. Texto, signo e símbolo tornam-se nos materiais que constituem o trabalho. A exposição, do seu próprio trabalho, reflecte a convicção de *“quando as minhas ideias sobre construção vão além das minhas oportunidades de construir, ponho as minhas ideias em palavras em vez de tijolos e argamassa.”*⁴ Ao mesmo tempo, no entanto, o papel do texto não é exclusivo, já que o centro do espaço expositivo é simbolicamente ocupado com a grande taça de porcelana, do letreiro do então demolido Grand’s Restaurant.

³ TAFURI, MANFREDO, *Theory and History of Architecture*, Icon Editions / Harper & Row, New York, 1980

⁴ VENTURI, ROBERT, *Architecture as Signs and Systems* (with D. Scott Brown), Harvard University Press, 2004



VSBA, exhibition on the work of Venturi, Scott Brown and Associates, 1993, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania

Na década de 80 do séc. XX aparecem as primeiras iniciativas de galerias a vender produtos de exposições de arquitectura como peças independentes e museus especializados que colecionam e exibem trabalhos de arquitectura, como o Architekturmuseum em Frankfurt, aberto em 1984, onde mesmo a recuperação do edifício de 1901 que alberga o museu é feita como uma resposta a novas ideias sobre a arquitectura e a sua exposição. A nova estrutura pode ser vista como “uma casa dentro de uma casa” ou “casa sobre um plinto”, no sentido de enfatizar o carácter autónomo e auto-referencial da sua arquitectura. Inevitavelmente esta tendência levou novamente a exposições que mostravam o arquitecto como génio criativo. O sucesso deste modo de expor era evidenciado pelo aparecimento de periódicos de arquitectura internacionais e editoras especializadas em arquitectura pelo mundo fora. A arquitectura e os desenhos arquitectónicos passam a fazer parte da indústria da comunicação e *media* e no universo dos arquitectos internacionais alguns tornam-se verdadeiras estrelas⁵. Deste novo culto ao desejo de cidades secundárias “possuírem” uma obra real destes autores e “expô-la” nas suas ruas, é um pequeno passo e o séc. XXI será palco desta corrida urbana em busca de edifícios e arquitectos ícones, como se de uma colecção se tratasse.

⁵ No congresso UIA, em Barcelona, em 1996, vivem-se os resultados de tal estrelato, com um autêntico *boom* de participantes, que esgotando todas as salas de conferências obrigou a uma “conversa plural”, fora do programa, na praça do MACBA – completamente repleta de jovens arquitectos e estudantes de arquitectura -, com as estrelas maiores como Norman Foster, Daniel Libeskind, Jacques Herzog e Peter Eisenman, com direito a sessão de autógrafos e intensa cobertura televisiva.



Frank O. Gehry, **Museum Guggenheim**, 1991/1997,
Bilbao

Ainda no séc. XX é possível encontrar em algumas propostas expositivas um certo interesse em marcar a distância entre o objecto e o espectador, em favor de uma maior atenção à especificidade da elaboração de exposições. Nas exposições do trabalho de Enric Miralles, por exemplo, vai-se muito além da relação entre suporte e objecto exposto, evitando, ao mesmo tempo, a criação de uma atmosfera específica que contextualize o visitante. Encontramos a mesma atitude em exposições de Daniel Libeskind, para quem, o espectador, o objecto e o suporte são pontos igualmente importantes na montagem de uma exposição. Isto é, não é uma questão de *alguma coisa* para ser vista por *alguém*, de uma *certa maneira*; em vez disso, o “quê”, o “quem” e o “como” são pensados como um conjunto integrado, relacionando-se e misturando-se uns nos outros.

Neste princípio de século podem vislumbrar-se as mesmas tendências na montagem e curadoria de exposições de arquitectura, com alguns desenvolvimentos.

Primeiro, o interesse que os *media* continuam a depositar na arquitectura significa que as exposições, em si, tornaram-se eventos mediáticos. Graças a esta divulgação já não é suficiente para os arquitectos distinguirem-se pela produção de belos desenhos ou maquetas, já que, actualmente, qualquer escritório pode produzir uma apresentação de qualidade com esses elementos. Assim, é fácil o espectáculo tornar-se uma experiência económica, em vez de uma oportunidade para a crítica e a discussão cultural sobre o trabalho apresentado. Ao contrário de *Cityplan Eindhoven*, por exemplo, cujo investimento foi altíssimo (em comparação com o que era produzido nessa altura), estas exposições oferecem aos visitantes poucas oportunidades de reagir criticamente ao trabalho exposto. O que está exposto não parece ter qualquer consequência directa num futuro real, excepto

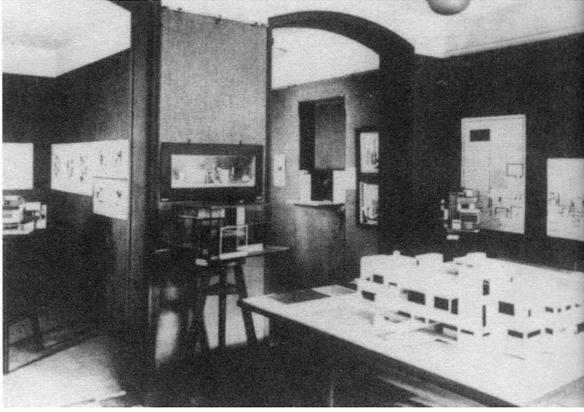
na capacidade de atracção que o trabalho exposto tiver em relação a novas encomendas por parte de promotores ou governantes.

Segundo, há uma renovada atenção para a cidade em si, como um produto de grandes processos sociais. Exposições como *Mutations* na galeria arc en rève em Bordéus, produzida por Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Nadia Tazi e Hans Ulrich Obrist, em 2000-2001, ou a exposição *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis* na Tate Modern em Londres, em 2001, são exposições que contém pouca ou nenhuma arquitectura propriamente dita, mas que procuram trazer a público questões como forças globais e poderosas que determinam as formas das nossas cidades, com particular atenção na capacidade de organização dos cidadãos quando confrontados com estas transformações localmente. A exposição *Mutations* foi desenhada por Jean Nouvel - sendo até então a exposição de arquitectura mais cara de produzir – cujo uso de novos suportes é antes de mais uma experiência mediática em si mesma. Mas, tal como nos anos 70, para ganhar algum contexto sobre os processos que determinam o urbanismo, o catálogo é essencial, e talvez, o componente mais importante da exposição, já que a experiência da cidade é demasiado complexa para ser evocada numa exposição. A 7ª Exposição de Arquitectura Internacional da Bienal de Veneza, comissariada por Massimiliano Fuksas e Dorian O. Mandrelli, em 2000, também intensifica esta entrada no novo século mais inquisitiva do que propriamente expositiva. O tema “Cities: Less Aesthetics, More Ethics”, explorado por arquitectos reconhecidos mas também por jovens arquitectos, artistas e fotógrafos, era mais uma questão do que a apresentação de um facto ou de uma solução. As peças expostas apresentavam não só áreas “urbanas” afectadas por crises de poluição, conflitos ou deslocações em massa de refugiados, mas também sobre novos espaços de identidade social, como estações, aeroportos ou centros comerciais – espaços a que Marc Augé chamou, no início da década de 1990, “não-lugares” e que cada vez mais intensificam o seu protagonismo na realidade urbana e espacial do nosso planeta.

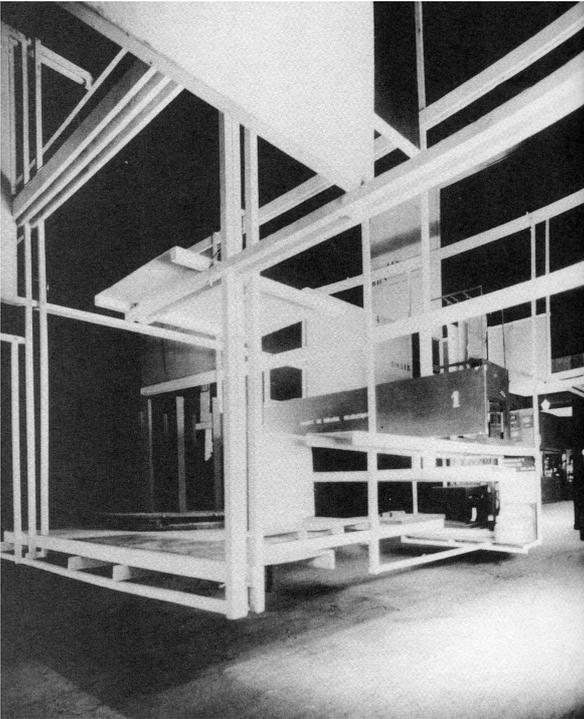
Estas duas aproximações ao conceito e desenvolvimento de uma exposição de substitutos (objectos e representação/simulação de objectos) – uma cujo enfoque é o objecto em si; a outra mais direccionada para o visitante e para a contextualização do que está exposto – coexistiram perfeitamente até aos nossos dias, cada uma por si ou, noutros casos, combinando ambas as correntes, em propostas híbridas, do ponto de vista da concepção expositiva. A primeira está, inevitavelmente, mais ligada a exposições monográficas, enquanto a segunda mais facilmente

encontra eco em exposições plurais ou temáticas, em que o tema se sobrepõe aos autores. No desenvolvimento deste estudo apresentam-se três casos: o primeiro não se enquadra em nenhuma destas tendências, sendo uma experiência à margem, de excepção, com pressupostos e ambições claramente diferentes; os outros dois são exemplos de exposições monográficas com posturas diferentes em relação à mostra do trabalho de autor. Não foi escolhido nenhum caso da segunda tendência por considerar-se que, ao contrário de uma exposição autoral, este tipo de exposições é transversal a várias formas de expressão, não sendo específico dos temas ou suportes da arquitectura.

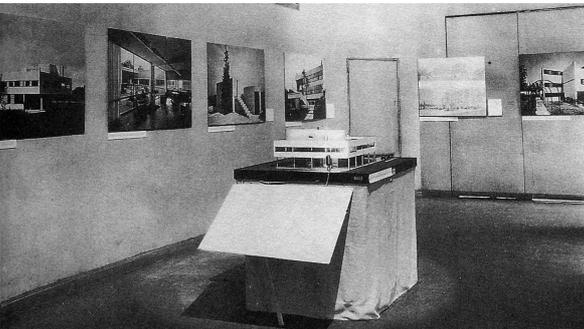
Uma ideia arquitectónica pode ser expressa em desenhos, fotografias ou esquissos? Usando maquetas ou meios digitais? Uma exposição de arquitectura pode ser desenhada de maneira que a própria exposição é uma obra arquitectónica? É sobre a forma ou o conteúdo? A apresentação deve promover uma análise detalhada ou simplesmente evocar uma experiência? Qual o papel do arquitecto enquanto projectista da exposição? Estas são questões que já se levantaram na introdução e em seguida apresenta-se um conjunto de imagens, cronologicamente ordenadas que pretendem mostrar como, ao longo dos tempos, se foi respondendo a estas questões. Esta escolha não se pretende exaustiva ou paradigmática. Não serão as melhores, nem as que mais sucesso tiveram junto do público ou da crítica. Fazem parte de uma selecção pessoal de exemplos de exposições que, ao longo de um século, se destacaram nas respostas, e nas perguntas, sobre a especificidade de uma exposição de arquitectura.



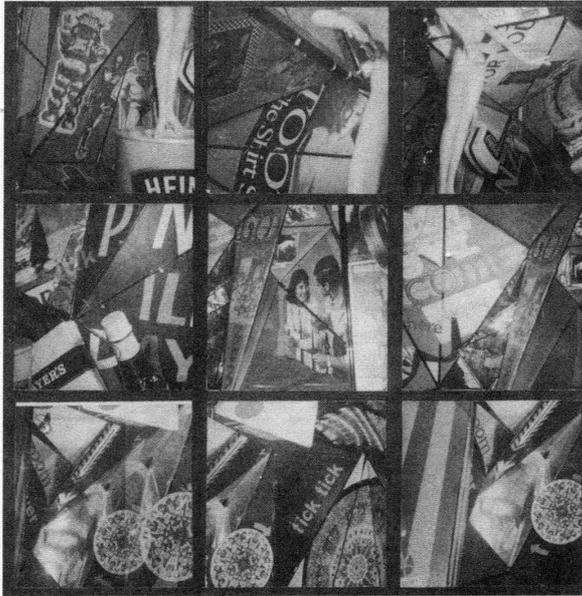
Les Architects du Group De Stijl
Galerie L'Effort Moderne, Paris, 1923



**City in Space. Exposition Internationale des
Arts Décoratifs en Industriel Modernes**
Grand Palais, Paris, 1925
Frederich Kiesler



**The International Style [Modern Architecture:
International Exhibition]**
Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1932
Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock



Living city

Institute of Contemporary Arts, Londres, 1963
Archigram



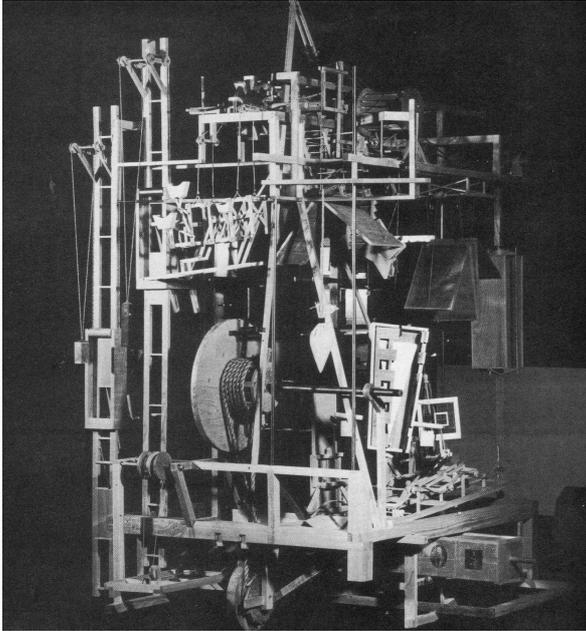
Cityplan Eindhoven

Van Abbe Museum, Eindhoven, 1968
Van der Broek & Bakema e Jean Leering



Signs of Life

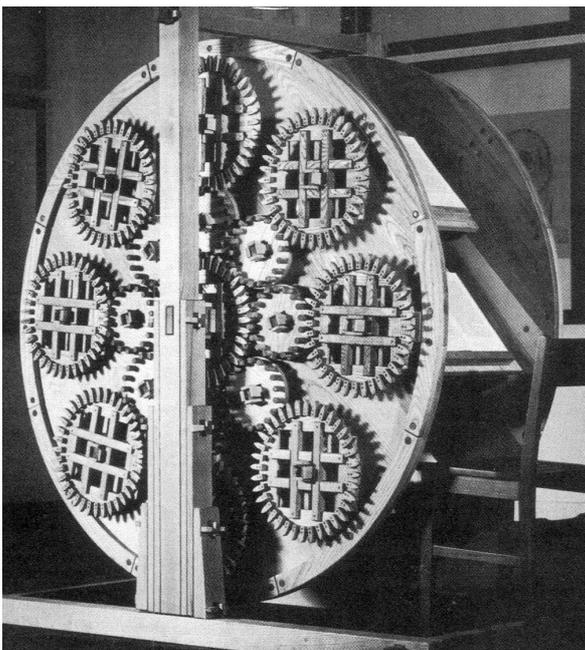
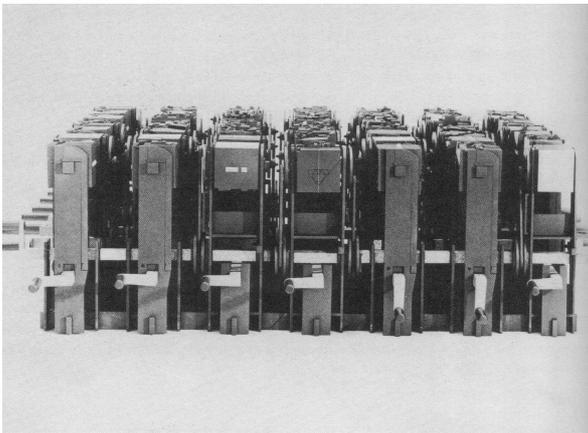
Renwick Gallery Smithsonian Institution,
Washington, 1976
Robert Venturi & Denise Scott Brown



Reading Machine, Writing Machine, Memory Machine

Biennale, Venezia, 1985

Daniel Libeskind





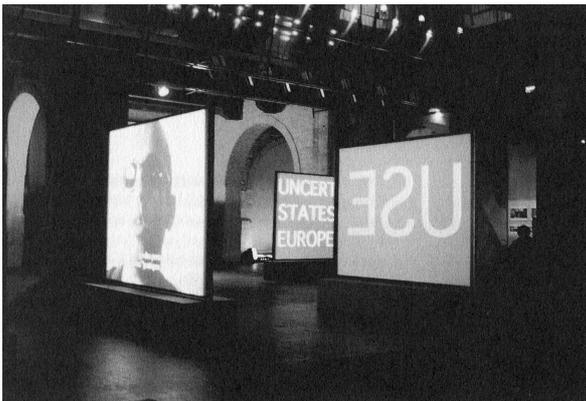
In Holland Staat een Huis

Netherlands Architecture Institute, Roterdão, 1995
West 8\ Adriaan Geuze



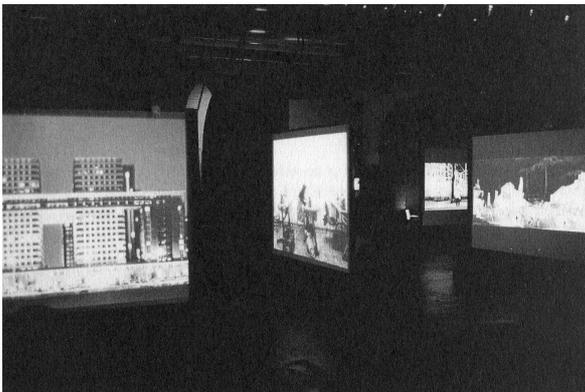
Herzog & de Meuron

Centre Georges Pompidou, Paris, 1995
Rémy Zaugg



Mutations

arc en rêve, Bordéus, 2000-2001
Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter,
Nadia Tazi e Hans Ulrich Obrist

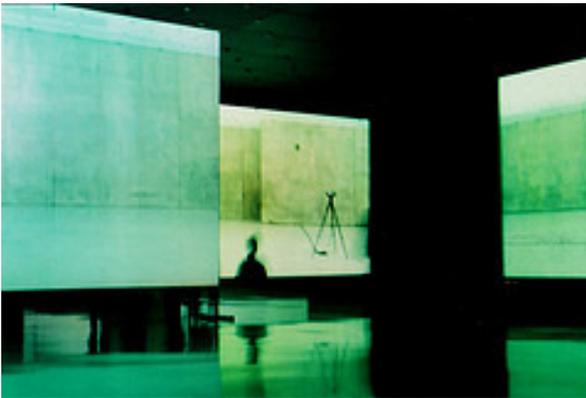




Peter Zumthor Buildings and Projects 1986-2007

Kunsthaus Bregenz, Bregenz, 2007-2008

Peter Zumthor



ESTUDO DE CASO [1]

SERPENTINE GALLERY, LONDRES

O projecto *Serpentine Gallery Pavilion* foi concebido por Julia Peyton-Jones, directora da Serpentine Gallery em 2000. É um programa contínuo de estruturas temporárias projectadas por arquitectos internacionalmente reconhecidos. É um projecto único em termos de apresentação de arquitectura contemporânea e apresenta o trabalho de um arquitecto ou uma equipa criativa, internacional, que, na altura do convite por parte da Serpentine, não tenha ainda um edifício construído em Inglaterra. Até agora as equipas foram: Frank Ghery, 2008; Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen, 2007; Rem Koolhaas e Cecil Balmond, com a Arup, 2006; Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura com Cecil Balmond, da Arup, 2005; MVRDV com a Arup, 2004 (não realizado); Oscar Niemeyer, 2003; Toyo Ito com a Arup, 2002; Daniel Libeskind com a Arup, 2001; e Zaha Hadid, 2000. Em 2009 o convite foi feito ao atelier SANAA. Cada pavilhão é construído no relvado da Serpentine e aí fica durante três meses. A rapidez – um máximo de seis meses desde o convite à finalização da construção – e propósito do processo promove um modelo inigualável de comissariado de arquitectura.

“Porque é que a Serpentine Gallery comissaria um pavilhão temporário, convidando para isso um arquitecto, de renome internacional, todos os anos, deixando-se envolver num processo construtivo caro, longo e cansativo?”

“Porque acreditamos que é a única maneira verdadeiramente genuína de expor a melhor arquitectura contemporânea, a única maneira apropriada de a dar a conhecer às pessoas, num processo paralelo ao modo como comissariamos e exibimos as artes visuais.”¹

A arquitectura contemporânea pode ser identificada como inacessível, obscura ou exclusiva. Com a ideia de um pavilhão, a Serpentine cria algo menos intimidante, à escala da pessoa, temporário mas que permanece na nossa imaginação porque é possível de usufruir sem grandes constrangimentos. A intenção é usar os pavilhões para mostrar às pessoas a extraordinária riqueza da arquitectura contemporânea e permitir que possam comparar a sua experiência pessoal de cada pavilhão, envolvendo-se e empenhando-se no debate. Não há barreira ou bilhetes de entrada. O público pode simplesmente entrar e utilizar o edifício.

Este sentido de pertença por parte do público é uma das razões por que a Serpentine apostou neste modelo, tentando dar ao público uma mais-valia, pelo facto de se tratar de uma galeria e não um

¹ JULIA PEYTON-JONES, numa conferência no RIBA, Londres, em Abril de 2005

comissário a trabalhar para uma instituição. Se a ideia dos pavilhões é expor arquitectura através da sua criação, mais do que comissariar o que fazem é encomendar. Não o fazem pela publicidade ou para providenciar um café para o Verão, mas defendem que é essencialmente para mostrar, exhibir arquitectura de qualidade ao público.

“O que nós fazemos na Serpentine é mostrar objectos, e vemos o pavilhão como um objecto de grande escala”²

Usam o mesmo modelo de trabalho com os artistas e arquitectos: colaborar, tornar possível, encorajar, traduzir, facilitar, moldar, guiar o processo de trabalho daqueles com quem trabalham. Comprometem-se a atingir a sua “visão”.

O mundo da arte tem uma maneira de trabalhar e fazer as coisas muito diferente do mundo da construção. Os artistas não esperam por um cliente que lhes encomende um trabalho – criam-no usando as ferramentas e os recursos disponíveis no momento. O melhor exemplo é o espírito da *Freeze* de 1988, que tanto fez para implementar os *Young British Artists* nos *media* e aos olhos do público em geral. Os artistas organizaram-se, alugando um armazém devoluto e garantindo táxis para encorajar os membros influentes do mundo artístico a estarem presentes na feira. Este paradigma de inspiração catapultou o mundo das artes visuais de um estado de complacência para a acção. Segundo a Serpentine, é actuando contra esta atitude passiva que tem sido possível comprometer o interesse público e promover as artes visuais. Este clima de abertura à arte contemporânea permitiu que incluíssem a arquitectura como parte do seu programa. A mudança radical nos *media* – que passam a assumir o design e a arte contemporânea nas suas formas mais variadas, em vez de uma leitura classicista e historicista das décadas anteriores – também facilita esta nova atmosfera de tolerância e experimentação com uma instituição tradicionalmente ligada apenas às artes visuais.

Sendo isentos no mundo da arquitectura, desconhecedores das suas regras, têm a liberdade de defender a sua própria forma de fazer as coisas, com o benefício do conselho dos melhores especialistas. O que definem como mais fascinante nesta experiência com os pavilhões é a natureza do processo, em que todos participam para um resultado melhor, que é de todos, o oposto da cultura de culpa que parece inerente ao processo construtivo de um edifício comum.

A Serpentine Gallery tem contribuído, com um grupo de empresas maiores e menores do sector público e privado, para tornar Londres um centro mundial produtor de arte contemporânea, uma

² JULIA PEYTON-JONES, numa conferência no RIBA, Londres, em Abril de 2005

posição inconcebível há 20 anos. Foi uma combinação de formação de públicos, juntamente com a energia e paixão criativa que se alcançou com a cultura da exposição da *Freeze*, que mostrou que se o sistema não funciona, pode-se, e deve-se, reinventar o próprio sistema.

O programa dos pavilhões especifica, entre outras coisas, que deve ser “*um exemplo funcional de um trabalho de arquitectura*”³. É um pavilhão temporário que incorpora a possibilidade de ser projectado como uma estrutura desmontável que pode ser vendida ou comercializada como uma edição ou várias.

O primeiro pavilhão foi projectado por Zaha Hadid, em 2000, para o 30º aniversário da Serpentine Gallery. O *budget* de £100,000 não dava para mais do que alugar uma tenda grande e mobilá-la. A resposta de Hadid foi criar algo que era sobretudo um contentor, para o qual também desenhou o mobiliário. Chris Smith, o Secretário de Estado da Cultura, Media e Desporto de então, gostou tanto do projecto que garantiu a extensão da sua prevista existência de 3 dias até ao fim do Verão. Instalou-se um café e criou-se o modelo do que seria o projecto para os anos seguintes. O projecto de Zaha Hadid representava tudo o que a Serpentine queria defender e estimular em projectos futuros: demonstrava uma sensibilidade claramente internacional, embora nunca tivesse construído nada permanente em Inglaterra; usava uma linguagem identificável com um projecto temporário, sem deixar de transmitir o lado fascinante do construtivismo gráfico de formas geométricas e planos angulares omnipresentes no seu trabalho.

Zaha Hadid continua a participar no projecto como consultora da Annual Architecture Commission, mas a sua grande contribuição foi, sem dúvida, a clarificação desta estratégia que levaria a Serpentine a trabalhar com arquitectos com regularidade e apoiada por um programa original e contextualizado.



Zaha Hadid, 2000

³ Serpentine Gallery Pavillion 2005 designed by Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura with Cecil Balmond – ARUP, Serpentine Gallery, Londres, 2005

Em 2001 o arquitecto convidado foi Daniel Libeskind, na altura a fazer o projecto do Imperial War Museum North em Manchester. Encarou o convite com realismo e interesse e os seus colaboradores executaram-no em quatro meses. Uma das mais-valias do projecto de Libeskind foi a introdução no processo, e na relação com a Serpentine a partir daí, de Cecil Balmond, amigo pessoal e colaborador de Libeskind, engenheiro civil da empresa ARUP.

O projecto de Libeskind, *Eighteen Turns*, foi o primeiro que terminou no Reino Unido e, tal como Hadid, a sua estrutura era uma investigação sobre técnicas de dobragem, talvez a mostra mais eloquente do seu conceito de “*colapso estrutural e espacial*”⁴. Interessava-o o processo dos *origami* e dobragens de planos que em espirais contínuas se encontrariam no seu início. Era uma versão simplificada da proposta para o Victoria & Albert Museum, a que chamou *Spiral*, e um estudo para os seus projectos futuros, como a proposta para o Ground Zero, após a queda das Twin Towers, poucos meses depois de aberto o pavilhão da Serpentine. Este pavilhão foi, mais tarde, remontado em Cork, na Irlanda.



Daniel Libeskind, 2001

Em 2002, seguiu-se o projecto do arquitecto japonês Toyo Ito. Tal como com Daniel Libeskind, Cecil Balmond colaborou no projecto. O conceito assenta na investigação da “caixa sem pilares”, com base numa estrutura algorítmica feita de linhas que se cruzam no espaço, um *puzzle* visual e tridimensional que atrai o olhar. A ideia de uma estrutura permeável e temporária ía ao encontro do desejo de Toyo Ito de um espaço leve e etéreo. O projecto segue os princípios que surgiram num projecto,

⁴ BETSKY, AARON, *Violated Perfection. Architecture and the Fragmentation of the Modern*, Rizzoli, New York, 1990

igualmente temporário, que executou para Bruges no mesmo ano. Segundo ele, *“Há algo muito atractivo na ideia de existir apenas durante três meses. A ideia de projectar edifícios que podem durar cem anos pesa-me nos ombros. Um projecto temporário pode ser muito libertador de várias maneiras. Não é necessário ser tão exigente em termos funcionais nem pensar como vão as coisas envelhecer. Ao mesmo tempo, parece-me poder proporcionar e expressar claramente os conceitos que normalmente uso.”*⁵

Ito conclui que o pavilhão é um curioso objecto artístico, claramente arquitectónico, mas ao mesmo tempo “não arquitectura”: enquanto proporciona as condições mínimas para a utilização do espaço, por outro lado, não tem janelas ou portas, nem nenhum dos elementos base mais comuns num projecto arquitectónico. O pavilhão acolheu um programa especial de projecções cinematográficas, conversas, as *“BBC proms”* e um café.

A obra começou a 19 de Maio e terminou a 14 de Julho. O pavilhão inaugurou no dia 15 de Julho encerrando no dia 1 de Setembro.



Toyo Ito, 2002



É óbvio que o tema temporário e a rapidez de todo o processo pode levar os arquitectos a promoverem projectos experimentais. Do mesmo modo, o facto de serem embriões de ideias e conceitos, também pode representar significativos avanços nas suas experiências, onde os edifícios

⁵ SUZUKI, AKIRA, Toyo Ito: Conversas com Estudantes, GG, Barcelona, 2005

mais convencionais são menos ousados ou ambiciosos. O pavilhão pode ser a materialização do dinamismo de um esquisso, a realização do mítico desenho no guardanapo.

Em 2003, de 20 de Junho a 28 de Setembro, o arquitecto Oscar Niemeyer exibiu a sua resposta ao convite que lhe pedia que o seu pavilhão incorporasse numa única estrutura a sua extensa e extraordinária obra. Procurou, assim, sintetizar as principais características da sua arquitectura num trabalho simples e pequeno, que descreveu como “*diferente, livre e audacioso*”⁶: suspendendo o pavilhão a 1,5m do chão, alcançou leveza; com a cobertura curva, deu-lhe um perfil dinâmico; simplicidade e uma correcta utilização das cores e revestimentos, para alcançar a unidade essencial a qualquer projecto de arquitectura. Usou uma rampa vermelha, um perfil de cobertura inconfundível (presente desde o primeiro esquisso), um auditório semi-enterrado e uma escadaria monumental, todos elementos omnipresentes da sua obra.

Niemeyer começou por recusar o convite, explicando que os seus edifícios são permanentes e a sua construção é intrinsecamente em betão, material e sistema construtivo incompatível com a ideia de estrutura ligeira e desmontável que se assume no programa do projecto. Ultrapassada esta primeira fase, o projecto foi construído em estrutura metálica coberta com folha de alumínio e foi escolhido pelo próprio Niemeyer para fazer parte da exposição do seu trabalho na Bienal de S. Paulo de Arquitectura e Design do mesmo ano. Segundo José Carlos Sussekind, engenheiro que trabalha com Niemeyer há trinta anos, “*o pavilhão recria o milagre da monumentalidade numa escala minúscula*”⁷.

O auditório semi-enterrado, em betão, era essencial no projecto de Niemeyer e era dever da Serpentine construí-lo como tal. Ainda houve alguma discussão sobre a sua essência, mais perto do edifício permanente do que do pavilhão temporário, mas a Serpentine assumiu a sua parceria nas ambições daqueles que encoraja a quebrar as fronteiras. Segundo Julia Peyton-Jones, o auditório era “*só um buraco no chão, tal como um que Richard Wilson fez no interior da Gallery na sua exposição*”⁸. Também é este o papel dos arquitectos e artistas: desafiar as instituições, testar a sua capacidade de resposta e criar o que lhes parece de acordo com as suas expectativas.

O pavilhão de Niemeyer originou um grande movimento da comunicação social londrina. A presença de Norman Foster na inauguração do pavilhão é significativa da imensa expectativa que a primeira obra do arquitecto brasileiro em terras inglesas provocou. Mesmo pequena - 250m² - e temporária – 3

⁶ JULIA PEYTON-JONES, numa conferência no RIBA, Londres, em Abril de 2005

⁷ AA.VV., *Metrópole*, 5ª Bienal Internacional de Arquitectura e Design de São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 2003

⁸ JULIA PEYTON-JONES, numa conferência no RIBA, Londres, em Abril de 2005

meses – era a oportunidade de usufruir ali de toda a sensualidade, liberdade e beleza que desde sempre emanavam dos seus projectos. Numa prática profissional onde cada vez mais se negam a sensibilidade e as emoções em favor de discursos teóricos e diagramáticos, Niemeyer fala de sensações, da beleza, da surpresa, dos amigos, das linhas da natureza e a vida, mostrando-nos que o significado do seu trabalho vai muito além da sua escala e permanência, mas representa a nossa temporalidade e os nossos limites. Niemeyer representa tudo o que a Europa gostaria de ser e não é, é brasileiro e contemporâneo sem ser folclórico. E proporcionou ao Verão londrino um pouco mais de “carnaval”.



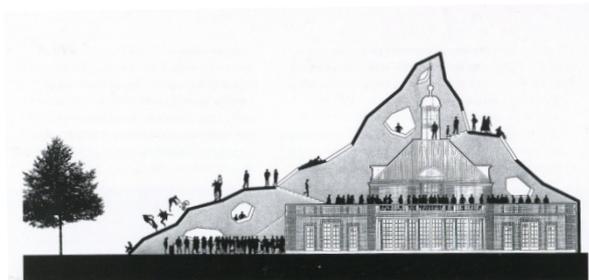
Óscar Niemeyer, 2003



Se o minúsculo pavilhão de Niemeyer buscou a monumentalidade, o projecto seguinte, em 2004, do *atelier* holandês MVRDV, procurou-o a uma escala muito maior. A ideia era cobrir a Gallery propriamente dita com uma falsa montanha. A escolha de uma equipa mais nova logo a seguir ao arquitecto brasileiro foi intencional, para criar algum equilíbrio no programa anual. O trabalho mais experimental e uma prática completamente distinta pareciam um contraponto interessante. Como esperado, a sua ideia era excepcionalmente radical e, tal como a cobertura de Niemeyer, também a ideia da montanha existiu desde o primeiro dia. Claro que é mais do que uma réstia de humor, que a ideia vinda do território mais plano da Europa seja propor uma montanha no parque.

Contra todas as expectativas, conseguiram-se todas as autorizações necessárias e o apoio dos mecenas e equipa de trabalho. De todas as propostas esta é a única que continua em

desenvolvimento, que forçou a uma completa reinterpretação do edifício existente e que mostrou ser demasiado ambiciosa (por agora...). O desejo de realizá-la e a convicção de que isso acontecerá, faz com que em nada seja menor do que os projectos terminados.



MVRDV, 2004 (não construído)

Em contraste absoluto, o pavilhão de 2005 foi encomendado aos portugueses Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, em colaboração com Cecil Balmond da ARUP. Embora tenham atingido o sucesso com projectos grandiosos como o Pavilhão de Portugal de Siza ou o Estádio de Braga de Souto Moura, nenhum dos arquitectos é conhecido pela sua monumentalidade. Pelo contrário, ambos são internacionalmente reconhecidos e respeitados pela sua subtilidade, clareza e sublime delicadeza e a capacidade inventiva com que as aplicam a projectos pequenos e comuns.

A sua proposta foi uma surpresa: o pavilhão é feito de uma grelha orgânica em madeira, ondulante. Segundo Siza o objectivo era evitar criar um edifício isolado e anónimo e em vez disso garantir que o pavilhão estabelecia um diálogo com o edifício neoclássico existente. “... como um animal cujas pernas estão bem firmes no terreno, mas cujo corpo está em tensão, com as costas arqueadas e a pele esticada. Com a cabeça baixa e os membros bloqueados, mantém-se enraizado naquele lugar, mas preparado para “avançar” – como se a Gallery pudesse ser atacada...”⁹

Esta descrição é apenas um apoio imaginativo à volta do problema real e primeiro – a disciplina da estrutura, as condições de construir depressa e barato, a capacidade de desmontagem, etc. – não uma analogia directa e básica, é um meio para um fim, não o fim em si. A ideia de um pavilhão de Verão criou o desejo de um pavilhão aberto, por isso até 1,30m de altura a estrutura é completamente aberta. Quando as pessoas estiverem sentadas e olharem para fora não terão nada entre elas e o exterior, apenas as esbeltas peças de madeira. Quando se levantam as placas translúcidas de

⁹ Serpentine Gallery Pavillion 2005 designed by Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura with Cecil Balmond – ARUP, Serpentine Gallery, Londres, 2005

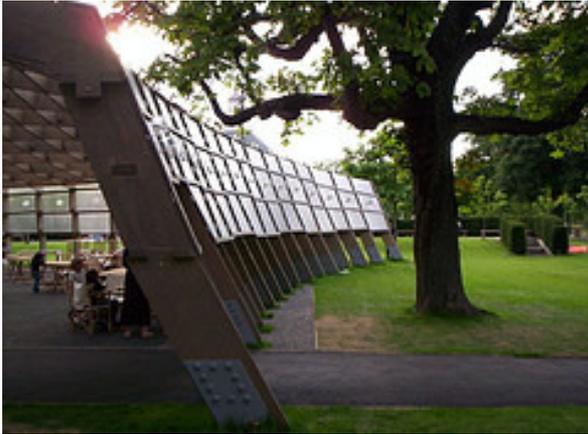
policarbonato criam a impressão de se estar “dentro”, embora seja um ambiente muito luminoso e transparente.

O pavilhão junta no mesmo conceito *design* e técnicas de fabricação contemporâneos e construção tradicional vernacular. A área de 400m², maior do que os pavilhões anteriores, é livre de pilares e envolta por uma cobertura e paredes ondulantes, formadas por uma grelha de vigas de madeira, peças únicas com diferentes comprimentos e inclinações. Esta estrutura é coberta com placas de policarbonato translúcido, em que cada uma incorpora uma fonte de luz, auto-suficiente, com captação solar, que permite que o edifício tenha autonomia energética (para a iluminação ambiente) para funcionar ao fim do dia. É um projecto sobre o espaço negativo e a ausência, que incorpora a natureza temporária e “flutuante” do projecto para o parque.

Além do café o pavilhão albergou o projecto *Sounding Architecture* que explorava experiências não visuais do espaço arquitectónico por um grupo de invisuais. Os participantes – 16 pessoas das quais 12 invisuais, interessadas em arte e arquitectura – exploravam o espaço através da audição, movimentando-se, mapeando e gravando os percursos. Usavam o tacto, o cheiro, a temperatura, a humidade, o som, a luz e a falta dela e com eles criavam mapas de cheiros de sítios desconhecidos, desenhos de temperatura, música, criavam outro tipo de interfaces para perceber o som e transmitiam tudo isto numa emissão radiofónica.



Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, 2005



Em 2006 Cecil Balmond volta a colaborar, desta vez com o vencedor do prémio Pritzker, o arquitecto Rem Koolhaas. O ponto fulcral do projecto era uma espectacular cobertura insuflada, com uma forma oval e feita de material translúcido, que se elevava no ar ou se aproximava do terreno, cobrindo um anfiteatro sob ela, de acordo com as condições climatéricas.

Uma intervenção de Thomas Demand (um motivo visual em forma de friso gigante) - com uma exposição simultânea na Serpentine Gallery - marca a primeira colaboração entre um artista plástico e os autores do pavilhão, criando uma ligação explícita entre os programas de artes plásticas e de arquitectura da Serpentine.

A base do pavilhão era composta por uma parede que envolvia o anfiteatro, que funcionava como um café e como fórum onde se podiam ver programas da televisão pública, como *talk shows* ou filmes, que faziam parte do programa *Time Out Park Nights*, da Serpentine. O pavilhão também albergava trabalhos de vários artistas da exposição *Uncertain States of America*. Durante dois fins-de-semana foi possível ultrapassar o horário normal do parque e realizar as *24-hours Interview Marathons*, lideradas por Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist, a políticos, arquitectos, filósofos, escritores, realizadores e economistas – como Brian Eno, Gilbert and George, Zaha Hadid, Damien Hirst ou Doris Lessing - sobre as “camadas” londrinas invisíveis ou escondidas.

Segundo Rem Koolhaas, o projecto era definido pelas actividades e eventos que acolhia. O seu objectivo era propor um espaço que facilitasse a inclusão de indivíduos num diálogo e a partilha de experiências comunitárias.

O pavilhão tinha 346m² de área coberta e era composto por três elementos construtivos: a plataforma do pavimento, que parte da Gallery, com os seus 10m de largura, até ao caminho pedonal, onde termina elevada do terreno aproximadamente um metro, envolta em degraus; a parede circular

envolvente – são na realidade duas faces afastadas 1,6m entre si - com 21m de diâmetro é forrada a policarbonato translúcido e tem 5m de altura. A sua utilização variava consoante uma série de núcleos de assentos e mesas que podiam ser organizados em função do que se vai passar dentro do pavilhão – mais informal para refeições leves e bebidas ou uma distribuição mais formal para as conferências e mostra de filmes (podia albergar até 300 pessoas); a cobertura ovóide insuflável, cheia com hélio e ar pressurizado que lhe permitia manter a sua forma e elevar-se até 5m acima da sua base (até uma altura de 24m), mais elevada no Verão, mais baixa no Outono, protegia o espaço interior das variações climatéricas, transformando-se num enorme “balão” luminoso com o anoitecer. O pavilhão foi construído entre 8 de Maio e 4 de Julho e esteve aberto de 13 de Julho a 15 de Outubro.



Rem Koolhaas, 2006



Tal como nos anos anteriores o Pavilhão de 2007 deveria ter aberto no início de Julho, o mais tardar. No entanto, em Março, a direcção da Serpentine anunciou que a resposta do arquitecto/engenheiro alemão Frei Otto – autor da virtuosa e inovadora cobertura do estádio de Munique, desenhada para os Jogos Olímpicos de 1972 - ao convite feito no início do ano, era “*demasiado ambiciosa para ser realizada a tempo*”¹⁰. Ao contrário do que aconteceu em 2004, com a proposta do atelier MVRDV – também não realizada, mas, de acordo com Julia Peyton-Jones, tal como a de Otto, não foi abandonada, apenas adiada - em 2007 faz-se um novo convite para a execução do Pavilhão. Este convite tardio torna impossível a abertura do pavilhão a tempo da *Summer Party* (recolha de fundos internacionalmente reconhecida da Gallery), a 11 de Julho, por isso é feito um convite extra a Zaha Hadid e Patrik Schumacher para idealizar e comissariar uma instalação para o efeito.

A instalação, *Lilas*, manteve-se durante três semanas no relvado junto à galeria e foi desenhada como um espaço exterior, com 5,5m de altura, que consistia em três estruturas de tecido, idênticas, em forma de guarda-sol, em volta de um ponto central. Cada uma desenvolvia-se como uma escultura a partir de uma pequena base articulada para uma consola em forma de diamante. Inspirada em complexas geometrias orgânicas, como folhas ou pétalas, as três consolas sobrepunham-se criando simetrias e aproximações entre elas, que permitiam a passagem do ar da luz e do som em estreitos vazios, num estado que é simultaneamente aberto e em processo de encerramento.



Zaha Hadid, **Lilas**, 2007

¹⁰JULIA PEYTON-JONES, numa conferência no RIBA, Londres, em Abril de 2005

Depois de *Lilas*, entre 24 de Agosto e 5 de Novembro, foi a vez do pavilhão de Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen ser construído nos jardins da Serpentine. O convite tardio feito à dupla escandinava seguia o formato iniciado em 2006, com a colaboração entre Rem Koolhaas, Cecil Balmond e Thomas Demand. Aqui vai-se um pouco mais longe, dando aos dois criativos a co-autoria do Pavilhão. O facto de a dupla já ter trabalhado em conjunto noutros projectos foi determinante. A Serpentine espera com esta “expansão” atingir uma nova dimensão e enquadramento no programa dos Pavilhões, tornando-o um conceito em evolução, não cristalizado no sucesso das versões anteriores.

O arquitecto norueguês, extensamente premiado e cujos trabalhos recentes têm tido muita visibilidade internacional, como a biblioteca de Alexandria e a Ópera Nacional de Oslo, tem colaborado com o artista dinamarquês Olafur Eliasson – em Oslo, por exemplo - cujo trabalho explora, incessantemente, questões espaciais, o que o leva a participar cada vez mais, e cada vez mais como co-autor, em projectos arquitectónicos como o Iceland National Concert and Conference Center em Reiquiavique ou a extensão da cobertura do ARoS (Museu de Arte Contemporânea de Aarhus) na Dinamarca. Os dois defendem a sua colaboração como sendo “ *o nosso mútuo interesse na experiência do espaço e na sua temporalidade como um elemento que origina espaços privados ou públicos. Ambos trabalhamos dentro de um campo de experiências espaciais que tornam supérfluas as diferenças conceptuais entre arte e arquitectura.*”¹¹

Este novo pavilhão é um objecto que ambiciona conjugar a caverna e a montanha, o interior e o exterior, a exploração da ideia de circulação vertical num espaço único. Reconsiderar a tradicional estrutura de pavilhão de um só piso, adicionando-lhe uma terceira dimensão: a altura. À distância parece ser feito de bronze patinado, mas a aproximação revela uma estrutura metálica envolta num revestimento de contraplacado escuro, desenhado com um preciosismo de geometrias inclinadas, complexas e “enganosas”, criando um edifício dinâmico, teatral e cósmico, mais acolhedor e interactivo do que nos anos anteriores. É um cone inclinado, que também é uma rampa, um percurso - visualmente evocativo do *Monumento à Terceira Internacional* de Tatlin. A rampa curva que o envolve é exterior, protegida por uma *layer* têxtil, e leva-nos até ao cimo, passando pelo auditório até

¹¹ Serpentine Gallery Pavilion 2007: Olafur Eliasson and Kjetil Thorsen. Edited by Melissa Lerner. Catalogue compiled by Caroline Eggel and Anna Engberg-Pedersen, Studio Olafur Eliasson; Ben Fergusson and Rebecca Morrill, Serpentine Gallery. Lars Müller Publishers, Baden, Switzerland, 2007; Serpentine Gallery, London, 2007

à varanda individual no topo, de onde se tem acesso ao óculo que ilumina o espaço interior e, a 15m de altura, ao horizonte infundável do parque.

O pavilhão é um autêntico “*walk in the park*” num só edifício – um percurso em espiral através de uma série de experiências espaciais: encerramento; exposição; vertigem; conforto; eco; frescura; corredores; caves; varandas; passeios; e magníficas vistas de árvores e folhas à medida que o parque se transforma de uma paisagem de Verão, para uma de Outono e mesmo de Inverno. A perspectiva está sempre a mudar, ao longo do percurso ondulante, cuja parede de corda, que vai e vem com o vento, acentua e intensifica.

No interior uma sala enorme e plena de intenções, como uma gruta em forma de anfiteatro, iluminada pelo óculo elíptico no topo do cone, com vista para (e da) rampa, numa dinâmica colectiva que Eliasson explica deste modo: “ *As pessoas que circulam na rampa percebem que estão a olhar para o espaço mas que também estão a ser olhadas pelas pessoas que lá estão e que tendem a ficar nele imóveis, sentadas. Queremos mostrar que estas diferentes velocidades, diferentes tipos de movimento e modos de encontro podem criar um sentido de colectivo.*”¹²

O usos desta sala também foi mais ambicioso por parte da Serpentine do que nos anos anteriores, ultrapassando a base do “café no parque”. O interior da sala é coberto de almofadas de borracha vermelha e envolto de cortinas de veludo igualmente vermelho para receber a exibição do filme de Mathew Barney *Drawing Restraint 9* (com uma exposição no espaço da galeria), as *performance* e variada programação prevista pela Serpentine e Olafur Eliasson que inclui uma série de experiências públicas: funcionando como um laboratório, à sexta-feira à noite, artistas, académicos e cientistas vão criar um ambiente de experimentação e invenção. Através de investigações das experiências sobre a percepção humana, as pessoas podem participar na experiência física de identificar vibrações e sons através da arquitectura, criar novos modelos concretos e conceptuais – no evento *Models Are Real*, com a participação de Olafur Eliasson - e experimentar comida e cor de modos nunca antes explorados. Esta série culmina com uma maratona de 48 horas de laboratório explorando a arquitectura dos sentidos (em 2006 a maratona de 24h de entrevistas foi um sucesso e pretendeu-se seguir essa programação). Segundo Hans Ulrich Obrist “*queremos criar novas e extraordinárias*

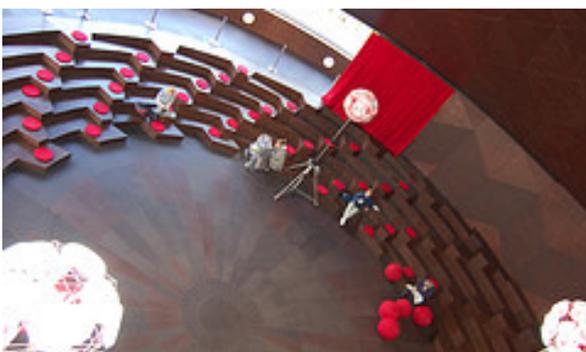
¹² idem

*experiências. É importante usar formatos que nos permitam produzir experiências interactivas e holísticas que vão além dos limites normais da percepção sensorial.*¹³

O desafio de conceber algo cuja ambição é mais do que ser bonito e proteger da chuva foi alcançado e garantido pelo sucesso que o pavilhão teve. Mais uma vez, a intenção da Serpentine de comissariar projectos de arquitectura procurando que o público a possa usufruir de um modo mais real e em consonância com a essência da disciplina vai ao encontro do pretendido pelos autores: Olafur Eliasson descreve o pavilhão como “ *um pavilhão que é preciso sentir mais com o corpo e menos com os olhos... o pavilhão é projectado como algo que desafia a representação: não é fotogénico e não pode ser descrito num sound-bite. A única maneira de o entender é usando-o.*”¹⁴



Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen, 2007



¹³ idem

¹⁴ idem

Em 2008 o pavilhão é do arquitecto Frank Gehry. Pela primeira vez, Londres tem um exemplo da sua arquitectura icónica e visual (no Reino Unido há já vários edifícios da sua autoria). Uma vez mais o projecto é em conjunto com a ARUP e, tal como em 2007, será um pavilhão desenvolvido em altura. Uma estrutura articulada, com vigas de madeira de grandes dimensões e múltiplos planos de vidros, que formam um tecido anguloso que cria um espaço complexo e dramático. Estes elementos, aparentemente colocados ao acaso, criam um espaço transformável, entre o anfiteatro e a *promenade*, para a reflexão e descontração ao longo do dia e para discussão e *performance* nocturnas.

Segundo o arquitecto, a estrutura em madeira pretende materializar uma rua urbana, que liga o parque à galeria existente. Dentro do pavilhão, coberturas de vidro são suspensas das vigas de madeira para proteger o interior da chuva e do vento e para proporcionar alguma sombra nos dias de sol. À medida que percorre o pavilhão, o visitante tem a possibilidade de aceder a zonas de terraço, com assentos, em ambos os lados da “rua”. Além destas zonas de descanso existem dois pontos elevados, acessíveis pela envolvente do pavilhão. Estes pontos servem para marcar o território da intervenção e podem ser usados como palcos, plataformas privadas para usufruir de diversas vistas dos jardins ou zonas de jantar. Faz parte da programação, seguindo o exemplo de anos anteriores a integração do projecto no *Park Nights*, com conferências, performances, musica, projecção de cinema (tanto no pavilhão como num ecrã de exterior). Estas actividades paralelas culminaram em Outubro, com a *Manifesto Marathon*, concebida por Hans Ulrich Obrist, na sua 3ª edição. O pavilhão esteve aberto de 20 de Julho a 19 de Outubro.



Frank O. Gehry, 2008



Está actualmente em construção (à data da entrega desta dissertação já terá inaugurado) o pavilhão de 2009, da dupla japonesa SANAA, constituída por Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa. Está previsto inaugurar no dia 12 de Julho e ficará montado até Outubro de 2009. Será o seu primeiro trabalho do Reino Unido e a sua forte presença pelo mundo inteiro com obras de referência, além do Leão de Ouro na Bienal de Arquitectura de Veneza de 2004, justifica plenamente o convite.

Ao fim de nove anos de comissões, a Serpentine já “montou” uma equipa, quase constante, que garante o sucesso destas encomendas, em termos de exequibilidade financeira e construtiva. O trabalho de Sejima e Nishizawa é facilmente reconhecível por uma estética depurada em conjugação com uma complexidade técnica, que resulta numa linguagem arquitectónica muito própria, uma reinterpretação de uma identidade cultural ligada ao Japão em particular e ao Oriente em geral, com uma vertente empírica muito evidenciada. É essencial percorrer os seus edifícios para verdadeiramente os contextualizar, embora o fascínio comece muito antes num modo de representação irrepreensível e encantatório. Os seus edifícios são sempre uma proposta delicada e, mesmo quando castamente minimalistas, belos acima de qualquer suspeita.

O pavilhão albergará um café e as conferências e eventos do *Park Nights*, como se tornou habitual. Consiste numa cobertura de alumínio, (quase) flutuante - assente em esbeltos pilares, que são quase uma ilusão - que pelas suas reflexões se tornará imaterial, expandindo o parque e o céu à volta de quem se abrigar sob ela.

Os arquitectos descrevem-na como uma nuvem de fumo, à deriva no meio das árvores do parque. A “folha” de alumínio criará a sensação que o céu está, literalmente, sobre as nossas cabeças. A sua altura varia de 1m até 3,5m, podendo ser mesmo usada como uma mesa ou um apoio numa das pontas. Este efeito aliado à reflexão dada pelo alumínio cria uma estrutura dinâmica e imprevisível, onde teremos dificuldade de identificar os seus limites físicos. A sua completa abertura e transparência será, sem dúvida, posta à prova pelo clima britânico, mas nada que leve a dupla japonesa a desistir de características como a leveza e a quietude que tornam os seus edifícios lugares de contemplação aliados a um programa específico. Neste caso, parecem realmente adequar-se na perfeição a função pretendida e a resposta dada.



SANAA, 2009





A falta de um programa complexo a cumprir é uma das características deste projecto. O pavilhão é, na sua essência, um contentor que não precisa de conter. O seu uso como café dá aos visitantes um propósito, de modo a não sentirem estranheza em “ocupá-lo”. Assim, sobrepõe-se uma funcionalidade à sua visita e podem usufruir, mesmo que inconscientemente, do trabalho de alguns dos melhores arquitectos contemporâneos, que pela clareza do convite são levados a experimentar e a ultrapassar fronteiras comuns no seu trabalho do dia-a-dia.

O pavilhão é um espaço de acesso público nos jardins do Royal Park of Kensington, atraindo perto de 250,000 visitantes todos os Verões e é acompanhado por um programa ambicioso de conversas públicas e outros eventos ligados à arquitectura.

Em termos de produção, tudo tem que ser muito controlado e eficaz: o convite aos arquitectos é feito em Novembro; em Dezembro faz-se a primeira reunião; em Fevereiro ou Março o projecto de execução está terminado, altura em que já foi orçamentado e já se começou a recolha de fundos e patrocínios entre as empresas; em seguida, começa a construção de maneira a estar pronto e “utilizável” durante os meses de Verão. A Serpentine não tem orçamento para os pavilhões. O custo destes varia entre £100,000 e £1.2 milhões, sem incluir os honorários. Este projecto é inteiramente pago por recolha de fundos, patrocínios e a venda dos pavilhões (contribui com 40% do orçamento).

Mesmo o pavilhão mais caro tem um preço equivalente a uma exposição internacional *block-buster*, que também é um projecto temporário, que deixa apenas memórias, um catálogo e alguns postais. Com o *Pavilion Programme*, a Serpentine consegue oferecer a experiência directa de estruturas desenhadas por alguns dos melhores arquitectos contemporâneos, a um público e *media* que têm sido muito receptivos a ela. Não só leva a arquitectura contemporânea a um conjunto mais alargado de público, como proporciona a construção de edifícios excitantes e inovadores no Reino Unido.

Numa conversa publicada no catálogo do *Serpentine Gallery Pavilion 2007*, entre Olafur Eliasson, Kjetil Thorsen, Julia Peyton-Jones e Hans Ulrich Obrist, em Maio de 2007, os autores do pavilhão desse ano levantaram uma questão interessante que deve ser levada em conta na programação dos próximos anos. A relação do pavilhão projectado com a galeria existente foi-se alterando ao longo do tempo. Actualmente já não se fala do “pavilhão junto à Serpentine” mas do “pavilhão deste ano”. Nos primeiros anos os projectos reagiam à sua proximidade com o edifício existente, ao lugar. Agora o lugar transformou-se num plinto, num pedestal e a sensação de temporário e efémero foi-se alterando pelas políticas de exposição. Há tantas expectativas naquela zona particular do relvado em frente da Gallery que agora é necessário pensar em como não perder o efémero ao longo do processo. Se insistimos que o efémero é importante por questões filosóficas e sociais, como é que evitamos o *spot* em frente à Serpentine a dirigir o efémero em favor do espectáculo? Começa o sentido da exposição do objecto a sobrepor-se ao objecto propriamente dito?¹⁵

¹⁵ Particularmente acho que o pavilhão deste ano conseguirá escapar a este efeito de “escultura sobre o plinto”. A sua materialidade, ou falta dela, fará da sua presença um verdadeiro acto efémero e quase inexistente.

ESTUDO DE CASO [2]

HERZOG & DE MEURON



Joseph Beuys com a banda de carnaval “Old Ways”,
Basileia, 1978

O primeiro projecto da dupla Jacques Herzog e Pierre de Meuron [H&dM] foi um fato. No Carnaval de 1978, em Basileia, os dois jovens arquitectos transformaram a marcha da “*banda do latão*” numa acção artística. Convenceram Joseph Beuys a produzir fatos para os 70 elementos do grupo e a juntar-se a eles na parada pela Feuerstatte 1. Os restos da acção, que incluem barras de ferro e cobre e um “monte” de fatos de feltro, foram adquiridos pelo museu de Basileia, sendo pontualmente exposto com o nome Feuerstatte 2. Segundo Luís Fernandez-Galliano o projecto foi “*apenas cinzas de um evento, mas um cujas faíscas põem a consciência dos arquitectos em chamas*”¹.

Arte, corpo e vida quotidiana condensados num fato que serviu como semente e resumo da arquitectura que estava para vir: construções “vestidas”, que procuram injectar o quotidiano com o sopro, ténue, da excepção. E uma inevitável intenção de comunicar essa excepção ao mundo. Podemos divagar em várias direcções sobre o trabalho de H&dM, mas uma coisa é transversal, independentemente do valor ou sentido que dermos ao seu trabalho: a sua enorme capacidade e vontade de comunicar através do seu trabalho, de dar a conhecer ao mundo o que fazem num plano mais crítico do que o da experimentação e uso dos seus edifícios.

Por isso, acredito que mais do que uma aproximação ao mundo das artes visuais - como é muitas vezes referido -, as várias exposições que fizeram do seu trabalho têm o forte intuito de complementar esse lado empírico do contacto directo com a arquitectura, integrando-a num contexto cultural (não só de produção, mas também de aquisição) e histórico ao qual muitas vezes o trabalho do arquitecto se escusa, cumprindo apenas a sua função primeira, a de produzir “abrigo”.

Talvez mais do que qualquer outro arquitecto, ou atelier de arquitectura, contemporâneo, a carreira profissional de H&dM pode ser remontada, na sua totalidade, a partir de revistas, jornais, livros ou

¹AV Monographs 77 , Maio-Junho, 1999

catálogos. Mesmo nos tempos em que a ênfase nos seus trabalhos era dada pelos planos e superfícies de fachada e pelo pormenor, as fotografias que daí se produziam nem sempre facilitavam a relação com o espectador menos conhecedor. Esta relação com a comunicação da arquitectura parte de um completo domínio do seu território, mas que entende a forma (e a necessidade) da arquitectura se relacionar com um conceito cultural mais alargado e multidisciplinar.

Este reconhecimento da arquitectura como parte de um universo criativo e de produção cultural, justifica e promove a colaboração com diversos artistas ao longo dos anos. Esta colaboração deve ser vista como uma extensão do acto de projectar – sendo todavia o trabalho de outros, também ele corresponde a qualquer coisa real no trabalho da dupla. Mesmo quando num filme ou num texto a arquitectura não é mais do que um fragmento de arquitectura é sempre uma nova realidade criada pelo realizador, pelo escritor ou pelo artista. É precisamente esta nova realidade que lhes interessa nas colaborações: é mais do que um simples documento porque torna-se expressão, pelos seus próprios meios, e desse modo pode reflectir as qualidades do edifício.

“Não escondemos o facto de que nos orgulhamos de ter trabalhado com artistas como Beuys, Ruff, Federle ou Zaugg. É verdade que é muito elogioso ver o nosso trabalho em fotografias expostas num museu, mas não é bem disso que andamos à procura. Estas formas de colaboração ensinaram-nos imenso e o desejo de aprender tem sido sempre a nossa motivação. Colaborar tem sido a nossa oportunidade de aprender alguma coisa nova que nos ajuda a progredir no nosso trabalho. Estamos desde sempre em busca de diálogo.”² Jacques Herzog

Acreditam que a arte pertence ao universo da investigação e da comunicação. Por isso é legítimo pedir a um artista para colocar uma escultura ou uma tela num determinado local arquitectónico, mas não é isso que procuram nas suas colaborações. É acima de tudo para encontrar as necessidades que fazem parte da sua investigação como arquitectos que vão ao encontro de artistas, sociólogos, cientistas ou outros.

O convite a Beuys para ir a Basileia, não para fazer uma paródia de uma escultura, mas para criar uma nova escultura, revela que o seu interesse está direccionado para a esfera da representação. E é neste interesse que me quero focar e mostrar como ele tem um papel independente e específico,

² ZAUGG, RÉMY, Herzog & de Meuron, an exhibition, Cantz Verlag, 1996

desde as exposições de 1988, no seu trabalho como arquitectos, mas também no seu empenho na produção das exposições do seu trabalho.

A questão da representação está presente desde sempre, surge como um género independente, as exposições existem como projectos autónomos nas cronologias do seu trabalho. Com elas publicam catálogos e falam e escrevem sobre este tema frequentemente.

“O resultado final é sempre diferente. Os nossos “produtos” – exposições, edifícios, planeamento urbano – aparecem sempre sob diferentes formas, diferentes aspectos. Mesmo o método, a aproximação, também muda caso a caso. A atitude face ao mundo é que é a mesma.”³

H&DM vêem uma exposição do seu trabalho como apenas mais uma oportunidade. No entanto, essa oportunidade é encarada de maneira diferente ao longo da sua carreira. Se nas primeiras exposições eram eles que se encarregavam de todas as tarefas, ao longo dos tempos foram procurando colaborações e apoios de diferentes áreas para estes projectos. Um projecto – conceber a sua própria exposição - como a exposição de 1988 em Basileia foi muito custoso. Fizeram-no porque a arquitectura do sítio onde iam expor os estimulava. Isso deu-lhes o impulso para se atreverem numa proposta radical. Na altura tinham pouco trabalho e por isso dedicaram-se a ele quase em exclusividade, aproveitando para desenvolver ali temas que lhes interessavam do universo arquitectónico e não explicitamente expositivo. Actualmente podem desenvolver as suas ideias directamente nos projectos em que se empenham e para os quais são contratados. Defendem que uma exposição de arquitectura deve, essencialmente, ser baseada num guião conceptual que é, ao mesmo tempo, bem definido e pensado e que traz uma ideia da aproximação adoptada. As exposições que até aqui fizeram do seu trabalho (em colaboração ou não), são nesse sentido exemplares porque mostram várias maneiras de atingir este propósito.

Uma exposição de arquitectura é como um “*test run*”. O seu foco de interesse não é documentar projectos terminados ou não construídos, nem providenciar uma visita ao processo criativo arquitectónico. E também não é uma questão de desenhar a exposição de arquitectura como se se

³ Pictures of architecture, architecture of pictures, a conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung”, edited by Cristina Bechtler in collaboration with Kunsthaus Bregenz, SpringerWienNewYork, 2004

tratasse de uma instalação ou um ambiente formal. É pura e simplesmente sobre a tipologia *exposição de arquitectura*, em vez de *habitação* ou *hospital*.

Assumem que o trabalho de conceber uma exposição não é o trabalho do arquitecto, embora isso aconteça muitas vezes, com resultados às vezes desapontantes. Mas sempre que o fizeram trataram-nas - as exposições - como se fossem edifícios, como trabalhos autónomos, como um projecto arquitectónico. Outras vezes definem à partida que esse projecto exige a participação de alguém exterior ao processo arquitectónico, alguém que estenda o seu raio de acção para lá das questões arquitectónicas, como na exposição do Pompidou com Rémy Zaugg e na *Archeology of the mind* com Philip Ursprung e Kurt Forster.

*“Não estamos aptos a preencher o espaço de exposição da maneira comum e decorá-lo com memórias do nosso trabalho arquitectónico. Exposições desse tipo aborrecem-nos, já que o seu valor didáctico seria passar informação falsa sobre a nossa arquitectura. As pessoas imaginam que podem seguir o processo, desde o esquiço ao trabalho terminado e fotografado, mas na realidade nada foi realmente entendido, tudo o que temos são memórias de uma realidade arquitectónica postas lado a lado.”*⁴ Herzog & de Meuron

Uma exposição torna possível aos arquitectos envolver os visitantes em experiências que de outro modo não seriam realizáveis. Do mesmo modo que H&M executam maquetas das fachadas à escala real no pátio do seu escritório, de maneira a testar o seu efeito, nas suas exposições também testam o contacto imediato entre um público interessado e alguns objectos.

A dupla procura incessantemente diferentes registos de exibição: a exposição de arquitectura como um género onde a arquitectura é mediatizada/mediada para um público interessado; a exposição de arquitectura em si, como um meio de apresentação de objectos; e a questão de expor os seus edifícios em espaços virtuais e públicos. As suas escolhas e propostas têm a ver com uma forma de representação que possa enfrentar a complexidade e dinamismo da contemporaneidade e por isso voltada para o futuro.

⁴ ZAUGG, RÉMY, Herzog & de Meuron, an exhibition, Cantz Verlag, 1996



Tristan und Isolde, Staatsoper Unter den Linden, Berlim, (projecto) 2005, (estreia) 08-04-2006 [cenografia]



A arquitectura hoje em dia já não é dominada por uma aproximação fundamentalista da natureza; ou seja pela sua articulação de dados como a gravidade, a luz do sol, os materiais, etc. Antes procura evocar o mundo natural que já destituiu. Os edifícios de H&dM, por outro lado, fornecem alternativas tangíveis – e não só os edifícios. A cenografia que fizeram para a ópera *Tristan und Isolde*, em 2006, em Berlim, explora o tema da superfície e de como esta se pode transformar em volume, sombra, massa ou, novamente, plano. E como, literalmente, questiona os limites que despertam as nossas emoções. A sua arquitectura não funciona como um palco montado para uma frente de representação, mas opera como se o próprio edifício fosse exposto numa imensa, e incompleta exposição (como parte de *city in the making/Eine Stadt im Werden?* o plano urbano que propuseram para Basileia no início dos anos 90). Claro que não deixa de ser um paradoxo expor arquitectura *em* arquitectura. No entanto, H&dM experimentaram-no mais do que uma vez. No fim dos anos 70, numa exposição em Laufen, que nunca chegou a ser realizada, Herzog propôs que uma série de pequenos objectos com 30cm de altura, com a forma de pequenas casa, fossem colocados pela cidade, nos vazios entre edifícios. O objectivo era testar a relação entre objectos individuais com uma configuração urbana (aparentemente) imutável, experimentar com “arquitectura efémera” e permitir aos observadores participar numa experiência com escala e proporção. Mais tarde, Herzog, enquanto

artista plástico, expôs uma banda de casas pequenas numa parede da Galerie Stampa em Basileia. Os objectos não podiam ser descritos nem como arquitectura nem como esculturas. Eram intencionalmente desinteressantes não tendo leitura como um verdadeiro projecto de arquitectura e claramente não interagiam com o espaço, como tema, afastando a hipótese de terem sido concebidos como esculturas. Eram, acima de tudo e em primeiro lugar, uma experiência de escala, uma tentativa de confrontar o observador com *arquitectura pendurada na parede*.

Parece-me que analisando as várias exposições, monográficas, que foram fazendo ao longo dos tempos, poderemos avaliar melhor o enquadramento dessas exposições no *modus operandi* da dupla face ao acto expositivo. As primeiras exposições que apresentaram foram organizadas pelos próprios e ao longo destes processos levantam-se questões que os levam a procurar apoio e parcerias para as exposições subsequentes.

No Outono de 1988, no Architekturmuseum em Basileia, na sua exposição *Architektur Denkform (forma de pensar arquitectónica)*, apostaram no conceito expositivo como modelo para uma maneira de trabalhar. A sua proposta para a exposição permitiu-lhes desenvolver uma investigação entre fachada e imagem, da fachada feita de imagens, que se tornou quase uma imagem de marca do seu trabalho durante os anos 90. Deste modo, a exposição não foi a celebração de um jovem talento arquitectónico, mas um verdadeiro instrumento de trabalho, não só de uma forma física e construtiva, mas também conceptual ao avançarem com um título que não ilustra ou identifica mas, em conjunto com a ideia da exposição, aponta claramente a intenção de tornar o pensamento fisicamente tangível. O Museu da Arquitectura, em Basileia, é um edifício dos anos 60 com fachadas envidraçadas. Ao imprimirem fotografias dos seus edifícios em tela de seda colada directamente nos vidros, tornaram o edifício existente num ecrã de projecção, que usaram para veicular as ideias às quais tinham dado forma arquitectónica. De certa maneira apropriaram-se do edifício e transformaram-no. Como se a exposição fosse ela mesma um projecto de arquitectura, como qualquer outro. Era impossível não se ser confrontado com as imagens do seu trabalho. Criaram um novo espaço onde as imagens eram atravessadas pelas da cidade envolvente, visível através dos envidraçados do edifício. "*Lá dentro a atmosfera era muito "impressionante"*".⁵ As telas impressas, do chão ao tecto, com imagens em

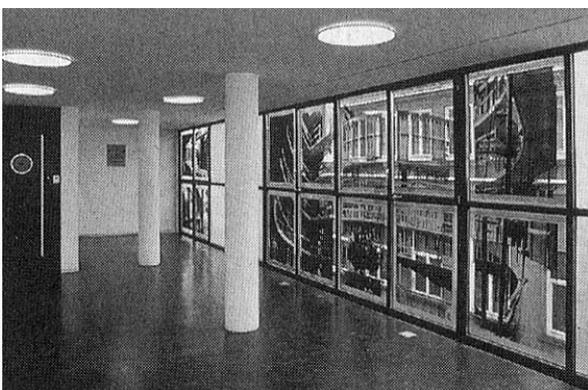
⁵ Jaques Herzog in, ZAUGG, RÉMY, Herzog & de Meuron, an exhibition, Cantz Verlag, 1996

tamanho quase real, tornavam-se filtros entre os visitantes e a antiga cidade de base, com o trabalho deles pelo meio, como se sobrepusessem diferentes níveis e tipos de representação.

Pelo modo como interagiram com o edifício o museu quase se tornou um projecto da dupla de arquitectos. Principalmente porque as fotografias eram do seu trabalho, mas podiam ser outras imagens naquelas fachadas. Este foi apenas o princípio para aquilo em que se concentraram em seguida. Foi a primeira vez que usaram imagens numa fachada, e a partir daí passaram a usar outras imagens para outros projectos, com propósitos diferentes – a igreja ortodoxa grega em Zurique, as bibliotecas de Jussieu em Paris, Cottbus e Eberswalde, a fábrica da Ricola em Mulhouse. Jacques Herzog defende que em Basileia as imagens nos envidraçados tinham de ser dos seus projectos, já que isso permitia a ausência de outras imagens espalhadas pela sala, nas mesas ou paredes. *“Ainda hoje recordamos a sobreposição nas imagens transparentes, dos detalhes dos edifícios do outro lado da rua. Foi cativante mas também instrutivo, um sucesso! Podíamos comparar a arquitectura em exposição com a da cidade envolvente.”*⁶



Architektur Denkform, Architekturmuseum, Basileia, 1988



⁶ Jaques Herzog in, ZAUGG, RÉMY, Herzog & de Meuron, an exhibition, Cantz Verlag, 1996

Se em Basileia usaram as fachadas como tela de projecção para os seus pensamentos, na Primavera de 1991, no Kunstverein de Munique, concentraram-se em apresentar os meios que usam para desenvolver um projecto arquitectónico, um salto bem sucedido se pensarmos que passam de um espaço dedicado à arquitectura, para uma instituição historicamente artística. Neste sentido foi o oposto dos princípios da exposição de Basileia porque se separaram os diferentes meios usados para expressar e desenvolver um projecto arquitectónico. O objectivo era ressaltar os pontos em comum entre projectos que, embora realizados parecem muito diferentes uns dos outros, numa fase inicial de maquetas ou esquiços revelam caminhos comuns.

Em quatro salas independentes e contíguas, a exposição mostrava quatro formas de representação arquitectónica: esquiços a carvão feitos em papel de impressão; uma instalação vídeo, feita em colaboração com o artista Enrique Fontanilles, que consistia em 16 ecrãs que criavam a impressão de que se passeava ao longo do lote da fábrica Ricola, em Laufen; uma série de maquetas (apresentadas como esculturas); e estudos para a fachada do Pilotengasse em Viena, desenvolvidos com o artista Helmut Federle, tendo sido escolhidos para a exposição anotações escritas à mão em esquemas coloridos e uma pintura do artista, embora esta fosse exposta como um elemento “exterior”, como uma obra de arte autónoma.

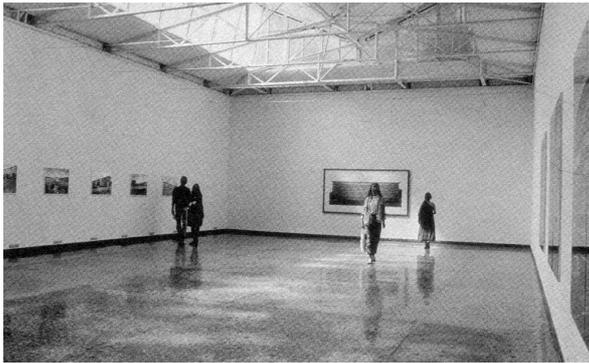
No mesmo ano foram convidados para representar a Suíça na Exposição Internacional de Arquitectura da Bienal de Veneza e também desta vez apresentam um novo princípio. Convidaram artistas para produzir algo que pudesse contribuir para a exposição e ao mesmo tempo fizesse parte integral do seu trabalho como artistas, ou seja, que pudessem usá-lo, vendê-lo ou expô-lo novamente de uma maneira completamente independente do trabalho e da exposição de H&dM. Os artistas escolhidos trabalhavam todos com fotografia - Hannah Villiger, Balthasar Burkhard, Margherita Spiluttini e Thomas Ruff. *“Pedimos-lhes que olhassem para o nosso trabalho e produzissem imagens a partir dele, como se fossem objectos da sua escolha.”*⁷

A sua escolha e contribuição foi crucial para a exposição, foi naturalmente uma leitura diferente da que seria feita pelos autores dos projectos. De alguma maneira foi a sua primeira encomenda de um projecto curatorial.

Ao mesmo tempo, a exposição serviu como um teste para determinar que tipo de fotografia melhor servia à sua arquitectura e como queriam vê-la representada. Thomas Ruff usou duas imagens

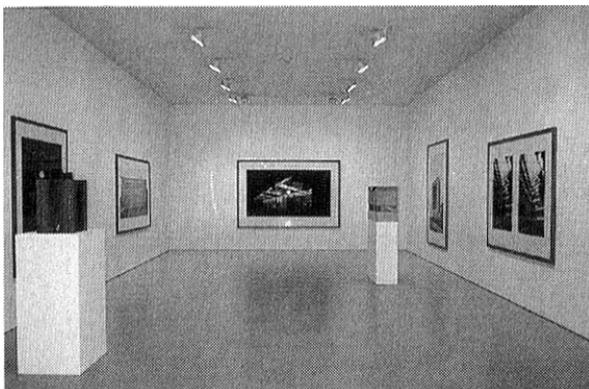
⁷ Jaques Herzog in, ZAUGG, RÉMY, Herzog & de Meuron, an exhibition, Cantz Verlag, 1996

existentes do armazém Ricola em Laufen e criou uma fotografia de grande formato manipulada digitalmente. Não se trata de uma fotografia no sentido estrito mas de uma imagem construída que encarna o interesse da dupla suíça em géneros artísticos autónomos. Pode-se dizer que começou aqui uma forte colaboração entre Ruff e H&dM, em que ambos usaram o suporte do outro para benefício e desenvolvimento do seu próprio trabalho.



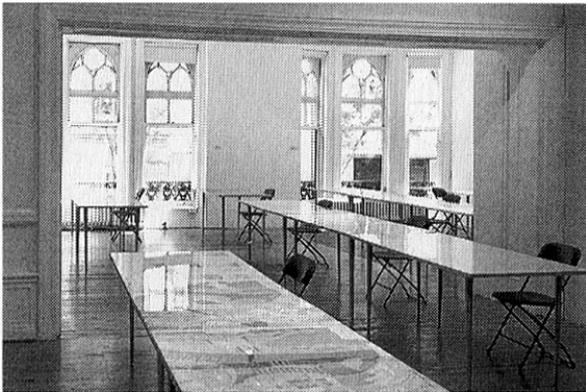
Architecture of Herzog & de Meuron, 5th International exhibition of Architecture, Bienal de Veneza, Pavilhão Suíço, 1991

Para Veneza, Ruff apenas *fez* a imagem do armazém da Ricola. Mais tarde, produziu mais sete imagens para a exposição na galeria de Peter Blum, em Nova Iorque, em 1994. Apresentaram as oito imagens num só espaço, com quatro maquetas dos projectos que se viam nas imagens. As imagens enormes, com a marca muito própria de Ruff e as maquetas com uma aura artesanal e manual criaram uma atmosfera muito especial. Tendo sido montada em conjunto, pelos arquitectos e pelo artista, pode-se dizer que aquela exposição era tanto do trabalho de Thomas Ruff como de H&dM. O lado visual e sensitivo dos projectos arquitectónicos tinha sido realçado por esta parceria.



Thomas Ruff, Peter Blum Galerie, Nova Iorque, 1994

Na mesma altura, na mesma cidade, uma mostra diferente – uma mais visual, esta mais conceptual: cinco projectos de concursos nunca realizados. Num espaço pequeno e intimista como o do Instituto Suíço, um pouco como uma biblioteca, tentaram recriar o sentido arquitectónico de uma sala de leitura, colocando o material gráfico, lado a lado, em mesas cobertas de vidro. Este *layout* de mesas corridas, com algumas cadeiras para uma melhor análise dos projectos, pode ser vista como um primeiro passo para a concepção radical que usaram mais tarde no *Beaubourg*.



Architecture of Herzog & de Meuron, Swiss Institut,
Nova Iorque, 1994

Concebida por Rémy Zaugg, a exposição em Paris foi o expoente da colaboração entre os arquitectos e o artista, envolvido em outros dos seus trabalhos desde 1980 e a quem Herzog chamou muitas vezes o “*quinto sócio*”. Enquanto as exposições no início dos anos 90 exploravam complexidade e diferentes percepções, a exposição no Pompidou buscava uma atmosfera única, apreendida num instante.

A questão “o que é uma exposição de arquitectura?” pairava sobre as conversas entre H&DM e Rémy Zaugg já há vários anos, quando a dupla suíça convidou o artista para comissariar a sua exposição no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1995. O trabalho que Zaugg fizera em várias exposições interessava-os, ía ao encontro das suas questões. A exposição de Giacometti, em 1991, no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris impressionou-os muito e pareceu-lhes interessante ver como Zaugg resolveria uma exposição onde não se apresentassem pinturas, imagens, esculturas ou desenhos de artistas, mas trabalhos de arquitectura. Estavam curiosos sobre a aplicação das suas reflexões sobre percepção em geral e em particular a percepção da arte, a uma apresentação da expressão arquitectónica do seu trabalho.

O interesse mútuo que têm pelo trabalho uns dos outros tornou a colaboração mais fácil e implícita. Estavam unidos por uma afinidade de pensamentos, não eram estranhos... as questões que uns

põem enquanto arquitectos não são muito diferentes das do outro enquanto artista. Na sua colaboração ao longo dos tempos lidaram sempre com questões muito concretas, como o uso de textos nas pinturas de Zaugg e nas fachadas de H&dM, a escolha de uma determinada cor ou suporte para uma pintura ou a definição do tamanho certo para o fotolito da fachada da fábrica da Ricola em Mulhouse.

O conceito da exposição no Pompidou parte de duas exposições anteriores de Rémy Zaugg. Em 1991, em Lucerna, no Kunstmuseum, Zaugg montou uma exposição com dois espaços distintos: o piso principal ocupado por imagens e no piso superior, apenas uma sala grande e isolada do resto, estavam os seus livros e outras publicações dispostos sobre filas de mesas, com as paredes vazias. No piso inferior as imagens estavam expostas na vertical, nas paredes, no piso superior os documentos estavam dispostos em estantes horizontais. Em baixo, tudo era visível no momento em que se entrava na sala, em cima, além das mesas nada podia ser visto da entrada. No entanto, tanto em cima como em baixo foi criado um *happening* para os visitantes, mesmo se os objectos expostos no piso superior fossem simples documentos.

Zaugg usou a mesma ideia um ano mais tarde na Wien Secession. O espaço isolado era mais pequeno de maneira que as filas de mesas se tornaram uma massa homogénea afastada das paredes apenas 1m. A luz também era homogénea. A porta dava directamente para as filas de mesas ordenadas da frente para trás, permitindo uma organização cronológica dos documentos.

Esta forma de apresentação – luz homogénea e disposição horizontal do material exposto - apresentou-se como clara para uma exposição de arquitectura, uma vez que opera com documentos, com traços remiiscentes do pensamento arquitectónico, com os “restos” produzidos e abandonados no processo criativo arquitectónico. De facto, os esquissos, plantas, desenhos construtivos, maquetas, são documentos de trabalho. São prova de que o trabalho do arquitecto foi feito com vista a realizar um edifício que tem que cumprir a função específica definida pelo dono de obra. São o que fica, o lastro que se larga no curso de uma viagem. São os excertos, o produto de uma reflexão no sentido de construir um edifício. Montar uma exposição de arquitectura é de alguma maneira trabalhar com produtos abandonados, com “lixo”. É uma tentativa de construir com estes “restos”, uma realidade nova, auto-suficiente, autónoma na sua expressão⁸. Representação dos edifícios reais, existentes algures no mundo, a exposição de arquitectura não pode fazer mais do que apresentar,

⁸ Zaugg usa os mesmos termos que Ursprung usará mais tarde na exposição do CCa, com uma materialização completamente diferente, mas a base do conceito não é assim tão distante.

expressar, convidar-nos a usufruir uma busca, um caminho, uma questão, o movimento do pensamento arquitectónico.

Zaugg viu na sua solução uma resposta satisfatória e adequada: as mesas junto da entrada, as primeiras que vemos, seriam as que apresentam o início da pesquisa; as mesas mais distantes, as últimas a serem vistas, serão as que contém os projectos mais recentes. O método cronológico, muitas vezes simplista e diminutivo, enfatiza aqui a apresentação documental e exploratória de um processo, que se torna mais claro e menos dispersivo quando apresentado deste modo. Ainda assim não ditou um percurso rígido, único e linear para os visitantes. Só a filas contínuas de mesas no início formam uma barreira, impondo um percurso único, de maneira a tornar o visitante sensível ao princípio estruturante da exposição na sua totalidade. Nas outras filas de mesas há várias passagens e percursos possíveis. O visitante pode tomar atalhos ou percursos transversais, é livre para escolher o que ver e com que ordem. Mas estas passagens não pretendem causar desordem ou desalinho. Não são um convite a devaneios – as filas orientadas da frente para trás, conferem a cada ponto da exposição uma ordem espacial que permite ao visitante contextualizar-se a qualquer momento.



Rémy Zaugg, **Herzog & de Meuron, Une exposition**, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995

As mesas foram usadas para apresentar todo o tipo de objectos expostos, não só os desenhos e os esboços, mas maquetas, vídeos, etc., porque todos eles foram tratados como documentos, sem hierarquia e sem classificação, sem evidência de uns sobre os outros porque no fundo não se pretende valorizar um sobre os outros ou o contrário. As maquetas foram colocadas em mesas mais baixas, em contínuo com as outras mesas de maneira que a linha de observação fosse a mesma e à qual o visitante se ajustava facilmente. Além disso as alas entre mesas são largas, permitindo ao visitante aproximar-se das mesas mais altas com os documentos gráficos do mesmo modo que pode

afastar-se para uma melhor percepção das maquetas nas mesas baixas. O que parecia problemático só o era porque nunca tínhamos experienciado uma apresentação assim. Temos que nos habituar à ideia de que algumas coisas acontecem de determinada maneira pela primeira vez e aceitá-las. Não se trata apenas de colocar os vários tipos de documentação à mesma altura, mas ao mesmo nível de importância e passar a mensagem que vídeos ou maquetas são documentos tal como os desenhos, fotografias ou textos, nem mais nem menos. Uma maqueta não é uma escultura, não é um objecto autónomo, como uma peça de arte, com auto expressão e um fim em si própria. É uma das ferramentas do arquitecto, balastro de uma reflexão cujo objectivo final é outro que não a própria. Zaugg defende que sempre que as maquetas se tornam um fim em si mesmo, então o suporte foi pervertido pelo seu autor. Se tivesse colocado as maquetas em plintos deveria também ter emoldurado os desenhos e fotografias e tê-los pendurado nas paredes.



Rémy Zaugg, **Herzog & de Meuron, Une exposition,**
Centre Georges Pompidou, Paris, 1995

Para ele é claro que da entrada da exposição se tem uma vista geral sobre a sua totalidade, sem se ver absolutamente nada. Além dos tubos fluorescentes no tecto e das mesas com os seus pés, não há muito mais para ver. Só uma ou duas maquetas emergem, um sinal de que há ali alguma coisa. Não permitir que algumas coisas aparecessem seria muito académico e condenado ao princípio da esterilidade. As maquetas ligeiramente elevadas são como o som de uma presença invisível. Como uma promessa...

Todos os documentos estão expostos de uma maneira cuidada e com um propósito didáctico, e no entanto tudo está escondido do olho sinóptico, distante e inaugural. É preciso chegar mais perto. Inclinar-se. Andar. Voltar a parar. É preciso fazer um esforço. Um esforço necessário. É o trabalho

dos visitantes que cria o futuro de uma exposição. É o visitante que faz a sua própria exposição ao escolher ele próprio o seu trajecto.

“Corria-se o risco da sala ser demasiado grande e o gesto demasiado amplo. Teria sido realmente fantástico não haver trabalhos para expor em todas as mesas. Seis ou nove filas de mesas vazias. Mesas à espera. Mesas prontas a receber, a mostrar o caminho da pesquisa. Mesas voltadas não para o que foi feito mas para o que será feito. Mesas prospectivas. Mesas sem nostalgia, mas cheias de esperança.”⁹ Rémy Zaugg

A escolha por um espaço único em vez de várias pequenas salas era óbvia no sentido em que Zaugg não reconhecia no trabalho dos arquitectos (nem eles) descontinuidades na sua pesquisa, marcos pontuais ou históricos que invertam caminhos ou alterem métodos. Fazer uma exposição é ter em conta o sítio onde ela vai acontecer, ou seja ter em conta a totalidade da instituição, da sua envolvente imediata, da sua situação na cidade. Fazer uma exposição implica não só tomar consciência da arquitectura do sítio onde esta acontece, mas também da funcionalidade da instituição, quantas pessoas vão e vêm e porquê. Este aspecto não pode ser esquecido, especialmente numa exposição de arquitectura. Os edifícios reais estão ausentes numa exposição de arquitectura. A única arquitectura presente numa exposição de arquitectura é a sala que a recebe. Deste modo devem trabalhar juntas no mesmo objectivo.

O Centre Georges Pompidou é um sítio global. Inclui a praça à sua frente, estende-se pelo quarteirão. Dentro do edifício estão sempre a acontecer dezenas de coisas em simultâneo. O bom ambiente e a animação é contagiante e como tal, face a este frenesim, com este tipo de presença humana - quase demasiado humana - só um simples grande gesto, lento e tenaz, se poderia impor, se poderia expressar, fazer-se ver e ouvir. Também por esta razão tinha que ser apenas uma sala. O seu carácter monolítico devia contrastar com a “manta de retalhos” do seu contexto envolvente. Iria afirmar a sua natureza e qualidade, condicionando o visitante logo à entrada.

“Acho que foi bem sucedida. Fazer esta exposição nos Alpes não teria sido tão eficaz. Talvez tivesse mesmo sido estúpido!”¹⁰ Remy Zaugg

⁹ ZAUGG, RÉMY, Herzog & de Meuron, an exhibition, Cantz Verlag, 1996

¹⁰ idem



Rémy Zaugg, **Herzog & de Meuron, Une exposition**,
Centre Georges Pompidou, Paris, 1995

Quase 10 anos depois da exposição no Pompidou o rumo tomado é completamente diferente. Assumem um profundo compromisso com a ideia proposta pelo iniciador do projecto Kurt Forster e o curador Philip Ursprung, que modelaram a exposição como se se tratasse de uma exposição de história natural.

A exposição *Herzog & de Meuron: archeology of the mind*, organizada pelo Canadian Center for Architecture, foi inaugurada em Montreal em Janeiro de 2005. Durante cinco meses foi montada várias vezes - Pittsburgh, Basileia - e chegou ao Netherlands Architecture Institute em Roterdão com o nome *Beauty and Waste in the architecture of Herzog & de Meuron*. A única diferença entre elas é o nome, que foi revisto ao longo do processo, a montagem é a mesma, com pequenas adaptações ao espaço que recebe a exposição. Todas as imagens apresentadas são da exposição em Basileia, no Schaulager – edifício da autoria dos arquitectos -, a que chamaram *herzog & de meuron No. 250. an exhibition* (referência ao nº de projecto da exposição na lista de trabalhos do escritório).

Estas exposições deram origem ao livro *Natural History*, onde H&dM justificam o uso de “restos” do seu trabalho como substitutos para a arquitectura num contexto expositivo. Neste contexto é importante não esquecer que esses “substitutos” não foram encontrados *a posteriori* dos edifícios construídos, mas pelo contrário, estiveram na sua origem.

Na cave do escritório de H&dM, estão empilhadas centenas de maquetas – fragmentos, rejeições, exemplos de algo que *“provou ser uma ferramenta excelente e um essencial meio de expressão do*

*arquitecto*¹¹, mas que não cumpre qualquer regra em termos de execução. Estas maquetas representam a completa ambivalência da sua prática arquitectónica – “reduções” do escritório de arquitectura que sabe tudo sobre as armadilhas do “reduccionismo”. São objectos que permitiram que ideias passassem de mão em mão. Alguns são feios e pouco rigorosos outros são espantosos na sua beleza. Lidam com o “todo” e no entanto são fragmentos para os especialistas. Incorporam milhares de horas de trabalho que nunca poderiam ser representadas. A exposição *Herzog & de Meuron: archaeology of the mind* é montada para explorar como estes objectos – à salvaguarda de uma instituição - podem encontrar de novo a sua voz.

*“Para os propósitos desta exposição imaginámos que éramos arqueólogos do futuro que se cruzavam com centenas de maquetas do arquivo dos arquitectos, sem saber o que são. Então organizámo-las de acordo com um critério formal e morfológico. De modo que sugerissem relações. Organizámo-las no contexto de objectos artísticos ou artesanais, etnológicos, livros, fotografias, brinquedos e outras coisas.”*¹² Philip Ursprung

Para esta organização usaram seis linhas de desenvolvimento, com alguma coerência e garantindo a clareza da comunicação: Transformação e Alienação; Apropriação e Modificação; Empilhamento e Compressão; Impressões e Moldes; Espaços dependentes, Beleza e Atmosfera.

Numa primeira aproximação, esta colecção de objectos é de facto um retorno ao “espectáculo” das exposições internacionais da passagem do séc. XIX para o séc. XX¹³. Mas por contraste, esta exposição, inclui muitos itens que não são produtos acabados, mas fragmentos vistos fora de contexto. Cada objecto tem uma etiqueta que o contextualiza; assim, o exposto não “fala” por si só, tal como objectos de consumo ou as obras de arte apresentadas no Palácio de Cristal ou como tantos objectos, aparentemente, auto referenciais que aparecem em exposições de arquitectura ou arte. Neste caso, arquitectos e curadores entendem os objectos expostos como “mediadores”. Preferiram “enchê-los” de significado, do que celebrá-los pelo material em si. São apresentados em mesas ligeiras, de tamanhos variados. Organizam-se, dessarrumadas, ao longo do espaço de exposição,

¹¹ Erwin Viray in Herzog & de Meuron. N.º 250. An exhibition, in A+U Herzog & de Meuron 2002-2006

¹² URSPRUNG, PHILIP. Herzog & De Meuron - Natural History. Montréal/Baden: Canadian Center for Architecture/Lars Müller Publishers, 2002

¹³ ver JOAN ROIG, Object and Subject in set design today *in*, Architects on Stage, stage and exhibitions design in the 90', GG, Barcelona, 2000

permitindo aos visitantes uma vista geral dos objectos expostos, mas nunca uma vista da exposição como um todo.

A exposição foi produzida em franca colaboração com H&dM. O curador definiu as regras do jogo, que incluíam o facto de cada objecto ter a sua própria etiqueta, não existirem textos de sala nas paredes, indicadores de edifícios existentes, fotografias documentais, maquetas de apresentação ou plantas e outros desenhos. A selecção de maquetas, objectos e peças de arte foi um esforço combinado. O *layout* da exposição – e como tal o que se pode chamar de arquitectura da exposição – foi desenhado pelos próprios arquitectos. Como é uma exposição viajante terá de adaptar-se aos diferentes espaços que a vão receber e ir ao encontro de novas possibilidades que estes tenham.

É apenas no género “exposição de arquitectura” que a hierarquia entre edifícios construídos, esquiços e maquetas pode ser eficazmente discutida. No catálogo de obras de H&dM, a exposição, esta e outras, aparece como mais um trabalho, numerado e identificável como parte da sua obra. O presente afecta sempre o passado retrospectivamente e revela novos aspectos, coisas incompreensíveis até aqui, que por seu turno, afectam o presente e o que há-de vir. Como outras experiências da dupla, *Archaeology of the mind* tem a sua mira firmemente posta no futuro.



Philip Ursprung, **herzog & de meuron No. 250. an exhibition**, Schaulager, Basileia, 2004

O material exposto era essencialmente constituído por maquetas cuidadosamente numeradas recordando-nos que estamos, em primeiro lugar, perante um arquivo do pensamento arquitectónico, que, às vezes, resultou em edifícios reais e construídos. Não são maquetas de apresentação, de comunicação de um projecto ao dono de obra ou a um público, mas produtos de trabalho, do

processo evolutivo de cada projecto (evolução essa visível muitas vezes no desenrolar de maquetas sobre as mesas).

Estas maquetas são para a dupla suíça uma espécie de despojos que, paradoxalmente, são arquivados e expostos num museu. São “lixo” porque perderam a sua função e aparente utilidade, foram substituídos por outros ou pela obra construída, mas no espaço do museu (e porque não no do arquivo) adquirem um significado que justifica a revisão do título da exposição para “*Beauty and Waste...*”.

As maquetas expostas não são acompanhadas de qualquer planta, corte ou alçado; dificilmente se compreende a sua escala, enquadramento urbano, conteúdos programáticos ou organização funcional. Do mesmo modo não se distinguem os projectos construídos, o que implica que a realidade construída de uns legitima a plausibilidade de todos, mas também o inverso – todos os projectos, mesmo os construídos, regressam, aqui, à sua “essência” ou “ideia”, ao momento de criação mais próximo da sua origem.

Este momento de autonomia do objecto é ainda explorado nesta exposição em “Sweet Dreams”, uma mesa dissimulada entre as outras, que apresenta um conjunto de réplicas de utensílios com 500 000 e 100 000 anos (apenas identificáveis pela legenda). Estas réplicas foram produzidas para a exposição pela fábrica de rebuçados Ricola e facilmente o visitante lhes atribui um sentido arquitectónico, avaliando-lhes a textura, a cor ou a forma como fez com as restantes maquetas. Segundo o curador as “arqueologias” de “*Sweet Dreams*” são uma metáfora aos objectos que perderam o seu lugar e o seu tempo, ao mesmo tempo que mostram como também o “desvio” pode ampliar as possibilidades do pensamento arquitectónico.



Philip Ursprung, **herzog & de meuron No. 250. an exhibition**, Schaulager, Basileia, 2004

Além da grande extensão dedicada às maquetas, há, no seu limite, pequenas salas com outro tipo de informação. Estas salas não foram todas reproduzidas nas várias montagens da exposição, o seu número variava de espaço para espaço: uma sala com desenhos, na sua maioria de Jacques Herzog; uma sala sobre os projectos para a China, que pela escala e pelo seu estado de *work in progress* mereceram a individualização; uma sala de referência ao projecto construído, neste caso, o Schaulager (sala presente em todas as montagens); uma sala com uma pintura mural de Rémy Zaugg; uma sala com referências de projectos académicos acompanhados por H&DM; e uma sala de projecções e fotografias de artistas (também esta sala é constante nas várias montagens, embora as obras apresentadas nela variem).

Resumem-se os testemunhos da obra construída às fotografias e vídeos de vários artistas – Zilla Leutenegger, Armin Linke, Ai Weiwei, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Frank Van der Salm - aparecendo como obra manipulada, no caso de Ruff, ou remetida novamente para o plano da representação como se fosse uma maqueta, no caso de van der Salm. A excepção cabe à fotografia da loja Prada de Gursky, de um rigor e definição irrepreensíveis.

A exposição salta directamente das maquetas precedentes à obra para as imagens dos edifícios interpretados pelos artistas que os fotografaram ou filmaram, ou seja, contorna toda uma realidade construída como se esta não existisse ou como se a sua experiência fosse incomunicável – *“o que a ser inteiramente verdade, reduziria significativamente a cultura arquitectónica”*.¹⁴

Apesar de toda a subjectividade fotográfica e retórica em relação à experiência tridimensional da obra, não deixa de ser possível comunicar ou simular um edifício por imagens. H&DM sabem isso e abrem uma excepção no espaço da exposição, dedicada ao edifício Schaulager, em Basileia. Decidem mostrar fotografias com carácter documental e objectivo da obra em construção acompanhadas do respectivo projecto: plantas, cortes, alçados, pormenores, fotografias de maquetas, etc. No entanto, à imagem do *Atlas* de Gerhard Richter, é constituído por cerca de 7260 imagens reduzidas para caber num espaço com 9m². O resultado – uma espécie de papel de parede abstracto – não deixa de ser igualmente perverso, evidenciando, pelo seu excesso, uma entropia da comunicação que nos devolve ao ponto de partida: a obra parece estar sempre dependente da sua condição de imagem, ou pelo menos a sua exposição.

¹⁴ BANDEIRA, PEDRO, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*, teses de doutoramento, Universidade do Minho, 2007



Philip Ursprung, **herzog & de meuron No. 250. an exhibition**, Schaulager, Basileia, 2004

No meio de todos os produtos de desperdício, o curador, de maneira inteligente, introduziu algumas obras de arte, uma peça genuína de Beuys, um azul original de Yves Klein e uma figura esculpida à mão por Giacometti. Serão estes apenas mais desperdícios ou a panóplia de arquivo de despejos procura enaltecer o seu *status*, usando o “calor” de uma estética familiar e de marca? Ou, inversamente, são as peças de arte, como vítimas de reconhecimento auditivo, a tentar, por uma vez que seja, escapar à tirania do “cubo branco”, de maneira que possam ser vistas e apreciadas no seu novo papel, num contexto anónimo e fora do comum?

*“Uma vez que a arquitectura, propriamente dita, não pode ser exposta, estamos para sempre empenhados em encontrar substitutos para ela.”*¹⁵ Herzog & de Meuron



Philip Ursprung, **herzog & de meuron No. 250. an exhibition**, Schaulager, Basileia, 2004

¹⁵ URSPRUNG, PHILIP. Herzog & De Meuron - Natural History. Montréal/Baden: Canadian Center for Architecture/Lars Müller Publishers, 2002

ESTUDO DE CASO [3]

AIRES MATEUS: ARQUITECTURA, CENTRO CULTURAL DE BELÉM, LISBOA, 2005/2006

“ A arquitectura de Francisco e Manuel Aires Mateus situa-se num campo muito peculiar da prática arquitectónica, na medida em que o é programaticamente (de forma determinada e quase clássica), mas é também um campo de confluência entre práticas projectuais e formais que derivam da arte contemporânea e, de forma heterodoxa, se cruzam com a arquitectura tomada como disciplina, com as suas referências históricas e teóricas”.

Delfim Sardo *in* Liminal , 2005 [catálogo da exposição]

Francisco e Manuel Aires Mateus [AM] trabalham juntos e de forma autónoma desde 1988. Desde cedo se destacaram na produção arquitectónica nacional, embora tenha sido já neste século que ganharam uma identidade nomeável e específica no campo da arquitectura portuguesa. Têm ganho vários prémios, nacionais e internacionais, o seu trabalho é recorrentemente publicado em revistas da especialidade e a sua presença requisitada para conferências ou workshops pelo mundo fora. Em Junho de 1999, no nº 002 da revista Prototipo, partilham a capa e o tema – Sinfonias Notacionais¹ - com o atelier Morphosis, de Thom Mayne, e em 2003 é publicada a sua primeira monografia, o nº 28 da revista 2G, publicação espanhola com cariz internacional.

Estas publicações foram pontos de paragem, ou de reflexão, importantes para o trabalho dos irmãos. Não só foram vistas como uma evidente possibilidade de divulgação e validação do seu trabalho, mas, de forma interna, foram aproveitadas para repensar e sistematizar o trabalho feito e definir a direcção a seguir. Quando prepararam o nº da Prototipo tinham muito pouco trabalho construído e, no entanto, a preparação de desenhos novos e novas representações dos cinco projectos apresentados obrigaram-nos a um exercício de sistematização que se estendeu à generalidade do trabalho do escritório. Essa reflexão agudizou a consciência da importância da representação do seu trabalho e de como essa representação podia ser uma maior valia para o projecto, por lhe adicionar valências e informações que não são apreendidas num edifício construído ou ficam esquecidas num projecto que não passou do papel. Torna-se assim essencial “deixar escrito” o caminho e a investigação que é feita ao longo do processo de trabalho, como um palimpsesto, onde a adição de informação enriquece e multiplica o seu significado. Este processo de “apresentação” tem um lado positivo porque permite uma espécie de teste aos projectos, como uma garantia do que estão a

¹ Título escolhido para um nº sobre a linguagem da representação.

produzir. Origina uma estruturação dos significados e intenções, uma compreensão do projecto que pode ser muito operativa como método de trabalho.

Inicialmente o seu trabalho é exposto várias vezes, mas sempre em contextos temáticos e de grupo, em que a sua condição é a de participantes passivos: é pedido, ou sugerem eles próprios, uma obra específica e enviam-se representações dessa obra ou projecto, que podem ser maquetas, desenhos ou fotografias. Nestas situações não têm qualquer interferência com a montagem da exposição e desenvolvem o trabalho como um “problema de comunicação”² cuja prioridade é clarificar o conceito do projecto. Estas representações são mais do que simples traduções ou reduções da realidade, são, elas próprias, detentoras de uma ideia. Esta ideia varia de projecto para projecto, mas no mesmo projecto também se pode enfatizar uma ideia em detrimento de outra, consoante o contexto ou a temática da exposição. Manuel Aires Mateus defende que uma atitude mais passiva, não é necessariamente destituída de intencionalidade; pelo contrário, tentando perceber qual a ideia da exposição, pode representar-se o projecto em função dessa ideia, valorizando aquilo que mais vai ao encontro do que o comissário da exposição tem em mente, sem nunca desvirtuar o projecto, naturalmente. O problema, segundo o arquitecto, é que *“normalmente, as exposições de arquitectura não têm propriamente uma ideia, são uma sopa “à moda”, e essa pode ser uma questão complicada.”*³

Esta falta de objectividade ou de operatividade enfraquece a capacidade de divulgação que uma exposição pode e deve ter, tornando-se numa oportunidade perdida. A nível nacional, o que se reconhece é que não existe uma rede planeada e operativa para montar e pensar estas exposições, as coisas são feitas de uma forma casual e sem intenção a longo prazo. A ausência quase total de crítica especializada não facilita uma maior intencionalidade e investimento a longo prazo neste tipo de iniciativas. Ultrapassar a crítica descritiva, factual, de estrito senso, é essencial para produzir conteúdos pertinentes que possam ser desenvolvidos nestas exposições temáticas ou mesmo em exposições monográficas.

Em 2005 surgiu a oportunidade de uma grande exposição monográfica: um convite de Delfim Sardo, director do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, proporcionou a possibilidade de

² Entrevista feita a Manuel Aires Mateus por Fátima Marques Pereira, publicada em **Exposições. Diferentes Perspectivas**. Porto: Setepés, 2007

³ idem

repensarem todas as suas opções anteriores em termos de apresentação e representação da sua arquitectura. O desafio era arrebatador: não só iam expor numa das maiores instituições culturais portuguesas, como conseguiram garantir que a exposição se fizesse em 500m² da galeria inferior, mais ampla e com uma arquitectura menos impositiva e marcada - em vez da galeria superior onde, tradicionalmente, se montam as exposições de arquitectura. Tendo todas as condições reunidas, e os meios para concretizar o projecto, puderam concentrar-se verdadeiramente na maneira como queriam representar cada projecto: o que queriam comunicar nos desenhos; que ambição tinham para as maquetas; o que poderia significar o trabalho de fotografia (feito com o artista Daniel Malhão). De que maneiras poderiam operar sobre cada desenho ou maqueta para explicitar essa interacção entre o que é o projecto e como é que ele se representa, mas também a questão da validação autónoma de cada peça, independentemente do próprio sentido da arquitectura. Para Manuel Aires Mateus, *“aquela exposição é feita de peças que representam arquitectura, mas que também são em si próprias, e cada uma por si, uma peça.”*⁴

O processo de concepção e montagem da exposição demorou quase dois anos – uma parte do escritório dos arquitectos trabalhou para a exposição, quase em exclusividade, durante um ano - e, embora soubessem bem o que queriam fazer e mostrar na exposição, todo o processo foi intensamente acompanhado por Delfim Sardo e pelo comissário escolhido para a exposição, o arquitecto Diogo Seixas Lopes.

O trabalho do comissário deve ser entendido numa dupla perspectiva: como alguém que procura propor uma análise, uma elaboração significativa, sobre um determinado campo, prático, formal, discursivo e conceptual; num outro plano, é um promotor no sentido em que intervém como mediador, ou até mesmo “facilitador”, da relação entre os artistas e o público em geral. Nesta exposição em particular, segundo AM, o papel do comissário foi essencial para discernir, encontrar na exposição, a ideia da própria exposição. Foi *“a figura que de alguma maneira unifica e objectiva o que se pretende da exposição”*.⁵ A dupla de arquitectos estava a construir, mentalmente, esta exposição há muito tempo, por isso não poderiam ser figuras neutras na sua concepção. Reafirmam o papel de Diogo Lopes como alguém que os forçou ao diálogo: tudo era devidamente explicado e isso permitiu definir claramente os limites da exposição. Além disso, o seu trabalho na produção e concepção do catálogo

⁴ Entrevista feita a Manuel Aires Mateus por Fátima Marques Pereira, publicada em **Exposições. Diferentes Perspectivas**. Porto: Setepés, 2007

⁵ idem

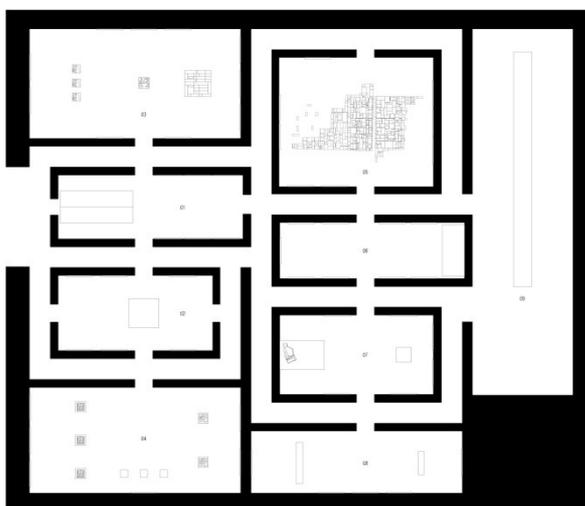
foi essencial. A sua leitura “exterior” de todo o projecto permitia-lhe uma maior liberdade em algumas decisões e a certeza com que as tomava levou Francisco e Manuel a aceitarem-nas, sendo positivamente surpreendidos com o resultado.

A exposição do CCB foi planeada e concebida entre dois campos paralelos, distintos, mas articulados: o da representação da arquitectura e o da própria experiência da arquitectura.

Estes dois campos estruturam os vários objectivos e ambições da exposição. Em jeito de avaliação, três anos depois da exposição ter acontecido, a dupla AM sistematizou desta maneira esses objectivos e ambições: *“a vontade subjacente a toda a concepção da exposição era montar um sistema de grelhas sobrepostas de como ler a arquitectura”*,⁶ mostrar várias coisas com vários entendimentos, sem nunca perder o elemento unificador dessas camadas de informação - as características essenciais do trabalho de AM.

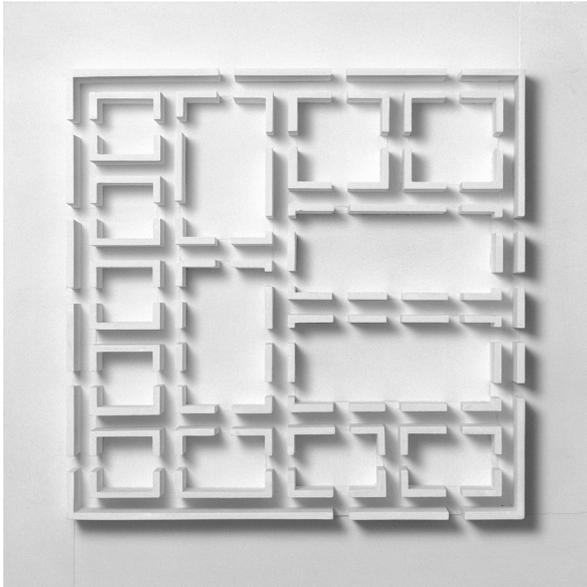
Trabalhar uma ideia real de desenhar espaço.

Era importante criar uma relação envolvente com quem vê a exposição. Expor arquitectura também significa, de alguma maneira, fazer viver arquitectura. Neste sentido, era importante estabelecer relações entre os objectos que são expostos e, igualmente, entre estes e o espaço que os alberga. Do ponto de vista da vivência e da utilização do espaço, existe uma relação muito directa entre o universo da exposição e o da arquitectura e procurou-se evidenciar e explorar essa proximidade.



planta da exposição (sem escala)

⁶ Conversa/entrevista entre a autora da dissertação e Francisco e Manuel Aires Mateus em Abril de 2009



Aires Mateus, **Casa em Alvalade**, Alentejo, 2000

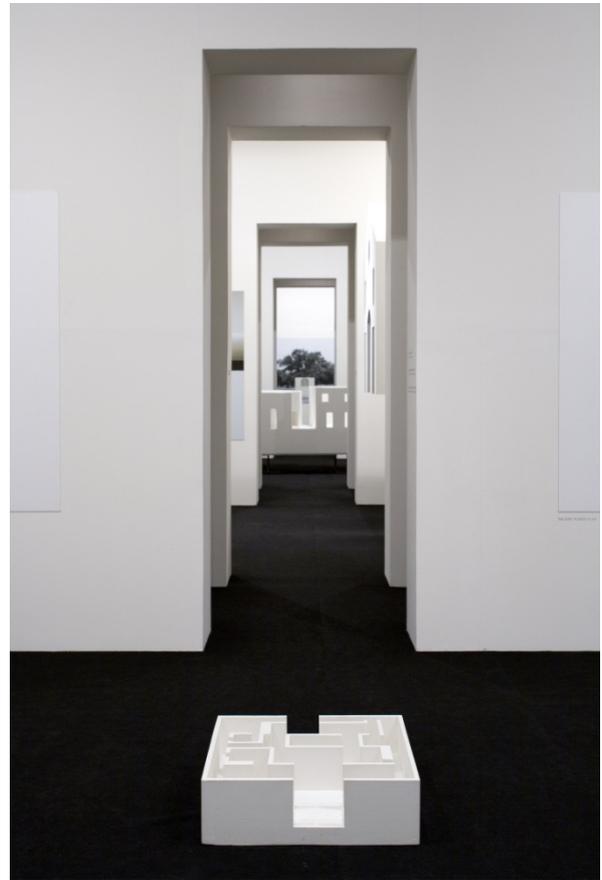
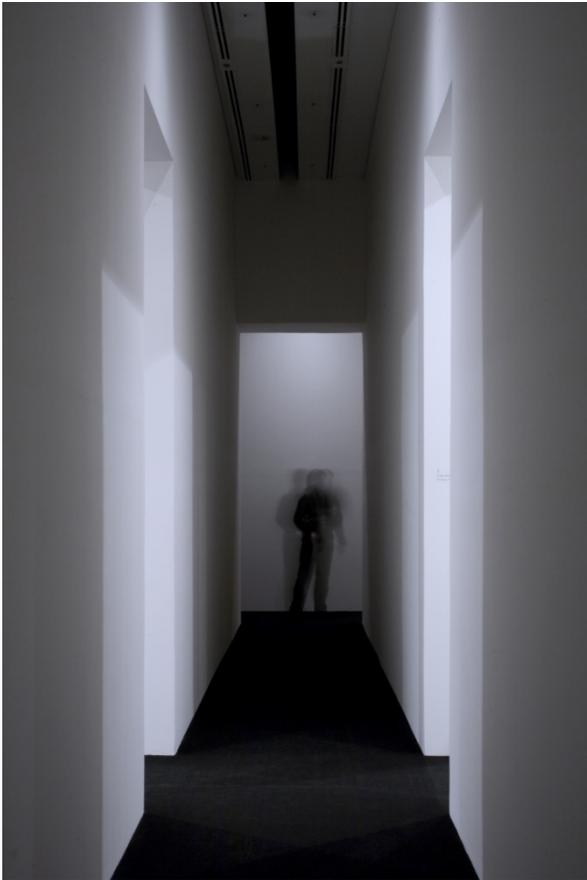
Este objectivo materializou-se com o desenho da própria exposição, com uma espacialidade que transportava os visitantes para espaços labirínticos, decantados das paredes/corredor do desenho de uma casa projectada (e nunca construída) pelos autores.

O confronto, durante a exposição, com essa casa, a casa em Alvalade, no Alentejo, tornava bastante explícita essa dupla condição do espaço da exposição: espaço que acolhe e que é exposto em simultâneo.

Além desse sentido de proximidade aos projectos expostos, esta malha de corredores pretendia libertar o visitante do espaço envolvente existente, o do museu, pouco neutro e ausente. A exposição encontrou aqui algumas dificuldades na tentativa de se libertar da arquitectura existente do Centro de Exposições, que não tinha lugar neste conceito de representação que AM tinham definido como essencial. Foi colocada sobre o pavimento uma alcatifa preta de modo a anular o desenho repetitivo e modular existente e para clarificar os limites físicos da exposição, já que na mesma galeria estavam expostas as obras de Sabine Hornig e Adriana Varejão. Em relação aos tectos não foi possível usar o mesmo subterfúgio – os sistemas de iluminação e ventilação eram indispensáveis – e, embora na exposição isso não fosse notório, nas imagens da exposição percebe-se que estes tinham demasiada informação que não pertencia aquele universo.

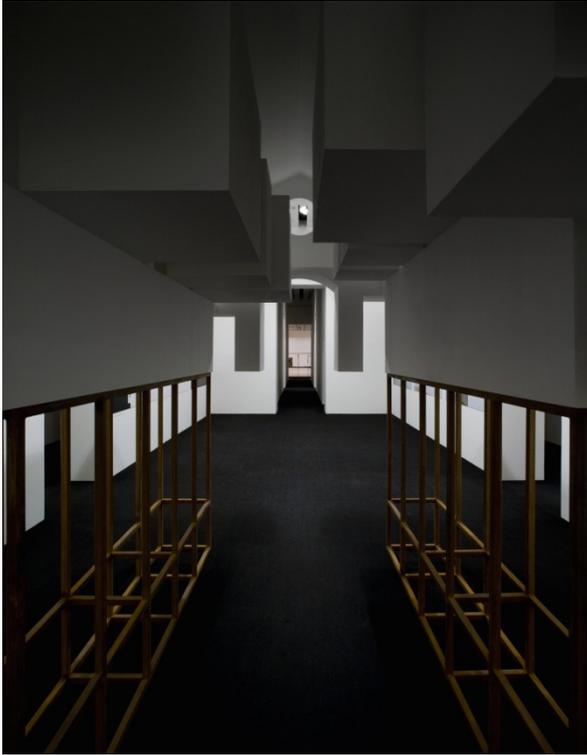
A mesma exposição foi remontada em outros espaços, mais tarde, onde se experimentaram outras versões de *espacialidade real* ou mesmo - quando as condições do espaço expositivo o permitiam - sem esta condicionante ordenadora, colocando os objectos nos espaços existentes. Estas variações

tornaram claro que a exposição não perdia o seu significado ou intenção sem esse motivo indutor ou explicativo.



Retirar do material exposto a noção convencional da representação das escalas.

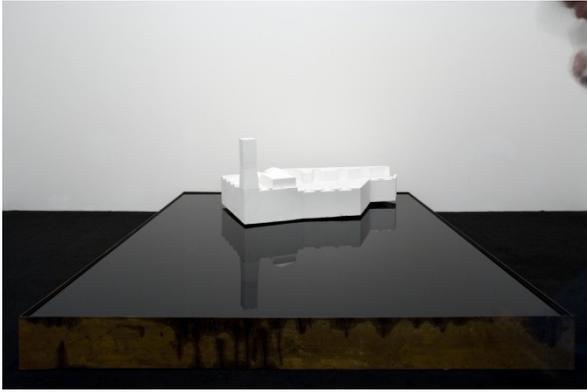
Aumentar a escala de algumas maquetas permitia ao visitante afastar-se do aspecto imagético dessas maquetas. Além disso, permitia evidenciar nas maquetas, como representação da arquitectura, o seu teor de investigação espacial, mais do que o seu lado representativo. Do mesmo modo os desenhos deviam ser vistos como grafismos, não a materialização de uma estética, mas como verificação do projecto representado.



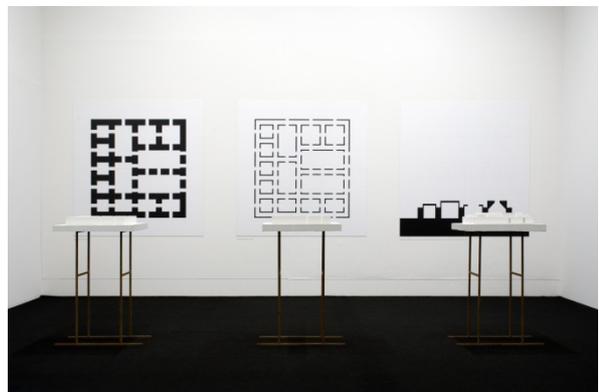
As diversas formas de representação são fios condutores para definir e encontrar linhas de força no projecto – dialéctica entre representação e vontade. A exposição é, na sua maioria, de trabalhos concluídos, construídos ou não, de trabalhos que já não são *work in progress*. Os desenhos e maquetas expostos, assim como as fotografias, representam o ponto final da investigação, terminada, na obra construída ou em fases anteriores, mas todas elas podem, e devem, valer por si, e o facto de serem belas, ou de terem essa ambição, não é redutor mas exponencial, no sentido em que procuram simbolizar e não refazer arquitecturas reais, construídas. O material exposto tem uma inteligência por trás: onde remete para o projecto, representa aquilo que lhe é essencial; e serve como verificação nas primeiras fases do projecto e certificação até ao projecto de execução, à comunicação à obra.

As maquetas cumprem todos os requisitos de uma maqueta, no seu diálogo com a arquitectura, mas ganham novas leituras devidamente contextualizados pela restante exposição.

Para Francisco e Manuel, o acto criativo é o exercício de gerar e conduzir pensamentos capazes de propor novas experiências, e a intenção de uma fotografia, de um desenho ou uma maqueta não é de representar ou imitar o existente, mas sim de resumir uma experiência: um instante de tempo congelado, conscientemente desprovido de referência, que transforma o que nos rodeia em algo intemporal e inatingível.



O uso da representação como ferramenta de trabalho e investigação não termina com a obra construída. Os projectos que mais interessam a AM continuam a ser representados e revisitados, pós construção, de formas novas e diferentes, que permitem a compreensão de campos não explorados do próprio projecto. Neste sentido, é um processo do mundo das ideias e como tal inserido nesse mundo em qualquer fase. AM definem a sua acção como global, indivisível entre investigação e produção, onde, ao nível das possibilidades em aberto, todas as fases são uma mesma fase. Quer estejam a discutir as primeiras ideias ou a concluir o projecto de execução, a sua intenção é dissecar cada situação para nele explorar oportunidades de vivências, modos de a arquitectura operar com a realidade mais abrangente, com as suas muitas vertentes. Manuel Aires Mateus defende que *“a arquitectura não opera só com a imagem: opera com a imagem, que é a sua face mais evidente, aquela que é mais divulgada; mas opera também com o som, opera também com a pressão, opera também com o cheiro, opera com muitos valores.”*⁷



⁷ Entrevista feita a Manuel Aires Mateus por Fátima Marques Pereira, publicada em **Exposições. Diferentes Perspectivas**. Porto: Setepés, 2007

Mostrar diferentes possibilidades dentro da ideia da inevitabilidade de construir.

A arquitectura constrói-se, a sua materialidade é a confirmação de uma dimensão física que relaciona a envolvente com a definição espacial interior, que nos dá a ideia de limite. O limite físico é central na investigação de AM. Esse limite tem várias existências em cada um dos projectos e a liberdade de operar sobre esse limite e de lhe dar várias valências e significados é uma questão essencial do trabalho da dupla.



Aires Mateus, **Casa em Alenquer**, 1999/2002

Criaram-se 3 eixos expositivos: casas como ideias claras e programas simples; a tradução dessas ideias em projectos maiores e de programas mais complexos, onde se procura mostrar que a complexidade programática não pode ser uma desculpa para o enfraquecimento da ideia e da intensidade do projecto; e a abertura a outros projectos, uma aproximação a trabalhos passados e futuros, reivindicando a possibilidade de errar e arriscar, do trabalho anti-fórmula.

A casa unifamiliar tornou-se num emblema da prática de AM, entendida como universo expandido de possibilidades formais e construtivas. Sendo a encomenda mais frequente, ela é também a mais directa: o lugar do encontro pessoal entre cliente e arquitecto. No campo do privado, onde quase tudo

é permitido, esse encontro iniciou há muito uma produção serial, um laboratório privilegiado para as suas experimentações.



Um edifício de maior dimensão, com um programa mais complexo, exige dos arquitectos a mais-valia identitária da autoria, mas também eficácia para supervisionar logísticas e desempenhos. As casas perduram aqui como lastro criativo, num arsenal de motivos e dispositivos, mas as suas inovações são sujeitas a uma tensão que transcende o mero aparato estético, com que por vezes são confundidas. A implementação da sua linguagem – reconhecível, autoral – é feita com clareza e sentido crítico que sustentam a ambição destes projectos.

Como projectistas, é o mundo das ideias que interessa a AM: acreditam que a arquitectura se tem escondido na necessidade de resolução pragmática de problemas; que as limitações que este desígnio impõe são facilmente aceites como naturais, como constrangimentos inevitáveis; e vêem nisto uma das maiores falhas da arquitectura contemporânea. Defendem que todas as limitações devem ser vistas como oportunidades, que os condicionalismos inerentes a cada situação devem servir para potenciar uma reflexão substantiva sobre a arquitectura. Aspiram ao grau de indiscutibilidade com que trabalha um artista: uma obra de Richard Serra é *aquilo* ou não é nada, e *aquilo* não quer dizer “aquilo ou qualquer coisa parecida com aquilo”, quer dizer *aquilo*.



A crescente notoriedade da produção arquitectónica de AM tem no controlo sobre a forma intencional e voluntariosa o seu principal fundamento. O partido formal que ela toma é apreensível enquanto referência, ou mesmo estilo, pela coerência do vocabulário e dos processos adoptados. Essa qualidade resulta de uma redução dos meios do projecto a um plano onde a abstracção, secundada pela geometria, é soberana. É na capacidade de consumir esse impulso, de concretizar esse propósito, que ela ostenta um carácter performativo, em que o projectado e o edificado não admitem desvios à experiência do espaço como uma totalidade⁸.

Esta performatividade, não sendo claramente expressa pelos autores, está presente em toda a exposição e é dela um eixo estruturante ou não fossem cada um dos seus projectos autênticos actos numa peça de teatro (ou ainda melhor, numa ópera), cujo final ainda está por desvendar. Fora do labirinto que “protege e orienta” o visitante, a exposição termina na “mesa de ensaios” dessa ópera inacabada. Se na casa de Alenquer o mais importante não é o que se constrói, mas o espaço que sobra entre o que existiu e os novos volumes: o ar, o vazio, o silêncio do que não é catalogável ou nomeável; também aqui se constata que: muitas vezes, fica por construir aquilo que deu origem a impulsos e espacialidades que se converteram em outras ideias; a investigação não permite cristalizar o trabalho, mas fá-lo evoluir em diversos sentidos, não é um processo virtuoso, mas um trabalho de avanços e recuos, de tentativas e erros, onde não há lugar para fórmulas estabelecidas. O que interessa é precisamente essa procura da evidência e da validade da ideia ou dos princípios.

⁸ Ver conceito de *espaço liminal* no texto de Delfim Sardo no catálogo da exposição.



“Em todo o caso, é de performatividade, de transformação e passagem que esta arquitectura fala, veiculada à permeabilidade do seu espectador, de quem a usa.”⁹ E, no fundo, era esta a mensagem que se podia encontrar ao longo da exposição.



9 Delfim Sardo in Liminal , 2005 [catálogo da exposição]

CONCLUSÃO

A concepção e montagem de uma exposição, a elaboração de um discurso expositivo, é sempre uma leitura do que se expõe, é um modo de dar a ver, é abrir um caminho de diálogo e de interação entre o conteúdo expositivo e o visitante. Qualquer exposição é uma visão sobre um artista ou artistas e/ou uma obra, pressupondo uma revisitação aos trabalhos expostos. Para permitir esta reinterpretação, deve reflectir os contornos de uma investigação específica, não se devendo esta impor ou sobrepor à obra. Uma exposição deve considerar o *quê/quem* vai mostrar, e a sua especificidade no panorama cultural contemporâneo; o *como*, o modo de montagem desse novo discurso; o *onde*, tendo em conta as especificidades do local; o *porquê*, que pertinência tem para o discurso crítico da produção cultural; e o *para quem*, adequando o discurso expositivo ao público. O conceito é por isso um conjunto de premissas não isoláveis, que devem ser sempre pensadas como um todo.

Uma exposição de arquitectura deve assumir a sua condição de exposição de substitutos, deve concentrar a sua concepção em exposições relacionais¹, não naturalistas ou realistas. A sua montagem não deverá resumir-se a uma questão de estética: deverá ter como objectivo confrontar o visitante com informação recolhida, seleccionada e apresentada de uma maneira específica, para passar uma mensagem, também ela, específica. Num mundo dominado pela imagem, o discurso crítico revela-se incapaz de motivar (ou condicionar) a produção arquitectónica. Deste modo, a crítica segue a prática sem desvios ou inversões de sentido. Segundo Manfredo Tafuri, no fim da era da imprensa, a curadoria de arquitectura deve ser vista como o aspecto da cultura arquitectónica que mais pode aspirar a recuperar a ideia de crítica operativa.

Como um processo de investigação deste género (a montagem de uma exposição) implica uma postura crítica – uma selecção, um ordenamento, uma reflexão – é criado um momento no qual a revelação da cultura arquitectónica a um público mais alargado coincide com a sua crítica pública. Deste modo, comissariar arquitectura torna-se, essencialmente, uma mediação crítica mesmo quando se dirige a um público desconhecedor. Neste contexto, a figura do curador surge como alguém que é capaz de articular o valor de exposição, não apenas em si mesmo – isto é, produzindo a sedução e o magnetismo da exibição correcta – mas também como um instrumento crítico que ajuda a reorganizar e a reestruturar os sentidos e a percepção geral da arquitectura e da sua prática. Deste modo a curadoria de arquitectura também nos encaminha para uma apropriação do valor de exibição, que,

¹ Termo usado por Catherine David: no filme “O Quarto de Vanda”, de Pedro Costa, a droga está sempre presente mas o filme não é sobre droga.

em última análise, favorece o reaparecimento da arquitectura na esfera pública. Quaisquer que sejam as mensagens que pretendam transmitir, qualquer que seja o grau de pensamento crítico que possam incluir, estas exposições também representam um exercício, prático e permanente, de como comunicar arquitectura a um público mais vasto.

O reconhecimento de um trabalho arquitectónico provém necessariamente da sua forma. É a partir desta configuração reconhecível que o pensamento e a prática de uma actividade podem ser avaliados. Por excesso ou defeito, a forma constitui hoje o limite crítico da disciplina: seja porque a reduz à marca de uma assinatura, de um autor, seja porque a sua renúncia incorre numa neutralidade paradoxal. Nos estudos de caso apresentados esse reconhecimento faz-se de maneiras díspares, sem, no meu entender, desvirtuar os princípios aqui apresentados do que deve orientar a montagem e concepção de uma exposição de arquitectura.

A Serpentine Gallery encontrou uma maneira – radical - de ir ao encontro da génese da produção arquitectónica, no seu sentido mais tradicional, recriando o processo de encomenda de obras de arte a artistas plásticos contemporâneos. Concretizando a ideia de que a experiência da obra construída é única e permite ao utilizador um conhecimento mais verdadeiro da obra - ou pelo menos mais pessoal, porque não passa pelas definições ou preconceitos de terceiros - refazem um processo arquitectónico completo (encomenda, projecto e construção) em tempo recorde e dão aos visitantes a possibilidade dessa experiência unipessoal. Os mais críticos questionam a autenticidade do processo e da sua “fidelidade” ao conceito arquitectónico, principalmente no que toca ao limite temporal dos projectos, mas não deixa de ser um exercício expositivo tão válido como qualquer outro, partindo de pressupostos diferentes. Aquilo que numa exposição de arquitectura convencional está em falta, o objecto criativo, é aqui produzido, de propósito, para o evento, consciente da sua limitação temporal - mesmo se os pavilhões possam ser vendidos e remontados num outro local, como já aconteceu - e do seu estatuto de obra de arte, não deixa de ser a exposição de um produto arquitectónico por direito.

No caso de Herzog & de Meuron, há um contínuo evoluir da representação do imaterial da arquitectura, que, para eles, é o material do pensamento que deu origem ao projecto ou ao discurso arquitectónico em si. A experiência física dos seus edifícios é cada vez mais um acto tardio no

conhecimento das suas obras, e como tal, da sua mediatização. Nesse sentido, vêem (e representam) do mesmo modo projectos construídos, por construir ou que nunca tiveram essa ambição, já que não é essa a condição que lhes interessa apresentar numa exposição – não o resultado final, mas o processo criativo. Sendo a experiência física uma realidade dificilmente reproduzível, a arquitectura não se esgota na realidade materializada, mas é sobretudo “imagem”: na sua concepção; na sua memória e arquivo; e como tal a experiência material que temos dela é apenas um tempo intermédio na sua existência.

Para Francisco e Manuel Aires Mateus a exposição é a extensão natural de um processo de trabalho onde a representação ocupa um lugar privilegiado e essencial. Neste caso, a representação da sua produção arquitectónica faz, ela própria, parte integrante dessa produção. Ao expô-la não expõem apenas uma representação do seu trabalho, mas um dos instrumentos de investigação e processo de validação que usam no seu método de trabalho.

De maneira diferente, ambas as equipas assumem como uma maior valia o uso de *material expositivo* que vale por si só, que tem valor independentemente do projecto que representam: os portugueses produzindo, intencionalmente, desenhos ou maquetas com uma determinada leitura quando contextualizada na exposição, mas com um sentido próprio e específico a cada uma; a dupla suíça através da colaboração com artistas – normalmente, artistas que usam a fotografia como suporte - para criarem a sua interpretação dos projectos que apresentam. A exposição de trabalhos de Thomas Ruff (por exemplo) representando edifícios dos arquitectos, pode ser vista de duas maneiras: como uma exposição de um ou de outros, sem retirar qualquer valor às imagens como *documentos* autorais.

O uso de peças produzidas por outros artistas pode variar entre imagens mais ou menos manipuladas e depuradas como as de Ruff - e imagens mais abstractas como as que Daniel Malhão produz para os Aires Mateus, em ambas prevalecendo o aspecto formal ou imagético, estando ausente qualquer indicação ou referência ao uso ou à existência dos edifícios posterior ao projecto - a imagens do edifício ocupado pelos seus utentes, numa leitura mais existencialista, onde o sentido do edifício é dado não (apenas) pelo seu aspecto formal, mas pela sua capacidade de receber a função para a qual foi projectado – como é o caso dos vídeos produzidos por Nicole Six e Paul Petrisch para a exposição de Peter Zumthor.

A exposição não deve ser vista como um substituto para a realidade do processo arquitectónico terminado e construído – ausente -, mas como um novo contexto e uma nova realidade – não necessariamente construída, táctil ou material – que reflecta, ou seja sinal, do valor imaterial daquilo que está a documentar.

A selecção do material exposto não deve ser feita em função do que mais pode seduzir o público, mas do que melhor pode expressar a mensagem que se pretende transmitir: é a mensagem que deve prevalecer sobre as peças expostas e não o contrário. Expor é colocar algo num determinado contexto, não é criar diversão ou momentos de descontração, mas produzir material que possa ser percebido e interpretado conscientemente. Numa exposição de arquitectura é fácil recorrer a uma representação documental tendo em conta a ausência do elemento central da exposição, mas esta facilidade não deve substituir a proposição de um novo discurso e a criação de uma mensagem, autónoma e pertinente.

aa.vv. **Friedrich Kiesler 1890-1965. Inside the endless house.** Wien: Historisches Museum der Stadt Wien, 1997

aa.vv. **Installation Art.** London: Thames & Hudson, 2001

aa.vv. **Marcel Duchamp ON Display. Optics, Exhibition Installations, Portables Museums.** New York: Zabriskie Gallery, 2001

aa.vv. **Mutations.** Bordeaux/Barcelona: arc en rêve centre d'architecture/actar, 2000

aa.vv. **What is OMA .Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture.** Rotterdam: NAI Publishers, 2003

aa.vv. **Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture.** London: Thames & Hudson, 2004

ALLEN, Stan (ed) **Practice: Architecture, Technique and Representation.** Amsterdam: G+B Arts International, 2000

ALTSHULLER, Bruce **The avant-garde in exhibition: New Art in the 20th century.** Berkeley: University of California Press, 1994

AZARA, Pedro; GURI, Carles **Architects on stage – stage and exhibitions design in the 90's.** Barcelona: GG, 2000

BANDEIRA, Pedro **Arquitetura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas.** [tese de doutoramento] Universidade do Minho, 2007
consultada em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6878>

BARKER, Emma (ed.) **Contemporary Cultures of Display.** Yale: Yale University Press, 1999

BAUDRILLARD, Jean; NOUVEL, Jean **The Singular Objects of Architecture.** Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.

BECKMANN, John (ed.) **The Virtual Dimension: Architecture, Representation and Crash Culture.** New York: Princeton Architectural Press, 1998

BENJAMIN, Walter **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.** Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BERGER, John **Modos de Ver.** Lisboa: Edições 70, 1982.

- BETSKY, Aaron **Violated Perfection. Architecture and the Fragmentation of the Modern.** New York: Rizzoli, 1990
- BLAU, Eve; KAUFMAN, Edward **Architecture and its Images: Four Centuries of Architectural Representation.** Massachusetts: MIT Press, 1989
- BOURDIEU, Pierre **The Field of Cultural Production.** New York: Columbia University Press, 1993
- BRAYER, Marie-Ange **Un Object «Modele»: La Maquette d'Architecture, Architectures Experimentales 1950-2000** Collection du FRAC Center. Paris: HYX, 2003.
- BRUNO, Giuliana **Public Intimacy: architecture and the visual arts.** Massachusetts: MIT Press, 2007
- COLOMINA, Beatriz **Architecturproduction.** New York: Princeton Architectural Press, 1988
- COLOMINA, Beatriz **Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media.** Massachusetts: MIT Press, 1996.
- COLOMINA Beatriz (ed.) **Sexuality & Space.** New York: Princeton Architectural Press, 1992
- DEAN, David **Museum exhibition Theory and practice.** London: Routledge, 1994
- EVENS, Robin **Translations from Drawing to Building.** Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999.
- FEIREISS, Kristin (ed.) **The art of architecture exhibitions.** Rotterdam: nai publishers, 2001
- FLAM, Jack (ed.) **Robert Smithson: The Collected Writings.** Los Angeles: University of California Press, 1996
- FRAMPTON, Kenneth **História Crítica da Arquitectura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1997
- GAMARD, Elizabeth Burns **Kurt Schwitters' Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery.** New York: Princeton Architectural Press, 2000
- GIEBELHAUSEN, Michaela (ed.) **The architecture of the museum, Symbolic structures, urban contexts.** Manchester: university press, 2003

GIEDION, Sigfried **Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition**. Cambridge: Harvard University Press, 1941

GOLDBERG, RoseLee **Space as Praxis** *in*, Studio International 190 #977, setembro/outubro 1975 [p. 130-135]

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy **Thinking about Exhibitions**. London: Routledge, 1999

HARBISON, Robert **The Built, the Unbuilt & the Unbuildable. In Pursuit of Architectural Meaning**. London: Thames and Hudson, 1991

JEUDY, Henri Pierre **Exponer/exhiber**. Paris: La Villette, 1995

JUNGMANN, Jean-Paul **L'Image en Architecture de la Représentation et son Empreinte Utopique**. Paris: Editions de la Villette, 1996.

KRAUSS, Rosalind **Sculpture in the Expanding Field** *in*, October vol.8, 1979
consultado em http://www.situations.org.uk/_uploaded_pdfs/Krauss.pdf

LARNER, Melissa (ed.) **Serpentine Gallery Pavilion 2007: Olafur Eliasson and Kjetil Thorsen**. Baden/London: Lars Müller Publishers/Serpentine Gallery, 2007

LE CORBUSIER **Vers Une Architecture**. Paris: Flammarion, 1995.

LEE, Pamela M. **Objects to be destroyed: The work of Gordon Matta-Clark**. Massachusetts: MIT Press, 2000

LISSITZKY-KUPPERS, Sophie **El Lissitzky, life, letters, texts**. London: Thames and Hudson, 1980

LOOCK, Ulrich (ed.) **anArquitectura de Andre a Zittel** *in*, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves #04. Fundação de Serralves/Jornal Público, 2005 [p.56-171]

MACK, Gerhard **Medios de expresión. Sobre las últimas obras y proyectos de H&deM**, *in* Arquitectura Viva #91, 2003 [p. 36-39]

MACK, Michael **Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography**. London: Architectural Association Publications, 1999.

MILES, Malcolm **Art, Space and the City**. London: Routledge, 1999

OBRIST, Hans Ulrich **A Brief History of Curating**. Zurich: JRP-Ringier, 2009

O'DOHERTY, Brian **Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space.** Los Angeles: University of California Press, 1986

NOTZ, Adrian; OBRIST, Hans Ulrich (ed.) **Merz World. Processing the Complicated Order.** Zurich: JRP-Ringier, 2008

PEREIRA, Fátima Marques (coord.) **Exposições. Diferentes Perspectivas.** Porto: Setepés, 2007

PUTNAM, James **Art and Artifact: The Museum as Medium.** London: Thames and Hudson, 2001

RATTENBURY, Kester (ed.) **This is Not Architecture.** London/New York: Routledge, 2002

RILEY, Terence **The un-Private House.** New York: the museum of modern art, 1999

SCHULZ-DORNBURG, Julia **Arte y arquitectura: nuevas afinidades.** Barcelona: GG, 2002

SCHWARZER, Mitchell **Zoom Scape: Architecture in Motion and Media.** New York: Princeton Architectural Press, 2004

SEROTA, Nicholas **Experience or Interpretation – The Dilemma of Museums of Modern Art,** London: Thames and Hudson, 1998.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de **Mediations in Architecture and in the Urban Landscape.** Lucern: Quart Publishers/ETH Zurich, 2001

STANISZEWSKI, Mary Anne **The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art.** Cambridge: MIT Press, 2001

STIMSON, Blake **The Photographic Compartment of Bernd and Hilla Becher,** 2004
consultado em http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/stimson_paper.htm

SUZUKI, Akira **Toyo Ito: Conversas com Estudantes.** Barcelona: GG, 2005

TREIB, Marc **Architecture versus Architecture: Is (an) Image (a) Reality? Architectural Association Quarterly #4,** 1977, p. 3-14.

TUPITSYN, Margarita (ed.) **El Lissitzky - Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration.** New Haven/Barcelona/Porto: Yale University Press/MCBA/Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999.

URSPRUNG, Philip (ed.) **Herzog & De Meuron - Natural History**. Montreal/Baden: Canadian Center for Architecture/Lars Müller Publishers, 2002.

WADE, Gavin (ed.) **Curating in the 21st Century**. Walsall: New Art Gallery, 2001

ZAUGG, Rémy **Herzog & de Meuron: an exhibition**. Stuttgart: Cantz Verlag, 1996

ZUMTHOR, Peter **Atmospheres**. Basel: Birkhauser, 2006

ZUMTHOR, Peter **Thinking Architecture**. Basel/ Boston/Berlin: Birkhauser, 1999

2G **Aires Mateus**. #28, 2003 IV

arq./a **Vazios Urbanos. Trienal de Arquitectura de Lisboa**. #47/48, Julho/Agosto 2007

AV Monografías **Herzog & de Meuron 1980-2000**. #77, 1999

d'arco magazine **Aires Mateus monografia**. #07, Março/Abril 2009

Prototipo **Sinfonias Notacionais**. #002, Julho 1999

[-] **Aires Mateus** (catálogo da exposição). Lisboa: Almedina/Fundação Centro Cultural de Belém, 2005

[-] **In the Beginning was Merz – From Kurt Schwitters to the Present Day**. Sprengel Museum Hannover (catálogo da exposição). Stuttgart: Hatje Cantz, 2000

[-] **L'Art de l'exposition : Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle**. Paris: Éditions le Regard, 1998

[-] **Pictures of Architecture. Architecture of Pictures. A conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung**. Wien: Springer Verlag, 2004

[-] **Serpentine Gallery Pavillion 2005 designed by Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura with Cecil Balmond – ARUP**, London: Serpentine Gallery, 2005