

O MUSEU TRANSPARENTE

Fondation Cartier e Palais de Tokyo

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto 2014 / 2015

Francisco António Amoedo Luís Amorim Pinto
Orientador: Prof. Doutor Joaquim Moreno



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais

A minha irmã

A Xuxu

A Joaquim Moreno

A FAUP

A ENSA de Paris-Belleville

A La Galerie d'Architecture

A Trienal de Arquitectura de Lisboa - Close, Closer

e

A todos os meus familiares e amigos

RESUMO

A presente dissertação propõe-se estudar o Museu Transparente, a partir da **Fondation Cartier** e do **Palais de Tokyo**. A análise da (des)materialização arquitetônica, literal e fenomenológica, deste processo diluente, surge como síntese do impacto da sobreposição e interpenetração de layers transparentes.

A arte e a sociedade contemporâneas perderam as ambições universais modernistas, em prol da heterogeneidade global. Foram quebradas fronteiras, definições e conceitos, reflexo da sublimação formal da cultura contemporânea. Este fenômeno, físico, emocional e social, tem origem na transparência.

As diversas transparências servem de mote para um estudo mais amplo, do impacto da arquitetura no contexto museológico contemporâneo e na própria evolução do conceito de arte. Nomeadamente, na relação de interdependência entre a instituição, o artista e o público.

ABSTRACT

The present dissertation proposes to study the Transparent Museum, from the point of view of the **Fondation Cartier** and the **Palais de Tokyo**. The analysis, both literal and phenomenal, of the architectural (de)materialization of this diluent process, comes as a synthesis of the impact of overlapping and interpenetrating transparent layers.

The contemporary art and society lost their modernist universal limits, in favor of the global heterogeneity. Boundaries, definitions and concepts were broken, as a reflection of the contemporary culture's formal sublimation. This physical, emotional and social phenomenon, has its origin from transparency.

The various transparencies serve as a motif for a wider study, of the impact of architecture on the contemporary museology context and the very evolution of the concept of art. In particular, the interdependent relationship between the institution, the artist and the public.



ÍNDICE

I | O QUE É O MUSEU TRANSPARENTE? 09

Arte: Contemporânea ou Global? 13

Museu de arte contemporânea ou Centro de Arte? 23

II | TRANSPARÊNCIAS 33

«Arquitetura de vidro», Paul Scheerbart 35

«Transparência Literal e Fenomenológica», Rowe & Slutzky 53

Transparência Opaca 79

Transparência Voyeurista 91

Transparências Fluída e Erótica 105

III | O MUSEU FANTASMA, FONDATION CARTIER 119

O Cedro, O Jardim e O Edifício Fantasma 121

Desmaterialização da Modernidade 133

Um Espaço de Liberdade Multidisciplinar 143

IV | O MUSEU INVISÍVEL, PALAIS DE TOKYO 159

Exposição Internacional de 1937 - Dois Museus Um Edifício 161

Duas Instalações - Uma Paisagem Sem Limites 167

Programa, Curadoria Para Arte Contemporânea 185

V | O MUSEU TRANSPARENTE: CAUSA OU CONSEQUÊNCIA DA CONTEMPORANEIDADE? 201

Bibliografia 206

Índice de Imagens 210



[1]
Mies van der Rohe
Neue Nationalgalerie (1968)
Berlim

I O QUE É O MUSEU TRANSPARENTE?

Adolf Behne descreve a arquitetura não apenas como uma arte útil, mas como «*uma arte livre e sublime, que desenha a partir das suas próprias raízes profundas e glorifica o mundo.*»¹ Uma visão otimista baseada na perspectiva de Paul Scheerbart para uma verdadeira arquitetura, «*a paixão superior para construir*». Para Behne o mundo consiste primordialmente na construção, em comparação com a pintura ou escultura. O ato de construir é apresentado como a «*arte do mundo*» (world-art), uma arte elementar que abriga o produto das restantes artes. Por sua vez, o construído está exposto ao sol, ao vento e à chuva. «*O meio não é um inimigo, mas um aliado.*»² O ato da construção, conseqüentemente a arquitetura, é a única arte a jogar com as maravilhas existentes à nossa volta, com a envolvente e os seus elementos.

O Museu Transparente é uma instituição inovadora e de vanguarda. É produto de um mundo cada vez mais global e disperso em opiniões e atitudes. Não tem coleção própria nem se dedica exclusivamente a uma temática específica. É plural, multifacetado e um organismo mutável. As suas condicionantes físicas funcionam mais como potenciadoras de experiências, discursos e interações, do que restrições à criatividade global característica da arte contemporânea.

É um museu de arte contemporânea. Para se fazer ouvir, despiu-se de formalismos e decorações, de conservadorismos e dogmas. Penetrou na cidade, não para ser visto mas para dela retirar toda a experiência e ensinamento. É mais um espaço público na cidade onde há ruído, agitação e diversão, que chegou do exterior e no seu interior se mesclam com a arte, os seus autores e intervenientes, com o público. É transparente porque tenta ser invisível! Deixa um rasto que ele próprio procura apagar ou diluir entre as trocas da integração na envolvente, cidade, natureza... A invisibilidade pode ser física, característica de um edifício fantasma, que se esconde entre reflexos e imagens espelhadas, com representações virtuais da realidade. Normalmente por intermédio da matéria, quer seja ela transparente, translúcida ou refletora. Ou, por outro lado, pode ser de ambientes. Uma transparência atmosférica, que relaciona o espaço arquitetónico com a liberdade. A liberdade de programa e de usos, a informalidade flexível de uma arquitetura garante o fenómeno da indeterminação como gerador de experiências e interações.

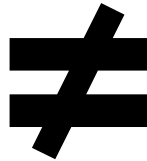
O conceito de transparência é hoje tão difuso e flutuante como o próprio efeito visual. Importa assim aprofundar o seu estudo: a origem e a história, o processo, a evolução do conceito, exemplos práticos, consequências e previsões para o futuro. Tudo isto ajuda a dar forma e a tornar visível a transparência enquanto conceito teórico aplicado à arquitetura, à arte e à vida contemporânea. Já que a sobreposição de conceitos surge exatamente da transversalidade e permeabilidade da aplicação do termo.

Os casos de estudo vêm rematar toda a análise, ao darem corpo e tornarem palpável a manipulação da transparência em diversas camadas de significação aplicadas aos museus e à arte contemporâneas. Normalmente por intermédio dos arquitetos e dos edifícios, dos diretores e curadores, dos artistas e das obras e, naturalmente, o público e a envolvente urbana, social e política. A combinação destes intervenientes, conjugados com a transparência dá a forma e a expressão do Museu Transparente.

1 Adolf Behne (1918-19), «Review of Scheerbart's 'Glass Architecture'», in *Form and Function*, eds. Tim e Charlotte Benton (Londres: Lockwood, 1975), 76. «(...) is a free and sublime art, drawing upon its own deep sources and glorifying the world.»

2 Paul Scheerbart (1914), cit. in op. cit., 77. «Its environment is not its enemy, but its playmate.»

ARTE CONTEMPORÂNEA



ARTE GLOBAL

«Não há questão contemporânea mais urgente que a necessidade de explorar modos alternativos para concetualizar e analisar temas relacionados com a “globalização da cultura”, frequentemente percebidos em termos populares como homogenização cultural numa escala global.»¹

Anthony King

ARTE: CONTEMPORÂNEA OU GLOBAL?

Enrico Navarra (2008)

«A arte contemporânea tornou-se um fenómeno social, um instrumento de comunicação. Não faz sentido compará-la ao que costumávamos conhecer, porque depende dos efeitos da globalização que começamos agora a descobrir, e cujo impacto ainda nos esforçamos por avaliar.»²

Atualmente, a tendência é substituir a expressão arte contemporânea por arte global, quando nos referimos à produção artística nos nossos dias. O contemporâneo global é hoje, vinte anos depois das suas primeiras manifestações, uma oposição aos ideais de progresso e hegemonia caros à modernidade, surgindo como a fénix das cinzas, da arte moderna no final do século XX. As transformações de 1989 na política e no comércio mundiais deram um novo significado ao termo arte contemporânea, no sentido em que esta teve a capacidade de se expandir através do globo. Esta expansão desfiou a continuidade de qualquer perspectiva eurocêntrica da arte. A arte global deixou de ser sinónimo de arte moderna. É contemporânea por definição, não apenas no sentido cronológico, mas também num sentido simbólico e até ideológico.

A arte numa escala global não implica uma qualidade estética inerente que possa ser identificada como tal, nem implica um conceito global relativamente ao que deve ser considerado arte. Assistimos hoje a uma negação das regras e dos cânones, de uma forma ainda mais radical e niilista que no século XX. A resposta à necessidade de representação de um novo contexto é a perda de contexto. Esta inclui a sua própria contradição ao implicar o contramovimento do regionalismo e da tribalização, quer estes sejam nacionais, culturais ou religiosos.

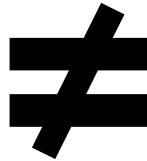
A arte global distancia-se claramente da arte moderna cujo autodenominado universalismo se baseava numa noção hegemónica da arte. Resumidamente, a arte de hoje é global tal como a World Wide Web é global. No sentido em que a Internet é usada em todo o mundo, o que não significa que seja universal no seu conteúdo ou na sua mensagem. A arte perdeu forma e identidade, no sentido de unidade, para ganhar individualidade e autonomia. Passamos de um sentimento de identidade coletiva, de um espírito de pertença coletivo, a um individualismo generalizado e autista. Ao mesmo tempo muito mais plural e genérico que o modernismo. Sem forma palpável e sem a rigidez universalista do movimento moderno, a arte global é uma nuvem difusa que paira sobre a sociedade e a cultura contemporâneas.

O sucesso da modernização favoreceu a exportação da arte ocidental para outras partes do globo, onde a correspondente necessidade de se juntarem aos

¹ Anthony D. King (1991), cit. por Hans Belting, *«Arte Contemporânea com Arte Global: uma avaliação crítica»*, Marte 4 - *«Da criação artística à intervenção espacial»*, (2011), 29.

² Enrico Navarra (2008), cit. por Hans Belting (2011), cit. op., 21.

UNIVERSAL



GLOBAL

«De certa forma, a ideia de arte mundial é sustentada por um conceito de arte baseado na universalidade do modernismo, e hoje isso parece estranho por ligar uma noção ocidental de arte com uma produção multiforme e frequentemente étnica, à qual o termo ‘arte’ é aplicado de modo arbitrário. Considerar toda a obra ou forma criadas pela humanidade como arte foi um paradigma da estética modernista.»³

Hans Belting

países ditos desenvolvidos preparou o terreno. Nos anos do pós-guerra a arte moderna distinguia-se como «forma moderna» na arte, podendo significar no limite «apenas forma», sem qualquer significado ou referência evidentes. O que lhe garantia uma certa universalidade. Formas de expressão como o abstracionismo ou o *ready-made* foram reconhecidas como estilos universais, já que a sua autonomia formal e descontextualizada imprimia uma «linguagem universal», comum e autónoma. Este universalismo tornava possível um entendimento e uma disponibilidade generalizadas no acesso à arte.

Dado este contexto, e sem a forma como objetivo principal e independente, à arte global falta-lhe um idioma comum em termos de estilo. Esta distingue-se por prestar uma nova prova de profissionalismo, definido por assuntos atuais, trata-se de uma performance contemporânea que respeita a identidade coletiva de uma cultura ou povo. Trabalha com as tradições e a etnografia, associadas às invenções, contexto e realidade de um mundo internacional global, mas na busca de uma autonomia local. Deste ponto de vista, o globalismo é uma resposta à universalidade e serve para propagar o capital simbólico da diferença no mercado. Assim, a arte global difere da arte mundial na medida em que é sempre criada e planeada como arte, e em que é sinónimo da prática da arte contemporânea, independentemente das definições que a arte adquira de caso para caso.

A revolução eletrónica é um dos primeiros e principais pré-requisitos para a globalização na arte. Os novos media provocaram a revolução daquilo que até então se considerava arte. A predominância do «cubo branco» acompanhado do seu imaculado conceito de exposição dissocia-se quando a instalação e a arte vídeo invadiram o espaço da arte, cruzando as suas fronteiras em direção à experiência quotidiana dos media. De repente, a arte passa a fazer parte do domínio da comunicação pública. Estes novos meios tornaram-se globais num sentido que nem a pintura nem a escultura alguma vez foram. Este meio trazia uma mensagem global à medida que removia a distância geográfica e cultural entre centro e periferia. Fazendo-se valer das ferramentas ou da linguagem visual dos mass-media, a arte distanciou-se deste pela sua mensagem crítica. Contemporânea era já a mensagem eletrónica.

À medida que os artistas começam a emitir declarações enraizadas na sua experiência do mundo e na prática cultural inicia-se o caminho no sentido da arte global. Em compensação da uniformidade global dos novos media as mensagens artísticas tornaram-se multiformes, representando o universo global a partir de perspectivas locais. A democratização da arte, tendo em conta a facilidade de acesso e a clareza da mensagem, que Walter Benjamin esperava advir da fotografia e do cinema, foi alcançada por tecnologias como o vídeo. O mundo da arte mudou

3 Hans Belting (2009), op. cit. 25.



[1]
Richard Hamilton
*Just what is it that makes
today's homes so different,
so appealing?* (1956)
Kunsthalle Tübingen
(Tübingen)
collage

Pop Art | o conceito analisa a produção e a função da cultura no capitalismo; trata a arte como mercadoria para satisfazer a utilidade do público; marca a passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura ocidental;

Independent Group (IG) | fundado em Londres em 1952, é o precursor do movimento de Pop Art. O grupo, formado por Richard Hamilton, Alison e Peter Smithson e Reyner Banham, entre outros, utilizava os novos meios de produção gráfica, com o objetivo de produzir arte que atingisse as grandes massas;

Hans Belting (2009)

com a alteração das suas ferramentas de trabalho, como veículo de expressão artística e cultural. A formação elitista numa escola de arte segundo a tradição ocidental, foi substituída por um fácil acesso por parte dos artistas a, por exemplo, câmaras de filmar de baixo custo disponíveis em todo o mundo.

O sucesso da *Pop Art* no século XX, veio neste campo impulsionar o processo de globalização e de democratização da arte ao cidadão comum, não apenas no passado, mas com repercussões na atualidade. Muitas vezes assumido como um dos pré-requisitos para a globalização da arte, a *Pop Art* conseguiu através do contraste da imagem popular com as telas aristocráticas e herméticas da expressão do abstracionismo, imagens facilmente identificadas e dos *mass-media* que povoam agora quadros de grande escala, que superficialmente se assemelham a vulgares anúncios publicitários. A *Pop Art* [1] foi resgatada como um intermediário expressivo de fácil acesso da arte global à arte do ocidente, uma vez que as suas imagens parecem partilhar um espelho, onde o mundo é «plano» em todo o lado.

«O mundo da arte em constante mudança já não permite que se desdenhe do fenómeno da globalização, como se este fosse uma mera moda ou um fantasma.»⁴

Apesar da ascendente globalização, a arte global comporta um antagonismo interno à medida da sua extensão virando as suas reivindicações de identidade contra o fluxo «livre» dos media e dos mercados na era da «hipermodernidade». Não obstante da eliminação de velhas fronteiras conseguida através da circulação de informação à escala planetária, os media tornaram os velhos e novos contrastes ainda mais visíveis. O mesmo antagonismo aplica-se também aos museus de arte, os quais se tornaram numa espécie de *site-specific*, como arquitetura, mas essencialmente pelo seu público local ao qual se destina e às obras que expõe, cada vez menos universais a todos os públicos, mas comprometidas contextualmente com o meio em que estão inseridas.

«Os eventos globais de 1989 e posteriores – a reunificação da Alemanha, a fragmentação da União Soviética, a ascensão dos tratados de comércio global, a consolidação de blocos de comércio e a transformação da China numa economia parcialmente capitalista – mudaram profundamente o caráter do mundo da arte»⁵ Deste modo, a arte global tende a escapar às discussões da história da arte, pelo simples facto de já não se orientar por uma grande narrativa e por contradizer a reivindicação moderna de ser ou oferecer um modelo universal.

Jean-Luc Nancy

«A arte é o que excede sempre face a algo que a precede ou que sucede com ela e, por consequência, até mesmo frente ao seu próprio nascimento e morte. É sempre a arte de aprofundar-se no que está para trás ou projetar-se no que está para além.»⁶

4 Hans Belting (2009), op. cit., 50.

5 Julian Stallabrass (2004), cit. por Hans Belting, op. cit., 50.

6 Jean-Luc Nancy, cit. in Franco Purini, «I Musei dell'Iperconsumo», Nuovi Musei: I Luoghi dell'Arte nell'Era dell'Iperconsumo, Mosaico 47, Out. 2008, 7.



[2]
Bill Viola
*Slowly Turning
Narrative* (1992)
Museo Reina
Sofía (Madrid)



[3]
Robert Smithson
Spiral Jetty (1970)
Dia Art Foundation (EUA)

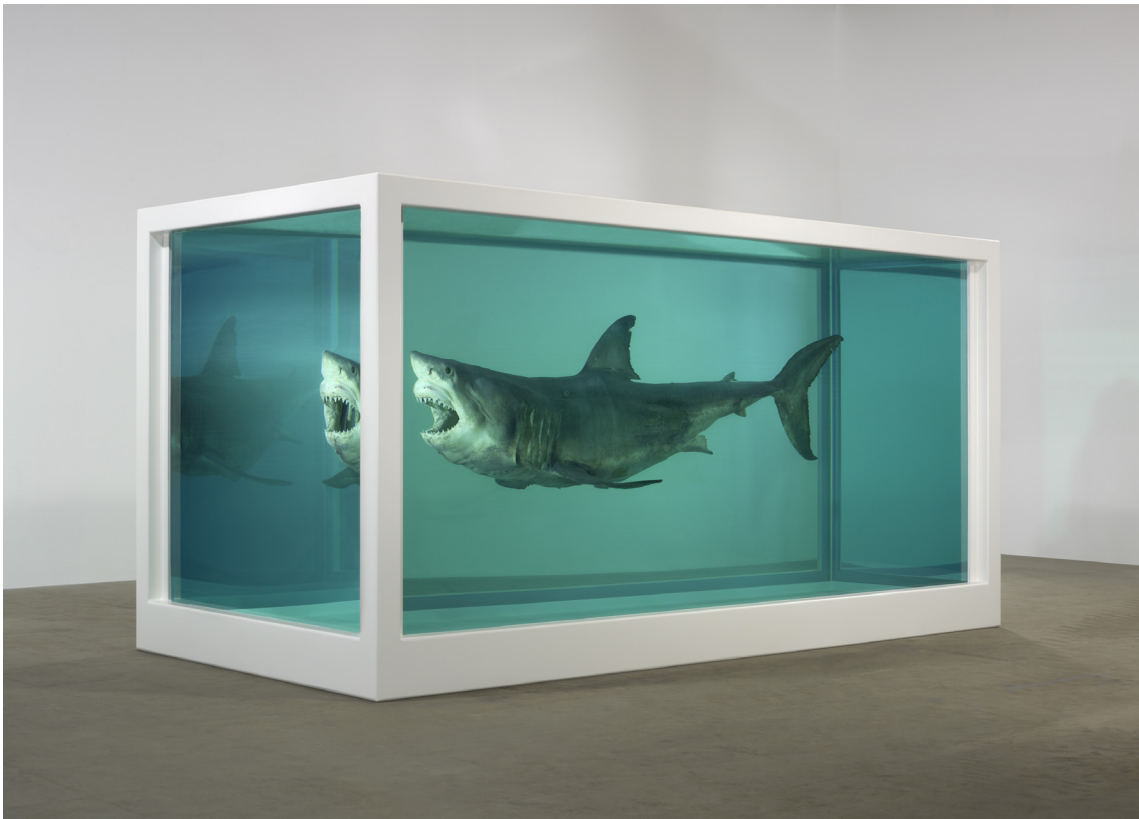
Da Pintura, que ainda se interroga sobre o problema de suporte do *Video Art* [2]; da Instalação à Escultura em toda a sua forma; da *Land-art* [3] ao sucesso da Arte Concetual e da Arte Pobre; da Arte Digital à Performance; da reinvenção do mito aos diversos escritos que interagem com o ambiente, revelando conflitos internos, assim como as margens da indeterminação; da documentação da dinâmica metropolitana à prática sangrenta e metamórfica do corpo, a arte desdobra a vantagem de uma pesquisa mais ampla da matéria em crise com o seu próprio reconhecimento como tal, impregnando o seu público num exercício contínuo de individualização das variadas identidades que esse processo reveste.

Não existe um centro a partir do qual emanem as diversas formas de arte, como desenvolvimento e derivação de uma origem única, mas a arte surge de uma condição policêntrica que vê desaparecer qualquer hierarquia entre as diferentes pesquisas. Sujeita a forças centrífugas potentes e imprevisíveis a arte emerge a partir do seu ambiente institucional - área até hoje tendencialmente elitista - e invade todos os aspetos do mundo físico e da vida individual e social.

Dos *media* à moda, do design industrial à arquitetura, das infraestruturas à cena urbana, cada uma parece seguir a arte, normalmente com resultado incerto ou confuso, numa multiplicação infinita de sinais e de linguagens. Intercetando e apropriando-se da energia mental e processual que prevalece na metrópole contemporânea. Hoje a arte expõe a forma mais radical sobre a natureza da sociedade global e sobre o seu processo vital. A situação até aqui esboçada projeta-se sobre algumas condições que aumentam a complexidade.

A primeira consiste na atual centralidade da comunicação, mais concretamente no produto mais importante do estado da imaterialidade. A segunda condição identifica-se pela passagem da história à geografia. A arte vive atualmente de uma dimensão global, que obriga o artista a pensar de uma nova forma a sua identidade. O artista viu-se na necessidade de recuar na postura de corte com o passado, característico do modernismo. Hoje estamos mais envolvidos com o presente, mas com consciência e respeito pelo passado que herdamos e comprometidos com a tradição. Esta é a resposta natural da procura de identidade individual e coletiva que caracteriza uma sociedade blasé global e multicultural.

A terceira e última condição, de alguma forma, a origem das duas anteriores, trata-se do fator mais influente na determinação da situação atual da arte, o mercado. Com a aceitação e reintegração da *Pop-Art* na mediação do consumo, a arte passou a incorporar a atual dimensão de produto de massas como um dos seus principais elementos, senão mesmo o mais determinante. Com o objetivo de intercetar o plano semântico despojado de toda a problemática de natureza filosófica/ literária, sendo que a sua recusa total possa parecer impossível ou muitas vezes dissimulada.



[4]
Damien Hirst
*The Physical Impossibility
of Death in the Mind of
Someone Living*(1991)

Atinge-se deste modo uma tentativa, muitas vezes pouco interessante, de dessacralização da arte, sem que isso comprometa a sua substância cognitiva. Com uma redução ao essencial, uma sublimação consistente e despojada de atributos culturais superficiais e genéricos pondo em evidência a autenticidade depurada da obra de arte. É dada, então, uma nova necessidade à arte, um novo motivo e modo de atuar conseqüente de uma nova sociedade de consumo. A diversidade e falsa neutralidade da arte global revelaram-se fatores essenciais ao sucesso, no entanto perdeu-se muitas vezes a noção do que pode ser considerado arte, ou até, do próprio valor das obras em relação ao contexto e à história da arte. Por outro lado, é uma arte muito mais liberta de preconceitos e teorias universais. É independente, até politicamente, autista e muitas vezes descomprometida, logo global. [4]

Sandra Jurgens (2013)

«A fidelidade dos artistas e dos críticos à pureza da linguagem e aos seus meios técnicos, que ajudou a definir o modernismo, não deixa de ser hoje uma possibilidade entre muitas. As práticas artísticas contemporâneas não são definidas pelo compromisso com um meio e o uso exclusivo de certos materiais na produção de determinada obra. Os criadores podem usar livremente qualquer material e suporte, pintura, escultura, desenho e colagem, cerâmica, vídeo, fotografia, performance e construir uma obra multifacetada ou construir intervenções que podem integrar tudo, todo o tipo de objetos e coisas. Com efeito, se de acordo com a teoria modernista, a preservação da arte implicava o afastamento em relação ao que não tinha estatuto artístico e o trabalho se desenvolvia ao nível da conceção e realização de formas individualizadas, a orientação da arte contemporânea desenvolve-se no sentido da disseminação, da expansão, da difusão, irregularidade e inexatidão de todas as fronteiras.»⁷

⁷ Sandra Jurgens (2013), «Performatividade Difusa - objectos, instalações e animais domésticos», Arqa 111 : Objectos Indefinidos, revista Arqa, Jan. Fev. 2013, 118.

MoMA

≠



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA OU CENTRO DE ARTE?

A história da arte caracterizava-se por ser um jogo local, que funcionava apenas para a arte ocidental e apenas a partir da Renascença, jogo este inventado para estudar apenas a história da forma. Hans Belting, no seu ensaio «Arte Contemporânea como Arte Global», afirma que os museus de arte contemporânea já não são construídos com o propósito de expor a história da arte, mas pretendem representar um mundo em expansão espelhado na arte contemporânea. É ainda incerta a maneira como os museus ocidentais irão representar a história da arte no futuro. Frances Morris explica, no «*Tate Modern: The Handbook*», que as exposições permanentes nesses museus devem substituir a narrativa da história da arte por «*modos alternativos de olhar a arte*». Diversos «*pontos de vista*» com «*leituras múltiplas*» da coleção de modo a responder a «*uma situação aberta e fluída*». Houve uma reivindicação por parte da arte contemporânea, relativamente à leitura de uma suposta história linear oferecida pela maioria das exposições nos museus. A propósito da representação cronológica da arte contemporânea nos museus, Julian Stallabrass, no seu livro «*Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*», conclui esta ideia ao afirmar que, após o fenómeno da globalização ter descentralizado o mundo, a ideologia do mercado livre da «*nova economia*» oferece a retórica de uma «*arte livre*» que não mais providencia modelos obrigatórios, uma vez que é livre em qualquer direção até ao ponto que o mercado permita.

Estas alterações motivaram, também, a mudança do icónico nome «Museu de Arte Moderna» (*MoMA*) pelo «Museu de Arte Contemporânea» (*MoCA*). O *MoCA* é, por definição, global, uma vez que celebra a produção contemporânea como uma arte sem fronteiras geográficas e sem história em termos de modernismo ocidental. No Japão surgiu ultimamente uma tendência que favorece um determinado tipo de museu regional, no qual a falta de coleção e de curador permite a organização de exposições coletivas organizadas pelos próprios artistas locais. Masaaki Morishita chama-lhes «*museus vazios*» que servem exposições temporárias como um *kunsthallen*, na Alemanha. Tais pré-requisitos garantem ao termo «museu» um novo significado simbólico destinado a locais onde até a arte do futuro se pretende mostrar. Esta abertura do campo de ação do museu contemporâneo e a perda de alguns constrangimentos formais, característicos dos museus tradicionais, resultaram na expansão deste novo tipo de museu de forma exponencial. Parece haver uma contradição entre este fenómeno de propagação e a crise intelectual e interesse, que faria antever uma perda de

Masaaki Morishita |
autor do livro «The
Empty Museum»

Kunsthallen ou
Kunsthhaus | termo
alemão utilizado para
caracterizar um espaço
que se destina a receber
exposição, normalmente
de associações de
artistas independentes

«A instalação de muitos museus é gerida por fatores específicos, entre os quais estão as características arquitetônicas do edifício e a natureza das coleções.»¹

Giorgio Vigni

investimento na cultura e na arte. A propagação de edifícios museológicos e a crise do seu significado, na realidade salienta uma nova e diferente relação com novas audiências que, não tem por hábito visitar museus.

Hans Belting (2009)

«Irão os museus rever o seu papel histórico de modo a oferecer um contexto para a arte, mesmo quando a arte envereda por novas e inesperadas vias? Nos tempos modernos, a arte era definida por um enquadramento institucional. A arte era o que se via em museus dedicados à arte. É por esta razão que, a partir do momento em que os artistas começaram a solicitar outro tipo de museus, estes se tornaram alvo frequente de uma crítica institucional. O espaço museológico era um contexto ou providenciava um contexto. Mas os museus perderam a sua antiga autoridade como tal, e o mercado da arte não oferece um contexto alternativo.»²

Um dos fatores mais preponderantes no sucesso da organização programática de um museu resulta do trabalho conjunto e cooperativo entre o diretor e o arquiteto, desde a fase inicial do desenho das plantas gerais até ao mais ínfimo detalhe. Esta cooperação só se torna viável se existir uma harmonia entre a avaliação crítica do diretor e o gosto criativo do arquiteto. Assim, para além do entendimento entre ambos ser possível, está garantida uma troca de ideias, considerando os vários problemas e respetivas soluções. Resumindo, a projeção de um museu é um exemplo perfeito da importância da relação entre o responsável pela encomenda e o artista que realiza um trabalho. O primeiro, ao fazer os seus pedidos deve mostrar-se disponível para aceitar as sugestões com origem nas fantasias do artista. Ao mesmo tempo que se mantém vigilante, deve fazer julgamentos críticos ao longo do processo de cedência, de forma a assegurar o seu ideal de museu. Tudo isto pressupõe uma coincidência no gosto e vontade de ambas as partes, caso contrário a rutura será quase inevitável, bem como o insucesso do projeto. Esta avaliação crítica de ambas as partes pode prevenir um excesso de zelo em relação à forma de expor e dispor as obras, em relação ao significado e valor da própria. Mas também previne que o arquiteto entre num processo de criação autista e unidirecional, no sentido de responder aos seus caprichos e ambições, deixando para segundo plano todo o projeto institucional e museológico que lhe está implícito.

As qualidades arquitetónicas de um edifício podem ser arruinadas por um excesso de obras expostas no mesmo espaço. Para além de prevenir que cada obra ou objeto possa ser visto e admirado separadamente, como é desejável, rompe-se com o efeito espacial que o edifício envolvente tem com a exposição. Consequentemente, há uma proporção interna que é destruída e que provoca a

¹ Giorgio Vigni (1956), «Nouvelle Installation de la Galleria Nazionale della Sicilia, Palerme», *Museum* Vol. IX, nº4, 1956, 201. «L'installation de tout musée est déterminée par des facteurs spéciaux, notamment par l'architecture de l'édifice et la nature des collections»

² Hans Belting (2009), «Arte Contemporânea com Arte Global: uma avaliação crítica», *Marte 4 - «Da criação artística à intervenção espacial»*, 2011, 35.



[1]
Instalação
*Alexander Calder and
Contemporary Art: Form,
Balance, Joy* (2010)
Museum of
Contemporary Art
Chicago (Chicago)
imagem: Nathan Keay

desorientação e a fadiga dos visitantes. Neste sentido, o ideal seria uma seleção rigorosa dos trabalhos expostos por parte do museu. Em certa medida, tal seleção representaria cumpriria desde já a função educacional do museu. Do público é esperado que guarde alguma memória viva dos objetos expostos mais significativos e belos, o que é dificultado por uma exposição demasiado densa, que deixa o público confuso e incapaz de selecionar as suas preferências. O conteúdo é uma névoa difusa logo à saída do museu. Os melhores resultados, em termos de impacto do conteúdo expositivo, são obtidos por intermédio de uma harmonia de proporções entre os objetos expostos e o espaço que os recebe.^[1] Bem como pelo tipo de apresentação gradual e variada, de acordo com a qualidade dos trabalhos. Naturalmente, quanto mais rigorosa a seleção de trabalhos, maior a necessidade de espaço de armazenamento, devidamente organizado e rapidamente disponível quando necessário.

«Repensar o museu», um tópico recorrente nas sociedades ocidentais, onde os fenómenos de migração e multiculturalismo requerem uma presença visível da instituição museológica. «*A discussão estende-se à crise da exposição, tal como esta se praticava no período áureo do modernismo. Os museus defrontam-se com novas questões: os objetos artísticos estão a ser substituídos por instalações e eventos.*»³ A perda de contexto abre-nos as portas a uma nova recontextualização, com um novo conceito sobre como um museu de arte deve ser. Partindo desta perspetiva os museus sem uma coleção específica podem providenciar um enquadramento em lugares onde a arte precisa de uma presença institucional. Os museus do ocidente foram criados com o propósito de formar ou até inventar uma audiência adequada à arte. Hoje em dia esta tarefa poderá ser realizada em muitos novos locais. «*Os museus de arte, no passado, não exibiam apenas arte, narravam também uma história da arte, ou apresentavam a arte como espelho da sua própria história.*»⁴

As coleções permanentes fazem parar a circulação livre no comércio de arte. A temporalidade dos museus, tão distinta do fluxo do dia a dia, foi durante muito tempo equivalente à história da sua coleção, ou a uma história que se manifeste na sua coleção. Os museus precisam da presença da história, é certo, daquela que é relevante para uma comunidade local ou para uma nação. No entanto, a história devem ser constantemente representada e redescoberta, e às vezes reinventada, enquanto sofre a ameaça do tráfico global de bens e ideias. Como resposta a este quadro o museu assume um papel ambíguo. Por um lado não parece capaz de acompanhar a multiplicidade tipológica da investigação artística em termos da sua organização e distribuição espacial. Assim como da sua solução linguística, relativamente ao esquema já consolidado, como resultado, muitas vezes, numa

Museologia | estudo dos museus; museum studies (ing.)

Museografia | conjunto de práticas ligadas à museologia; museum practice (ing.)

³ Hans Belting (2009), op. cit., 35.

⁴ Ibid., 36.



[2 e 3]
Alfredo Jaar
*Lament of the
Images* (2002)
Tate Modern (Londres)
imagens: Alfredo Jaar

sucessão de salas adjacentes e associadas a um grande interior com múltiplos pisos, numa confluência de percursos e acessos associados a efeitos espaciais. Por outro lado, assume-se, com grande eficácia, como edifício *logo*, emblema espetacular da presença da arte na cidade. O museu assume-se, deste modo, como uma estrutura intrinsecamente dissociada: relativamente tradicional na sua estrutura funcional, visto normalmente como um contentor mais ou menos indiferente à diversidade de objetos que acolhe - sem capacidade de lhes conferir autonomia individual - garantindo toda a sua potencialidade inovadora ao nível da forma, configurando-se como resultante de um armazenamento de carácter experimental.

Giorgio Vigni (1956)

«É de considerável importância evitar qualquer monotonia nos métodos de apresentação; até um método brilhante se pode tornar cansativo se for exagerada a sua utilização. (...) O método de apresentação deve, tanto quanto possível, reter o mesmo carácter de unidade como a própria obra de arte.»⁵

Muitas vezes, especialmente no caso das coleções permanentes, o princípio de apresentação museográfica dos trabalhos garante o isolamento de determinadas obras em espaços devidamente proporcionados, tendo em conta a sua qualidade e importância em relação à exposição e ao museu. [2 e 3] As obras de arte são indivíduos que requerem uma vida no seu próprio ambiente especial, estão carregadas de personalidade que dão forma e ritmo ao espaço onde estão alojadas. Esta possibilidade de isolamento da obra de arte é um sinal de respeito e, ao mesmo tempo, uma expressão prática do desejo de a expor em toda a sua pureza, sem permitir que tenha de entrar em contacto, diálogo ou competição com objetos e materiais externos, à exceção do mínimo necessário para o suporte.

Numa explícita competição com a arte (conteúdo), o museu (contentor) apresenta-se na cidade como uma obra de arte, com a capacidade de fazer convergir para si as relações complexas produto do contexto. Partindo da diversidade linguística os museus procuram responder metamórfica e analogicamente à atual pluralidade de formas de arte. Podemos afirmar que o museu se mantém relativamente tradicional no uso para o qual é construído. Apesar de correta, esta afirmação não exclui a inovação funcional que diferencia o museu da pós-modernidade do museu moderno. Com a introdução das grandes superfícies destinadas ao consumo, fruto da abertura da museologia à sociedade de consumo e entretenimento contemporânea. A amplitude e a natureza deste ambiente faz com que o museu se configure hoje como um edifício híbrido, no qual se integra um fragmento consistente de centro comercial. Do espaço de ritual elitista e seletivo o museu tornou-se um espécie de extensão do espaço público. Um espaço, relativamente aberto, que

⁵ Giorgio Vigni (1956), op. cit., 204. «Il importait en effet d'éviter toute monotonie dans nos méthodes de présentation. Si brillante que soit une solution, son emploi répété devient lassant. (...) Le mode de présentation doit comporter, en effet, autant que possible, le même caractère d'unicité que l'oeuvre d'art.»



[4]
Entrada
Centro Pompidou (2012)
Le Centre Pompidou
(Paris)
foto: Francisco
Amoedo Pinto



[5]
Le Cent Quatre
World of Volcom
Stone (2013)
Le Cent Quatre (Paris)
espaço cultural e artístico
(plataforma colaborativa)
foto: Luka Leroy

propõe várias possibilidades de usos. Um espaço que conjuga o tempo livre com o tempo produtivo, que contraditoriamente oferece uma aventura cultural autônoma e livre ao visitante, ao mesmo tempo que o seu comportamento é altamente condicionado para o consumo de tudo o que acompanhe os objetos artísticos. Na realidade este consumo não se traduz apenas no consumo das obras de arte, mas de todo um mercado paralelo e orientado.

Os museus libertaram-se da tradicional ataraxia museológica do passado e tornaram-se instituições mutáveis. Estas instituições são hoje capazes de responder às necessidades e interesses de uma sociedade global, consumista e mediatizada. Uma sociedade do espetáculo, que procura estes espaços não apenas motivada pela sede de cultura e conhecimento, mas em busca de um espaço de convívio e de encontro. Os museus de hoje vivem, mais do que das coleções, das exposições, no fundo do seu conteúdo. Mas, acima de tudo, vivem também da sua capacidade de oferta de tudo o que está para lá do conteúdo. [4] Mais do que simples contentores, os museus são restaurantes, livrarias, bibliotecas, auditórios, no fundo, espaços públicos, de lazer. E provavelmente, apenas esta capacidade de adaptação torna possível o sucesso do museu de arte contemporânea, que tal como a palavra sugere é do seu tempo e é o espelho da sua era e da sociedade que dele se serve. [5]

Hal Foster (2011)

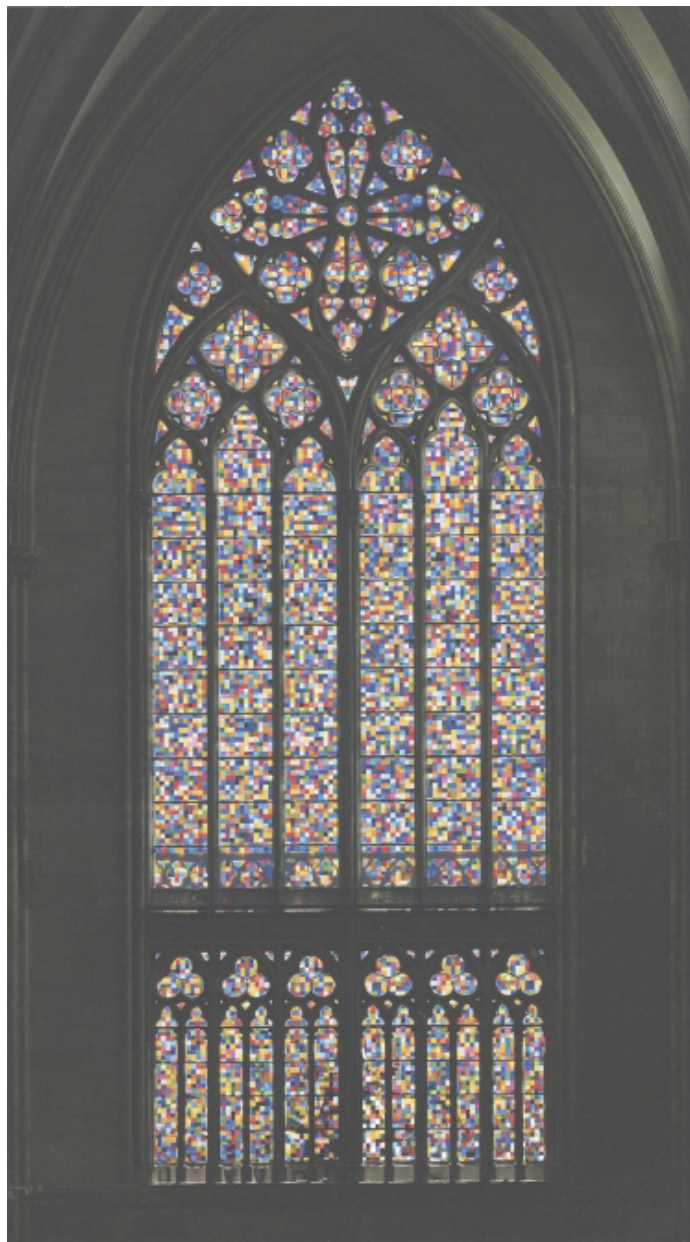
«Nos últimos cinquenta anos, muitos foram os artistas que abriram a pintura, escultura e vídeo ao espaço arquitetural à sua volta, ao mesmo tempo muitos foram os arquitetos que se envolveram nas artes visuais. Por vezes uma colaboração, por vezes uma competição, este encontro é atualmente o lugar primordial para a produção de imagem e criação espacial na nossa economia cultural. Esta conjunção é responsável apenas em parte pela crescente proeminência dos museus de arte; estando também envolvida a identidade de diversas instituições, como empresas e governos interessados na conexão arte-arquitetura com o objetivo de atrair investimentos e publicitar as cidades com centros de arte, festivais e o gosto. É com alguma frequência que da convergência entre arte e arquitetura surgem questões focadas em novos materiais, tecnologias e media. Tudo isto torna esta ligação um caso urgente de análise.»⁶

6 Hal Foster (2011), *«The Art-Architecture Complex»* (Londres: Verso, 2013), vii. «Over the last fifty years, many artists opened painting, sculpture, and film to the architectural space around them, and during the same period many architects became involved in visual art. Sometimes a collaboration, sometimes a competition, this encounter is now a primary site of image-making and space-shaping in our cultural economy. Only in part is the importance of this conjunction due to the increased prominence of art museums; it involves the identity of many other institutions, as corporations and governments turn to the art-architecture connection in order to attract business and to brand cities with arts centers, festivals, and the like. Often where art and architecture converge is also where questions about new materials, technologies, and media come into focus; this, too, makes the connection an urgent one to probe.»

«Atrai o sol para onde deve brilhar e cintilar, coloca as pedras altas no céu, angulares ou curvilíneas, depuradas ou ornamentadas, rugosas ou polidas, claras ou escuras - para então os elementos as trabalharem. Os pássaros voam por entre elas, a chuva molha-as, o vento seca-as, a geada racha-as. A arquitetura é a única arte que lida com os elementos. A formação do mundo é uma espécie de construção, e através de indivíduos cheios de amor pelo género humano, a humanidade constrói a sua própria forma perfeita do mundo.»¹

Adolf Behne

II TRANSPARÊNCIAS



[1]
Gerhard Ritscher
Kölner Domfenster (2007)
(Colónia)
vitral pixelizado para
uma janela da Catedral
Gótica de Colónia

«Uma nova idade do vidro surgiu, que é semelhante na beleza à antiga das janelas góticas [1].»²

Arthur Korn

«ARQUITETURA DE VIDRO», PAUL SCHEERBART

A cultura é, em grande medida, um produto da nossa arquitetura. Com o objetivo de elevar a nossa cultura a um nível superior somos, obviamente, obrigados a mudar a nossa arquitetura. Na perspectiva de Paul Scheerbart «(...) isto apenas é possível se subtrairmos aos espaços que habitamos o seu caráter encerrado.»³.

Durante muito tempo o vidro existia na arquitetura como um material secundário de construção. Sempre remetido para segundo plano, apesar do seu forte efeito ornamental, do seu posicionamento crucial por entre as forças estruturais e do seu contraste demarcado da alvenaria tradicional das paredes. O principal contributo desta nova era, segundo Korn, prende-se com a possibilidade de se construir uma parede de vidro, um revestimento de vidro em torno do edifício, podendo substituir a velha parede sólida com janelas. A janela pode ser ela própria uma parede, no limite, a parede é uma grande janela.

A «Arquitetura de Vidro», profetizada por Scheerbart, deixa que o mundo exterior penetre na interioridade, não apenas através das escassas fenestraçãoes, mas das ideais paredes de vidro. O poeta alemão previa, inclusivamente, que a palavra “janela” desapareceria dos dicionários. Esta nova envolvente criaria obviamente uma nova cultura. O próprio modo de viver o espaço interior iria sofrer alterações. O mobiliário, por exemplo, dificilmente pode ser colocado contra paredes de vidro. Não sem causar um enorme impacto na transparência da superfície envidraçada e conseqüentemente no seu interior. Assim como a fixação de quadros nas paredes é de todo impossível. Para tal seriam previstas paredes opacas no interior, usadas como pano de fundo e suporte dos elementos decorativos.

A fantasia de Paul Scheerbart tratou o material e a tecnologia como pilares do futuro da arquitetura. Precondições para a nova «cultura do vidro», que o próprio previa como sendo o meio que iria «transformar completamente a humanidade». Tais previsões antropológicas, eram baseadas no determinismo implícito nos diversos movimentos do início do séc. XX, nas reformas da sociedade, na vida e nos meios

1 Adolf Behne (1918-1919), «Review of Scheerbart's 'Glass Architecture'», in Form and Function, eds. Tim e Charlotte Benton (Londres: Lockwood, 1975), 77. «It attracts the sun to where there should be glitter and sparkling, it places its building stones high in the sky, angular or curvilinear, smooth or ornamented, blunt or sharp-edged, light or dark - and there the elements work the stones. Birds fly between them, the rain drenches them, the wind dries them, the frost splits them. Architecture is the only art which deals directly with the elements. The formation of the world is a kind of building, and through individuals filled with love of mankind, humanity builds a self-perfecting form of the world.»

2 Arthur Korn (1929), «Glass in Modern Architecture», in Form and Function, eds. Tim e Charlotte Benton (Londres: Lockwood, 1975), 170. «A new glass age has begun, which is equal in beauty to the old one of Gothic windows.»

3 Paul Scheerbart (1914), «L'Architecture de Verre», trans. Pierre Galissaire, (Estrasburgo: Circé, 2013), 29. «(...) cela ne sera possible que si nous faisons en sorte que les pièces dans lesquelles nous vivons n'aient plus ce caractère clos.»

«Esta não é uma parede imaginária pura, como é o caso do ritmo regular de colunas em volta de um templo clássico.»⁴

Arthur Korn

de produção. Scheerbart explorou o potencial transformador das paredes de vidro, das estruturas em ferro e betão, da luz elétrica, dos sistemas de aquecimento e arrefecimento, das cadeiras metálicas, aspiradores, carros, aviões e de uma arquitetura flutuante. Se a cultura vigente resulta de uma arquitetura de divisões encerradas, então uma nova cultura resulta de novas circunstâncias distintas da tradicional vida enclausurada. Isto seria o resultado, de uma arquitetura «(...) *que deixa entrar a luz do sol, da lua, e das estrelas, não apenas através de algumas janelas, mas por todas as paredes possíveis, as quais serão todas inteiramente em vidro - ou vidro colorido.*»⁵

As aberturas e perfurações das paredes foram sempre um objetivo e um problema na construção. Ao longo do tempo foram surgindo soluções com o objetivo de fazer o interior visível desde o exterior, e vice-versa. No entanto, o homem nunca foi capaz de encerrar e dividir o espaço através de uma simples membrana, com sucesso, até ao início da era do vidro. É esta membrana que encerra o espaço, possuindo apenas algumas das características essenciais das barreiras sólidas e opacas, como, por exemplo, proteção face às variações de temperatura e ruído, bem como a provisão de segurança e privacidade.

O caráter positivista e técnico do livro, põe em claro as características arquitetónicas de um futuro utópico, algo absolutamente legítimo se tivermos em conta as inovações técnicas da construção entre o final do século XIX e o início do século XX. Assistiu-se, portanto, ao princípio do fim da parede exterior, ainda que não definitivamente, como sabemos. O vidro possui qualidades extraordinárias que lhe permitem assumir-se como uma parede exterior praticamente não existente, isto quando comparada com as construídas a partir de materiais como a pedra, as ligas metálicas e as mármore, as quais formam todas barreiras sólidas e opacas. Esta mudança radical fez com que a nossa primeira impressão em relação a um edifício deixe de ser as suas paredes exteriores, o invólucro. É o espaço interior, em profundidade, e a moldura estrutural que o limita, e que se faz notar através da superfície envidraçada. «*Esta parede é pouco visível, e apenas pode ser vista quando existem distorções de luzes refletidas ou efeitos espelhados.*»⁶ O vidro é notado, mas não propriamente visível, o que permite que possa encerrar e abrir espaços em mais do que uma direção. A sua vantagem mais peculiar está na diversidade de impressões que é capaz de criar e transpôr para o imaginário do observador. Contudo, não deixa de ser uma barreira física e não visual, é isso que o destaca dos outros materiais.

Neste sentido, revelou-se importante, no início do século passado, redesenhar e repensar os princípios básicos da janela como elemento estrutural da grande

4 Arthur Korn (1929), op. cit. «This is not a purely imaginary wall as it is in the case of the regular rhythm of columns around a classical temple.»

5 Paul Scheerbart (1914), op. cit. «(...) qui laisse pénétrer la lumière du soleil et la clarté de la lune et des étoiles dans les lieux d'habitation non seulement par quelque fenêtres, mais également par le plus grand nombre possible de murs - des murs entièrement en verre, et en verres de couleur.»

6 Arthur Korn (1929), op. cit. «This wall is barely visible, and can only be seen when there are reflected lights distortions or mirror effects.»



[2]
Gravura fantasiosa pintada à mão, provavelmente do século XIX, após as primeiras escavações na capital Síria - representação dos jardins suspensos da Babilónia com a Torre de Babel ao fundo, com base em crónicas, aparentemente, de: Berossus, 250 d.c. (galeria alta, em forma montanha) e Philo, 250 d.c., 150 d.c., século I ou século IV (floresta de colunas, fontes); e Diodoro, 50 a.c. (escadas)



[3]
Louis Comfort Tiffany
Gold Dragonfly Table Lamp
início do séc. XX



[4]
Louis Comfort Tiffany
Magnolias and Irises (1908)
The Metropolitan
Museum of Art (NY)

superfície envidraçada. Não apenas pela tendência geral de reconsiderar e redesenhar os elementos principais da arquitetura e da construção nos edifícios modernos, mas pelo simples facto da janela ser o elemento mais complexo e exposto numa parede exterior, no fundo a janela é a criação e resolução de um problema.. Acresce a este facto a necessidade de mobilidade e abertura de uma janela e da procura pelos caixilhos e perfis mais finos e elegantes possível.

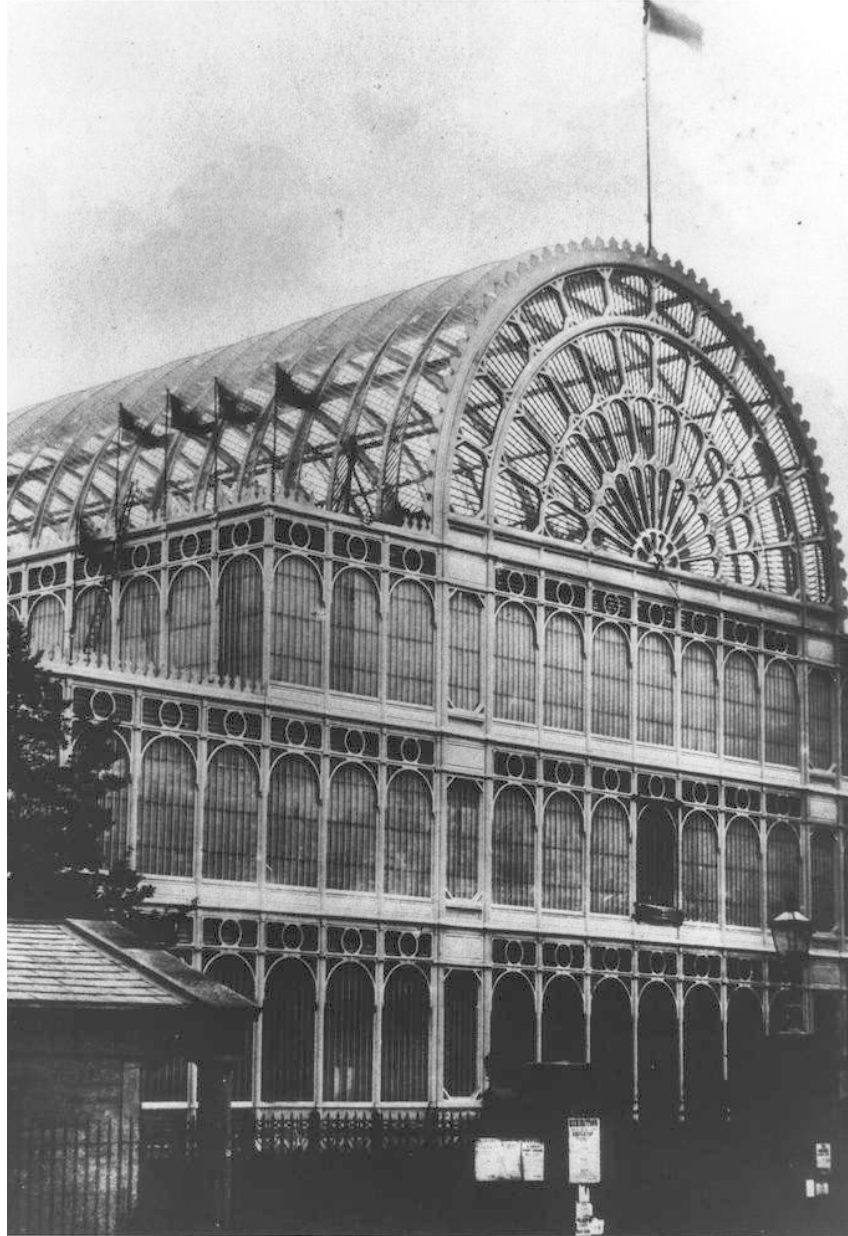
Apesar da relevância que tais avanços técnicos representam para a arquitetura moderna, existem, na história da humanidade exemplos de civilizações que servem de inspiração a esta nova forma de viver e fazer arquitetura. Na tradição árabe, por exemplo, vivia-se mais nos jardins que nos palácios, os famosos jardins da Babilónia^[2] são disso exemplo. Surgiram, assim, na arquitetura islâmica as pérgolas, gazebos e pavilhões. É a partir da ocupação do jardim que a arquitetura de vidro se impõe, com o objetivo de tirar o máximo partido da relação do interior com o exterior, neste caso da sua extensão para o jardim. Nas palavras de Scheerbart, e de forma ambiciosamente otimista e visionária, a recusa de uma arquitetura de tijolo mudaria profundamente a superfície da Terra. «*Seria como se a Terra se enfeitasse com joias de esmalte e brilhantes (...) Teríamos então um verdadeiro paraíso terreno e não sentiríamos a necessidade de ansiar pela chegada do paraíso celeste.*»⁷

Na antiguidade clássica grega o vidro era praticamente desconhecido. Por outro lado, anteriormente, nas regiões entre os rios Tigre e Eufrates (Suméria), já existiam vitrais multicolores e composições de azulejos cerâmicos, inclusivamente no primeiro milénio a.C. Podemos considerar a região do Crescente Fértil e o Oriente Próximo como o berço da arquitetura de vidro. No entanto, na Europa e no mundo ocidental a arquitetura de vidro seria impossível de imaginar sem o Gótico^[1]. No séc. XII, as catedrais e os castelos góticos criaram o desejo de alcançar uma arquitetura de vidro. Exatamente por isso, Scheerbart considera a catedral gótica o «prelúdio» dessa arquitetura. Ainda assim, a sua realização completa não se tornou possível, por ainda não possuírem o conhecimento e os meios técnicos, nomeadamente o domínio do ferro, apropriados à sua construção.

Só mais tarde, já no século XIX, com a revolução industrial e o desenvolvimento da técnica e qualidade do ferro, foi possível sonhar com uma arquitetura baseada num material transparente, o vidro. O qual também beneficiou de alterações ao longo dos tempos, com um desenvolvimento técnico admirável. Valeram a experiência do célebre americano Louis Comfort Tiffany. A invenção do vidro *Tiffany*, com a introdução de nuvens de cor nos vidros, permitiu obter efeitos maravilhosos, que dotaram os reflexos dos famosos candeeiros ^[3] e vitrais ^[4] de um novo encanto.

No passado, a arquitetura do tijolo evitava com frequência a verticalidade mediante o recurso à cúpula. Em relação às paredes essa recusa revelava-se inviável.

⁷ Paul Scheerbart (1914), op. cit., 29., «Ce serait comme si la terre revêtait une parure de brillants et d'émaux. (...) Nous aurions un paradis sur terre, et nul besoin dès lors de lever des yeux nostalgiques à la recherche du paradis céleste.»



[5]
Sir Joseph Paxton
Crystal Palace (1851)
(Londres)

Apenas a combinação do vidro com a estrutura de ferro permitiu a curvatura das paredes na vertical, bem como o aumento exponencial da dimensão dos vãos. A construção metálica garantiu a possibilidade de projetar formas mais variadas, para tal contribuiu também a aplicação do betão armado. Ambos os materiais ajudaram a dar resposta às excentricidades formais da *Art Déco* e da *Art Nouveau*. A verticalidade das paredes deixa assim de ser uma necessidade, o que possibilitou a continuidade física e sensorial entre paredes e teto. A verticalidade deixa de estar associada a pequenos espaços, mas acima de tudo passa-se a poder habitar grandes espaços, altos e amplos, com grande quantidade de luz a entrar de todas as direções, como foi exemplo o *Crystal Palace* [5], em Londres. Por todos estes motivos, a primazia de uma visão e pensamento em planta na produção arquitetónica sofreu um grande impacto, com o aumento da importância da secção geral do edifício enquanto meio de conjugação de uma conceção espacial mais ampla e real.

O positivismo da obra de Paul Scheerbart profetiza acerca dos efeitos psicológicos que os arquitetos do vidro foram capazes de retirar da envolvente. Numa comparação às catedrais Góticas e aos templos da Babilónia e Síria, o autor ansiava uma sensação especial de solenidade.

Em relação à vida doméstica, depois de todas as fantasias realizadas, Sheerbart acredita que surgirá um interesse pelo exterior, por viajar, por conhecer o mundo. A vida doméstica revelou-se necessariamente diferente da do passado, mas o nosso quotidiano social e urbano foi também profundamente afetado. O autor de «*Glasarchitektur*» acreditava que as ruas passariam a ser passeios de colunas luminosas, flanqueados de edifícios em vidro com a sua atividade interior a transparecer para o público. Posto isto, podemos afirmar com certeza que Scheerbart procurava, defendia e acreditava numa nova «civilização do vidro».

Paul Sheerbart (1914)

«A nova envolvente de vidro transformará o homem por completo. (...) Nós também queremos ficar ligados ao passado: não uma questão de destruir as pirâmides do Antigo Egito. Mas queremos-nos esforçar igualmente por criar o novo - com todas as nossas forças... que estas sejam cada vez maiores!»⁸

A propósito da sua revisão da aclamada utopia de Paul Scheerbart, Adolf Behne considera que, no início do século XX, o cidadão europeu ainda não estava preparado para uma «Arquitetura de Vidro». Sendo apenas capaz de a considerar como uma solução real do ponto de vista estético ou, na melhor das hipóteses, profundamente simbólica. Este tipo de arquitetura é então considerada como algo absolutamente simples, a ser apresentado exatamente segundo a visão otimista de Scheerbart, de modo a considerar mesmo que não se trata de um mero capricho de um poeta mas a hipótese de surgimento de uma nova cultura.

⁸ Ibid., 158. «Le nouveau milieu qu'elle créera transformera complètement l'homme. (...) Nous aussi voulons lui rester attachés: il n'est pas question de détruire les pyramides de l'ancienne Egypte. Mais nous voulons également nous efforcer de créer du nouveau - de toutes les forces dont nous disposons... et puissent celles-ci toujours s'accroître!»

«Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. É também uma intoxicação, um exibicionismo moral, que tanto precisamos. A discrição a respeito da própria existência, outrora uma virtude aristocrática, tronou-se mais e mais um assunto da pequena burguesia.»⁴

Walter Benjamin

No que toca às qualidades físicas e plásticas do vidro, Behne afirma que «*Nenhum material supera a matéria a um ponto tão extenso como o vidro*»¹⁰. O vidro é, neste sentido, um material virgem; na sua produção a matéria é derretida e transformada. O que permite atingir os efeitos mais elementares dos materiais: reflete o céu e o sol, é transparente como a água e garante uma infinidade de possibilidade no que toca à cor, forma e qualidade, a que ninguém fica indiferente, ao ponto de se poder tornar opaco com a incidência direta de luz. Para Behne, em comparação com o vidro todos os restantes materiais parecem derivativos ou insignificantes, «*(...) simplesmente artificiais (man-made). O vidro tem qualidades extra-humanas, super-humanas.*»¹¹

Ainda assim, a relevância do texto de Behne, sobre a «Arquitetura de Vidro», é a sua consciência de que para o europeu do início do século uma arquitetura de vidro significaria uma arquitetura desconfortável. Na verdade para o autor uma arquitetura de vidro obrigaria o cidadão europeu a sair da sua zona de conforto. «*Fora com o conforto! Só quando o conforto acaba, começa a humanidade.*»¹² As características do vidro podem tornar complicado recriar o aconchego e a intimidade de uma alcova para ler ou desfrutar do sossego de uma casa vazia ao fim da tarde.

Adolf Behne (1919)

«*A arquitetura de vidro exclui o estado vegetativo maçador do conforto do tipo abajur, onde todos os valores se tornam atenuados e desgastados, e substitui-os por um estado de alerta brilhante, uma atividade ousada, e pela criação de valores cada vez mais frescos e cada vez mais bonitos.*»¹³

Este tipo de arquitetura é ainda apresentado, numa visão altamente otimista, como meio capaz de alterar o comportamento dos cidadãos europeus, nomeadamente a sua inflexibilidade e severidade. Segundo o autor o europeu é flexível quando não tem responsabilidades, quando as tem, por outro lado, torna-se severo e inadaptável. O vidro, acreditava Behne ia transformá-lo. «*O vidro é puro e angular, no entanto no seu potencial oculto é suave e delicado. O novo europeu terá também estas qualidades: clara determinação e extrema gentileza.*»¹⁴ Uma perspetiva absolutamente otimista em relação ao futuro. Apesar de não acreditar numa mudança dos valores morais, mas sim a nível sentimental. Pela beleza e pelo amor. O amor, seria universal e não individual. Um amor não sexual, que exclui a crueldade entre as pessoas, de forma a dar espaço apenas à entreajuda e à gentileza.

9 Walter Benjamin (1929), «*Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia*», in *Modernism: an Anthology*, ed. Lawrence Rainey, (Oxford: Blackwell, 2005), 1089. «To live in a glass house is a revolutionary virtue par excellence. It is also an intoxication, a moral exhibitionism, that we badly need. Discretion concerning one's own existence, once an aristocratic virtue, has become more and more an affair of petit-bourgeois parvenus.»

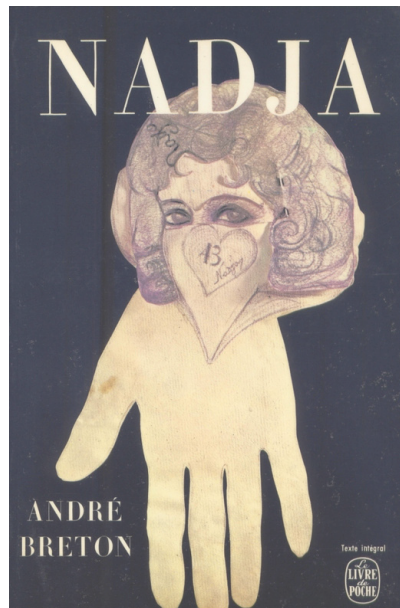
10 Adolf Behne (1919), «Review of Scheerbart's 'Glass Architecture'», in op. cit. 77. «No material overcomes matter to such an extent as glass.»

11 Ibid., «(...) merely man-made. Glass has an extra-human, super-human quality.»

12 Ibid., «Away with comfort! Only where comfort ends, does humanity begin.»

13 Ibid., «Glass architecture rules out the dull vegetative state of jellyfish-like comfort in which all values become blunted and worn, and it substitutes a state of bright alertness, a daring activity, and the creation of ever fresher, ever more beautiful values.»

14 Ibid., 77 e 78. «Glass is sheer and angular, yet in its hidden potential it is gentle and delicate. The new European will have these qualities too: clear determination and utmost gentleness.»



[6]
André Breton
Nadja (1928)
Gallimard, Le Livre
de Poche (Paris)



[7]
Bruno Taut
Glashaus (1914)
Exposição Werkbund
(Colônia)
foto: Franz Stoedtner
vista do exterior

Adolf Behne (1919)

«A arquitetura de vidro vai eliminar toda a severidade dos europeus e substituí-la por ternura, beleza e candura.»¹⁵

A «*Glasarchitektur*» de Sheerbart, serviu de propósito a Walter Benjamin para corrigir os perniciosos preconceitos românticos surrealistas no ensaio, «*Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia*» (1929), que pretendia examinar os feitos e os fracassos do surrealismo em relação à crise intelectual e ao conceito humanista de liberdade. Do ponto de vista do autor a inteligência revolucionária falhou na tentativa de derrubar a burguesia reacionária, bem como na aproximação às massas. Para além da aposta na conceção intelectual de contemplação, o autor sugere uma orientação do trabalho intelectual para a esfera das imagens, numa tentativa de atingir os limites das possibilidades, o truque da iluminação profana, uma noção surrealista da contemplação como experiência poética. Para sustentar esta teoria, o autor focou-se no trabalho de André Breton, mais concretamente numa obra, «*Nadja*» [6], e, por conseguinte, na sua capacidade de transformar o profano em iluminação:

Walter Benjamin (1929)

«Ele foi o primeiro a perceber as forças revolucionárias que surgiram no 'antiquado', as primeiras construções em aço, as primeiros edifícios fabris, as primeiras fotografias, os objetos que se começaram a extinguir, (...) Ninguém antes destes visionários e áugures teria percebido como a destituição - não apenas social mas arquitetónica, a pobreza dos interiores, objetos escravizados e escravizantes - podem ser de repente transformados em niilismo revolucionário (...) em experiência revolucionária, se não em ação (...)»¹⁶.

Objetivamente, também Scheerbart se insurgia de forma hostil contra o reformismo burguês e a cultura do estado industrial, através da imagem da «ciência ficção» de um futuro utópico. Esta combinação serviu de base atrativa a Walter Benjamin para que, a partir das primeiras construções em aço, desenvolvesse um niilismo revolucionário capaz de preencher o sonho utópico da cultura do vidro.

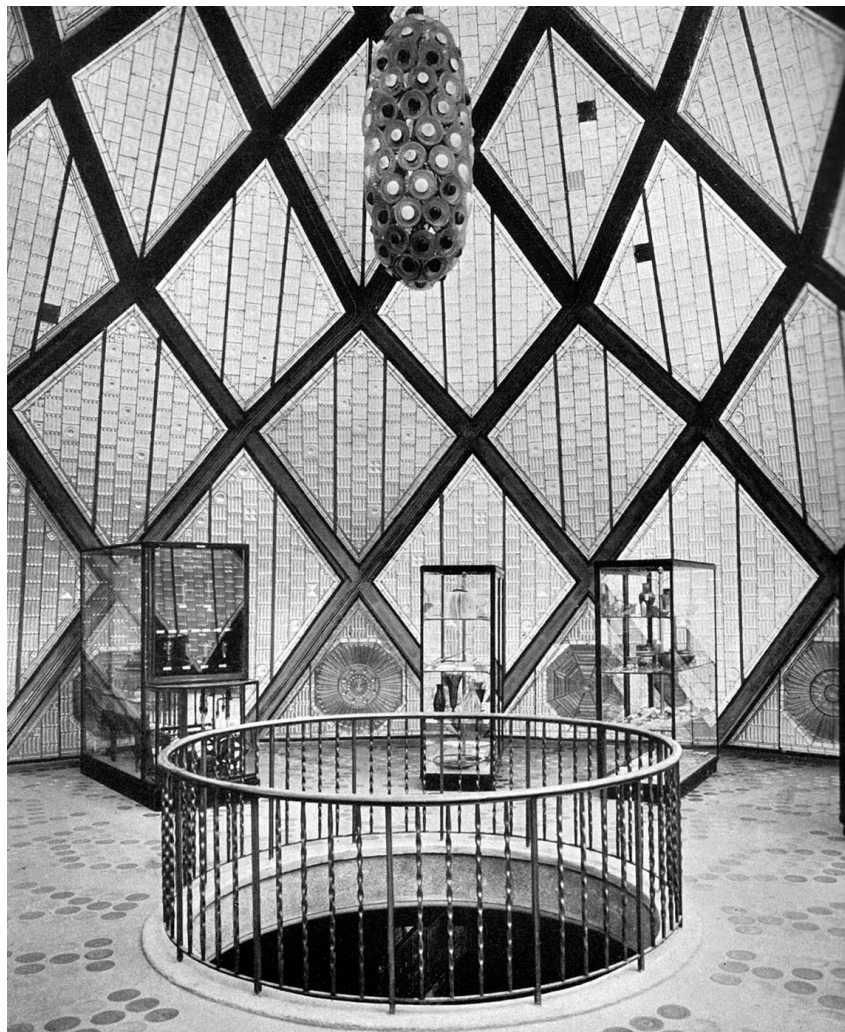
Detlef Mertins (1996)

«No sonho utópico de Scheerbart, a racionalidade da tecnologia e o encanto da arte coincidem num novo paradigma de organicidade tecnológica marcada pela imagem de um entorno de vidro que poderia, de acordo com o poeta, estender os efeitos psicológicos dos vitrais góticos e das 'ampullae' de vidro babilónicas a todos os domínios da vida, fazer das casas catedrais com a mesma 'influência peculiar' que já era do conhecimento dos sacerdotes da Babilónia e da Síria.»¹⁷

15 Ibid., 78. «Glass architecture is going to eliminate all harshness from the Europeans and replace it with tenderness, beauty, and candour.»

16 Walter Benjamin (1929), op. cit. «He was the first to perceive the revolutionary energies that appear in the 'outmoded', in the first iron constructions, the first factory buildings, the earliest photos, the objects that have begun to be extinct, (...) No one before these visionaries and augurs perceived how destitution - not only social but architectonic, the poverty of interiors, enslaved and enslaving objects - can be suddenly transformed into revolutionary nihilism (...) into revolutionary experience, if not action (...)»

17 Detlef Mertins, «*The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass*», in *Assemblage 29*, (Cambridge: MIT Press, 1996), 11. «In Scheerbart's utopian dream, then, the rationality of technology and the enchantment of art coincide in a new paradigm of technological organicity marked by the image of a glass milieu that would, according to the poet, extend the psychological effects of Gothic stained glass and Babylonian glass ampullae to all realms of life, making homes into cathedrals with the same 'peculiar influence' that was already known to the priests of ancient Babylon and Syria.»



[8]
Bruno Taut
Glashaus (1914)
Exposição Werkbund
(Colónia)
foto: Deutsche Form
im Kriegsjahr
vista do piso superior
na cúpula



[9]
Bruno Taut
Glashaus (1914)
Exposição Werkbund
(Colónia)
foto: Deutsche Form
im Kriegsjahr
vista do piso inferior,
da fonte, escadaria
lateral e abertura para
o piso superior

Provavelmente, o arquiteto mais próximo de Paul Scheerbart, e das suas utopias em torno da arquitetura e da cultura do vidro foi Bruno Taut. Desta mútua influência resultam, a dedicatória da *Glass House* [7] de Taut a Scheerbart, projetada em 1914 para a exposição Werkbund, em Colónia, e a dedicatória recíproca, no mesmo ano, do «*Glasarchitektur*» de Scheerbart a Taut. Ambos utilizaram as suas obras como veículos de transmissão das preocupações conjuntas relacionadas com as propriedades da cor, reflexo e luminosidade do vidro, aplicadas não apenas à arquitetura mas ao mundo real. Tudo isto em pleno período de caos político e social europeu, na iminência daquela que viria a ser a Primeira Guerra Mundial. E a partir da qual se iniciou um longo período de transformação social, política, económica, artística, tecnológica e acima de tudo cultural, não apenas na Europa, mas em todo o Mundo. Um período fértil de fantasias expressionistas, desde cidades cercadas por montanhas, aos exuberantes edifícios coloridos num êxtase radiante e de estruturas em ferro magicamente suspensas.

O pavilhão de Taut para Colónia assemelhava-se a um cristal, cuidadosamente lapidado. Os painéis de vidro da cobertura [8], em forma de ogiva, assentavam sobre uma base cilíndrica de pilares e tijolo de vidro. Dentro estava uma fonte [9] plantada no interior estático de um vidro colorido, envolta como uma semente preciosa por duas escadarias com o mesmo tijolo de vidro do exterior. A «*Glashaus*» fora pensada para ser um símbolo, no sentido romântico do termo, da renovação de uma sociedade «orgânica», curiosamente já no limite da rutura e do seu período histórico mais amargo. Em contraste absoluto com o otimismo futurista de Scheerbart e Taut.

Já depois da guerra, em 1919, Adolf Behne volta, por sua vez, a relançar a visão de Scheerbart como o que ele considerava, «o regresso da arte». Uma crítica ao humanismo europeu, dando valor à pobreza e advogando o regresso ao primitivismo desperto através do poder criativo das massas. Na revisão que fez do «*Glasarchitektur*», Behne considera, em primeiro lugar, Taut, e em seguida Walter Gropius, como os arquitetos que mais próximo estão de preencher a visão de Scheerbart num período de ressaca da Primeira Grande Guerra. Este período caracterizou-se por uma arquitetura expressionista, que tentava conjugar a tecnologia com a natureza (primitiva e originária). Uma resposta da mais progressiva arquitetura modernista alemã, dos anos 20, para a restauração da comunidade, ordem e harmonia pré-moderna, fruto da industrialização e da metropolitização.

Uma posição bem diferente expressou Walter Benjamin. Na sua opinião, Bruno Taut não se enquadra entre os arquitetos que melhor desenvolveram as ideias de Scheerbart, mesmo contra a própria opinião do autor na dedicatória. Estes arquitetos deveriam refletir a mais extrema arquitetura racionalista e anti-orgânica. Uma arquitetura sem “arte”, regida pelo espírito da pura engenharia,



[10]
Lucia Moholy
Bauhaus Workshop
Building from Below.
Oblique View. (1926)
Museum of Modern
Art (NY)



[11]
Lyonel Feininger
The Cathedral of
Socialism (1919)
Bauhaus Archives
(Berlim)
capa do Manifesto da
Bauhaus de Gropius

neste caso Le Corbusier, J. J. P. Oud, Adolf Loos e os arquitetos da Bauhaus. Estes arquitetos foram, na verdade, capazes de alcançar o potencial latente aos meios de construção industriais e aos novos materiais sintéticos (vidro, aço e betão), «(...)tendo-se finalmente libertado da falsa Kultur burguesa que tinha imposto as formas das épocas históricas precedentes ao 'novo'»¹⁸.

Desta extraordinária mistura de «elementaristas» de vanguarda surge uma nova cultura, no fundo a grande base fundadora do modernismo, caracterizada pela noção multifacetada do *Gestaltung* (produtor de forma). A arte e a engenharia trabalhavam em conjunto para produzir a forma moderna, a forma do novo mundo, a forma do futuro. Ao mesmo tempo, esta nova cultura tinha a capacidade de fazer a ponte entre o diversificado leque de pesquisas artísticas pós-expressionistas. Deste meio surgiram nomes como Hans Richter, Tristan Tzara, Theo van Doesburg. Mais tarde, este grupo, estendeu-se a nomes como Mies van der Rohe, El Lissitzky, Frederick Kiesler, Man Ray e Raoul Hausmann. Desta forma, juntaram-se na mesma corrente de pensamento, dadaístas e neoplasticistas, construtivistas e surrealistas. Era acima de tudo uma resposta ao mundo moderno, uma forma de pensar, ver e construir altamente racionalista e sintética, elementar mas complexa.

Walter Gropius (1919)

*«Artistas, derrubemos então as paredes que os ensinamentos ergueram entre as artes, afim de que nos possamos tornar todos construtores! Desejemos, em conjunto, esta nova ideia sobre a arquitetura, reflitamos sobre ela e recorramos a ela. Pintores e escultores, destruam as barreiras que vos impedem o acesso à arquitetura e tomem parte na construção, lutem por atingir o derradeiro objetivo da arte: a conceção criadora de catedral do futuro, que restabelecerá a coesão sob uma forma única de arquitetura, de escultura e de pintura.»*¹⁹

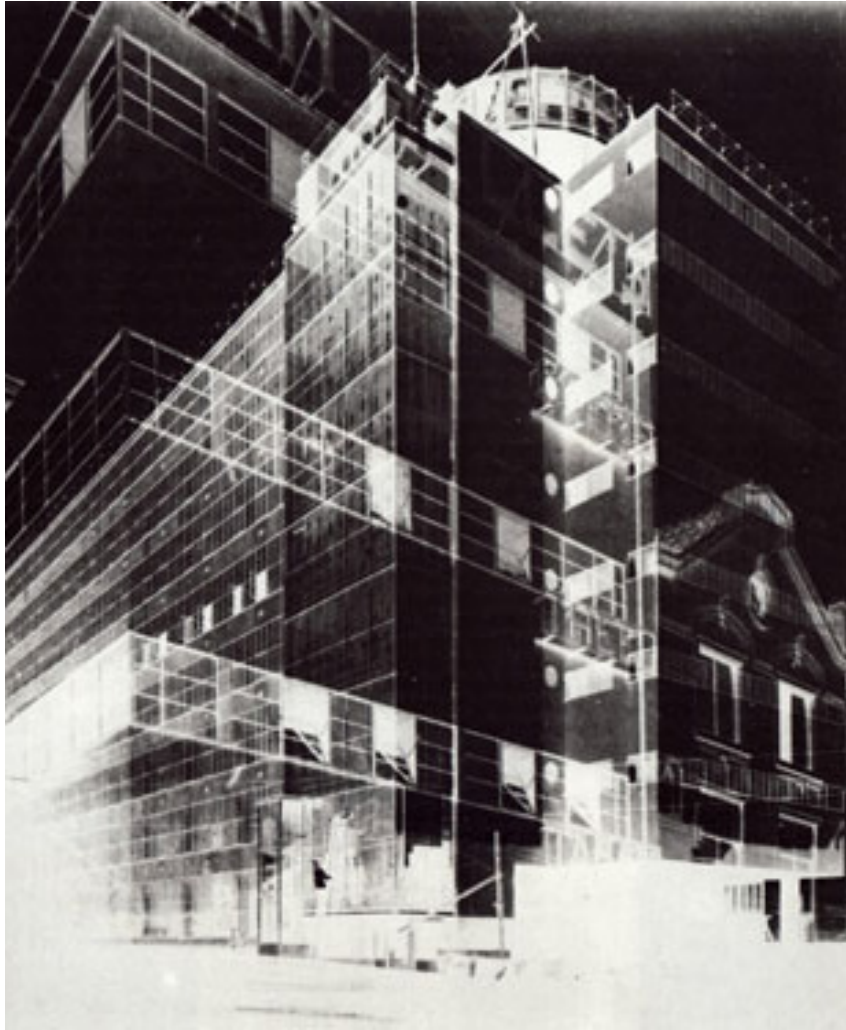
Este entusiasmo crescente, com origem no positivismo utópico e que deu origem ao modernismo racionalista ganhou forma, através do novo edifício da Bauhaus [10], em Dessau, projetado por Walter Gropius. «a arquitetura de vidro, que não passava de uma utopia poética à pouco tempo atrás, torna-se hoje realidade sem constrangimentos.»²⁰. A Bauhaus de Dessau assumia o vidro como a nova imagem arquitetónica, em harmonia com as novas exigências da sociedade moderna, resumidamente com a nova cultura. Era um obra inovadora na sua essência e construção, por forma a abrir caminho a uma nova arquitetura: leve, aberta, clara e, acima de tudo, temporária. A Bauhaus dava assim resposta ao novo mundo, cheio de ambição e ideologia, com vontade de recuperar da guerra e de olhos postos num futuro que se imaginava mais justo, equilibrado e positivo.

Em 1923, na exposição da Bauhaus, as pinturas cristalinas de Lyonel Feininger [11]

18 Ibid., 13. «(...)finally liberated from the false bourgeois Kultur that has imposed the forms of previous historical epochs onto the 'new', (...)»

19 Walter Gropius (1919), «O Novo Pensamento Arquitetónico», in Teoria e Crítica de Arquitetura - Século XX, ed. José Manuel Rdrigues, (Lisboa: Caleidoscópio, 2010), 106.

20 Walter Gropius (1926), «Glasbau», cit. in Detlef Mertins (1996), op. cit., 13. «(...) glass architecture, which was just a poetic utopia not long ago, now becomes reality unconstrained.»



[12]
Jan Kamman
*Van Nelle factory and
branch Leiden (1929)*
Nederlands Fotomuseum
(Roterdão)
fotomontagem negativos

*«If you meet your parents in Hamburg or elsewhere
Pass them like strangers, turn the corner, don't recognize them
Pull the hat they gave you over your face, and
Do not, o do not, show your face
Rather
Erase te traces!
(...)
Whatever you say, don't say it twice
If you find your ideas in anyone else, disown them.
The man who hasn't signed anything, who has left no picture
Who was not there, who said nothing:
How can they catch him?
Erase the traces!»¹¹*

Bertolt Brecht

e as pinturas transparentes de «Glass Architecture» de Moholy-Nagy marcaram uma mudança de rumo na escola. Do elementarismo estruturalista ao construtivismo funcionalista, síntese da arte e tecnologia, foi o assumir efetivo da era da máquina e da forma. A chegada de Moholy-Nagy foi o momento crucial destas transformações. A adoção de uma postura de artista-engenheiro e a influência do texto de Scheerbart na sua obra, impulsionaram um novo rumo à escola, mais ambicioso e ousado.

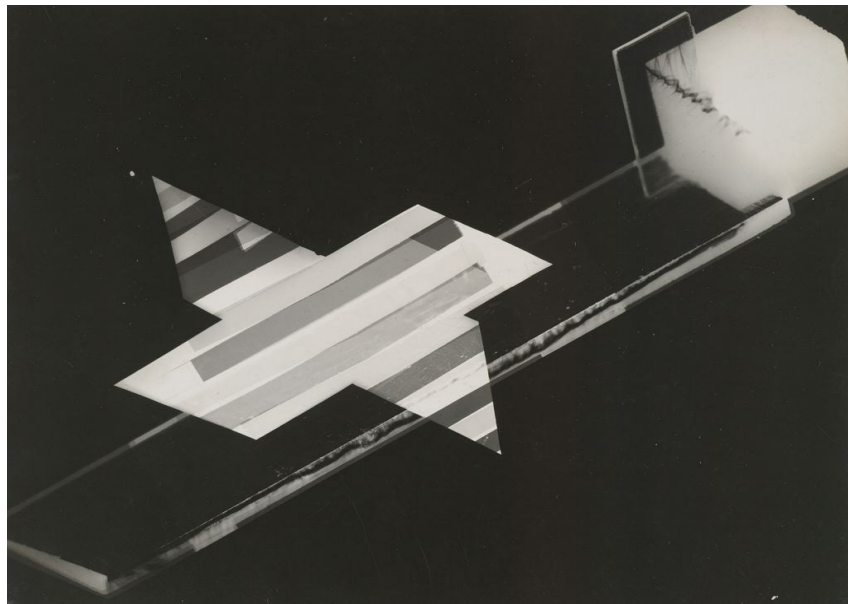
A aproximação do trabalho de Moholy-Nagy às pinturas suprematistas cristalinas de Kasimir Malevich, por um lado, e aos textos programáticos de Behne, por uma futura arquitetura do vidro cubista, por outro, abriram portas à experimentação e a novas formas de ver o mundo. Moholy-Nagy desenvolveu uma preocupação e atenção distintivas em relação à transparência. O seu interesse envolvia o jogo complicado de planos que se nos apresentam uns através dos outros, numa sobreposição transparente. Inicialmente, através da pintura, estendeu a sua investigação e experimentação ao fotograma, litografia, fotografia, *photo-collages...* bem como ao seu «*Light-Space Modulator*» (1922-30).

Exemplo de tudo isto é o final do manual pedagógico da Bauhaus, de 1929, como retrato de uma arquitetura transparente desmaterializada emergente, «*Von Material zu Architektur*» (do material à arquitetura). Final composto pela mesma imagem close-up que Gropius usou no seu «*Glasbau*» (1926) e culminando com uma fotografia de multipla-exposição em negativo [12], de Jan Kamman, descrita por Moholy-Nagy como «*a ilusão de interpenetração, tal como apenas a próxima geração irá possivelmente experimentar - como arquitetura de vidro*»²².

O poema de Brecht sintetiza a relação entre a arquitetura de vidro de Scheerbart e o ferro da Bauhaus, cuja combinação é geradora de espaços absolutamente novos, sem vestígios do passado. Algo capaz de criar uma cultura e uma sociedade modernas. O poema carrega ânimo e prosperidade para o proletariado, afastando-se da subjetividade burguesa, como um fugitivo que se liberta das amarras que o ligam aos amigos, família, hábitos e pensamentos. De Brecht aos dadaístas, passando pelos pós-humanistas, parece inevitável reclamar um meio para que um fugitivo possa apagar todo o seu rasto. Os vestígios de um passado, através de uma imagem colectiva de sonhos, liberta de raízes e livre da resistência à história, cultura e matéria.

21 Bertolt Brecht (1926-27), «*Ten Poems From a Reader for Those Who Live in Cities*», in Bertolt Brecht Poems: 1913-1956, eds. John Willett e Ralph Manheim, (Nova Iorque: Routledge, 1997), 131.

22 László Moholy-Nagy (1929), «*Von Material zu Architektur*», cit. in Detlef Mertins (1996), op. cit., 16. «(...) the illusion of spatial interpenetration, such as only the next generation will possibly experience in reality - as glass architecture.»



[1]
László Moholy-Nagy
Photogram (1925)
Tate Modern (Londres)

«TRANSPARÊNCIA LITERAL E FENOMENOLÓGICA», ROWE & SLUTZKY

Anthony Vidler (1992)

«A modernidade tem sido assombrada, como bem sabemos, pelo mito da transparência: transparência do próprio em relação à natureza, aos outros, de todos em relação à sociedade, e tudo isto representado, se não construído, (...), por uma transparência universal dos materiais de construção, da penetração espacial, e da ubiquidade do fluxo de ar, luz, e movimento físico.»¹

Na teoria arquitetônica contemporânea palavras como «transparência», «espaço-tempo», «simultaneidade», «interpenetração», «sobreposição», «ambivalência», são muitas vezes aplicadas como sinónimos. A complexidade do seu significado e recurso incorreto aos termos, para os empregar noutros contextos que não os da arquitetura, tornam difícil a sua clara distinção. No livro, *«Language of Vision»*, Gyorgy Kepes define a transparência a um nível de interpretação bem mais amplo, no sentido da descoberta de uma obra de arte, o que transporta a transparência de uma significação precisa, para um campo espacial e perceptivo complexo e ambíguo. Por exemplo, através da mediação de figuras sobrepostas dotadas de transparência, isto é, da capacidade de interpenetração sem deformações óticas. A sobreposição e confluência das figuras garante uma hierarquia espacial em profundidade. O nosso olhar entra num processo de negociação ótica entre a sobreposição e convivência entre diferentes *layers* dispersos no espaço profundo. □

Rowe & Slutzky (1963)

«De acordo com a definição no dicionário, a qualidade, ou estado, de ser transparente é tanto uma condição material - que é permeável à luz e ao ar - como o resultado de um imperativo intelectual, da nossa inerente demanda por aquilo que é facilmente detetável, perfeitamente evidente e livre de dissimulações. Por conseguinte, o adjetivo transparente, por definir um significado puramente físico, por funcionar como uma crítica honorífica, e por ser digno de estar longe de conotações desagradáveis, tornou-se numa palavra que desde o princípio está amplamente carregada de possibilidades de compreensão e desentendimento.»²

1 Anthony Vidler, *«The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely»*, (Cambridge: MIT Press, 1992), 217. «Modernity has been haunted, as we know very well, by a myth of transparency: transparency of the self to nature, of the self to the other, of all selves to society, and all this represented, if not constructed, (...), by a universal transparency of building materials, spatial penetration, and the ubiquitous flow of air, light, and physical movement.»

2 Colin Rowe e Robert Slutzky, *«Transparency: Literal and Phenomenal»*, in *Perspecta 8: The Yale Architectural Journal*, eds. Michael Dobbins et. al., (New Haven: Yale University Students of Architecture and Design, 1963), 45. «According to the dictionary definition, the quality, or state, of being transparent is both a material condition - that of being pervious to light and air - and the result of an intellectual imperative, of our inherent demand for that which should be easily detected, perfectly evident, and free of dissimulation. Thus the adjective transparent, by defining a purely physical significance, by functioning as a critical honorific, and in being dignified with far from disagreeable moral overtones, becomes a word which from the first is richly loaded with the possibilities of both meaning and misunderstanding.»



[2]
Angelo Michele Colonna
(1640)
tecto da sala de audiência
privada, Palazzo
Pitti (Florença)

Entramos assim no campo da percepção e da observação e leitura dos símbolos. Uma intelectualização da capacidade do ser humano se imaginar face ao mundo que o rodeia, por mais intrínseca que esta seja à nossa natureza. Esta nova forma de enfrentar a realidade fez com que a arte, nomeadamente a partir da arte moderna, deixasse genericamente de ser considerada um mero luxo. A revolução ótica, iniciado por volta de 1910, contribuiu para a atual concepção de espaço e abordagem visual da realidade. Com um tipo de desenvolvimento diversificado dependente da expressão e dos movimentos artísticos, e que garantiu a imagem heterogênea deste período.

Sigfried Giedion (1944)

«Os diferentes movimentos têm um denominador comum: uma nova concepção espacial. Estes não estão ultrapassados quando se tornam silenciosos. Cada um deles vive em nós.»³

Tudo isto culmina na capacidade de reorganização dos nossos hábitos visuais. Para evitar a percepção de objetos isolados no espaço, mas que, por oposição, nos seja possível estruturar, ordenar e relacionar momentos no espaço-tempo. Isto é aplicável não apenas à arte mas a todo o tipo de experiências.

O cubismo serviu sempre de base à investigação em torno da transparência. O retrato da realidade de diferentes pontos de vista, associada às grelhas geradoras de movimento e profundidade, permitiram alcançar a retração das quatro dimensões para a bidimensionalidade. Frontalidade, supressão de profundidade, contração espacial, definição de fontes de luz, realce de objetos, paletas restritas, grelhas oblíquas e retilíneas e propensões para desenvolvimentos periféricos são tudo características de um cubismo analítico.

Quando observamos uma pintura cubista, as principais diferenças entre uma transparência literal e uma fenomenológica deve-se ao facto da primeira estar normalmente associada ao efeito «*trompe l'oeil*»^[2] de objetos translúcidos num espaço naturalista profundo; enquanto a segunda está mais relacionada com a tentativa do artista de articular uma representação de objetos frontalmente dispostos num espaço abstrato superficial, com pouca profundidade. A primeira, literal, preocupa-se mais com a luz e os materiais, torna-se mais difusa e ambígua; a segunda, fenomenal, joga com a tensão entre a figura e o espaço, torna plano o comportamento multifuncional das formas claramente definidas.

No caso da transparência literal, o recurso às grelhas, sistemas de coordenadas, permite o trabalho simultâneo da profundidade espacial e da superfície plana da tela. Da qual resulta a sua interseção, sobreposição e interdependência, para construir configurações mais amplas e flutuantes, características dos motivos cubistas ambíguos, quase impressionistas. Neste sentido, e relativamente à arquitetura a experiência passa por algo mais físico, muito próxima de uma

³ Sigfried Giedion (1944), «*Art Means Reality*», ensaio introdutório in Kepes, op. cit., 7. «The different movements have a common denominator: a new spacial conception. They are not outmoded when they become silent. Each of them is living in us.»



[3]
Lucia Moholy
Bauhaus Dessau (1925)
foto publicada no
livro Hannes Meyer,
Marxist and modernist
(1889-1954)

estética maquinal. A transparência literal proveniente da estética da máquina é inadequada ao ideal transparente promovido por Sigfried Giedion e László Moholy-Nagy, para quem Rowe direcionou a expressão.

Em 1978, Rosemary Haag Bletter classificou a análise feita pela dupla, Rowe e Slutzky, de demasiado errática para servir de base a uma subdivisão em categorias possíveis de serem trabalhadas. Acusou a sua interpretação «não ortodoxa» do cubismo e do construtivismo de serem apenas formais e não em termos históricos. Para Detlef Mertins, Rowe e Slutzky o pós-cubismo não era tão simples como ver claramente através do vidro e em profundidade, da mesma forma que Giedion e Moholy-Nagy. Detlef considera ainda que, para Giedion e Moholy-Nagy a transparência baseia-se na fenomenologia da percepção espacial, embora quadridimensional, onde as fronteiras entre interior/exterior, sujeito/objeto eram dissolvidas por um observador que se assumia livremente em movimento no espaço e no tempo. Este espaço era apelidado pelo autor de «*espaço relacional*».

Por outro lado, Rowe e Slutzky, invocavam uma fenomenologia bidimensional, a qual considerava o observador como um ponto fixo a eixo com o plano da fachada, como diante de uma pintura. O tempo e o indivíduo estão estáticos, para ser mais preciso. O tempo era consumido pelo movimento interno do olho, as oscilações do olhar através dos diferentes *layers* que provocam a sensação de uma «*espacialidade espessa*».

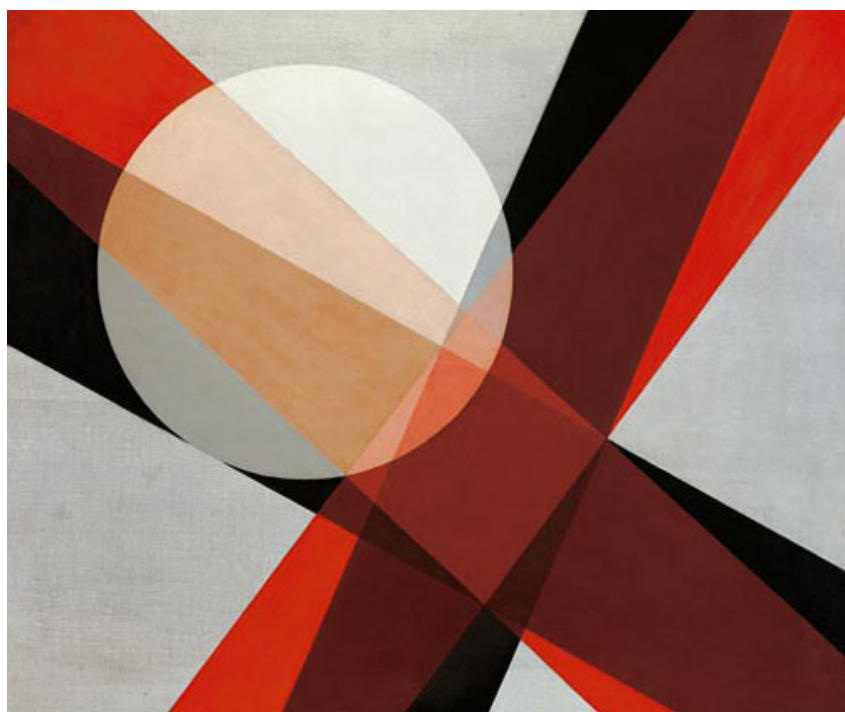
«*Este espaço fenomenológico era considerado como meramente ótico, no sentido sugerido por Konrad Fiedler no final do século XIX, quando este especulou sobre a possibilidade de extrair a 'visibilidade pura' como um elemento autónomo em relação ao objeto, deixando para trás a sua taticidade.*»⁴ Este modelo de percepção espacial, entre a fisiologia ótica e a forma auto-referenciada inscrita no edifício, originou um novo tipo de cognição e de prazer, com o edifício a apresentar-se como ideal em termos visuais, apenas confrontado com as limitações da aparência dos materiais, com um certa superficialidade associada.

Giedion era considerado por Rowe e Slutzky um defensor de Walter Gropius e da Bauhaus de Dessau [3], conotada por estes, como impulsionadora da transparência literal. Na verdade, Giedion partiu exatamente das experiências cubistas como responsáveis pela origem da transparência na arquitetura, cujo exemplo mais evidente em arquitetura está no purismo de Le Corbusier.

Detlef vai ainda mais longe no desacordo, ao afirmar que os autores de «*Transparency: Literal & Phenomenal*» evocavam uma divisão na vanguarda moderna, com um discurso tendencioso. A favor do legado cubista, do purismo

⁴ Detlef Mertins, «*Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity*», in *Architecture words*, vol. 7, (Londres: Architectural Association, 2011), 72. «This phenomenal space was considered to be purely optical, in the sense suggested in the late nineteenth century by the aesthetician Konrad Fiedler when he speculated on the possibility of extracting 'pure visibility' as an autonomous element in respect to the object, leaving its taticity behind.»

Konrad Fiedler (1887) |
«Über dem Ursprung der
Künstlerischen Tätigkeit»
(Sobre a Origem da
Actividade Artística)



[4]
László Moholy-Nagy
A 19 (1927)
Art Institute (Chicago)
quadro

«Nós tentamos visualizar a agitação de um universo que é um pleno eletrodinâmico nos clichês de representação que evoluíram durante um período de concepção estática, em que se considerava que os 'objetos' isolados ocupavam posições num 'espaço' vazio e absoluto. Visualmente, a maioria de nós ainda é "object" - minded' e não 'relation - minded'. Somos prisioneiros de orientações antigas inerentes às linguagens que herdamos.»⁵

Samuel Hayakawa

corbusiano e da fenomenologia do espaço, em oposição às ambições dos seus oponentes e remetendo-os para a classificação de transparência «literal», num sentido pejorativo. Na introdução ao conceito de «transparência fenomenal», Rowe e Slutzky, citam a seguinte passagem de «*The Language of Vision*», de Gyorgy Képes, sob o título, «*Transparency, interpenetration*»:

Gyorgy Képes (1969)

«Se alguém vir duas ou mais figuras parcialmente sobrepostas uma sobre a outra, e cada uma reclamar como sua a parte comum sobreposta, então é confrontado com uma contradição de dimensões espaciais. Para resolver esta contradição, deve assumir uma nova qualidade óptica. As figuras estão dotadas de transparência; ou seja, são capazes de se interpenetrarem sem uma destruição ótica uma da outra.

A transparência, contudo, implica mais do que uma característica ótica; implica uma ordem espacial mais ampla. Transparência significa uma percepção simultânea de diferentes localizações espaciais. O espaço não só retrocede mas flutua numa atividade contínua. A posição da figura transparente tem significado equívoco já que cada figura é vista ora mais próxima, ora mais afastada.»⁶ [4]

O livro de Képes retratava a linguagem da visão, não relativamente à arquitetura, mas à pintura, à fotografia e ao design gráfico moderno, e ainda o facto do autor associar a transparência com o «*mariage des contours*», à luz da teoria de Gestalt, a psicologia da forma. Uma teoria da psicologia berlinense do séc. XIX que, relativamente à percepção visual, estipula que as percepções são o produto de interações complexas entre diversos estímulos como mecanismo de entender a conceber a forma. É, normalmente, apresentada na psicologia como sendo oposta ao estruturalismo.

Gestalt | «forma», em alemão; corrente filosófica, a psicologia da forma, refere-se ao processo de dar forma;

Samuel Hayakawa (1969)

«Qualquer que seja a linguagem que se herde, é ao mesmo tempo uma ferramenta e uma armadilha. (...) O que é verdade para a linguagem verbal também é válido para a 'linguagem' visual: nós combinamos os dados do fluxo das experiências visuais com image-clichés, com estereótipos de uma espécie ou outra, de acordo com o modo como fomos ensinados a ver.»⁷

5 Samuel Hayakawa (1969), «*The Revision of Vision*», ensaio introdutório in Kepes, op. cit., 9. «We attempt to visualize the eventfulness of a universe that is an electrodynamic plenum in the representational clichés evolved at a time when statically-conceived, isolable 'objects' were regarded as occupying positions in an empty and absolute 'space'. Visually, the majority of us are still "object'-minded' and not 'relation-minded'. We are the prisoners of ancient orientations imbedded in the languages we have inherited.»

6 Gyorgy Képes, «*Language of Vision-painting, photography, advertising-design*», (Chicago:Paul Theobald and Company, 1969), 77. «If one sees two or more figures partly overlapping one another, and each of them claims for itself the common overlapped part, then one is confronted with a contradiction of spatial dimensions. To resolve this contradiction, one must assume the presence of a new optical quality. The figures are endowed with transparency; that is, they are able to interpenetrate without an optical destruction of each other. Transparency however implies more than an optical characteristic; it implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial locations. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity. The position of the transparent figures has equivocal meaning as one sees each figure now as the closer, now as the further one.»

7 Samuel Hayakawa (1969), op. cit., 8. «Whatever may be the language one happens to inherit, it is at once a tool and a trap. (...) What is true of verbal languages is also true of visual 'languages': we match the data from the of visual experience with image-clichés, with stereotypes of one kind or another, according to the way we have been taught to see.»

«Imaginem uma figura colocada entre dois planos de vidro paralelos, posicionados de uma maneira que as extremidades da figura toquem no vidro. Então a figura ocupa e descreve um espaço de profundidade uniforme, no interior do qual as suas partes constituintes estão dispostas. Vista de frente através do vidro, a figura é coerente, primeiro com um objeto identificável num estrato plano uniforme, segundo como um volume definido pela profundidade uniforme do volume geral. A figura vive, por assim dizer, num estrato plano de profundidade uniforme, e cada forma tende a espalhar-se pela superfície, isto é, fazendo-se reconhecível. As suas extremidades, a tocarem nos painéis de vidro, continuam estendidas num simples plano, mesmo que o painéis sejam retirados.»⁸

Adolf Hildebrand

Esta combinação associada à nossa abstração individual, quer seja verbal ou visual, faz com que sejamos capazes de manipular as nossas abstrações. Como mais ou menos referência aos dados e, a partir daí, criar sistemas com o produto desse processo. «*Esses sistemas de abstrações, artefactos da mente, quando verbais, chamamos 'explicações', ou 'filosofias'; quando visuais, chamamos 'imagens do mundo'.*»⁹ É esta capacidade que nos permite relacionar as imagens que temos na nossa cabeça com o mundo exterior. Ao mesmo tempo que se explica porque é que as nossas abstrações são ferramentas, antevê-se porque é que também atuam como armadilhas. A interpretação fora de contexto e a seleção limitada tendem a criar armadilhas de descodificação de linguagem.

Gyorgy Képes (1969)

*«A técnica do processo de impressão oferece outra oportunidade ao controlo criativo da transparência. Uma impressão sobre outra irá condensar uma variedade de dimensões espaciais num todo com significado.»*¹⁰

Ao mesmo tempo, Képes, tal como Giedion e Moholy-Nagy, afirma que a tecnologia moderna é um requisito essencial à resincronização da visão moderna. A representação visual sobrepõe-se finalmente, à representação perspética, com a introdução da fotografia e do filme. A qual, prevê o tempo e o movimento, como fatores a ter em conta na perceção da realidade, com repercussões no pensamento e na relação do homem moderno com a arte e a sua expressão. Uma aproximação à condição biológica da perceção humana, para evitar a simplificação da representação espacial à superfície plana e bidimensional. Este foi o principal meio de representação espacial utilizado pelos pintores da Renascença. A tecnologia moderna permitiu atingir um novo patamar de representação espacial. A perspectiva «(...) congelou a vida, a riqueza flutuante do campo visual num sistema geométrico estático, eliminando o elemento tempo, sempre presente na experiência do espaço, destruindo assim a relação dinâmica no exercício do espetador.»¹¹

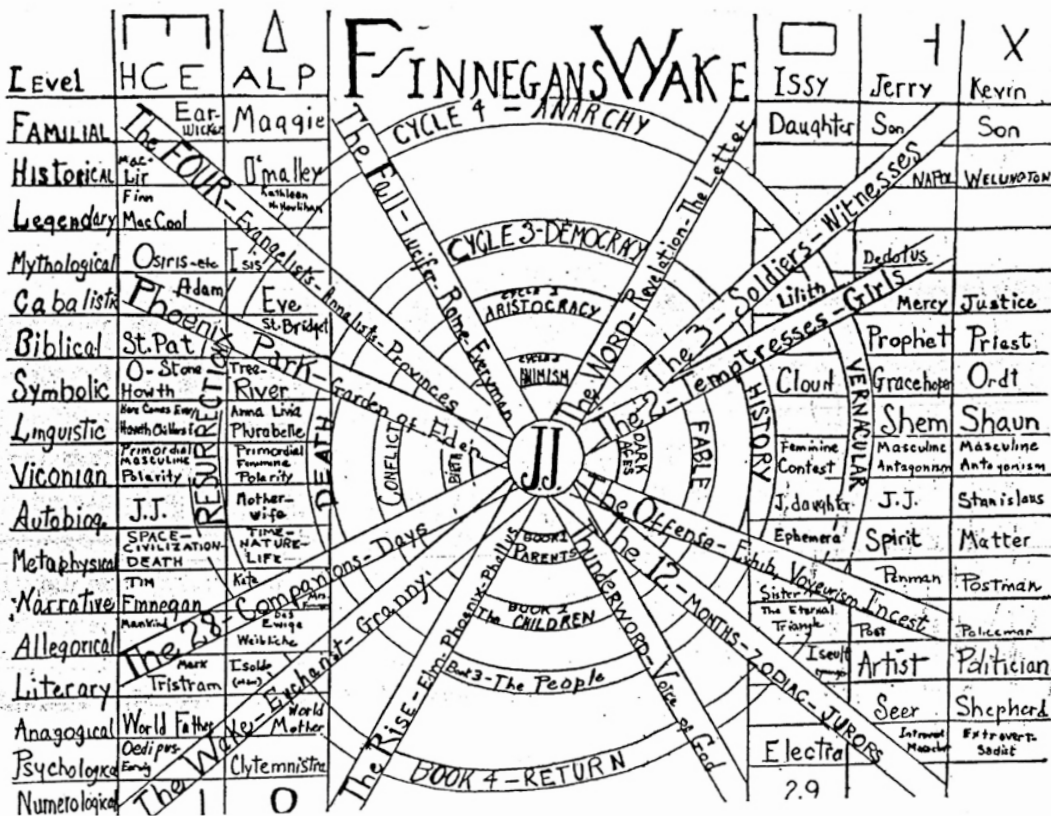
As descobertas e os avanços científicos foram capazes de criar uma nova dimensão. Hoje, vivemos num mundo cada vez mais populoso e onde todos somos vizinhos. A tecnologia estendeu e deu nova forma ao meio físico. Alterou a nossa envolvente visual, em parte pela reconstrução de um meio físico, mas

8 Adolf Hildebrand, cit. in Detlef Mertins (2011), op. cit., 79. «Imagine a figure placed between two parallel planes of glass, positioned in such a way that the figure's outermost points touch the glass. The figure then occupies and describes a space of uniform depth, within which its component parts are arranged. Seen from the front through the glass, the figure is coherent, first as an identifiable object within a uniform planar stratum, second as a volume defined by the uniform depth of the general volume. The figure lives, so to speak, in a planar stratum of uniform depth, and each form tends to spread out along the surface, that is, to make itself recognizable. Its outermost parts, touching the panes, continue to lie on a single plane, even if the panes are taken away.»

9 Samuel Hayakawa (1969), op. cit. «Those systems of abstractions, artefacts of the mind, when verbal, we call 'explanations', or 'philosophies'; when visual, we call them our 'picture of the world'»

10 Gyorgy Képes (1969), op. cit., 83. «The technique of the printing process offers another opportunity for the creative control of transparency. One printing over another will condense a variety of spatial dimensions into one meaningful whole.»

11 Ibid., 86. «(...) froze the living, fluctuating wealth of the visual field into a static geometrical system, eliminating the time-element always present in the experiencing of space, and thus destroying the dynamic relationship in the experience of the spectator.»



[5] László Moholy-Nagy
Vision in Motion (1947)
 representação visual
 do Finnegans Wake
 reimpresso para
 Essayng Essays

também por ter apresentado novas ferramentas que facilitam o discernimento das fases do mundo visual, as quais eram demasiado rápidas, compridas ou pequenas para compreendermos. Esta nova imagem visual do mundo evolui de acordo com a linguagem espacial que está ajustada aos novos *standards* de experiência. Tal linguagem aumenta a capacidade da sensibilidade humana de perceção das relações espaço-temporais, até aqui irreconhecíveis.

Gyorgy Képes (1969)

«Hoje nós experimentamos o caos. (...) No foco deste eclipse de uma saudável existência humana está o indivíduo, domado pelos fragmentos destruídos do seu mundo sem forma, incapaz de organizar as suas necessidades físicas e psicológicas.

(...) A visão não é apenas orientação numa esfera física mas também orientação numa esfera humana.»¹²

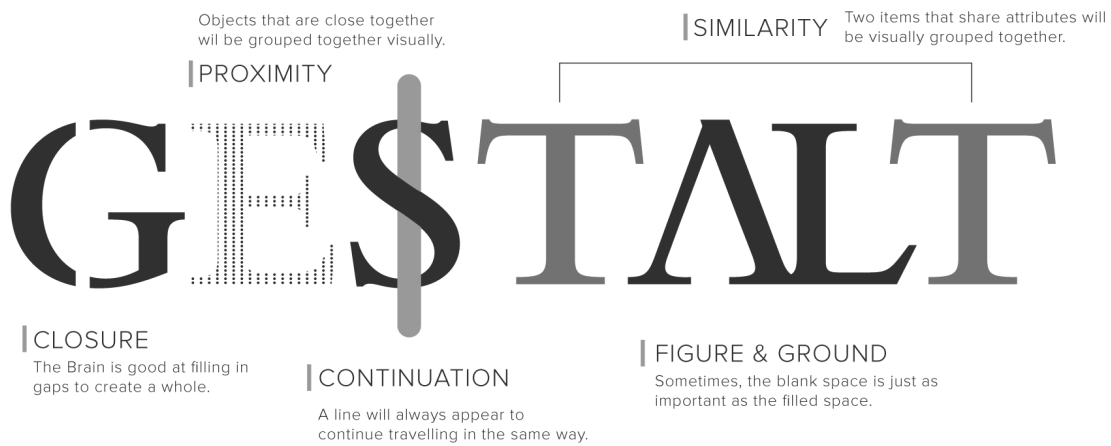
Muito fruto do seu trabalho e investigação ao nível da combinação e composição de planos transparentes, Moholy-Nagy, no texto *«Vision in Motion»*^[5], explica que muitas vezes a sobreposição formal *«supera as fixações no espaço e no tempo. Esta transpõe singularidades insignificantes para complexidades significativas(...)* *As qualidades transparentes das superimposições sugerem muitas vezes transparência de contexto bem como, revelam qualidades estruturais impercetíveis dos objetos(...)*¹³

Deste ponto de vista, as imagens visuais devem procurar uma interação dinâmica entre tensão e equilíbrio, atração e repulsa, figura e fundo, por forma a criarem *«não fachadas mas espaços vivos e fluídos»*, numa relação espaço-temporal que ofereça a oportunidade de *«experiências humanas mais amplas e profundas»*. Assim, imagens equívocas, tais como planos sobrepostos ou o *«marriage of contours»* potenciam oportunidades ao espetador de se imiscuir no processo natural de integração do espaço, com conhecimento dos objetos retratados ao nível da perceção ou do hábito. Este processo, supunha Képes, transformaria a bidimensionalidade da superfície num campo espacial que integrasse a terceira e quarta dimensões sem sair da planimetria. Numa oscilação constante entre figura e fundo, perto e longe, dentro e fora, sempre gerada pela sobreposição de planos. Para Rowe e Slutzky estas contradições entre opostos, ambiguidade e tensão, são uma espécie de prazer estético. Os prazeres espaciais resultam, assim, da perceção tensa que relaciona elementos desconexos numa imagem bidimensional unitária, ambígua e instável.

Para explicar a necessidade da arte se aproximar da natureza, de forma a transpôr a multidirecionalidade biológica para o plano bidimensional, Detlef recorre a Adolf Hildebrand, ao ensaio de 1893, *«The Problem of Form in Painting*

¹² Gyorgy Kepes (1969), op. cit., 12-14. «Today we experience chaos. (...) In the focus of this eclipse of a healthy human existence is the individual, torn by the shattered fragments of his formless world, incapable of organizing his physical and psychological needs. (...) Vision is not only orientation in physical spheres but also orientation in human spheres.»

¹³ László Moholy-Nagy, *«Vision in Motion»*, (Chicago: Paul Theobald and Company, 1947), 210. «(...) overcome space and time fixations. They transpose insignificant singularities into meaningful complexities(...) The transparent quality of the superimpositions often suggest transparency of context as well, revealing unnoticed structural qualities in the object (...)»



PRINCIPALS OF VISUAL PERCEPTION

[6]
Gestalt
*Principals of Visual
Perveption*
esquema

and Sculpture». o escultor formalista explica que o objetivo da arte era pôr a natureza em relação com as faculdades visuais. «*O pintor provoca no plano a impressão visual da forma tridimensional com o propósito de proporcionar uma impressão visual plana.*»¹⁴ A tentativa de combinar a superfície da imagem e o movimento em profundidade era, neste caso, solucionada através de técnicas de sobreposição, a qual oculta ao mesmo tempo que conecta, de modo a aumentar a unidade da superfície sem sacrificar a distinção das distâncias. A profundidade espacial é mantida sem pôr em causa a bidimensionalidade da superfície. O movimento em profundidade supõe, neste contexto, um pano de fundo, uma superfície contra a qual a figura sobressai de forma coerente. Com a introdução do conceito de «*relevo*», Hildebrand reitera a sua proposição de que o escultor alcança «*uma simples ideia de volume, isto é, de uma superfície que se estende em profundidade*», através de «*uma justaposição ainda mais concentrada de efeitos objetivos de superfície*»¹⁵.

A motivação insistente na autonomia do domínio da arte provocou no escultor «*o medo de ver um objeto escultural perdido no mundo dos objetos, o medo de ver os limites da arte difusa tal como espaço real invadiu o espaço imaginário da arte.*»¹⁶ Partindo desta visão, a conceção da escultura como pintura, de Hildebrand, vai de encontro ao conceito de arquitetura como pintura de Rowe e Slutzky. Tendo portanto de salvaguardar a arte do terrível prospecto de dissolução da distinção entre o espaço autónomo e do objeto artístico e espaço real.

Impulsionado pela industrialização, modernização e respetiva ascensão das metrópoles no interior auto-referencial das formas e práticas artísticas, surge o Minimalismo, como um conceito relacional de arte. A sua teatralidade, conjugada com a coabitação espaço-temporal do observador e da obra, formam a base do seu contributo estratégico na história do pós-formalismo e para o início do pós-modernismo. Detlef salienta a preponderância de Giedion e Moholy-Nagy na sua conceção (ainda que idealista) de espaço relacional. Oposta, claro está, à autonomia formalista e já comprometido com as condições históricas do espaço ocupado por ambos, obra de arte e observador.

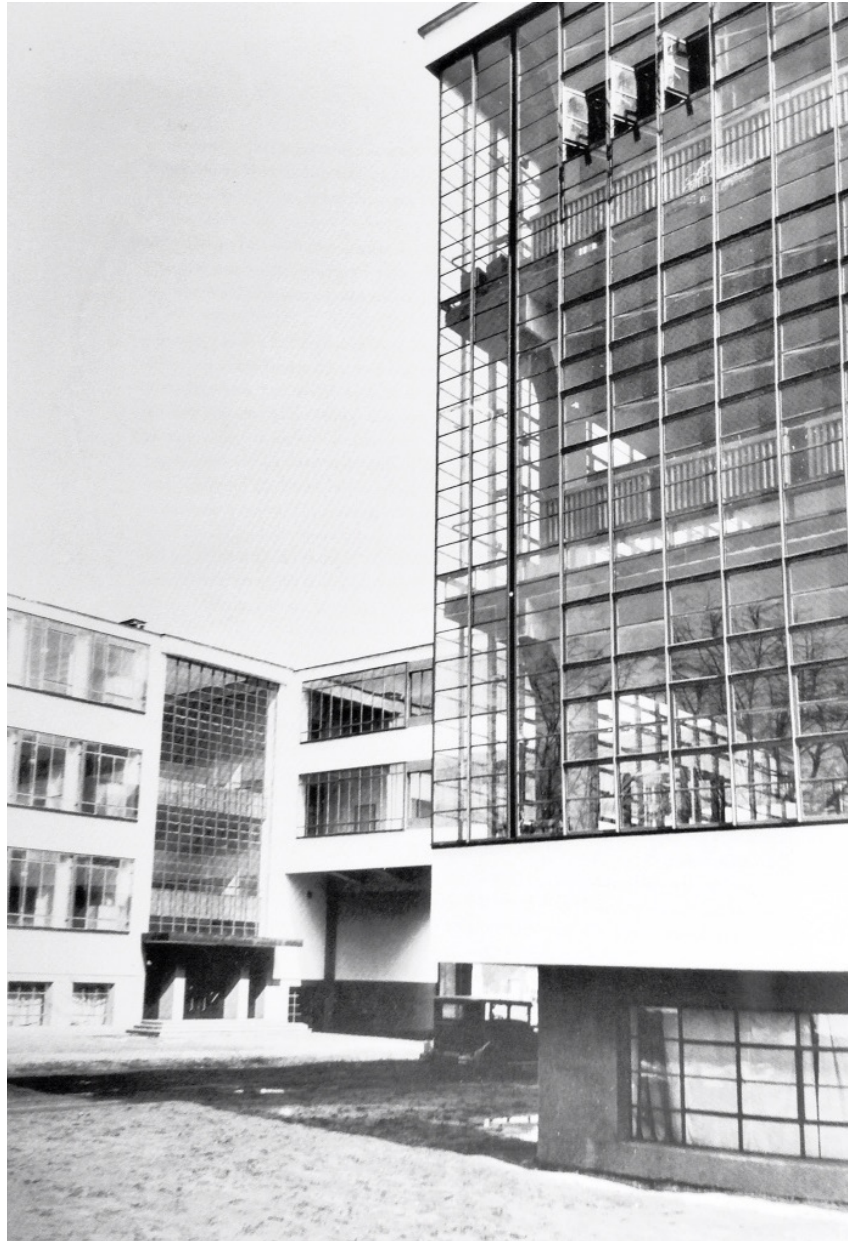
O efeito estético que interessa a Rowe e Slutzky não resulta da dissolução de substância em fragmentos do espaço, pelo contrário, estes procuram o prazer hermenêutico de uma auto-referenciação quase completa, com a presença da dúvida, sem que esta comprometa a eficácia cognitiva. E tirando partido da ambiguidade da *Gestalt* [6], característica da pintura purista - figura e fundo, objeto e matriz, espaço e superfície - destabilizaram a certeza cognitiva.

14 Adolf Hildebrand, cit. in Detlef Mertins (2011), op. cit., 78. «The painter gives on a plane a visual impression of a three-dimensional for the purpose of affording a plane visual impression.»

15 Ibid., 79. «(...) a simple idea of volume, that is, of a surface that extends into depth.»

16 Ibid., 80. «(...) fear of seeing the sculptural object lose itself in the world of objects, fear of seeing the limits of art blur as real space invaded the imaginary space of art.»

Minimalismo | movimento artístico recorre à redução formal e à produção em série, para transmitir ao observador uma nova percepção fenomenológica do ambiente onde se inscreve;



[7]
Lucia Moholy
Bauhaus Dessau (1925)
foto publicada no
livro Hannes Meyer,
Marxist and modernist
(1889-1954)

Tudo isto através de um jogo de afirmações e negações. Aceitam a dúvida, a ambiguidade e a contradição, as quais acompanharam a emergência das estéticas subjetivas. Por exemplo, o receio da reação que um olhar atento do sujeito implica na produção da obra de arte, leva Hildebrand a privilegiar esculturas em relevo, de forma a dissolver a autonomia da obra no espaço ocupado pelo observador.

Detlef Mertins (2011)

«Também Rowe e Slutzky se afastam das implicações para a arquitetura das potenciais ambiguidades e contradições incontrolláveis do ‘mariage des contours’, do objeto dissolvido em terreno líquido de relações instáveis, ainda que constitutivas. Eles reafirmaram a fachada pictórica como garantia de transparência autoreflexiva.»¹⁷

Esta posição coloca-os no caminho dos formalistas, numa perspectiva autista de analisar a realidade partindo do seu próprio conhecimento individual, em contraste com a visão estruturalista. Em relação à qual, Giedion, ainda que deseioso de unidade, controlo e consciência, não dispensou repensar a possibilidade de alcançar tais condições a partir da análise da estrutura e materialidade da modernidade.

Detlef Mertins (2011)

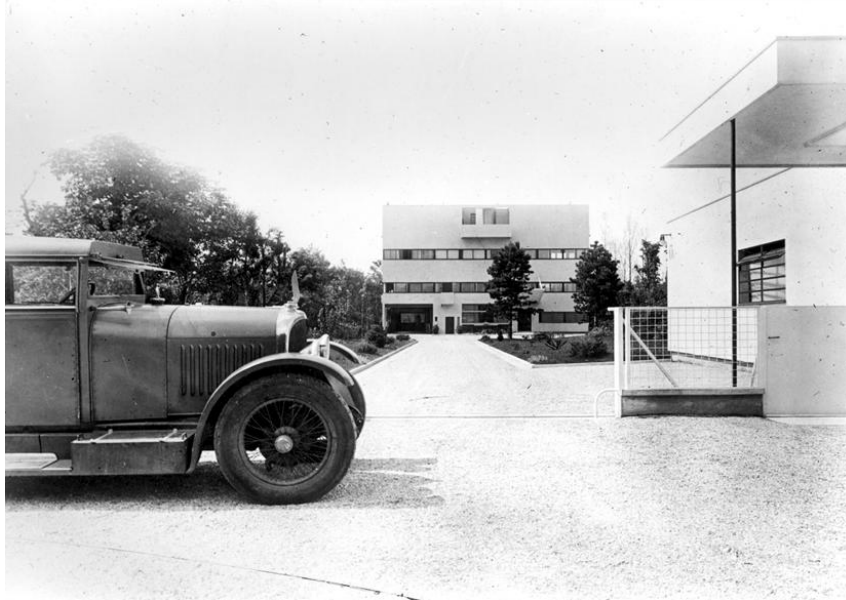
«Ele reconheceu que o cubismo sintético, juntamente com a collage e a montagem marcam a viragem, da representação determinada de uma consciência auto-posicionada, no sentido de uma ‘nova ótica’ de construção biotécnica indeterminada. Que paira de forma contingente sem terreno num espaço relacional que é tão histórico e concreto como virtual e inefável.»¹⁸

Neste sentido, Giedion e Moholy-Nagy advogavam para além de uma transparência literal. Antes uma transparência fenomenal e perceptual, muito motivadas pelas suas confrontações com a máquina, com os modos de produção e receção na era industrial. Antevendo desde já os sistemas de mediação por um lado e a imediatez e escassez de forma (aformalidade) por outro, preocupações da contemporaneidade.

No âmbito da arquitetura, os conceitos tendem necessariamente a tornar-se factos mais reais, no caso da transparência literal, mais física. Tal como considera Gyorgy Kepés, de forma quase clássica: para uma analogia direta à arquitetura, devemos considerar as qualidades materiais do vidro e do plástico, e ter em conta que o equivalente à sua cuidadosa composição será descoberta na superimposição casual produzida por reflexões e jogos, mais ou menos acidentais, de luz sobre superfícies translúcidas ou polidas. Deste ponto de vista, a Bauhaus [7] foi o exemplo escolhido por Rowe e Slutzky para justificar o efeito da presença de aberturas envidraçadas na presença de grelhas estruturais

17 Detlef Mertins (2011), in op. cit., 82. «(...) so Rowe and Slutzky pulled back from the implications for architecture of the potentially uncontrollable ambiguities and contradictions of the marriage des contours - of the object dissolved into a liquid field of unstable yet constitutive relationships. They reasserted the pictorial façade as the guarantor of self-reflexive transparency.»

18 Ibid., 83. «He recognised that synthetic cubism, collage and montage marked a turn from the determinate representation of a self-positing consciousness towards a ‘new optics’ of indeterminate biotechnic constructions hovering contingently without ground in a relation space that is as historical and concrete as it is virtual and ineffable.»



[8]
Le Corbusier
*Villa Stein-De
Monzie (1927)*
foto Fondation
Le Corbusier



[9]
Le Corbusier
*Villa Stein-De
Monzie (1927)*
foto Fondation
Le Corbusier

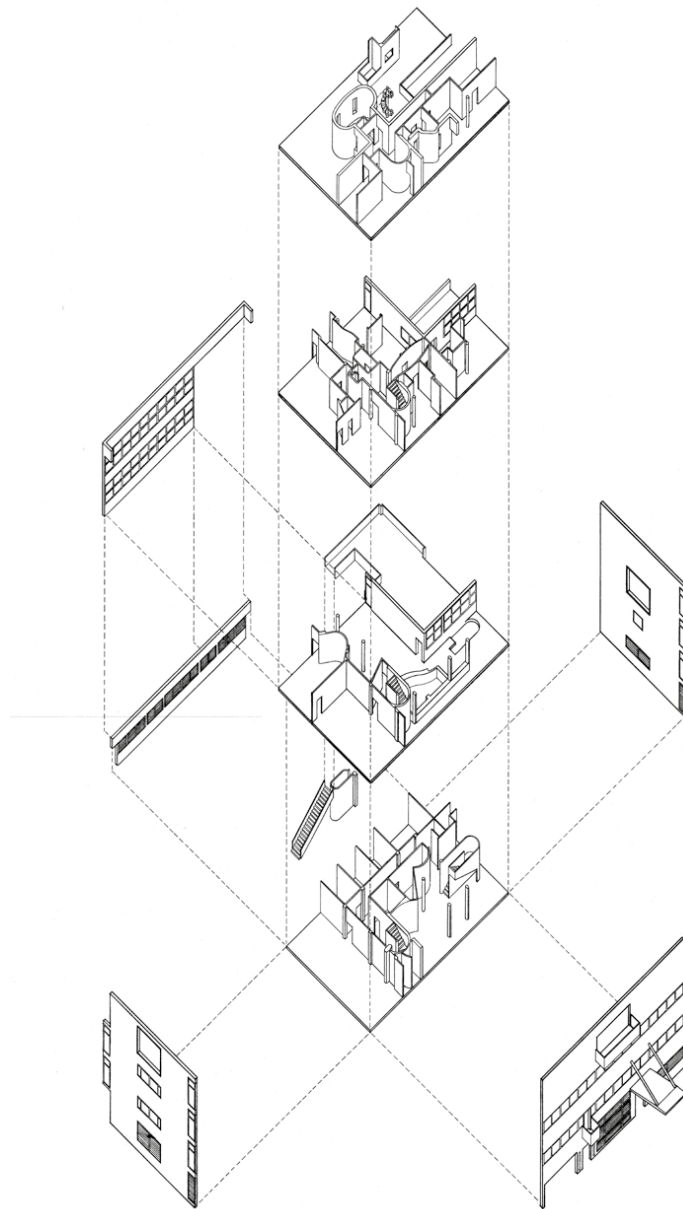
metálicas, combinadas com a leitura clara das lajes dos pisos recuadas em relação aos panos de vidro.

Por outro lado, a transparência fenomenológica torna-se algo mais difícil de alcançar e de perceber, de modo a ficar muitas vezes arredada da discussão e da crítica arquitetónica. Rowe e Slutzky expressam igualmente esta dificuldade. Veem-se então obrigados, de forma pouco convicta, a recorrer repetidamente à análise da fachada de alguns edifícios para argumentarem a favor deste tipo de transparência. Pode-se concluir de tal análise, que a transparência fenomenológica é percebida quando um plano é visto a uma distância pouco significativa de outro, posicionado na mesma direção visual do primeiro, paralelos. Consequentemente, pode-se supor uma preferência por espaços pouco profundos, na causa deste fenómeno. Ou, noutra perspetiva, através de uma estratificação do espaço profundo, de modo que o fenomenal em oposição ao espaço real possa ser percebido como superficial.

Tomando de exemplo a Villa Stein-de Monzie [8] de Le Corbusier, em Garches. O arquiteto propõe um sistema de estratificação espacial, com implicações na leitura vertical das camadas estratificadas no espaço interior do edifício, a partir de uma sucessão lateral de espaços estendidos uns atrás dos outros, paralelamente. Parte-se mais uma vez, de uma análise externa ao edifício, da observação da fachada, o que facilita a associação à pintura cubista. Ainda que, neste caso com implicações diretas na experiência tridimensional e respeitante à realidade.

Walter Gropius, por outro lado, procurava tirar proveito dos atributos translúcidos dos grandes envidraçados rasgados numa fachada, na globalidade, opaca, bem como na permeabilidade do edifício, ao nível do rés do chão, no contacto com o espaço público. Contrariamente, Le Corbusier está mais empenhado em usufruir das qualidades planares do vidro. Em Garches, podemos imaginar que a superfície envidraçada é contínua atrás da fachada de betão que configura as guardas e remata as lajes, contrariamente à visão do tipo raio-x das lajes na Bauhaus de Dessau. Estas existem atrás da fachada de vidro, são independentes. Não interferem na continuidade da caixa de vidro, apenas são visíveis graças à transparência do vidro.

Le Corbusier opta pelo recuo da fachada no rés do chão, alinhando-a pelo remate das duas paredes salientes na cobertura. As quais configuram as fachadas laterais da casa e delimitam o terraço. O mesmo alinhamento é sugerido nas fachadas laterais, com a abertura de portas envidraçadas. As quais, para além de marcarem o afastamento entre o plano da fachada e o recuado do rés do chão e das paredes laterais, funcionam como remate da fenestração contínua das fachadas principais. Contribuindo para a desmaterialização das mesmas. Deste jogo de planos frontais paralelos, a fachada exterior e um



[10]
Le Corbusier
*Villa Stein-De
Monzie (1927)*
axonometria de
Jodi Pfister

plano virtual interior delimitado pelas paredes laterais recuadas e pela fachada recuada em contacto com o piso exterior, resulta um espaço pouco profundo (com a largura das portas laterais). Mais uma conveniência concetual que um facto físico importante, este espaço é inegável e reflete-se na vivência interior da habitação. Tendo em consideração o plano físico em vidro e betão, e um segundo plano, imaginário, posterior, tomamos consciência que neste caso a transparência não é potenciada pelas características físicas do vidro numa janela contínua. Mas, por outro lado, é assegurada pela consciência dos conceitos primários que se interpenetram sem a destruição ótica de cada um. [9]

A completar o efeito fenomenológico surge um terceiro plano, paralelo aos dois anteriores. Este define uma fachada mais recuada no piso do terraço e é também ela reiterada por outras duas dimensões paralelas, as guardas que rematam a escada de acesso ao jardim e a que define a varanda do segundo piso. Cada um destes planos, fragmentários e incompletos, configura as camadas de estratificação vertical e frontal, e proporcionam um movimento espacial paralelo consecutivo, com os respetivos avanços e recuos.

No terraço do terceiro piso, por outro lado, é recortado o negativo da varanda do segundo piso. O que relaciona ambos os espaços exteriores visual e espacialmente e garante a continuidade da fachada recuada, o que influencia o interior da habitação. A completar este movimento diagonal, paralelo à fachada, há ainda o impacto que estes dois espaços exteriores provocam no terraço do primeiro piso, que se estende até ao jardim. Os primeiros condicionam e proporcionam o terceiro, garantem-lhe escala e limites, numa sucessão de *mezzanines* que conseqüentemente asseguram um teto ao terraço principal. Aqui, temos o pleno da interpenetração, quer no desenho das fachadas em planos paralelos, quer na relação dialogante de cada piso, numa comunicação contínua vertical, horizontal e diagonal. Sem que nunca haja uma destruição ou deformação formal e espacial dos elementos em jogo, uma «*interpenetração continua flutuante*».

Rowe & Slutzky (1963)

«Podemos assim inferir que, Le Corbusier foi capaz de suceder na alienação da arquitetura, da necessidade da sua existência tridimensional, e de forma a qualificar esta análise, é necessária alguma discussão à cerca do espaço interior do edifício.»¹⁹

Conforme sugerido por Rowe e Slutzky, na transparência fenomenológica, talvez mais que na literal, interessa o estudo da organização e distribuição interior. Na Villa Stein, Le Corbusier optou por uma geometria no desenho das plantas oposta à das fachadas. [10] O ângulo reto, que garante uma certa bidimensionalidade aparente e enriquece todo jogo de planos paralelos inter-relacionados, que se interpenetram

19 Colin Rowe e Robert Slutzky (1963), 45. «One might infer that at Garches, Le Corbusier had indeed succeeded in alienating architecture from its necessary three-dimensional existence, and in order to qualify this analysis, some discussion of the building's internal space is necessary.»



[11]
Bernd e Hilla Becher
Grain Elevator (1987)
Ohio, USA

tridimensionalmente, é contraposto à liberdade da planta. Por outro lado, a fluidez e a continuidade espacial conseguida através das paredes curvas e dos espaços abertos relaciona-se com a dinâmica multi-planar da fachada e com a sua projeção no desenvolvimento espacial interior.

Importa fazer uma distinção: a transparência pode corresponder a uma qualidade de substância inerente, como é o caso da parede de vidro; ou a uma qualidade de organização inerente. Ambas as asserções podem ser distinguidas entre transparência literal e transparência fenomenológica. A primeira mais relacionada com a pintura cubista e a estética da máquina e da alta tecnologia; e a segunda apenas associada à sobreposição compositiva da pintura cubista. Estas condições, tem por base a quarta dimensão e a fusão de fatores espaço-temporais, como pano de fundo.

Quando Walter Gropius e Le Corbusier cruzaram o Atlântico procuraram precedentes para a arquitetura moderna americana, tendo-os encontrado nos silos [11] e nas fábricas naturalmente iluminadas que se alinhavam junto aos antigos cursos de água das cidades industriais. Para ambos, estas estruturas foram moldadas segundo critérios de funcionalidade e racionalidade, ou meramente para causar polémica e discussão. Uma tensão entre a volumetria do edifício, nomeadamente nos silos, e a transparência das estruturas, no caso das fábricas.

Esta transparência estrutural conjuga-se com outro tipo de transparência que de alguma maneira desmaterializa os objetos. Esta dupla tensão entre materialidade e desmaterialidade segue o percurso da arte e da arquitetura no século vinte. Exacerbada pelo capitalismo consumista dependente da efemeridade dos produtos, muitas vezes através de imagens, com origem primeiramente na arte dos anos 1960. A tensão é orientada por uma dialética de práticas que, por um lado, articula corpos e objetos em espaços reais e, por outro lado, atua no efeito dos signos nos e dos media. Mais concretamente, Minimalismo e *Pop*, respetivamente. A mesma dialética está fortemente presente na arquitetura, através da obra de Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Toyo Ito, Sejima, Peter Zumthor, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, entre outros. Através de materiais e técnicas ligeiras estes arquitetos levaram ao extremos os princípios modernistas de transparência estrutural, muitas vezes a um nível quase caricatural.

Mark Wigley (1989)

«O trabalho crítico só pode hoje ser feito no domínio do edifício: para se envolverem com o discurso, os arquitetos têm que se envolver com a construção; o objeto torna-se o lugar de toda a investigação teórica. (...) Com estes projetos, toda a teoria está colocada no objeto. As proporções tomam agora a forma de objetos em vez de abstrações verbais. O que conta é a condição do objecto, não a teoria abstrata. De facto, a força do objeto torna irrelevante a teoria que o produziu. Consequentemente,



[12]
Mark Wigley e
Phillip Johnson
*Deconstructivist
Architecture* (1988)
MoMA, Nova Iorque



[13]
Kazuyo Sejima
*Dormitório feminino de
Saishunkan Seiyaku* (1991)
Kumamoto, Japão
capa e contracapa
da exposição «Light
Construction»

estes projetos podem ser considerados fora do seu habitual contexto teórico. Podem ser analisados em termos formais estritos porque a condição de cada objecto carrega toda a sua força ideológica.»²⁰

A afirmação de Mark Wigley, no catálogo da exposição «*Deconstructivist Architecture*» [12] que conjuntamente com Philip Johnson à cabeça, organizou em 1988, no MoMA, serve como dispositivo de leitura da história da arquitetura no último quartel do século XX. Com o final das utopias e a consequente rarefação teórica da problemática urbana, levaram a uma reorientação estrutural da disciplina para as questões semiológicas da linguagem e fenomenológicas do contexto. Objetivamente, uma orientação disciplinar para o objeto em detrimento da cidade. Voltava-se, uma vez mais, e tal como no início do século, às questões da forma e da construção. Também a ascensão do pós-modernismo assinalaria a objetualidade da arquitetura, paradoxalmente no preciso momento de expansão metropolitana. O problema da urbanidade ficou, assim, remetido para os campos da sociologia, antropologia e geografia, sobrando para a arquitetura o estudo do objeto arquitetónico.

Terence Riley (1995)

«Nos anos recentes uma nova sensibilidade emergiu, uma que não reflete apenas a distância da nossa cultura em relação à estética da máquina do início do século XX, mas marca uma mudança fundamental depois de três décadas em que o debate acerca da arquitetura se focou nas questões da forma.»²¹

Também no MoMA, sete anos mais tarde, Terence Riley comissariava a exposição «*Light Construction*» [4] desvanecendo superficialmente a materialidade objetual, em oposição à distorção formal da estrutura espacial de Wigley. Se em 1988 se deformou o construtivismo, em 1995, *Light Construction* elevava o minimalismo a um outro nível. «*Deconstructivist Architecture*» destabilizava o corpo, Riley dissipava-o. Se a primeira manipulava a complexidade objetual com o recurso a maquetes, a segunda refletia-se na atmosfera desmaterializada do *rendering*. Em certa medida, ambas as exposições lançaram as conceções estéticas dominantes da arquitetura contemporânea. Tal com afirmava Wigley, ambas evidenciam o objeto com o objetivo de neutralizar a teoria. Apesar do paralelismo, é evidente a reação da segunda em relação à primeira. Confrontam-se, deste modo, a (de)formação do espaço e a (des)materialização do ambiente. O enfoque surge agora na atmosfera arquitetónica que tanto revela como oculta,

20 Mark Wigley, «*Deconstructivist Architecture*», in *Deconstructivist Architecture*, ed. Philip Johnson e Mark Wigley (New York: MoMA, 1989), 19. «Critical work today can be done only in the realm of building: to engage with the discourse, architects have to engage with building; the object becomes the site of all theoretical inquiry. (...) With these projects, all the theory is loaded into the object: propositions now take the form of objects rather than verbal abstractions. What counts is the condition of the object, not the abstract theory. Indeed the force of the object makes the theory that produced it irrelevant.»

21 Terence Riley, «*Light Construction*», (New York: MoMA, 1995), 9. «In recent years a new architectural sensibility has emerged, one that not only reflects the distance of our culture from the machine aesthetic of the early twentieth century but marks a fundamental shift in emphasis after three decades when debate about architecture focused on issues of form.»

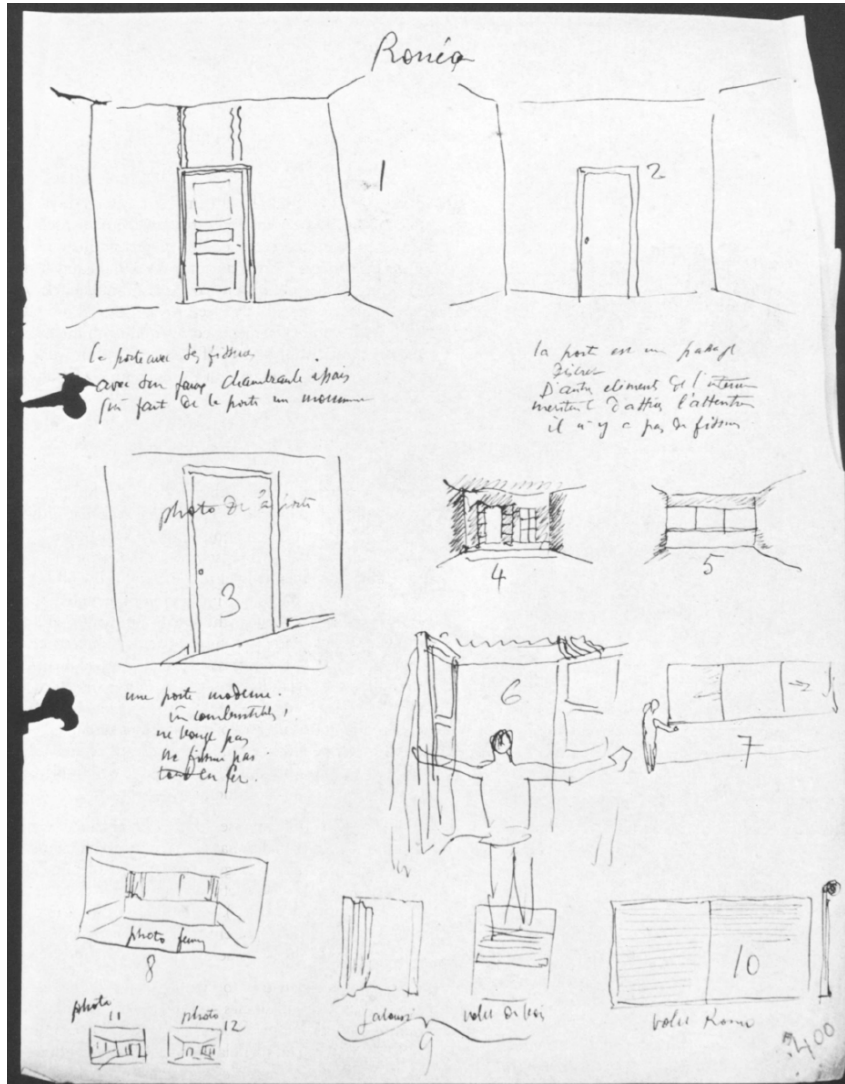
«Transparência e luminescência são palavras que reemergiram no vocabulário da arquitetura, e a luz e “leveza” tornaram-se conceitos chave para um número significativo de arquitetos contemporâneos, assim como artistas que criam instalações. O trabalho recente destes projetistas relembra a utilização de materiais transparentes nas primeiras estruturas modernas, mas introduziram novas ideias e soluções técnicas. Ao fazê-lo, redefiniram a relação entre o observador e a estrutura ao interpor elementos que tanto iluminam como ocultam. Nesta arquitetura de “leveza”, os edifícios tornam-se intangíveis, as estruturas ocultam o peso, e as fachadas tornam-se instáveis, dissolvendo-se muitas vezes numa luminosidade evanescente.»²¹

Terence Riley

numa tentativa de negociação e conciliação de opostos.

Já nos finais dos anos 1920 a exposição da estrutura e o espaço orientavam o critério do desenho modernista. Com um aumento gradual da dependência na relação entre estrutura e espaço na concetualização artística. Neste seguimento, László Moholy-Nagy concebeu a transparência como uma operação transformativa transversal a todas as artes visuais. Menos preocupado com estrutura e espaço do que com a luz, Moholy-Nagy procurou a integração na arquitetura de diferentes transparências transmitidas através de meios como a fotografia e o vídeo. Entendendo que para uma nova visão alargada da cultura modernista esta integração era necessária. Não eram apenas os avanços tecnológicos ao nível da construção que mudavam o rumo e a imagem da arquitetura moderna. Os avanços e descobertas das diversas artes visuais revelaram-se mecanismos essenciais à prática arquitetónica. Tanto ao nível do projeto e da sua representação, mas também ao nível do percepção espacial e vivência do espaço.

22 Ibid., contracapa. «Transparency and luminescence have reemerged in the vocabulary of architecture, and light and 'lightness' have become key concepts for a significant number of contemporary architects, as well as artists who create instalations. Recent work by these designers recalls the use of transparent materials in early modern structures, but they have introduced new ideas and technical solutions. In so doing, they have redefined the relationship between the observer and the structure by interposing elements that both veil and illuminate. In this architecture of 'lightness', buildings become intangible, structures shed their weight, and façades become unstable, dissolving into an often luminous evanescence.»



[1]
Le Corbusier
Roneo (1924)
ilustração da
problemática da janela
horizontal corbusiana
em relação à janela
vertical de Perret

TRANSPARÊNCIA OPACA

Beatriz Colomina (1987)

«Ver a paisagem através de uma janela implica uma separação. Uma janela rompe com as conexões entre estar na paisagem e observá-la. A paisagem torna-se puramente visual, e conseqüentemente disponível à experiência apenas a partir da memória. A «fenêtre en longueur» de Le Corbusier funciona para pôr esta condição, esta censura, em evidência.»¹

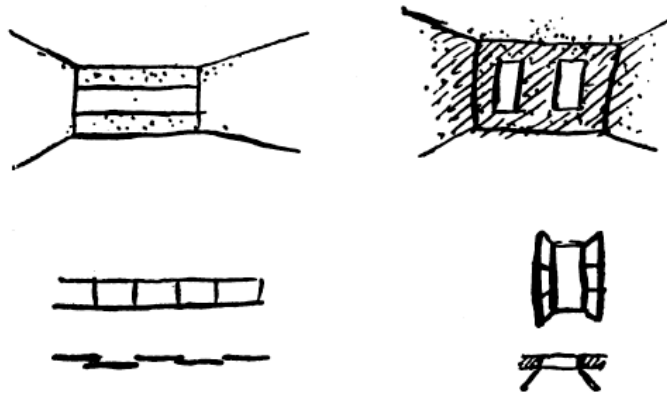
Qualquer conceito de janela implica uma noção da relação entre interior e exterior. Existe nos arquivos do *L'Esprit Nouveau* uma ilustração, denominada «Roneo»^[1], da autoria de Le Corbusier, que retrata a longa controvérsia entre este e Auguste Perret, em torno do tema das «fenêtre en longueur». Num diálogo imaginário escrito por Le Corbusier em 1925 para o *Almanach d'Architecture Moderne*, Perret dizia que: «(...) uma janela é o próprio homem (...) A “porte fenêtre” garante ao homem uma moldura, de acordo com a sua silhueta (...) A vertical é a linha do ser humano de pé, é a própria linha da vida.»²

Por um lado Perret defendia as janelas verticais, «porte fenêtre». Com a capacidade de reproduzir no habitante uma «impressão de espaço completo». Isto porque, na sua opinião, permite uma vista da rua, do jardim e do céu, o que garante uma sensação de profundidade perspética. A janela de Perret corresponde ao espaço tradicional de representação perspética da arte ocidental e tem como foco o olho humano. A nível psicológico oferece ao habitante a sensação de uma continuidade física entre interior e exterior. O encontro da janela com o chão interior dá a sensação natural da oportunidade de transpor essa barreira fisicamente em direção ao exterior. Esta perspetiva está obviamente comprometida com uma arquitetura do passado.

A «fenêtre en longueur», defendida por Le Corbusier, pelo contrário, diminui a perceção e a apreciação correta da paisagem, é contra natura, artificializada e encenada, num sentido que não é anatomicamente natural ao homem. No ensaio, «*Le Corbusier and Photography*», Colomina considera-a originária do espaço da fotografia e com foco no olho mecânico. Teoria fundada no facto do arquiteto suíço tentar provar cientificamente, com recurso a fotografias e respetivos gráficos com tempos de exposição, que a janela horizontal ilumina mais que a vertical. Mesmo se considerarmos que a fotografia parte da perspetiva de um único ponto fixo, o que é naturalmente falacioso, por não se aplicar à totalidade do espaço.

1 Beatriz Colomina, «*Le Corbusier and Photography*», *Assemblage*, n.º 4, Out. 1987, 20. «Viewing a landscape through a window implies a separation. A window breaks the connection between being in a landscape and seeing it. Landscape becomes purely visual, and consequently available to experience only through memory. Le Corbusier's fenêtre en longueur works to put this condition, this caesura, in evidence.»

2 Le Corbusier (1925), cit. in Beatriz Colomina (1987), op. cit., 20. «(...) a window is a man himself. (...) The porte fenêtre provides man with a frame, it accords with his outlines. (...) The vertical is the line of the upright human being, it is the line of life itself.»



[2]
Le Corbusier
(1924)
desenho demonstrativo
da diferença entre a
janela horizontal e
a janela vertical



[3]
Le Corbusier
(1926)
foto: Charles Gérard (?)
interior do último piso,
com a escultura de
bronze de Henri Matisse,
«O Nu Recostado I»

A atitude de Le Corbusier põe em contraste a infinidade do espaço e a experiência do corpo. Este corpo que está subentendido na máquina, uma posição característica de era industrial. A posição de Le Corbusier coloca-o mais como «produtor» do que «intérprete» de uma realidade industrial. Em oposição à convenção da perspectiva pictórica que centra tudo no olho do espectador e chama, a esta aparência, «realidade». Posição mais próxima da janela proposta por Auguste Perret.[2]

Interessa olhar, no seguimento, para a distinção que Walter Benjamin faz entre um pintor e um operador de câmara, em «*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*». O pintor é descrito como alguém que mantém uma distância natural do objeto a ser retratado. Por seu lado, o operador de câmara penetra profundamente no contexto. Auguste Perret, com já foi referido, assume a postura de um pintor, produz uma imagem total da realidade observada. O que leva à conclusão que Le Corbusier se posiciona atrás da câmara.

Beatriz Colomina (1996)

«*A arquitetura não é simplesmente uma plataforma que acomoda o sujeito de olhares. É um mecanismo de visão que produz o sujeito. Precede e enquadra os seus ocupantes.*»³

No caso da câmara não há centro. A imagem é fragmentada e as partes ordenadas segundo uma nova lei. Mas, mais importante, pode ser entendida com uma dispersão deliberada do olhar, por exemplo nas *villas* dos anos 20's, como a Villa Stein-de Monzie, em Garches. Com efeitos na promenade arquitetónica, combinada com a presença do exterior através da «*fenêtre en longueur*» [3]. Uma espécie de equivalente em arquitetura ao espaço da câmara de filmar e da arte cinética. Sigfried Giedion definiu a arquitetura das casas de Le Corbusier, em 1928, no livro «*Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*»:

Sigfried Giedion (1928)

«*As casas de Le Corbusier não se definem nem pelo espaço nem pela forma: o ar passa através delas! O ar torna-se um fator constitutivo! Por isto, não podemos contar com o espaço nem com a forma, mas unicamente na relação e compenetração! Existe apenas um único espaço indivisível. A separação entre interior e exterior cai.*»⁴

Importa, nesta sequência, salientar a relevância da métrica dos caixilhos e a combinação de subdivisões. O que permite que a mesma paisagem possa ter diferentes tipos de enquadramentos e pontos de vista, em oposição ao rasgo contínuo, que penetra no interior e provoca a monotonia de uma vista contínua. Uma janela horizontal, que se estende ao longo de uma fachada, necessita de uma nítida subdivisão por forma a permitir uma diversidade dinâmica de vistas

3 Beatriz Colomina, «*The Split Wall: Domestic Voyeurism*», in *Sexuality and Space*, ed. Beatriz Colomina, (Princeton: Princeton Papers on Architecture, 1996), 83. «Architecture is not simply a platform that accommodates the viewing subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames its occupant.»

4 Sigfried Giedion (1928), cit. in., Anthony Vidler, «*The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*», (Cambridge: MIT Press, 1992), 217. «The houses of Le Corbusier define themselves neither by space nor by forms: the air passes right through them! The air becomes a constitutive factor! For his, one should count neither on space nor forms, but uniquely on relation and compenetration! There is only a single, indivisible space. The separations between interior and exterior fall.»



[4]
Adolf Loos
Villa Müller(1930)
(Praga)
Arquivo Adolf
Loos (Viena)

e momentos. Trata-se de criar surpresa na forma como escolhemos olhar para o exterior, através do último limite físico interior. Tudo isto para lá da necessidade funcional e prática de aberturas de uma janela desta natureza.

Beatriz Colomina (1987)

«Nós imaginamos um barco a descer o lago. Visto desde uma porte fenêtre haverá um momento ideal: o barco aparece no centro da abertura diretamente em linha com o olhar fixo na paisagem - como numa pintura clássica. O barco sairá depois do campo visual. A partir da fenêtre en longueur o barco é continuamente captado (shot), e cada captura (shot) é enquadrada independentemente.»⁵

Le Corbusier escreveu, no livro *«Urbanisme»* (1925): *«Loos disse-me um dia: ‘Um homem culto não olha através de uma janela; a sua janela é um vidro fosco; está lá apenas para permitir a entrada de luz, não para deixar passar o olhar.’»⁶* (na versão traduzida para inglês em 1929, Adolf Loos foi substituído por «um amigo», e a expressão *«ne regarde pas par la fenêtre»* por *«ever looks out of his window»*. Duas alterações propositadas, ou não, com impacto na leitura subsequente da obra e da posição do autor.) Tendo por base esta citação, importa perceber a posição de Adolf Loos em relação às fenestraçãoes, em comparação com a posição de Le Corbusier.

As casas de Loos, para além de terem janelas opacas ou cobertas com cortinas, apresentam uma organização espacial e uma disposição do mobiliário fixo que dificulta o contacto direto com o exterior. Inclusivamente algumas janelas são comunicantes apenas com outros espaços interiores, o que garante uma interpenetração espacial e visual entre divisões aparentemente separadas, e muitas vezes sem ligação física direta, como é o caso da Villa Müller (1930), em Praga [4].

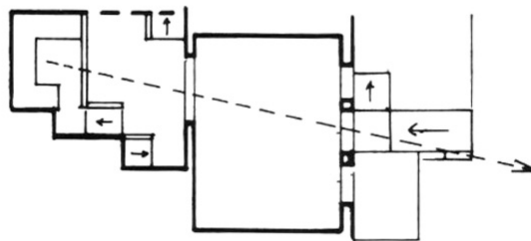
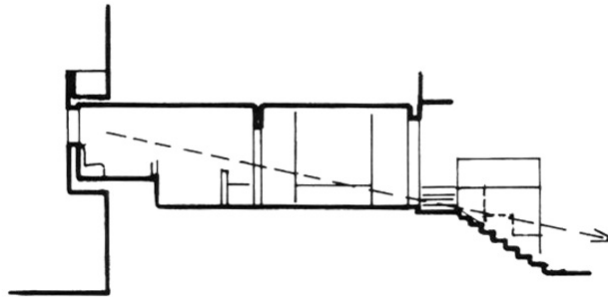
As janelas de Adolf Loos, na sua maioria, funcionam como fonte de luz, e não como enquadramento visual. Funcionam também como monitorizadores do movimento interior e exterior da casa. O foco do arquiteto está voltado para o espaço interior. Normalmente de forma muito engenhosa, Loos provoca que para olhar para o exterior sejamos obrigados a percorrer o espaço através de múltiplas divisões contíguas, em planta e corte, de modo a que esse olhar não seja nem violento, nem demasiado evidente. Exige uma busca pela exterioridade, desde o conforto interior. A vista exterior depende, portanto, da nossa posição no interior e da própria organização espacial dos compartimentos e respectivas aberturas, sejam elas janelas ou portas.

Beatriz Colomina (1996)

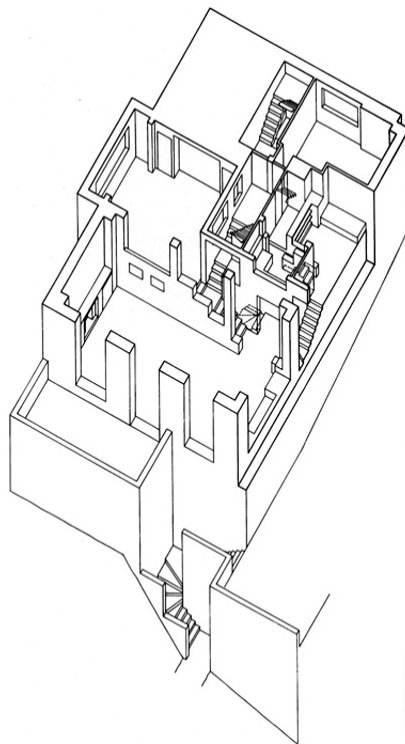
«A sugestão de que o exterior é meramente uma máscara que reveste uma espécie de interior preexistente é enganadora, o interior e o exterior são construídos

⁵ Beatriz Colomina (1987), op. cit., 21. «We imagine a boat going down the lake. Viewed from a porte fenêtre there would be an ideal moment: the boat appears at the center of the opening directly in line with the gaze into the landscape - as in a classical painting. The boat would then move out of vision. From the fenêtre en longueur the boat is continuously shot, and each shot is independently framed.»

⁶ Le Corbusier, *«Urbanisme»*, (Paris: Éditions Crès, 1925), 174. «Loos m'affirmait un jour: 'Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre; sa fenêtre est en verre dépoli; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard.'»



[5]
Adolf Loos
Villa Müller(1930)
(Praga)
esquemas em planta
e corte explicativos
da relação interior/
exterior em relação
à compartimentação
interior, a vista diagonal



[6]
Adolf Loos
Villa Müller(1930)
(Praga)
esquema axonométrico

simultaneamente.(...) O interior não é simplesmente o espaço que é encerrado pelas fachadas. Uma multiplicidade de fronteiras são estabelecidas, e a tensão entre o dentro e o fora reside nas paredes que os dividem, (...). Lidar com o interior é lidar com a parede divisória.»⁷

Heinrich Kulka | colaborador, sócio e autor da monografia de Adolf Loos

Raumplan | planta-espaço; princípio de projeto tridimensional, trabalha com o espaço em todas as dimensões, para criar dinâmicas poéticas de movimento humano

Esta forma de pensar e projetar foi definida por um dos pupilos de Loos, Heinrich Kulka, como «*raumplan*» (planta espaço). A essência deste conceito está na conceção arquitetónica para lá do desenho em planta, corte e alçado [5]. O foco recai sobre o espaço absolutamente tridimensional, e cuja múltipla manipulação produz uma experiência humana poética e em movimento. Loos recusa a bidimensionalidade como veículo projetual, da qual resulta uma extrusão direta da planta. O espaço é pensado como um volume tridimensional habitável. O que lhe confere uma utilização mais rica e completa das três dimensões (comprimento, largura e altura) para desenvolver as conexões entre os diversos espaços, quer sejam elas visuais ou físicas. Há, assim, um privilégio pela transparência e perfusão entre espaços interiores e não em relação ao exterior [6].

Em boa verdade, os projetos de Loos eram habitualmente deixados em aberto no papel. Isto para que em obra todas as tensões, proporções e interpenetrações espaciais fossem experimentadas e possivelmente alteradas. Até atingir o resultado procurado. Este tipo de projeto em aberto era consequência das limitações tecnológicas da época. O computador, e conseqüentemente, a modelação 3D e o render vieram colmatar muitas destas limitações ao nível da projeção de espaço tridimensional.

A propósito desta crença na arquitetura do futuro e nos meios técnicos, que Loos previa que viriam a existir, o arquiteto escreveu, no final de 1929, no obituário do seu amigo Josef Veillich (autor do mobiliário dos clientes de Loos): «*Para isso a grande revolução na arquitetura: é a representação tridimensional da planta do piso. Antes de Immanuel Kant, a humanidade não podia pensar em espaço e os arquitetos viam-se obrigados a fazer a casa de banho tão alta como o hall. Apenas dividindo tudo em duas seria possível obter divisões mais baixas. Assim como um homem poderá um dia jogar xadrez num tabuleiro tridimensional, também outros arquitetos resolverão o problema da planta tridimensional.»⁸*

O resultado torna impossível uma leitura em planta das suas obras. O movimento, e portanto, a quarta dimensão, são primordiais para uma compreensão do todo. Esta atitude vai contra o princípio de «*plan libre*»

⁷ Beatriz Colomina (1996), op. cit., 94. «The suggestion that the exterior is merely a mask which clads some preexisting interior is misleading, for the interior and exterior are constructed simultaneously. (...) The interior is not simply the space which is enclosed by the façades. A multiplicity of boundaries is established, and the tension between inside and outside resides in the walls that divide them, (...) To address the interior is to address the splitting of the wall.»

⁸ Adolf Loos (1929), cit. in Max Risselada, «Documentation on Houses», in *Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos (and) Le Corbusier*, ed. Max Risselada, (Roterdão: 010 Publishers, 2008), 96. «For that is the great revolution in architecture: the three-dimensional rendering of a ground plan! Before Immanuel Kant, mankind was unable to think in terms of space, and architects were forced to make the toilet as high as the drawing room. Only by halving was it possible to obtain lower rooms.»

Josef Veillich | autor das peças de mobiliário para os clientes de Adolf Loos



[7]
Adolf Loos
Villa Müller(1930)
(Praga)
vista interior da
sala de estar para as
escadas e sala de jantar
à cota superior

«A casa não tem de dizer nada ao exterior; em vez disso, toda a sua riqueza deve ser manifestada no interior.»¹⁰

Adolf Loos

de Le Corbusier, trata-se antes de uma espacialidade livre que lhe garante uma diversidade de sensações, surpresas e movimentos. No entanto, esta espacialidade é minuciosamente estudada e provocada. A surpresa é desenhada e enquadrada pelo arquiteto. Está, provavelmente, mais próxima de uma experiência cubista completa do que o cubismo analítico, quase pictórico de Le Corbusier.

A ambiguidade entre interior e exterior, com a qual Loos brinca de forma expressiva e extremamente dinâmica, é intensificada pela separação entre a visão e os restantes sentidos. As ligações físicas e visuais entre espaços são frequentemente separadas. Podemos obter contacto visual entre duas divisões, mesmo que em níveis diferentes da casa, no entanto isso não significa que seja possível atravessar diretamente da primeira à segunda. Esta intenção de separação da visão dos restantes sentidos físicos está explícita na definição de arquitetura dada por Adolf Loos, em *«The Principle of Cladding»*. Partindo sempre do princípio que se refere ao revestimento e à riqueza de materiais para dar conforto aos habitantes, em oposição à aridez do exterior. O que é facilmente entendido do ponto de vista do cuidado com o desenho da interioridade e com a privacidade e riqueza espacial. Isto em detrimento de uma experiência relacional que combina o espaço interior e exterior, em que o segundo é uma extensão do primeiro. [7]

Adolf Loos (1898)

«(...)o artista, o arquiteto, primeiro sente o efeito que pretende alcançar e vê os compartimentos que pretende criar aos olhos da sua mente. Ele sente o efeito que deseja exercer sobre o espetador: (...) aconchego se for uma residência (...).»¹⁰

Está assim estabelecida uma diferença radical entre interior e exterior, que reflete a separação entre a intimidade e a vida social da metrópole. O exterior é o lugar da máscara e da alienação. O interior é o espaço da sexualidade e da reprodução. A arquitetura de Loos pode ser definida como o revestimento de um corpo, como a pele de um corpo. Há uma certa teatralidade na sua obra, mesmo quando considera que os habitantes são espetadores. Estes são «revestidos» pelo espaço e, ao mesmo tempo, «separam-se» dele. Isto não significa que nos seus projetos o arquiteto checo não tenha tido um cuidado extremo no desenho do revestimento exterior de um edifício, na sua relação com a envolvente e com o espaço interior, e na composição da fachada. Pelo contrário, essa relação próxima e dependente entre o espaço interior e o exterior, o estudo do impacto que um exerce sobre o outro, são processos de pensamento e concetualização que exigem uma enorme mestria.

9 Adolf Loos, cit. in Beatriz Colomina (1996), 94. «The house does not have to tell anything to the exterior; instead, all its richness must be manifest in the interior.»

10 Adolf Loos (1898), *«The Principle of Cladding»*, in Max Risselada (2008), op. cit., 170. «(...) the artist, the architect, first senses the effect that he intends to realize and sees the rooms he wants to create in his mind's eye. He senses the effect that he wishes to exert upon the spectator: (...) homeyness if a residence (...).»



[8]
Alfred Hitchcock
Rear Window (1954)
(EUA)

Os habitantes nas casas de Loos são tanto atores como espetadores da cena familiar que os envolve. Uma espécie de jogo *voyerista* de sucessivas violações de privacidade de cada divisão. A distinção clássica entre dentro e fora, público e privado, objeto e sujeito, tornam-se assim confusas e mutáveis. Para perceber este fenómeno de mutação do sujeito, que passa a objecto pela ação dos olhares exteriores, Jacques Lacan recorre ao pensamento de Jean-Paul Sartre, na terceira parte de «*Being and Nothingness*». A intenção está na apreensão do termo «*gaze*», um olhar fixo, contemplativo e com alguma conotação intrusiva, que conclui precisamente a descrição do ato de curiosidade em relação ao que nos é familiar mas externo. Ao mesmo tempo que salienta a desconfiança pelos olhares exteriores à privacidade doméstica.

Jacques Lacan (1953/54)

«Eu sou capaz de me sentir sob o olhar de alguém cujos olhos eu nem consigo ver, nem mesmo discernir. Tudo o que é necessário é que algo signifique para mim que possam existir outros. A janela se escurecer um pouco e se eu tiver razões para pensar que há alguém por trás dela, é de imediato um olhar. Desde o momento em que este olhar existe, eu sou já algo diferente, nisto eu sinto que transformo num objeto par ao olhar dos outros. Mas nesta posição, que é recíproca, os outros também sabem que eu sou um objeto que sabe estar a ser visto.»¹¹ [8]

¹¹ Jacques Lacan, «*The Seminar of Jacques Lacan: Book 1, Freud's Papers on Technique 1953-1954*», ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester (Nova Iorque e Londres: W. W. Norton and Co., 1988), 215. «I can feel myself under the gaze of someone whose eyes I do not even see, not even discern. All that is necessary is for something to signify to me that there may be others there. This window, if it gets a bit dark, and if I have reasons for thinking that there is someone behind it, is straightaway a gaze. From the moment this gaze exists, I am already something other, in that I feel myself becoming an object for the gaze of others. But in this position, which is a reciprocal one, others also know that I am an object who knows himself to be seen.»

«Até agora, a função da janela era proporcionar luz e ar e permitir olhar através dela. Destas funções clássicas eu apenas retenho uma, a que permite olhar através dela. (...) Ver para o exterior, inclinar-se para fora, isto é doravante tudo para a qual uma janela deve ser usada.»¹

Le Corbusier

TRANSPARÊNCIA VOYEURISTA

Le Corbusier (1930)

«*A casa é um refúgio, um espaço fechado, que proporciona proteção contra o frio, o calor e a observação exterior*»²

Le Corbusier define assim primordialmente a casa moderna do século XX. Uma banalidade, não fosse a inclusão da visão. A preocupação moderna em relação aos olhares externos, à curiosidade exterior ao quotidiano familiar e individual. Ver é, provavelmente, a atividade corbusiana mais essencial à vida doméstica. A casa representa um meio de olhar o mundo, um mecanismo de visão. É a máquina de habitar, mas ao mesmo também, e consequência disso, uma máquina de ver o exterior. Uma câmara clara à escala humana.

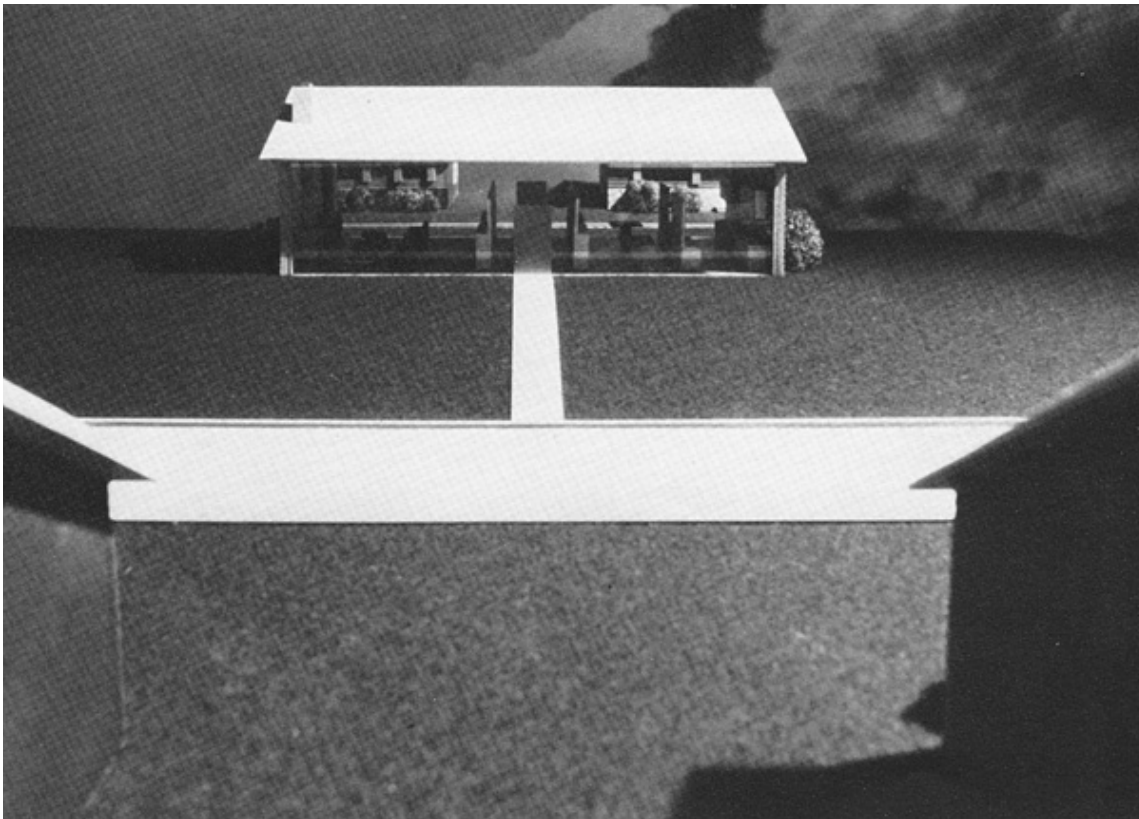
A ideia de refúgio, como separação do mundo exterior, revela a capacidade que a janela tem de, face à envolvente, amenizar o seu impacto formando uma imagem tranquilizante. As janelas, protetoras e criadoras de imagens exteriores, são para Le Corbusier «o órgão mais restringido da casa», os olhos do interior face ao exterior e vice-versa. Os avanços tecnológicos, ao nível da construção, retiraram às fachadas a qualidade estrutural, transformando-as em provedoras de luz. O seu verdadeiro destino, numa perspetiva corbusiana, é tornarem-se em «Muros de luz!».

A casa moderna produziu um espaço definido por paredes de imagens em movimento, uma experiência arquitetónica cubista. Estar dentro deste espaço não é mais do que ver. Estar fora é estar na imagem, ser visto. O privado é, hoje, mais público que o próprio público. Consequentemente, a experiência literal do interior doméstico privado já não é radicalmente diferente da experiência da cidade. Os espaços interiores de Le Corbusier, por exemplo, são os da cidade.

A representação da cidade e do mundo exterior no interior da casa, características de uma sociedade moderna e contemporânea, resulta da mediatização de uma sociedade cada vez mais individualista, egoísta e do espetáculo. É, ao mesmo tempo, exibicionista e *voyeurista*. Daí ter sido necessária a eliminação de determinadas barreiras que potenciam a independência e a autonomia indivíduo em detrimento de uma transparência social e coletiva. Quando se elimina algo (uma parede ou um pedaço de tecido), revelam-se elementos que até então não estavam à vista. Tal

1 Le Corbusier (1930), «*Twentieth-Century Building and Twentieth-Century Living*», in Max Risselada, «Documentation on Houses», in *Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos (and) Le Corbusier*, ed. Max Risselada, (Roterdão: 010 Publishers, 2008), 183. «Till now, the function of the windows was to provide light and air and to be looked through. Of these classical functions I should retain one only, that of being looked through. (...) To see out of doors, to lean out, that is henceforth all that the window need be used for.»

2 Ibid, 182. «The house is a shelter, an enclosed space, which affords protection against cold, heat and outside observation.»



[1]
Dan Graham
Alteration to a Suburban
House (1978)
foto da maquete

como demonstrou Dan Graham, na obra «*Alteration to a Suburban House*»³:

Dan Graham (1981)

«*Toda a fachada de uma típica casa suburbana foi removida e substituída por uma folha de vidro transparente. A meio e paralelo à fachada de vidro, um espelho divide a casa em duas áreas. A secção dianteira é exposta ao público, enquanto a traseira, a secção privada não é revelada. O espelho, como está de frente para a fachada de vidro e a rua, reflete não só o interior da casa, como também a rua e a envolvente exterior. As imagens refletidas das fachadas das duas casas opostas 'enchem' a fachada ausente.*

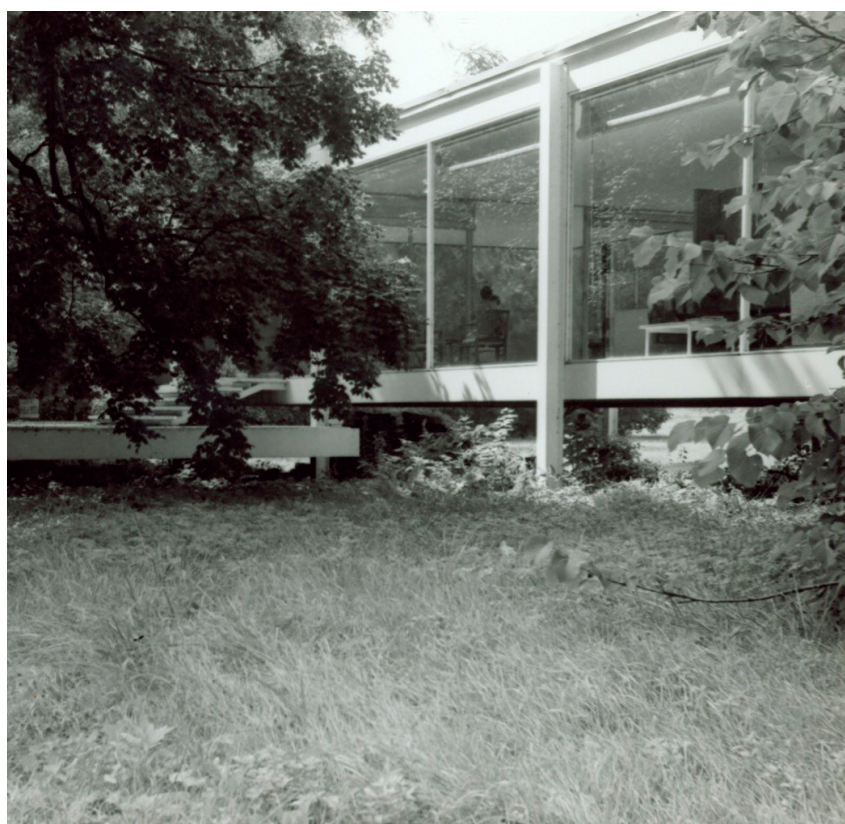
A fachada de vidro revela as áreas comuns interiores e expõe-nas como uma vitrine. O espelho interior mostra também o observador externo, na sua envolvente exterior, visto no espelho, a observar. (...) Mas ao contrário de um billboard, o espetador externo observa o espaço real no interior da casa, por trás do plano de imagem, bem como o espaço real ele se encontra.»³

A janela panorâmica é um elemento essencial na casa do pós-guerra nos Estados Unidos da América. Converteu o edifício numa vitrine da domesticidade, contrariamente ao que se possa supor, este fator não faz com que a casa exponha a sua interioridade. Não existe interior. O que a enorme janela revela não é um espaço privado, mas antes uma representação pública da domesticidade convencional, uma imagem da «normalidade socialmente aceite», segundo Dan Graham.

A grande superfície envidraçada pretendia, deste modo, vender uma ideia de sonho da classe média americana, uma espécie de *outdoor* que publicita um estilo de vida doméstico moderno. Uma publicidade onde os olhares dos transeuntes não se fixam por muito tempo, um olhar fugaz de forma a abstrair-se de algo que não seja ordinário. Um olhar furtivo, sem cortesias, mas como meio de manter a sua identidade intacta. Neste sentido há uma inversão evasiva. O transeunte é quem está exposto, aos olhares escondidos e inquisitivos por trás das janelas, sem restrições. Todos são suspeitos, intrusos. Um pouco ao estilo orwelliano de 1984, «*Big Brother is watching you!*», em que há uma vigilância individual e coletiva, misteriosa e preconceituosa.

Os transeuntes são expostos, engolidos pela casa, incorporados como parte da decoração. Veem-se não só a si mesmos expostos, mas também ao exterior que ganha interioridade, à paisagem do subúrbio, à rua, ao céu e às nuvens. Do outro lado, os habitantes veem-se no exterior, no reflexo de toda a exterioridade. O efeito do espelho faz com que todos os elementos domésticos pareçam na rua, ao ar livre, temos portanto a conjugação do interior e do exterior refletida numa superfície.

³ Dan Graham (1981), «Buildings and Signs 1981», in «Dan Graham Works 1965-2000», ed. Marianne Brouwer, (Dusseldorf: Richter Verlag, 2001), 179. «The entire façade of a typical suburban house has been removed and replaced by a full sheet of transparent glass. Midway back and parallel to the front glass façade, a mirror divides the house into two areas. The front section is revealed to the public, while the rear, private section is not disclosed. The mirror as it faces the glass façade and the street, reflects not only the house's interior, but the street and the environment outside the house. The reflected images of the façades of the two houses opposite the cut-away 'fill in' the missing façade. The glass façade reveals the interior living quarters and displays it like a show window. The interior mirror shows the external observer as well, placed in his outdoor environment, seen within the mirror, perceiving. (...) But unlike a billboard, the outside spectator observes the actual space in the house behind the picture plane as well as the actual space he is in.»



[2]
Mies van der Rohe
Farnsworth House (1951)
(Illinois)
foto: Gorman's child
Newbery Library Chicago

«O uso do espelho em 'Alteration to a Suburban House' separa arbitrariamente os espaços privados, mais misteriosos, da totalidade das áreas visíveis frontais. A disposição tradicional do espaço da família é alterada. O reflexo do espelho expõe também a relação da casa com a envolvente social, ao revelar a posição do olhar do espectador.»⁴

Dan Graham

Habitantes e transeuntes coabitam o mesmo espaço fictício. Trata-se de um processo de realidade virtual doméstico e ao mesmo tempo coletivo.

O mesmo princípio, teve Mies van der Rohe para a Farnsworth House (1951) [2]. Que durante uma visita ao Fox River, e quando questionado por Edith Farnsworth sobre os materiais que viria a utilizar na sua casa, afirmou:

Mies van der Rohe

«Eu penso que aqui onde tudo é belo, e a privacidade não é um problema, seria uma pena erguer uma parede opaca entre o exterior e o interior. Portanto eu penso que deveríamos construir a casa em aço e vidro; dessa forma deixaremos o exterior no interior. Se estivéssemos a construir na cidade ou nos subúrbios, por outro lado, eu fã-la-ia opaca do exterior e a luz entraria através de um pátio central.»⁵

Ainda que a intenção fosse valorizar o exterior e o impacto que este teria no interior da casa, o resultado revelou-se bastante semelhante à ideia de Dan Graham, em relação ao efeito de uma fachada de vidro na vida doméstica e na envolvente que a observa. Este fracasso utópico da arquitetura moderna foi um importante fator do aumento de interesse do artista americano pela obra do arquiteto alemão e foi alvo da acusação da proprietária da casa.

Edith Farnsworth (1953)

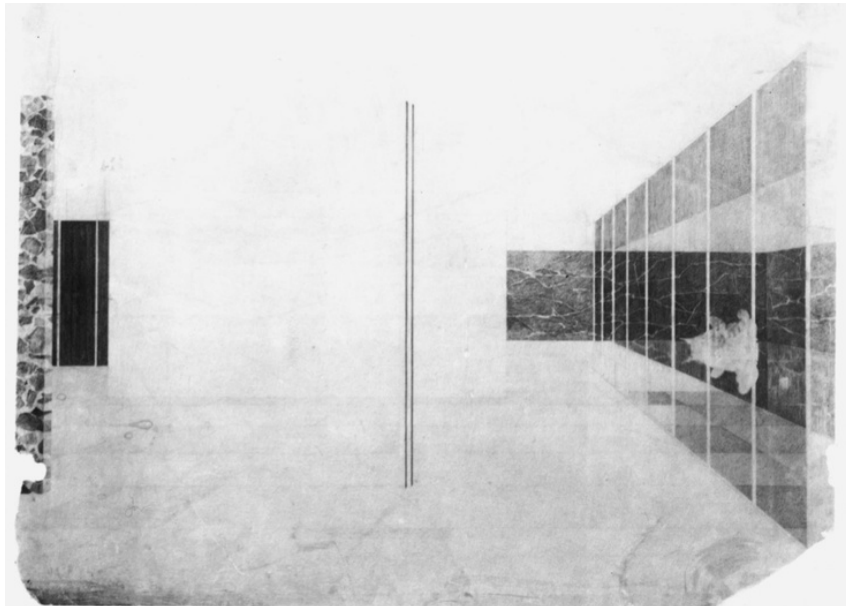
«Eu não deixo o caixote do lixo debaixo do lava-louça. Sabem porquê? Porque é possível ver a 'cozinha' toda a partir da estrada e o caixote vai estragar a aparência de toda a casa. Então eu guardo-o no armário, longa do lava-louça. Mies fala em 'free space': mas o seu espaço é demasiado fixo. Eu nem sequer posso pendurar roupa na minha casa sem considerar o modo como vai afetar tudo do exterior. Qualquer disposição do mobiliário torna-se um problema maior, porque a casa é transparente como um raio-x.»⁶

Já antes, mas com contornos menos negativos dada a natureza do programa, Mies havia tentado um jogo de materiais e ambientes semelhante. No pavilhão de Barcelona (1928-1929), os visitantes viam-se refletidos no vidro escuro juntamente com a envolvente por trás deles. Viam-se dentro de um espaço interior como se estivessem fora dele. Esta ambiguidade entre interior e exterior, não é apenas um fenómeno produto dos múltiplos reflexos provocados pelo vidro, a pedra e a água. Mas, de uma forma mais literal, resulta da própria mestria da articulação das paredes opacas, com as paredes de vidro e

4 Ibid., 180. «The use of a mirror in Alteration to a Suburban House arbitrarily separates private space, made more mysterious, from the full visible front areas. The traditional disposition of the family space is altered. The mirror's reflection also exposes the house's relation to the social environment, revealing the position of the spectator's gaze.»

5 Mies van der Rohe, cit. in «People Who Live in Glass Houses: Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe and Philip Johnson», ed. Alice Friedman, Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History, (New Haven: Yale University Press, 2006), 138. «I would think that here where everything is beautiful, and privacy is no issue, it would be a pity to erect an opaque wall between the outside and the inside. So I think we should build the house of steel and glass; in that way we'll let the outside in. If we were building in the city or in the suburbs, on the other hand, I would make it opaque from outside and bring in the light through a garden-courtyard in the middle.»

6 Edith Farnsworth (1953), cit. in Alice Friedman (2006), op. cit., 141. «I don't keep a garbage can under my sink. Do you know why? Because you can see the whole 'kitchen' from the road on the way in here and the can would spoil the appearance of the whole house. So I hide it in the closet farther down from the sink. Mies talks about his 'free spaces': but his space is very fixed. I can't even put a clothes hanger in my house without considering how it affects everything from the outside. Any arrangement of furniture becomes a major problem, because the house is transparent, like an X-ray.»



[3]
Mies Van der Rohe
*Pavilhão de
Barcelona (1928)*
(Barcelona)
foto collage



[4]
Mies Van der Rohe
Lake Shore Drive (1951)
(Chicago)
foto collage

as transições de luz e sombra entre os espaços cobertos e descobertos, e não tão simplesmente, interiores e exteriores. Uma coexistência de três espaços distintos mas complementares, o espaço físico que o observador ocupa, o espaço visual que este observa externamente e o espaço fenomenológico resultante da combinação dos dois anteriores e da sua presença neles, numa posição surrealista e metafísica. [3]

O mesmo efeito procurou Mies em Lake Shore Drive [4], Chicago, através de uma «(...)construção de pele e osso (...) queria dar aos moradores dos apartamentos urbanos a sensação de viver próximos do campo aberto, da mesma forma que os residentes da periferia desfrutavam de janelas do chão ao teto nas suas casas. O lago parecia ideal para os apartamentos de vidro(...)»⁷

Depois da dissolução das paredes em relação ao vidro, a questão centra-se na tentativa de dissolução do próprio vidro, como elemento limite na relação de comunicação e continuidade entre interior e exterior. Colomina assume o *Glass Pavilion* no Museu de Arte de Toledo (Espanha), da dupla japonesa SANAA, como um exemplo sintomático dessa dissolução. O pavilhão é completamente transparente, cada divisão está delimitada por paredes de vidro independentes de cada espaço, o que prevê um espaço intermédio, entre salas e entre paredes de vidro.

Beatriz Colomina (2008)

«(...) o edifício aparece como o exemplo perfeito de transparência: um pavilhão todo em vidro, para objetos todos em vidro, numa cidade de vidro.»⁸

Uma herança clara da transparência radical miesiana, à semelhança da Farnsworth House (EUA). Mesmo na forma como as duas lajes brancas limitam horizontalmente um edifício transparente em toda a sua profundidade. A casa através da qual podemos ver (*see-through house*) tornou-se um fenómeno de massas em meados do século XX. Tal como o raio-x expõe o interior do corpo humano ao olhar público, o edifício moderno expõe o seu interior sem preconceitos. O que anterior e tradicionalmente era privado tornou-se sujeito do escrutínio público. Com isto, iniciou-se um processo de clareza da visão. A libertação da arquitetura, cuja estrutura exigia uma clareza semelhante ao olhar que para ela se dirigia. Nas palavras de Mies, uma arquitetura de «pele e osso».

Mies van der Rohe (1958)

«A natureza também deve ter a sua vida própria. Nós devemos ter cuidado para não a perturbar com a cor das nossas casas e os acabamentos interiores. Contudo devemos ter o cuidado de juntar natureza, casas e seres humanos numa maior unidade. Se vir a

7 Grace Miller (1988), «People Who Live in Glass Apartments Throw Verbal Stones at Scoffers: Chicago Tenants Praise Lake Shore Drive Cooperatives», cit. in Beatriz Colomina, *Doble Exposición - Arquitectura a través del Arte*, (Madrid: Ediciones Akal, 2006), 203. «(...)construcción de piel y huesos (...) quería dar a los moradores de los apartamentos urbanos la sensación de vivir próximos al campo abierto, de la misma forma que los residentes de las afueras disfrutaban de ventanales del suelo al techo en sus casas. El lago parecía ideal para los apartamentos de vidrio(...)»

8 Beatriz Colomina, «Unclear Vision: Architectures of Surveillance», in *Engineered Transparency: The Technical, Visual, and Spatial Effects of Structured Light*, eds. Michael Bell e Jeannie Kim, (Princeton: Princeton Architectural Press, 2008), 78. «(...) the building appears as the perfect example of transparency: an all-glass pavilion, for all-glass objects, in the glass city.»



[5]
Mies van der Rohe
Farnsworth House (1951)
(Illinois)
foto: Gorman's child
Newbery Library Chicago



[6]
SANAA
Glass Pavilion - Museum
of Art Glass (2006)
(Toledo)
foto de Sangsuri Chun

natureza através das paredes de vidro da casa Farnsworth, ela ganha um significado mais profundo do que vista do exterior. Desta forma é dito mais acerca da natureza - ela torna-se parte de um todo mais abrangente.»⁹[5]

Estas palavras foram proferidas em 1958 por Mies, em conversa com Christian Norberg-Schulz, acerca da maravilha que era admirar as mudanças da cor da natureza do interior de uma casa. Provavelmente deslumbrado com a possibilidade de se ver refletido na natureza desde o conforto interior. Mies Van der Rohe, e também Philip Johnson, viviam fascinados, não apenas com a possibilidade e o modo como o olhar passa através do vidro, mas com a sua capacidade de ficar preso nas camadas de reflexões. Os reflexos garantiam, para os dois mestres, a consolidação dos painéis de parede envidraçada. Nas palavras de Philip Johnson, para um programa televisivo, a Glass House *«funciona muito bem pela simples razão do papel de parede ser tão bonito. É porventura um papel de parede muito caro, mas tem um papel de parede que muda a cada cinco minutos ao longo do dia e que o rodeia com a beleza natural que às vezes, não este ano, o Connecticut nos dá.»¹⁰*

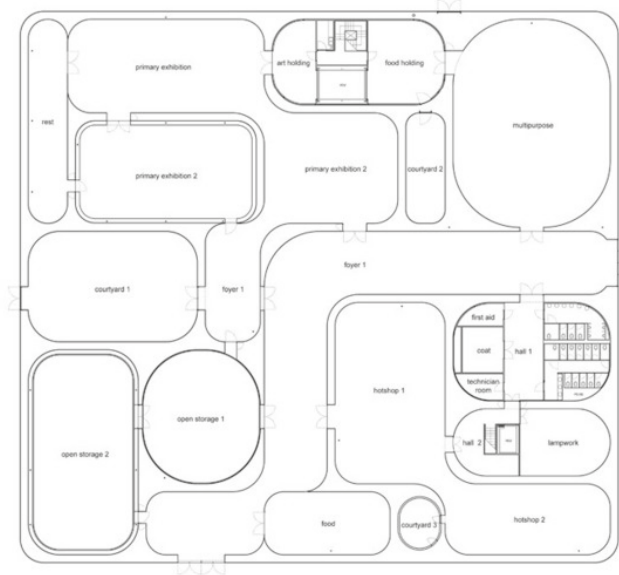
Em Toledo, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, procuram ir ainda mais longe ao criarem camadas de reflexões, tanto no interior como no exterior. O desfoque indefinido não termina no limite exterior do edifício, todo o espaço se torna em limite, sem que haja, aparentemente, uma barreira de corte entre interior e exterior.^[6] O espaço é tão interior como exterior, numa tentativa de extensão infinita. As paredes de barreiras óticas são transformadas em meios de intensificação ótica. As superfícies interior e exterior das paredes são reveladas e o espaço vazio e inacessível entre elas torna-se o verdadeiro espaço interior, o verdadeiro espaço do projeto. A linha dupla de parede, que dá a sensação de solidez, é ela própria responsável por garantir o aspeto frágil e contínuo dos sucessivos espaços. ^[7]

Anthony Vidler (1992)

«O vidro, uma vez perfeitamente transparente, é hoje revelado em toda a sua opacidade. De facto, foi sob o signo da opacidade que o universalismo do modernismo, construído no mito de um sujeito universal, ficou sob o ataque nos últimos vinte e cinco anos. (...) a transparência caiu gradualmente em descrédito pela crítica do sujeito universal na política e na psicanálise. No seu lugar, a opacidade, tanto literal como fenomenal, tornou-se o lema do apelo pós-moderno às raízes, à tradição, ao local e à especificidade regional, para uma pesquisa renovada por uma segurança doméstica. Há alguns anos atrás poderíamos

⁹ Mies van der Rohe (1958), cit. in Alice Friedman (2006), op. cit., 139. «Nature, too, shall have its own life. We must beware not to disrupt it with the color of our houses and interior fittings. Yet we should attempt to bring nature, houses and human beings together into a higher unity. If you view nature through the glass walls of the Farnsworth House, it gains a more profound significance than if viewed from outside. This way more is said about nature - it becomes a part of a larger whole.»

¹⁰ Philip Johnson (1961), cit. in Beatriz Colomina (2008), op. cit., 82. «(...) works very well for the simple reason that the wallpaper is so handsome. It is perhaps a very expensive wallpaper, but you have wallpaper that changes every five minutes throughout the day and surrounds you with the beautiful nature that sometimes, not this year, Connecticut gives us.»



[7]
SANAA
*Glass Pavilion - Museum
of Art Glass (2006)*
(Toledo)



[8]
SANAA
*Instalação Pavilhão de
Barcelona (2009)*
(Barcelona)
foto de SANAA

concluir que, se a velha arte do habitar não tivesse sido inteiramente revivida, salvo nas imitações kitch, certamente a transparência estava morta.»¹¹

Ainda que recorram a uma linguagem que erroneamente possa sugerir clareza e superficialidade, e através de um sistema estrutural quase impercetível, os SANAA assumem um interesse pelo desfoque e indefinição do olhar. Denotam uma maior preocupação com a capacidade de suavizar o focus que sustentar a transparência, longe da visão de uma arquitetura de vidros claros e transparentes. A intenção não é sequer que os seus edifícios sejam vistos de fora para dentro ou de dentro para fora, mas que se mantenham suspensos no próprio olhar. Ficamos presos numa espécie de efeito de miragem. [8]

Em arquitetura, quanto mais o vidro se assumir como protagonista de um edifício, mais fluído se torna todo o sistema de comunicação. As qualidades de transparência do vidro fazem deste um importante meio de comunicação. Há, desde a sua invenção, uma relação entre o vidro e a tecnologia, mais recentemente com as tecnologias de comunicação.

Beatriz Colomina (2008)

«A história da janela moderna é a história da comunicação: a janela horizontal de Le Corbusier é impensável fora do cinema. A Eames House é impensável sem os slides de cor. E a janela panorâmica (picture window) de meados do século é impensável sem a televisão.»¹²

As novas formas de comunicação foram sempre absorvidas, pela arquitetura moderna, como meio de dissolver a separação entre o interior e o exterior. A comunicação resulta de um processo bidirecional de transmissão do exterior para dentro e do interior para fora. A partir dos anos cinquenta, a televisão passou a formar parte da estrutura da casa. Na era da televisão não há privacidade. Houve desde o princípio um interesse na representação do doméstico, especificamente na sociedade americana do pós-guerra.

Com o passar dos anos esta exposição tornou-se mais extrema. Não é por acaso que o programa *Big Brother* foi concebido nos Países Baixos, onde por tradição a vida doméstica é totalmente exposta através de vidros sem cortinas. No limite da representação doméstica e social real, com tendência para a ficção, limite extremo do exibicionismo *voyeur*. No entanto a tradição protestantista destes países não previa o interesse pela vida privada de cada um. Esta curiosidade é resultado do mundo moderno pós-guerra e global.[9]

11 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, (Cambridge: MIT Press, 1992), 218. «Glass, once perfectly transparent, is now revealed in all its opacity. Indeed, it was under the sign of opacity that the universalism of modernism, constructed on the myth of a universal subject, came under attack in the past twenty-five years. (...) transparency was gradually discredited by the critique of the universal subject in politics and psychoanalysis. In its place, opacity, both literal and phenomenal, became the watchword of the postmodern appeal to roots, to tradition, to local and regional specificity, to a renewed search for domestic security. A few years ago one might have concluded that, if the old art of dwelling had not been entirely revived, save in kitsch imitation, certainly transparency was dead.»

12 Beatriz Colomina (2008), op. cit., 78. «The history of the modern window is a history of communication: Le Corbusier's horizontal window is unthinkable outside of cinema. The Eames House is unthinkable outside of the color slide. And the picture window at midcentury is unthinkable outside of television.»



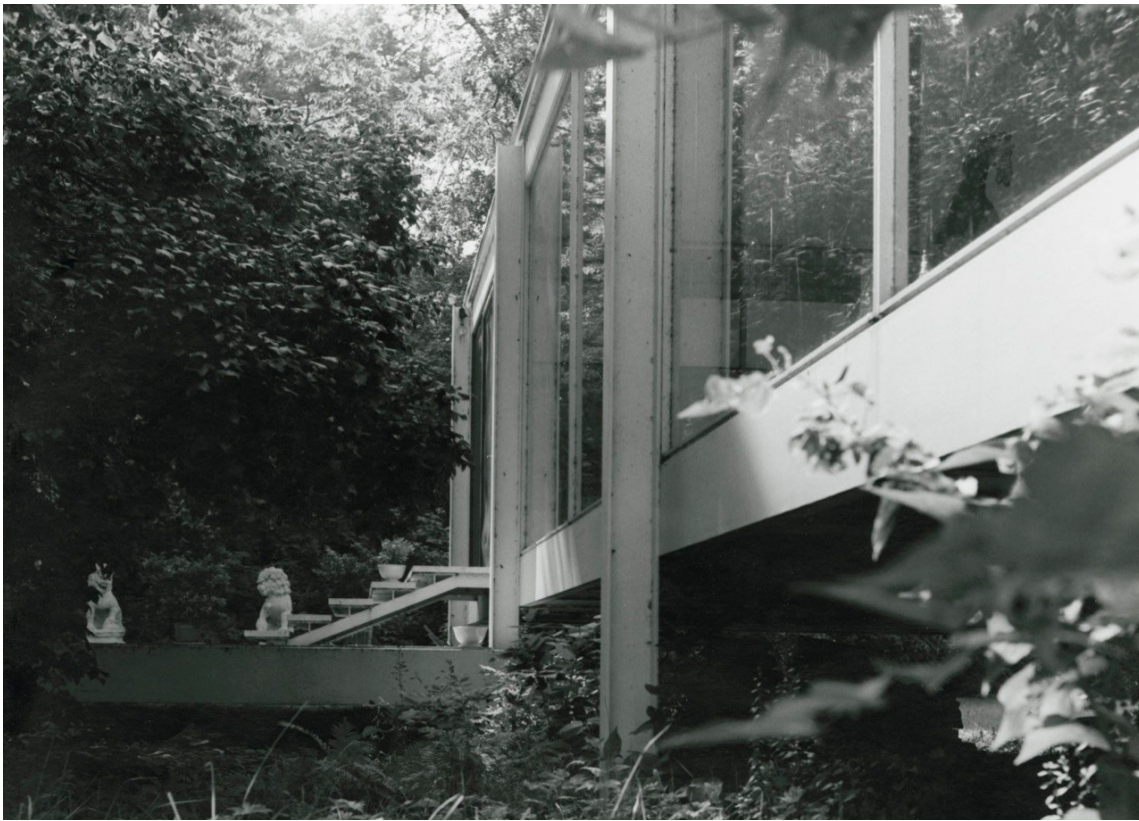
[9]
Dan Graham
Proposal for Video
Projection of Activities
inside a Suburban
House (1978)
foto da maquete

A evolução tecnológica, como é o caso do raio-x e da TAC, influenciaram o rumo da arquitetura e o quotidiano do cidadão moderno. Hoje, novos mecanismos tecnológicos de scanarização para lá de superfícies sólidas podem levar novas alterações e novos tipos de transparências e arquiteturas, quer através da expressão material dos edifícios, como na sua organização programática, e ainda, ao nível do método processual. O FLIR (*Forward Looking Infrared Radar*), por exemplo, permite detetar frequências eletromagnéticas de radiações de calor com origem em organismos e estruturas, mesmo para lá de superfícies sólidas, por exemplo no interior das casas. As paredes sólidas deixaram de ser garantia de privacidade. O FLIR mostra-se mesmo capaz de detetar atividades que já terminaram, basta que ainda haja alguma réstia de radiação de calor. A tempo, a duração de uma atividade, para a estar integrada numa nova forma de visão.

Beatriz Colomina (2008)

«O medo da perda de privacidade, de meados do século, na casa de vidro e com o raio-x, reapareceu. Ao que parece cada nova tecnologia, que expõe algo privado, é percebida como uma ameaça e daí rapidamente absorvida para o dia a dia.»¹³

¹³ Beatriz Colomina (2008), op. cit., 86. «The midcentury fear of loss of privacy in the glass house and with the X-ray has reappeared. It seems as if each new technology that exposes something private is perceived as threatening and then quickly absorbed into everyday life.»



[1]
Mies Van der Rohe
Farnsworth House (1951)
(Illinois)
foto: Gorman's child
Newbery Library Chicago

«A arquitetura contemporânea utiliza a qualidade transparente dos materiais sintéticos, vidro, plásticos, etc., para criar um desenho que integra o maior número de vistas espaciais possíveis. O interior e o exterior estão em estreita relação, e cada vista do edifício oferece a mais ampla compreensão do espaço. Materiais reflexos e espelhados, transparentes e translúcidos são cuidadosamente calculados e organizados de modo a focarem vistas espaciais divergentes num domínio visual.»¹

Gyorgy Kepés

TRANSPARÊNCIAS FLUÍDA E ERÓTICA

A fasquia do nosso tempo é alcançar a combinação do conhecimento científico e técnico adquiridos, num plano de integração biológico e social. O fenómeno da interpenetração, como um processo de integração, é algo que hoje facilmente encontramos em qualquer atividade humana. Este fenómeno funciona como princípio orientador de diversas disciplinas, nomeadamente, na tecnologia, filosofia, psicologia, física... bem como nas artes, na literatura, pintura, cinematografia, fotografia, cenografia e, obviamente, na arquitetura. Resumindo, é um conhecimento e um processo técnico comum a tudo no nosso quotidiano.

Os métodos que satisfazem a superação dos processos compositivos passam por ir mais além dos obstáculos físicos e formais. Primeiro com a determinação compositiva conseguida através de processos virtuais automáticos, e segundo com a perceção da própria forma como algo indeterminado. Uma mistura da virtualidade com a realidade, sem uma linha que as separe categoricamente. Em «*Three Transparencies*», Toyo Ito descreve o mundo contemporâneo como consequência da media eletrónica.

Neste contexto, as pessoas não estão mais obcecadas com um pensamento antropocentrista, que coloque o indivíduo no centro do mundo e que dissequisse esse mundo em partes. O indivíduo deixou de estar presente num lugar ou localização e os limites foram-se esvanecendo e alterando. Há uma procura pela omnipresença e omnisciência ilusórias, alcançadas por intermédio dos meios de comunicação mais avançados.

Da mesma forma, tal como Gyorgy Kepés explica em relação à arquitetura, os limites entre interior e exterior, e como estes respondem a diversas necessidades e fatores, que não só os da sua mera separação. A arquitetura pode ser considerada, como o vestuário, como uma extensão da nossa pele, e desse modo ambos funcionam como filtro na nossa relação com o que nos rodeia. Deste modo, a fachada de um edifício, o seu invólucro, funciona como membrana sensitiva capaz de coletar e providenciar informação do contexto. Tal como a nossa pele nos permite experimentar alterações atmosféricas, em contraste com as paredes rígidas e pesadas, que isolam o interior da complexidade da envolvente exterior. [1]

1 Gyorgy Kepés, «*Language of Vision - painting, photography, advertising-design*», (Chicago: Paul Theobald and Company, 1969), 79. «Contemporary architecture utilizes the transparent quality of synthetic materials, glass, plastics, etc., to create a design that will integrate the greatest possible number of spacial vistas. Inside and outside are in close relationship, and each viewpoint in the building offers the widest visible comprehension of space. Reflections and mirrorings, transparent and translucent building materials are carefully calculated and organized to focus divergent spatial vistas in one visual grasp.»



[2]
Mies Van der Rohe
*Pavilhão de
Barcelona (1928)*
(Barcelona)

Esta posição recusa a ideia do edifício como algo invariável e fixo. Pelo contrário o edifício depende de uma troca entre interior-exterior. Por outro lado, a indeterminação desta relação bipartida tem como consequência um desvanecimento, que torna desfocada a fronteira entre o interior e o exterior tanto no espaço arquitetónico como urbano.

Toyo Ito (2002)

«Os objetos translúcidos parecem estar sempre na transição do opaco para o transparente. Lembra-me sempre a metamorfose dos insetos: imediatamente após emergirem das suas duras crisálidas, as criaturas transparentes são imediatamente envolvidas por um líquido leitoso; e depois, num instante, o contacto com a ar transforma-os em insetos adultos com asas duras e cristalinas. Um estado incompleto, translúcido e gelatinoso evoca imagens de transformação; assim que se torna transparente, sólido e fixo, perde a sua fascinante ambiguidade.»²

Os edifícios projetados por arquitetos como Mies Van der Rohe, Toyo Ito e SANNAA procuram esta mutação entre a opacidade e a transparência, uma arquitetura desfocada. Trata-se de uma arquitetura que procura a fragilidade, a imaterialidade ambígua como expressão. Motivados por alcançar esse estado gelatinoso e translucido de semi-fluidez.

Na transição da sua obra mais opaca, em pedra e tijolo, até à mestria da arquitetura transparente de aço e vidro, Mies flutuou metamorficamente por espaços translúcidos e fluidos, como o *Glass Skyscraper* e o Pavilhão de Barcelona. Apesar da estrutura metálica, com pilares espelhados, o dinamismo exuberante do Pavilhão de Barcelona resulta do uso da pedra e do vidro. Os mosaicos em mármore, cuidadosamente simétricos, encaram a composição plana e abstrata das paredes de forma audaciosamente fluída, com motivos ondulantes. Suspensos entre as paredes revestidas a mármore, os painéis de vidro esverdeado escarnecido lembram um tanque cheio de água (na verdade cheio de luz). Por sua vez, o pavimento está projetado segundo um traçado ortogonal, sem nunca coincidir com a geometria, também ortogonal, das paredes em mármore. Em vez disso, os padrões são sobrepostos na superfície interior do espelho de água negro por forma a criar um espaço fluido, a imagem de uma forma sólida, onde as geometrias convergem. Esta forma vai-se dissolvendo lentamente no estado líquido, dando a sensação de um espaço fluído, através de uma transparência com contornos eróticos. [2]

O erotismo tem a ver com a possibilidade de imaginar o que está para lá do que nos é apresentado à partida. Relaciona-se com a perceção do que está para lá do meramente superficial. Resulta de uma idealização mais profunda e criativa. É imaginativa e portanto fetichista, como podemos compreender através do

² Toyo Ito, «Three Transparencies», in Toyo Ito: Works Projects Writings, ed. Maffei Andrea, (Milão: Electa, 2002), 346. «Translucent objects seem always to be in transition from the opaque to the transparent. I am reminded of the metamorphosis of insects: immediately after emerging from their hard chrysalides the transparent creatures are covered with a milky liquid; and then, in a moment, contact with the air turns them into adult insects with hard and crystalline wings. An incomplete, translucent, gelatinous state evokes images of transformation; as soon as it becomes transparent, solid and fixed, it loses its ambiguous fascination.»



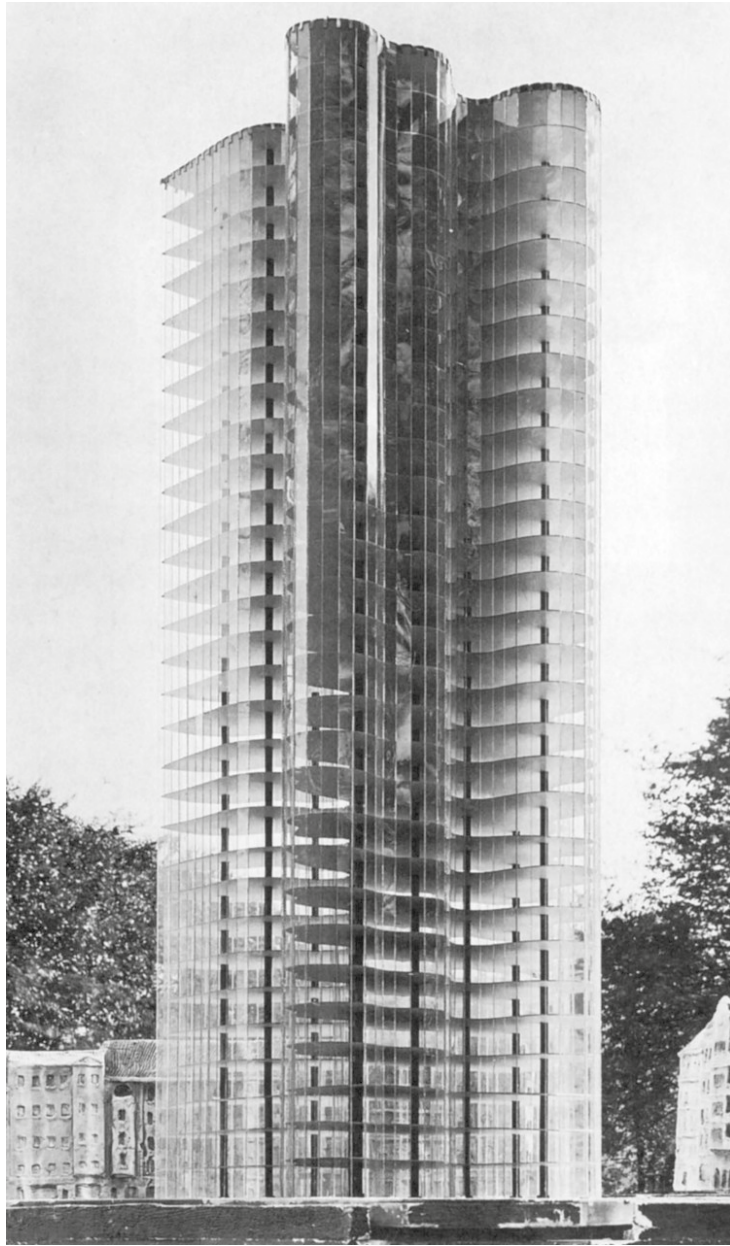
[3], [4] e [5]
Shiro Kuramata
Glass Armchair (1985),
Plastic Wardrobe (1968) e
Miss Blanche (1988)

trabalho do designer japonês Shiro Kuramata, cuja obra reflete sobre o impacto deste tipo de transparência na sociedade contemporânea.

A utilização do acrílico transparente, por exemplo na *Glass Armchair* [3], dá-nos a sensação que esta desaparece enquanto objeto, transparece apenas o ato «primitivo» de sentar. Esta sublimação material é ainda mais expressiva e eficiente no *Plastic Wardrobe* [4] do designer japonês. Isto se tivermos em conta que o ato de armazenar ou guardar algo consiste essencialmente na vontade de esconder em locais opacos e, portanto, não expostos. Objetos dotados destas características exigem uma certa intimidade e organização que a transparência erótica não prevê. Neste caso, o vestuário e os artefactos estão visíveis a olho nu, como se flutuassem no espaço vazio. A forma material dos contentores desaparece, resta apenas presente o ato de armazenar. Esta procura por ver o que não é suposto, numa espécie de *voyeurismo*, tem uma expressão absolutamente erótica. Não difere do fetichismo de entrar no espaço proibido e ver algo que não é suposto.

Voltando ao exemplo das cadeiras, o designer foi ainda mais longe com numa tentativa de retirar o peso e aumentar a transparência das cadeiras acrílicas, com a introdução de temas florais dispersos no interior da espessura do acrílico, *Miss Blanche* [5]. Numa referência direta aos padrões antigos de tecido, consegue criar a sensação de vazio no interior do próprio acrílico, com flores reais suspensas numa espécie de espaço líquido, um jogo ambíguo e sedutor entre o real e a ficção. Uma característica essencial na expressão da transparência.

Esta busca pelo politicamente incorreto, pela capacidade de pôr a nu o que nos remete para a privacidade e individualidade de cada um, é uma característica fundadora da sociedade moderna. A vontade de saber mais e ir mais longe, na demanda pela transparência do mundo real e palpável, é um dos impulsionadores dos avanços tecnológicos do nosso tempo. Acima de tudo, através de processos virtuais de provocar o erro e a ilusão à percepção humana. A invenção do raio-x pode ser entendida, desde este ponto de vista, como um produto e uma consequência desta vontade. Para além de sugerir um olhar furtivo e penetrante, a sua imagem, que não passa de uma representação virtual da realidade, dissecou o interior do corpo humano. E tem a incrível habilidade de ir mais além de qualquer limite físico envolvente e superficial. Tem a capacidade de racionalizar e sintetizar a visão a um nível nunca antes visto. Em certa medida, a arquitetura moderna surge quase em simultâneo com a tecnologia do raio-x. Ambas se desenvolveram em paralelo ao longo do século XX. O edifício moderno revelava o seu interior, ao mesmo tempo que o raio-x expunha o interior do corpo humano. A disseminação do raio-x permitiu uma nova forma de pensar a arquitetura. Mas reduzir o raio-x simplesmente a um revelador visceral do corpo humano, parece insuficiente. Este mecanismo de diagnóstico por imagem adquiriu também a capacidade de expor o exterior. O invólucro permanece presente,



[6]
Mies Van der Rohe
Glass Skyscraper (1922)
(Berlim)
foto collage maquete

«A linha entre público e privado já não coincide com o limite exterior de um edifício. Podemos mesmo argumentar que o invólucro já não se encontra no exterior. Envolveu-se num corpo imaginário.

O invólucro arquitetónico responde à nossa imagem do corpo humano mais do que a programas funcionais. (...) A arquitetura seguiu sempre os passos da medicina. (...) Nos livros de esquiços de Leonardo da Vinci, vistas de cortes de interiores arquitetónicos apareciam junto a desenhos anatómicos. (...) A referência central para a arquitetura já não era todo o corpo, mas um corpo dissecado, fragmentado e analisado.»³

Beatriz Colomina

como uma espécie de sombra ou névoa difusa. Olhar para um raio-x representa penetrar na superfície do corpo humano e mover-se no espaço que este inscreve, numa ação inevitavelmente *voyeurista*. Esta característica talvez tenha servido de motivação aos arquitetos modernos, como Mies.

Gyorgy Képes (1969)

«A emulsão fotográfica é caracteristicamente capaz de gravar numa fotografia duas ou mais projeções sobrepostas. O efeito resultante comprime dois ou mais aspetos espaciais e molda-os num tipo de representação espacial mais vasto. A fotografia raio-x abre um aspeto novo do mundo visível. Tudo o que até agora se encontrava escondido do olho humano pode ser penetrado e tornado visível. Aqui a transparência tem um novo significado, porque a profundidade do objeto é também avaliada segundo a sua densidade ótica.»⁴

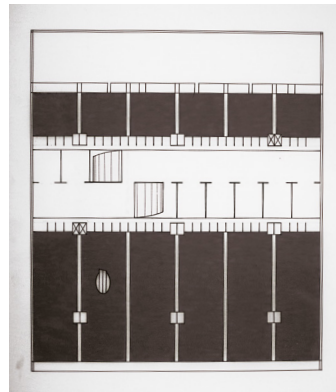
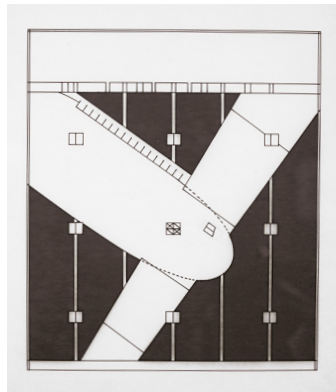
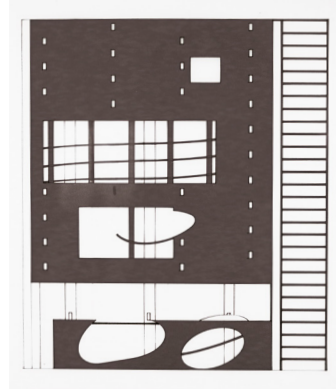
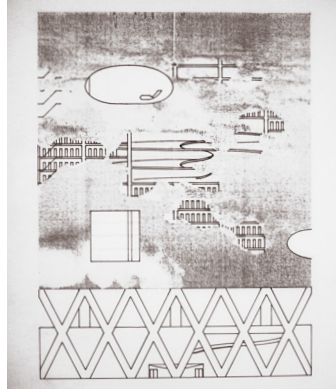
O arquiteto alemão apresentou em 1922 o *Glass Skyscraper* [6], como visto a partir de uma máquina de raio-x, e apelidou-o de «uma arquitetura de pele e osso». Apesar de todo o fascínio pela matéria como inexistente ou invisível, capaz de trazer para o exterior a construção e os ambientes da arquitetura, na obra de Mies, o vidro nunca é absolutamente transparente. Mesmo de noite, quando a iluminação interior põe a nu toda a vivência do espaço restringido a quatro paredes, é evidente a presença do limite exterior do edifício. Esta sensação provoca um movimento espacial ocular penetrante desde o exterior para o interior e vice-versa, sempre na presença física dessa barreira e normalmente através de reflexos.

Trata-se de uma exposição controlada e limitada, ainda que franca e cheia de erotismo, uma espécie de chamada do olhar como apelo à convivência. O que anteriormente era privado, passou a estar acessível ao escrutínio público. Exemplo disso é a entrevista de Edith Farnsworth, publicada na *House Beautiful*. Na qual a médica de Chicago se referia à sua casa de fim de semana, projetada por Mies em 1951, como um raio-x, o que motivou na vizinhança o rumor de que a casa se tratava de um sanatório para tuberculosos.

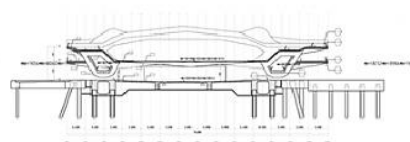
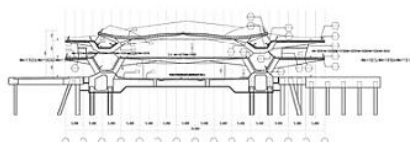
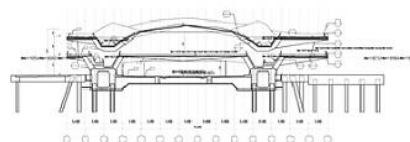
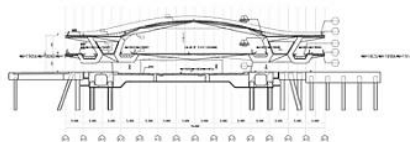
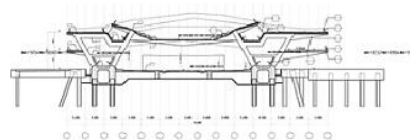
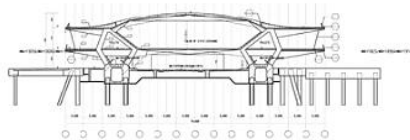
No ensaio «*Skinless Architecture*», Beatriz Colomina considera a arquitetura moderna indissociável da tuberculose. Às causas apresentadas no final do século XIX, clima desfavorável, vida sedentária em espaço interior, má ventilação e iluminação natural insuficiente; os arquitetos modernos responderam com sol, luz, ventilação natural, exercício físico, terraços nas coberturas, higiene e claridade. Tudo como forma de prevenir a doença e alterar hábitos quotidianos da

3 Beatriz Colomina, «*Skinless Architecture*», in Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, (Weimar: Bauhaus-Universität Weimar, 2003), 123. «The line between public and private no longer coincides with the outer limit of a building. We might even argue that the envelope is no longer to be found on the outside. It has coiled itself up within an imaginary body. Architectural envelopes respond to our image of the human body rather than to functional programs. (...) Architecture has always followed medicine. (...) In the sketchbooks of Leonardo da Vinci, cutaway views of architectural interiors appeared beside anatomical drawings. (...) The central reference for architecture was no longer a whole body, but a dissected, fragmented, analysed body.»

4 Gyorgy Képes (1969), op. cit., 80. «The photographic emulsion is characteristically able to record on one picture surface two or more superimposed projections. The resulting effect compresses two or more spatial aspects and moulds them into a broader type of space representation. X-ray photography opened up a eye could be penetrated and made visible. Here the transparency has a new meaning because the depth of the object is also evaluated by its optical density.»



[7]
OMA
*Concurso Bibliothèque
Nationale (1989)*
(Paris)



[8]
FOA
*Terminal de Passageiros do
Porto de Yokohama (1995)*
(Japão)

sociedade moderna e a qualidade de vida. Pilotis, coberturas praticáveis, paredes de vidro e ar puro, tornaram-se, para Le Corbusier em 1935, no seu livro *«The Radiant City»*, as novas ferramentas da medicina:

Anthony Vidler (1992)

«A outro nível, a transparência abriu a arquitetura da máquina para inspeção - as suas funções exibidas como modelos anatómicos, a suas paredes sem segredos para esconder; o epítome da moral social.»⁵

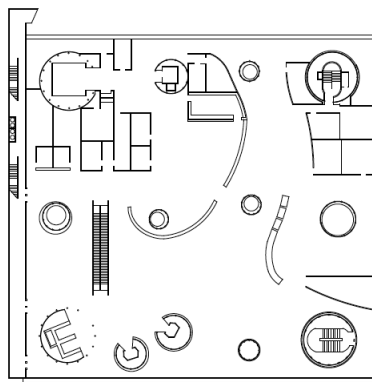
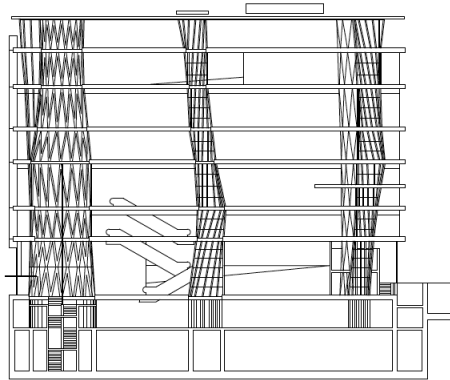
Este tipo de representação pictórica da imagem raio-x, estática e inflexível, evoluiu no sentido da perspectiva cubista da inclusão do tempo e do movimento, na dinâmica do diagnóstico por imagem. Já na passagem para o séc. XXI, é possível encontrar, nas publicações de arquitetura, imagens de mais um avanço tecnológico com origem no campo da medicina, as TAC (Tomografia Axial Computorizada). No fundo, trata-se da compilação de uma sequência de imagens em raio-x por um computador, por forma a gerar múltiplas vistas em corte, com representação tridimensional, dos órgãos internos do corpo humano.

A forma de comunicação das TAC influenciou a arquitetura contemporânea, com reflexos nos meios de projeção e apresentação das sucessões espaciais internas de um edifício. Não apenas no modo de comunicação dos projetos, mas também como mecanismo de experimentação projetual. Ao mesmo tempo, o seu impacto repercutiu nas opções e na forma de apresentação dos revestimentos exteriores, nas características físicas e estéticas do invólucro dos edifícios.

O projeto do OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) para o concurso da *Bibliothèque Nationale de Paris* [7], é exemplo disso mesmo. O esqueleto estrutural e os volumes programáticos internos, estavam expostos por trás de uma pele de vidro disforme e fluída, o que remete para a capacidade de um corpo translúcido revelar os órgãos internos. Ou, no caso do Terminal de Passageiros do Porto de Yokohama [8], dos FOA (*Foreign Office Architects*), cuja comunicação do projeto teve como recurso uma série de cortes sucessivos, o que facilita a leitura tridimensional do edifício. Neste caso, não existe distinção possível entre interior e exterior. O edifício aspira a uma continuidade entre estrutura e pele, como um só, sem que sejam percebidos «ossos ou órgãos». Estas técnicas de diagnóstico, cada vez mais sofisticadas, tem repercussões na produção arquitetónica contemporânea. Sempre na busca de uma tentativa de alcançar e trabalhar a imaterialidade, com recurso às qualidades transparentes e translúcidas dos materiais.

Limites e espaços enevoados têm obviamente impacto no programa. Como resposta a esta dificuldade o programa não deve ser fixo. A arquitetura deve acomodar diferentes atividades e permitir alterações funcionais, o que para além de garantir uma flexibilidade interna garante uma permeabilidade em

⁵ Anthony Vidler, *«The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely»*, (Cambridge: MIT Press, 1992), 217. «On another level, transparency opened up machine architecture to inspection - its functions displayed like anatomical models, its walls hiding no secrets; the very epitome of social morality.»



[9]
Toyo Ito
Mediateca de Sendai (2000)
(Sendai)
desenhos de Francisco
Amoedo Pinto
(Important Buildings)

«Um invólucro translúcido expõe os contornos dos mecanismos interiores, enquanto uma superfície transparente funciona como um aparelho de visualização. Esta hibridez desloca ambos os sistemas, transparente e translúcido, a favor de um corpo despido, sem que possamos sequer experimentá-lo como um corpo. Uma analogia arquitetónica seria o edifício despido (sem pele), o edifício transformado do avesso de tal forma que não se torne evidente que se trata de um edifício.

O que esta perda completa de invólucro significa exatamente para a arquitetura não é clara, mas num tempo em que a distinção entre público/privado é tão radicalmente difusa, uma arquitetura sem invólucro pode bem estar diante de nós.»⁶

Beatriz Colomina

concordância com a materialidade do edifício. Torna-se essencial uma recusa das tipologias preestabelecidas em detrimento da problemática da superfície neutra, permeável e indefinida.

Vejamos o exemplo da Mediateca de Sendai (1995-2001), de Toyo Ito. O arquiteto propôs a demolição dos arquétipos convencionais dos museus de arte e bibliotecas em prol de um hardware arquitetónico suficientemente flexível, para responder a qualquer novo desenvolvimento futuro e capaz de integrar qualquer outro tipo de programa [9]. Este edifício não se caracteriza por um aglomerado de divisões articuladas entre si sucessivamente. Como uma resposta direta de encontro às exigências tipológicas específicas ou de modo a produzir sequências delimitadas. Ito insiste na ausência de barreiras e no facto do edifício permitir o movimento livre em cada uma das plataformas para garantir uma sensação similar à do espaço urbano envolvente.

Toyo Ito recorre ao exemplo dos aquários e oceanários para caracterizar um tipo de transparência a que chama «fluída». Este fenómeno surge da experiência de estar de diante de um tanque gigante, o que provoca em nós a sensação de estarmos simultaneamente em dois espaços distintos, separados apenas por uma parede transparente. Do nosso lado, o espaço seco cheio de ar, do outro lado, estende-se um mundo subaquático. Próximo mas fisicamente intangível.

Há uns anos atrás, os mesmos tanques não passavam de estruturas relativamente pequenas com aberturas, à semelhança de janelas, através das quais observávamos os animais. Uma espécie de circo. Uma experiência idêntica à de estar confortavelmente sentado no sofá a ver um programa sobre a vida animal. Hoje, uma visita a um aquário é uma experiência de imersão total, onde separados apenas por uma membrana acrílica, temos a sensação de estar submersos em coabitação com a fauna e flora aquáticas que nos rodeiam.

Toyo Ito (2002)

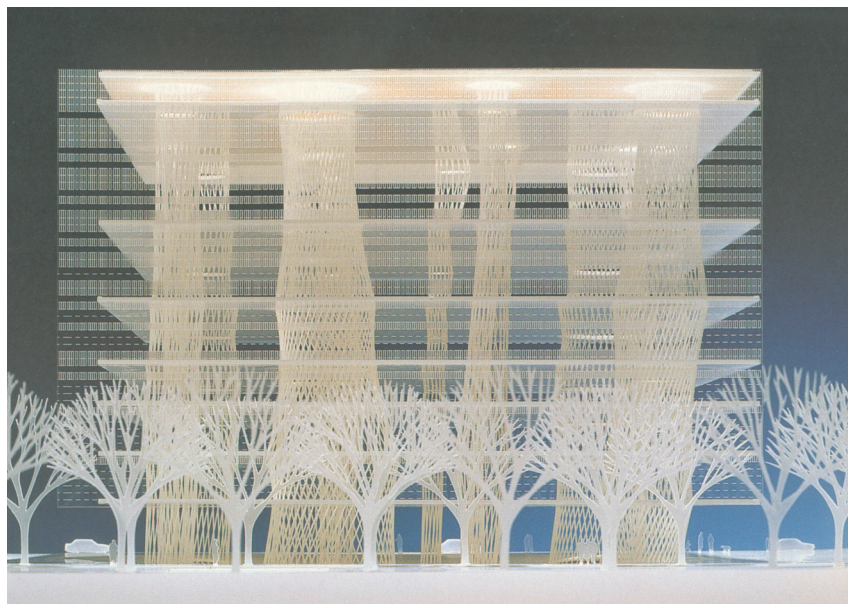
«Olhar através de paredes desta natureza constitui uma mudança considerável de paradigma, comparável à diferença entre um alçado e um corte arquitetónicos. Quando se olha por uma janela, a vista do que está do outro lado permanece intacta e delimitada. O mesmo não acontece no caso de uma parede transparente: um meio (ambiente) que poderia ser penetrado em toda a sua extensão é, de repente, limitado apenas por uma barreira invisível, deixando a secção frontal exposta.»⁷

6 Beatriz Colomina, «Skinless Architecture», in Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, (Weimar: Bauhaus-Universität Weimar, 2003), 124. «A translucent envelope exposes the outlines of the inner mechanisms while a transparent head serves as the viewing apparatus. This hybrid displaces both the transparent and translucent systems in favor of a skinless body, one no longer even experienced as a body. The architectural analog would be the skinless building, the building turned inside out to such an extent that it may not be clear it is a building. What this complete loss of the envelope exactly means for architecture is unclear, but in an age in which the public/private distinction is so radically dissolved, an architecture without envelopes may well be upon us.»

7 Toyo Ito (2002), op. cit., 346. «Looking through walls of this type constitutes a considerable paradigm shift, comparable to the difference between an architectural elevation and a cross-section. When you look through a window, the view of what is on the other side remains intact and self-contained. This is not true of a transparent wall: an environment that ought to be penetrable everywhere is suddenly limited by an invisible boundary, leaving the sectioned front exposed.»



[10]
Toyo Ito
Mediateca de Sendai (2000)
(Sendai)



[11]
Toyo Ito
Mediateca de Sendai (2000)
(Sendai)
maquete

O arquiteto japonês recusou deste modo projetar a tradicional parede opaca com janelas, bem como a fachada de vidro que separa a rua do edifício^[10]. O seu objetivo passou por tornar a fachada uma secção aberta para o exterior. Um cubo transparente no meio de uma cidade, com sete pisos de planta quadrada (50m de lado) suportados por treze estruturas tubulares. Cada elemento destas estruturas, tubos irregulares e sem forma específica, lembram as raízes de uma árvore que vai crescendo cada vez mais fina até ao topo, divergindo e dobrando ligeiramente quando se aproxima da superfície de cada piso. Revestidos a cabos de aço, tecidos como cestaria, e cobertos a vidro escarlate quase na totalidade, dão-nos a sensação de serem ocos e velas translúcidas. Toyo Ito descreveu estas «colunas como algas» nos seus primeiros esboços. *«Imaginei tubos moles que ondulassem lentamente debaixo de água, tubos de borracha cheios de fluído»*⁸

A referencia às árvores para os tubulares, parte estrutural da Mediateca, surge da capacidade que estas têm de bifurcar repetidamente do tronco aos ramos até às folhas ^[11]. À semelhança dos rios que recebem a água dos seus afluentes que transportam até ao mar. A densidade opaca do tronco divide-se gradualmente pelos ramos mais finos criando uma membrana complexa que remata na transparência virtual das folhas, uma imagem da fluidez e fragilidade.

Este tipo de arquitetura fluída satisfaz o desejo de atingir a libertação da captatividade dos círculos concêntricos das casas, cidades e envolvente, preocupação ubíqua, característica da contemporaneidade. A ideia de um «mundo flutuante» ressoa como ilustração de uma «cidade invisível» diferente, exigida pelo «modernismo eletrónico». Certamente menos enraizada que a cidade do «modernismo mecânico» e que resulta num espaço que é ainda mais homogéneo e transparente, acima de tudo um «espaço flutuante».

8 Ibid. «I had imagined soft tubes that waved slowly under water, rubber tubes that filled with fluid.»

Fondation *Cartier* pour l'art contemporain

[1]
SLANG
*Fondation Cartier pour
l'art contemporain* (2007)
(Paris)
identidade visual
e logotipo

*«Tem a ver (transparência) com a questão da matéria. Os grandes problemas de hoje giram à volta das questões acerca da essência da matéria. Nós sabemos que algumas das coisas mais fundamentais acontecem no âmbito do invisível. A transparência não significa apenas mostrar as coisas através de algo. Significa que utilizamos um material chamado vidro, e que é dos únicos materiais que podem ser programados pela luz. Ou seja, se eu acender uma luz de frente para ele surge um reflexo, e se acender por trás, vai desaparecer. É uma questão de capturar instantes no tempo, de alterar a luz do dia e das estações do ano. Na Fondation, as exposições temporárias modificam o edifício que se torna numa fonte de especulação para quem circula na cidade. Para a exposição *By Night*, tornou-se toda negra, para a *Être Nature*, completamente transparente, e *Issey Miyake* transformou-a numa gigante janela de projeção. De cada vez, algo aconteceu que alterou a natureza do edifício e relacionou-se diretamente com o fim para o qual estava a ser usado.»*

Jean Nouvel

III
O MUSEU FANTASMA, FONDATION CARTIER



[1]
vista da fachada
principal desde a
Boulevard Raspail

O CEDRO, O JARDIM E O EDIFÍCIO FANTASMA

wunderkammer |
gabinetes de curiosidades;
eram coleções
enciclopédicas de objetos
ainda não categorizados
no período da renascença

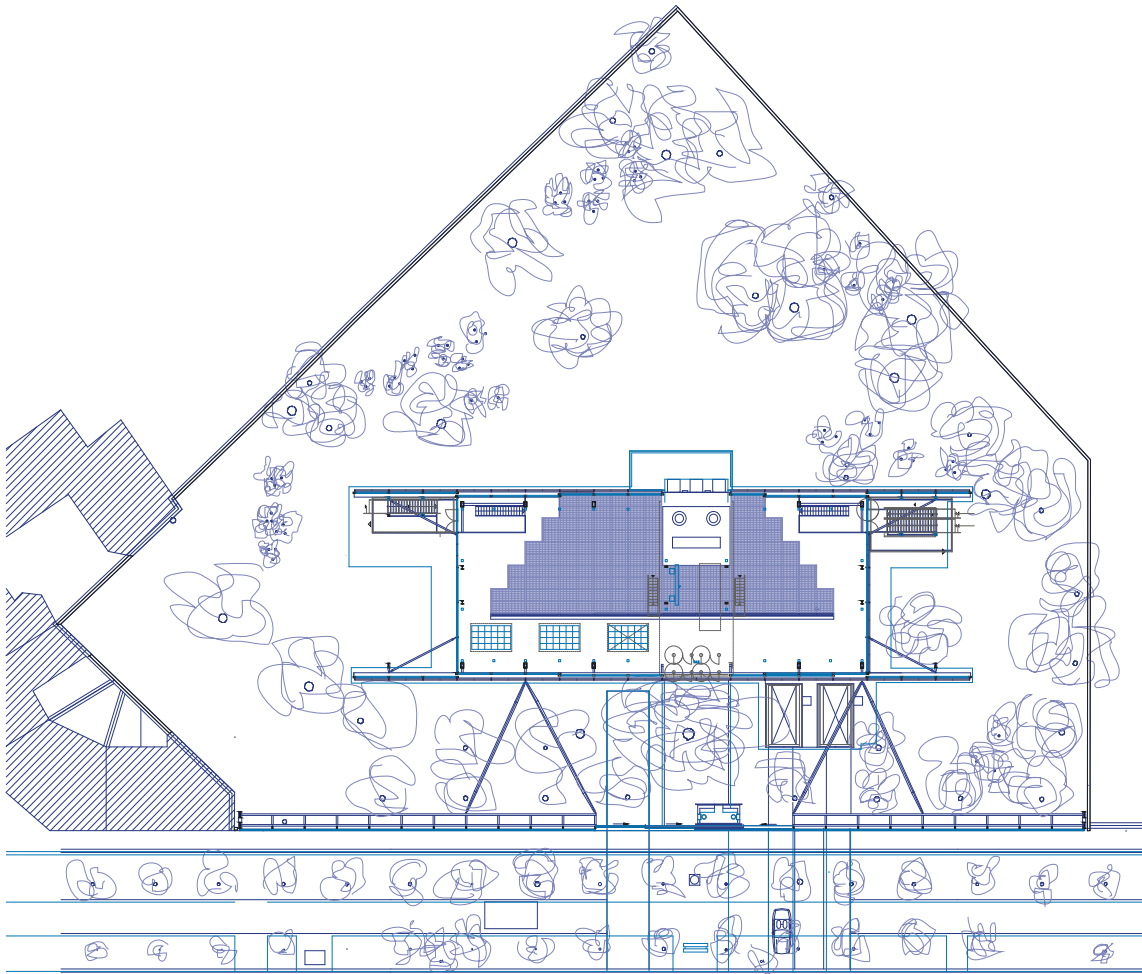
Há mais de trinta anos, a luxuosa marca de joias criou a Fondation Cartier dedicada à arte contemporânea, como mecenas e meio de divulgação. Desde o princípio, acumulou uma impressionante e eclética coleção, abrangendo a pintura, escultura, design, vídeo, fotografia, moda e gráfica. A fundação caracteriza-se pelo espírito de curiosidade e inquirição, a qual estabelece uma sensação de encontro entre as belas-artes e o *wunderkammer*.

Em 1823, Chateaubriand plantou o famoso cedro do Líbano, para Jean Nouvel o verdadeiro monumento do número 261 da Boulevard Raspail. A *Villa* do século XIX, antiga residência de Chateaubriand, foi casa do *American Center* em Paris, até à construção da nova sede projetada pelo arquiteto Frank Gehry. No terreno, propriedade da seguradora GAN (pertencente ao grupo Groupama), estava prevista a construção de edifícios de escritórios, originando grande controvérsia entre os moradores daquela zona da cidade. Reclamavam a preservação da função cultural e do jardim existente, o que levou o presidente da câmara de Paris na altura, Jacques Chirac, a cancelar a permissão da construção dos edifícios empresariais. É neste momento que a GAN contacta Alain Dominique Perrin (criador e presidente da Fundação Cartier), que procurava um terreno para a construção da nova sede. No entanto, Alain tinha uma exigência, o arquiteto seria escolhido por si. Jean Nouvel foi o escolhido para projetar a nova sede da fundação. [1]

A proibição da construção dos edifícios de escritórios obrigava a que apenas se pudesse intervir sobre a implantação da, então demolida, *Villa de Chateaubriand*. Isto exigia a construção de um edifício relativamente alto em relação ao programa exigido, o que punha em causa a integração na envolvente e a relação entre as cercas da restante *boulevard*. O problema estava na mediação, o diálogo entre o edifício e o cedro deveria respeitar o contexto haussmaniano da envolvente.

Chateaubriand |
(1768-1848); escritor
pré-romântico,
ensaísta, diplomata
e político francês

1 Jean Nouvel, «Interview with Jean Nouvel», in *Fondation Cartier*, <http://fondation.cartier.com/#/en/art-contemporain/88/the-foundation/128/261-bvd-raspail-paris/131/interview-with-jean-nouvel/> (visitado Jul. 15, 2015) «It has to do with the question of matter. The big issues today revolve around questions about the essence of matter. We know that some very fundamental things happen in the realm of the invisible. Transparency doesn't only mean showing things through something else. It means we use a material called glass, and that it is one of the only materials that can be programmed by light. I mean, if I shine a light in front of it this creates a reflection, and if I light it from behind, it will disappear. It is a means of capturing instants in time, the changing light of day and of the seasons. At the Fondation, the temporary exhibitions modify the building and become a source of speculation for passers-by. For the By Night exhibition, it was all black, for être nature, it was completely transparent, and Issey Miyake turned it into a gigantic display window. Each time, something happens that changes the nature of the building and relates directly to what it is being used for.»



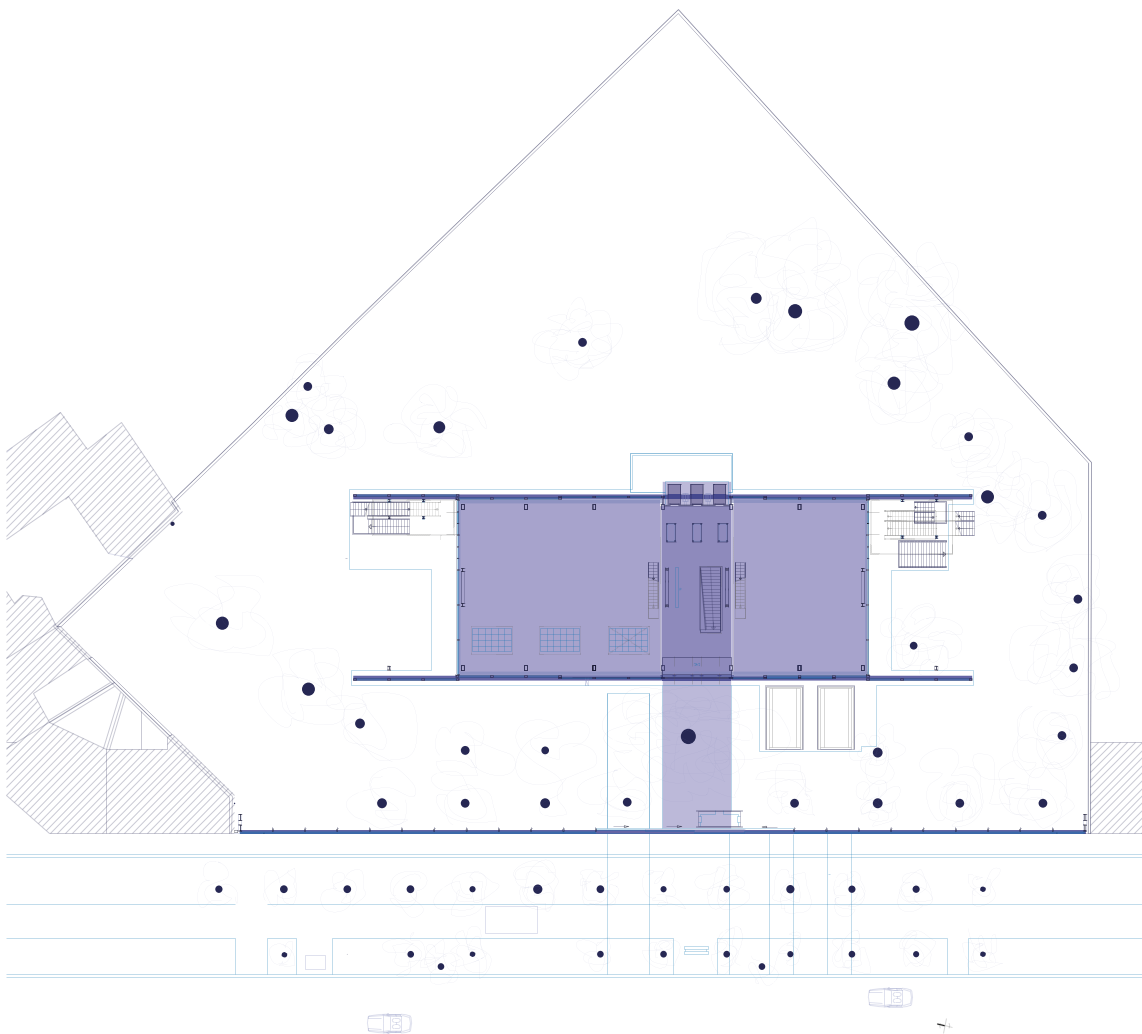
[2]
Planta de Cobertura

A história do terreno foi uma importante causa a ter em consideração para a compreensão do desenho dos elementos básicos do projeto. Desde o princípio, surgiram objeções públicas em relação à possibilidade de perda de espaço verde e exterior, caso o terreno fosse ocupado na totalidade com construção. Ao arquiteto foi exigido que a nova estrutura se regesse pelas fundações da preexistentes. Tal restrição implicou que o edifício tivesse uma organização vertical, em vez de uma distribuição horizontal pelo terreno, o que poderia ter sido o caso, graças aos 10.500 m² de espaço útil.

A estrutura do edifício em aço ergue-se a mais de 30m da cota da rua, com sete pisos de escritórios acima do piso de exposição no nível térreo. Os pisos comunicam internamente através de três elevadores a eixo e de frente para a porta de entrada, assim como a partir de duas caixas de escadas exteriores nos dois topos do edifício. Existem mais oito pisos enterrados, que acomodam o segundo espaço expositivo, imediatamente abaixo do piso de entrada; zonas de serviço e arquivo, e um parque de estacionamento, com capacidade para cento e vinte e três carros, cujo acesso é feito por dois elevadores exteriores, voltados para a rua.

O projeto de Nouvel está para lá de uma resposta funcional às apertadas restrições impostas pelo terreno e pela envolvente. O sucesso do projeto deve-se à forma extensiva como o arquiteto foi capaz de neutralizar e explorar eficazmente todas as limitações. Na frente do terreno, voltada para a *Boulevard Raspail*, ergueu uma tela (*screen*), uma espécie de paliçada parcialmente envidraçada, com a altura de seis pisos e alinhada com o limite dos edifícios haussmanianos, de 18m, que fazem a frente da rua. Esta tela envidraçada, uma espécie de uma fachada falsa, introduz a linguagem visual do projeto. [2] Resulta como um possível eco dos muros que delimitavam o jardim da *villa* preexistente e que o separavam do movimento da cidade. Funciona, tal como no séc. XIX, como fronteira entre a construção e o jardim do lote e a cidade. Da rua podemos observar o jardim e o espaço expositivo do piso térreo, absolutamente transparente, através da paliçada envidraçada e, de forma mais espetacular, através das grandes paredes envidraçadas de correr, com 3m de largura por 8m de altura. A partir desta utilização do vidro Nouvel não procura as qualidades de uma transparência absoluta e clara, ainda que a alcance em certa medida, mas, por outro lado, procura explorar as qualidades físicas inerentes ao vidro, de modo a evocar uma resposta visualmente subjetiva. «(...) *uma arquitetura de luz e sombra que era principalmente associada às estruturas sólidas em alvenaria, tais como a villa que o edifício veio substituir.*»²

2 Terrence Riley, «Light Construction», (New York: MoMA, 1995),55. «(...) an architecture of light and shadow which had been principally associated with solid masonry structures, such as the villa that this building replaces.»



[3]
Planta Piso 0
esquema com as 3
fachadas de vidro,
eixo de entrada e
acesso aos elevadores,
espaço expositivo
interior e jardim

Jean Nouvel (2014)

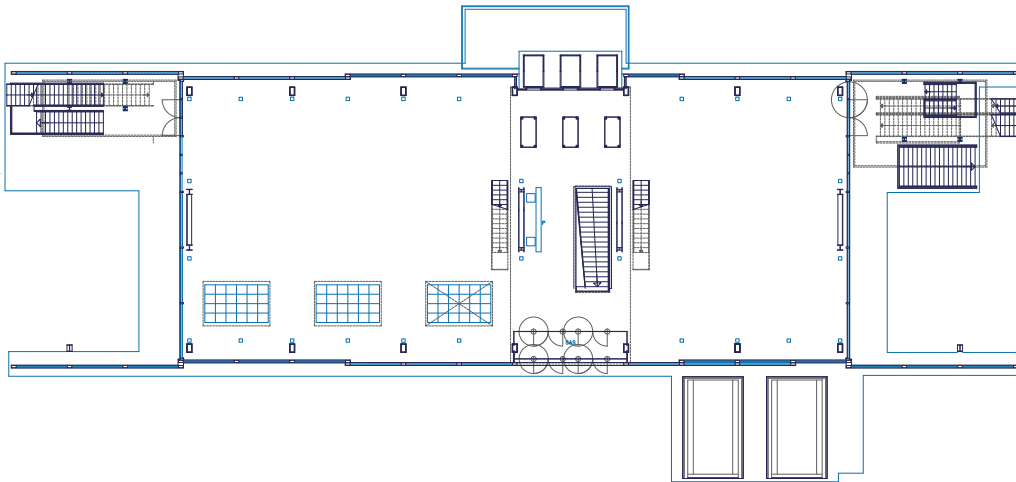
«Foi então que eu tive a ideia de trabalhar em profundidade e desta forma criar o máximo de ambiguidade ao ter três layers sucessivos de vidro: um jogo de desmaterialização, de presença-ausência e de ausência de limites. (...) Para anular os limites laterais, pensei em desenhar as fachadas do edifício maiores que o próprio edifício, então elas vão para lá dele. Após uma longa observação, percebi que a sobreposição do que está a ser observado, e o seu reflexo, criavam uma incerteza. Por outras palavras, se refletirmos uma nuvem numa nuvem, se criarmos o reflexo de uma árvore numa árvore, por “trans-aparência”, algo acontece que tem a ver com emoção, “inquietante” em todo o sentido do termo.

Eu decidi brincar com estes parâmetros para que estas duas paredes refletissem as árvores que se erguem na frente, no passeio, e que esse reflexo fosse impresso nas árvores atrás de ambas as paredes.»³

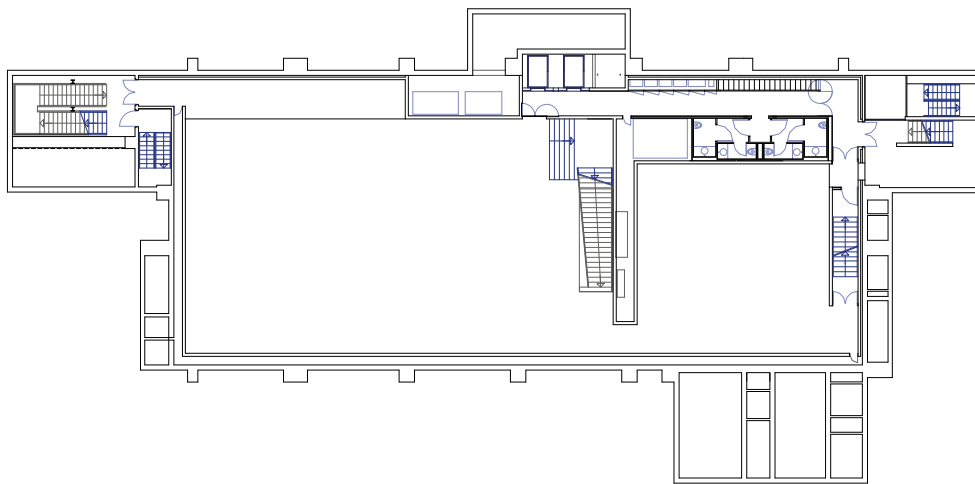
A implantação de três superfícies paralelas de vidro, permitiu a Jean Nouvel criar uma ambiguidade que faz com que os visitantes se questionem se o jardim foi construído, se foi encerrado, se o que veem é a realidade ou os reflexos resultantes de um jogo de luz e sombra. Um atitude que evoca a imersão do exterior no interior cujo efeito vai para lá da transparência, e que, por outro lado, evoca uma resposta expressiva.

A base do edifício (piso térreo)^[3] assume neste caso um papel importantíssimo na relação entre interior e exterior. A ele corresponde o maior e principal espaço para exposições temporárias. O arquiteto optou pela ausência total de elementos que pudessem pôr em causa a continuidade entre o exterior e o interior, tudo para completar o efeito da transparência por uma altura de mais de 8m. Assim, através da fachada da entrada é também possível ver as árvores para lá da fachada traseira do edifício. Há, assim, uma continuidade da vegetação em torno de todo o edifício, perceptível desde o interior, bem como do exterior através do interior. O fenómeno de reflexos, alcançado pela sucessão de planos de vidro, multiplica as árvores e aumenta a profundidade do terreno, uma experiência virtual de permuta exterior-interior, interior-exterior, interior-interior e exterior-exterior. Uma espécie de jogo de reflexos caleidoscópicos em superfícies transparentes, o que dá uma sensação de movimento do ar. Como resultado, a impressão inicial é a desmaterialização de algo no espaço, cujos limites não somos capaz de definir. Esta sensação caracteriza-se pela presença constante da vegetação e do céu,

³ Jean Nouvel, «Jean Nouvel and Hans Ulrich Obrist in Conversation», entrevista de Hans Ulrich Obrist, in Fondation Cartier pour l'art contemporain: 30 ans, vol. I, eds. Nolwen Lauzanne e David Lestringant, (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2014), 103. «That's when I had the idea of playing on depth and creating maximum ambiguity by having three successive layers of glass: a play on dematerialisation, presence-absence and the absence of limits. (...) To cancel out the side limits, I thought about making the facades of the building bigger than the building itself, so they reach beyond it. And after lengthy observation, I realised that this superposition of the thing observed, and its reflection, created an uncertainty. In other words, if you reflect a cloud in a cloud, if you create the reflection of a tree on a tree, by «trans-appearance», something happens that has to do with emotion, something «unsettling» in every sense of the term. I decided to play on these parameters so that these two walls would reflect the trees standing in front, on the sidewalk, and that this reflection would be imprinted on the trees behind it.»



[4]
Planta Piso 0



[5]
Planta Piso -1

que está “supra-presente”: na envolvente e refletido nos escritórios, na vida do edifício; à volta, vemos o céu refletido em si mesmo.

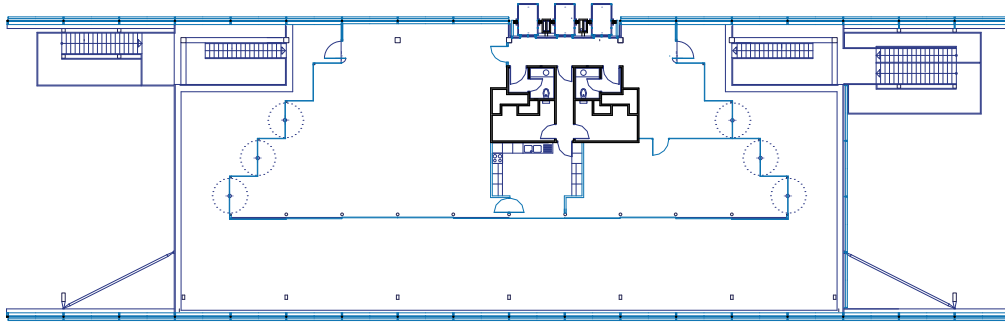
Na Fondation Cartier cada exposição reinventa o espaço, molda-o e cria um novo ambiente. Na construção de uma fundação de arte contemporânea a imprevisibilidade do futuro da arte torna impossível perceber, com exatidão, qual a relação que esta terá com o espaço em que é exposta. A resposta de Nouvel a este problema foi criar dois espaços em tudo diferentes: o rés do chão, aberto e transformável, e a cave, que por ser completamente encerrada pode ser um cinema ou uma galeria convencional. Naturalmente, esta solução passou muito por condicionantes do terreno, mas também pela experiência de Nouvel com exposições temporárias. Desde 1971, quando foi o arquiteto escolhido para encabeçar a *Biennale de Paris*, com diversos artistas a exporem em locais tão diversos como o *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris* (a outra ala do *Palais de Tokyo*), o *Centre Pompidou*, *La Villette*, o *Parc Floral*... No caso da Fondation Cartier tudo começou com duas noções primordiais: o vazio e a unidade entre interior e exterior. A primeira decisão foi a ausência de paredes nos espaços interiores, o que na altura não foi muito bem recebido, as pessoas espantavam-se em como seria possível construir um museu sem paredes?^[4]

Jean Nouvel (2014)

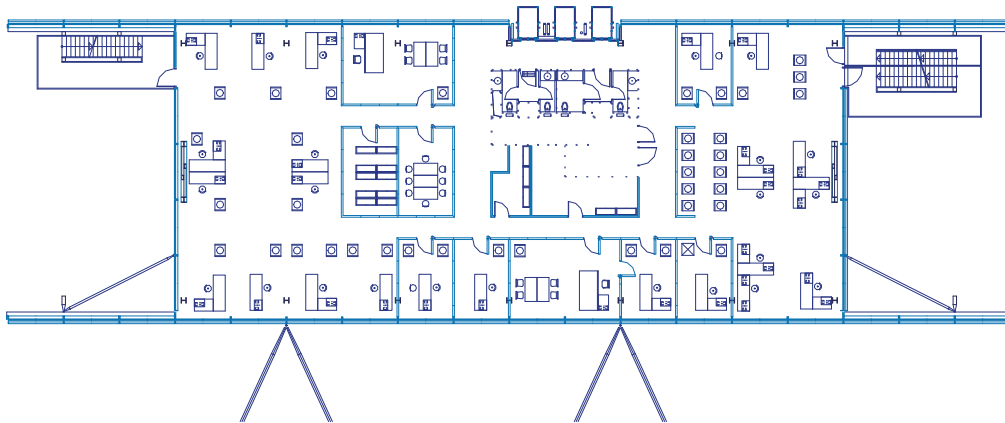
«Eu sabia que o principal problema das exposições temporárias é trabalhar com um espaço existente. É de facto mais fácil colocar uma parede nova do que remover uma. Consequentemente, optei por um espaço de exposição hiper-flexível, com cada piso amplo a estar disponível a qualquer tipo de ocupação: podendo-se acrescentar tantas paredes quantas quiseses ou deixar totalmente vazio. Por outras palavras, está-se cada vez a inventar, normalmente de forma muito simples, usam-se paredes auto-portantes para quadros por exemplo. (...) O piso térreo é então um espaço completamente teórico, totalmente vazio, com 8m de altura.»⁴

O exterior resulta como uma extensão do rés do chão, uma vez que é transparente, o interior pode ser totalmente aberto. Os enormes painéis de correr em vidro, 8m x 3m, deslizam para fora sobrepondo-se às «asas», quando as fachadas frontal e posterior vão para lá dos limites do espaço interior. Nesta situação, o espaço de exposição é aberto à totalidade do terreno e a fundação fica apenas assente em perfis metálicos. Alguns artistas tiram partido desta potencialidade para usufruírem da presença das suas obras na natureza, ou por outro lado da capacidade das obras serem vistas do exterior, sem barreiras físicas, por mais transparentes que possam ser. Sem o efeito de enquadramento da janela, no sentido tradicional da palavra, temos a sensação de que a obra de arte se encaixa e enfrenta a paisagem e a envolvente.

⁴ Ibid. 105. «I knew that the main problem you have with a temporary exhibition is working with the existing space. It is actually much easier to put in a new wall than to remove one. Consequently, I chose a hyper-flexible exhibition space, with each very long floor being amenable to any kind of occupation: you can put in as many walls as you want or leave it totally empty. In other words, you’re inventing every time, usually quite simply, using freestanding picture walls for example. (...) The ground floor is thus a completely theoretical space, totally empty, 8m high.»



[6]
Planta Piso 8



[7]
Planta Piso 4

Em oposição, a cave é totalmente opaca e encerrada por paredes de betão. Ainda assim, é um espaço também ele vazio, aberto a todo o tipo de apropriações e exposições [5]. Ainda que inicialmente tenham sido previstos uns lanternins que recortados no piso térreo iluminassem o espaço de forma ténue, essa opção foi posta de parte, o que garante uma autonomia ainda maior entre os dois pisos. A cave ficou bloqueada de luz natural de forma absoluta. Este contraste entre os dois espaços de exposição da fundação revelou-se uma mais valia. Por um lado, um deles está completamente encerrado e cercado por paredes, por oposição o outro assume uma relação osmótica entre o interior e o exterior. Resumindo, a flexibilidade é o parâmetro fundamental desta opção, radical o suficiente para responder às necessidades de uma exposição temporária, mas, ao mesmo tempo, revela-se uma matéria de identidade do lugar.

Jean Nouvel (2014)

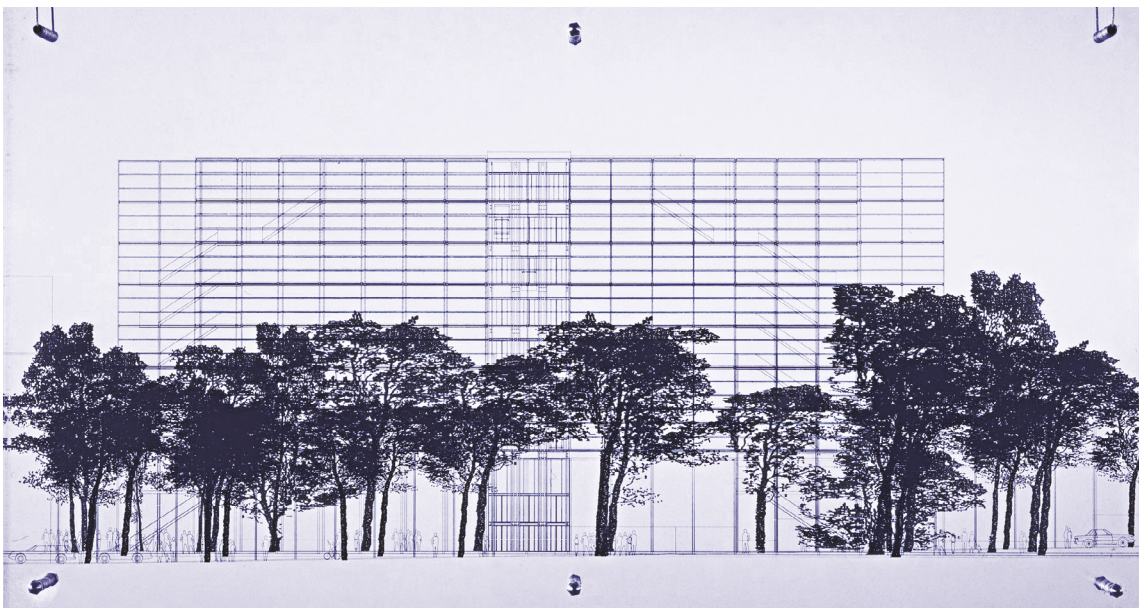
«A Fondation Cartier não é um espaço neutro. Quando se está lá, está-se dentro e fora ao mesmo tempo, e questiona-se como é que as obras lá chegaram, no meio destas árvores que folheiam contra elas.»⁵

Outro aspeto caracterizador do projeto é a sua verticalidade. Do jardim vertical, projetado por Patrick Blanc, sobre a porta de entrada; à ideia de ascensão associada à transparência, através dos elevadores panorâmicos e do terraço na cobertura com uma vista fantástica sobre Paris (visível no filme de Antonioni, *«Beyond the Clouds»*) [6]. Tudo parece combinar um efeito da materialidade transparente em direção ao céu. O mesmo céu está constantemente presente nos jogos de reflexos das fachadas do edifício. Nouvel considera a essência material uma das grandes questões atuais na arquitetura. A mestria está em saber associá-la à transparência, de forma a potenciar todo o seu valor expressivo e material. Não obstante o facto do programa corresponder essencialmente a escritórios e espaços de trabalho, o edifício foi pensado verticalmente, sendo que o significado simbólico da fundação é o espaço expositivo. Também por isso, Nouvel optou por um pé-direito muito alto, 8m, e recusou que o interior desse espaço tivesse qualquer pilar, desenhou deste modo uma estrutura extremamente ligeira, perimetral ao edifício. Nos pisos superiores, vedados ao público, existe um enorme vazio. Os escritórios estão separados por divisórias de vidro areado/fosco, para criar um efeito mistério e esconder as pessoas que aí trabalham, sem comprometer a continuidade luminosa e espacial do todo. [7]

A grande inspiração de Nouvel vem da arquitetura de luz das catedrais góticas, mas também de algumas igrejas do século XI. *«De acordo com o historiador de arte Erwin Panofsky, as nossas invenções são normalmente baseadas em fragmentos do passado.»⁶*

⁵ Ibid. 106. «The Fondation Cartier is not a neutral space. When you are there, you are inside and outside at the same time, and you wonder how the works got there, in the middle of these trees brushing against them.»

⁶ Hans Ulrich Obrist (2014), in op. cit., «According to the art historian Erwin Panofsky, our inventions are often based on fragments from the past.»

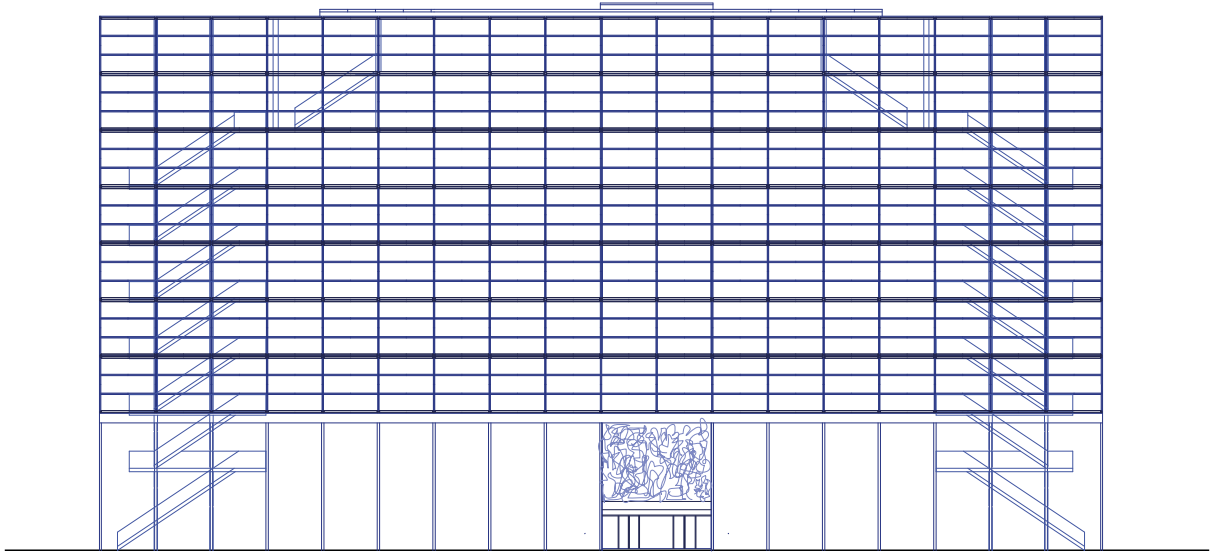


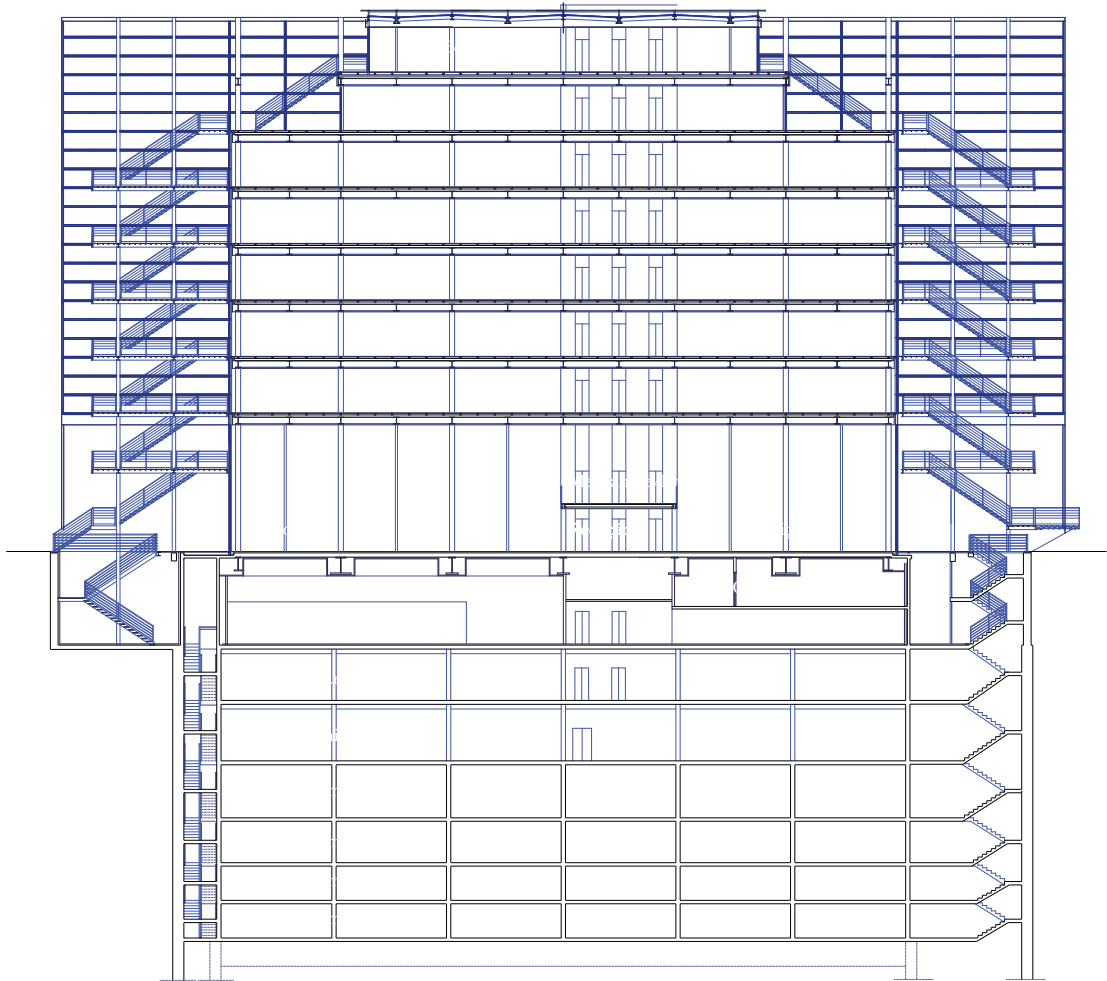
[8]
Jean Nouvel
Façade Fondation Cartier
MoMA (Nova Iorque)

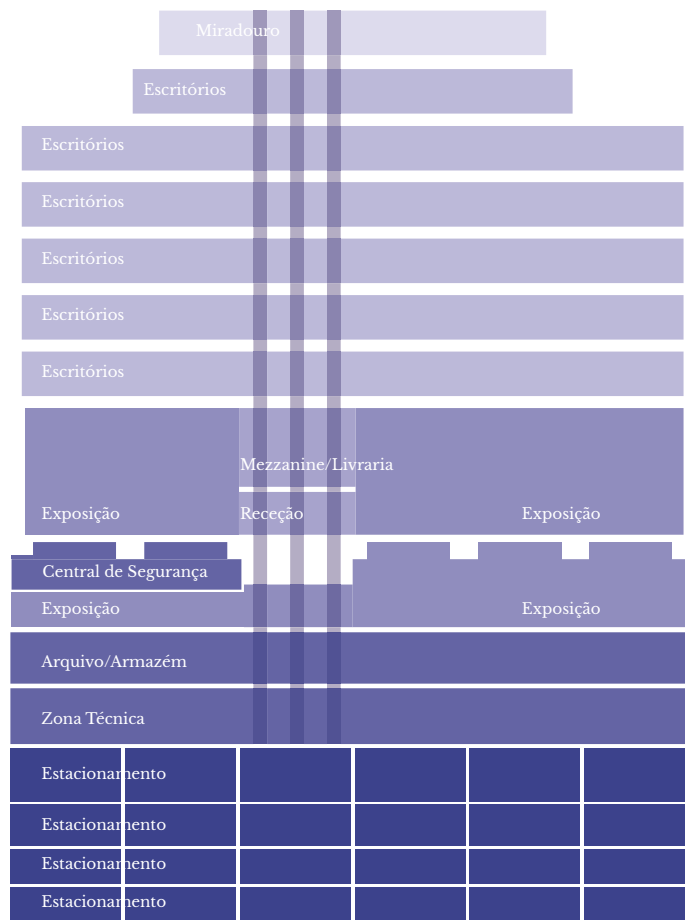
«A impressão que se tem é de que estamos num espaço desmaterializado. Os interiores jogam em reflexos que atuam na base das divisórias e criam também um efeito de levitação acima do solo. E quando se olha para o cedro desde os escritórios, parece que se ergue contra papel vegetal.»

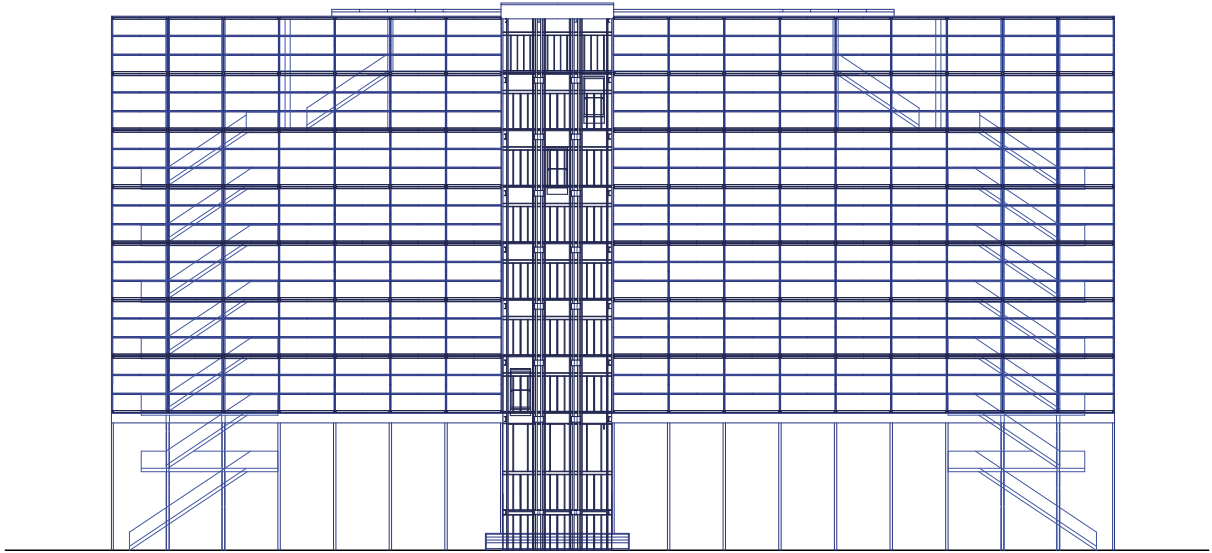
Todo o interior arquitetónico se baseia neste efeito de desmaterialização. (...) É com frequência que falo do modo como uma disciplina se interroga em relação aos tempos, quer simbolicamente como sensivelmente. E sobre a questão da matéria - a sua presença e ambiguidade - mas também sobre a luz, e a relação entre as duas é de facto uma das grandes questões de hoje, do meu ponto de vista. (...) 'presença-ausência', 'dentro-fora', e todas estas ambiguidades que criam incerteza.»⁷

Jean Nouvel







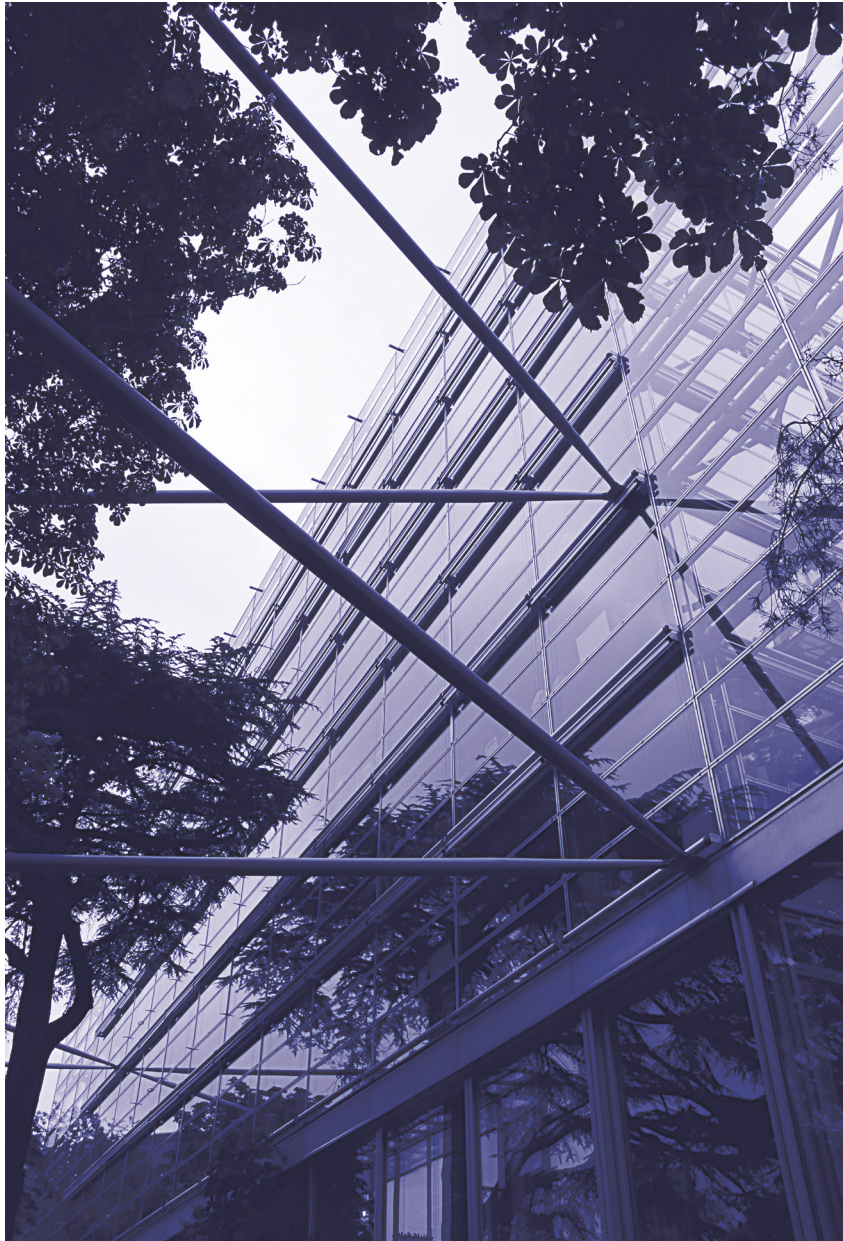


O arquiteto ambiciona alcançar, a construção de um edifício que se levante num *continuum* espacial pertencente ao ar. No caso da Fondation Cartier trata-se de um jogo permanente de *layers* de luz [8], tão materiais como imateriais. «*Eu acredito que construímos no sólido, que a construção é apenas uma variação deste sólido.*

Eles proliferam, interferem entre si, captam reflexos ou gotas de água para refração, desaparecem por algo intervem, são pintados no plano de fundo (especialmente as árvores), mesclam-se quando sobrepostas ou nos afastamos... Os materiais - vidro e alumínio - foram escolhidos pela sua capacidade de captar a cor e a luz. Paradoxalmente, este jogo sobre a desmaterialização faz com que a Fondation Cartier seja, provavelmente, o edifício mais permeável pelo terreno que eu consegui criar.»⁸

7 Jean Nouvel (2014), in op. cit. 108 «The impression you get is that they are in a dematerialised space. The interiors play on reflections that act at the base of the partitions and also create an effect of levitation above the ground. And when you look at the cedar from the offices, it seems to be standing out against tracing paper. All the interior architecture is based on these effects of dematerialisation. (...) I often speak of the way a discipline constantly questions itself in relation to the times, both symbolically and sensitively. And the question of matter - its presence and its ambiguity - but also of light, and the relation between the two are indeed some of the big questions of the day, in my view. We try to deal with them using our own modest and inadequate means. Hence the notions of 'presence-absence', 'inside-outside', and all these ambiguities which create uncertainty.»

8 Ibid. 106, «I believe that we build in the solid, that construction is just a variation of this solid. Of course, like other projects of mine, the Fondation Cartier is a permanent play on layers of light, both material and immaterial. They proliferate, interfere with each other, pick up reflections or drops of water for refraction, disappear because something intervenes, are printed on to the background (especially the trees), mesh together when overlaid or when you step back... The materials -- glass and aluminium -- were chosen for their ability to pick up colour and light. Paradoxically, this play on dematerialisation probably makes the Fondation Cartier the building most permeated by its site that I have managed to create.»



[1]
vista de fachada do
edifício desde o espaço
exterior entre as duas
fachadas frontais

«O espaço industrial foi amplamente definido pela moldura e a grelha. O espaço contemporâneo é muito mais flexível, suave e rápido - mais sobre movimento que enquadramento. (...) Está mais relacionado com a pele, a superfície, a extensão. O que é uma grande diferença.»¹

Richard Serra

DESMATERIALIZAÇÃO DA MODERNIDADE

A imaterialidade da arquitetura é, desde o princípio, um dos temas que Jean Nouvel discute e estuda repetidamente ao longo da sua obra. Na sua perspectiva, o processo de imaterialização arquitetônica não deveria terminar apenas com as conquistas do Modernismo, como as fachadas envidraçadas e as estruturas metálicas altamente eficazes. O arquiteto francês debate-se por uma continuidade desse processo, através do significado do edifício. Neste sentido, entende que um edifício não deve funcionar mais do que como uma carapaça reguladora do clima, em torno de um processo de funcionamento autónomo interior.

A fachada, em tempos considerada a fronteira limite do objeto arquitetónico, ficou reduzida a um interface entre diferentes modos de existência, o que motiva uma ambiguidade entre interior e exterior. Deste ponto de vista, podemos avançar que a função prévia da fachada deixou de existir. Hoje, encontramos-nos num estado permanente de transição, e este interface limita qualquer interrupção desse fluxo ao mínimo.

A acrescentar a esta visão da arquitetura contemporânea, interessa perceber o fenómeno da especialização de uma cultura que procura virtualizar a realidade, a partir da síntese da compreensão que tem do mundo e da nossa experiência nele. A causa tem origem nos *media* tecnologicamente modernos, como a televisão, o vídeo, e-mails, modems, etc., que comprimem o espaço e o tempo até à derradeira simultaneidade. Estes fatores implicaram enormes alterações na arquitetura, que tradicionalmente poderia ser entendida como o processo de conjugação de espaço e materiais num contexto temporal.

Jean Nouvel (1994)

«Em sentido lato a minha audiência é o público do meu tempo; tem o mesmo background cultural que eu tenho, e eu apelo ao seu espírito. Não apelo aos seus olhos, isso não é nada interessante, mas mais diretamente à sua cultura, à esfera das conotações, para o encorajar a levantar questões acerca das coisas.»²

A tendência para a virtualização da realidade apontada, tem naturalmente enormes implicações na forma como a experimentamos. A estrutura da nossa percepção não é mais uma série de impressões hierárquicas registadas pelos

1 Richard Serra, *«Building contra Image»*, entrevista de Hal Foster, in *The Art-Architecture Complex*, (Londres: Verso, 2013), 226. «Industrial space was largely defined by the frame and the grid. Contemporary space is much looser, smoother, faster - about movement rather than framing. (...) It's more related to skin, to surface, to extension. Our first relation to a lot of new architecture is to its skin. That's a big difference.»

2 Jean Nouvel, *«Tomorrow Can take Care of Itself - A Conversation with Jean Nouvel»*, entrevista de Ole Bouman e Roemer van Toorn, in *The Invisible in Architecture*, eds. Ole Bouman e Roemer van Toorn, (Londres: Academy Editions, 1994), 312. «In a broad sense my audience is the public of my time; it has the same cultural background as I do, and I appeal to its spirit. I don't appeal to its eyes; that isn't interesting at all, but much more directly to its culture, to the realm of connotation in other words, to encourage it to ask questions about things.»



[2]
vista das duas
fachadas frontais

nossos olhos. Um processo contínuo e intermutável de circunstâncias que se mesclam ou sobrepõe e impossibilitam a nossa dedução de qualquer tipo de moral resultante desse processo. Em certa medida, os arquitetos são responsáveis pelo ambiente que nos rodeia e, por isso, Jean Nouvel reclama o dever de fazer justiça ao novo caráter da nossa experiência nesse ambiente.

A atenção que Nouvel dá à entrada dos edifícios é também, de uma forma muito distinta, determinada culturalmente. Há uma atenção especial em relação à transição física gradual entre o exterior e o interior, entre o público e o privado. Procura-se assim, suavizar o *stress* provocado por essa transição, por intermédio da permeabilidade. Ao tentarmos aceitar e compreender na totalidade a relativização de todas as hierarquias, deixamos de saber exatamente onde estamos, enquanto traçamos um percurso através de um edifício. Não sabemos quem somos, vemo-nos condicionados na circulação traçada pelo arquiteto. Resumindo, no final somos confrontados com o problema de identidade. Nesta realidade virtual há uma perda de consciência do ser.

Nesta medida, há uma procura por criar uma atmosfera pós-histórica específica. Ainda que os seus objetos arquitetónicos sejam muitas vezes duros e sombrios, eles mantêm uma aura que nega esse lado mais sólido e sombrio. Não funcionam como objetos mas como máquinas. O que interessa a Jean Nouvel é a experiência estética, a criação de um êxtase cinematográfico, no qual o espaço é reduzido à pura emoção. Liberto da geometria cartesiana e da respetiva proposição racional de um comprimento, largura e altura sem alma, através da manipulação do espaço para lá das três dimensões. Nouvel procura desenvolver cenários, no sentido cinematográfico do termo, que permitam às pessoas experimentar compreender o tempo.

Jean Nouvel (1994)

«Eu fico num estado de pânico ao pensar que não estou a fazer bom uso das possibilidades do meu tempo.»³

A arquitetura não é uma disciplina autónoma e tem a responsabilidade de refletir a cultura de um período. Assume-se como a evidência física do seu próprio tempo e das preocupações e aspirações da sua própria geração. A arquitetura testemunha tudo o que estimula, excita e dá prazer a cada geração. O que nos permite, em certa medida, entender algo relativo à civilização grega ou em relação à idade média são os edifícios que nos deixaram até hoje, testemunhos de uma cultura, de uma civilização e de um quotidiano. Nesta perspetiva, a arquitetura deve estar atenta ao mundo que a rodeia e ser o reflexo desse meio. Não em absoluto às tendências da década ou a modas, mas no sentido de responder a todos os valores estéticos e emocionais de um dado momento.

Jean Nouvel (1994)

«Quando vejo o que se está a passar hoje, eu digo a mim mesmo: Tenho de me certificar que opero neste contexto e que estou a fazer algo que dê um significado a esse contexto. Isso

³ Ibid. 313. «I get in a state of panic at the thought that I am not making good use of the possibilities of my time.»



[3]
pormenor estrutural
de ligação da fachada
principal ao topo
sul, visto de trás

é muito mais importante que o próprio edifício. Eu penso que uma arquitetura que mereça genuinamente ser chamada de interessante revela sempre o contexto, deixa que este seja visto, em vez de o explorar de modo a parecer mais importante do que é. Considero isto um feito maior que desenhar algo que é bom em si mesmo mas que ignora completamente a envolvente. Uma vez mais, eu acredito que a filosofia da arquitetura é construtiva e realista. Como arquitetos, é o nosso trabalho fazer do mundo um lugar mais agradável de se viver; um pouco mais lúcido e belo do que antes. Isto significa prática.»⁴

Há um desejo otimista, intrínseco aos projetos de Jean Nouvel, uma vontade de mudar as experiências das pessoas e com isso as suas ideias. Não num sentido autoritário e pouco democrático mas através da chamada de atenção para a contemporaneidade e para o que nos rodeia, a envolvente, mais ou menos próxima dos lugares onde intervém. O trabalho árduo em torno das diferentes variações de luz na qual as suas obras podem ser vistas - à luz do dia ou do luar, debaixo de chuva ou do sol brilhante, de longe ou mais de perto - é um fator essencial às suas obras. «Um edifício muda de acordo com o tempo.»⁵ A fragilidade que o arquiteto consegue alcançar por intermédio da petrificação de algo fugaz é uma condição caracterizadora do seu trabalho. Há um processo de desmaterialização que toma lugar, não só por questões estéticas e tecnológicas, mas por questões sociais e culturais.

Richard Serra (2013)

«Os edifícios são, para mim, frequentemente mais interessantes antes de serem revestidos. Não quero dizer que a integridade estrutural é autenticidade - essa não é a minha polémica - mas as pessoas sabem reconhecer quando a superfície não surge da estrutura: parece supérflua, até frívola. E eu ainda acredito que o material impõe a sua forma à forma; (...) Isso não foi sempre verdade com os Minimalistas.»⁶

O desenvolvimento de novas tecnologias e das circunstâncias em que a arquitetura trabalha fazem com que o tema da desmaterialização seja comentado por Jean Nouvel há quase trinta e cinco anos. Desde o princípio que o Homem tenta construir de forma tão leve e simples quanto possível, para se abrigar do vento, do frio e da chuva. Tendo em conta que a gravidade existe, sem que nos seja possível escapar à sua força, o trabalho dos arquitetos passa por recorrer aos meios à sua disposição para criar uma estrutura que possa ser tão satisfatória quanto possível, quer na relação entre interior e exterior, como em termos de luminosidade e leveza. As possibilidades para a resolução desta vontade intrínseca

4 Ibid. 314. «When I see what is going on today, I tell myself: I have to make sure I'm operating in this context and that I'm making something that gives a meaning to that context. That is much more important than the building in itself. I think that an architecture that genuinely deserves to be called interesting always reveals the context, letting it be seen, rather than exploiting it so as to appear more important than it is. I think that this is a greater achievement than designing something that is in itself good but which completely ignores its surroundings. Once again I believe that the philosophy of architecture is a constructive and realistic one. As architects it is our job to make the world more liveable; a little more lucid and beautiful than it was before. This means practice.»

5 Ibid. 315. «A building changes according to the weather.»

6 Richard Serra (2013), 228. «Buildings are often more interesting to me before they're clad. I'm not saying structural integrity is authenticity - that's not my polemic - but people can recognize when surface is not coming from structure: it looks superfluous, even frivolous. And I still believe that material imposes its form on form; (...) That wasn't always true of the Minimalists.»



[4]
vista da continuidade
visual do jardim à
Boulevard Raspail,
através do interior do
espaço expositivo

«Eu faço arquitetura concetual. A arquitetura tem de ser concetual. (...) Por outro lado, a obra de arquitetura pode começar com palavras, mas as palavras são a primeira coisa a ser esquecida. O que sobra é a arquitetura. A coisa mais irritante, do meu ponto de vista, é falar demasiado sobre arquitetura, porque as palavras tem uma relação demasiado arbitrária com a arquitetura. Precisamos de esquecer as palavras porque a arquitetura vai dizê-lo com outros meios. Para mim as palavras são parte de uma maneira pessoal de trabalhar, que não interessam a mais ninguém e que também não interessam à arquitetura. Não passam apenas do momentum material do meu processo de pensamento.»⁷

Jean Nouvel

à humanidade aumentaram consideravelmente no último século. Neste sentido, a modernidade é um conceito vivo, cujo conteúdo está em evolução. Assim, um edifício em que a ideia principal seja mostrar a realidade estrutural, acaba sempre por ser uma obra aborrecida e desinteressante.

Jean Nouvel (1994)

«Eu penso que se uma estrutura apenas nos convida a dizermos: ‘oh, que belo pilar! oh, que bela viga!’, é dizer muito pouco. Tanto quanto me diz respeito, eu tento utilizar os meios menos óbvios para construir os edifícios, que sejam provocadores ou emocionalmente inspiradores: o simbolismo, por exemplo, ou a incidência de luz, através da sua tangibilidade, como os espaços se sucedem uns após ou outros, as configurações. Para mim, estes são os termos que pertencem a hoje e às emoções de hoje.»⁸

Esta atenção prestada ao momento e à contemporaneidade das obras, a relevância que tem o tempo e o contexto sociocultural em que uma obra é pensada e realizada, obriga a pensar sobre o amanhã. Como serão esses edifícios no futuro? Que papel terão? Continuarão a fazer sentido e a responder positivamente às necessidades e exigências para as quais foram encomendados? É importante conhecermos as nossas limitações. A melhor hipótese de sobrevivência de um edifício está, provavelmente, na relevância e no significado que este representa para o presente, seja ele hoje ou daqui a vinte anos.

Polémico e irreverente, Jean Nouvel afirma que *«o futuro da arquitetura não será mais arquitetural»⁹*. Advoga neste sentido que o fator mais importante na próxima fase da arquitetura não é a sua história mas tudo o que acontece no mundo no preciso momento em que a nova arquitetura é produzida. Uma visão pouco académica e nada historicista, pelo contrário, é, para além de otimista e utópica, muito contextualista e preocupada com o presente. É importante aceitar todo o paradoxo da relação entre as aspirações que ficam parcialmente por cumprir de um edifício e o que de facto acontece na realidade. Perceber qual é a relação entre as intenções e o resultado efetivo, a diferença entre o que não foi alcançado em comparação ao que era fundamental e desejável.

A intenção de Jean Nouvel, de quebrar os padrões normais do historicismo e do modernismo, especificamente em relação aos enquadramentos físicos e estruturas demasiado familiares, passa essencialmente pelo tratamento e o pensamento das

7 Jean Nouvel (1994), op. cit., 315. «I make conceptual architecture. (...) On the other hand, the piece of architecture may start with words, but the words are the first thing that gets forgotten. What remains is the architecture. The most irritating thing in my view is to talk too much about architecture, because words have a very arbitrary relationship with architecture. You need to forget the words because the architecture will say it with other means. For me words are part of a personal way of working, that isn't interesting to anyone and isn't interesting for architecture either. All it is is the material momentum of my thought processes.»

8 Ibid. 319. «And I think that a building where the only idea is to show the structural reality will first and foremost be a boring building. I think that if a structure only invites you to say things like ‘Oh, what a beautiful pillar! Oh, what a beautiful beam!’, it is saying very little. As far as I am concerned I try to use less obvious means to make buildings that are thought-provoking or emotionally inspiring: symbolism, for instance, or the incidence of light, through their tangibility, how the rooms follow on from each other, the setting. For me these are the terms that belong to today and today's emotions.»

9 Ibid. «the future of architecture will no longer be architectural»



[5]
vista da continuidade
visual da Boulevard
Raspail até à exposição,
através do jardim e das
duas fachadas principais

«O projeto na Boulevard Raspail é outro caso em questão. Não se pode simplesmente dizer onde o edifício começa e acaba; pode-se ver o céu através dele. Do interior veem-se árvores a crescer. É difícil decidir qual é a verdadeira entrada porque entra-se no edifício pelo menos umas três ou quatro vezes. Num momento atravessamos os écrans (screens); de seguida passa-se por uma porta de vidro com oito metros de altura. Entretanto ainda se tem a sensação de estar no exterior. E de repente está-se no elevador; uma vez mais feito de vidro. Nem nos apercebemos que estamos no elevador, até que este se começa a mover.»¹⁰

Jean Nouvel

fronteiras ou limites de um edifício. Tudo se resume à forma de chegada a uma certa situação. Nouvel, por exemplo, procura a possibilidade de alguém chegar a algum lado sem a obrigatoriedade de realizar uma série de movimentos. O academismo antecipa uma aproximação a algo, com demasiada antecedência e sem espaço para surpresas. Há um tempo de adaptação e preparação exigido para a chegada. A ideia do interface torna possível a vontade de estar dentro de algo de forma quase imediata, tudo o que precisamos de fazer é passar através de um ecrã (*screen*). A fronteira física tornou-se virtual, e em certa medida isso também está relacionado com o sentido do tato. Este problema das fronteiras, dos limites, entre interior e exterior, é acima de tudo um problema de interferência. É uma questão de profundidade do significado de um edifício ou de um espaço, da forma como percebemos a totalidade da estrutura e a percorremos, e que pode ser eliminada com a ajuda do interface. O que se traduz no aumento da virtualidade desses limites.

Outra dimensão importante neste fenómeno prende-se com a ubiquidade, a capacidade de estar em todo o lado em simultâneo, e que tem a ver com a maravilha experimentada através da velocidade da percepção. O espaço passou a ser virtual, porque tudo o que vemos é de facto um espaço que julgamos ser nosso. Obviamente, é uma questão da disposição (*layout*) do terreno e das interconexões, mas já não do espaço, no sentido matemático do termo. Por outro lado, é também resultado do sistema estético do edifício, que existe para lá dos seus limites. Aqui, importa pensar na forma como o edifício é visto do exterior, de um carro ou de um avião, de dia ou de noite. E, tendo em conta estas matérias relacionadas com o fenómeno da percepção, somos obrigados a admitir que o significado da arquitetura muda. Há, novamente, aspetos que dizem respeito aos atuais desenvolvimentos culturais e tecnológicos.

10 Ibid. «The project on the Boulevard Raspail is another case in point. You simply cannot tell where the building begins and where it ends; you can see the sky through it. Inside you see trees growing. It is difficult to decide which is the real entrance because you enter the building at least three or four times. At one time you go through the screens; then you pass through an eight-metre high glass door. You don't even know that you are in a lift, until it starts to move.»



[1]
entrada da Fondation
Cartier com jardim
vertical e cedro do Líbano

UM ESPAÇO DE LIBERDADE MULTIDISCIPLINAR

César Baldaccini |
escultor neo-realista;
ficou conhecido pela
radicalidade das suas
compressões, expansões
e representações de
animais e insectos;

A Fondation Cartier foi criada em 1984, em Jouy-en-Josas, perto de Versalhes, por Alain Dominique Perrin, Presidente da *Cartier* Internacional, por sugestão do artista César Baldaccini. A mudança para as atuais instalações no número 261, Boulevard Raspail, em Paris, aconteceu apenas em 1994. Dirigida atualmente por Hervé Chandès, a fundação é um exemplo único de filantropia corporativa em França.

Ao longo dos últimos trinta anos, a Fondation Cartier tem sido responsável por juntar no mesmo espaço uma grande variedade de personalidades. A diversidade de ideias e vozes foi desde o princípio uma das características principais da fundação. Foram-se formando grupos e colaborações entre gente com *backgrounds* tão dispares como cientistas, filósofos, músicos, índios da amazónia e, como não podia deixar de ser, artistas. Todos vão sendo integrados em programas e participam na criação de arte contemporânea. Esta abordagem multidisciplinar foi tomada desde o princípio por Alain Dominique Perrin e Marie-Claude Beaud, primeira diretora da fundação (1984-1994). A visão inicial da fundação previa que esta fosse uma instituição, num processo de reinvenção constante. O que exprimia o desejo de comunicação com o público, de modo a articular noções de visão, pensamento e aprendizagem, assim a define Hervé Chandès. As exposições resultam, na sua maioria, do trabalho conjunto de artistas e investigadores, um trabalho coletivo e transversal.

«O mundo tornou-se naquilo que nós expusemos!»¹

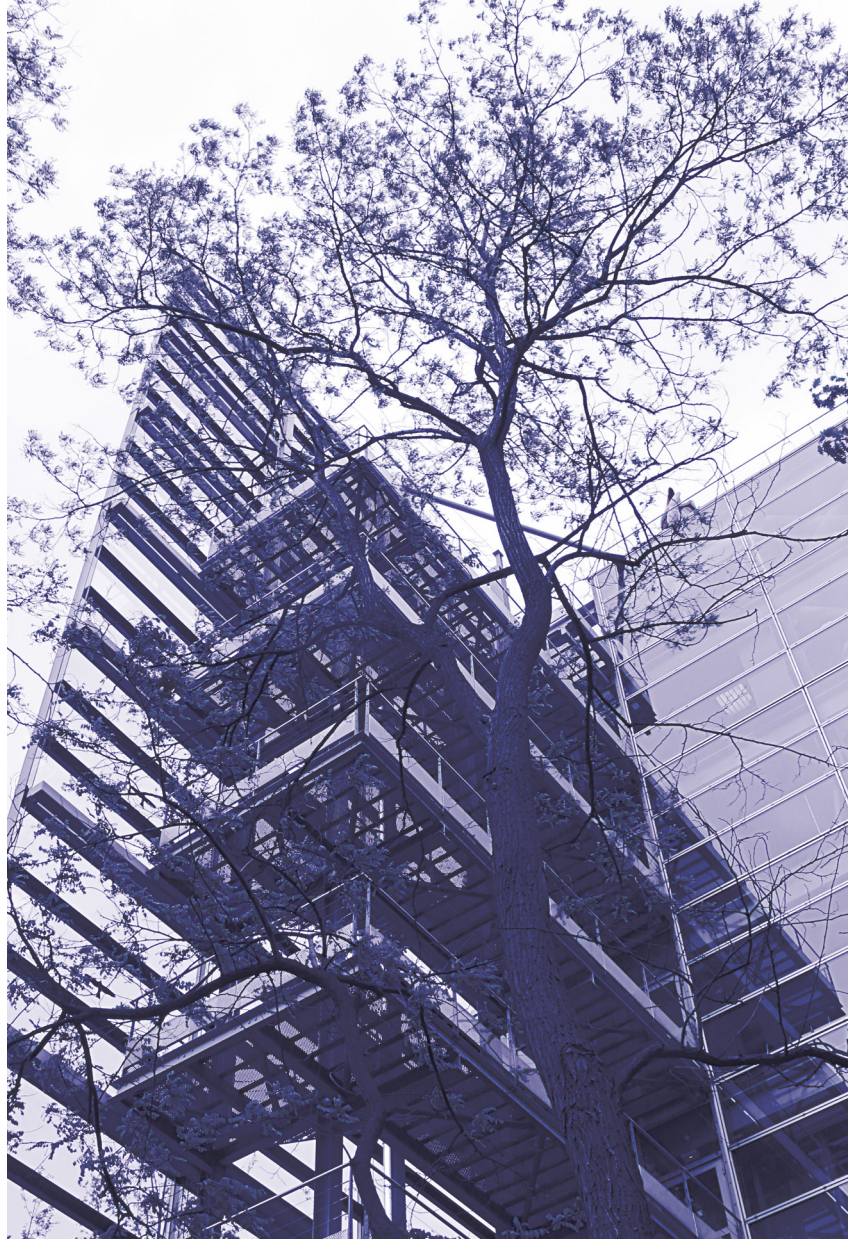
A ideia que esteve na génese da Fondation Cartier passava por ser uma instituição dedicada à defesa dos direitos autorais do artistas contemporâneos. Isto pelo facto da própria empresa mãe, a casa *Cartier*, nos anos oitenta ter sido vítima do início da contrafação de relógios e jóias de luxo. Artistas como César, Arman e Klein foram também vítimas deste mercado de imitação e falsificação. No entanto, os movimentos Dada e o *readymade*, lançados por Marcel Duchamp, tinham já aberto o caminho, no seio das artes visuais, à imitação. Daí César ter sugerido a Alain Dominique Perrin para repensar a criação de uma fundação dedicada à proteção dos direitos de autor:

«Repara, é muito simpático da tua parte, mas honestamente, eu achava melhor que criasses algo que nos desse a oportunidade de expor.»²

César Baldaccini

1 Paul Virilio, cit. in «*A Beautiful Elsewhere - Interview with Hervé Chandès*», entrevista de Stéphane Paoli, in Fondation Cartier pour l'art contemporain: 30 ans, vol. I, eds. Nolwen Lauzanne e David Lestringant, (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2014), 126. «The world has turned into what we exhibited!»

2 César Baldaccini, cit. in «The Fondation Cartier pour l'art contemporain - interview with Alain Dominique Perrin», entrevista de Stéphane Paoli, in op. cit., 14. «Look, it's very nice of you, but honestly, I'd rather you create something that would enable us to exhibit.»



[2]
pormenor da caixa de
escadas exterior entre
a fachada traseira
e o topo norte

Foi realizado um estudo, em 1983, para perceber o que os jovens, entre os 25 e os 35 anos, de cinco países europeus - França, Alemanha, Itália, Espanha e Reino Unido - faziam nos seus tempos livres. O resultado demonstrou haver uma diversidade muito grande de atividades, mas curiosamente havia um grande interesse pela arte, especialmente em relação à arte contemporânea. Os jovens adultos estavam a voltar aos museus. Foi então que, impulsionado por César, e para responder à crescente procura, especialmente dos jovens, por espaços dedicados à arte contemporânea, Alain Dominique Perrin criou, em 1984, a Fondation Cartier. Instalada numa grande propriedade arrendada, em Jouy-en-Josas (perto de Versalhes), a fundação dispunha de espaços interiores, que foram convertidos para receber exposições temporárias, e um enorme jardim destinado a esculturas monumentais.

Alain Dominique
Perrin (2014)

«Eu sou um homem de liberdade. Eu respeito a liberdade dos outros e espero ser tratado da mesma forma. Sou totalmente a favor da iniciativa privada. Quando o César me deu a ideia para esta fundação e eu comecei a ter um interesse sério na situação dos artistas na nossa sociedade, apercebi-me que eram frequentemente utilizados na manipulação e como propaganda de um regime político que era, como um todo, algo sombrio, podemos dizer. (...) Esse foi o tema do meu discurso na inauguração. Eu queria garantir aos artistas espaço de liberdade. Eles eram forçados a entrar num sistema. Onde o governo demorava um ano a tomar uma decisão, eu demorava uma semana.»³

François Léotard |
político francês (UDF);
antigo ministro da
cultura e da comunicação
(1986-88); foi também
ministro de estado
e da Defesa;

Esta posição não passou indiferente aos políticos franceses e, em 1986, François Léotard, aquando da inauguração da exposição “*Les Années 60*”, incumbiu Perrin de fazer um relatório da atividade do patrocínio corporativo da arte no estrangeiro. O objetivo era dotar a França de uma lei que regulasse o apoio financeiro privado à atividade artística, visto não haver enquadramento legal para essa atividade na lei francesa, e ser o principal objetivo da Fondation Cartier. Surgiu assim a lei do «*French Patronage*», inspirada nos exemplos de outros países. Aprovada em 1987, a Lei Léotard permitiu que empresas privadas pudessem contribuir para eventos culturais, desde que o dinheiro fosse usado segundo o seu próprio interesse e das atividades de negócio.

Os diretores da Fondation Cartier - Marie-Claude Beaud (1984-1994) e Hervé Chandès (1994-...) - tiveram desde o princípio as portas abertas a uma gestão independente dos artistas e das obras que trazem e expõem na fundação. Apesar disto, o presidente da fundação, deixou sempre bem claro que apesar da liberdade criativa ele teria sempre a decisão final, pela qual assumiria toda a

³ Alain Dominique Perrin, in op. cit., 16. «I am a man of freedom. I respect other people's freedom and I expect to be treated in the same way. I'm all for free enterprise. When César gave me the idea for this foundation and I began to take a serious interest in the situation of artists in our society, I realized that they were often used for manipulation or propaganda purposes by a political establishment that was, on the whole, rather shady, shall we say. (...) That was the theme of my speech at the inauguration. I wanted to provide artists with a space of freedom. They were forced to enter into the system. Where the government would take a year to make a decision, I would take a week.»



[3]
percurso pelo jardim,
entre as duas fachadas
principais, ao fundo a
entrada principal, com o
jardim vertical, o cedro
do Líbano e os elevadores
para automóveis

responsabilidade perante os acionistas da casa *Cartier*. Os diretores ficaram ainda obrigados a divulgar regularmente artistas desconhecidos, nos quais revejam um potencial para o futuro da arte contemporânea. Estes artistas são sempre introduzidos em exposições com nomes consagrados, que possam ajudar à sua promoção junto do público e do meio artístico. A fundação compromete-se assim a promover os jovens artistas por intermédio de outros artistas, com maior projeção internacional. Assim foi o pedido de Perrin a Marie-Claude Beaud, nos primórdios da fundação:

Alain Dominique
Perrin (2014)

«O que eu quero oferecer à arte é um lugar de liberdade. Não se trata de fazer a mesma coisa, apenas mais barato, que o Centre Pompidou ou o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ou o Musée d'Art em Toulon. Eu quero que seja diferente, Tu vais obviamente escolher os artistas que queres expor, eu não vou interferir nisso. Mas eu quero ter um veto porque quero ser capaz de me opor a exposições que eu considero objetável.»⁴

Outra exigência essencial, desde o principio da fundação, foi a montagem de uma exposição anual temática. Exposta normalmente no período de maior afluência de público, no verão. Esta exposição terá necessariamente de remeter para a arte contemporânea ou para o pensamento contemporâneo, o que nunca tinha sido feito antes por um museu. Isso obrigou, muitas vezes, a que a fundação tivesse de enfrentar os valores conservadores daqueles a quem François Léotard apelidou de «clero cultural». Em 1987, por exemplo, Perrin teve a ideia de organizar pela primeira vez uma grande exposição sobre Ferrari, «*A Tribute to Ferrari*». O empresário italiano era apresentado como se fosse Picasso, uma afronta para os mais puristas. No entanto, três anos mais tarde, o *Centre Pompidou* montava uma exposição sobre o design automóvel italiano. E assim, a fundação, pelas mãos do presidente e da direção, revelava uma total abertura multidisciplinar, o que se revelou vital para o futuro da instituição e da arte contemporânea.

Alain Dominique
Perrin (2014)

«Nós nunca deixamos de abrir as portas a temas que estão arredados dos museus.»⁵

Toda a atividade da fundação assumiu sempre os riscos das posições e atitudes que estavam a ser tomadas. O que fez dela um lugar de liberdade, onde as decisões são tomadas rapidamente e os artistas têm liberdade para exporem os seus trabalhos. O caráter fundador da instituição, traçado por Marie-Claude Beaud e Alain Dominique Perrin, previa um princípio que tornava tudo isto possível. Para cada exposição são comissariados trabalhos aos artistas. São adquiridos trabalhos criados para os eventos, não para uma coleção. Aliás, foi deixada uma cláusula nos estatutos da fundação que prevê a possibilidade de venda das obras em sua posse. Essas vendas servem para adquirir e encomendar novas obras a artistas,

4 Ibid. 18. «What I want to offer art is a place of freedom. It's not about doing the same thing, only cheaper, like the Centre Pompidou or the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris or the Musée d'Art in Toulon. I want to be different. You will of course choose the artists you want to exhibit, I won't interfere with that. But I want to have a veto because I want to be able to oppose exhibits that I find objectionable.»

5 Ibid. 19. «We have never stopped opening our doors to the themes that are absent from museums.»



[4]
vista da exposição a partir
do jardim, topo norte

o que desenvolveu uma dinâmica de mecenato entre a fundação, os artistas e os colecionadores. O inventário das obras existentes na fundação representa a história da instituição e dos seus eventos, não uma coleção. Os museus estão normalmente proibidos de vender as suas obras, aumentando a cada ano o arquivo sem que isso represente uma maior disponibilidade das obras ao público. Neste sentido, a fundação tenta criar uma dinâmica no mercado e na circulação das obras, evitando a criação de um arquivo demasiado extenso e a seleção do que deve ou não estar disponível ao público.

Marie-Claude
Beaud (2014)

*«Hoje em dia, tudo mudou completamente - o mundo da arte, o mercado da arte, até a prática artística. Eu diria que tem havido um impulso completo pela arte, pela arte contemporânea em particular. Mas convém dizer que fomos participantes relativamente sóz nos primeiros anos.»*⁶

Os anos 80's foram marcados pela emergência de uma nova geração de artistas e galerias, ao mesmo tempo que a cena artística se internacionalizava. O desejo de Perrin, de uma fundação aberta a todas as formas de produção artística contemporânea, ia de encontro à visão de Marie-Claude da arte, como o cruzamento de diferentes disciplinas, da pintura e design gráfico, à moda e até à música. Tudo na fundação deveria ser excepcional, tudo foi desenhado e detalhado excepcionalmente para a Fondation Cartier, desde o mobiliário, à louça da cafeteria...

A relação entre a fundação e os seus artistas foi sempre essencial para o espírito e a dinâmica que se vive no seio da arte contemporânea e dos colecionadores. Ainda em Jouy-en-Josas, por exemplo, o facto de Marie-Claude (1984-1994) ter vivido na própria fundação, em contacto permanente com o espaço de exposição, os jardins e os artistas residentes, foi determinante para integração de todos no processo criativo e expositivo. Os artistas viam-se completamente livres para criar, sem quaisquer constrangimentos, sem temas impostos e sem obrigações.

Mesmo na interação com o público a fundação mantém uma posição diferente dos museus convencionais. Em vez de guardas, optaram por docentes, especialistas que poderiam acompanhar o público com explicações pormenorizadas sobre as obras e a exposição. Outra inovação, agora a nível museográfico, foi o recurso a designers para projetar a cenografia das exposições, em vez dos habituais «museógrafos», no sentido comum do termo. A intenção era integrar todas as artes no mesmo sentido, o da exposição da cultura e do pensamento contemporâneos. O levantar de questões por cada disciplina envolvida no processo obriga a um trabalho conjunto, para que no final cada uma possa aprender com as questões levantadas.

⁶ Marie-Claude Beaud, «The Jouy-en-Josas Years - Interview with Marie-Claude Beaud», entrevista de Hélène Kelmachter e Grazia Quaroni, in op. cit., 50. «Nowadays, everything has totally changed - the art world, the art market, even artistic training. I'd say that there has been a complete boost for art, contemporary art in particular. But it is true to say that we were a relatively lone player on the early days.»



[5]
vista da exposição a partir
do jardim, topo sul

«Porque é que este desenho é interessante? Porque permite construir sempre que quiserem. O que eu estou a oferecer é uma bela montra transparente. Com tantos reflexos quantos os olhos queiram ver. No interior, podem fazer o que quiserem. Vocês constroem, mandam a baixo. Vocês criam as vossas próprias paredes, e cada vez elas serão diferentes. Isto dá a vantagem de um espaço enorme.»⁷

Jean Nouvel

Nos anos noventa (1994), a fundação muda-se para Paris, para o atual edifício. Por exigência de Perrin, o arquiteto responsável seria o arquiteto francês Jean Nouvel, ao qual foi feito um pedido muito específico:

Alain Dominique
Perrin (2014)

«Um espaço para expor o nosso trabalho. (...) A Fondation Cartier deve perdurar. O que eu quero, Jean, é um monumento para Paris. Para ti, será um terrífico ritual de passagem, e para nós é vital.»⁸

Um edifício sem paredes! Não foi fácil aceitar a proposta de Nouvel. Era, mais uma vez, arriscado e levantava algumas preocupações funcionais, como por exemplo, onde e como seriam expostas as obras? Jean Nouvel não cedeu à surpresa e receio da administração, e o resultado, segundo Perrin, foi «magnífico». A montagem de uma exposição torna-se obviamente mais cara que o normal, já que tem sempre que ser montada uma estrutura museográfica que dialogue com o edifício e as obras. No entanto, há a garantia de que cada exposição pode usufruir do espaço conforme as suas necessidades. Nouvel considera o edifício da Fondation Cartier um dos seus melhores trabalhos, uma vez que representa a pureza absoluta.

A fundação tornou-se num enorme laboratório de ideias e do pensamento contemporâneo. Há um cuidado, essencial a instituições desta natureza, de pôr em contacto, no mesmo espaço, saberes de diferentes origens e disciplinas, uma mistura extraordinária de interconexões interessantes. A arte deve estar ao serviço e disponível para todos, deve ser plural e global, durante muito tempo os artistas não eram livres e dependiam essencialmente do poder político. Os artistas querem criar os seus sonhos e os seus mundos independentemente do sistema político-administrativo, e a fundação oferece essa transparência criativa e a liberdade necessária. É desta forma que Perrin dá motivação e apoio aos seus diretores e artistas:

Alain Dominique
Perrin (2014)

«Não tenhas medo. Avança com toda a tua força. Sê selvagem e louco, faz o que nunca foi feito antes, desde que seja inovador e com bom gosto.»⁹

Chandès e Perrin acreditam que a arquitetura de Jean Nouvel para a nova sede teve um papel fundamental na realização destes desejos de comunicação com o público, aproximação ao real e ao mundo exterior, e ao espaço comunitário que a fundação representa para público, artistas e investigadores. Hervé Chandès descreve exatamente como entende a relação entre a fundação, o seu conceito base e o edifício, a importância do efeito da incerteza, o desempenho sobre as aparências e a noção de realidade.

7 Jean Nouvel, cit. in Alain Dominique Perrin (2014), op. cit. «Why is this design interesting? Because it allows you to build whenever you want. What I'm offering you is a beautifully transparent showcase. With reflections as far as the eye can see. Inside, you can do what you want. You build up, you take down. You create your own walls, and each time they're different. It gives you the advantages of enormous spaces.»

8 Alain Dominique Perrin (2014), op. cit., 21. «A space to display our work. (...) The Fondation Cartier must endure. What I want Jean, is a monument for Paris. For you, it will be a terrific rite of passage, and for us it's vital.»

9 Alain Dominique Perrin (2014), op. cit. 23. «Don't be afraid. Go for it with all your might. Be wild and crazy, do what's never been done before, as long as it's innovative and in good taste.»



[6]
fachada traseira,
elevadores, exposição
e Boulevard Raspail,
vistas apartir do
Theatre Botanicum

«Eu também acredito que a arquitetura de Jean Nouvel desempenha um papel fundamental no todo. A sua enorme transparência põe a curiosidade em movimento. O trabalho com a iluminação, o contraste ambíguo entre o interior e o exterior - tudo isto cria ilusão, e a impermanência de sentimento. A incerteza é estimulante e produtiva, uma fonte de inspiração. 'A Beautiful Elsewhere', o subtítulo da exposição Mathematics, é uma ótima descrição do espírito da Fondation Cartier.»⁹

Hervé Chandès

O diretor da fundação faz um paralelismo entre a arquitetura, enquanto disciplina construtiva capaz de levantar questões sobre materialidade e imaterialidade do que é visto, e uma experiência levada a cabo na Amazônia por um grupo de investigadores da fundação. A experiência pretende que os índios *Huni Kui* brasileiros passem para desenho os seus cânticos. O que na prática se traduz em transformar em matéria visual a imaterialidade da música. Este estudo deu lugar a uma exposição, «*Un monde réel*», que tinha como base esta noção do que é real e do que não é. Neste processo foram incluídos artistas, arquitetos, realizadores...

Marie-Claude
Beaud (2014)

«*A característica mais brilhante da ideia original para o edifício na Boulevard Raspail são os layers que juntos compõem a dupla fachada. Eles são extraordinários, elegantes, perfeitamente pensados. (...) Contudo, nós não víamos olhos nos olhos a sua abordagem museográfica. Eu percebi o conceito do Jean, mas as condicionantes do edifício estão patentes, dessa forma tem de se construir para fugir ao vidro.*»¹¹

A ex-diretora, Marie-Claude Beaud, defende que estas condicionantes são muitas vezes inspiração e funcionam como provocação para os trabalhos dos artistas. Inclusivamente, na forma como abordam a exposição e a sua interação com o espaço, e obrigatoriamente com o jardim e a cidade. O que torna quase impossível às obras ignorarem essa existência para lá dos limites físicos do edifício.

Após a sua construção, em 1994, foi proposta pelo arquiteto responsável pelos interiores, Frederick Fisher, a escavação do jardim em torno do edifício, para permitir que o piso de exposição em cave se pudesse abrir e estender para o exterior. No final, esta opção acabou por não se concretizar. Aqui surge mais um ponto de discórdia entre o arquiteto e a diretora, o jardim. Marie-Claude imaginava um jardim o mais puro e virgem possível. Nouvel pensava numa continuação do edifício com mais construção, nomeadamente na substituição dos muros circundantes por mais painéis de vidro. A solução da diretora foi, em vez de um arquiteto paisagista, encomendar uma obra ao artista Lothar Baumgarten, e daí surgiu o *Theatre Botanicum* nos jardins do terreno.

A indefinição do edifício e a sua flexibilidade, muitas vezes criticadas, são neste caso potenciadoras do espírito multidisciplinar que se vive. O que faz com que, para se expor num local sem paredes, os trabalhos tenham de ser pendurados ou as paredes construídas, aumentando a riqueza criativa, artística e curatorial. Esta experiência é ainda mais forte na relação do visitante com as

10 Hervé Chandès (2014), op.cit., 126. «I also believe that Jean Nouvel's architecture plays a fundamental role throughout. It's sheer transparency sets curiosity in motion. The play on lighting, the ambiguous contrast between interior and exterior - all of this creates illusion, and the impermanence of feeling. The uncertainty is stimulating and productive, a source of inspiration. 'A Beautiful Elsewhere', the subtitle of the Mathematics exhibition, is an apt description of the spirit of the Fondation Cartier.»

11 Marie-Claude Beaud (2014), op. cit., «The most brilliant features of the original idea for the building on Boulevard Raspail are the layers that together make up the double façade. They are extraordinary, elegant, perfectly thought out. (...) However, we did not see eye to eye over his museographic approach. I understood Jean's concept, but the building's constraint is patent, in that you have to build to get away from glass.»



[7]
fachada traseira e
elevadores, vistos apartir
do *Theatre Botanicum*

obras, a exposição e o espaço. O edifício torna-se, neste sentido, e nas palavras de Hervé Chandès, o lugar perfeito para receber todo o tipo de abordagens. O *layout* das exposições resulta de uma troca entre as diversas maneiras de integrar e apreender a arquitetura e os trabalhos em exposição. O edifício desempenha assim, tanto o papel como fonte de inspiração, bem como de influência em relação à qual nos devemos libertar.

Hervé Chandès (2014)

«Nós exploramos continuamente todas as diferentes maneiras de o habitar, jogar com ele e de o superar. A arquitetura sugere um permanente para lá e para cá entre o jardim e a cidade, o dia e a noite, a 'nave' (piso térreo) e o 'cripta' (a cave).»¹²

A fundação não pretende ser um museu no sentido ortodoxo do termo, sério, aborrecido e antiquado. Pelo contrário, é muitas vezes descrita pelos seus intervenientes como «orquestral» e «divertida». Estes termos relacionam-se com o sentimento reflexo de harmonia que o edifício e as exposições que contém provocam no público. É um lugar de encontros e partilha, de amizade. O aspeto «divertido» pode ser entendido, por exemplo, a partir das *Nomadic Nights*. Noites dedicadas às artes performativas, com concertos rock, peças de teatro, circo... Esta natureza lúdica e eclética garante uma espécie de desorientação, e dá-nos a incerteza essencial para entender o conceito por trás da fundação.

Hervé Chandès (2014)

«Para mim, uma sensação de divertimento é necessária para dar ao espetáculo uma forma aberta que encoraje questões ao mesmo tempo que é visualmente estimulante, de forma a tornar os espetadores em performers.»¹³

A incerteza é humana e os seres humanos são os autores. Um artista pertence a uma comunidade com umas determinadas regras e tradições. Partindo deste pressuposto, a fundação tem, tal como a arte, constantemente de se reinventar, de forma a poder criar relações com todos, intervenientes, artistas, e os seus trabalhos. Trata-se de uma experiência coletiva de respeito e gratidão. Há uma comunidade que surge destas inter-relações, uma troca bilateral e que apenas contribui para o desenvolvimento da fundação e dos artistas, e consequentemente da arte contemporânea e do público que a recebe.

A encomenda de obras de arte é um aspeto essencial na atividade da Fondation Cartier. Trata-se de uma forma construtiva de patrocinar artistas, com pedidos de obras específicas, uma série ou uma exposição completa. Há, portanto, neste processo uma relação que se desenvolve entre ambas as partes. A fundação encara este processo como uma parceria criativa, da conceção à execução da obra. Ao mesmo tempo que dá a possibilidade ao artista de partir para novas explorações, para criar algo original. Com a possibilidade de trabalhar a diferentes escalas

¹² Hervé Chandès (2014), op. cit., 126. «We have continually explored all different manners of inhabiting it, playing on it or overcoming it. The architecture suggests a permanent to and fro between the garden side and the city side, day and night, the 'nave' (the ground floor) and the 'crypt' (the basement).»

¹³ Ibid., 129. «For me, a sense of play is necessary to lend a show an open form that encourages questions while being visually stimulating, thus turning spectators into performers.»



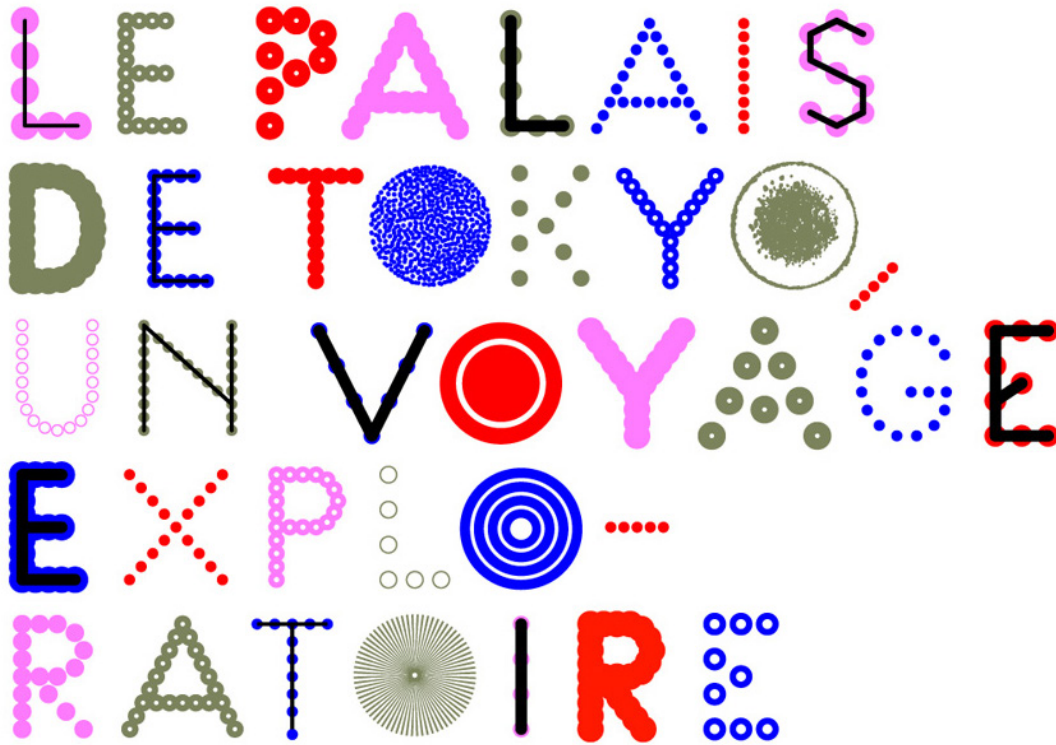
[8]
pormenor da sucessão
de planos entre: a
fachada traseira, caixa
de escadas exterior e
fachada principal

e de realizar alguns sonhos, que de outra forma dificilmente seria possível. Há, portanto, uma coleção da fundação que tem crescido nos trinta anos da sua existência, o que obrigará a uma expansão das suas infraestruturas. Esta possível expansão permitirá continuar com o trabalho de constante mobilidade já característico, e abrir a possibilidade de, em oposição, ter um espaço mais estável e de permanência dedicado à coleção, no fundo, à história das exposições.

Hervé Chandès (2014)

«A coleção é uma comunidade de trabalhos, e o espírito da Fondation Cartier. Ela conta uma história das experiências, da programação, das relações com os artistas, das comissões, dos ateliers. Isto é o que torna a Fondation Cartier única!»¹⁴

14 Ibid., 130. «The collection is a community of works, and the spirit of the Fondation Cartier. It tells the story of the experiences, the programming, the relationships with artists, the commissions, the ateliers. This is what makes the Fondation Cartier Unique!»



[1]
Julien Lelièvre
Le Palais de Tokyo (2012)
(Paris)
identidade visual
e logotipo

«Retirando o seu nome do Quai de Tokio, que o separa do Sena, o Palais de Tokyo é uma das poucas estruturas da Exposição Internacional de 1937 construídas para durar. Desenhado segundo um programa museográfico inovador por Louis Hautecoeur, o Palais de Tokyo destinava-se a ser o primeiro museu francês de arte moderna. O projeto vencedor da equipa de arquitetos Dondel, Aubert, Viard e Dasturgue, combinava a estrutura pilar-viga-laje (poteau-poutre-dalle) com a tradição palaciana francesa. O que suscitou o debate aceso nas revistas de arquitetura modernistas, que reprovavam o seu academismo. Apesar dos sucessivos trabalhos de renovação e melhoramentos que começaram logo após o final da Exposição Internacional, o edifício manteve-se alvo de críticas recorrentes ao longo das décadas seguintes.»¹

Jean-Baptiste Minnaert

IV

O MUSEU INVISÍVEL, PALAIS DE TOKYO



[1]
vista aérea Palais
de Tokyo

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE 1937 - DOIS MUSEUS UM EDIFÍCIO

Dos três edifícios principais construídos na Colline de Chaillot, para a Exposição Internacional de 1937, com o objetivo de se tornarem *landmarks* históricos, o Palais de Tokyo é, sem sombra de dúvidas, o menos amado. A concorrência do Palais de Chaillot (Trocadéro), monumento histórico desde 1980, e do Musée des Travaux Publics, considerado uma das obras primas de Auguste Perret, remeteram para segundo plano o Palais de Tokyo, um edifício com dois museus num terreno com dimensão para apenas um. Um museu estatal, destinado a receber o Museu Nacional de Arte Moderna, e um outro municipal, para o mesmo fim. Uma exigência da cidade de Paris, visto ter financiado praticamente toda a exposição. E é assim que se inicia a polémica com Louis Hautecoeur (diretor do Musée du Luxembourg), «*O estado concedeu metade do terreno à cidade. A cidade, que não tinha necessidade mas apenas desejos, ordenou a construção de um museu idêntico ao do estado.*»²

Louis Hautecoeur | professor na École des Beaux-Arts, especialista em História da Arquitetura; último director do Musée du Luxembourg (Paris)

Em 1934, foi lançado o concurso para a construção dos dois museus que compunham o Palais de Tokyo. Como uma autoridade em museologia, Hautecoeur exigia luz zenital para as pinturas e iluminação lateral ou ao ar livre para as esculturas. Era, portanto, desejado o recurso ao vidro prismático e superfícies reflexas, assim como moderação na opção por iluminação artificial. Todas estas condicionantes foram tidas em consideração pelos cinquenta e sete membros do júri. Participaram no concurso mais de trezentos arquitetos. O projeto vencedor, da equipa de arquitetos Dondel, Aubert, Viard e Dasturgue, revelou a preferência pela relação com a paisagem urbana em detrimento das qualidades museográficas intrínsecas dos esquemas. Este era o ponto de discórdia entre os modernistas e o sistema das *Beaux-Arts*.

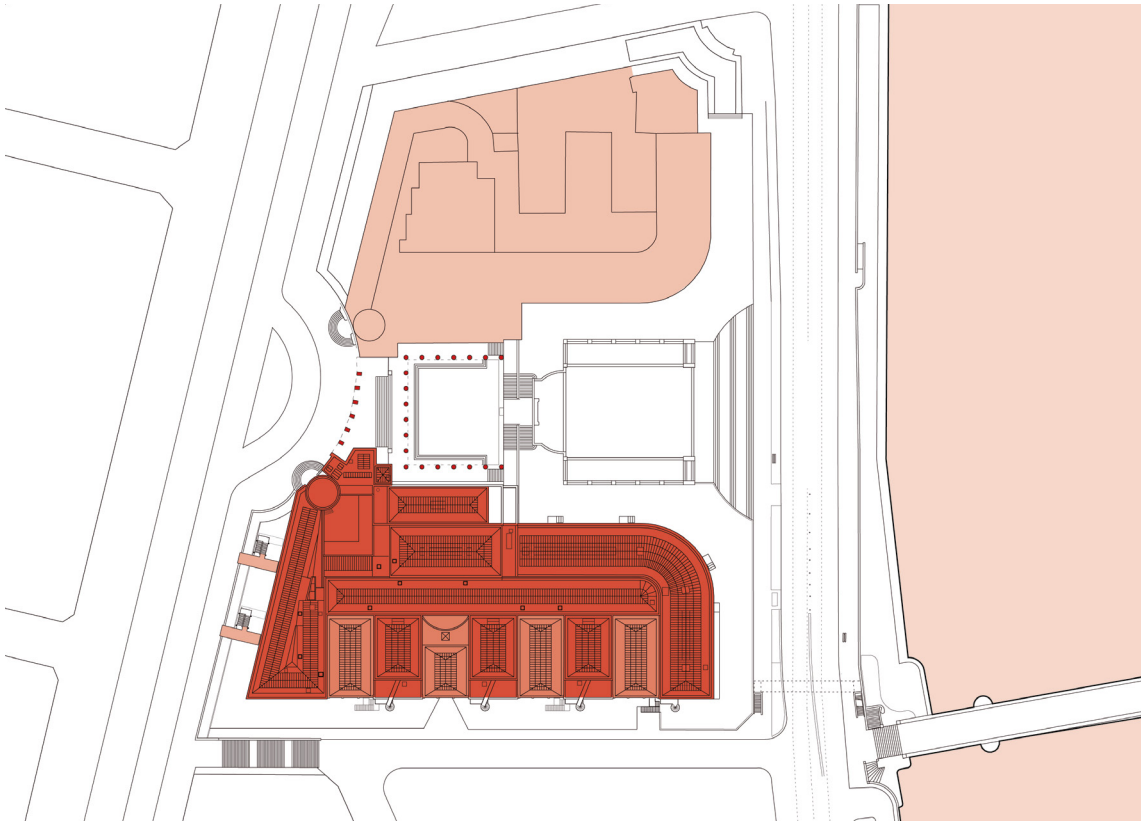
Louis Hautecoeur (2012)

«*Os arquitetos a concurso (...) hesitaram entre duas opções: ou davam a dimensão corrida dos rails de imagens pedida, e arriscavam-se a deixar na escuridão grande parte das salas, ou por outro lado iluminavam a totalidade do museu sem assegurar o comprimento dos rails de imagem.*»³

1 Jean-Baptiste Minnaert, «*Un Palais pour deux Musées d'Art Moderne.*», in Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, primavera 2012, 23. «Tenant son nom du Quai de Tokio qui le séparait de la Seine, le Palais de Tokyo est un des bâtiments de l'Exposition Internationale de 1937 construits pour être conservés. Conçu selon un programme muséographique novateur établi par Louis Hautecoeur, il est destiné à devenir le premier Musée Français d'Art Moderne. Le projet lauréat de l'équipe Dondel, Aubert, Viard et Dasturgue, alliant structure poteau-poutre-dalle et tradition palatiale à la française, suscite de vives polémiques dans les revues modernistes d'architecture qui lui reprochent son académisme. En dépit de travaux d'amélioration successifs engagés dès la fin de l'Exposition Internationale, le bâtiment reste l'objet de critiques récurrentes au cours des décennies suivantes.»

2 Louis Hautecoeur, cit. in op. Jean-Baptiste Minnaert, op.cit., 25. «L'État accordait à la Ville la moitié du terrain. La Ville, qui n'avait pas de besoins, mais uniquement des désirs, exigeait la construction d'un musée identique à celui de l'État.»

3 Ibid., 26. «Les architectes qui ont concouru ont (...) hésité entre deux partis: ou bien donner la longueur de cimaise demandée, et alors risquer de laisser une grande partie des salles dans l'obscurité, ou bien éclairer tout le musée et ne pas donner la longueur de cimaise.»



[2]
Planta de Implantação

«Tinha a arquitetura de ser moderna, mas francesa? As proporções e eixos são clássicos; as métopas esculpidas (...) tornaram-se sóbrios contrapontos à nudez branca das fachadas. O pórtico que une os dois museus estende as proporções de uma ordem jónica que esqueceu as bases e capitéis, o que produz uma potente e delicada cadência. (...) Terá a cidade imposto o seu museu; quereria ela uma perspectiva que unisse o Palais Galliera ao Sena? A composição será ternária: a confrontação insustentável entre os dois edifícios é aliviada pelo amplo pátio central que desce até ao cais e o pórtico que encerra o pátio, pondo-o em diálogo com o Palais de Galliera. (...) Será demasiado abrupta a diferença de cota entre a parte mais alta e mais baixa do pátio? As altas paredes laterais da grande escadaria exterior e a fachada que prolonga essas paredes estão decoradas com uma 'Allégorie à la Gloire des Arts', dois grandes baixos-relevos (...). No centro da composição, a observar desde cima a grande escadaria (...) a France, a ligar os dois baixos-relevos. Aqui, mais uma vez, a dualidade é resolvida através de um ternário. Estas duas obras primas esculpidas ligam a escala urbana e arquitetónica dos dois museus às obras de arte que ambos comportam.»⁴

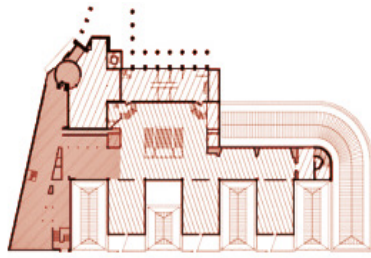
Jean-Baptiste Minnaert

Raymond Escholier |
romancista, jornalista
e crítico de arte; diretor
do Petit Palais;

Paul Viard e Marcel Dastugue não participaram ativamente na concepção do projeto, no entanto, o fato de serem sócios de um importante escritório francês dava prestígio e credibilidade à proposta, aumentando a possibilidade de vencerem o concurso. A juventude e, eventualmente, alguma inexperiência, de Jean-Claude Dondel e André Aubert permitiu que, de forma inteligente, incluíssem no desenvolvimento do esquema final de organização programática Louis Hautecoeur (diretor do Musée du Luxembourg) e Raymond Escholier (diretor do Petit Palais). Uma opção que contribuiu para que, por exemplo: o pátio central fosse alargado e acrescentado um espelho de água ornamental; os «dentes» da fachada lateral exterior do museu estatal fossem reduzidos de cinco para três, e do museu municipal de três para um, o que melhorou a iluminação natural das salas. O uso de cada sala, a sua ventilação e iluminação foram tudo pormenores especificados em conjunto com os curadores. Pela primeira vez em França, em Paris, um monumento era construído propositadamente para receber arte, contrariamente à tendência vigente de aproveitamento de palácios e câmaras municipais para o mesmo fim. Todas as condicionantes programáticas e territoriais de construção do Palais de Tokyo parecem, hoje, ter potenciado o seu valor e riqueza em termos museológicos, museográficos e curatoriais, graças aos compromissos subtis que os arquitetos se viram obrigados a responder.

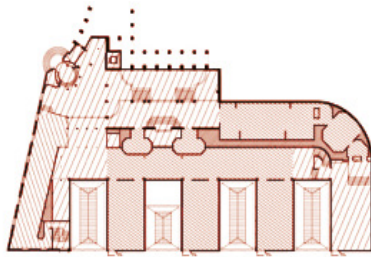
O piso térreo inferior, aberto para a Avenue de New York, antigo Quai de Tokio, destinava-se a salas de escultura, com luz lateral, e das salas de pintura que desfrutavam da luz zenital (na verdade direcionada por refletores curvos). A entrada principal, no piso térreo superior, era feita, tal como hoje, pela Avenue du Président-Wilson. Para além das áreas de receção, este piso dispunha de um *hall* destinado a esculturas e uma galeria para exposições temporárias, com iluminação lateral e salas para pinturas, com a respetiva iluminação zenital. Ainda assim, os visitantes mostravam-se relutantes em descer aos pisos inferiores, uma vez que os consideravam demasiado escuros. Os próprios artistas demonstravam o seu descontentamento ao afirmarem que estavam renegados às celas. Ambos os pisos térreos eram tortuosos na sua configuração, o que dificultava o trabalho dos vigilantes e confundia o público, que prestava mais atenção aos degraus que às obras em exposição. A grande quantidade de paredes curvas levantava problemas museográficos. Tal como a própria iluminação

4 Jean-Baptiste Minnaert (2012), op. cit., 29. «L'architecture devra-t-elle être moderne mais française? Les proportions et les axes sont classiques; les métopes sculptées (...) sont devenues de sobres contrepoints à la blanche nudité des façades, le portique unissant les deux musées étire les proportions d'un ordre ionique oublié des bases et chapiteaux, et délivre une cadence puissante et délicate. (...) La Ville a-t-elle imposé son musée, a-t-elle voulu qu'une perspective unisse le Palais Galliera et la Seine? La composition sera ternaire: l'intenable face à face est apaisé par l'ample patio central qui descend au quai, et par le portique qui referme ce patio et le fait dialoguer avec Galliera. (...) La rupture de niveau entre les parties haute et basse du patio est-elle un peu abrupte? Les hauts murs d'échiffre du grand escalier et les retours de façades qui les prolongent sont ornés de l'Allégorie à la Gloire des Arts, deux vastes bas-reliefs (...). Au centre de la composition, dominant le grand escalier, (...) la France (...), qui unit les deux bas-reliefs. Ici encore, la dualité se résout dans le ternaire. Ces deux chefs-d'oeuvres sculptés lient l'échelle urbaine et architecturale des deux musées à celle des oeuvres d'art qui les peuplent.»

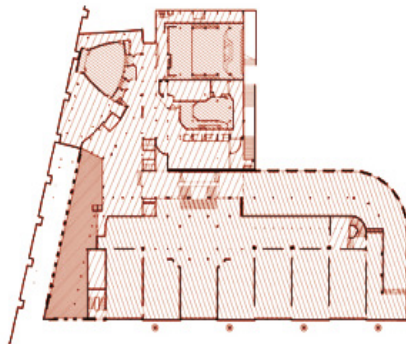


Esquema de ocupação
entre 1977-86:
Musée d'Art et d'Essay;
Centre National de
la Photographie;
Palais du Cinéma;

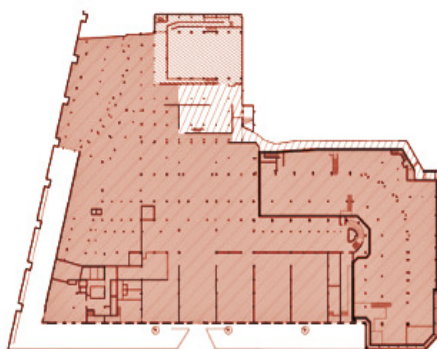
[3]
Piso 3



[4]
Piso 2



[5]
Piso 1



[6]
Piso 0

 Vazio
Infraestruturas,
administração
Utilização
permanente
Utilização
temporária

zenital: as fachadas com avanços, os «dentes», impediam a entrada de luz e no inverno a neve escurecia as coberturas envidraçadas. A discrepância e a flutuação entre a iluminação de umas salas para outras surpreendia os visitantes e rompia com o seu itinerário museográfico.

O Centre Georges-Pompidou, ao contrário do Palais de Tokyo, foi desenhado para ter a máxima flexibilidade, de modo que passou a receber a coleção nacional de Arte Moderna Francesa. Os críticos mais progressistas classificaram o Palais de Tokyo não tão intemporal como anacrónico, nem tão sereno como inútil. No entanto, este museu pode ser interpretado como um caso particularmente rico em termos de micro-história. Hoje, é considerado um produto de uma disputa de interesses entre princípios museológicos, técnicas museográficas e a celebração da paisagem urbana, uma identidade nacionalista, em oposição a um modernismo internacional, ou mesmo entre o curto programa inicial e os subsequentes usos contraditórios.

Kenneth Frampton (2009)

«Contudo, parece que foi concebido dedicando uma atenção mínima à especificidade do programa, aos fundos artísticos e bibliográficos que estava destinado a albergar. Representa essa abordagem do desenho centrado na indeterminação e no máximo de flexibilidade, levado até às últimas consequências. (...) foi necessário construir outro 'edifício' dentro do seu volume esquelético, com o fim de proporcionar suficiente superfície de parede e encerramento para a exposição de obras de arte;»⁵

⁵ Kenneth Frampton, «Historia crítica de la arquitectura moderna», 4ª ed., trad. Jorge Sainz, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009), 289. «Sin embargo, parece que fue concebido dedicando una atención mínima a la especificidad de su programa, a los fondos artísticos y bibliográficos que estaba destinado a albergar. Representa ese planteamiento de diseño centrado en la indeterminación y el máximo de flexibilidad, llevado hasta sus últimas consecuencias. (...) fue necesario construir otro 'edificio' dentro de su volumen esquelético con el fin de proporcionar suficiente superficie de pared y cerramiento para la exhibición de obras de arte;»



[1]
vista exterior do Palais
de Tokyo, fachada
«dentada» poente, e
relação com a envolvente

DUAS INSTALAÇÕES - UMA PAISAGEM SEM LIMITES

Os anos 90 não foram anos fáceis para os artistas e a arte francesa. Curadores, galerias e alguns artistas não demonstravam qualquer interesse em relação ao panorama artístico em França. A responsabilidade de chamar a atenção para uma nova geração de artistas franceses coube ao novo Centro de Arte Contemporânea. No início do século XXI, em 2002, Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans, que se encontravam à frente do Palais de Tokyo, ficaram encarregados de relançar uma geração. O trabalho da dupla de curadores, em colaboração com a dupla de arquitetos Lacaton & Vassal, para o concurso levado a cabo pelo Ministério da Cultura e Comunicação Francês, permitiu criar uma estratégia comum. A ideia desta parceria era combinar o programa museológico e a renovação arquitetónica do edifício.

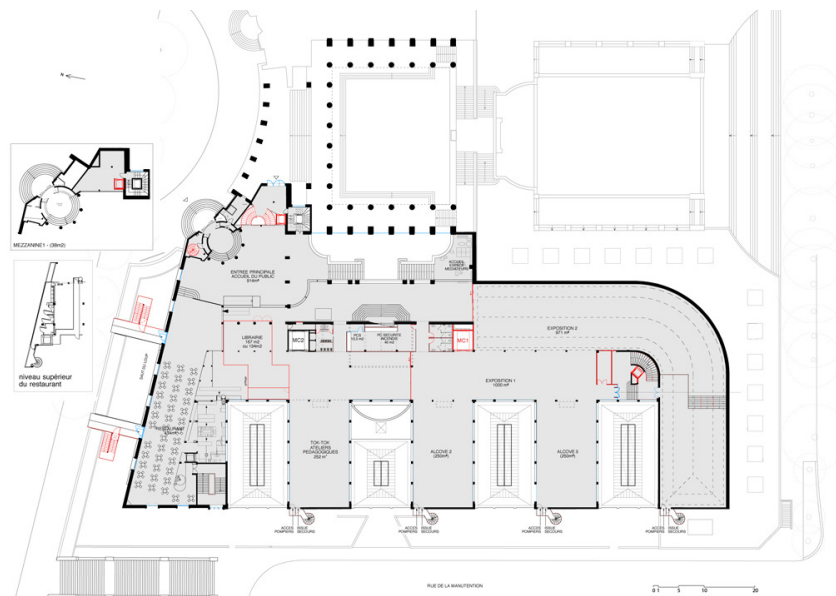
É através dos projetos que os arquitetos franceses materializam a sua visão sobre a vida, os sonhos, liberdade, transformações, paisagem e cidade. Os temas comuns a todos eles são: a capacidade (*capacity*), flexibilidade, sobreposição, clima, conforto, prazer, revestimento/pele (*skin*), estrutura e economia. Combinados, estes fatores expressam o seu entendimento de arquitetura como sendo a interseção entre o lugar, o programa e todas as condicionantes, que devem ser resolvidas de forma eficaz, funcional e racional. Mas, acima de tudo, os arquitetos procuraram algo que ultrapassasse o imperativo da eficácia, o prazer, a surpresa e a poesia, estes sim foram considerados fatores essenciais.

Lacaton & Vassal (2012)

«As potencialidades e as capacidades do todo existente são integradas, reativadas, reutilizadas e enriquecem novos projetos. Todas as condicionantes podem ser transformadas positivamente.»¹

O trabalho dos Lacaton & Vassal baseia-se na qualidade de vida e na certeza que um novo, mais aberto e amplo espaço de habitar, deve ser inventado com o propósito de enfrentar as novas exigências e necessidades de um estilo de vida contemporâneo. Através de uma especial atenção prestada ao lugar, no sentido de completar e enriquecer o que já existe, os arquitetos entendem que estes novos espaços por eles criados devem estar agregados ou sobrepostos ao lugar. Deste modo, a importância económica do projeto, para uma resposta positiva aos objetivos, torna-se primordial em termos de conforto e de espaço. A obtenção desta eficácia procurada é conseguida através da otimização dos métodos construtivos de alta performance, que permitem a construção de espaços generosos, e consequentemente um amplo leque de usos. Dobrar a construção, para alcançar o dobro do espaço, com o mesmo orçamento, garante outra liberdade e novas formas de viver o espaço. Esta solução construtiva, tem como objetivo

¹ Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, «L'architecture doit être directe, utile, précise, économe, libre, gaie, poétique et cosmopolite», in A+U Architecture and Urbanism, (Tokio: A+U Publishing Co., 2012), 142. «Les potentialités et les capacités de tout ce qui existe sont intégrées, réactivées, réutilisées et enrichissent les nouveaux projets. Toutes les contraintes peuvent être retournées positivement.»



[2]
Planta piso 2 (entrada)
área útil (cinza) e
intervenção nova
(vermelho)

«Em África, existia uma escola nómada composta por oito ramos e palha. No exterior era quente, mas no interior, graças à sombra e à circulação de ar, era fresco. Havia um painel solar, baterias e uma televisão. As crianças aprendiam fascinadas com isto.»²

Lacaton & Vassal

transformar e alargar o espaço existente, em vez de o demolir. Oferecer o dobro do espaço para todos é a resposta e a solução para a densificação, a condição que antecipa a qualidade, por revelar, da cidade moderna. Uma maior liberdade pode ser alcançada, a partir de uma observação mais e melhor qualificada, com mais senso comum e inteligência, com menos regulamentos e regras mais flexíveis.

Entre 2000 e 2002, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal iniciaram o projeto de renovação parcial do Palais de Tokyo, destinado a um Museu Nacional de Arte Contemporânea. Uma segunda fase do projeto, desenvolvida entre 2010 e 2012, veio concluir a renovação e revitalização do edifício monumental de 1937. Esta última intervenção, tornou possível a utilização da totalidade da metade do edifício pertencente ao Estado Francês (ala poente), com cerca de 20 000 m². Os arquitetos optaram por uma atitude de «reativação» das qualidades originais do edificado, durante tanto tempo desconsiderado.

Lacaton & Vassal (2012)

«Não há mais páginas brancas. Temos de trabalhar com o que já existe. Isto está longe de ser algo negativo. Passa tudo por observar, compreender e aceitar que a vida é movimento. A única lei imutável da natureza é a mudança.» Esta é a nossa oportunidade.»³

Segundo a dupla de arquitetos, não é aceitável que se faça constantemente tábua rasa das cidades, com o propósito de mudar a sua imagem ou para uma recomposição do plano urbano. Importa, acima de tudo, revelar as capacidades que a arquitetura tem como mecanismo de oferta de mais liberdade. Na opinião dos arquitetos, o urbanismo começa aqui. *«Demolir e reconstruir significa sempre (1-1)+1=1. Agregar é 1+1=2.»⁴* As contas são claras e a economia parece ser a chave.

O pragmatismo dos arquitetos reflete-se no trabalho com o existente. Uma vontade de adicionar e resolver algo, de forma a tirar proveito das suas capacidades. Todas as situações estão plenas de qualidades, sobre as quais nos podemos apoiar, para passar de algo negativo a positivo. A solução da sua arquitetura consiste em partir do interior dos edifícios, adicionando-lhes espaço, para que a sua qualidade seja equivalente à da cidade, evitando o afastamento das situações concretas, da realidade. Trata-se de uma arquitetura quase fenomenológica, cirúrgica e pontual. Opera essencialmente sobre as imperfeições do corpo e não no sentido generalista de que a mão é igual ao coração.

Longe da perfeição e da «*arquitetura blockbuster*» adotada por muitos museus, favoreceram a complexidade e a diversidade da sua arquitetura, conjugada com a potencialidade de usos. O cuidado em restituir a transparência original dos volumes do Palais de Tokyo, permitiu aos arquitetos a redescoberta da sua

² Ibid. 140. «En Afrique, il y avait une école nomade: huit branches et de la paille. Dehors la chaleur, dedans la fraîcheur à cause de l'ombre et de l'air. Et puis, un panneau solaire, des batteries et une télé. Fascinés, les enfants apprenaient.»

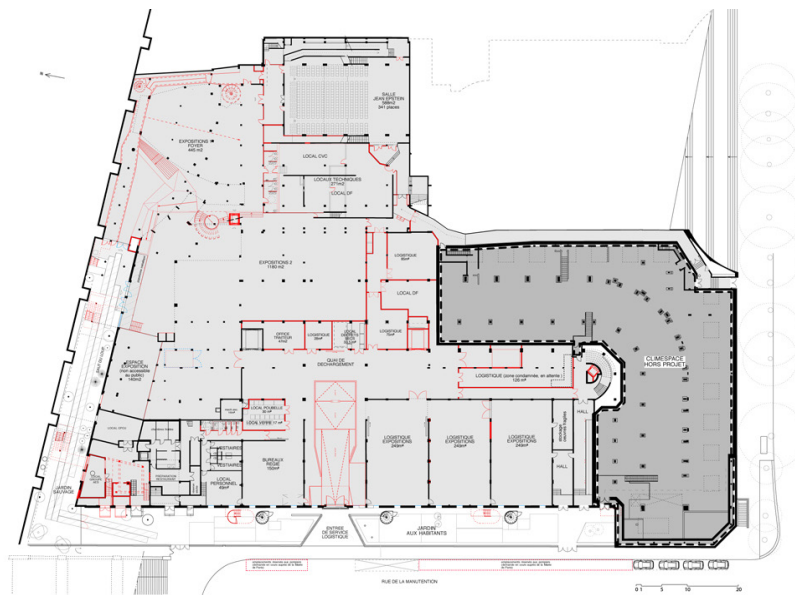
³ Ibid., 141. «Il n'y a plus de pages blanches. Il faut toujours faire avec ce qui existe. Ce n'est pas négatif, bien au contraire. Le tout est de regarder, de comprendre et d'accepter que la vie c'est le mouvement. 'La seule loi immuable de la nature, c'est le changement.' C'est notre chance.»

⁴ Ibid., «La démolition et la reconstruction c'est toujours (1-1)+1=1. Ajouter, c'est 1+1=2.»

O Museu Transparente
Fondation Cartier e Palais de Tokyo



[3]
Planta piso 1
área útil (cinza) e
intervenção nova
(vermelho)



[4]
Planta piso 0
área útil (cinza) e
intervenção nova
(vermelho)

«O interior era o resultado de múltiplas peripécias. Nós queríamos conservar esse contraste entre uma estrutura interior em betão minimal e os pilares com secção muito fina. Todo o nosso trabalho consistiu em que isso permanecesse visível.»⁵

Lacaton & Vassal

amplitude e escala, bem como revelou espaços mais íntimos e labirínticos, até agora arredados do público.

Jean-Philippe
Vassal (2006)

«O edifício de 1937, desenhado para expor obras de arte, é monumental. É também impressionante pela riqueza da sua arquitetura, o seu dimensionamento, as relações de equilíbrio entre os seus volumes. Numa palavra, a arquitetura já lá estava!»⁶

O projeto original representava um importante estímulo para a dupla de arquitetos. A organização segundo um eixo horizontal (em planta) e um eixo vertical (em corte), permitia uma livre circulação dos visitantes, o que lhes interessou de imediato. Neste seguimento, a primeira intervenção dos Lacaton & Vassal compreendia apenas um terço da área total do Palais de Tokyo, no entanto, o objetivo passava já por preparar o espaço para uma liberdade de usos. O exterior do edifício encontrava-se em muito bom estado de preservação, ao contrário do interior que provocava nos visitantes uma sensação de choque, que os arquitetos queriam manter. Mantiveram o princípio de intervir de forma delicada, quase cirúrgica, por forma a respeitar o lugar, valorizando o existente. Optaram por trabalhar como se de um espaço aberto se tratasse, como uma rua ou uma galeria comercial, onde tudo se resume à circulação. *«Num mercado coberto, como em todo o espaço público, as paredes não têm importância. O que prevalece são as facilidades de deslocação.»⁷* Esta visão do todo, não apenas circunscrita à parte em que estavam a intervir, abriu portas para o que mais tarde viriam a concluir, em 2012.

«Havendo uma paisagem existente, há apenas uma coisa a fazer, penetrar delicadamente nela. Quando de frente para o mar, a intervenção deve contemplá-lo.»⁸ Se o mar não existir, os arquitetos tentam, com sensibilidade, acrescentar um filtro que crie algo extraordinário. A regra deve ser: o depois é sempre melhor que o antes. Há sempre modernidade, o mesmo é dizer, simplicidade, ligeireza e fluidez. É através de dispositivos simples e económicos, sistemas construtivos eficazes e de alta performance, materiais genéricos – estruturas pré-fabricadas, revestimentos, portas de correr - que associados à paisagem facilitem a habitabilidade.

Houve, essencialmente, um respeito e interesse pelo património e pela herança, que o sítio e o espaço comportam. Ainda assim, a sua visão não consistiu em deixar tudo como estava, intocável, intacto, mas sim atualizar, potencializar e valorizar o existente. Por outro lado, a sua interpretação da

5 Jean-Philippe Vassal (2006), «Comme un Paysage sans Limite», entrevista de David Cascaro, in Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, primavera 2012, 100. «L'intérieur était le résultat de multiples péripéties. Nous voulions conserver ce contraste avec une structure intérieure en béton minimale et des poteaux aux sections très fines. Tout notre travail a consisté à ce que cela reste visible.»

6 Ibid. «Le bâtiment de 1937, créé pour présenter des oeuvres d'art, est monumental. Il est aussi frappant par la justesse de son architecture, son dimensionnement, ses rapports d'équilibre. En un mot, l'architecture était déjà là!»

7 Ibid. «Dans un marché couvert, comme dans tout espace public, les murs n'ont pas d'importance. Ce qui prime, ce sont les facilités de déplacements.»

8 Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal (2012), in op. cit., 140. «Si un paysage existe, il n'y a rien à faire si ce n'est se glisser délicatement dedans.»



[5]
entrada do Palais de
Tokyo, pela Avenue du
Président-Wilson (norte)

herança patrimonial respeita a capacidade irreversível que um espaço, ou um edifício, têm para oferecer. No fundo, o objetivo era revelar as propriedades intrínsecas ao Palais de Tokyo.

Situações urbanas complexas são a nova matéria da arquitetura, e a complexidade oferece sempre uma impressionante riqueza. A transformação, nem sempre física, pode apenas ser alcançada através da atenção, da observação e da compreensão. Sem interesse pelo simbolismo e a monumentalidade, ambos associados a uma arquitetura do passado, e que torna sempre os projetos pesados, Lacaton & Vassal preferem a leveza, a poesia, a estranheza. Determinados elementos, precisos, inesperados, frágeis e em movimento, sem perturbar ou desconfigurar a lógica do projeto, garantem-lhe distinção. Simplesmente, alguns projetos, por se situarem mais no vazio, precisam da inspiração do sonho.

Lacaton & Vassal (2012)

«Ir para além do programa, dos regulamentos e normas. Os edifícios são belos quando as pessoas se sentem bem dentro deles, quando a luz é bela e o ar agradável, quando a passagem do interior para o exterior parece fácil e suave, quando a vida dentro deles é agradável e os usos e as sensações inesperadas.»⁹

A vontade e a necessidade de um projeto verdadeiramente internacional e diferente, não apenas dependente da arquitetura, estabelecia novos princípios complementares ao funcionamento comum de um museu. De entre eles, o horário de funcionamento entre o meio-dia e a meia-noite, um verdadeiro restaurante que funciona de forma independente do museu, e que substitui a habitual cafetaria de museu, uma loja e uma livraria. O Palais de Tokyo precisava de ser rapidamente preenchido de vida e atividade, como garante Nicolas Bourriaud (primeiro diretor do Palais de Tokyo, juntamente com Jérôme Sans, entre 2002 e 2006), *«O modelo de caixa estava omnipresente no mundo da arte, nós optamos por este da praça pública.»¹⁰* O projeto curatorial começou com a provocação do método de gestão de uma instituição deste género. Os diretores aperceberam-se do desfasamento que existia, e que persiste, entre o horário de funcionamento de um museu e as trinta e cinco horas de trabalho semanal implementadas em França. Essa incongruência fazia-se sentir de uma forma ainda mais grave no início da *«era do lazer»*, como a apelidou Jérôme Sans.

Jérôme Sans (2012)

«Quem se pode permitir visitar uma exposição em pleno dia quando trabalhamos? Nós queríamos um lugar em relação com o mundo atual, onde a criação se vive de dia como de noite.»¹¹

9 Ibid., 141. «Aller au-delà des programmes, des règles, des normes. Les bâtiments sont beaux lorsque les gents y sont bien, lorsque la lumière y est belle, et l'air agréable, quand l'échange avec l'extérieur semble facile et doux, lorsque la vie y est agréable, les usages et les sensations inattendus.»

10 Nicolas Bourriaud, «Un Site à Habiter», entrevistado por Mathilde Villeneuve, in Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, primavera 2012, 122. «Le modèle de l'écran étant omniprésent dans le monde de l'art, nous optons pour celui de la place publique.»

11 Jérôme Sans, «Un Site à Habiter», entrevistado por Mathilde Villeneuve, in op. cit., 123. «Qui peut se permettre de visiter une exposition en pleine journée quand on travaille? Nous voulions un lieu en phase avec le monde actuel, où la création se vit de jour comme de nuit.»



[6]
segundo «dente» da
fachada poente, no piso 2
(entrada); atelier infantil
sob instalação artística

O público esteve sempre no centro das preocupações e das decisões. Bourriaud defende que o Palais de Tokyo foi sempre uma instituição flexível e reativa em termos de horário de funcionamento e arquitetonicamente. Uma espécie de *start-up*, com poucos elementos definidos à partida, mas com uma previsão de um desenvolvimento gradual, dia após dia. Tudo isto resulta das experiências e encontros proporcionados, por exemplo, com a abertura ao público das inaugurações das exposições. O que retira alguma sacralização dos artistas em exposição e aproxima-os à audiência.

Os anti-modelos ao conceito base do Palais de Tokyo, tanto para diretores como para os arquitetos, era tudo o que se apresentasse como monolítico. Tudo o que fosse rígido e encrostado nas próprias rotinas. Sem mostrarem oposição a esta ou aquela instituição, estavam absolutamente contra um certo espírito institucional, que queriam evitar a todo o custo. O objetivo era permitir que a o Palais de Tokyo pudesse posicionar-se no campo da «experimentação *live*».

Jérôme Sans (2012)

«O nosso primeiro modelo foi a vida contemporânea, e a forma como trabalham e vivem os artistas hoje em dia. O nosso verdadeiro modelo foi a praça Jamaâ El Fna, em Marrakech, conhecida por ter duas identidades, duas vidas, uma de dia e outra de noite. Uma praça que vive non-stop. Mas também a época dos novos modos de vida e do consumismo no Japão.»¹²

A intervenção passa mais por uma «instalação», do que propriamente uma «reabilitação». Com o objetivo de garantir o caráter provisório e pontual do projeto, Anne Lacaton afirma a preferência pelo termo «habitar» a «reabilitar». Esta tentativa de domesticação interior contrasta com a vontade de proporcionar aos visitantes um encontro com qualquer coisa do «exterior», no espaço interior. Exemplo desta vontade de intervir, como se de um espaço público exterior se tratasse, está bem presente nas referências escolhidas para a montagem da estratégia de instalação no edifício existente. Estas novas relações retiram um certo caráter assertivo do museu tradicional, o que lhe confere uma experiência cultural descomprometida. O museu tem uma conotação demasiado pesada e institucional, o que leva a que hoje muitos destes espaços evitem a denominação. Tudo isto como forma de recusa e negação do estereótipo.

Um bom exemplo de informalidade, indefinição em espaço público, são a praça Jemaa el-Fna, em Marraquexe, e a Alexanderplatz, em Berlim, pela particularidade comum de serem espaços sem limites, fortemente marcados pela capacidade de albergar diferentes usos. Segundo Anne Lacaton, existem espaços que não precisam de determinação através da arquitetura. Uma das premissas na instalação do Palais de Tokyo passou por facultar diversas formas de entrada no

¹² Ibid. «Notre premier modèle était celui de la vie contemporaine, la façon dont travaillent et vivent les artistes aujourd'hui. Notre vrai modèle était la place Jamaâ El Fna à Marrakech, connue pour avoir deux identités, deux vies, une de jour et une de nuit, une place qui vit non-stop. Mais aussi à l'époque les nouveaux modes de vie et de consommation au Japon.»



[7]
vista interior, no piso
2 (entrada); sofá sob
instalação artística
junto à loja/livraria



[8]
vista da grande sala,
aberta para o pátio
central e para o
Sena, no piso 1; ao
fundo restaurante

«É por isso que somos tão obstinados com as questões da transparência de tal modo que podemos, de cada ponto do Palais de Tokyo, ver o que se passa oitenta metros mais longe. Observar do outro lado um automóvel que circula na estrada, pondo em relação os pontos de vista do interior do edifício com o exterior.»¹³

Jean-Philippe Vassal

edifício, em detrimento de uma entrada monumental, por forma a recuperar a modernidade em termos de acessibilidade ao lugar. Esta ideia está diretamente relacionada com a grande mobilidade inerente à intervenção. Em relação aos artistas, importava assegurar a mesma modernidade através da maior liberdade possível. A neutralidade possível que se podia oferecer, em favor da produção artística, eram paredes que não existiam, não apenas pela sua ausência, mas pela sua invisibilidade aparente, desmaterializada e descaracterizada. Paredes que estão em evolução permanente, que mexem consoante vontades.

Jean-Philippe
Vassal (2006)

«Para nós, o Palais de Tokyo, na sua estrutura inicial - com pilares finos de betão e coberturas envidraçadas - não tinha paredes ou teto.»¹⁴

Devido às apertadas restrições orçamentais, Bourriaud e Sans, a par de Lacaton e Vassal, decidiram abrir o espaço como um todo. As paredes foram deixadas como encontradas, e concentraram todo o orçamento na melhoria das condições técnicas e de segurança do edifício, para que pelo menos cumprisse as normas habituais a este tipo de equipamentos públicos. Optaram, deste modo, por deixar em aberto um desenvolvimento progressivo e gradual do interior, consoante as necessidades do tempo. «Desde o princípio, imaginamos o espaço em modo de cenário, com a ideia de que os espaços fossem ganhando vida e adaptando-se em função da vontade dos artistas que o habitassem. (...) A instituição foi concebida como algo vazio, a partir de um paradigma de residência, e não de um modo administrativo ou burocrático. É também uma atitude materialista, em oposição ao idealismo cujo *white cube* é um símbolo...»¹⁵

Acusados inicialmente de dessacralização, de tornarem o Palais de Tokyo num *nightclub*, os diretores provaram que não existe apenas uma maneira de expor arte. Essa liberdade expositiva é hoje mais facilmente entendida, quer pelo público, quer pela comunidade artista. Estavam, no início do século XXI, a defender uma ideia alternativa, que se afastava da posição dominante, por adotar um ponto de vista profano. Tratou-se de trazer o quotidiano para o espaço sagrado do *white cube*. «Lembro-me, por exemplo, de considerarmos as paredes como um 'ruído de fundo', algo equivalente ao murmúrio da cidade.»¹⁶ Era importante confrontar a realidade do dia a dia com as práticas dos artistas, que já não estão enclausurados nos seus *ateliers*. Décadas antes, o historiador de arte Douglas Crimp proclamava que era tempo de abrir as janelas. Na sua opinião, a arte e a música tinham-se desenvolvido sempre em estreita relação. Era importante incluir a música e

13 Jean-Philippe Vassal (2006), in op. cit., 102. «C'est pour cela qu'on s'est tellement obstiné sur les questions de transparences afin qu'on puisse, en chaque point du Palais de Tokyo, voir ce qui se passe quatre-vingts mètres plus loin. Regarder de l'autre côté des chaussées, c'est mettre en relation des points de vue de l'intérieur du bâtiment jusqu'à l'extérieur.»

14 Ibid., «Pour nous, le Palais de Tokyo, dans sa structure initiale - poteaux fins de béton et verrière -, n'avait pas de murs ni de toit.»

15 Nicolas Bourriaud (2012), op. cit., 124. «Nous avons tout de suite envisagé le lieu sur le mode d'un scénario, avec l'idée que les espaces se déploient et s'adaptent en fonction des besoins des artistes qui l'habiteraient. (...) Il s'agissait de concevoir l'institution sur un mode vécu, à partir d'un paradigme d'habitation, et non sur un mode administratif et bureaucratique. C'est aussi une attitude matérialiste, à l'opposé de l'idéalisme dont le *white cube* serait le symbole...»

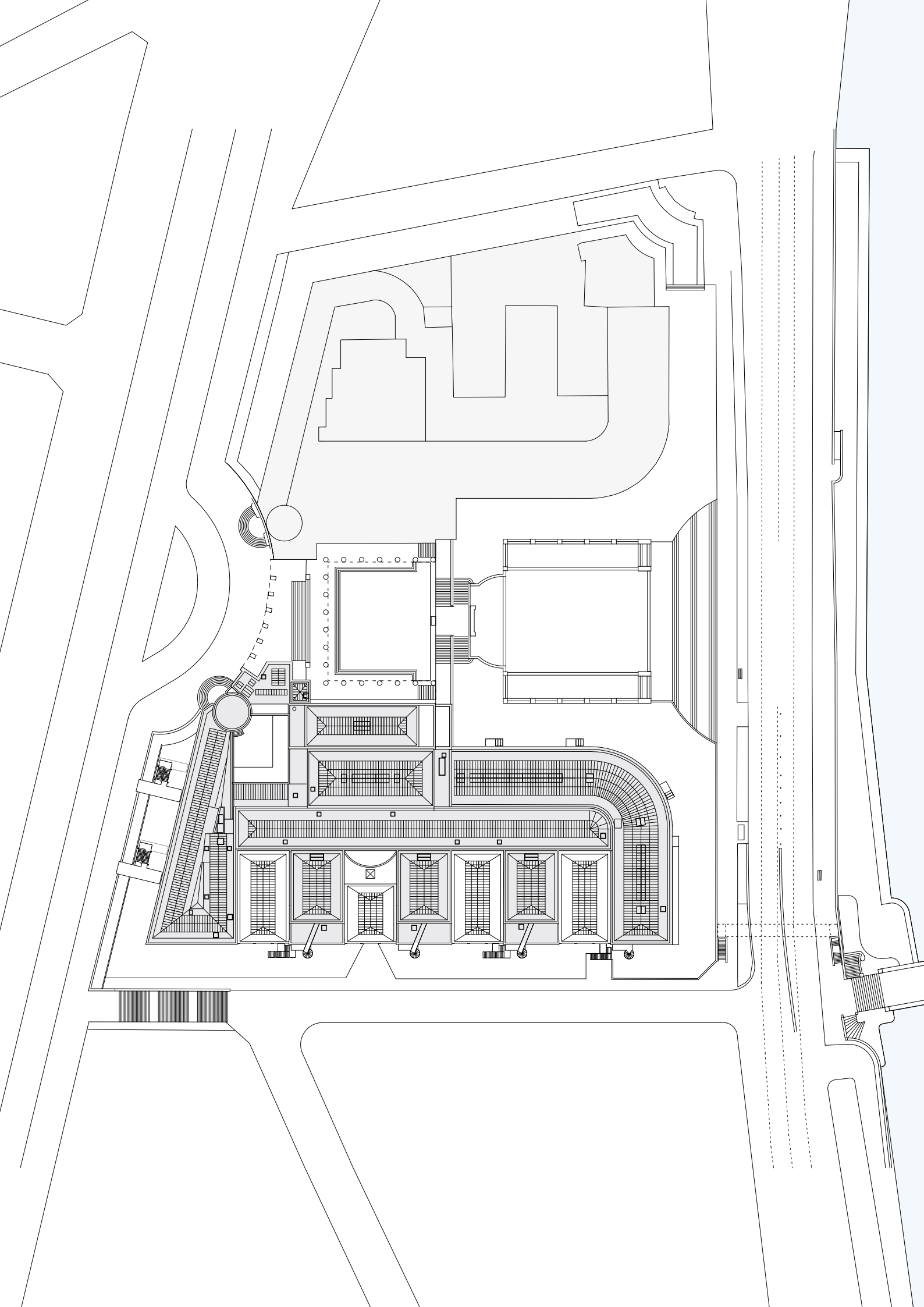
16 Ibid., 126. «Je me souviens par exemple que nous considérions les murs comme un 'bruit de fond', comme l'équivalent de la rumeur de la ville.»

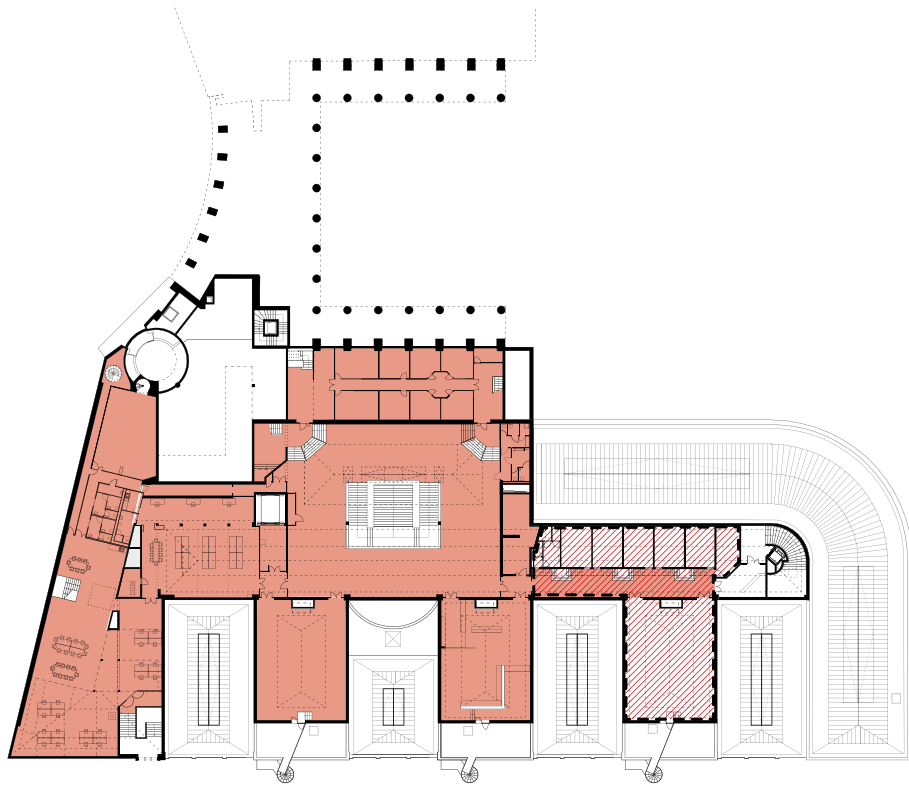


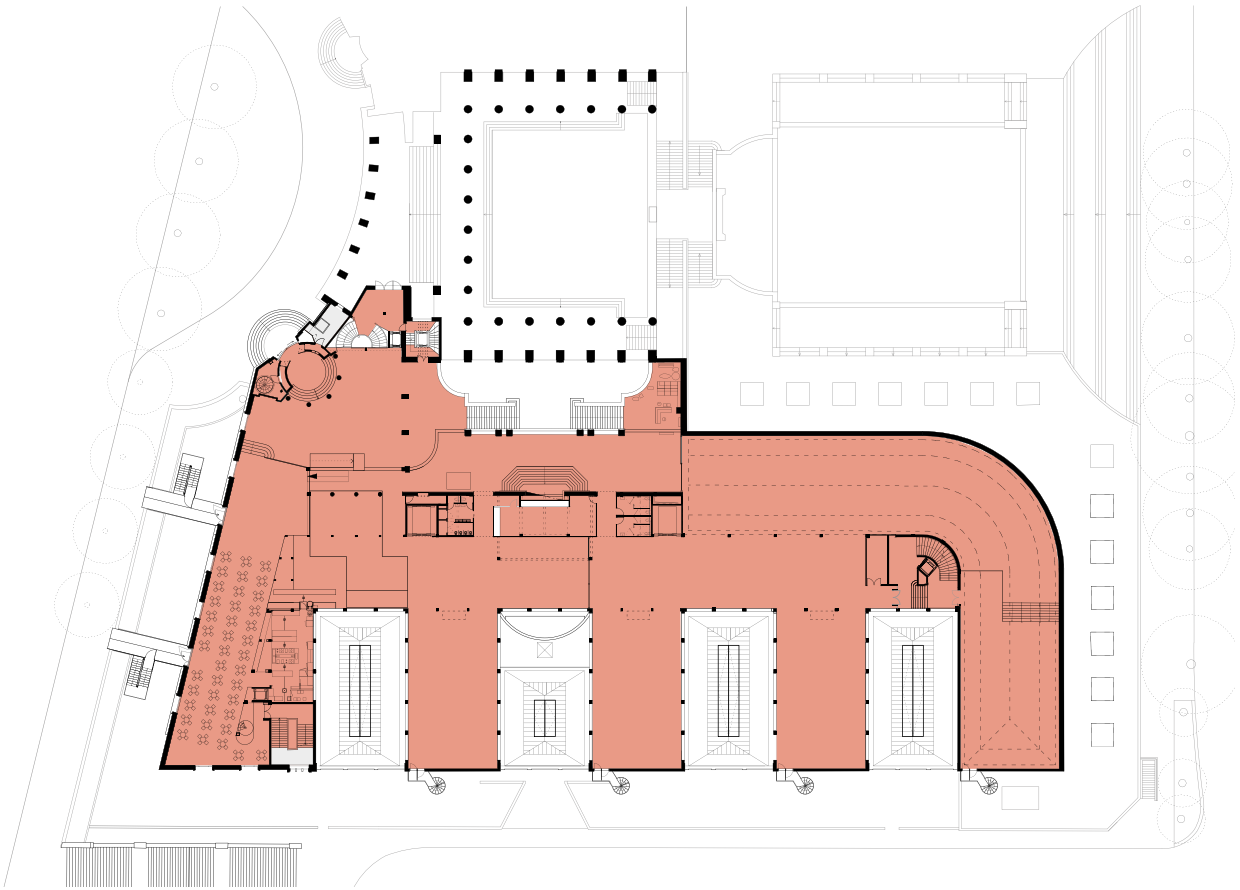
[9]
loja/livraria, no piso
2 (entrada); apenas
dividida do resto do
edifício por uma rede

«Nós consideramos sempre o Palais de Tokyo, não tanto como um contendor de informação, mas mais como um espaço de transmissão, como uma antena a emitir constantemente a sua atividade ao mundo exterior. Queríamos que o espaço fosse um organismo vivo, capaz de evoluir no tempo de acordo com as necessidades dos artistas. E também que os visitantes fossem capazes de sentir a presença dos seus residentes (a equipa do Palais, os artistas, o público). Queríamos que o Palais de Tokyo fosse acima de tudo um espaço de vida, um lugar de recursos, de experiências, de descobertas e de debate.»¹⁷

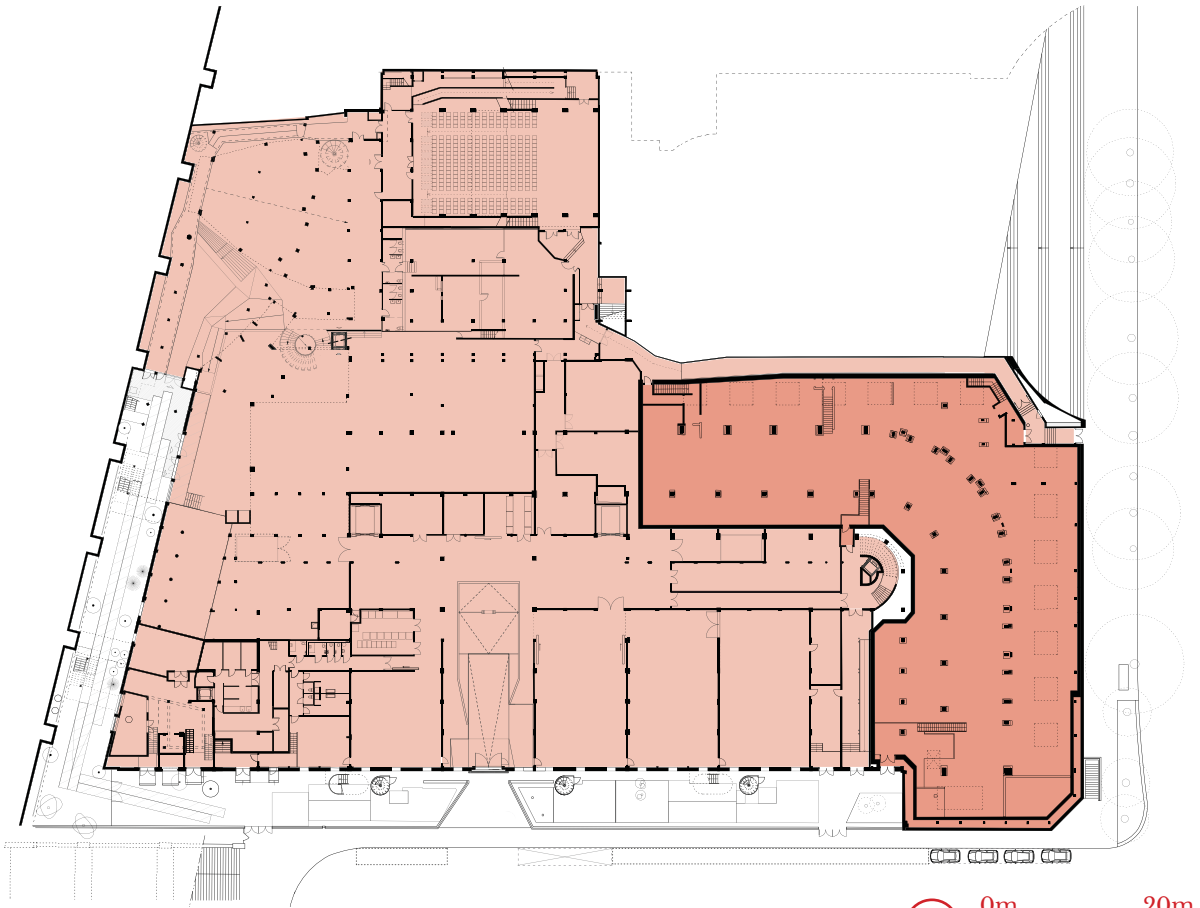
Jérôme Sans











0m 20m

o entretenimento na forma de expor arte contemporânea, com o objetivo de quebrar barreiras e limites entre a arte e a comunidade que a recebe.

Anne Lacaton (2006)

«Pensamos que, a cada oportunidade, todo o espaço deveria ser reconsiderado. Convinha a cada exposição ou evento criar as suas próprias paredes.»¹⁸

Esta é, provavelmente, a característica mais marcante e potenciadora do Palais de Tokyo e essencial para um espaço destinado à Arte Contemporânea. A grande capacidade de flexibilização e mutação espacial e expositiva funciona como veículo criativo e estimulante a artistas e visitantes. Da mesma forma que a instituição questiona e promove a criação contemporânea, também garante que cada um se possa apropriar de forma muito particular e individual de um espaço amplo e contínuo. Esta atitude facilita a diversidade curatorial e permite uma aproximação do público ao artista e à obra em exposição. Na apresentação das imagens a concurso, os arquitetos tiveram o cuidado de transmitir essa preocupação, ao revelarem as diversas formas de apropriação espacial, mais do que o edifício em si. No caso do concurso para o Palais de Tokyo, apenas mostraram situações existentes (praias, esplanadas e restaurantes) onde «colaram» personagens. O que permitiu demonstrar o primeiro impacto de quando entramos no edifício, os diversos espaços, a estrutura e a sua extrema modernidade. O trabalho dos arquitetos passa assim por apenas sugerir possibilidades de utilização do espaço aos artistas, às obras e, essencialmente, ao público.

Jean-Philippe Vassal (2006)

«Questionamo-nos sempre, ‘Estamos a pôr materiais suficientes?’ Mas de facto, o que nós pensamos acima de tudo, para realizar uma casa ou o Palais de Tokyo, é espaço. O importante é o material contido nas paredes do crânio humano, a massa cinzenta.»¹⁹

O objetivo final da dupla francesa de arquitetos, com o qual se sentem amplamente satisfeitos, foi ter feito renascer um lugar. Um centro de arte deve ser um espaço pleno de vida. Ao contrariarem a ideia comum dos museus, enquanto espaços enclausurados entre quatro paredes, fizeram do Palais de Tokyo um espaço flexível, que desfruta de uma liberdade composta de intenções. Um espaço essencialmente social, onde o público reage, interage e se apropria do espaço expositivo para si. Esta relação, permitiu uma maior conexão entre a arquitetura e a arte em exibição. O edifício passa a ser um espaço de experimentação, mais do que uma mera ataraxia *voyeurista*, comum aos museus convencionais. A imperfeição do museu é a chave, apela a uma aproximação

17 Jérôme Sans (2012), op. cit., 124. «Nous avons toujours considéré le Palais de Tokyo non comme un lieu de réception d'information, mais comme un lieu de transmission, comme une antenne diffusant sans cesse vers l'extérieur ses activités en flux tendu. Nous voulions que l'espace soit un corps vivant qui puisse évoluer dans le temps selon les besoins des artistes. Et en même temps que les visiteurs sentent la présence de ses résidents (l'équipe du Palais, les artistes et le public. Nous voulions que le Palais de Tokyo soit d'abord un espace de vie, un lieu de ressources, d'expériences, d'échanges, de découvertes, de débats.»

18 Anne Lacaton (2006), «Comme un Paysage sans Limite», entrevista de David Cascaro, in Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, primavera 2012, 103. «Nous pensions que, à chaque occasion, tout l'espace devait être reconsidéré. Il revenait à chaque exposition, ou à chaque événement, de créer ses murs.»

19 Jean-Philippe Vassal (2006), op. cit., 104. «On nous demande toujours: 'Mettez-vous assez de matière?' Alors qu'en réalité, ce à quoi nous réfléchissons pour réaliser une maison ou un Palais de Tokyo, c'est surtout à l'espace. L'important, c'est la matière grise!»



[10]
escadaria monumental de
acesso ao piso 1, voltada
para o pátio central; ao
fundo a entrada principal
do Palais de Tokyo

mais familiar do observador, enquanto sujeito ativo, à obra de arte e funciona como catalisador da experiência sociocultural. O que não retira precisão e qualidade à instalação arquitetónica, pelo contrário, confere-lhe um novo sentido e uma nova lógica.

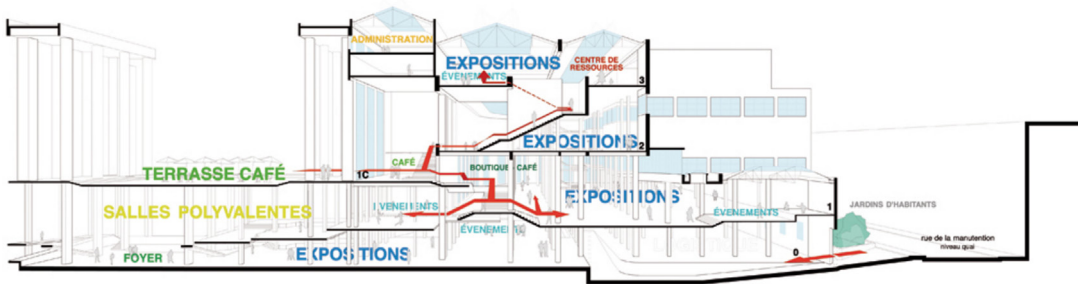
Anne Lacaton (2006)

«É simplesmente uma forma mais humana. Hoje em dia as pessoas querem estar à vontade em todo o lado. E estarem mais relaxadas não é uma ameaça à compreensão da obra de arte. O que nós podemos alcançar no Palais de Tokyo é, de facto, esse equilíbrio delicado entre um lugar de vida e um lugar de apresentação de arte.»²⁰

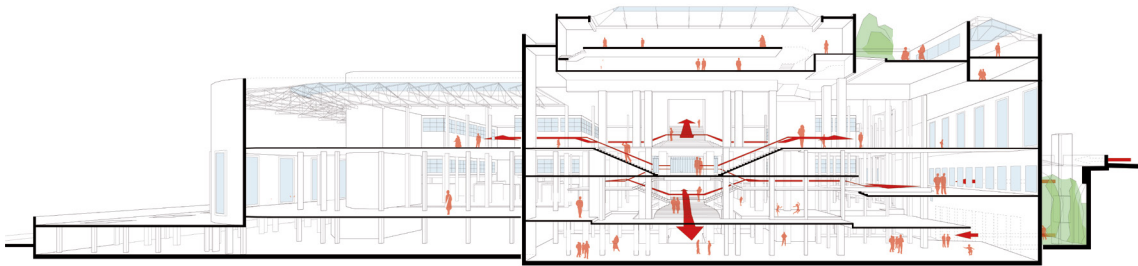
Um dos sinais mais radicais da postura do novo museu de arte contemporânea de Paris estava bem evidente no estandarte de entrada. Durante os seis anos em que Bourriaud e Sans estiveram à frente do museu, estiveram hasteadas duas bandeiras. Uma anarquista, desenhada por Kendell Geers, e outra pirata, obra de Henrik Plengue Jakobsen, que identificavam o «barco» como um lugar de liberdade. O Palais de Tokyo refletia o trabalho de uma nova geração engajada na discussão do cinema, música, literatura, arquitetura, design, moda... A própria equipa do museu compunha uma família, com qualidades complementares a quem era dada voz e oportunidade de colaborar em todos os momentos. Este aspeto foi crucial para o surgimento de uma grande diversidade de espaços colectivos de artistas emergentes. Os quais se identificam com o Palais de Tokyo, e veem na instituição uma resposta às suas necessidades e dificuldades, para a sua afirmação num meio altamente seletivo e elitista.

Se na primeira fase da intervenção, entre 2000 e 2002, quiseram preparar as condições técnicas e estruturais para a segunda fase, entre 2010 e 2012 o interesse vinha dos fenómenos de transformação. A partir da realidade, das atmosferas e ambientes existentes, perceber de que forma o restante edifício poderia ser transformado. A opção começou por estudar as relações existentes, e estendê-las. Multiplicar essas relação aos restantes espaços, criar pontes possíveis entre eles e desenvolver relações com novos espaços, que podem evoluir com o tempo. Desta vez, a vontade passava por tornar possível a utilização da totalidade do edifício (ala poente, pertencente ao estado francês, destinada à arte contemporânea). A principal referência era agora o *Fun Palace*, de Cedric Price, com os visitantes a circular, os artistas a trabalhar, balcões de informações móveis, como uma máquina, uma fábrica, ou um atelier. O projeto não realizado de Price cruza a horizontalidade e a verticalidade para promover uma mobilidade constante e intensa, tanto num sentido como no outro. Esta nova referência contrapõe as duas da primeira fase, com a introdução da verticalidade, em oposição à horizontalidade, característica dos espaços públicos.

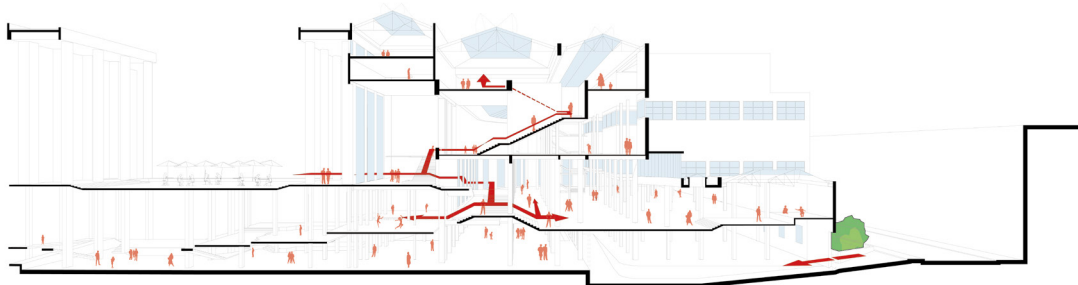
²⁰ Anne Lacaton (2006), op. cit., 105. «C'est simplement une forme plus humaine. Aujourd'hui, les gens ont envie d'être à la compréhension d'une oeuvre que d'être un peu relâché. Ce que nous avons réussi au Palais de Tokyo est justement cet équilibre délicat entre un lieu de vie et un lieu de présentation de l'art.»



[11]
Corte transversal,
com distribuição
programática



[12]
Corte longitudinal, com
esquema de circulação



[13]
Corte transversal, com
esquema de circulação

«(...) a imagem que queríamos veicular era de uma dinâmica de cruzamento de fluxos e movimentos. Hoje, eu e a Anne, estamos muito interessados no cinema e nas suas ferramentas. Se a arquitetura consiste em imaginar o espaço em torno dos movimentos de uma pessoa, então nós estamos a afastar do sistema de pensamento tradicional. O cinema é um imaginário feito a partir da realidade. Recorre a pessoas e lugares existentes, com as quais fabricamos as cenas. Para mim, a arquitetura trabalha da mesma forma.»²¹

Jean-Philippe Vassal

Anne Lacaton (2006)

«É uma questão de olhar os fragmentos do espaço e de os adicionar: um pedaço de espaço conduz a outro, daí a outro... É uma verdadeira estratégia de collage, ou mesmo de montagem, para voltar ao campo lexical do cinema.»²²

O Palais de Tokyo é, neste momento, dos únicos espaços em Paris a pôr à disposição do público o «luxo» de poder deambular, circular, abstrair-se do exterior e entrar num universo artístico. Tudo graças à grande oferta e diversidade de experiências que proporciona. É uma estrutura que enfrenta todos os códigos espaciais existentes, proporcionando uma variedade de paisagens que se estendem até ao limite do nosso olhar. Podemos caminhar infinitamente sem parar por entre espaços, exposições e públicos, e a fluidez espacial e a extrema transparência facultam a interação entre indivíduos. Nos espaços inventados pelos arquitetos somos obrigados a situar-nos face ao espaço, e a partir daí definir a nossa atitude perante ele. Neste caso, trata-se de uma experiência onde todos estamos em exibição. O visitante dispõe de uma variedade de pontos de vista, característica de um espaço público. É como uma praça, onde cada um observa o outro, que por sua vez observa um artista, que observa uma obra de arte. São cinco camadas (*layers*) de olhares que se sobrepõem. Se cada um estiver isolado, as coisas não funcionam. Este facto permite que a arte contemporânea esteja disponível a todos, e que, no mesmo sentido, todos se mostrem disponíveis à arte contemporânea.

Anne Lacaton (2006)

«A coabitação entre este público espontâneo e um público habitual de amantes de arte contemporânea provoca o início de uma interrogação face a certos comportamentos. De maneira geral, parece-nos importante que o público aprenda ou sinta alguma coisa.»²³

21 Jean-Philippe Vassal (2011), *«Le Scénario comme Programme»*, entrevista de Claire Staebler, in Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, primavera 2012, 107. «(...) l'image que nous souhaitons véhiculer est celle d'une dynamique de croisement des flux et des mouvements. Aujourd'hui, avec Anne, nous sommes très intéressés par le cinéma et ses outils. Si l'architecture consiste à imaginer l'espace autour des mouvements d'une personne, on s'éloigne des systèmes de pensée traditionnels. Le cinéma, c'est un imaginaire fait avec de la réalité. On prend des personnes et des lieux existants, avec lesquels on fabrique des scènes, que l'on colle les unes aux autres. Pour moi, l'architecture opère de la même façon.»

22 Anne Lacaton (2011), *«Le Scénario comme Programme»*, entrevista de Claire Staebler, in Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, primavera 2012, 108. «Il s'agit de regarder des fragments d'espace et de les additionner: un morceau d'espace conduit à un autre, puis un autre... C'est une véritable stratégie de collage ou même de montage pour revenir au champ lexical du cinéma.»

23 Ibid., «La cohabitation entre ce public spontané avec un public d'habitues provoqua un commencement d'interrogation face à certains comportements. De manière générale, il nous semble important que le public apprenne ou ressente quelque chose.»



[1]
vista do patamar da
escadaria de acesso ao
 piso 1; em baixo átrio
de distribuição por
diversas exposições

«Um centro de arte no século XXI não deve ser um centro, mas milhares de plateaux que juntos criam um lugar para a arte, o mais próximo dos artistas. Deve, em colaboração com eles, reinventar constantemente o que é a arte e o que é uma exposição, tendo em conta que uma exposição é uma peça escrita, um género magnífico que pode ser aprofundado, renovado, mas acima de tudo excedido.»¹

Jean de Loisy

PROGRAMA, CURADORIA PARA ARTE CONTEMPORÂNEA

O século XX assistiu ao triunfo do centro de arte, como alternativa ao museu, ao advento do formato da exposição e ao surgimento do curador como novo operador simbólico da arte. Importa lembrar que o centro de arte, o *kunsthalle*, tem origem no séc. XIX, pela mão dos próprios artistas, como resposta ao museu tradicional, como instituição pública. Desde então, tem desempenhado um importante papel estrutural na mediação entre o legado institucional do museu e o comercial das galerias. O centro de arte tem, desde o princípio, o papel de promover e dar oportunidade a artistas sem representação suficientemente estabelecida nas coleções e exposições dos museus, mas cujo trabalho tem valor e competência para integrar o circuito comercial da arte. A dinâmica desenvolvida entre centro de arte, galerias e museus, passou a ser essencial ao mercado e à divulgação artística. Também por isso, museus e galerias começaram a tentar desempenhar esse papel mediador, que combina a parte comercial com a parte cultural. A resposta dos centros de arte a esta convergência de interesses passou por apelar aos museus que expusessem obras canónicas de interesse patrimonial, e às galerias que produzissem também elas obras de arte. Ao longo dos últimos trinta ou quarenta anos assistimos a uma diversidade de géneros, que levou em alguns casos à impossibilidade de distinguir os três modelos. Muitas vezes, esta dissolução de categorias ocorreu em detrimento das exposições, que ainda continuam a ser a principal condição da experiência da arte. Os anos oitenta e noventa, marcaram a passagem da arte orientada para exposições, à arte orientada para eventos, alavancadas pelo sucesso das feiras de arte, dos leilões e, em certa medida, as bienais. Os eventos são fixos no tempo e no espaço, sem antes nem depois.

Dez anos após a abertura do Palais de Tokyo, em 2002, o centro de arte sofreu a derradeira renovação e ampliação, para se tornar no maior centro de arte contemporânea da Europa. A abertura ao público de uma área interdita desde 1995 tornou possível a utilização da totalidade dos 20.000 m² do edifício. O novo presidente, Jean de Loisy, tem, desde 2012, a função de alargar a missão do Palais de Tokyo, de forma a servir a cena artística francesa num contexto internacional. A abertura a artistas de todas as gerações, às artes visuais, mas também, ocasionalmente, a outras disciplinas, é mais empenhada

¹ Jean de Loisy, «Explorer l'Intégralité de l'Humain», entrevista de Donatien Grau, in Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, primavera 2012, 268. «Un centre d'art au XXIe siècle ne doit pas être un centre, mais mille plateaux qui ensemble créent un lieu pour l'art, au plus près des artistes. Il doit, en complicité avec eux, réinventer en permanence ce qu'est l'art et ce qu'est une exposition en tenant compte du fait que l'exposition est une écriture, un genre magnifique qui peut être approfondi, renouvelé mais surtout débordé.»



[2]
vista do átrio, do piso 1,
para a escadaria; ponto
radial de distribuição

e aventureira que nunca. O Palais de Tokyo transformou-se num destino, um local a explorar, habitado por artistas, rico em imprevistos e novas sensações, um espaço alegre e experimental. O seu trabalho é mais com a arte do que propriamente sobre arte.

A projeto de Loisy não passa pela definição de um programa, no sentido de uma estratégia bem definida e estática, mas inventar uma experiência exploratória. Para que, desta forma, o Palais de Tokyo seja capaz de alterar constantemente a sua forma, assim como a arte, com uma resposta eficaz e permanente às suas exigências e mutações. No século XXI, um centro de arte deve ser um lugar com capacidade para reagir à auto metamorfose do pensamento, um lugar que ao mesmo tempo abre caminho a essa mesma metamorfose. É cheio de possibilidades, com uma luz em mudança permanente. Não começa como uma ideia de arte, mas, pelo contrário, a partir da ideia de que a arte está numa transformação constante. E, assim sendo, tem o poder e a força de alterar todas as nossas formas de pensar a própria arte e a sua representação.

A mudança de forma na produção artística, e a presença das obras de arte, é hoje usada por diversos *medium* fora do círculo das artes visuais. Entraram em cena novas personagens, como por exemplo: coreógrafos, músicos, encenadores, críticos de arte, performers... A estabilidade disciplinar foi posta em causa, as áreas artísticas alimentam-se umas das outras. Há aqui um trabalho conjunto, interdisciplinar, que enriquece a procura e estimula a compreensão.

Jean de Loisy (2012)

«É uma questão de saber como a dramaturgia pode nutrir a ideia da experiência da presença, que até agora era frequentemente monopolizada pelo mundo mais exclusivo das artes visuais e tridimensionais.»²

Esta mistura, e relação próxima, entre os mais distintos ramos criativos de expressão não significa que um centro de arte, como o Palais de Tokyo, tenha necessariamente de os representar e integrar no seu programa. Não se trata de transformar o campo da criatividade num território imperialista, que seja capaz de traduzir tudo em favor da arte contemporânea. Prende-se, acima de tudo, com a valorização do programa, mostrar, através dos seus poros, as relações que o teatro, a dança e, por exemplo, o design têm com as artes visuais e a sua representação tridimensional. As exposições, e a sua combinação em programas, são o veículo de transmissão dessas relações, como *medium*. A capacidade de transição entre áreas criativas é uma mais valia à atividade dos centros de arte, graças ao cruzamento de fronteiras e ao questionamento das práticas, através da transmigração de sinais e géneros.

Tudo leva a crer que chegamos a um ponto em que assistimos a uma perda de identidade, uma indefinição das fronteiras disciplinares e um movimento dos

² Ibid., «Il s'agit de savoir comment la dramaturgie peut nourrir l'idée de l'expérience de la présence qui, jusque-là, était souvent monopolisée par le monde plus exclusif des arts plastiques.»



[3]
pormenor de
exposição no piso 1



[4]
pormenor de
exposição no piso 2

«(...) nos últimos cinquenta anos, a arte tem-nos mostrado que a mão - ao contrário do que diz Valéry - não é mais a rival do espírito, e é a transformação dos nossos pensamentos e do nosso sistema de pensamento que faz a obra. A virtuosidade aventureira do espírito permanece e a execução pode eventualmente ser delegada sem inconvenientes.»³

Jean de Loisy

seus signos e linguagens. No entanto, o artista plástico mantém-se um indivíduo específico numa zona de sensibilidade que vai de encontro ao fenómeno da fixação. Por intermédio de imagens fixas ou móveis, recorre à totalidade da zona psíquica do indivíduo para construir uma zona de aderência emocional. É, deste ponto de vista, mais capaz de nos levar numa viagem através da narrativa que comporta nas suas obras, e da possibilidade de transformação das sensibilidades que provoca no observador. «É a transição da conversação à conversão.»⁴ Mais importante do que a definição histórica de arte, e mais especificamente da arte contemporânea, é o artista quem tem «(...) hoje, o papel de fixar as sombras móveis do real nas paredes do nosso imaginário.»⁵

Uma apropriação deste género, que mistura disciplinas e épocas, só é possível se, em pleno séc. XXI, examinarmos a questão da crença. Isto pressupõe que um objeto expõe a sua força, a sua atividade, através dos sinais e conotações que transporta consigo e que dele transparecem. Sem essa crença, um objeto ordinário como um urinol nunca poderá ser uma fonte. O poder que um objeto tem de transformar psicologicamente aquele que o observa, pelo significado que comporta, depende quase exclusivamente da crença. Poderá ser considerada uma visão pós-romântica, no entanto, Loisy considera-a antropologia. Na sua opinião, hoje, tal como no passado, o artista explora, no seu conjunto, a humanidade do ser humano, como um antropólogo, mas com os seus próprios métodos. Interessa, no estudo da crença, entender o papel da manufatura no processo de produção artística. A importância da crença aumenta, por exemplo, na receção do *ready made*. Por não haver, à partida, espaço para admiração construtiva e de processo, resta apenas a crença no objeto e no papel mediador do artista.

Atualmente, o debate anda à volta da definição de arte. O que é considerado arte? O que reverte, necessariamente, para a divisão entre arte e artesanato (*craftsmanship*), a habilidade da manufatura. Muitos críticos tendem para o lado da capacidade manual, do processo manufaturado. Por outro lado, a arte contemporânea em geral, e o Palais de Tokyo em particular, assumem um valor criativo e cultural muito para lá da habilidade do artista construir a sua obra, sem retirar reconhecimento e qualidade a artistas que tem as artes manuais como base qualitativa do seu trabalho. Artistas deste género buscam, através do que produzem, o que lhes permite atingir pontos de conhecimento que de outra forma não seria possível. Em contrapartida, artistas que trabalham essencialmente segundo o conceito do *ready made*, ou que desenvolvem apenas o conceito das suas obras sem lhes darem forma, veem-se obrigados a recorrer aos serviços de terceiros para dar forma às suas ideias e conceções. É aqui que entra o

3 Ibid., 272. «(...)l'art depuis cinquante ans nous montre que la main n'est plus, contrairement à ce que disait Valéry, la rivale de l'esprit, et que c'est la transformation de nos pensées et de notre système de pensée qui fait oeuvre. La virtuosité aventureuse de l'esprit demeure et l'exécution peut éventuellement être déléguée sans inconvénient.»

4 Ibid., 271. «C'est le passage de la conversation à la conversion.»

5 Ibid., «Il a toujours aujourd'hui comme rôle de figer les ombres mouvantes du réel sur les parois de notre imaginaire.»



[5]
sala principal do piso 2;
pormenor de exposição,
claraboia e bancada

mistério da questão da carga que a obra é capaz suportar para que a autoria do artista não seja posta em causa. Esta posição implica que a obra não seja lida apenas tendo como referência a solução plástica, mas essencialmente o que está para lá da própria forma, sem a descurar. Obras deste género, exercem um efeito psicológico que não permite questionar a autoria do artista que a idealizou.

Jean de Loisy (2012)

«O Palais de Tokyo tem de ser um lugar de aventura, resistência, metamorfoses, para as formas e para os que para elas olham. A minha proposta, que persiste sobre o objeto, tencionava ser mais vasta. O artista não explora apenas o visível ou o real pelas razões estéticas ou metafísicas. É também um agente de transformação, de contestação, de reinvenção da realidade, do mundo que ecoa na sua obra.»⁶

O Palais de Tokyo pretende ser o eco ou até mesmo a voz dos artistas que têm como objetivo alterar a consciência sobre a realidade ou, no limite, a própria realidade. São alertas políticos e emocionais que os artistas se propõem lançar a partir do espaço de exposição. O programa montado provoca uma transformação no público, que entra como visitante e termina o seu itinerário como se de uma viagem se tratasse. Como numa viagem, os seus sentidos são postos à prova: formas vão ser encontradas, cheiros cheirados e possibilidades não antecipadas descobertas. Guy Debord confrontava duas frases num dos seus quadros, de um lado *«Dépassement de l'art»* (ir para lá da arte) e do outro *«Réalisation de la philosophie»* (implementação da filosofia).

Hal Foster (2015)

«Como na cultura em geral, a comunicação e a conectividade são promovidas, quase impostas, para o seu próprio bem (museus). Esta ativação ajuda à validação do museu, tanto para apreciadores como para curiosos, como relevante, vital ou simplesmente ocupado. No entanto, mais do que o espetador, é o museu que o museu procura ativar. Contudo, isto apenas confirma a imagem negativa que alguns dos seus detratores há muito têm dele: essa contemplação estética é aborrecida e essa compreensão histórica é elitista; que o museu é um mausóleo. Assim como o espetador deve ser considerado passivo, a fim de ser ativado, também a obra e o museu de arte devem ser considerados sem vida, para que possam ser reanimados.»⁷

A arte contemporânea deve ser responsável pela alteração do nosso campo de consciência, sem que isso se traduza numa alteração definitiva. Também por isso, é comum dizer-se que é demasiado exigente, do ponto de vista do público.

6 Ibid., «Il doit être un espace d'aventure, de résistance, de métamorphose, pour les formes et pour ceux qui les regardent. Mon propos, qui s'est là attardé sur l'objet, voudrait être plus vaste. L'artiste n'explore pas seulement la visible ou le réel pour des raisons esthétiques ou métaphysiques. Il est aussi un agent de transformation, de contestation, de réinvention de la réalité, du monde qui fait écho dans son oeuvre.»

7 Hal Foster, «Hal Foster in praise of dead art», The Art Newspaper, (18 Set. 2015), <http://theartnewspaper.com/comment/reviews/books/159118/>, visitado 19 Set. 2015. «As in the culture at large, communication and connectivity are promoted, almost enforced, for their own sake. This activation helps to validate the museum, to overseers and onlookers alike, as relevant, vital, or simply busy. Yet, more than the viewer, it is the museum that the museum seeks to activate. However, this only confirms the negative image that some of its detractors have long had of it: that aesthetic contemplation is boring and that historical understanding is elitist; that the museum is a mausoleum. Just as the viewer must be deemed passive in order to be activated, so a work of art and art museum alike must be deemed lifeless so that they can be reanimated.»



[6]
sala principal do piso 2;
pormenor de exposição,
claraboia e bancada

«O pressuposto é que ao deixar um trabalho inacabado é proposto ao observador que o complete, e ainda assim esta atitude pode-se tornar facilmente numa desculpa para não o executar completamente. Um trabalho que pareça inacabado dificilmente assegura que o observador se comprometa; a indiferença é talvez o resultado mais provável. Em todo o caso, tal informalidade tende a desencorajar uma estética sustentada ou uma atenção crítica: estamos propensos a passar sobre o trabalho rapidamente, porque o autor parece ter feito o mesmo antes de nós, ou porque o efeito rápido parece ser o que foi destinado, em primeiro lugar.»⁸

Hal Foster

As pessoas não estão necessariamente à procura de perceber, o que também não lhes seria, à partida, possível. Mais uma vez, a crença revela-se uma convenção necessária. É necessário acreditar. A confiança é, nesta perspetiva, outra das condições essenciais à receção da arte contemporânea. Sem a confiança, o público não se apresenta disponível para receber a mensagem do artista, que vai para lá da materialidade do objeto, impossibilitando o acesso à exposição. O acesso a este tipo de arte não é possível sem a confiança no artista.

A arte é, inevitavelmente, impulsionadora do encontro absoluto com a forma mais radical do inesperado. Sem que haja uma ideia do que deverá ser a arte, hoje ou amanhã. As fronteiras devem ser destruídas, no sentido de provocar o alargamento do nosso território mental. O Palais de Tokyo, enquanto centro de arte, funciona como lugar de encontro entre artistas com obsessões e o público que as não tem. O que provoca no público o prazer de desfrutar das obsessões de terceiros. A arte é, na sua origem, uma forma de conhecimento, de pensar e interpretar a realidade, tendo por fim a necessidade de a representar e traduzir através das mais variadas maneiras. A exploração do artista leva-o a ocupar um determinado território, incerto e impreciso, um território entre a realidade existente e por convenção. É aqui que a arte e a ciência divergem. As disciplinas científicas têm sempre um campo de ação preciso, mesmo que não sejamos capazes de perceber até onde leva a consciência. Na arte, exposições, intervenções e momentos permitem o desenrolar de um discurso. Não exatamente traduzido na fixidez da escrita, mas em experiências, vivências e sensações, que trespasam pela vivacidade fugaz da oralidade. A natureza do centro de arte faz com que nada seja fixo e permanente, ao contrário dos museus e exposições permanentes. A oralidade reflete mais facilmente a realidade do Palais de Tokyo que a escrita extensa e analítica, que uma coleção permanente e um espaço menos informal exigem.

É importante salientar a diferença entre o Palais de Tokyo, que não tem uma coleção, e um museu enquanto instituição. O museu tem o dever de organizar a informação e estados de conhecimento. Por outro lado, o Palais de Tokyo tem o papel de criar desordem. É uma tarefa contemporânea perigosa, arriscada e generativa. A vontade de introduzir desordem no centro da ordem acaba por se revelar refertilizante.

O Palais de Tokyo deve proporcionar novas situações e certificar-se de que estas são temporárias. Esta temporalidade evita que um centro de arte se torne numa instituição. O paradoxo do Palais de Tokyo é ser indubitavelmente a maior

8 Ibid. «The assumption is that to leave a work undone is to prompt the viewer to complete it, and yet this attitude can easily become an excuse not to execute fully. A work that appears unfinished hardly ensures that the viewer will be engaged; indifference is perhaps a more likely result. In any case, such informality tends to discourage sustained aesthetic or critical attention: we are likely to pass over the work quickly because its maker seems to have done the same prior to us, or because quick effect seems to be what was intended in the first place.»



[7]
mezzanine do piso
1, vista sobre a
exposição no piso 0

«O centro de arte pode ainda assumir um papel de relevo a partir do momento em que não se defina como um contendor de exposições, mas pelo contrário se veja como um laboratório, portanto uma reflexão sobre a exposição como meio de conhecimento.»⁹

Marc-Olivier Wahler

instituição francesa para a arte contemporânea e provavelmente, neste momento, mesmo europeia. Portanto, a sua institucionalização traduz-se na sua própria morte. A liberdade e a insolência são os pontos fortes do Palais de Tokyo, uma tendência institucional para a estabilidade e o rigor transformaria o museu em algo aborrecido, não passaria de uma aventura inconsequente.

Para a eficácia de um sistema deste género é necessária uma estrutura, também ela eficaz, que a albergue. O Palais de Tokyo foi renovado segundo o modelo do *kunsthalle*, com uma liberdade funcional e de apropriação espacial e material que faz com que os artistas tirem proveito dessa liberdade, o que lhes garante uma grande reatividade. Um diretor de um centro de arte, como o Palais de Tokyo, tem a responsabilidade de desenvolver uma estrutura flexível e transparente, capaz de se transformar sob o impulso das iniciativas e propostas dos artistas. Um sistema que seja ele próprio um reflexo das reminiscências do exterior e dos próprios artistas. Esta adaptação da instituição à velocidade exterior evita o atraso, normalmente inevitável, em relação aos intervenientes, quer artistas quer público. Neste sentido, o diretor de um centro de arte deve garantir as melhores condições para os artistas porém em prática os seus trabalhos. Os artistas tem as ideias e concretizam as obras de uma exposição, o papel do diretor passa por descobrir estrutura que interligue essas ideias segundo diferentes lógicas.

Marc-Olivier
Wahler (2012)

«Eu convido-os a “exporem” a sua mente - a revelar tudo o que possa ter influenciado o seu trabalho - através de referências que, hoje, não são mais intra artísticas, mas estão enraizadas no nosso quotidiano e de uma diversidade cultural que põe em perspetiva e reinterpreta com a sua linguagem própria. Esta carta branca ultrapassa a simples exposição, uma vez que o artista pode intervir sobre todos os elementos que compõem um programa e, portanto, reconfigurar a identidade do espaço que o recebe. Um centro de arte não pode mais fazer economia de uma reflexão sobre as ferramentas que participam na elaboração das suas exposições, bem como sobre tudo o que contribui para a construção da sua identidade - a sua gestão, arquitetura, pedagogia, linha gráfica e espaços satélite...»¹⁰

O Palais de Tokyo tornou-se num laboratório criativo de experiências para a definição e desenvolvimento do «programa como médium». Entendido desta forma, como uma ferramenta de reflexão, conhecimento e perspetiva, não apenas das exposições e respetivas obras, mas do próprio programa. Se considerarmos

9 Marc-Olivier Wahler, «De l'Exposition au Programme», entrevista de Christophe Kihm, in Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, primavera 2012, 183. «Le centre d'art peut encore assumer un rôle majeur à partir du moment où il ne se définit pas comme un réceptacle d'expositions, mais où il se pense comme un laboratoire portant une réflexion sur l'exposition comme moyen de connaissance.»

10 Ibid., 184. «Je les invite à 'exposer' leur cerveau, c'est-à-dire à déplier tout ce qui a pu transformer et influencer leur travail, à travers des références qui, aujourd'hui, ne sont plus intra-artistique, mais ancrées dans notre quotidien et dans une diversité culturelle qu'ils mettent en perspective et réinterprètent avec leur propre langage. Cette carte blanche dépasse la simple exposition, puisque l'artiste peut agir sur tous les éléments qui composent un programme et, partant, reconfigurer l'identité du lieu qui l'invite. Un centre d'art ne peut plus aujourd'hui faire l'économie d'une réflexion sur les outils qui participent à l'élaboration de ses expositions, mais aussi sur tout ce qui contribue à la construction de son identité - sa gestion, son architecture, sa pédagogie, sa ligne graphique, ses espaces satellitaires...»



[8]
exposição piso 0; escadas
de acesso do piso 1

que uma exposição é uma composição de trabalhos artísticos, então uma composição de exposições pode ser considerada um programa. Se as exposições funcionaram durante décadas como médiuns, então, na opinião de Wahler, o programa pode também ele exercer esse papel.

A dimensão do Palais de Tokyo abriu a possibilidade a que diversas exposições pudessem desabrochar simultaneamente no mesmo espaço expositivo. O que garantiu uma maior riqueza às obras expostas em combinação com outras. Esta construção pode ser feita de forma intuitiva através do diálogo com os artistas, à medida que o programa vai surgindo. No princípio não há uma linha coerente que relacione as matérias. A história ainda não está escrita, para que no final, a mesma coerência do programa possa ser apreciada em retrospectiva.

A continuidade programática, a história escrita entre curadores e artistas, só faz sentido do ponto de vista do público. O objetivo dos programadores é que o visitante perceba que a cada sessão sucede uma outra. E que a seguinte possa contribuir sempre para a compreensão e aprendizagem da anterior, numa sucessão dinâmica em crescendo de experiência e conhecimento.

Marc-Olivier
Wahler (2012)

«O visitante deve estar integrado numa história enquanto esta se escreve, deve perceber os indícios que se apresentam de exposição em exposição, de sessão em sessão, e como num bom filme de suspense, imaginar múltiplas potencialidades como tantas respostas na ponta da língua. Pois não são as respostas que interessam, mas a dinâmica que resulta de uma investigação constantemente relançada.»¹¹

A partir do paradigma da exposição e consequentemente do programa como médium, a nossa atenção deve direcionar-se para o percurso do público no museu, para os fluxos e deambulações dos visitantes por entre as obras em exposição. Se pensarmos noutras representações artísticas, por exemplo: um filme, um livro, uma peça de teatro (salvo raras exceções), somos forçados a estar frente ou à volta desses médiuns. Deste modo, a exposição é o único médium por entre o qual nos podemos mover fisicamente. Através do nosso movimento, o nosso corpo é absorvido por um sistema de correspondências físicas com as obras expostas. Exige tempo para nos movermos de uma obra de arte a outra. Esse tempo é particular de cada indivíduo, podendo depender do seu estado físico e/ou psicológico. Segundo esta perspetiva, há um novo fator a ter em conta na montagem de uma exposição, o negativo dos trabalhos em exposição.

Todas as exposições são preenchidas com trabalhos, no entanto a maior parte do espaço ocupado destina-se à circulação, ao espaço sobrando entre as diversas obras. Um vazio idêntico e com importância semelhante ao do silêncio na música. À imagem da famosa composição de John Cage, 4'33", na qual o silêncio permite

¹¹ Ibid., 187. «Le visiteur doit être intégré dans une histoire en train de s'écrire, il doit percevoir les indices qui se dévoilent d'expositions en expositions, de sessions en sessions, et comme dans un bon film à suspense, imaginer des potentialités multiples comme autant de réponses au bout de sa langue. Car ce ne sont pas les réponses qui importent, mais la dynamique qui résulte d'une quête sans cesse relancée.»



[9]
exposição do piso
0; vista para a
mezzanine do piso 1

«Para mim, as obras e o espaço que as recebe impõe as suas leis. No princípio, duas ou três obras impõe-se no espaço e funcionam como uma espécie de ‘échangeurs’ (nós viários / cruzamentos) em torno do quais a exposição se vai articular. A ligação entre cada obras é primordial: determina a cor, a energia e a dinâmica da exposição.»¹²

Marc-Olivier Wahler

ao público preencher esse vazio, que o separa dos músicos e do maestro, o que potencia a relação e intimidade do conjunto, através do próprio desconforto e surpresa. Trata-se de encher o vazio com sentidos por intermédio do silêncio. A música é muito mais do que ruído, para fazer música precisamos de introduzir o silêncio, ou seja, é a partir do silêncio que se cria música.

Wahler pergunta: «*E se a tarefa do curador fosse precisamente a gestão deste espaço negativo? Acima de tudo, é este o espaço por onde caminham os visitantes, os seus vai-e-vens entre as obras que desenham de cada vez novas coreografias. A exposição é recebida e compreendida acima de tudo através do corpo, na maneira como se movimenta no espaço, na sua maneira de descobrir e refletir com o corpo.*»¹³

A importância do percurso e da vivência pessoal do espaço torna irreal e ilusório o trabalho dos media e dos próprios catálogos da exposição. Pelo simples fato de não compreenderem a realidade da experiência física da exposição e da dinâmica móvel entre o público e o espaço expositivo. Uma exposição só poderá ser apreendida *in loco*, e muito provavelmente, nunca durante o período em que por ela deambulamos. Há um tempo de assimilação e de maturação da experiência, que fará com que só a retrospectiva seja verdadeiramente autêntica e individual. Neste sentido, e em particular no caso do Palais de Tokyo, a ideia passa por discutir tudo menos arte contemporânea. Este foi desde o princípio a premissa dos diretores do museu, desde 2002, como foi o caso de Wahler (2006-2011).

12 Ibid., 188. «Pour moi, les oeuvres et l'espace qui les accueillent dictent leurs lois. Au début, deux ou trois oeuvres s'imposent dans l'espace et fonctionnent comme des sortes d'échangeurs autour desquels l'exposition va s'articuler. Le lien entre chaque oeuvre est primordial: il détermine la couleur, l'énergie, la dynamique de l'exposition.»

13 Ibid., «Et si la tâche du curateur était justement la gestion de cet espace négatif? Puisque c'est après tout cet espace que traverse le visiteur, puisque ses allées et venues entre les oeuvres dessinent une chorégraphie à chaque fois renouvelée. L'exposition est reçue et comprise prioritairement avec le corps, dans une façon de se mouvoir dans l'espace, dans une manière de découvrir et de réfléchir avec son corps.»

«Um centro de arte, como uma ferramenta à disposição dos seus visitantes, deve ser um lugar onde uma verdadeira higiene de espírito é desenvolvida. Uma higiene de espírito é um modo de ver e abordar o nosso mundo, e a arte oferece meios privilegiados de lá chegar. (...) É necessário, em primeiro lugar, lembrar o carácter transitivo da obra, e acreditar nele, isto quer dizer, aceitar que é algo autónomo qualquer que seja a interpretação que lhe assinalemos. A obra de arte tem tudo a ganhar em receber o máximo de interpretações. Mas quanto mais se prestar a múltiplas interpretações, mais o seu quociente esquizofrénico é elevado; e quanto mais elevado for, mais densidade ganha a obra de arte, em eficácia, em coerência, sem nunca perder a sua autonomia. (...) Eu penso que a arte, segundo a lógica posta em jogo pelo quociente esquizofrénico, pode aprimorar o olhar para abordar a realidade de forma eficaz. Participa, neste sentido, de uma construção do conhecimento e não de uma explicação das coisas.»¹

Marc-Olivier Wahler

V
**O MUSEU TRANSPARENTE: CAUSA OU CONSEQUÊNCIA DA
CONTEMPORANEIDADE?**



[1]
Palais de Tokyo
exposição do piso 0

A pretensão da construção do Museu Transparente foi expressa nesta dissertação por intermédio dos dois casos de estudo escolhidos. A cidade de Paris serviu de pano de fundo para lançar o trabalho. Após um ano a viver, estudar e trabalhar na «cidade luz» a escolha pareceu evidente. A coabitação de dois dos museus mais famosos e visitados do mundo, Musée du Louvre e Centre Pompidou, motivaram o foco na museologia. Para o caso, escolhi os dois museus de arte contemporânea mais representativos da cidade, um privado e um público, Fondation Cartier e Palais de Tokyo, respetivamente.¹

O interesse no passado, como veículo de descoberta da cultura e história mundial, motivou, por oposição, o interesse no presente. A vontade de entender o rumo traçado pela arte contemporânea e a relação que foi capaz de criar com a sociedade e cultura atuais. Culturas estas, que caracterizadas sempre de formas tão disparees, lançaram o mote para a investigação. Tudo para compreender como se projeta um museu na atualidade, quer seja construído de raiz, ou a adaptação de uma preexistência.

A nível museológico foi importante entender como é feita a gestão de um museu sem coleção permanente. Como coordenar uma instituição que ao mesmo tempo que divulga a arte, também assume um papel ativo na criação artística? Relativamente à museografia, o interesse advém da capacidade que estas instituições têm de se moldarem, para responder positivamente às exigências das exposições, a partir do espaço físico e arquitetónico. Um diálogo complexo de mediação entre a instituição, curadores, artistas, obras e público, sempre com origem nas qualidades e limitações da arquitetura do museu. Uma flexibilidade inventiva, que procura o nível certo de indefinição, no sentido de orientar a expressão artística contemporânea no seu percurso até ao espetador.

A arte contemporânea ou global é volátil e a sua definição parece inatingível. É «aformal» e informal, sem uma base sólida comum que a caracterize. A resposta do museu foi desaparecer, enquanto espaço de armazenamento e catalogação,

¹ Marc-Olivier Wahler, «*De l'Exposition au Programme*», entrevista de Christophe Kihm, in Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937, primavera 2012, 189. «Un centre d'art, en tant qu'outil au service de visiteurs, devrait être un lieu où se développe une véritable hygiène de l'esprit. Une hygiène de l'esprit, c'est une façon de voir et d'aborder notre monde: et l'art propose des moyens privilégiés pour y parvenir. (...) Il faut d'abord se rappeler du caractère transitif de l'oeuvre, et lui faire confiance, c'est-à-dire accepter qu'elle soit une chose autonome, une sorte de boîte noire qui garde son autonomie quelle que soit l'interprétation qu'on lui assigne. L'oeuvre d'art a tout à gagner à recevoir un maximum d'interprétations. Mais plus elle se prête à une multiplicité d'interprétations, plus son quotient schizophrénique est élevé; et plus celui-ci est élevé, plus l'oeuvre d'art gagne en densité, en efficacité, en cohérence, sans perdre toutefois son autonomie. (...) Je pense que l'art, abordé selon la logique mise en jeu par le quotient schizophrénique, peut efficacement affûter notre regard pour aborder la réalité. Il participe alors d'une construction de la connaissance et non d'une explication des choses.»



[2]
Dan Graham
No Public/Two
Audiences (1976)
foto de R. Lautwein

«O espetador resulta social e psicologicamente mais autoconsciente... o observador torna-se consciente de si próprio como um corpo, como sujeito perceptor, e em relação com o seu grupo. Este é o reverso da habitual perda do 'ser' quando um espetador olha para uma obra de arte convencional. Aí, o 'ser' é projetado mentalmente para (identificado com) o sujeito da obra de arte. Neste modo de observação contemplativa tradicional o sujeito observado não só perde a noção do seu 'ser', mas também consciência de fazer parte de um presente, grupo social, localizado num dado momento e realidade social, a ocorrer num enquadramento arquitetónico onde a obra é apresentada. No Public Space/Two Audiences a obra olha para trás; os espetadores veem, inversamente, a sua projeção do 'ser' (convencionalmente perdido) regressar espetacularmente pelo aspeto (por intermédio estrutural) material da obra.»²

Dan Graham

para surgir como instituição de síntese e desenvolvimento do mundo e da cultura contemporânea. É um espaço de pensamento e criação, de contacto do homem atual com o mundo em que este se insere. A transparência do museu revela-se, então, como causa e consequência desta adaptação. É a resposta natural e eficaz ao processo de tomada de consciência da contemporaneidade por intermédio da arte.

Será a arte a causadora da sociedade contemporânea, ou, por outro lado, produto dessa mesma sociedade? Parece difícil tomar uma posição muito precisa. Há uma influência mútua que fez a arte perder os seus limites. Neste sentido, a arte é tanto produzida pelo público, que recebe um estímulo externo do artista, assim como pelo artista, que tenta fazer chamadas de atenção aos seus intervenientes, com o intuito de passar uma mensagem e mudar mentalidades. É, neste ponto, que hoje os centros de arte aparecem como agentes intermediários, capazes de gerir a relação artista-público, ou apenas, albergar essa mútua partilha.

O Museu Transparente deve ser livre, autónomo e invisível. Ele lança os dados, desconhecendo à partida o resultado que daí advém. A imprevisibilidade é um fator permanentemente em jogo. A sua transparência é física e sensorial, o que lhe garante estar aberto ao exterior, como uma continuação da cidade contemporânea. Ao mesmo tempo, potencia e favorece a troca de experiências e contatos entre o Homem global do séc. XXI. O centro de arte é uma instituição em constante mudança e indefinição. É imaterial e neutra, ainda que com uma visão bastante ampla do mundo, já que não vive enclausurada como um mausoléu, tem uma linguagem autónoma própria.

Marc-Olivier
Wahler (2012)

«Primeiramente, devemos questionar-nos sempre com que linguagem falamos. É interessante constatar, como tal, que raramente direcionamos esta questão ao mundo da arte. Para explicar qualquer coisa, neste mundo, recorremos sempre ao especialista, ao historiador e ao crítico de arte, que vêm cada um com a sua bagagem intelectual e linguística explicar o que está em jogo.(...) Eu consegui isso apontando para fora da arte contemporânea, para diversos domínios do conhecimento, de maneiras de fazer, de maneiras de ver, de grelhas de leitura que permitem explicitar o que é que a arte põe em jogo. Falaremos então da arte contemporânea através das suas margens.»³

2 Dan Graham (1981), «Buildings and Signs 1981», in «Dan Graham Works 1965-2000», ed. Marianne Brouwer, (Dusseldorf: Richter Verlag, 2001), 174. «The spectator is made socially and psychologically more self-conscious... the observer becomes conscious of himself as a body, as a perceiving subject, and of himself in relation to his group. This is the reverse of the usual loss of the 'self' when a spectator looks at a conventional art work. There, the 'self' is mentally projected into (identified with) the subject of the work. In this traditional, contemplative mode the observing subject not only loses awareness of his 'self', but also consciousness of being part of a present, social group, located in a specific moment and social reality, occurring within the architectural frame where the work is presented. In Public Space/Two Audiences the work looks back; the spectators, inversely, see their projection of 'self' (conventionally missing) returned specularly by the material (by means of the structural) aspects of the work.»

3 Marc-Olivier Wahler (2012), in op. cit., 189. «Premièrement, il faut toujours se demander avec quel langage on parle. Il est intéressant de constater, à ce titre, qu'on a rarement adressé cette question au monde de l'art. Pour expliquer quelque chose, dans ce monde, on a toujours recours au spécialiste, à l'historien et au critique d'art, qui viennent chacun avec leur bagage intellectuel et linguistique expliquer ce qui est en jeu.(...) Je me suis attelé à cette tâche en pointant, en dehors du monde de l'art, dans divers domaines de connaissance, des façons de faire, des façons de voir, des grilles de lecture qui permettent d'explicitar ce que l'art met en jeu. On parlera donc d'art contemporain par la marge.»

BIBLIOGRAFIA

BEAUD, Marie-Claude (2014). «The Jouy-en-Josas Years - Interview with Marie-Claude Beaud». Entrevista de H el ene Kelmachter e Grazia Quaroni. In *Fondation Cartier pour l'art contemporain: 30 ans, vol. I*. Edi  o de Nolwen Lauzanne e David Lestringant. 49-64. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2014.

BEHNE, Adolf (1918-19). «Review of Scheerbar's 'Glass Architecture'». In *Form and Function*. Edi  o de Tim e Charlotte Benton, 76-78. Londres: Lockwood, 1975.

BELTING, Hans (2009). «Arte Contemporânea com Arte Global: uma avalia  o crítica». In *Marte 4 - «Da cria  o artística   interven  o espacial», 2011, 20-51*.

BENJAMIN, Walter (1929). «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia». In *Modernism: an Anthology*. Edi  o de Lawrence Rainey. Oxford: Blackwell, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas e Jérôme Sans (2012). «Un Site   Habiter». Entrevista de Mathilde Villeneuve. In *Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Primavera 2012. 120-132.

BRECHT, Bertolt (1926-27). «Ten Poems From a Reader for Those Who Live in Cities». In *Bertolt Brecht Poems: 1913-1956*. Edi  o de John Willett e Ralph Manheim. Nova Iorque: Routledge, 1997.

CHANDÈS, Hervé (2014). «A Beautiful Elsewhere - Interview with Hervé Chandès». Entrevista de Stéphane Paoli. In *Fondation Cartier pour l'art contemporain: 30 ans, vol. I*. Editado por Nolwen Lauzanne e David Lestringant. 123-130. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2014.

COLOMINA, Beatriz (1987). «Le Corbusier and Photography». In *Assemblage, n  4*. 6-23. Outubro, 1987.

COLOMINA, Beatriz. «Skinless Architecture». In *Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*. 122-124. Weimar: Bauhaus-Universität Weimar, 2003.

COLOMINA, Beatriz (1996). «The Split Wall: Domestic Voyeurism». In *Sexuality and Space*. Edição de Beatriz Colomina. 73-128. Princeton: Princeton Papers on Architecture, 1996.

COLOMINA, Beatriz. «Unclear Vision: Architectures of Surveillance». In *Engineered Transparency: The Technical, Visual, and Spatial Effects of Structured Light*. Edição de Michael Bell e Jeannie Kim. 78-87. Princeton: Princeton Architectural Press, 2008.

CORBUSIER, Le (1930). «Twentieth-Century Building and Twentieth-Century Living». In *Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos (and) Le Corbusier*. Edição de Max Risselada. 182-187. Roterdão: O10 Publishers, 2008.

CORBUSIER, Le (1925). «Urbanisme». Paris:  ditions Crès, 1925.

DE LOISY, Jean (2012). «Explorer l'Intégralité de l'Humain». Entrevista de Donatien Grau. In *Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Primavera 2012. 268-276.

FOSTER, Hal (2015). «Hal Foster in praise of dead art». *The Art Newspaper*, 18 Setembro 2015. <http://theartnewspaper.com/comment/reviews/books/159118/>, visitado 19 Setembro 2015.

FOSTER, Hal (2011). «*The Art-Architecture Complex*». Londres: Verso, 2013.

FRAMPTON, Kenneth (1993). «*Historia crítica de la arquitectura moderna*». 4ª Edição. Tradução de Jorge Sainz. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009

FRIEDMAN, Alice (1996). «People Who Live in Glass Houses: Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe and Philip Johnson». In *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*. Edição de Alice Friedman. 126-159. New Haven: Yale University Press, 2006.

GIEDION, Sigfried (1944). «Art Means Reality». In *Language of Vision - painting, photography, advertising-design*. 6-7. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969

GRAHAM, Dan (1981). «Buildings and Signs 1981». In *Dan Graham Works 1965-2000*. Edição de Marianne Brouwer. Dusseldorf: Richter Verlag, 2001.

GROPIUS, Walter, Bruno Taut e Adolf Behne (1919). «O Novo Pensamento Arquitetónico». In *Teoria e Crítica de Arquitetura - Século XX*. Edição de José Manuel Rdrigues. 106-107. Lisboa: Caleidoscópio, 2010.

HAYAKAWA, Samuel (1969). «The Revision of Vision». In *Language of Vision - painting, photography, advertising-design*. 8-10. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969

ITO, Toyo (1997). «Three Transparencies». In *Toyo Ito: Works Projects Writings*. Edição de Maffei Andrea. 346-347. Milão: Electa, 2002.

JURGENS, Sandra (2013). «Performatividade Difusa - objectos, instalações e animais domésticos». In *Arqa 111 : Objectos Indefinidos*, Jan./Fev. 2013, 118-121.

KÉPES, Gyorgy (1969). «*Language of Vision - painting, photography, advertising-design*». Chicago: Paul Theobald and Company, 1969

KORN, Arthur (1929). «Glass in Modern Architecture». In *Form and Function*. Edição de Tim e Charlotte Benton. 170. Londres: Lockwood, 1975.

LACAN, Jacques (1975). «*The Seminar of Jacques Lacan: Book 1, Freud's Papers on Technique 1953-1954*». Edição de Jacques-Alain Miller. Tradução de John Forrester. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton and Co., 1988.

LACATON, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal (2006). «Comme un Paysage sans Limite». Entrevista de David Cascaro. In *Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Primavera 2012, 97-105.

LACATON, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal. «L'architecture doit être directe, utile, précise, économe, libre, gaie, poétique et cosmopolite». In *A+U Architecture and Urbanism*. 140-142. Tokio: A+U Publishing Co., 2012

LOOS, Adolf (1898). «The Principle of Cladding». In *Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos (and) Le Corbusier*. Edição de Max Risselada. 170-172. Roterdão: 010 Publishers, 2008.

MINNAERT, Jean-Baptiste (2012). «Un Palais pour deux Musées d'Art Moderne». In *Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Primavera 2012. 23-35.

MERTINS, Detlef (2007). «Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity». In *Architecture Words, vol. 7*. Londres: Architectural Association, 2011.

MERTINS, Detlef (1996). «The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass». In *Assemblage 29*. 6-23. Cambridge: MIT Press, 1996.

NOUVEL, Jean, «Interview with Jean Nouvel». In *Fondation Cartier*. <http://fondation.cartier.com/#/en/art-contemporain/88/the-foundation/128/261-bvd-raspail-paris/131/interview-with-jean-nouvel/> (visitado Jul. 15, 2015)

NOUVEL, Jean (2014). «Jean Nouvel and Hans Ulrich Obrist in Conversation». Entrevista de Hans Ulrich Obrist. In *Fondation Cartier pour l'art contemporain: 30 ans, vol. I*. Edição de Nolwen Lauzanne e David Lestringant. 101-113. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2014.

NOUVEL, Jean. «Tomorrow Can take Care of Itself - A Conversation with Jean Nouvel». Entrevista de Ole Bouman e Roemer van Toorn. In *The Invisible in Architecture*. Edição de Ole Bouman e Roemer van Toorn. 312-325. Londres: Academy Editions, 1994. 312

PERRIN, Alain Dominique (2014). «The Fondation Cartier pour l'art contemporain - interview with Alain Dominique Perrin». Entrevista de Stéphane Paoli. In *Fondation Cartier pour l'art contemporain: 30 ans, vol. I*. Editado por Nolwen Lauzanne e David Lestringant. 13-30. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2014.

PURINI, Franco (2002). «I Musei dell'Iperconsumo». In *Mosaico 47 - Nuovi Musei: I Luoghi dell'Arte nell'Era dell'Iperconsumo*. Edição de Franco Purini, Pippo Ciorra e Stefania Suma. 7-19. Melfi: Libria, 2008.

RILEY, Terence (1995). «Light Construction». Nova Iorque: MoMA, 1995

RISSELADA, Max (2008). «Documentation on Houses». In *Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos (and) Le Corbusier*. Edição de Max Risselada. 96-113. Roterdão: 010 Publishers, 2008.

ROWE, Colin Rowe e Robert Slutzky (1955/56). «Transparency: Literal and Phenomenal». In *Perspecta 8: The Yale Architectural Journal*. Edição de Michael Dobbins e Jonathan Dobbins. New Haven: Yale University Students of Architecture and Design, 1963. 45-54

LACATON, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal (2011). «Le Scénario comme Programme». Entrevista de Claire Staebler. In *Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Primavera 2012. 106-108.

SCHEERBART, Paul (1914). «*L'Architecture de Verre*». Tradução de Pierre Galissaire. Estrasburgo: Circé, 2013

VIDLER, Anthony (1992). «*The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*». Cambridge: MIT Press, 1992.

VIGNI, Giorgio (1956). «Nouvelle Installation de la Galleria Nazionale della Sicilia, Palerme». In *Museum Vol. IX*, n°4, 1956, 201-206.

WAHLER, Marc-Olivier (2012). «De l'Exposition au Programme». Entrevista de Christophe Kihm. In *Palais 15 - L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Primavera 2012. 182-190.

WIGLEY, Mark (1989). «*Deconstructivist Architecture*». In *Deconstructivist Architecture*. Edição de Philip Johnson e Mark Wigley. Nova Iorque: MoMA, 1989.

Nota: todas as citações correspondem a traduções do autor, exceto quando devidamente identificadas.

INDÍCE DE IMAGENS

I | O que é o Museu Transparente?

1. Arquivo pessoal

Arte: Contemporânea ou Global?

1. http://1.bp.blogspot.com/-RjW_Ii3QMIY/UetclScAsRI/AAAAAAAAACs/lahbo49ivSE/s1600/Blog2.jpg
2. http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD00232_0.jpg
3. http://eventalaesthetics.net/wp-content/uploads/2012/01/Mussett_SpiralJetty.jpg
4. <http://www.lifeonthespot.com/wp-content/uploads/2013/10/Shark-3Q-3.jpg>

Museu de arte contemporânea ou Centro de Arte?

1. http://www2.mcchicago.org/wp-content/uploads/2014/03/calder_exhibition_078-975x728.jpg
2. http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12210_323746_10.jpg
3. http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12210_10.jpg
4. https://briannasommer.files.wordpress.com/2012/08/img_3012.jpg
5. <http://reportages.le-site-du-skateboard.com/files/2013/10/Cent-quatre-Paris-Volcom-2013.jpg>

II | Transparências

«Arquitetura de vidro», Paul Scheerbart

1. https://www.gerhard-richter.com/datadir/images_new/xxlarge/7734.jpg
2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Hanging_Gardens_of_Babylon.jpg?download
3. <http://www.americanblankets.com/cimage/images/cl/CH1049DG18-TL2.jpg>
4. <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ad/original/DT9363.jpg>
5. https://classconnection.s3.amazonaws.com/75/flashcards/2069075/jpg/crys_pal_large_18511359923063470.jpg
6. http://designobserver.com/media/images/Nadja_525.jpg
7. <http://download.bildindex.de/bilder/d/fm1172175>
8. https://edicion1986.files.wordpress.com/2011/03/taut_glass_pavilion_interior2_1914.jpeg
9. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Taut_Glass_Pavilion_interior_1914.jpg
10. https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/object/000/282/557/282557_original.jpg
11. <http://de2d2g2qlnqhe.cloudfront.net/content/ucpjsah/69/3/430/F1.large.jpg>
12. <http://www.facilitaire-info.nl/plaatjesmap/VanNellePlaatjes-110303/VanNelle-36.JPG>

«Transparência Literal e Fenomenológica», Rowe & Slutzky

1. http://40.media.tumblr.com/5a34370aa968d0ad9176509ab8bdc6c5/tumblr_nqk8vgS0QX1qex654ol_1280.jpg
2. <http://www.wga.hu/art/c/colonna/pitti4.jpg>
3. http://www.woch2wei.at/WAGNER_WERK/pressebilder/bauhaus.jpg
4. http://www.iconofgraphics.com/moholy/large/moholynagy_a19.jpg
5. <http://www.richardkostelanetz.com/examples/images/moholy.jpg>

6. <http://bobbijopmh.com/admin/wp-content/uploads/2014/09/Gestalt-Principles.png>
7. <http://modernnow.com/wp/wp-content/uploads/2014/05/wpid-Photo-201405181922041.jpg>
8. http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1076.jpg?r=0
9. http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1078.jpg?r=0
10. <http://jodipfister.com/images/demo/portfolio/handdrafting/thumbnails/05ExplodedAxonVS.png>
11. <https://assets.paddle8.com/510/361/25543/25543-1389379577-BECHER%20Grain%20Elev.jpg>
12. http://cdn2.world-architects.com/img/frontend/pages/2180/1000:w/SAM_5499_2.jpg
13. http://36.media.tumblr.com/067cddb22ca0f03a415fd94e6cbcd24/tumblr_n22yrvmqcPlqadx22o1_1280.jpg

Transparência Opaca

1. COLOMINA, Beatriz (1987). «Le Corbusier and Photography». In *Assemblage*, n° 4. 6-23. Outubro, 1987. 19.
2. Ibid. 20.
3. <http://blogs.elpais.com/.a/6a00d8341bfb1653ef0133f00039c3970b-pi>
4. <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2014/03/loos-was-the-pioneer-of-a-linear-straightforward-modernism-and-he-exerted-a-lasting-influence-on-neutra-villa-mc3bccler-built-in-prague-in-1930.jpg?w=2000&h=&crop=1>
5. https://architecturality.files.wordpress.com/2011/02/01modern-architecture_colquhoun_82_80_01.jpg
6. Ibid.
7. <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2014/03/po-dostavbc49b-stavba-1928e280931930-2.jpg?w=2000&h=&crop=1>
8. [http://www.doctormacro.com/Images/Stewart,%20James/Annex/Annex%20-%20Stewart,%20James%20\(Rear%20Window\)_01.jpg](http://www.doctormacro.com/Images/Stewart,%20James/Annex/Annex%20-%20Stewart,%20James%20(Rear%20Window)_01.jpg)

Transparência Voyeurista

1. http://archive.renaissancesociety.org/site/files/media/4841/1981_graham_25_b.jpg
2. http://images.adsttc.com/media/images/5597/f514/e58e/ce2c/8300/06a4/large_jpg/Wendl_Figure_6.jpg?1436022028
3. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/e6/89/cc/e689cc89a3f652143e1c87a1b9db9d41.jpg>
4. <https://skylinearchitecture.files.wordpress.com/2013/03/skyline-architecture-lake-shore-drive-by-mies-4.png>
5. http://images.adsttc.com/media/images/5597/f4ea/e58e/ce2f/b500/06eb/large_jpg/Wendl_Figure_4.jpg?1436021986
6. http://4l.media.tumblr.com/tumblr_ma8sa4ILMo1rq2gk8o1_r1_1280.jpg
7. http://www.architektura.info/var/architektura/storage/images/media/images/sanaa/glass_pavilion/250780-1-pol-PL/glass_pavilion_page.jpg
8. https://www.japlusu.com/sites/default/files/SK00008126_25653_atari.jpg
9. <https://www.artsjournal.com/aestheticgrounds/wp/wp-content/uploads/2013/05/VideoProjectionOutsideHome1978.jpg>

Transparências Fluída e Erótica

1. http://images.adsttc.com/media/images/5597/f507/e58e/ce2c/8300/06a3/large_jpg/Wendl_Figure_5.jpg?1436022014
2. <http://www.devoti.it/wp-content/uploads/2012/11/Be21.jpg>
3. [https://editoratlarge.com/system/Image/Sing%20Sing%20Sing%20\(1985\)%20and%20Glass%20armchair%20\(1976\)%20by%20Shiro%20Kuramata.jpg](https://editoratlarge.com/system/Image/Sing%20Sing%20Sing%20(1985)%20and%20Glass%20armchair%20(1976)%20by%20Shiro%20Kuramata.jpg)
4. <http://media.designerpages.com/3rings/wp-content/uploads/2008/12/at-design-miami-clear-gallery-exhibiting-shiro-kuramata-larger.jpg>
5. <http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/L08/L08675/L08675-13-lr-1.jpg>
6. http://36.media.tumblr.com/tumblr_lq2w6azX6Flqgpvyjol_1280.jpg
7. Arquivo pessoal
8. <http://www.pushpullbar.com/forums/filedata/fetch?id=323750>
9. Arquivo pessoal
10. <http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group1/building2580/media/N%26P%2004.jpg>
11. <https://dctait.files.wordpress.com/2013/02/competition-model.jpg>

III | O Museu Fantasma, Fondation Cartier

1. https://pbs.twimg.com/profile_images/570248045858533376/f7nEmjiM.png

O Cedro, O Jardim e O Edifício Fantasma

1. Arquivo pessoal
- 2-7. Arquivo cedido por Jean Nouvel, editado pelo autor
8. Captura de ecrã: http://www.moma.org/collection_images/resized/211/w500h420/CRI_62211.jpg

Desmaterialização da Modernidade

- 1-5. Arquivo pessoal

Um Espaço de Liberdade Multidisciplinar

- 1-8. Arquivo pessoal

IV | O Museu Invisível, Palais de Tokyo

1. <http://www.julienlelievre.com/medias/images/JULIEN-LELIEVRE-PDT-01.jpg>

Exposição Internacional de 1937 - Dois Museus Um Edifício

1. Captura de ecrã: <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20>
2. <http://www.architectural-review.com/Journals/2012/05/24/1/r/t/Location-Plan.pdf> (editada pelo autor)
- 3-6. http://caruso.arch.ethz.ch/project_img/199/FS13_Referenzen_PalaisdeTokyo_WEB_10_670x670_ins.jpg (editadas pelo autor)

Duas Instalações - Uma Paisagem Sem Limites

1. Arquivo pessoal

2-4. Captura de ecrã: <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20>

5-10. Arquivo pessoal

11. Captura de ecrã: <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20>

12 e 13. <http://www.architectural-review.com/Journals/2012/05/24/p/q/o/Sections.pdf> (editadas pelo autor)

Programa, Curadoria para Arte Contemporânea

1-9. Arquivo pessoal

V | O Museu Transparente: Causa ou Consequência da Contemporaneidade?

1. Arquivo pessoal

2. http://herbertfoundation.org/media/img/xl/18_dangraham.jpg

Nota: todo o arquivo pessoal diz respeito a fotografias do autor.