

Joana Filipa Borda d'Água Mendes Pimenta

Dezembro de 2010

O Pesadelo Favorito da Arquitectura

Uma leitura da obra de Mark Wigley



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Apresentada ao

Departamento de Arquitectura da FCTUC

Sob a orientação do Professor Doutor Jorge Figueira

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer ao Professor Doutor Jorge Figueira a disponibilidade e paciência na orientação deste trabalho mas, acima de tudo, agradeço-lhe pelo que me tem ensinado ao longo destes anos e por me ter “apresentado” Mark Wigley em 2007.

Como agradecer a quem nos dá sempre tudo o que precisamos e muitas vezes nem nos apercebemos? Aos meus pais, por tudo, *sempre*.

Ao Ricardo envio um beijo especial e agradeço o carinho e a risada constantes.

Agradeço aos meus tios por me “adoptarem” em Coimbra e ao Miguel pela alegria; à Bárbara e ao Pedro por me darem muito mais do que apenas um tecto, durante as preciosas pesquisas em Londres; à restante família pelo interesse e apoio.

À Daniela, à Sofia, à Maria Eduarda e a todos os amigos que me acompanham nesta aventura, obrigada pelos bons momentos; à Joana agradeço a presença permanente, mesmo a mais de 200 quilómetros de distância; à Ana Rita as gargalhadas e as pausas para chocolate quente.

Agradeço também à Professora Rosalina Capitão pela revisão do texto e ao Nina pela ajuda na formatação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	(p. 7)
1. Sono REM	(p. 13)
1.1 Um Erro Maravilhoso	(p. 17)
1.2 O Monstro Acordou	(p. 33)
1.3 Storytelling	(p. 49)
2. Sono NREM	(p. 67)
2.1 Vestidos Brancos	(p.71)
2.2 Striptease	(p. 109)
CONCLUSÃO	(p. 137)
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	(p. 145)
FONTES DAS IMAGENS	(p. 153)
ANEXOS:	
BIOGRAFIA DE MARK WIGLEY	(p. 159)
LISTA DE PUBLICAÇÕES	(p. 161)
PUBLICAÇÕES SELECCIONADAS	(p. 173)



Fig. 1 - Mark Wigley

INTRODUÇÃO

Where are the agitators in architecture today? Those who destabilize our norms, making things unsure, and forcing us to move? Who is moving architecture against its will? What happened to the revolutionaries? The disciplinary terrorists?

Mark Wigley¹

É uma tarefa inglória agitar o que insiste em estar parado, ou melhor, o que foi inventado, desde o dia zero, para estar quieto. Estável. Seguro. Ainda assim, há quem insista em fazê-lo com uma persistência feroz. Não são muitos, claro. A resistência ao movimento é maior em número. Mas sabemos que a maioria das vezes não é a quantidade que importa, é a determinação. Torna-se relevante analisar quem são, afinal, esses revolucionários que, contra (quase) tudo e todos, teimam em fazer mover a arquitectura. E um desses *enfants terribles* é Mark Wigley. A própria definição de *enfant terrible* assenta-lhe “que nem uma luva”: “pessoa cujo comportamento não convencional embaraça outros”; e entre muitos outros sinónimos podem encontrar-se “demónio”, “génio”, “vilão”, “prodígio”, “estrela brilhante”, “pessoa excepcional”, “pequeno terror”, “não-conformista” e “pesadelo”.² Mas este é um daqueles pesadelos que queremos ter, que nos mostra um lado oculto em que somos muito mais do que aquilo que pensávamos ser.

Este trabalho analisa algumas publicações de Mark Wigley, um dos mais relevantes pensadores da arquitectura contemporânea, arquitecto observador e ouvinte dos arquitectos. Com uma vasta lista de publicações, escreveu já extensamente sobre a teoria e prática da arquitectura. É hoje um dos mais solicitados críticos, sendo convidado para vários eventos no campo da arquitectura, em todo o mundo, e dirige a Escola de Arquitectura da Universidade de

¹ WIGLEY, Mark - *Towards Turbulence*, 2006, p. 6.

² Webster's Online Dictionary, disponível na Internet: www.websters-online-dictionary.org/.

Columbia (Graduate School of Architecture, Planning and Preservation).

Os seus temas de interesse são principalmente aqueles que põem em causa ideias pré-estabelecidas ou bastante firmes na área da arquitectura e das suas relações interdisciplinares. Tenta sempre ver e mostrar o outro lado, o lado escondido, perverso e inquietante das coisas, num sentido positivo, como forma de abrir novos horizontes e permitir novas experiências.

Na sua obra, podem distinguir-se alguns assuntos com uma certa predominância, aos quais regressa frequentemente. A sua escrita adapta-se ao tema tratado, ao tipo de publicação e ao público-alvo, podendo ir desde o tom mais acessível e simples a um mais formal e complexo. Alguns desses temas são aqui analisados e estruturam a prova, que se divide em duas partes principais, as quais se fazem relacionar simbolicamente com as duas fases do sono: o *Sono REM* (rapid eye movement) e o *Sono NREM* (non-rapid eye movement).

Investigadores do sono estimam que perto de três quartos das nossas emoções durante os sonhos são negativas, ou seja, temos mais pesadelos do que sonhos agradáveis.³ Durante o período de sono REM (rapid eye movement), os sonhos são mais frequentes e emocionais do que durante a fase NREM (non-rapid eye movement).⁴

Na primeira parte desta dissertação, teremos três “pesadelos” aparentemente distintos, mas que, no fim, revelam relacionar-se de alguma forma. Estes correspondem a alguns dos temas que Mark Wigley trata mais frequentemente, num tom que pode ser considerado mais acessível. Assim, a abordagem nesta parte é reflexiva, comparativa, misturando e relacionando publicações antigas com outras mais recentes. O primeiro capítulo, *Um Erro Maravilhoso*, diz respeito à particular opinião que tem sobre os arquitectos e o papel da arquitectura. Considera que estes têm uma forma muito singular de ver o mundo e de pensar sobre ele, e que a arquitectura, sendo uma forma de pensar e de comunicar ideias, pode ganhar outros contornos na sociedade actual. Em *O Monstro Acordou*, a arquitectura desconstrutivista tem o papel principal; sendo o assunto que “catapultou” Wigley para a crítica de arquitectura, e, tendo em conta a importância que esta arquitectura ganhou em todo o mundo, torna-se incontornável. O terceiro capítulo, *Storytelling*, aborda a visão que tem em relação aos papéis da teoria, do ensino e da comunicação em arquitectura nos dias de hoje. Sendo um teórico, um professor e, acima de tudo, um comunicador, Wigley refere-se várias vezes a estes temas, que se relacionam entre si.

Na segunda fase, *Sono NREM*, o sono é mais profundo e os sonhos menos frequentes. Teremos apenas dois “pesadelos”, baseados na leitura de dois livros de Mark Wigley. Nestes, o

³ The Science Behind Dreams and Nightmares, disponível na Internet: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=15778923>.

⁴ Non-rapid eye movement sleep, disponível na Internet: http://en.wikipedia.org/wiki/NREM_sleep. Rapid eye movement sleep, disponível na Internet: http://en.wikipedia.org/wiki/Rapid_eye_movement_sleep.

tipo de escrita é um pouco mais complexo, sendo que consegue, ainda assim, dar-lhes algumas notas mais criativas e livres. Nesta parte, pretende-se também um tom mais descritivo e analítico para o texto. *Vestidos Brancos* estuda aquele que é talvez o livro mais consagrado do autor, *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*. Nele, analisa o papel da parede branca, tão disseminada pelos arquitectos modernos, e, ao mesmo tempo, tão ignorada pelo debate arquitectónico. Wigley investiga as causas dessa omissão, revelando o que se esconde sob a superfície branca dos edifícios modernos. *Striptease* examina o livro *Constant's New Babylon: the Hyper-Architecture of Desire*, em que o autor nos apresenta o projecto mais polémico de Constant Nieuwenhuys, a cidade global de New Babylon. Escrito para complementar uma exposição inteiramente dedicada a este projecto, o livro apresenta uma análise histórica deste e uma abordagem crítica ao presente.

Este trabalho constitui, assim, um breve estudo da extensa obra de um arquitecto/teórico/crítico, cuja relevância para o panorama geral da arquitectura na contemporaneidade ainda não é completamente clara. Sendo essa obra merecedora dum estudo mais aprofundado, pretende-se com esta dissertação reunir e reflectir sobre parte do trabalho de Mark Wigley.

1. Sono REM (rapid eye movement)

(nesta fase, o sono é ainda pouco profundo, mas os sonhos são emocionantes. os três pesadelos que constituem esta parte têm histórias diferentes, com alguns pontos em comum.)

No primeiro capítulo, *Um Erro Maravilhoso*, analisamos como Wigley nos mostra que os arquitectos são seres fora do comum, com inseguranças e dúvidas que tentam ocultar, e que a arquitectura pode expandir os seus limites ao permitir novas formas de pensamento. Para esta leitura foram particularmente importantes as entrevistas feitas a Wigley, como na revista Ípsilon (*O Som do Arquitecto*, 2007), que é uma das peças fundamentais para este trabalho, na *Architectural Theory Review* (*An Interview with Mark Wigley*, 2002), no BLDGBLOG (Building Blog, *Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley*, 2007), e no JA – Jornal Arquitectos (2010), e também os seus artigos *Towards Turbulence*, da revista *Volume* (2006) e *Insecurity by Design*, da revista *Architecture New Zealand* (2002).

O Monstro Acordou aborda o tema da arquitectura desconstrutivista e centra-se na exposição *Deconstructivist Architecture* do Museum of Modern Art de Nova Iorque, realizada em 1988. Apoiar-se, sobretudo, no texto de Mark Wigley para o catálogo da exposição, em que este descreve de forma fascinante o que está por detrás daquela arquitectura e o que têm em comum aqueles arquitectos. Outros textos importantes para este tema são *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview*, *Story-Time*, ambos publicados na revista *Assemblage* (1988 e 1995, respectivamente), e novamente o artigo *Towards Turbulence*.

As questões da teoria, comunicação e ensino em arquitectura são estudadas em *Storytelling*. Com a leitura de *Story-Time*, percebemos que os arquitectos são treinados para contar histórias e que a arquitectura é sempre discurso. Sobre os meios de comunicação em arquitectura, Wigley explica em *Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley* que a forma como se transmite

a mensagem é extremamente relevante no campo da arquitectura, e novos processos devem ser experimentados. Esta entrevista é também importante para o tema do ensino de arquitectura, mas são vários os artigos e entrevistas em que aborda o assunto, com destaque para *Mutations of Fame*, da revista *Volume* (2007), e *Anthony Vidler and Mark Wigley, in conversation*, da *Architectural Design* (2004).

Os textos e publicações referidos são alguns dos mais relevantes em cada tema ou capítulo. Outras leituras complementam as acima referidas. Todas as traduções para Língua Portuguesa dos textos em Línguas Estrangeiras são feitas pela autora.

1.1 Um Erro Maravilhoso

“É um enorme erro profissional ser arquitecto, mas é um erro maravilhoso. Todo o artista partilha o amor pelo misterioso, mas, quando se trata de arquitectura, é mais intenso, é mais radical. Um edifício ter a mesma qualidade misteriosa de um poema é como um milagre.”⁵

A reflexão sobre a personagem do arquitecto é recorrente nos textos e entrevistas de Mark Wigley, independentemente do tema que aborda. Chega mesmo a caracterizá-lo como uma espécie diferente do ser humano, com um comportamento singular e uma forma especial de ver, sentir e compreender o mundo. A sua visão do arquitecto está interligada com a do papel da arquitectura; considera que as expectativas que as pessoas têm desta não coincidem com os desejos do arquitecto, o que provoca neste uma certa angústia.

A partir do momento em que é utilizada a palavra ‘arquitectura’, é definida uma separação entre turbulência e segurança, entre agitação e estabilidade, entre exterior e interior.

“Isto não é novidade. O sismógrafo tem estado parado há anos, séculos, até milénios. Sempre estive e sempre estará. Por definição, paramos de estremecer no momento em que a palavra ‘arquitectura’ é usada.”⁶

É a própria arquitectura que produz o efeito de um exterior. Os edifícios mantêm a agitação no exterior, mais do que constroem um interior seguro. E o arquitecto é chamado para colocar uma certa ordem quando existem forças turbulentas. “É uma figura de último recurso.”⁷ Deve ser alguém seguro, forte, convicto, alguém de confiança, racional, eficiente, que responde a perguntas. É suposto ser aborrecido.

No entanto, o arquitecto vive um romance “secreto” com o “mistério” infindável dos

⁵ FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - O Som do Arquitecto, 2007, p. 36.

⁶ WIGLEY, Mark - Towards Turbulence, 2006, p. 6.

⁷ *Ibidem*.



Fig. 2 - Primeira reunião do CIAM em La Sarraz, 1928

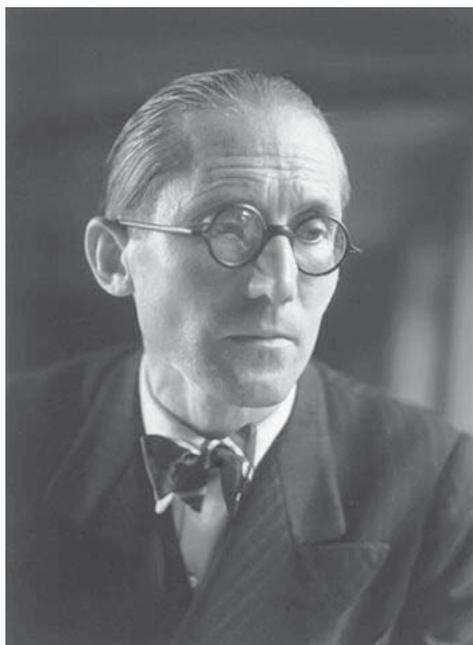


Fig. 3 - Le Corbusier

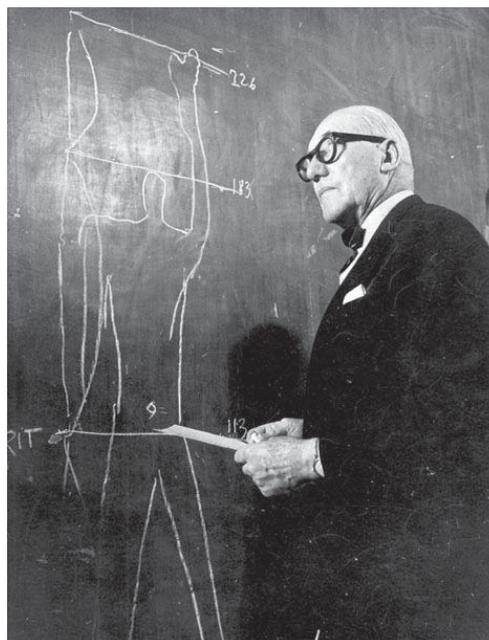


Fig. 4 - Le Corbusier

edifícios, a desorientação, a incerteza. A certeza e a segurança em arquitectura tornam os edifícios aborrecidos, óbvios, como “túmulos”, que não colocam questões, não nos fazem pensar. Na entrevista que dá à revista *Ípsilon*, em 2007, explica que o papel do arquitecto deve ser o de fazer projectos e edifícios que coloquem perguntas; “o objectivo principal da arquitectura é introduzir, por um momento, uma ligeira hesitação no modo corrente de pensar”.⁸

O que Wigley reconhece é que, como todas as outras pessoas, o arquitecto é um ser inseguro, que não tem certezas nem respostas absolutamente claras. Ao contrário da maioria das pessoas, para quem um edifício é “como uma pedra, uma espécie de «cinto de segurança»”, o arquitecto não saberia responder se lhe perguntassem o que é um edifício. Para ele, é uma fonte de contínuo deslumbramento e estranheza, pois vê a arquitectura como algo “mágico”. É como se visse sempre as coisas pela primeira vez, imaginando as mais variadas histórias para cada espaço.

“Na nossa cultura, os edifícios são usados como uma imagem de certeza. Portanto, se se é um arquitecto, tem que se ser super-seguro. Isto pode matar os edifícios, retirar-lhes a magia, o espanto. Uma criança sabe, é claro, que a arquitectura é magia: para ela, um quarto está cheio de fantasmas, de histórias. De certa forma, o arquitecto permanece uma criança ao longo da vida. (...) Para o arquitecto – como para a criança –, tudo no mundo é mágico e misterioso. E tudo deveria ser cheirado, saboreado, tocado. É a pessoa menos cínica possível.”¹⁰

Desta forma, quando Wigley sugere que o mistério faça parte dos seus projectos, não faz mais do que aproximar a arquitectura das outras artes, como o cinema, a pintura, a literatura, que exploram todas as questões da vida humana. No entanto, contrariando os ideais de ordem e estabilidade da arquitectura, contraria a tradição desde o seu princípio. Agita o que é suposto estar fixo e que nos protege dessa mesma agitação.

O arquitecto vive uma constante contradição entre o que lhe é solicitado e aquilo que realmente sonha para os seus edifícios. Retira todas as dúvidas acerca dos seus projectos através das histórias que conta, atando assim as pontas soltas. “Agarramo-nos a tudo o que faça a arquitectura parecer normal.”¹¹ Mas isto coloca o arquitecto num paradoxo, e Wigley acredita que isso se pode constatar na própria figura do arquitecto. No modo de vestir, é “uma combinação de cientista e artista” ao ter que ser “perfeitamente científico, racional, técnico, de confiança, eficiente”, ao mesmo tempo que “vive este romance, este mistério”¹². No artigo *Towards Turbulence*, um texto que transborda ironia, publicado na revista *Volume*, descreve como

⁸ FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - O som do arquitecto, 2007, p. 35.

⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

¹¹ HARTOONIAN, Gevork - An Interview with Mark Wigley, 2002, p. 97.

¹² FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - O Som do Arquitecto, 2007, p. 36.



Fig. 5 - Mies van der Rohe



Fig. 6 - Álvaro Siza Vieira

a “quietude institucionalizada”¹³ pode também ser vista no aspecto do arquitecto, que raramente sorri nas fotografias. Mesmo que o ressentimento e a frustração pareçam ser requisitos da profissão, ele também não pode parecer infeliz, e quando fotografado deve transmitir seriedade e sensibilidade.

“Deve ser a única profissão, além da do agente funerário, na qual o sorriso é banido. (...) É como se o arquitecto agitado fosse uma contradição nos termos. A cara do arquitecto, como a do edifício, é o que começa quando a agitação pára. Os lábios do arquitecto têm que estar fechados. (...) Os arquitectos mais famosos têm que ser admirados pela sua capacidade de manter os lábios numa linha recta durante toda a sua carreira. (...) Até a mais pequena quantidade de turbulência é banida. Todos os sinais de vida, começando pela respiração, têm que parar para que a arquitectura possa começar.”¹⁴

A acompanhar o texto, há uma selecção de fotografias em que se podem ver vários arquitectos, como Le Corbusier e Mies van der Rohe, em diferentes situações, mas nunca a sorrir. Sobre Álvaro Siza chega a dizer que “pode-se, às vezes, ver na sua cara uma espécie de dor...”¹⁵

Podemos encontrar sinais dessa paixão pelos mistérios da arquitectura em textos de vários arquitectos e podemos também perceber como ela foi, em alguns casos, reprimida. Numa conversa, Mies van der Rohe toca no assunto:

“Às vezes rejeitava coisas que gostava muito, coisas que me falavam ao coração, porém quando eu tinha uma convicção melhor, uma ideia melhor, mais clara, então seguia essa ideia mais clara. (...) Quando se trabalha com a razão e não se têm ideias extravagantes, ideias arquitectónicas particulares, tudo pode ser muito melhor. (...) nos edifícios tenho que fazer o que deve ser feito e não o que eu gosto.”¹⁶

Por outro lado, podemos encontrar arquitectos que sempre lutaram por uma maior liberdade na arquitectura, sem renunciar às suas paixões, como, por exemplo, Pancho Guedes, e que tentam aproximar as pessoas, os arquitectos e os críticos, como tem feito Manuel Graça Dias no nosso país. No seu artigo “Crítica de Arquitectura”¹⁷, fala-nos das razões para essa aproximação e dos alegados “compromissos” da arquitectura:

“Dir-me-ão que a arquitectura não pode ser inútil, que é uma arte de compromisso. Mas que compromissos? Vejo mais conformismos que compromissos. (...) Dizem que a arquitectura

¹³ WIGLEY, Mark - *Towards Turbulence*, 2006, p. 7.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - *O Som do Arquitecto*, 2007, p. 35.

¹⁶ PUENTE, Moises - *Conversas com Mies van der Rohe*, 2006, p. 61.

¹⁷ DIAS, Manuel Graça – *Crítica de Arquitectura*. In AZEVEDO, João, ed. - *Vida Moderna*. 1992. p. 175-179.

são «prédios», como quem diz fatalidade e aos «prédios» fosse vedado o alegrar das ruas, a surpresa das ruas, o ritmo ou a desarmonia das ruas. (...) Os arquitectos (como os críticos) são homens como os outros e emocionam-se: com a vida, com as formas, com as colagens, com o novo, com a luz; falam do que sabem: da vida, das formas, das colagens, do novo, da luz.”¹⁸

Não é aceitável que o arquitecto esteja tão apaixonado pela estranheza, por isso evita falar disso em público, o que leva a que muitas vezes seja visto como uma personagem arrogante quando, na verdade, sente apenas insegurança.

Como consequência destas contradições, por vezes o arquitecto não se leva suficientemente a sério, e recorre frequentemente a especialistas de outras áreas para legitimarem as suas ideias. Numa entrevista à “Architectural Theory Review”, Wigley compara a arquitectura à Nova Zelândia: sendo um país isolado, situado a uma grande distância dos chamados grandes centros, pode ser considerado inferior, mas ao mesmo tempo o país sente orgulho dessa distância e até dessa inferioridade.

“Em todo o meu pensamento sobre discurso arquitectónico, imagino sempre que a arquitectura é como a Nova Zelândia. Imagino que a relação da arquitectura com o mundo e com outras disciplinas é exactamente como a relação engraçada que conheço tão bem entre a Nova Zelândia e o resto do mundo. A arquitectura é uma disciplina dividida entre sentimentos de inferioridade e arrogância suprema. Não temos a certeza se pertencemos à universidade, por exemplo. Pensamos erradamente que não somos verdadeiros intelectuais, e ao mesmo tempo somos ferozmente orgulhosos e lançamos de forma arrojada as nossas ideias pretensiosas em qualquer fórum. (...) Os arquitectos são neozelandeses.”¹⁹

A arquitectura é uma forma de comunicar ideias, de pensar. O arquitecto é admirado por pensar, e pensando de maneira diferente, permite que também outros pensem de maneiras diferentes e talvez até que vivam de maneiras diferentes.

“Se pensarmos nos arquitectos de que mais gostamos, aqueles que realmente nos emocionaram, eles não se limitaram a construir o que lhes foi pedido – construíram algo que era *surpreendentemente melhor* do que o que lhes foi pedido. Eles alteraram o desejo. O bom arquitecto é aquele que te leva a perceber que os teus desejos podem ser mais ambiciosos, e que depois satisfaz esses novos desejos de formas que são muito, muito positivas. Essa – *essa* – é uma missão social realmente importante.”²⁰

¹⁸ *Ibidem*, p. 176.

¹⁹ HARTOONIAN, Gevork - An Interview with Mark Wigley, 2002, p. 101.

²⁰ MANAUGH, Geoff - Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley, 2007. Disponível na Internet: <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html>.



Fig. 7 - Ataque ao World Trade Center, 11 Set. 2010

Por isso, defende Wigley, o arquitecto devia “ser mais conhecido por falar”²¹, por mostrar as suas ideias ao mundo, contar histórias, e os edifícios são apenas um dos meios que podem utilizar para passar a sua mensagem. “A arquitectura está singularmente equilibrada entre silêncio e tagarelice, e os arquitectos tentam brincar com a derrapagem entre eles de formas que servem as suas fantasias particulares.”²² O arquitecto não comunica apenas com edifícios e desenhos, mas também através da escrita, da participação em palestras, conferências, entrevistas, etc. “É muito bonito o som do arquitecto.”²³

Não há assunto sobre o qual o arquitecto não fale, e Wigley considera isso positivo, pois os arquitectos aprendem muito apenas por prestarem atenção aos detalhes do mundo que os rodeia. E podem falar sobre as mais elevadas ambições da sociedade, pois falar ambiciosamente significa optimismo, e isso é algo que não falta a um arquitecto.

“O arquitecto acha sempre que mesmo uma pequena alteração no tecido urbano pode conduzir a uma forma mais bela de pensar e, portanto, talvez, de viver. Nenhum arquitecto pensa que o seu trabalho pode ter um impacte negativo. Acha também que pode começar a discussão por uma sociedade melhor propondo um puxador de porta melhor. Tem este extraordinário idealismo. Num mundo com tanto pessimismo, tanto cinismo, tanto horror, tanta iniquidade, é maravilhoso ter toda uma espécie profissional organizada em torno do optimismo.”²⁴

Wigley considera que é apenas quando discute apaixonadamente as suas ideias com os seus colegas de profissão que o arquitecto demonstra as suas inseguranças. Em público, pelo contrário, deve transbordar confiança. Se os edifícios nos devem transmitir segurança, quem os desenha deve aparentemente fazer o mesmo.

O que Wigley põe frequentemente em causa é essa ideia de arquitectura como abrigo que nos protege sempre dum mundo perigoso. Acontecimentos recentes têm mostrado que a arquitectura é frágil, sejam eles causados por factores naturais ou humanos. Um desses acontecimentos foi o ataque ao World Trade Center. Numa contribuição para o livro *After the World Trade Center: Rethinking New York City*, Wigley analisa-o enquanto desafio ao pacto que o arquitecto tem com a sociedade de fazer edifícios que tranquilizam. O primeiro sinal de que essas premissas tinham sido postas em causa foi a procura de respostas da parte dos arquitectos, após a queda das torres.

“As pessoas voltam-se para os arquitectos à procura de respostas. Certamente que os responsáveis por moldarem as estruturas podem ajudar a explicar o significado deste

²¹ FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - O Som do Arquitecto, 2007, p. 36.

²² WIGLEY, Mark - Story-Time, 1995, p. 83.

²³ FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - O Som do Arquitecto, 2007, p. 36.

²⁴ *Ibidem*, p. 35.



Fig. 8 - *Ground Zero*

acontecimento traumático. Emergindo de uma relativa obscuridade, os arquitectos têm destaque em revistas e são extensivamente citados em jornais. Apareceram em programas de televisão e foram entrevistados nas notícias. (...) Mesmo assim tão pouco é dito. Todos fingem encontrar no acontecimento a mais clara evidência do que têm dito durante tanto tempo. É sobretudo uma espécie de terapia disciplinar, uma reafirmação da figura tradicional do arquitecto como gerador de objectos culturalmente reconfortantes, uma contínua negação do facto dos arquitectos estarem tão confusos e traumatizados como as pessoas para quem trabalham.”²⁵

Para compreender o evento, Wigley olha para as fantasias que as pessoas têm pelos edifícios em geral e pelas “Torres Gémeas” em particular, fantasias de segurança, de protecção da frágil vida humana. Assim, “ser magoado por um edifício é inaceitável” e “a morte causada pela arquitectura é intolerável.”²⁶ Podemos observar todos os dias nos jornais o destaque dado a edifícios que ameaçam ruir e não estranhamos que estas notícias mereçam mais atenção do que muitos homicídios. Se um edifício causa vítimas ao ruir, é notícia de primeira página. Na maioria das vezes, as vítimas não são mostradas, mas os destroços do edifício representam-nas. Têm um poder simbólico. “Imagens de edifícios devastados são as mais eloquentes e perturbadoras testemunhas de desastre. Edifícios partidos representam pessoas partidas.”²⁷

Para além disto, os edifícios devem durar mais tempo do que as pessoas, são abrigos emocionais como são também físicos. Criam um sentido colectivo de tempo.

“Perder um edifício não é simplesmente perder um objecto onde temos vivido ou para o qual temos olhado mas um objecto que nos tem estado a vigiar. E quando as nossas testemunhas desaparecem, algo da realidade da nossa vida vai com elas. As pessoas estão a sofrer por elas mesmas quando estão a sofrer pelos edifícios.”²⁸

Os terroristas sabem isto e espalham a ameaça de morte ao produzirem imagens assustadoras. Essas imagens relacionam-se com a capacidade de representação dos edifícios à qual os arquitectos se têm dedicado.

“O terrorista expõe e explora sistematicamente os nossos pressupostos sobre arquitectura. De facto, o terrorista é por definição uma espécie de crítico de arquitectura.”²⁹

Wigley coloca a hipótese de os arquitectos olharem mais para os temidos criminosos do que para os arquitectos famosos, ou seja, de aprenderem mais com ameaças do que com afirmações. Ameaças como a que se realizou no World Trade Center mostram-nos algo perturbador com

²⁵ WIGLEY, Mark - *Insecurity by Design*, 2002, p. 93.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ WIGLEY, Mark - *Space in Crisis*, 2009. Disponível na Internet: <http://c-lab.columbia.edu/0158.html>.

²⁸ WIGLEY, Mark - *Insecurity by Design*, 2002, p. 93.

²⁹ WIGLEY, Mark - *Terrorising Architecture*, 1995, p.42.

To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.



Architecture is defined by the actions it witnesses
as much as by the enclosure of its walls. Murder
in the Street differs from Murder in the Cathedral
in the same way as love in the street differs from
the Street of Love. Radically.

Fig. 9 - Bernard Tschumi Architects – Advertisements for architecture (1976-1977)

que temos vivido há algum tempo.

“A ideia generalizada de que a arquitectura mantém o perigo lá fora foi exposta como uma fantasia. A violência nunca é uma coisa distante. A segurança nunca é mais do que uma ilusão frágil. Os edifícios são muito mais estranhos do que estamos dispostos a admitir. Estão ligados à economia de violência em vez de serem uma simples protecção desta.”³⁰

Como forma de fazer face a esta produção de imagens de segurança, estabilidade, conforto e memória, Wigley diz que os arquitectos devem reflectir sobre estes acontecimentos antes de falarem em reconstrução.

“A única arquitectura que poderá resistir à ameaça terrorista é uma que capte a fragilidade e estranheza dos nossos corpos e identidades, uma arquitectura de vulnerabilidade, sensibilidade, e perversidade. Ignorando isto, os arquitectos vão inconscientemente continuar o trabalho de construir os próximos alvos.”³¹

Devem falar publicamente das suas dúvidas e inseguranças sobre o estatuto dos edifícios, ou não contribuirão para a necessária discussão sobre a relação complexa da arquitectura com o trauma.

Mark Wigley também sugere que o arquitecto se coloque em diferentes atmosferas, de forma a descobrir novos campos onde possa utilizar a sua inteligência. Fala sobre um *expanded architect* numa entrevista ao *Jornal Arquitectos*, explicando que este “retém e expande a capacidade nuclear do arquitecto que é pensar multidimensionalmente.”³² Os arquitectos devem procurar novos territórios como forma de poderem expandir o seu campo de acção e o próprio campo da arquitectura. Ao colocar-se em novas situações, o arquitecto tem que adquirir novas formas e técnicas para sobreviver nesse ambiente.

“Somos terrivelmente corajosos ou ingénuos, não é claro qual, por conseguir ver a possibilidade da forma num caos de factores sobrepostos. O número de dimensões multiplicou-se em massa no decorrer do último meio século, e o conjunto de competências de um arquitecto também se multiplicou em massa em resposta a isso.”³³

Mas Wigley relembra que esta é apenas uma hipótese, uma experiência que está a ser testada e que pode falhar, fazendo-o voltar à ideia mais tradicional do arquitecto: “Posso escrever um manifesto no próximo ano sobre o arquitecto condensado e a necessidade de regressar às decisões fundamentais tomadas num conjunto de limites físicos e intelectuais bem definidos.”³⁴

A revista *Volume*, que fundou em 2005 juntamente com Rem Koolhaas e Ole Bouman,

³⁰ WIGLEY, Mark - *Insecurity by Design*, 2002, p. 98.

³¹ *Ibidem*.

³² MORENO, Joaquim – *Bem-vindos ao vácuo*, 2010, p. 33.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 34.



Fig. 10 - Dubai



Fig. 11 - Dubai



Fig. 12 - Abu Dhabi

, é um dos meios pelos quais tem desenvolvido esta experiência. Em vários números é dado destaque a zonas como o Médio Oriente ou a Ásia, nas quais os arquitectos podem ter um papel decisivo. Em 2007, Wigley diagnosticara um défice de arquitectura durante o *boom* de construção que se vivia em várias zonas do planeta, incluindo o Golfo Pérsico e a China.

“Podemos dizer que, durante a actual explosão de construção, os arquitectos estão a ter mais e mais oportunidades para *não* estarem à altura do potencial da sua área. Podemos dizer: em todo o mundo, os arquitectos estão a estragar tudo. (...) temos mais oportunidades perdidas do que nunca – mas *há* mais oportunidades. E isso é importante.”³⁵

Nesse mesmo ano, a revista *Volume* publicou uma edição especial, *Al Manakh*, inteiramente dedicada à região do Golfo Pérsico. Esta focava-se na compreensão do desenvolvimento urbano ao longo da costa do Golfo. Em Maio de 2010, em Abu Dhabi, foi lançado o segundo número, que aborda a forma como as cidades do Golfo reexaminam os seus métodos e as suas relações com o resto do mundo.³⁶

Mark Wigley tem-se interessado por este tipo de regiões que são geralmente ignoradas pelo *mainstream* e que têm cada vez maiores potenciais para a arquitectura. Vê nelas um desafio que traz novas oportunidades que os arquitectos devem aproveitar para alargarem os limites da arquitectura. Acima de tudo, procura novos papéis para a arquitectura e para o arquitecto.

“O que é excitante na arquitectura é que os seus limites não são claros. É uma forma de pensar; não é um território fixo.”³⁷

³⁵ MANAUGH, Geoff - Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley, 2007. Disponível na Internet: <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html>.

³⁶ Al Manakh. Disponível na Internet: <http://almanakh.org/>.

³⁷ MANAUGH, Geoff - Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley, 2007. Disponível na Internet: <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html>.

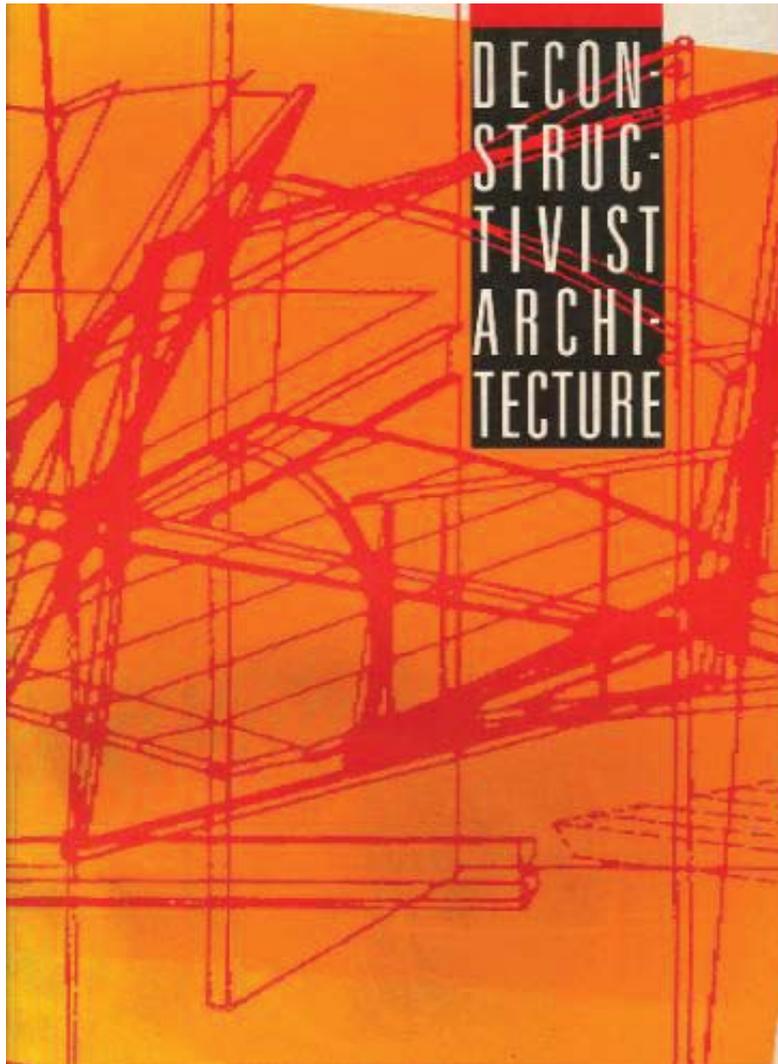


Fig. 13 - Capa do catálogo da exposição *Deconstructivist Architecture*

1.2 O Monstro Acordou

Na exposição “Deconstructivist Architecture” no Museum of Modern Art de Nova Iorque, em 1988, um quase desconhecido, Mark Wigley, de 32 anos, aparece como curador ao lado de Philip Johnson, na altura com 82 anos. O estranho par elabora o catálogo da exposição, explicando os conceitos, as obras e o que une os sete arquitectos presentes.³⁸ Isto acontece apenas dois anos depois de Wigley deixar a Nova Zelândia para ir viver para os Estados Unidos. A relação entre Wigley e a arquitectura desconstrutivista começa com a sua tese de doutoramento, “Jacques Derrida and Architecture: The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse”. Na altura em que começou a escrevê-la, os arquitectos ainda não se tinham interessado pela desconstrução, nem os escritores desconstrutivistas pela arquitectura, e essa troca interdisciplinar parecia improvável. Quando a entregou, em 1986, Derrida tinha também começado a entrar no tema da arquitectura, depois de, em 1985, ter sido convidado por Bernard Tschumi para colaborar no projecto para o *Parc de la Villette*. A partir de então, Wigley passa a ser convidado para vários eventos que tinham como tema o debate sobre desconstrução e arquitectura, sendo a exposição do MoMA um dos mais importantes.

No catálogo, os textos de Philip Johnson e Mark Wigley reflectem a diferença entre as suas experiências. Philip Johnson foi uma figura central do movimento moderno e esteve ligado à exposição apresentada em 1932 também no MoMA, intitulada “Modern Architecture”. Interessou-se também pela arquitectura pós-modernista e, no final dos anos 80, pela arquitectura desconstrutivista, razão pela qual aparece associado à exposição de 1988.

Começa o seu texto explicando as diferentes intenções das duas exposições. Deixa claro

³⁸ Mais precisamente, seis arquitectos e um escritório: Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Frank Gehry, Daniel Libeskind e o grupo Coop Himmelblau.

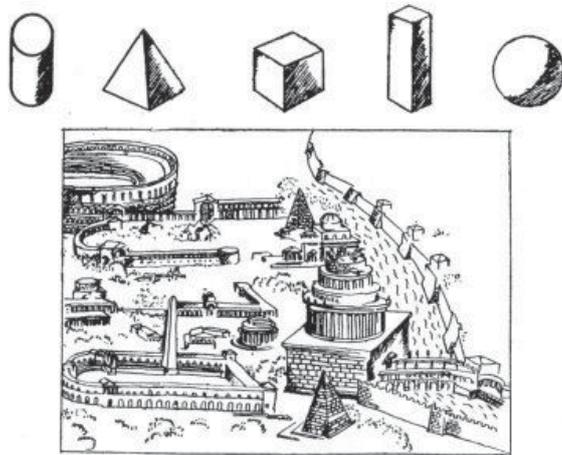


Fig. 14 - A lição de Roma. Le Corbusier, 1922



Fig. 15 - *Supremus n° 58*. Kasimir Malevich, 1916

que, ao contrário do que aconteceu em 1932, não se tinha agora como objectivo o proclamar de um novo estilo ou movimento arquitectónico, mas, sim, mostrar a obra de arquitectos diferentes com ideias semelhantes. Destaca as semelhanças formais entre estes projectos e as obras do construtivismo russo dos anos 20 e 30, que ao mesmo tempo o fascinam e surpreendem. “As mudanças que mais chocam a um velho moderno como eu são os fortes contrastes entre as imagens «retorcidas» da arquitectura desconstrutivista e as imagens «puras» do antigo estilo internacional.”³⁹

No seu texto, Wigley começa exactamente por realçar as diferenças entre toda a tradição arquitectónica e os projectos ali apresentados. Desde que o homem construiu a primeira cabana que a arquitectura é uma disciplina responsável por produzir abrigos seguros, estáveis. A pureza geométrica da composição formal é um factor importante para transmitir ordem. O arquitecto deve excluir toda a instabilidade, combinando formas geométricas simples que não entrem em conflito umas com as outras, construindo um todo unificado. A pureza formal do edifício é entendida como garantia da estabilidade estrutural. A imagem que Wigley utiliza como exemplo no catálogo é “A lição de Roma”, um desenho de Le Corbusier, em que este exemplifica o uso de formas simples como o cubo, o cilindro, a pirâmide, a esfera e o cone, em edifícios. Explica, então, que o que acontece com os projectos desta exposição é algo diferente. Os desejos dos arquitectos são outros. “O sonho da forma pura foi alterado. A forma foi contaminada. O sonho transformou-se numa espécie de pesadelo.”⁴⁰ As formas puras são deixadas de lado e desafiam-se os valores de harmonia, unidade e estabilidade, explorando as potencialidades ainda desconhecidas da estrutura, interrogando a forma.

A relação com o construtivismo russo não é apenas estética. As estratégias formais então desenvolvidas são utilizadas por estes projectos, mas o mais importante é que a vanguarda russa pôs pela primeira vez em causa a condição do objecto e o pensamento tradicional sobre este. Pela primeira vez, as regras clássicas de composição sofreram um interrogatório – as formas puras eram utilizadas, mas produziam composições geométricas torcidas, sem uma hierarquia clara e sem formarem um todo unificado.

“O construtivismo russo constituiu um marco fundamental no qual a tradição arquitectónica foi tão radicalmente torcida que se abriu nela uma fissura através da qual certas possibilidades arquitectónicas inquietantes foram visíveis pela primeira vez. [...] Mas aquela possibilidade radical não foi acolhida na altura. A ferida na tradição não tardou a fechar, deixando só uma leve cicatriz.”⁴¹

³⁹ JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark – *Arquitectura Deconstructivista*, 1988, p. 7.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 10.

⁴¹ *Ibidem*, p. 11.



Fig. 16 - Remodelação de um sótão. Coop Himmelblau

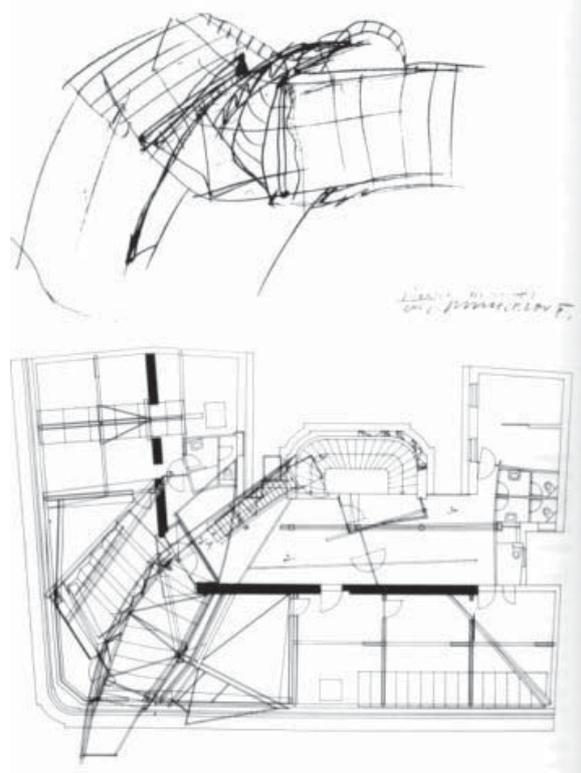


Fig. 17 - Esboço e planta, remodelação de um sótão. Coop Himmelblau

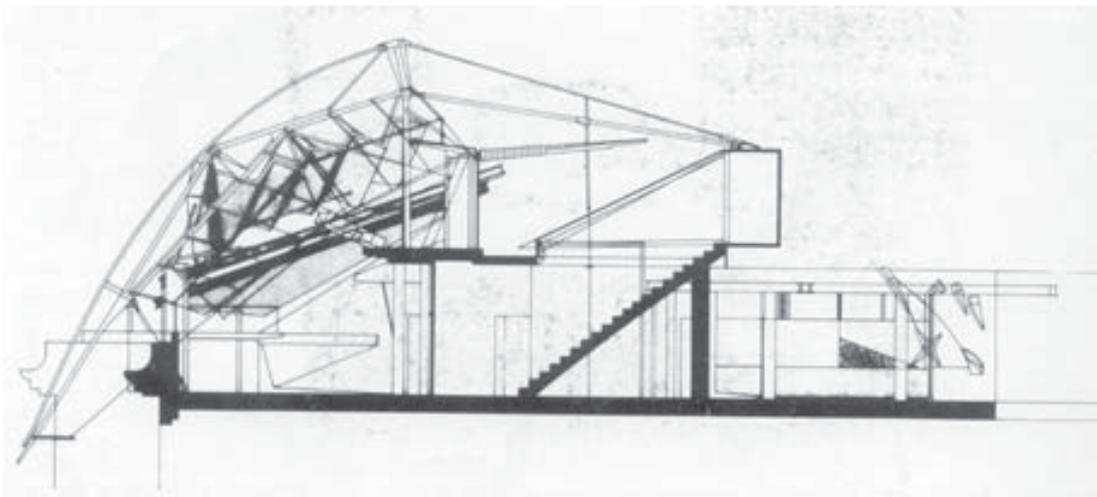


Fig. 18 - Corte, remodelação de um sótão. Coop Himmelblau

As próprias formas não eram questionadas e os construtivistas usavam as formas puras nas suas composições instáveis. A estrutura interna não era manipulada. E isso tornou-se um factor decisivo quando começaram a passar as suas ideias para a arquitectura. As “estruturas radicais” nunca se construíram e a instabilidade desapareceu gradualmente, sendo apenas desenvolvida nas artes que não tinham as restrições estruturais e funcionais da construção. Os projectos de arquitectura que construíram transformaram-se em composições harmoniosas. “A perigosa fantasia transformou-se em segura realidade.”⁴² A tradição arquitectónica não foi abalada, o construtivismo tornou-se apenas num estilo que o movimento moderno depressa se encarregou de corromper.

Os projectos da exposição do MoMA exploram a relação entre a instabilidade da primeira vanguarda russa e a estabilidade do tardo-moderno, empregando a estética do tardo-moderno e a geometria radical da obra construtivista. Os arquitectos não usam as obras da vanguarda russa como meros objectos estéticos, por vezes nem é de forma consciente que trabalham com fontes construtivistas; o que interessa é que foram os construtivistas russos que descobriram as configurações geométricas que permitem desestabilizar a estrutura. “A estética é empregue apenas para explorar uma possibilidade ainda mais radical, que a vanguarda russa tornou possível mas não aproveitou.”⁴³ A geometria irregular e a instabilidade são agora produzidas dentro das próprias formas, e não pelo conflito de formas puras. Isto não implica uma fractura, corte ou fragmentação, pois isso traduz-se num efeito decorativo. Wigley usa o projecto de remodelação de um sótão do grupo Coop Himmelblau para mostrar que a distorção acontece a partir do interior.

“O projecto de remodelação de um sótão (...) é claramente uma forma que foi distorcida por um organismo estranho, um animal retorcido e disruptivo que atravessa a esquina. Um relevo retorcido infecta a caixa ortogonal. É um monstro esquelético que rompe os elementos da forma na sua luta emergente. Libertada das familiares vinculações da estrutura ortogonal, a cobertura parte-se, rasga-se e retorce-se. A distorção é especialmente inquietante porque parece pertencer à forma, formar parte dela. É como se estivesse ali presente desde sempre, até que o arquitecto a libertou (...)”⁴⁴

A distorção interna não destrói a forma, esta sobrevive e parece mesmo ficar fortalecida. É difícil perceber o que veio primeiro, pois, apesar de aparentemente a diferença entre a forma e a sua distorção ser clara, quando examinadas mais cuidadosamente, torna-se menos evidente onde acaba uma e começa a outra. Isto faz-nos acreditar que a perfeição sempre conteve em si

⁴² *Ibidem*, p. 15.

⁴³ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 17.

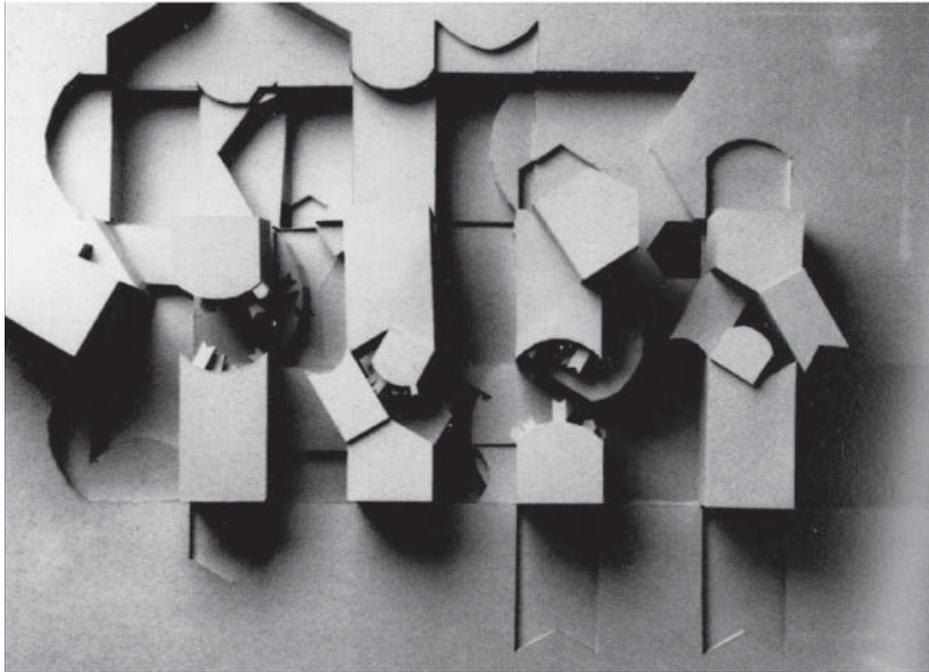


Fig. 19 - Biocentro Universidade de Frankfurt, maquete. Peter Eisenman, 1987

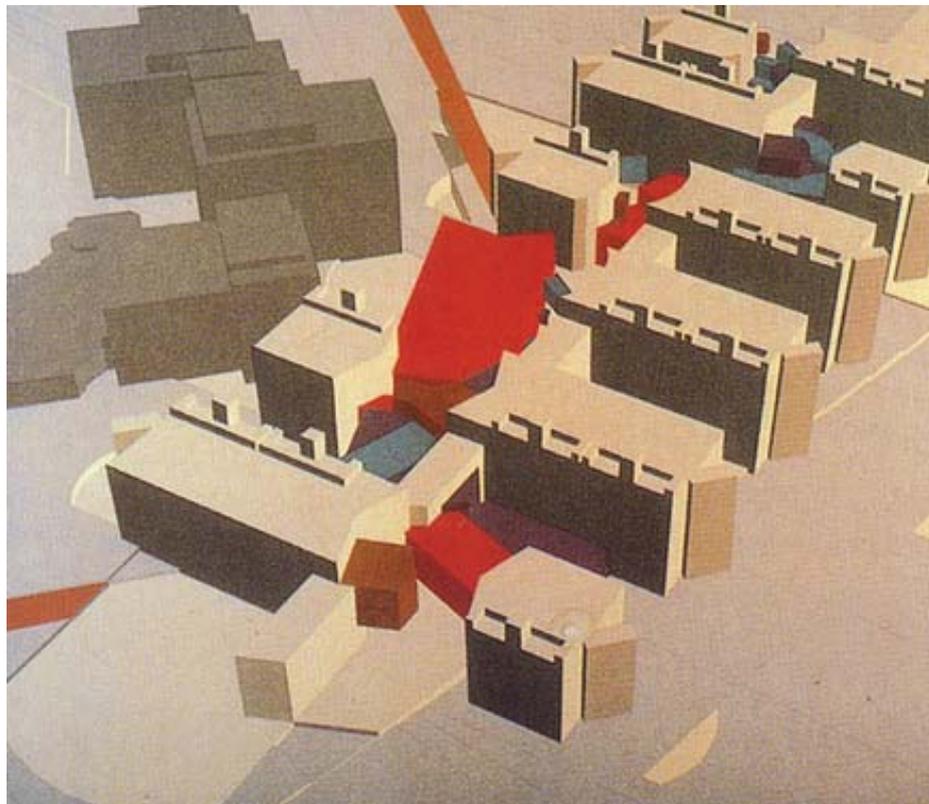


Fig. 20 - Biocentro Universidade de Frankfurt. Peter Eisenman, 1987

a imperfeição, o que provoca um sentimento de intranquilidade. Wigley também demonstra no texto do catálogo como este sentimento pode ser provocado através da relação entre as formas e o seu contexto. A arquitectura desconstrutivista não se subjugava ao contexto, mas também não o ignora; procura o estranho dentro do familiar, impulsiona uma parte do contexto para alterar todo o conjunto. Essa parte torna-se protagonista, adquire uma “presença misteriosa, diferente do contexto de que procede, estranha e também familiar: uma espécie de monstro adormecido que desperta no meio do quotidiano.”⁴⁵ O papel da parede é também questionado, já que esta não divide simplesmente um interior dum exterior, pois essa divisão é alterada. As janelas deixam de ser aberturas regulares numa parede sólida, as paredes abrem-se de forma ambígua, são torturadas, partidas e dobradas, e deixam de ser um elemento que transmite segurança, pois já não dividem um interior familiar do caos exterior. A linha de separação entre estabilidade e caos desapareceu. É esta a principal causa da inquietude. Pela primeira vez, a arquitectura não limita a agitação. Não é um “gesto apaziguador.”⁴⁶

A introdução desta “desorientação” na arquitectura vai contra a tradição desde o seu início. Ao lermos o artigo *Towards Turbulence*, publicado na revista *Volume* em 2006, compreendemos a importância disto, pois a tradição manda que a arquitectura seja aquilo que resiste à agitação. “Os edifícios sempre serviram para estabilizar, proteger, produzir um sentido de ordem num mundo caótico. O discurso arquitectónico começa com a ideia de que os primeiros edifícios mantinham a turbulência lá fora.”⁴⁷ Mas no texto *Deconstructivist Architecture*, Wigley considera que os elementos de turbulência sempre existiram no centro da tradição, e foram reprimidos pelos arquitectos ao longo do tempo. Estes projectos trazem-nos à superfície e, ao explorarem a debilidade da tradição, não tentam superá-la, mas sim alterá-la. Esta obra não constitui uma vanguarda, não é distinta das tradições que questiona, “não é uma projecção do futuro nem uma simples lembrança historicista do passado. É antes uma tentativa de meter-se sob a pele da tradição viva, irritando-a a partir do interior. A arquitectura desconstrutivista encontra as fronteiras, os limites da arquitectura, ocultos dentro das formas quotidianas. Encontra um território novo dentro dos objectos antigos.”⁴⁸

Apesar da maioria dos projectos nunca ter sido construída, essa possibilidade estava presente. É o que os torna verdadeiramente radicais, pois não são meras propostas utópicas. Enfrentam de formas pouco convencionais os problemas básicos da construção: os estruturais e os funcionais.

A maneira de questionarem a forma pura a partir do interior é precisamente alterando a

⁴⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁶ WIGLEY, Mark - *Towards Turbulence*, 2006, p. 6.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark - *Arquitectura Deconstructivista*, 1988, p. 18.



Fig. 21 - The Peak, Hong Kong, Zaha Hadid, 1982

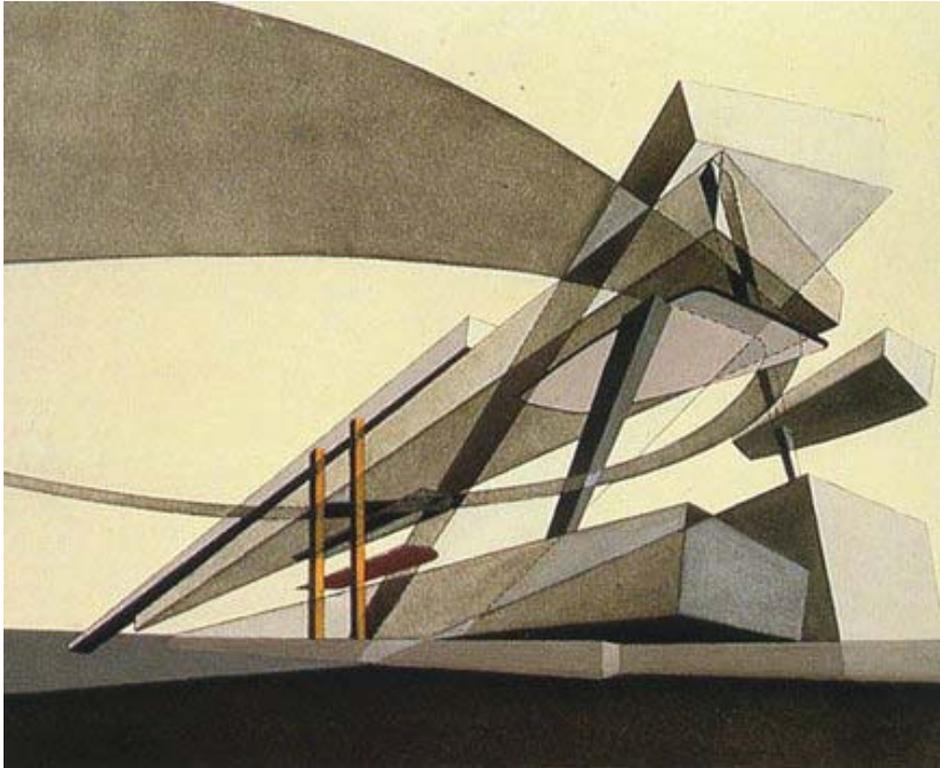


Fig. 22 - The Peak, Hong Kong, Zaha Hadid, 1982

estrutura dos edifícios. Esta é retorcida, levada até aos seus limites, até começar a ser inquietante. Paredes e pisos começam a mover-se, mas isto não implica a fragilidade da estrutura. É a própria solidez dos edifícios que é pouco familiar, não estando de acordo com o nosso sentido comum de estrutura. Isto altera também o sentido tradicional da função. Na arquitectura moderna, o conceito de função era levado até à forma, os edifícios tinham que *parecer* funcionais. Na arquitectura desconstrutivista, a complexidade funcional é considerada na ruptura da forma pura. Existe uma certa crítica à estética funcional do modernismo, que chegava por vezes a ser mais importante do que as funções em si.

“A forma não segue a função, mas sim a função segue a deformação. (...) Apesar de questionarem as ideias tradicionais sobre a estrutura, estes projectos são rigorosamente estruturais. Apesar de questionarem a retórica funcionalista do movimento moderno, cada projecto é rigorosamente funcional.”⁴⁹

Também o papel tradicional da teoria é alterado, pois os projectos posicionam-se no reino da construção e não no das abstracções verbais. Em cada um destes projectos a teoria está presente no próprio objecto. No fim, a força desse objecto faz com que a teoria que o produziu seja irrelevante. Wigley não alarga muito este tópico em *Deconstructivist Architecture*, para o compreendermos melhor temos que recorrer a outros textos seus, como uma entrevista, também de 1988, em que explica que, ao debilitarem a relação tradicional entre estrutura e ornamento, estes projectos minam também a tradicional relação entre estética e teoria, porque esta está dependente da tradição na qual o ornamento é *adicionado* à estrutura, é uma representação desta.⁵⁰ Como vimos em relação ao projecto de remodelação de um sótão, a separação entre a forma e a sua distorção ornamental não é clara, nem é evidente qual delas veio primeiro. O projecto afasta a teoria, questionando o papel tradicional da estrutura e do ornamento. No fim, a teoria usada para produzir o objecto não é importante, está dissimulada pelo próprio objecto que produz.

A arquitectura desconstrutivista não é apenas um novo estilo ou movimento, pois os projectos não compartilham apenas uma estética. “Trata-se de um peculiar ponto de intersecção entre arquitectos marcadamente diferentes que se movem em direcções diferentes. (...) Claramente, influenciam-se mutuamente de formas muito complexas, mas não formam uma equipa; são, no máximo, uma aliança incómoda.”⁵¹ Cada um dos arquitectos explora o potencial oculto da modernidade para criar edifícios inquietantes. Para além disso, estes projectos alteram os conceitos de ordem, estabilidade, harmonia e unidade, profundamente enraizados na arquitectura. Esta

⁴⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁰ Ver: HAYS, Michael - The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview, 1988, p. 52.

⁵¹ JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark - Arquitectura Deconstrutivista, 1988, p. 19.

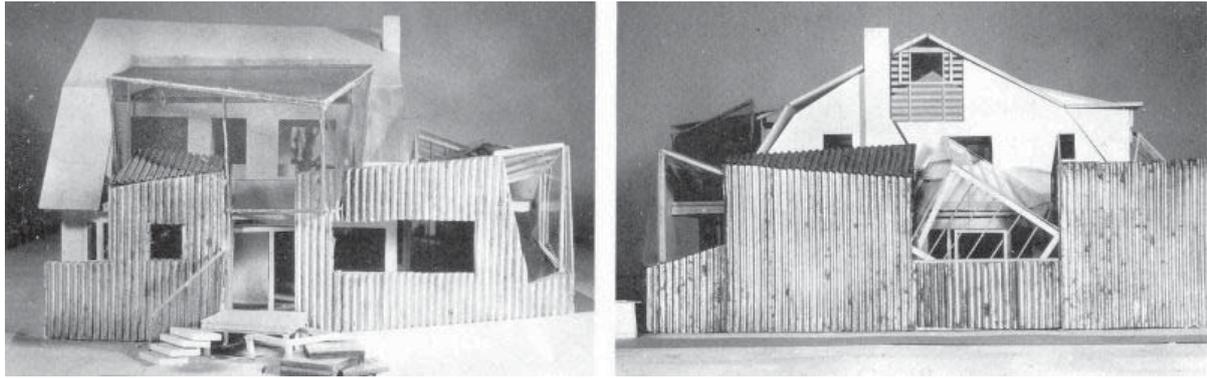


Fig. 23 - Casa Gehry, maquete. Frank Gehry, 1988

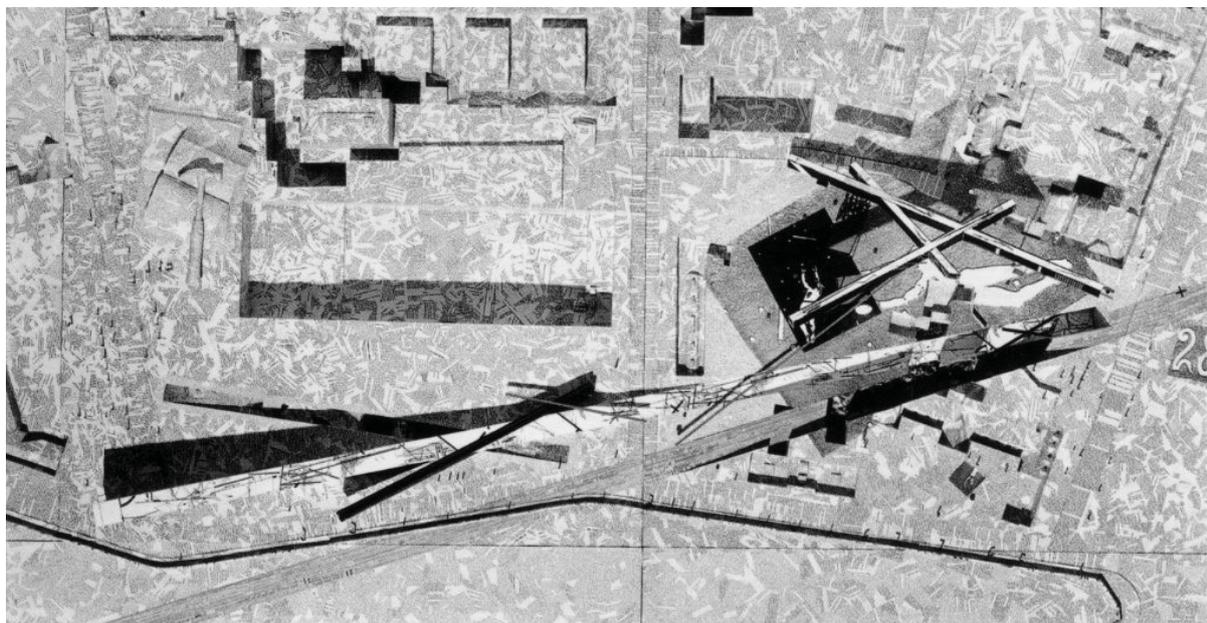


Fig. 24 - City Edge, Berlin. Daniel Libeskind, 1987

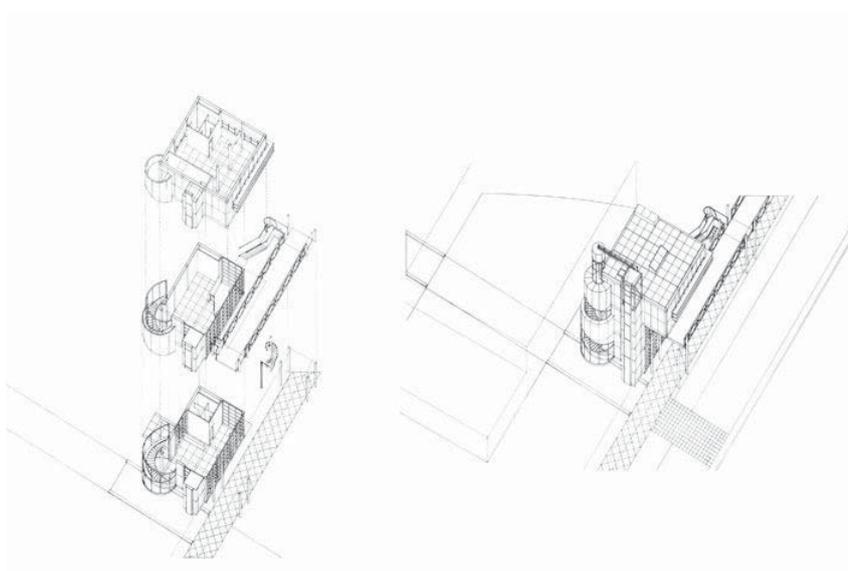


Fig. 25 - *Folie*, Parc de la Villette. Bernard Tschumi, 1982-1985

alteração não está relacionada com uma mudança fundamental na cultura. A inquietação não é produzida por acontecimentos culturais que abalam o mundo, mas também não é consequência de um estado de alma do arquitecto, pois este não tem intenção de expressar nada. “O pesadelo da arquitectura desconstrutivista habita o subconsciente da forma pura, não o subconsciente do arquitecto.”⁵² Cada arquitecto liberta a estranheza presente nas formas de modo diferente, e assim subvertem-nas de maneiras radicalmente distintas. Esta arquitectura mostra que a tradição ocidental assenta em enormes dilemas que os arquitectos insistem em esconder e que estes não são motivo para a sua ruína, mas sim a fonte da sua força. “Os projectos sugerem que a arquitectura sempre esteve questionada por esta classe de enigmas, que são a origem da sua força e do seu deleite, e que são o que torna possível a sua formidável presença.”⁵³

No catálogo da exposição, Wigley não desenvolve as relações que é possível estabelecer entre esta arquitectura e a desconstrução enquanto modalidade filosófica. Diz mesmo que é a sua capacidade para “alterar as nossas ideias sobre a forma o que faz com que estes projectos sejam desconstrutivos”⁵⁴, e não porque se relacionem com a filosofia da desconstrução, pois a maioria dos arquitectos nem sequer a conhecia. Num outro texto, de 1995, esclarece que o que se passava era o processo inverso, quem estivesse interessado em desconstrução podia também interessar-se por certos aspectos destes projectos e que estes podiam mesmo representar um desafio para a teoria.⁵⁵ Em 1993, Wigley escreve o livro *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*⁵⁶, no qual revê a sua tese de doutoramento sobre as teorias de Derrida, sob novas perspectivas e tendo em conta os mais recentes textos do filósofo, que abordam o tema da arquitectura.

Mark Wigley sublinha o facto de esta não ser uma arquitectura de vanguarda. Ela não parte duma posição radical situada nas margens, habita o centro da tradição e altera-o. Mas coloca problemas e questões tanto ao centro como às margens. Wigley admite a importância da figura central de Philip Johnson enquanto aliado desta arquitectura e da instituição central que é o Museum of Modern Art como ‘casa’ desta exposição.

“É tão óbvio como o cavalo de madeira foi sedutor para os Troianos. O cavalo, que ficou no exterior dos portões de Tróia, foi engolido para dentro da arquitectura da cidade fortificada; mas pela calada da noite provou ser mais do que problemático. E agora este animal desconstrutivo está a ser publicamente carregado desde Lower East Side através dos portões de Castle Modern. Nada podia ser mais óbvio. Mas não acham que também pode

⁵² *Ibidem*, p. 20.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁵ Ver: WIGLEY, Mark - Story-Time, 1995, p. 86.

⁵⁶ Ver: WIGLEY, Mark - The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt, 1993.



Fig. 26 - Casa da Música, Porto. Rem Koolhaas, 2005



Figs. 27, 28 e 29 - Vários logótipos da Casa da Música mostram como o edifício sempre foi a imagem da própria instituição.

haver algo perverso a ocorrer?”⁵⁷

Dentro do Castelo Moderno, o monstro agitou-se e fez muito barulho.

A exposição permitiu aos arquitectos mostrar aquilo que iam mostrar eventualmente, mas numa forma amplificada, mais mediática. Wigley insiste que o objectivo “não era o lançamento dum movimento usando o combustível patentado do MoMA”, mas sim mudar a linguagem, alterar o rumo da discussão sobre arquitectura. “Toda a gente simplesmente subiu para as respectivas *soap boxes* e fez imenso barulho. A exposição foi uma espécie de amplificador inserido no discurso num momento bastante silencioso.”⁵⁸

O monstro foi ouvido. Aqueles que o compreenderam, hoje, tomam como garantidos alguns conceitos que na altura não o eram. “Algumas questões tornaram-se questões pela primeira vez, alguns conceitos começaram a circular, a retórica mudou. Quem sabe que papel desempenhou a própria exposição.”⁵⁹ Não se sabe ao certo, mas pode imaginar-se. Sete arquitectos independentes, já reconhecidos e com algum controlo dos media, através dos quais tinham vindo a divulgar largamente o seu trabalho, juntam-se numa exposição no MoMA, com o apoio de Philip Johnson, e dizem que as coisas podem/devem mudar. Cada arquitecto fala do seu trabalho de maneira diferente, mas essa dissonância é produtiva. São várias as mensagens que transmitem, mas, no fim, todas convergem para as possibilidades de uma maior liberdade criativa dos arquitectos. Mais do que a complexidade das ideologias, é a força das imagens presente nas propostas que é transmitida, quase em directo. O seu poder iconográfico começa a ser reconhecido e aproveitado pelas grandes empresas e instituições públicas ou privadas, que têm vindo a querer ser representadas com contemporaneidade desde há várias décadas. Os media ajudam a divulgar esta arquitectura, que por isso se torna ainda mais “fotogénica” e encarregam-se de aumentar a atenção pública perante a arquitectura e os próprios arquitectos, processo que já decorria há várias décadas.⁶⁰ Os edificios transformam-se em imagens de marca das instituições, símbolos de extrema riqueza e poder, e os arquitectos tornam-se estrelas. Porém, esta “arquitectura da globalização”, que deriva em grande parte da exposição de 1988, perde o significado que tinha nas suas primeiras propostas: “o que a distingue é a opulência que transmite; a monumentalidade neoclássica ou neo-*high-tech* (é indiferente) que ostenta; a repetição de uma marca como uma espécie de *franchising* arquitectónico; a soberba a que se refere.”⁶¹

Mas talvez estejam a chegar ao fim os dias gloriosos dos arquitectos-estrela. A crise económica

⁵⁷ HAYS, Michael - The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview, 1988, p. 57.

⁵⁸ WIGLEY, Mark - Story-Time, 1995, p. 88.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ CRISÓSTOMO, João – Arquitectura Traficada. p 63. (Dissertação de mestrado)

⁶¹ FIGUEIRA, Jorge – A Arquitectura Tóxica, 2009, p. 45.



Fig. 30 - MAXXI, Roma. Zaha Hadid, 2009



Fig. 31 - Quinta Monroy Housing, Chile. Alejandro Aravena, 2005



Fig. 32 - Handmade School, Bangladesh. Anna Heringer e Eike Roswag, 2006

e financeira e a consciencialização global para os problemas ambientais empurram a arquitectura no sentido da “sustentabilidade”⁶²; a “arquitectura da globalização” não é suficientemente “verde” e não é aceitável que as poderosas instituições também não o sejam. Mark Wigley vê no tema da sustentabilidade um desafio intelectual e experimental para os arquitectos. Mas alerta-nos precisamente que a sustentabilidade não é a solução para todos os problemas, por isso o debate em arquitectura não pode parar: “se a sustentabilidade está para lá da crítica no sentido em que é vista como infinitamente benéfica, então ela marca o fim da discussão arquitectónica, o fim do debate, e portanto o fim da arquitectura, porque a arquitectura é sobre debate.”⁶³

Com cidades em grande crescimento nos países em desenvolvimento, principalmente em África, o problema da habitação volta a ganhar a atenção dos arquitectos e do público. A dimensão social da arquitectura, subestimada com a “arquitectura da globalização”, volta a ser debatida. No MoMA de Nova Iorque podem agora ver-se, não as imagens de marca de empresas poderosas ou novos museus, mas sim habitações ou outras intervenções básicas de baixo custo, necessárias em comunidades com graves problemas sociais. Na exposição “Small Scale, Big Change”, pragmatismo é a palavra de ordem. O curador Barry Bergdoll anuncia o fim da era dos arquitectos-estrela com o edifício MAXXI de Zaha Hadid em Roma, um museu ainda vazio de colecção.⁶⁴ Mas terá mesmo terminado? Ou será que estes arquitectos-estrela são apenas substituídos por outros? Não poderá Alejandro Aravena ser considerado o primeiro arquitecto-estrela da nova geração?

O monstro foi domesticado por alguns. Mas as histórias que contou sobre os mistérios da arquitectura foram ouvidas por muitos e hoje obrigam-nos a pensar de maneiras novas. Os limites da arquitectura tornaram-se mais esbatidos, menos óbvios. As histórias serão incorporadas na continuidade do debate, que hoje considera novos factores introduzidos por recentes necessidades da sociedade, mas que estará para sempre modificado pelas questões que a arquitectura desconstrutivista colocou. O debate não pode parar, o espectáculo da arquitectura tem de continuar.

⁶² Ver: FIGUEIRA, Jorge – A Arquitectura Tóxica, 2009, p. 45.

⁶³ GUSHEH, Maryam; STEAD, Naomi; RICE, Charles - Frampton, Colomina, Wigley, 2004, p. 100.

⁶⁴ Ver: COELHO, Alexandra Prado – Chegou ao fim a era dos arquitectos-estrela, 2010. Disponível na Internet: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=25730>

1.3 Storytelling

*It's no big deal. Maybe I was dropped as a child.*⁶⁵

É assim que Mark Wigley desdramatiza o facto de ter escolhido construir textos em vez de edifícios, durante uma conferência intitulada *The Politics of Contemporary Architectural Discourse*. “Acabei a sonhar com argumentos bem construídos sobre edifícios em vez de edifícios bem construídos. E, para minha agradável surpresa, não estou sozinho.”⁶⁶

Para ele, é algo perfeitamente natural, já que vê a arquitectura como sendo sempre e apenas discurso, e encara a teoria da arquitectura como uma discussão sobre os seus mistérios, uma espécie de *storytelling*. E é nisso que Wigley é brilhante, a ouvir e a contar histórias, e como diz numa entrevista, acabou por se tornar numa espécie de analista das histórias que os arquitectos contam, e de como as contam.⁶⁷

“Os arquitectos são admiravelmente bons a dizer o que se passa no seu trabalho. Passam grande parte das suas vidas a falar disso. Quase sempre penso que os arquitectos são mais interessantes a falar sobre o seu trabalho do que o resto das pessoas.”⁶⁸

Na sua opinião, a necessidade de discutir a arquitectura prende-se com o facto de esta continuar a ser mais misteriosa do que compreendida pelos próprios arquitectos. Alguns contribuem para o debate fazendo desenhos e edifícios, outros participam com textos e palestras. Geralmente é-se mais forte em apenas um dos lados, mas, por vezes, aparece alguém que é muito bom em ambos, e essas pessoas exercem uma enorme influência no discurso, como considera

⁶⁵ WIGLEY, Mark - *Story-Time*, 1995, p. 81.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ver: HARTOONIAN, Gevork - *An Interview with Mark Wigley*, 2002, p. 94.

⁶⁸ MORENO, Joaquim – *Bem-vindos ao vácuo*, 2010, p. 35.

que são os casos de Le Corbusier e Rem Koolhaas.⁶⁹

“[...] somos todos loucos, nós que passamos a vida em torno da arquitectura, temos um amor louco por ela e penso que é um amor pelos seus mistérios. Estamos sempre a inventar técnicas diferentes para ler a arquitectura que possam remover o mistério, que possam decidir que afinal a arquitectura é sobre função, ou sobre iconografia, ou sobre tecnologia, ou sobre vida social, ou uma combinação particular de muitas destas coisas. Mas nunca nenhuma explicação nos convenceu completamente.”⁷⁰

Assim, Wigley põe a hipótese de se aceitar que a arquitectura, como a vida e as pessoas, é algo estranho, algo que nunca é realmente o que parece. Se as teorias considerarem a estranheza e o carácter esquivo da arquitectura, o discurso ganha outros contornos e as histórias podem mudar.

Considera que os arquitectos são treinados, acima de tudo, para contarem histórias credíveis sobre os seus projectos; “muitas histórias, histórias diferentes para diferentes pessoas.”⁷¹ Quase todas essas histórias estão relacionadas com a convicção do arquitecto de que os próprios edifícios contam histórias. Devem ter a capacidade de continuar a história do arquitecto quando este não está por perto.

“Se acreditarem nos arquitectos, e sabem que poucas pessoas o fazem, os edifícios estão nas esquinas das ruas a falar para quem quer que passe, transmitindo a mensagem do arquitecto para o mundo. (...) Os edifícios são megafones.”⁷²

E não interessa se o arquitecto acredita ou não na capacidade dos edifícios para contarem histórias. Alguns acreditam numa arquitectura narrativa, em que os edifícios estão sempre a falar. Outros rejeitam que os seus edifícios sejam um sistema de representações e vêem-nos como objectos que precedem as histórias. Mas ambos os lados da questão se relacionam. Em *Story-Time*, Wigley explica que, até certo ponto, os edifícios precedem as histórias que são contadas acerca deles, ou contam as suas próprias histórias. Por outro lado, não existem edifícios silenciosos, mas sim edifícios que nos falam de silêncio e que são tão “barulhentos” como qualquer outro. “A arquitectura não é mais do que discurso sobre construção, mas há algo sobre construção que supostamente precede o discurso.”⁷³

Muitas disciplinas e instituições dependem duma certa imagem de arquitectura, pois podem imaginar-se “como edifícios, com estrutura, uma frente, espaços, fundações, aberturas,

⁶⁹ Ver: HARTOONIAN, Gevork - An Interview with Mark Wigley, 2002, p. 94.

⁷⁰ HARTOONIAN, Gevork - An Interview with Mark Wigley, 2002, p. 95.

⁷¹ WIGLEY, Mark - *Story-Time*, 1995, p. 82.

⁷² *Ibidem*, p. 83.

⁷³ *Ibidem*.

etc.”⁷⁴ Por exemplo, a filosofia é uma instituição que constrói argumentos como um edifício é construído. Depende não apenas da arquitectura, mas duma figura particular da arquitectura, uma que tem que ser sempre protegida de danos. “O filósofo é uma espécie de arquitecto que primeiro tem atenção ao terreno, estabelecendo fundações seguras, e depois aplica princípios estruturais para construir uma tese sólida.”⁷⁵ Wigley trata este assunto mais aprofundadamente em *The Domestication of the House: Deconstruction After Architecture*.⁷⁶ Em Story-Time, num discurso mais informal, explica:

“Se podemos controlar o debate sobre arquitectura, então a arquitectura pode ser libertada na nossa cultura e ter um efeito controlador ou regulador. (...) Não estamos apenas a contar histórias que legitimam certas práticas arquitectónicas, estamos a vender à cultura a ideia que uma certa imagem de arquitectura é a própria base de legitimação.”⁷⁷

A manipulação desta imagem pode constituir uma ameaça às instituições cujos discursos nela se baseiam, por isso apoiam o debate em arquitectura, mas só até certo ponto, para no fim o poderem controlar. A ameaça tem a ver, por exemplo, com a relação entre ornamento e estrutura, acerca da qual Wigley escreveu em várias ocasiões. Esta tem sido debatida sob novos pontos de vista que desvalorizam o pensamento tradicional sobre a organização dum objecto estético. O ornamento deixa de ser visto como uma adição à estrutura e passa a pertencer à mesma lógica. Não é que a relação entre estrutura e ornamento se tenha modificado e que o ornamento tenha agora um novo papel. Numa entrevista à revista *Transition*, Wigley esclarece:

“Penso que o que mudou foi a forma como o ornamento é lido, compreendido ou discutido. O ornamento sempre foi complicado, mas talvez no passado alguma dessa complicação fosse escondida ou reprimida.”⁷⁸

Explica que o que acontece é que este deixa de ser interpretado como algo problemático, associado aos perigos da feminilidade, da sexualidade e das representações, e que tem que ser controlado por se afastar da ordem e harmonia. A teoria arquitectónica sempre tentou domar o ornamento, fazendo-o representar a estrutura, vista como racional, segura, silenciosa.

“Se se produz um projecto que altera a condição do ornamento, se o ornamento é articulado como uma crítica à estrutura, então o estatuto da posição teórica muda também; quem quer que lance a interrogação da estrutura, por definição, altera o estado da teoria.”⁷⁹

⁷⁴ *Ibidem*, p. 84.

⁷⁵ WIGLEY, Mark - *Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture*, 1991, p. 9.

⁷⁶ WIGLEY, Mark – *The Domestication of the House: Deconstruction after Architecture*. In BRUNETTE, Peter; WILLS, David, ed. – *Deconstruction and the Visual Arts, Art, Media, Architecture*. 1994.

⁷⁷ WIGLEY, Mark - *Story-Time*, 1995, p. 82.

⁷⁸ GARNER, Jillian - Interview – Beatriz Colomina & Mark Wigley, 1993, p. 14.

⁷⁹ HAYS, Michael - *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An interview*, 1988, p.52.

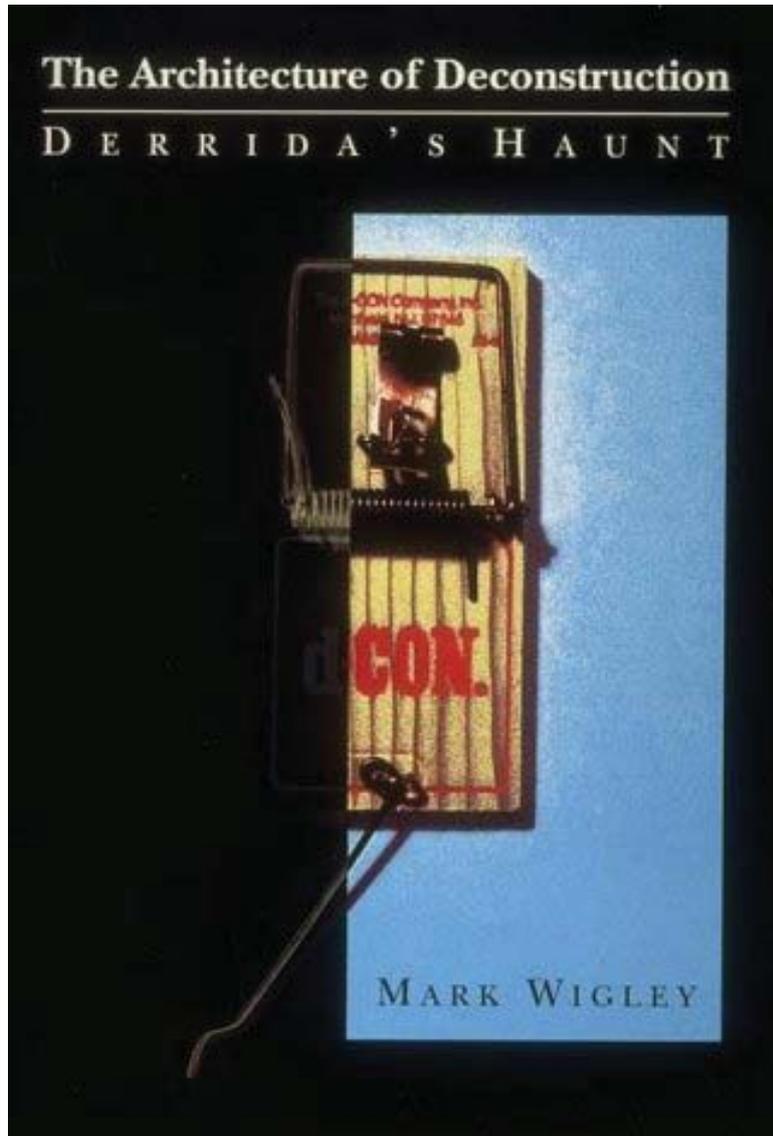


Fig. 33 - Capa do livro *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*

Estes conceitos existiam ainda antes de haver uma disciplina de arquitectura e muitos discursos na cultura ocidental dependem da relação em que o ornamento representa a estrutura. A arquitectura, enquanto disciplina independente, teve sempre a obrigação de garantir que essa linha de separação entre presença e representação estava segura. Apesar do esforço por manter a distinção entre ornamento e estrutura, a arquitectura nunca foi o que a cultura ocidental quis que fosse, e a desconstrução pretende mostrar isso.

“A teoria sempre foi entendida em termos duma certa estrutura: pode aguentar-se porque existe um terreno sem falhas. A desconstrução é radical porque diz que as estruturas teóricas dependem na sua força e solidez de certas debilidades fundamentais. Debilidades nas fundações. E não é o terreno sólido que é a fundação, mas antes as falhas e fendas.”⁸⁰

O que torna a desconstrução inquietante não é uma tentativa para destruir a tradição ocidental, mas sim a sua capacidade para demonstrar que essa tradição, de certa forma, se destrói a si mesma ao tentar constantemente esconder o facto de que é fundada em enormes dilemas. “O que a desconstrução faz é identificar essas fendas e explorá-las graciosamente. [...] Identifica as falhas no reino da estrutura e não no reino das representações adicionadas à estrutura.”⁸¹

Regressando ao livro *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Wigley expõe a necessidade de se analisar até que ponto a escrita de Jacques Derrida está dependente da arquitectura mesmo antes do seu primeiro ensaio “sobre” arquitectura.⁸² Podemos concluir que, desde cedo, Wigley se interessou por analisar os meios pelos quais a arquitectura excede a sua própria definição tradicional. Ainda hoje é um dos principais objectivos da sua carreira, que persegue de variadas formas, associando-se a outros arquitectos com intuítos semelhantes, que constroem a chamada teoria contemporânea.

Esta mantém uma relação profundamente ambígua com a prática. Wigley considera que a profissionalização da teoria contemporânea é o que a distingue da praticada nos anos 70, caracterizada por uma relação firme entre teoria e prática. Muitos arquitectos tinham então passado alguns anos a preparar a teoria tendo em vista a construção dos seus projectos.

Quando não se tem o objectivo de construir, no sentido tradicional, escrever torna-se algo diferente. Se as histórias que organizam o discurso arquitectónico têm que ser deslocadas, são necessárias mudanças, e, segundo ele, uma fusão entre teoria e prática não é solução, pois seria mais um disfarce para a rotina. Encoraja papéis diferentes para a escrita e para o desenho, permitindo que a relação entre teoria e prática permaneça ambígua e incerta.

“A teoria arquitectónica não tem nenhuma relação óbvia com o que tradicionalmente

⁸⁰ *Ibidem*, p.55.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ver: WIGLEY, Mark – *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, 1993.



Figs. 34, 35, 36 e 37 - Capas da revista *Volume*, números 1, 9, 10 e 18.

chamamos prática arquitectónica. Há imensas relações entre elas, só que não são óbvias. Nunca é realmente possível responder à questão ‘Se fizer isto com a teoria, o que significa para a prática?’ porque significa muitas, muitas coisas. Uma não vem antes ou depois da outra. Mas a teoria está sempre activa, mesmo nos seus modos conservadores. A teoria nunca é inocente, apesar de muitas vezes não ser claro qual é o seu crime.”⁸³

Desde há muito que Mark Wigley explora a forma como a arquitectura excede a sua própria definição e as tentativas de controlo institucionais, e destaca o trabalho dos escritores que se interessam por esse excesso, em vez de o ignorarem. Ele próprio fundou, juntamente com Rem Koolhaas e Ole Bouman, a revista *Volume*, em 2005, que descreve como “um veículo todo-terreno.”⁸⁴ Sobre a revista, podemos ainda ler:

“Volume é uma revista trimestral independente que define a agenda para a arquitectura e o design. Indo além da definição arquitectónica de ‘fazer edifícios’ alcança visões globais em concepção de ambientes, defende atitudes mais amplas para estruturas sociais, e recupera a importância cultural e política da arquitectura. Criada como uma plataforma de ideias globais para dar voz à arquitectura sob qualquer forma, em qualquer lugar, a qualquer momento, representa a expansão dos territórios arquitectónicos e um novo mandato para o design.”⁸⁵

Já antes, em 1998, Koolhaas fundara o estúdio AMO, a outra face do seu escritório de arquitectura OMA (Office for Metropolitan Architecture) e mais ligado à pesquisa arquitectónica. Apesar da simetria, o trabalho feito pelo AMO não se relaciona directamente com os projectos elaborados pelo OMA. A descrição que encontramos é a seguinte: “Enquanto o OMA permanece dedicado à realização de edifícios e planos, o AMO opera em áreas que estão para lá das fronteiras tradicionais da arquitectura, incluindo media, política, sociologia, energias renováveis, tecnologia, moda, publicação e design gráfico.”⁸⁶ Koolhaas refere que o objectivo do AMO é “encontrar formas de aplicar a inteligência da arquitectura em áreas fora da arquitectura (...), áreas que não precisam de edifícios.”⁸⁷ Este estúdio é um dos protagonistas no projecto da revista *Volume*, na qual também colabora o C-LAB (Columbia Laboratory for Architectural Broadcasting), do qual faz parte o próprio Mark Wigley, e que funciona como “unidade de pesquisa experimental dedicada ao desenvolvimento de novas formas de comunicação em arquitectura, configurada como um *think and action tank* semi-autónomo, na Graduate School of Architecture, Planning

⁸³ GARNER, Jillian - Interview – Beatriz Colomina & Mark Wigley, 1993, p. 16.

⁸⁴ Mark Wigley. Disponível na Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=c5pQi8DCqD4>.

⁸⁵ About Volume. Disponível na Internet: <http://volumeproject.org/about-volume/>.

⁸⁶ OMA. Disponível na Internet: http://www.oma.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=1.

⁸⁷ Conferência de apresentação de Al Manakh, edição especial da revista Volume. Disponível na Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=ikLrfWf6zDM>.

and Preservation da Universidade de Columbia.” A *Volume* dá continuidade ao projecto da revista de arquitectura ARCHIS, e estes três pólos, AMO, C-LAB e ARCHIS, trabalham em conjunto para produzir uma espécie de conversa, transformando a ideia mais tradicional de revista: “o mecanismo da *Volume* é tentar produzir uma forma de conversação que anula as categorias tradicionais de escola, escritório e revista.”⁸⁸

Os meios e as tecnologias de educação e comunicação são fundamentais, e Wigley defende uma procura intensiva de novas formas de comunicação em arquitectura, em vez de novas ideias sobre o que a arquitectura deve ser. E isso deve começar logo nas escolas de arquitectura. Por exemplo, o C-LAB está situado na escola, mas não está propriamente a representar a escola, antes representa a capacidade desta se autonomizar. Numa entrevista ao BLDGBLOG, diz que:

“Uma escola é, ou devia ser, uma incubadora de novas formas de arquitectura e novas formas de conversar sobre arquitectura. Mas o que se está realmente a tentar incubar não é uma criatura delicada mas algo que tem uma verdadeira força na nossa comunidade. Estamos a tentar incubar uma arma.”⁸⁹

As escolas devem por isso ter um carácter mais experimental para moldarem não um tipo de edifícios, mas um tipo de arquitectos, ou seja, mais do que ensinarem os estudantes a desenhar, devem redesenhar a própria figura do arquitecto. Devem, sobretudo, ensiná-los a pensar, porque o arquitecto é admirado por isso. Essa inteligência não faz parte da lista de requerimentos da profissão, mas é o que a torna única.

“Em Columbia temos duas responsabilidades. Uma é dar aos nossos estudantes o estado-da-arte completo em termos de capacidades profissionais e intelectuais. Isto é, cada estudante deve estar apto a trabalhar com confiança e perícia no mundo exterior quando sair. Mas a nossa segunda responsabilidade é redefinir o estado-da-arte. Por um lado, temos que dar à profissão o que ela quer, mas por outro temos que dar à profissão uma nova ideia do que ela pode ser. Por isso em Columbia a nossa principal missão é redesenhar a própria figura do arquitecto. (...) A missão duma escola é extremamente interessante: como ser dedicada às realidades pragmáticas da sociedade existente ao mesmo tempo que é igualmente dedicada ao desconhecido futuro dessa sociedade.”⁹⁰

Isto vai permitir que todo o campo da arquitectura cresça e evolua. Para isso, as escolas devem confiar nos alunos, que, por definição, desafiam a lógica presente. Esse desafio não deve ser temido, mas sim explorado de uma forma optimista. Numa edição da *Architectural Design*

⁸⁸ MANAUGH, Geoff - *Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley*, 2007. Disponível na Internet: <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html>.

⁸⁹ MANAUGH, Geoff - *Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley*, 2007. Disponível na Internet: <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html>.

⁹⁰ GUSHEH, Maryam; STEAD, Naomi; RICE, Charles - *Frampton, Colomina, Wigley*, 2004, p. 100.

sobre o ensino de arquitectura, Mark Wigley realça a importância da confiança, do optimismo e da atmosfera nas escolas:

“Mais do que tudo, uma escola é um certo tipo de atmosfera, um clima especial no qual certos acontecimentos podem ocorrer, um sentimento que é mais nítido fora das salas de aula, nos intervalos entre espaços, eventos e conversas.”⁹¹

Na escola de Columbia, são os alunos que desempenham os papéis fundamentais, existindo uma lógica horizontal em que a liderança intelectual pode surgir de qualquer ponto, estudantes ou professores. O objectivo é que os alunos ultrapassem os seus professores, ou pelo menos que tentem. “É uma escola onde uma pessoa desconhecida com uma ideia nova é mais valorizada do que uma pessoa famosa sem nenhuma.”⁹² Assim, a lógica do arquitecto-estrela com um papel dominante dentro da escola não existe em Columbia. Num artigo da *Volume*, Wigley critica esse sistema em que as escolas lutam para ter celebridades como professores, pois isso geralmente implica que essas celebridades só servem para dar prestígio à escola, sem lá despendem muito do seu tempo.⁹³ Num tom irónico, diz mesmo que as escolas encorajam esse sistema, pagando muito a esses professores para estarem pouco disponíveis para os estudantes:

“Como é que se pode ficar impressionado por alguém que tem tempo para ti? O teu professor de sonho só precisa de aparecer durante um micro-segundo de intensidade inimaginável no qual toda a tua identidade como arquitecto é transformada, uma única dose massiva de esteróides pedagógicos.”⁹⁴

Claro que há muitas celebridades em Columbia, começando pelo próprio reitor. O que Wigley explica é que a celebridade é deslocada para a escola toda, como um mecanismo de inteligência colectiva, um *think tank* experimental em contínua evolução. A comum associação entre crescente fama e tempo escasso é substituída por ritmos diferentes e uma relação menos previsível entre o estatuto fora da escola e o tempo lá passado. Desvaloriza a crença aparentemente inocente de que a boa arquitectura é contagiosa, e de que qualquer encontro com este tipo de arquitectura ou com o seu criador vai aumentar as hipóteses de se produzir mais dessa arquitectura.

“A arquitectura em si é vista como infecciosa e os melhores arquitectos são vistos como comunicadores eficientes da sua força positiva. Estar em contacto com um importante edifício ou criador é supostamente absorver de imediato uma força mágica que se pode investir no próprio trabalho.”⁹⁵

⁹¹ Mark Wigley and Anthony Vidler, in conversation, 2004, p.23.

⁹² WIGLEY, Mark - Mutations of Fame, 2007. Disponível na Internet: <http://c-lab.columbia.edu/0097.html>.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ibidem.*

Acredita mais facilmente que, ao viajar imenso de país para país, de escola para escola, de projecto para projecto, a celebridade pode apanhar mais informação pelo caminho e o seu verdadeiro valor é a transferência de muita informação de forma eficaz para os estudantes.

A escola deve acolher os professores que ainda querem aprender e encorajar os alunos a orgulharem-se de professores que têm dúvidas sobre o que é a arquitectura:

“Os professores que experimentalmente acentuam o seu modo de recepção ajudam os estudantes a entrar em modo de transmissão. No fim, é uma questão de equilíbrio pedagógico entre recepção e transmissão.”⁹⁶

Uma celebridade que dá uma conferência numa escola é importante pela sua função de comunicação, mas uma que vai a uma escola para também aprender, como numa aula prática, num seminário ou num workshop, pode ter um maior efeito nos alunos. No primeiro caso, está protegida pela sua ambição limitada, mas no segundo, ao expor-se ao risco de também ouvir os estudantes, o professor desvaloriza o sistema do *star power*, que se torna então irrelevante. Wigley frisa a importância de se explorarem novas formas de comunicação nas escolas de arquitectura, usando novos formatos, novos *media*.

“O meio, a tecnologia de educação e comunicação na nossa área limita o tipo de coisas que podemos dizer? A resposta é *sim*, absolutamente.”⁹⁷

Por exemplo, as conferências devem ir além do formato tradicional em que um dado número de pessoas que já se conhecem falam de temas sobre os quais já falaram antes por diversas vezes. Algumas horas depois, finda a conferência, nada de inovador acontece. Acerca do ambiente que os visitantes encontram em Columbia, escreve:

“Os visitantes são recebidos calorosamente, mas de certa forma também se sentem algo intimidados pelo que encontram, elevando os seus níveis de ambição e desempenho. É a sua capacidade de ouvir que é a derradeira arma, mesmo que uma pessoa só possa pôr algo no ouvido da celebridade pelo curto período que a sua fama supostamente permite, pode ser suficiente para contribuir para um desvio da disciplina se levar a uma mudança no tempo de atenção, e assim a uma experiência ou duas.”⁹⁸

Para Wigley, a educação dum arquitecto nunca tem fim, e é necessário que este tenha essa noção, para que possa evoluir sempre, mesmo que seja uma celebridade. Isso implica arriscar, mas considera que é isso que é importante, sobretudo numa escola.

“Só aquilo que corre riscos é relevante. Educar não é injectar o estudante com conhecimentos

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ MANAUGH, Geoff - Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley, 2007. Disponível na Internet: <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html>.

⁹⁸ WIGLEY, Mark - Mutations of Fame, 2007. Disponível na Internet: <http://c-lab.columbia.edu/0097.html>.

comprovados, nem é simplesmente colocar no horizonte alguns mistérios profundos, algumas questões para as quais o estudante é atraído. Mas algures a meio caminho deixa de ser claro quem arrasta quem. O saber dos professores, a força das ideias, é isso o que cria as interrogações, e as interrogações são por definição um vácuo que atrai o cérebro, atrai o pensamento, fazendo-o deslocar-se daquilo que é conhecido para o que é desconhecido. (...) Numa boa escola, os professores e os estudantes rapidamente descobrem o que desconhecem e isso que não sabem possui uma força irresistível que os guia por um período de loucura.”⁹⁹

Em relação às novas gerações de arquitectos, Wigley tem uma imagem muito positiva. Considera que estão a surgir algumas novas capacidades nos estudantes que lhes dão forças inesperadas, e que estes poderão mudar o panorama da arquitectura nos próximos anos. Para ele, o que é realmente importante é que surjam, por ano, quatro ou cinco projectos que agitem a discussão sobre arquitectura, que obriguem os arquitectos a pensar e discutir apaixonadamente. Pensa que há actualmente poucas pessoas a fazê-lo, mas que se está a “cozinhar” uma geração.

*I think it's going to be harder to grind these people down. They have real tricks. They are totally articulate, literate, mobile, canny – I think we can give them incredible training, and the world better be careful.*¹⁰⁰

⁹⁹ MORENO, Joaquim – Bem-vindos ao vácuo, 2010, p. 34.

¹⁰⁰ MANAUGH, Geoff - Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley, 2007. Disponível na Internet: <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html>.

2. Sono NREM (non-rapid eye movement)

(o sono é agora mais profundo, os pesadelos são apenas dois, mais longos e com histórias mais complexas.)

No início dos anos 90, várias publicações deram destaque ao tema da moda, entre elas a *Domus*, a *9H* e a *Assemblage*. Nos artigos, vários autores, entre eles Mark Wigley, exploraram de que forma alguns dos principais arquitectos do movimento moderno se aproximaram da moda. Vestidos de designers é um assunto que pode, à primeira vista, parecer irrelevante para o tema da arquitectura, mas desde os anos 60 que algumas publicações tinham vindo a mostrar que a moda influencia outros aspectos sociais.¹⁰¹ A moda era então legitimada como tópico para um debate intelectual.

White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture, publicado em 1995, vem na continuação deste debate. Wigley explora a óbvia, mas pouco discutida, parede branca, enquanto forma de “vestir” os edifícios, e não de os “despir”. Mostra como os argumentos para uma arquitectura moderna, usados por arquitectos e teóricos, foram retirados da lógica de uma nova forma de vestir, apesar de estes rejeitarem uma relação entre a arquitectura que produzem e a moda. A superfície branca pretendia simbolizar o corpo despido, os edifícios eram despidos de ornamento. Porém, Wigley considera que os edifícios modernos não estão nus: esta superfície não é mais do que outra forma de vestir, inspirada nos novos fatos e vestidos de cortes simples, que aparecem muitas vezes nos textos e desenhos dos arquitectos modernos,

¹⁰¹ Essas publicações são *Système de la Mode*, de Roland Barthes (Éditions du Seuil, 1983), *Seeing through Clothes* de Anne Hollander (New York: University of California Press, 1978) e *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* de Elizabeth Wilson (London: Virago, 1985). Ver: KSIAZEK, Sarah Williams – Review: [Untitled], 1997, p. 100. Disponível na Internet: <http://www.jstor.org/stable/991221>.

por vezes desenhados esses mesmos fatos e vestidos pelos próprios arquitectos.

Constant's New Babylon: the Hyper-Architecture of Desire foi publicado em 1998, por ocasião da exposição “Constant's New Babylon”, que esteve patente no centro de arte contemporânea Witte de With, em Roterdão, entre 21 de Novembro de 1998 e 10 de Janeiro de 1999. A exposição era inteiramente dedicada ao projecto New Babylon, elaborado por Constant Nieuwenhuys entre 1956 e 1974. O então director do museu, Bartomeu Mari, descreve a exposição como uma redescoberta de New Babylon no final do século, “motivada por uma abordagem crítica ao presente”¹⁰². Sendo um projecto polémico, baseado numa ideologia complexa, houve a necessidade de complementar a exposição com uma monografia, que reúne algum material teórico elaborado sobretudo por Constant nos anos em que trabalhou no projecto. Mas uma análise histórica do trabalho, e ao mesmo tempo uma ponte para o presente, identificando possíveis repercussões deste, era também necessária. A tarefa coube a Mark Wigley que estudou as vidas de Constant e de New Babylon no período em que as duas quase se fundiram, analisando também algumas influências do projecto em vários escritórios de arquitectura. Depois de vários anos em que se dedicou sobretudo à arquitectura desconstrutivista e à forma como esta transformava a tradição, Wigley começa a estudar outros projectos e arquitectos que, de alguma forma, introduziam novas questões no debate arquitectónico. O interesse de Wigley por este tema torna-se assim claro, sendo um projecto que coloca hipóteses inovadoras e questões polémicas, pondo em causa certos aspectos da tradição arquitectónica.

Sendo esta dissertação baseada essencialmente num estudo de publicações de Mark Wigley, apenas o seu texto, *The Hyper-Architecture of Desire*, será analisado.

¹⁰²

WIGLEY, Mark - *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, 1998, p. 5.

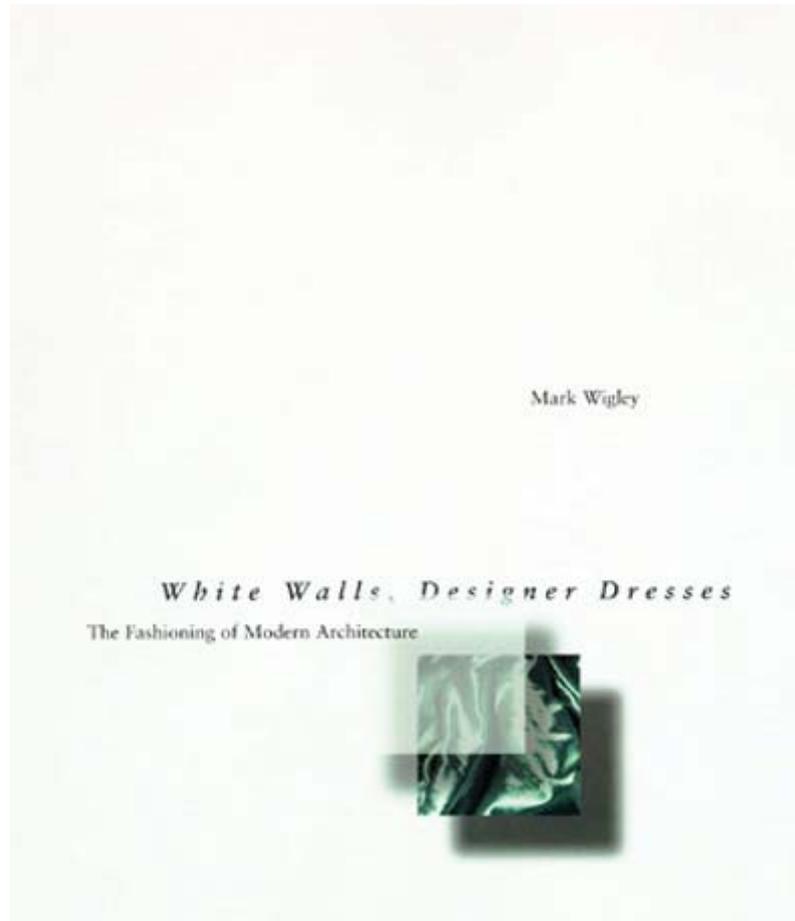


Fig. 38 - Capa do livro *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*

2.1 Vestidos Brancos

Um estudo de White Walls, *Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (1995)

*Why white? Why do we surround ourselves with white walls? What is it about their smooth surface that is so captivating? Where did we get them from? When?*¹⁰³

São estas perguntas-chave que abrem o livro de Mark Wigley. A parede branca faz parte do nosso dia-a-dia e, no entanto, nunca nos questionamos porquê, de onde vem, e quem a inventou. Se recuarmos uns anos, percebemos que houve uma espécie de fascínio dos arquitectos pelas superfícies brancas. O que o motivou? O que está por trás dessa brancura?

Podemos então pesquisar livros e outras publicações para tentar descobrir as razões que levaram estes arquitectos a optar pelo branco, o que significa, porquê branco e não preto, cinzento, vermelho, azul, amarelo? Foi o que Wigley fez, e o que descobriu foi que a discussão em torno da parede branca da arquitectura moderna se resume a umas descrições desta como “neutra, pura, silenciosa, plana, pálida, base, essencial, forte.”¹⁰⁴ Afinal, esta não é verdadeiramente discutida, é como se fosse invisível. Mas Wigley decide ir mais além, dando origem a um verdadeiro debate sobre a superfície branca, pondo em causa muitos dos paradigmas da arquitectura moderna.

“Mas claramente a parede branca está longe de ser neutra ou silenciosa. Para o arquitecto moderno, fala de volumes. De facto, nada é mais sonoro. (...) Numa estranha reviravolta, a parede branca foi cuidadosamente silenciada no preciso momento do seu sucesso.”¹⁰⁵

Wigley começa por analisar aquele que considera ser o primeiro momento em que os

¹⁰³ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. xiv.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*



Fig. 39 - Fotografia do bairro Weissenhofsiedlung, Estugarda, 1927

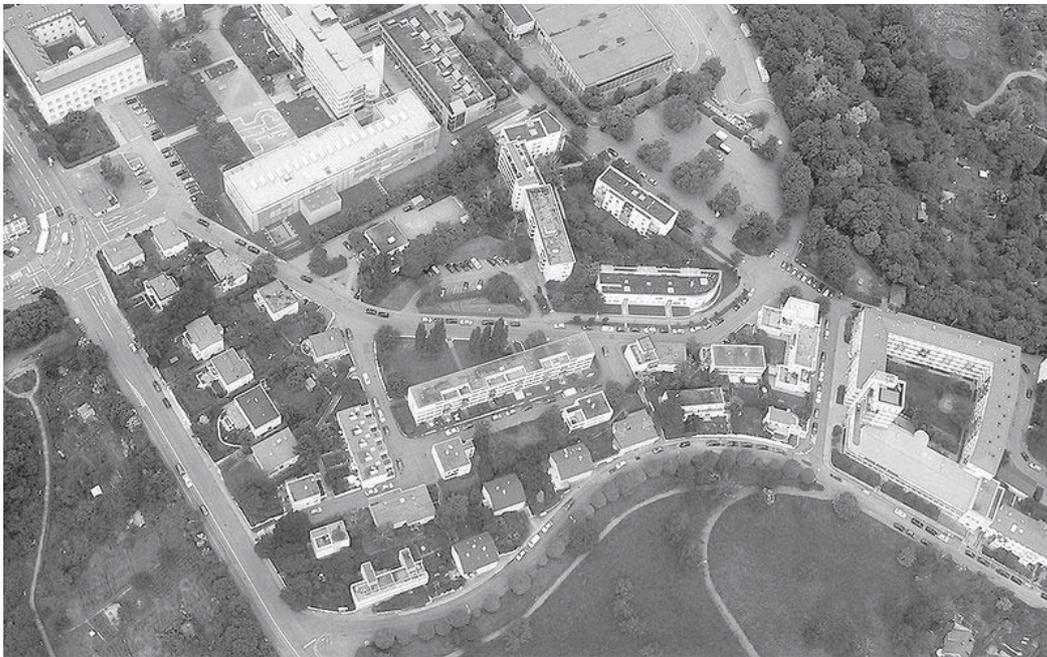


Fig. 40 - Fotografia aérea do bairro Weissenhofsiedlung, Estugarda, 2004

protagonistas do movimento moderno se uniram para colaborar numa imagem unificada da arquitectura moderna: o Weissenhofsiedlung. Dezasseis dos então mais famosos arquitectos foram convidados a desenhar e construir casas numa encosta virada para Estugarda. Considera que o próprio nome é estranhamente profético, pois *weissenhof* significa “jardim branco”.¹⁰⁶ As duas únicas restrições eram o uso obrigatório de coberturas planas e de paredes brancas no exterior. A imagem foi divulgada por diversas publicações através de fotografias a preto e branco do conjunto idílico.

“A ideia de que a arquitectura moderna é branca foi disseminada com sucesso para uma audiência internacional. A identidade dessa arquitectura tinha finalmente sido localizada nas suas superfícies brancas, superfícies que assumiam uma força incomparável, tanto que continuam a definir a arquitectura moderna muito depois de os arquitectos terem começado a remover a camada de tinta em favor do visual do betão ou metal expostos.”¹⁰⁷

Essa força parece ter tido um efeito intimidante para o discurso, que não a enfrentou. Apesar da imagem do conjunto de casas ser bastante poderosa, é ao mesmo tempo extremamente frágil e vulnerável, tendo assim a necessidade de ser protegida. A historiografia foi deixando o tema de fora, abordando-o apenas levemente ou na periferia do discurso.

“Confrontar esta imagem aqui será explorar a forma como tem sido construída desfazendo pacientemente os delicados e retorcidos fios com os quais foi tecida, muitos dos quais foram tirados do discurso de meados do século dezanove e continuam a estruturar debates contemporâneos.”¹⁰⁸

Torna-se então necessária uma interrogação a essa historiografia, em busca de provas que lá estiveram sempre. O trabalho do mais famoso e influente protagonista do movimento moderno, Le Corbusier, torna-se o ponto de partida e de referência para Mark Wigley. Os seus textos, desenhos e edifícios são analisados de perto neste livro. “Le Corbusier era louco pelo branco.”¹⁰⁹ Em *L'art décoratif d'aujourd'hui*, de 1925, ele chega mesmo a colocar a hipótese do branco se tornar uma imposição, através de uma qualquer lei, e vê isso como uma manifestação de moralidade.¹¹⁰ As casas que construiu durante os anos 20 desempenharam um papel fundamental na associação entre a arquitectura moderna e o branco. Mas as publicações que analisam essas casas ignoram a sua superfície branca.

“A cal é de tal forma tida como certa que geralmente só é abordada através da negação. É

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 303.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. xv.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. xvi.

¹¹⁰ Ver: WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. xvi.

só quando o branco desaparece que é falado.”¹¹¹

Não é analisado o papel desempenhado pela parede branca ou o seu efeito, só quando é removida ou começa a deteriorar-se é que parece tornar-se visível. A superfície deteriorada é precisamente a imagem que o discurso pretende evitar, por transparecer a sua fragilidade, por isso limita-se a não lhe fazer referência quando está intacta, ou a apelar para a sua reparação quando necessário. Isto serve para proteger certos pressupostos acerca da relação entre a superfície branca e a estrutura. “A delicada camada de tinta une a vulnerável estrutura conceptual que começa a ser exposta quando essa camada racha ou lasca.”¹¹²

As únicas vezes em que é referenciada servem para a identificar com a brancura da era da máquina ou com o vernacular mediterrânico, em que o branco serve para unificar a imagem das povoações.

“Supostamente, a arquitectura moderna despe as roupas velhas do século dezanove para mostrar o seu novo corpo, um corpo em forma disponibilizado pela nova cultura da mecanização. O edifício moderno está nu e a parede branca acentua essa nudez ao destacar a sua suavidade tipo máquina. A tinta branca deve ser a pele do corpo e não uma camada de roupa dissimuladora.”¹¹³

Mas para Wigley esta camada de tinta tem um papel ambíguo. A arquitectura moderna não está nua, está pintada de branco. Se essa tinta vai ocupar o lugar onde estavam as roupas dos edifícios, não cria um vazio.

“O que não pode ser visto é o óbvio. Não importa quão fina é a capa de tinta, continua a ser uma capa. Não é simplesmente inserida no espaço deixado vago pela roupa. É ela própria uma forma particular de vestir. E ao manter a lógica do vestir, a arquitectura moderna participa em muitas das economias das quais tão ruidosamente anuncia o seu distanciamento.”¹¹⁴

Nas suas pesquisas, Wigley conclui que as publicações que não hesitam em analisar e criticar a parede branca, e mesmo em associar a lógica da arquitectura moderna com a do vestuário, são aquelas que não se dirigem especificamente aos arquitectos. Sobre *An Introduction to Modern Architecture*,¹¹⁵ Wigley destaca a insatisfação do autor em relação ao uso das paredes brancas no clima inglês, e a forma como aborda essa parede como um fato elegante. Encontra o mesmo tipo de abordagem em *The Modern House*,¹¹⁶ de 1934, um livro cujo objectivo era promover a arquitectura moderna junto duma audiência para a qual esta não era familiar.

¹¹¹ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. xvi.

¹¹² *Ibidem*, p. xviii.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *An Introduction to Modern Architecture*, de J. M. Richards (London: Penguin Books limited, 1940).

¹¹⁶ *The Modern House*, de F. R. S. Yorke (London: The Architectural Press, 1934).

“O vestuário parece ser a maneira mais fácil para comunicar os princípios e virtudes desta nova arquitectura. A lógica familiar do vestuário é projectada num tipo de construção não familiar. Mas a facilidade desta associação levanta algumas dúvidas. Os conhecidos enigmas do vestuário são deslocados para a arquitectura e provam ser extremamente difíceis de remover. (...) Enquanto a arquitectura moderna é como o vestuário moderno, ela tem que resistir à atracção da moda. Pode ser um estilo, mas esse estilo emerge espontaneamente duma preocupação rigorosa com a função, como o vestuário da mulher.”¹¹⁷

É neste tipo de literatura que os maiores medos do discurso arquitectónico são expostos. A parede branca é o seu ponto vulnerável, e ao ignorá-lo, ignora também as contradições internas. Ao comunicar as vantagens desta arquitectura através da associação com o vestuário, esta literatura toca nesse ponto vulnerável, que é a base do pensamento do qual emergiu a arquitectura moderna.

“A parede branca é afinal a tampa dum frasco de minhocas escorregadias, frasco que foi compreensivelmente deixado por abrir durante tanto tempo.”¹¹⁸

Wigley refere o livro de Reyner Banham, *Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture*,¹¹⁹ em que o autor fala da parede branca como um uniforme, do qual os seguidores de Le Corbusier não tinham conseguido sair, mesmo quando este já o fizera. Wigley considera irónico que os seus discípulos não consigam retirar as roupas brancas precisamente porque estas representam uma rejeição da moda em favor da função. “Afinal, o *look* que é difícil de tirar é o *look* anti-moda. Tirá-lo é revelar que é apenas um visual entre outros.”¹²⁰

Esta pele branca é considerada um sistema de vigilância, pois contra a sua superfície imaculada, qualquer elemento ornamental ganha destaque, tal como os próprios edifícios podem ser testados em comparação com outros. Esses ornamentos, uma vez identificados, são considerados produtos de forças externas da moda. E se o trabalho dos críticos é precisamente esse de vigilância, foi particularmente difícil para eles desistir deste visual.

Mark Wigley lança então algumas questões: terá sido a declaração anti-moda da superfície branca transformada numa afirmação de moda? Ou seria desde o seu início uma parte daquilo que criticava? Se é um sistema de vigilância, o que é que protege, esconde, encerra?

Além de suprimir o papel desempenhado pela moda no campo da arquitectura moderna, a principal historiografia suprime também o papel da moda nas suas próprias operações. Estas devem manter uma certa ordem conceptual, não apenas no interior da disciplina, mas também

¹¹⁷ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. xx.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. xxi.

¹¹⁹ *Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture*, Reyner Banham (London: Harper & Row)

¹²⁰ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. xxii.

dentro da rede de relações que esta estabelece com outras disciplinas e práticas da vida cultural.

“É apenas desenterrando o que a historiografia está constantemente a tentar enterrar que alguns dos aspectos altamente suspeitos desta ordem institucional podem ser expulsos e as possibilidades para diferentes formas de acção que lhes estão embutidas ser mobilizadas. A parede branca é o sítio chave para exumar essas possibilidades.”¹²¹

A arquitectura moderna nasce da rejeição da Arte Nova. Esta supostamente marcava o fim de ciclos intermináveis de moda, com uma mudança sistemática de estilos vivida durante o século dezanove. Mas era também uma moda, e tinha que ser eliminada. Wigley vê então a necessidade de uma análise dos textos daqueles que escreveram essa história. Não a história oficial que tornou um grupo de arquitectos muito influentes, mas a história que tornou possível a ideia desse grupo de arquitectos. Considera que a história contada pelos historiadores sobre a arquitectura moderna foi escrita antes desta, por figuras como Hermann Muthesius, que vê como um escritor fantasma da historiografia, pois reuniu muito do material básico que seria usado mais tarde pelas histórias canónicas da arquitectura moderna.

“Ao reler os seus textos, aparecem outros aspectos da história, aspectos que perturbam a própria historiografia que silenciosamente se baseia nesses textos, aspectos não apenas ignorados mas suficientemente inquietantes que estes textos (da historiografia) raramente referem em detalhe. Um dos muitos detalhes repudiados, tão distinto de omitidos, é o obsessivo compromisso da arquitectura moderna com o domínio do vestido e das próprias economias da moda que ela tão ruidosamente denuncia.”¹²²

Wigley chama a atenção para Reyner Banham por este ter tentado desmistificar as histórias canónicas de Nikolaus Pevsner e Sigfried Giedion, ao dar atenção aos textos de Muthesius e usar a metáfora do vestuário para descrever a arquitectura moderna, iniciando uma descoberta do papel da moda dentro desta. Mas refere que Banham não entra na discussão da parede branca, discussão que Wigley considera essencial para deslocar narrativas tradicionais.

“No fim, não são simplesmente os vestidos que se encontram nos armários da arquitectura moderna e do seu discurso que envergonham a historiografia tradicional. É antes a qualidade desta arquitectura tipo-vestido (*dresslike*). Os vestidos em si não colocavam problemas pois podiam ser *guetizados* em segurança nos supostamente inferiores, ou ‘femininos’, domínios do ‘ornamento’, ‘acessórios’, ‘decoreação de interior’, ‘Arte Nova’, ‘companheiro do arquitecto’, ‘homossexual’, ‘mulher’, e por aí fora.”¹²³

Mas a arquitectura moderna e a sua historiografia não se conseguem descolar daquilo que

121 *Ibidem*, p. xxiv.

122 *Ibidem*, p. xxv.

123 *Ibidem*.



Fig. 41 - Weissenhofsiedlung: edificio de Le Corbusier



Fig. 42 - Weissenhofsiedlung: edificio de Bruno Taut



Fig. 43 - Weissenhofsiedlung: edificio de Victor Bourgeois

consideram ser os seus lados degenerados. “A parede branca suprime ao mesmo tempo que preserva os pesadelos do discurso. A sua banalidade é enganadora, para dizer o mínimo.”¹²⁴

Os textos de Le Corbusier funcionavam como uma espécie de protecção para certas práticas ficarem livres de escrutínio. A parede branca foi uma delas, e talvez a menos questionada. As suas polémicas sobre a cor contribuíram para isso. “O discurso é conduzido por aquilo que não discute.”¹²⁵

É no preciso momento em que a parede branca se torna omnipresente nos edifícios que desaparece do discurso teórico. Por isso, Wigley regressa ao primeiro momento de solidariedade entre os protagonistas da arquitectura moderna, o Weissenhofsiedlung. Refere que Muthesius o condenou pela facilidade com que o seu *look* podia ser considerado uma moda, e logo, descartável, e que Giedion insistiu que não seria abandonado a favor de um novo estilo. O debate sobre a moda foi projectado a nível internacional através da exposição destas habitações, que foram determinantes para o destino da parede branca.

“Numa reviravolta intrigante, o debate em torno do Weissenhofsiedlung desempenhou um papel crucial tanto na disseminação da parede branca no domínio internacional da prática arquitectónica como no silêncio genérico que rodeia a parede – um silêncio que geralmente só é quebrado para anunciar, de passagem, que a parede é ela mesma ‘silenciosa’.”¹²⁶

Wigley refere o facto de, antes da abertura da exposição, Mies van der Rohe ter escrito a alguns dos arquitectos a pedir-lhes que usassem os tons mais claros possível, de forma a preservar um sentido de unidade no conjunto. Concordaram que o branco seria a cor utilizada em todas as superfícies exteriores excepto em zonas mais discretas, que podiam ser pintadas de outras cores. Foi a primeira vez que uma concordância deste género foi alcançada por um grupo de arquitectos tão diferentes. Segundo os defensores da exposição, foi isso que marcou o seu sucesso, uma certa unidade dentro da diversidade.

O que Wigley frisa é que havia muita cor na exposição, e apenas um terço dos edifícios eram completamente brancos. A maioria usava tonalidades claras de várias cores, e alguns eram mesmo coloridos, como os de Bruno Taut e Le Corbusier (em colaboração com Pierre Jeanneret). Estes geraram muita discussão exactamente pelo seu uso das cores, que incluíam, no caso de Taut, amarelo, azul forte, vermelho, verde e preto. Taut foi atacado não só por vários críticos, como também pelos seus próprios colegas. Mas o seu interesse pela cor manifestava-se desde há muito, defendia um uso racional desta, mas não construiu nenhuma teoria específica, pois considerava que tal era impossível devido às variáveis em jogo em cada caso particular.

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ *Ibidem*, p. 302.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 303.



Fig. 44 - Interior da casa de Le Corbusier no Weissenhofsiedlung



Fig. 45 - Interior da casa de Le Corbusier no Weissenhofsiedlung



Fig. 46 - Terraço da casa de Le Corbusier no Weissenhofsiedlung



Fig. 47 - Terraço da casa de Le Corbusier no Weissenhofsiedlung

Wigley analisa algumas publicações, das quais destaca referências à parede branca como necessária para expor erros e controlar espaços, para estabelecer um sentido do presente, como cor e como conceito. “Algo para ser visto e uma forma de ver.”¹²⁷ Taut vê no uso do branco uma reacção compreensível à vitória das cores dez anos antes, reacção essa que, na sua opinião, teria de ser ultrapassada. Aponta alguns problemas à parede branca, como a sua vulnerabilidade à deterioração e o seu ar sombrio sob o efeito da luminosidade de países como a Alemanha, muito diferente dos países mediterrânicos. O seu edifício no Weissenhofsiedlung era já uma espécie de protesto contra a associação entre o branco e a função.

“Enquanto o esquema de cores de Le Corbusier não é sujeito ao mesmo nível de ataque, as suas casas são repetidamente condenadas pela sua inadequação funcional e depravação moral (por causa da ausência de divisões entre quarto, sanitário e sala) – tanto que ele rapidamente publicou um ensaio em sua defesa.”¹²⁸

Wigley refere que Taut e Le Corbusier concordavam que a arquitectura devia satisfazer as exigências funcionais e mesmo excedê-las, e que a cor era uma parte fundamental de ambas. Mas enquanto Taut rejeitava que uma teoria da cor como um sistema fosse possível, Le Corbusier dedicava-se a formular uma, como parte fundamental da arquitectura moderna. Nas suas casas da exposição usava as cores altamente codificadas da sua paleta Purista.

“Embora tenha agarrado a associação expressionista de Taut da cor com o prazer, a sua tentativa de aplicar um conjunto de cores sistematizado era tido como uma polémica forma de resistência ao tipo de cores que Taut empregava e à forma como eram aplicadas. Esta forma de resistência é organizada em torno do papel do branco.”¹²⁹

O esquema usado por Le Corbusier é então descrito por Wigley: o papel principal é dado ao branco, aplicado nas maiores superfícies do volume central, sendo que as outras cores lhe são subordinadas, aplicadas em zonas em torno desse volume. Era assim criada uma espécie de protocolo para o uso do branco.

A sexualização do espaço interior das casas de Le Corbusier é condenada nos mesmos termos que a “orgia” de cores de Bruno Taut. A “promiscuidade” do espaço doméstico de Le Corbusier é implicitamente identificada pelos críticos com o seu uso das cores. Mas só implicitamente.

“A relação entre cor e sexualidade permanece tácita. É como se as fantasias sexuais subjacentes ao aparentemente mais discreto uso de cores de Le Corbusier fossem empurradas para segundo plano pelas grandes superfícies brancas que ele apresenta, e as fantasias por trás do branco desaparecem completamente face à excessiva sensualidade das cores arrojadas

¹²⁷ *Ibidem*, p. 308.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 310.

¹²⁹ *Ibidem*.



Fig. 48 - Anúncio da Mercedes-Benz

de Taut.”¹³⁰

A casa de Taut tem assim o efeito de oprimir a grande variedade de cores presentes na exposição e proteger as paredes brancas do escrutínio. O debate não foi simplesmente entre a cor e a sua ausência, mas sim entre diferentes proporções de branco e de cor. Os espaços brancos tornam-se afinal espaços de várias cores, dadas não só pela mobília, mas também pela presença de paredes coloridas, desde que num único tom e não muito forte.

Tanto Le Corbusier como Taut identificam repetidamente a cor com o vestuário. A escolha da cor é como uma escolha de roupas apropriadas. Wigley analisa algumas publicações de Taut, em que este relaciona explicitamente a cor dos edifícios com a cor de roupas. Dá o exemplo de *Ein Wohnhaus*,¹³¹ que o próprio usa no catálogo da exposição de Weissenhofsiedlung, *Bau und Wohnung*.¹³²

“A casa deve assentar ao ocupante como um bom fato; deve vesti-lo. O princípio estético central é este; o visual das divisões com pessoas no seu interior é irrelevante; o que conta é o aspecto das pessoas dentro delas.”¹³³

A casa é ela própria uma forma de vestir, não é apenas concebida em relação ao vestuário das pessoas. Da mesma forma, em *Ein Wohnhaus*, a identificação da arquitectura com o vestuário é acompanhada por uma rejeição da moda.

Para Le Corbusier, o corpo é apenas o suporte para uma obra de arte, por isso a arquitectura é mais como um vestido do que como um fato. A roupa feminina contemporânea é o paradigma para o desenho moderno.

“Mais do que um fato de homem, o edifício é um vestido de mulher. (...) Esta sensação de vestido elegante foi literalmente captada pela Mercedes Benz, que lançou uma campanha publicitária que associava o *look* dos seus carros mais recentes com o de modelos vestidas segundo a moda e alguns dos edifícios de Weissenhof. O vestido branco que é justaposto às superfícies da casa-dupla de Le Corbusier para publicitar o modelo do carro desportivo 3/38 traz a lógica fundamental dessa arquitectura à superfície. Ainda assim é claramente uma imagem de moda. O edifício de Le Corbusier é compreendido como uma declaração de moda, apesar dos seus insistentes protestos em contrário.”¹³⁴

Enquanto a cor é mais facilmente associada aos vestidos de mulher, os arquitectos viam na parede branca uma superfície com o seu próprio estatuto, um casaco capaz de actuar como a

¹³⁰ *Ibidem*, p. 312.

¹³¹ *Ein Wohnhaus*, de Bruno Taut (Franckh'sche Verlagshandlung W. Keller & Co., 1927).

¹³² *Bau und Wohnung*, de Deutschen Werkbund (Akad. Verlag Fr. Wedekind, 1927)

¹³³ *Apud*: WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 315.

¹³⁴ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 318.

ausência de roupa.

A fotografia a preto e branco facilitou a divulgação duma imagem irrealista dos edifícios do Weissenhofsiedlung, pois as superfícies de cores claras, como o edifício rosa de Mies ou as superfícies rosa ou verde pálido de Le Corbusier, pareciam brancas. Mas Wigley refere que, se para quem via apenas as fotografias a preto e branco a exposição parecia apenas branca, entre os visitantes as opiniões também eram diversas; havia quem a achasse muito colorida, mas também quem visse apenas o branco. Refere ainda que o papel das cores teve significados diferentes para os maiores críticos da exposição. A predominância do branco sobre as cores foi identificada como racismo por alguns, outros identificavam-na com a cultura árabe. De qualquer das maneiras, a cor foi sempre alvo de várias interpretações.

Wigley analisa algumas publicações que apresentam um papel estrutural para a cor, ao mesmo tempo que rejeitam uma relação com a moda. Ainda assim, assinala algumas referências que mostram que esses autores não rejeitam simplesmente a moda, pois ela continua presente. Alguns comparam literalmente estilos de moda com formas arquitectónicas, ou admitem que as formas modernas emergem do mundo da moda.

Do livro *Eine Stunde Architektur*,¹³⁵ Wigley menciona a imagem duma senhora num vestido muito elaborado de 1883, associada à de um apartamento desarrumado, que contrasta com o desenho de um homem num equipamento branco de ténis associado ao interior branco do edifício Co-op Zimmer de Hannes Meyer, de 1926.

“O texto correspondente argumenta que formas antigas correspondem a necessidades antigas e por isso já não satisfazem as exigências contemporâneas. Novas formas, como as do interior branco, vão mesmo além das necessidades contemporâneas, projectando-nos para o futuro. (...) As formas contemporâneas supostamente emergem das funções contemporâneas.”¹³⁶

Segundo Wigley, Behne concordava com a definição de Le Corbusier da casa como máquina de habitar, mas colocava um aviso: as formas que se inspiram na máquina são uma moda como todas as outras, a superfície branca pode estabelecer uma moda em vez de lhe resistir. Era insuficiente satisfazer as exigências funcionais contemporâneas, as novas formas tinham que gerar novas funções.

Outros livros em que é exposta a associação entre vestuário e edifícios antigos e modernos são analisados por Wigley, mas a questão da cor vai desaparecendo do discurso, e progressivamente a analogia com o vestuário também. Só o ataque à moda se mantém, repetido por vários arquitectos e escritores.

¹³⁵ *Eine Stunde Architektur*, de Adolf Behne (Archibook-Verlag, 1984)

¹³⁶ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 323.

Wigley destaca um dos últimos textos a manter a ligação entre cor, vestuário e moda, o livro *The New World Architecture*,¹³⁷ de 1930. O branco é defendido, usando o argumento de que os arquitectos operavam como artistas. Wigley explica:

“Tais arquitectos manipulam superfícies planas até conseguirem um ‘efeito decorativo’ que substitui o do ornamento e da cor que foi removido. A parede branca adquire o papel desses elementos cuja remoção ela publicita. Mais uma vez, esta transformação da superfície é entendida em termos de vestuário. O ecletismo do fim do século dezanove e início do século vinte parece ter-se concentrado na camada exterior, ‘vestindo’ o edifício num ‘casaco decorativo’.”¹³⁸

Conclui que, na opinião do autor, a nova arquitectura é como um vestido de uma mulher moderna. Deve também haver um regresso à cor, como forma de recuperar alguma humanidade na arquitectura moderna.

Sobre *Pioneers of the Modern Movement*,¹³⁹ Wigley realça o facto de a discussão sobre a cor e o vestuário ter desaparecido. “O famoso texto evita sistematicamente a cor. Chega mesmo a omitir o branco das paredes que promove.”¹⁴⁰ Também em relação a *Modern Building*¹⁴¹ afirma acontecer o mesmo. Neste, o argumento da roupa é substituído pelo da higiene e o branco é teorizado em termos de desmaterialização.

“As sucessivas gerações de historiadores canónicos não tiveram dificuldade em omitir a questão da cor. Entre o Weissenhofsiedlung e a história monumental de Pevsner, o debate aceso em torno da cor foi substituído por um silêncio estratégico. (...) Se os arquitectos modernos trabalharam tanto para fazer da cor um componente integral da sua arquitectura, o discurso transformou-a com sucesso num suplemento que pode ser descartado. No máximo, o revivalismo ostensivo da cor pela chamada arquitectura pós-modernista intensificou a imagem branca da arquitectura moderna e confirmou a transformação da cor num ornamento gratuito.”¹⁴²

Mark Wigley estuda aqueles que considera os responsáveis pela canonização do estilo: Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, autores do livro *The International Style*.¹⁴³ Sobre este, realça

¹³⁷ *The New World Architecture*, de Sheldon Cheney (Longmans, Green, and Co., 1930)

¹³⁸ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 327.

¹³⁹ *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, de Nikolaus Pevsner (Faber & Faber, 1936)

¹⁴⁰ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 328.

¹⁴¹ *Modern building: its nature, problems, and forms*, de Walter Curt Behrendt (Harcourt, Brace and company, 1937).

¹⁴² WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 330.

¹⁴³ *The International Style*, de Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson (W. W. Norton & company, inc., 1932)

que, apesar de utilizar fotografias a cores para identificar os edifícios de Weissenhof, o efeito colectivo destas serve para privilegiar o branco.

“O branco é transformado numa cor ‘natural’ dum material, uma jogada extraordinária que é inserida como se nada tivesse acontecido. Um tom moralista de verdade dos materiais é creditado ao branco no preciso momento em que mascara com sucesso o material ao qual é adicionado. A integridade da arquitectura moderna é garantida por uma capa dissimuladora de tinta branca. (...) O novo espaço da arquitectura moderna coincide com a transformação do branco numa máscara artificial para um material natural. Uma vez naturalizado, não precisa de ser comentado.”¹⁴⁴

O edifício branco com pequenas notas de cor que lhe são subordinadas torna-se o paradigma no discurso. Mas a crescente predominância do branco não significou o desaparecimento de teorias sobre arquitectura policromática. Wigley dá os exemplos de Gropius e Oud, que se dedicaram à compreensão da arquitectura como forma de vestuário e ao papel da cor durante as suas carreiras. Para Oud, como para todo o grupo De Stijl, o uso da cor relaciona-se com a lógica do vestuário. Wigley considera que é sem surpresa que Oud coloca roupas modernas nos seus desenhos arquitectónicos. Homens com roupas elegantes e mulheres em vestidos modernos habitam os seus projectos. “O mundo branco é visitado pelas roupas elegantes. A afinidade entre a parede branca e o vestido moderno é estabelecida uma vez mais.”¹⁴⁵

Berlage opôs-se ao desaparecimento da cor, como foi também um crítico da parede branca. No seu trabalho, contrasta a artificialidade do branco com o conforto dos tijolos que usava quase invariavelmente porque articulava o seu estatuto como estrutura e como revestimento.

“Enquanto Berlage resistiu enfaticamente às dissimulações numa superfície máscara e viu a parede branca nos mesmos termos, os seus seguidores acolheram a superfície, conceberam a arquitectura em termos do fato do século dezanove que ele criticava e apaixonaram-se pela parede branca.”¹⁴⁶

Wigley também refere os ensaios elaborados pelos grupos De 8 e Opbouw, quando estes uniram forças. Estes fazem uma série de associações entre arquitectura e roupa e também defendem que a arquitectura se deve basear no vestido racional.

“A extrema racionalização do vestido torna-se um modelo para ‘nudez arquitectónica’. (...) O que Duiker chama de ‘nudism dress’ (vestido nudista) é a forma de vestuário que representa o despir de velhas roupas para revelar o novo corpo do edifício, um sistema de

¹⁴⁴ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 332.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 340.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 344.

representação que marca a ausência de representação.”¹⁴⁷

Este “vestido nudista” é ao mesmo tempo um mecanismo para purificar o corpo, quer este seja o do edifício ou o dos seus ocupantes. Wigley refere ainda que, apesar de criticar Berlage, Duiker levava o seu argumento básico sobre roupas despidas, as roupas da nudez, até ao extremo. No fim, Berlage foi uma grande influência para os arquitectos modernos. O sucesso da parede branca depende dum discurso muito particular sobre a superfície, que tem raízes nos debates do século dezanove.

Ao mesmo tempo que se opõe à moda, a historiografia sustenta uma lógica particular de superfície, iniciada pelo livro *The International Style*. A concepção tradicional de arquitectura enquanto massas sólidas é substituída por uma definida por superfícies suspensas. Wigley fala-nos dos três “princípios” desta arquitectura, definidos por Hitchcock: arquitectura como volume, regularidade e anulação de decoração. No primeiro, o discurso abandona o princípio do volume para se começar a referir ao princípio da superfície, que deve ser contínua e lisa, e todas as quebras, como janelas, devem ser consistentes umas com as outras. Em relação ao princípio que trata da regularidade, a preocupação é também com a consistência da superfície. O último ponto é dedicado aos efeitos da decoração na superfície. “Um por um, todos os princípios que distinguem a arquitectura moderna são identificados como mecanismos para sustentar e controlar a superfície.”¹⁴⁸

Relacionada com estes princípios está a promoção da parede branca por Hitchcock. É quando o princípio sobre a remoção de ornamentos é definido que ocorre a discussão sobre a cor, como assinala Wigley:

“A cor é entendida como uma forma de ornamento que precisa de ser controlada. O afastamento da policromia da arquitectura moderna a favor do branco é apresentado como um afastamento dos riscos do ornamento.”¹⁴⁹

As cores não ameaçam a integridade da superfície em si, no entanto interferem com a identidade entre superfície e volume, pois podem quebrar o sentido de volume.

“A tinta branca supostamente restabelece a coesão da superfície, a integridade do frágil mas tão importante envelope que é apresentado ao olhar. É um selo, mantendo o próprio efeito da arquitectura em conjunto.”¹⁵⁰

É como se a própria suavidade da superfície reflectisse o papel estrutural desta. Para os arquitectos modernos, retirar o ornamento é expor a verdade da camada exterior e os que

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 346.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 349.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 350.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 350.

eram considerados mais sofisticados eram aqueles que destacavam a superfície enquanto tal. É a superfície que é responsável pela resposta psicológica ao edifício. Controlar a superfície é controlar essa resposta.

Apesar de tudo, como refere Wigley, Hitchcock foi criticado por embalar e distribuir internacionalmente um estilo como uma moda. Mas a mesma teoria sobre o papel estrutural da superfície foi usada pelos outros historiadores e arquitectos modernos. Fora dela, torna-se impossível debater a arquitectura moderna.

A simplicidade e neutralidade da superfície branca são muitas vezes associadas à integridade funcional, técnica, política e moral da arquitectura moderna. Wigley dá o exemplo de Le Corbusier, cujas paredes coloridas eram interpretadas como uma fuga à eficiência funcional e à racionalidade da construção. Mas lembra que a importância dada à superfície não significa simplificar o discurso complexo em torno da arquitectura moderna. Pelo contrário, a complexidade desse discurso deriva do privilégio dado à superfície. Os textos de Hitchcock não só disseminam a imagem das paredes brancas, como também exemplificam as manobras do discurso mais abrangente.

“Apesar de promover agressivamente a compreensão da arquitectura como um efeito de superfície, a percepção da arquitectura como vestuário que torna essa compreensão possível é sintomaticamente retirada. O silêncio sobre a cor que o texto cuidadosamente negocia é, no fim, um silêncio sobre o vestido. As roupas não aparecem nas leituras de Hitchcock enquanto a cor é cuidadosamente eliminada. Com o sucesso do branco em prática, o branco gradualmente desaparece da historiografia.”¹⁵¹

White Walls, Designer Dresses volta-se então para o livro *Wohnräume der Gegenwart*,¹⁵² de 1933, que tenta bloquear a ascensão da parede branca ao incluir ilustrações coloridas de interiores de edifícios dos protagonistas da arquitectura moderna, frisando assim a importância de espaços com cor. O autor argumenta que o culto do branco é a inevitável mas lamentável consequência do culto da máquina, e questiona o poder do branco para desmaterializar um edifício.

“O livro tenta negociar uma espécie de compromisso entre o branco e a cor. Significativamente, Platz já não está a falar da arquitectura como uma forma de vestuário. Pelo contrário, o espaço é agora a exposição neutra para as roupas. (...) Tons suaves são necessários para apoiarem o efeito das roupas.”¹⁵³

Ao evitar espaços completamente brancos, Le Corbusier torna-se exemplo disto. Mas as cores fortes devem também ser evitadas, e a casa de Taut que integrou a exposição de Weissenhofsiedlung é exemplo pela negativa. O branco deve ser domado por doses controladas

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 352.

¹⁵² *Wohnräume der Gegenwart*, de Gustav Adolf Platz (Propyläen-verlag, 1933)

¹⁵³ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 353.

de cor.

Wigley refere que é no mesmo ano da publicação deste livro que Léger faz o seu importante discurso sobre os perigos dum ambiente totalmente branco na quarta edição do C.I.A.M. Expõe que o homem comum não aceitará as paredes nuas dos arquitectos e apela a uma colaboração entre pintores e arquitectos, em prol duma espécie de compromisso entre a parede branca genérica e a aplicação excessiva de cor. Também por esta altura, Le Corbusier afirma que as paredes brancas do mundo mediterrânico são dependentes do uso simultâneo da cor. Mais uma vez, “o ambiente ideal é um espaço policromático dominado pelo branco.”¹⁵⁴

“Mas em 1933 este argumento sobre a interdependência do branco e das cores já estava a desaparecer para o inconsciente do discurso em torno da arquitectura moderna. A cor foi apagada para deixar a parede branca, uma superfície que não é tratada como tal, que se tornou tão ubíqua que era difícil de ver, quanto mais de revelar os extraordinários investimentos que lhe foram feitos. E tal como a cor foi apagada do discurso, também o foi a lógica do vestuário que representava essa cor e dava à superfície o seu papel estrutural.”¹⁵⁵

Wigley faz referência ao manifesto sueco *Acceptera*, de 1931, produzido por Gunnar Asplund, Sven Markelius e outros colegas, como exemplo de uma publicação que manteve a tradição de defender que a arquitectura moderna se devia inspirar nas roupas modernas. O fato moderno marcava um novo sentido de mobilidade a que o edifício moderno devia atender. Apelava à existência de uma certa harmonia entre arquitectura, vestuário e modo de vida, como se encontrava no passado, brincando com aqueles que usavam camisolas modernas em edifícios que tinham sido construídos recentemente em estilo Barroco ou Renascentista.

Este argumento foi repetido em vários países, e a figura do próprio arquitecto começou a ser também referida. Uma das personagens de referência foi Le Corbusier, que com os seus fatos escuros, chapéu, gravata e cachimbo, chegou mesmo a aparecer como *cartoon* na revista *De 8 en Opbouw*. O seu visual é comparado ao do engenheiro, que está em linha com o visual da pessoa responsável pela racionalização da estrutura.

O argumento de que a arquitectura moderna era ela própria vestuário apenas regressa em raras ocasiões em que serve para aumentar ainda mais a distância entre vestuário e arquitectura. Wigley defende que o exemplo mais óbvio é quando esse argumento reaparece em *Verso un'architettura organica*,¹⁵⁶ de Bruno Zevi, em que este apresenta uma ilustração duma casa branca de Voysey, um dos maiores impulsionadores da parede branca, cujo trabalho é descrito em termos do vestido.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 354.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 355.

¹⁵⁶ *Verso un'architettura organica*, de Bruno Zevi (G. Einaudi, 1945)

“O exemplo clássico da transformação do gosto é a diferença entre a maneira como nos vestimos hoje e as modas dos últimos séculos. (...) As nossas casas, não menos do que as nossas roupas ou os nossos meios de transporte, devem ser diferentes daquelas dos nossos antepassados, ser mais convenientes e simples.”¹⁵⁷

Esta mudança do gosto está relacionada com uma mudança de tecnologia que produz as condições para a arquitectura moderna. Wigley fala também de *Storia dell'architettura moderna*,¹⁵⁸ publicado cinco anos depois, em que o argumento é repetido, e ao qual é acrescentada uma comparação entre uma cadeira rococó que dá ênfase a uma senhora com um vestido da época e a mesma cadeira mas com uma senhora num vestido moderno, cuja beleza é sufocada pela cadeira; para acentuar a beleza da sobriedade dum vestido moderno, uma moderna cadeira sueca ou finlandesa é a melhor escolha. Cadeiras, vestidos e carros antigos e modernos ilustram o texto. Wigley realça que o argumento formulado nas leituras de Semper feitas por Otto Wagner, distribuído por Loos e repetido por tantos dos protagonistas da arquitectura moderna, reaparece nos textos de Zevi, quase vinte anos depois de ter desaparecido no preciso momento do seu sucesso.

“Mas, como tantos dos promocionais textos secundários (mas tão poucas das histórias autorizadas) Zevi vê-o como apenas um meio prático de introduzir a modernidade da arquitectura moderna, o que ele chama um ‘exemplo clássico’ tão distinto de um princípio organizacional. É uma imagem amigável em vez de uma condição histórica ou conceptual. (...) Todos os designers de vestidos são transformados em arquitectos e o próprio vestido é deixado para trás. Ou pelo menos assim parece.”¹⁵⁹

Mas o que Wigley esclarece é que a lógica do vestido permanece enterrada na teoria da superfície que é sustentada também por Zevi, como pela maioria do discurso. Como arte da superfície pura, a verdade da arquitectura moderna parece estar na camada exterior. A discussão da arquitectura parece ter vindo substituir a do vestuário. “A arquitectura moderna é entendida como uma forma de vestir mesmo que já não seja descrita como tal.”¹⁶⁰

Mark Wigley argumenta que esta lógica da superfície esconde patologias que podem ser expostas ao analisar pacientemente os textos da historiografia. A arquitectura policromática tenta controlar as acusações intensas de várias polémicas que a parede branca retém:

“Para usar os termos mais crus possíveis, a teoria do papel estrutural da superfície que subscreve a discussão permanece altamente responsabilizada em termos de raça, género e

¹⁵⁷ *Apud*: WIGLEY, Mark - White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture, 1995, p. 356.

¹⁵⁸ *Storia dell'architettura moderna*, de Bruno Zevi (Einaudi, 1950)

¹⁵⁹ WIGLEY, Mark - White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture, 1995, p. 358.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

orientação sexual. A parede branca está longe de ser inocente.”¹⁶¹

A imagem do edifício branco com notas de cor retirada de Weissenhofsiedlung carrega muitos preconceitos complexos que ditam o seu estranho estatuto no discurso. Wigley expõe como os arquitectos modernos viam nesta imagem, acima de tudo, um objecto de desejo. Mas explica que as intrigas desse desejo são retiradas no momento em que a parede branca triunfa, sendo apenas referidas em contextos não associados a esta. Mesmo assim, ao branco não pode ser associado o prazer, mas sim um tom puritano que em toda a historiografia ignora a superfície da arquitectura moderna para a proteger. Esse tom não é mais do que a negação da atracção por essas mesmas superfícies.

Como já vimos, foi durante a exposição de Weissenhofsiedlung que se iniciou e foi institucionalizada esta negação, depois de uma certa rejeição pelas cores usadas por Le Corbusier e Bruno Taut, a favor de uma opção pelo branco. A lógica do vestuário que sustenta as respectivas atitudes em relação à cor e articula as suas fantasias desaparece também.

“Mas estas fantasias podem ainda ser encontradas através do discurso. A carga psicosssexual que foi investida na superfície por figuras como Loos, Le Corbusier e Giedion explora o conjunto milenar de preconceitos que percorrem o discurso de figuras menos conhecidas e assume formas menos óbvias enquanto subscreve as operações do discurso a todos os níveis.”¹⁶²

Wigley dá o exemplo de Cheney que, quando no livro *The New World Architecture* tenta clarificar que “o argumento básico de que tudo está na superfície e ainda assim a superfície tem de ser completamente subordinada à estrutura – para que a própria superfície se torne estrutural em vez de decorativa – não é por acaso que também ele invoca a imagem dum homem a olhar para o corpo duma mulher.”¹⁶³ Usa esta imagem para distinguir dois tipos de beleza: uma interior, fundamental, e outra mais exterior, superficial e sensual.

“O olhar de desejo actua novamente como o modelo para a concepção e experiência da arquitectura. Quando o texto repetidamente opõe a superfície à estrutura, o potencial para a superfície arquitectónica enganar o observador é sintomaticamente identificado com a feminilidade.”¹⁶⁴

Mas, como é também citado por Wigley, Cheney admite no seu texto, mesmo que dentro de parêntesis: “valorizamos ‘apenas’ o encanto da superfície, a graça, e o estilo, mais do que geralmente confessamos.”¹⁶⁵

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 359.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 360.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Apud*: WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995,

O que resulta da confusão entre superfície estruturada e não estruturada é associado aos perigos do sexo feminino, como o encanto sensual, a beleza assumida, sem a presença da “virtude arquitectónica.”¹⁶⁶

“O dilema produzido pela derrapagem entre arquitectura moderna e vestuário é em primeiro lugar e principalmente de identidade sexual.”¹⁶⁷

Wigley refere que já em 1924, no seu livro *A Primer of Modern Art*,¹⁶⁸ Cheney deixara isto claro, ao atacar a arquitectura neoclássica, comparando-a a raparigas velhas que trocam as roupas puídas por roupas novas da moda para se embelezarem, e aconselhando as pessoas a olharem antes para edifícios que se encontram nus. Mas Wigley relembra que a fantasia voyeurista tem que permanecer apenas uma fantasia, pois a superfície tem de transmitir fielmente a forma que oculta.

“Enquanto a superfície da arquitectura é a roupa dum corpo de mulher, tem que ser organizada pelo corpo que está sob esta de uma forma não-feminina, que é dizer não-dissimuladora. O arquitecto tem que controlar diligentemente a superfície para conter o feminino. E o historiador tem que observar por cima do ombro do arquitecto, mantendo tudo em ordem. Ambos proclamam insistentemente as glórias da estrutura para esconderem o facto de que, como Cheney admite, o discurso valoriza o encanto da superfície mais do que geralmente pode confessar.”¹⁶⁹

Wigley defende no entanto que esta questão não se prende com desejos idiossincráticos e suspeitos de alguns arquitectos e historiadores, mas sim com a lógica institucionalizada que eles reforçam e exploram. A sua força é marcada pela forma usual como estas afirmações são feitas, o que lhe dá o estatuto de garantida. E é precisamente este estatuto que se relaciona com a parede branca, pois também ela é tida como certa quando os preconceitos estão em operação. Foram precisamente estes preconceitos que se escondem na superfície branca da arquitectura moderna que Mark Wigley quis descobrir em *White Walls, Designer Dresses*.

“Não ignorar a parede branca, interrogá-la, ver como foi construída como um vestido, ver a arquitectura moderna como uma contínua performance, um jogo de superfícies frágeis mas saturadas, é necessariamente expor os preconceitos que assombam o discurso. O vestido está sempre suspenso numa economia psicosexual. Ver o vestido como um vestido é já expor os instrumentos institucionais, se não mesmo interferir com eles.”¹⁷⁰

p. 360.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 360.

¹⁶⁸ *A Primer of Modern Art*, de Sheldon Cheney (Boni and Liveright, 1924).

¹⁶⁹ WIGLEY, Mark - *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995, p. 360.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 361.

O problema, assinala Wigley, reside na feminilidade do arquitecto como designer de moda e do espectador que se apaixona pelas roupas dissimuladoras que esse arquitecto produz; não reside no feminino em si, mas na ausência de controlo do feminino pelo masculino. As figuras que controlam essa feminilidade devem ser heróicas, arquitectos e historiadores cuja masculinidade e heterossexualidade são estabelecidas pela sua capacidade de controlar a superfície.

“A história da arquitectura moderna é uma velha história. A imagem pública do controlo masculino é produzida pela mestria privada da arte estereotipadamente feminina da superfície. Um uso sofisticado do sistema de representação da superfície é utilizado para anunciar a ausência de representação.”¹⁷¹

Mas o problema não é apenas de género e de orientação sexual, como já observámos anteriormente. É também racial, e o controlo das cores através da predominância do branco nos edifícios modernos pode ser comparado com uma espécie de controlo da pele branca sobre as outras. Apesar do discurso declarar que a arquitectura moderna ecoa os abrigos e tendas de culturas indígenas ao retirar as suas formas das formas “selvagens” da tecnologia moderna, estas fontes devem ser cobertas pelo vestuário arquitectónico. É mantida uma distância entre esse vestuário e o que está por trás dele, estabelecendo ainda assim alguma comunicação, tal como acontecia com o corpo. Também aqui, a ameaça é a cor no interior do suposto branco.

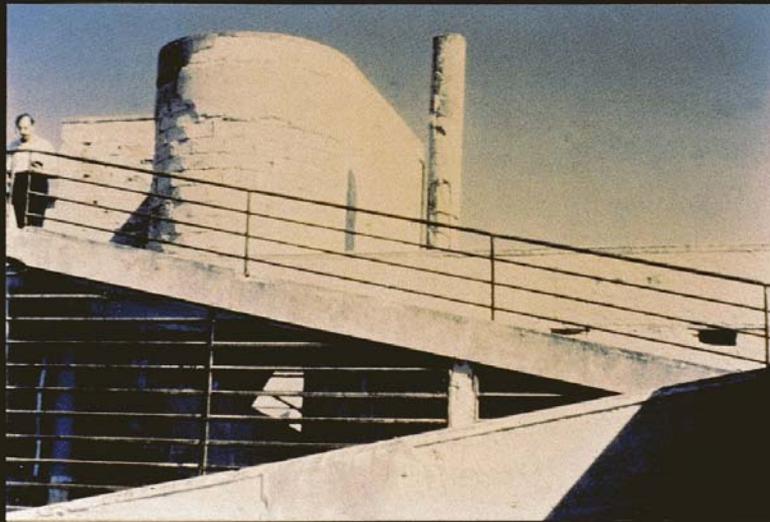
“O arquitecto moderno deve ser inequivocamente branco. (...) [o vestuário branco] faz distinções, marca linhas, classifica, fazendo algumas coisas sobressair como diferentes, transmitindo-as como diferentes, para que possam ser protegidas ou removidas. A superfície tem que ser controlada para que possa tornar-se um agente de controlo. O tecido tem que ser seleccionado e cortado com o maior cuidado com medo de que todos os pesadelos regressem à superfície, transformando as vestes brancas com equilíbrio colorido num disfarce de halloween – ou, pior ainda, para que a parede branca não seja percebida como esse disfarce.”¹⁷²

Segundo Wigley, o discurso só podia controlar a condição da arquitectura moderna como vestuário negando que esta é um vestido. A negação de que pertence ao mundo inseguro da moda, colocando-a no mundo supostamente seguro da tecnologia é negar que a tecnologia moderna é a tecnologia da superfície, e que as novas formas arquitectónicas são novas formas de vestir. Mas Wigley defende que a repetição dessas negações serve para lembrar que os argumentos sobre o vestuário que lançaram a discussão não desapareceram, foram antes inseridos na parede branca. Esta, ao parecer tão distante desses argumentos, legitima numerosas práticas arquitectónicas que

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Ibidem*, p. 362.

The most architectural thing
about this building is
the state of decay in which it is.



VILLA SAVOYE, 1945

Architecture only survives
where it negates the form that
society expects of it.
Where it negates itself by
transgressing the limits that
history has set for it.

Fig. 49 - Bernard Tschumi Architects – Advertisements for architecture
(1976-1977)

ficam assim livres de uma análise detalhada. O branco continua a actuar como o sistema para expor quais os materiais que são cobertos e quais não são.

“O branco permanece como padrão. Os seus enigmas ainda assombram o debate, torcendo cada movimento aparentemente simples. Os extraordinários investimentos homossexuais que foram feitos nele ainda regressam de formas pouco usuais em sítios pouco usuais. No fim, este extenso ensaio apenas arranha a aparentemente inócua mas patologicamente carregada superfície desta capa de tinta muito chique, este escorregadio ‘vestido-nudista’ que ainda damos por nós a usar tão frequentemente.”¹⁷³

Mark Wigley arrisca assim abrir a tampa do “frasco de minhocas escorregadias” para, mais uma vez, nos mostrar que nem um gesto aparentemente tão inocente como pintar um edifício de branco está completamente isento de qualquer “crime”. A parede branca encerra em si várias histórias e argumentos sobre preconceitos, representações e vestidos. Apesar de todas essas histórias se localizarem na superfície, é difícil encontrá-las, pois aquilo que está mais bem escondido é precisamente o que está à vista de todos.



Fig. 50 - Capa do livro *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*

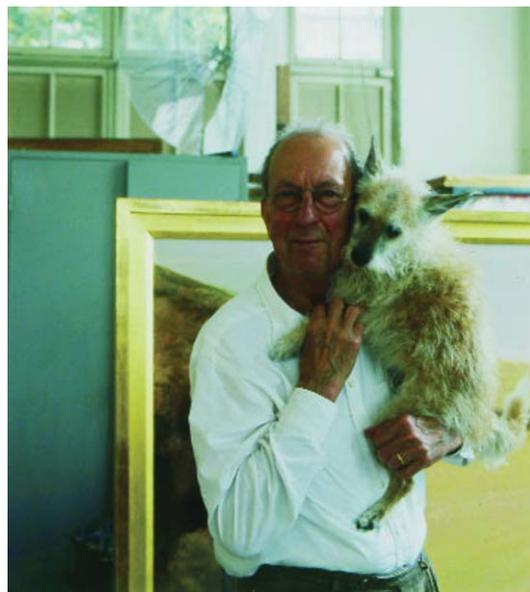


Fig. 51 - Constant e o seu cão, Verão de 2003.

2.2 Striptease

Um estudo de Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire (1998)

Neste livro, Mark Wigley apresenta-nos o trabalho de Constant Nieuwenhuys, mais precisamente o projecto que elaborou ao longo de quase duas décadas e que constituiu uma revolução no campo do urbanismo e da arquitectura. *New Babylon* baseia-se na visão de Constant de uma cidade para o futuro, uma cidade à escala global, na qual todas as pessoas se tornam arquitectos, criando e transformando o espaço em que habitam segundo os seus desejos, tirando partido da tecnologia e da mobilidade.

Constant nasceu em Amesterdão, em 1920, e antes de se interessar pela arquitectura, em meados da década de 50, era já um pintor conceituado na Europa. Esse interesse pela arquitectura nasce da “paisagem surreal” de Frankfurt depois dos bombardeamentos de que foi alvo na Segunda Guerra Mundial.¹⁷⁴ Quando inicia o projecto de New Babylon, abandona quase completamente a pintura durante cerca de dez anos. No entanto, afirmou sempre ser um pintor, não um arquitecto.¹⁷⁵

O livro *Constant's New Babylon* divide-se em duas partes distintas. No primeiro texto, *The Hyper-Architecture of Desire*, Mark Wigley apresenta-nos o projecto, a personagem de Constant e os acontecimentos mais marcantes que influenciaram o rumo de ambos, entre 1954 e 1974. Na segunda parte, são reunidos alguns textos e imagens importantes para a compreensão do desenvolvimento do projecto e da carreira de Constant, da autoria do próprio e de Guy Debord, publicados por ocasiões distintas, como exposições, conferências, palestras, em livros, revistas e catálogos. Estes estão organizados cronologicamente em três subcapítulos. *Before* reúne material do período entre 1952 e 1956, *New Babylon* inclui imagens de maquetes, desenhos, pinturas,

¹⁷⁴ Ver: BOERSMA, Linda – Constant, 2003. Disponível na Internet: <http://bombsite.com/issues/91/articles/2713>.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

esquemas e textos, elaborados entre 1957 e 1974, e *After* é constituído por um único texto, “New Babylon – Ten Years On”, da autoria de Constant e referente a uma conferência de 1980.

O que atrai Mark Wigley para este projecto, além das questões que coloca ao debate arquitectónico, é também a sua influência sobre alguns arquitectos que admira, como Rem Koolhaas e o grupo Archigram. Depois de elaborar o texto *The Hyper-Architecture of Desire* para este livro, Wigley organiza ainda *Another City for Another Life*, em 1999, a primeira exposição sobre New Babylon nos Estados Unidos da América, e colabora no livro *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, publicado por ocasião da exposição.

*1960. December 20. 8:15 pm. Amsterdam. A packed room in the Stedelijk Museum waits for the 40-year-old artist Constant Nieuwenhuys. A slide projector and a large tape recorder sit behind the audience. Constant enters, stands by the machines, and delivers a half-hour statement about 'Unitary Urbanism.' The tone is militant.*¹⁷⁶

The Hyper-Architecture of Desire abre com a descrição de uma apresentação de Constant sobre New Babylon. Mark Wigley fala-nos da declaração de Constant, que começa por acusar os arquitectos modernos de serem negligentes em relação às necessidades de transformação do quotidiano, por ignorarem a mecanização e a explosão demográfica. Critica as cidades-jardim, por permitirem uma ‘pseudo-natureza’ como forma de pacificar os habitantes, e a cidade moderna por explorar os habitantes para lhes extrair maior produtividade, destruindo a vida que devia abrigar. E apresenta a solução: New Babylon. Como nos conta Wigley, esta nasce precisamente dos problemas que aponta às outras cidades, da exploração mecânica que cresce até ocupar a totalidade da superfície da Terra, com a tecnologia a substituir a Natureza, e dos traumas da população, que se revolta no sentido de recuperar o prazer de viver e os espaços que lhe pertencem. Com a automação a dominar todas as formas de produção, à população resta apenas tempo de lazer. As quatro funções do planeamento urbano formuladas na Carta de Atenas, trabalho, descanso, recreação e mobilidade, e o respectivo tempo para despender em cada uma delas, desaparecem quando não existe trabalho. Esta é uma das principais premissas de New Babylon. Torna-se necessário repensar a sociedade, o tempo e o espaço.

“O tempo de lazer será o único. O trabalho é substituído por um infundável jogo colectivo no qual todas as fantasias são encenadas. As construções estáticas dos arquitectos e urbanistas são rejeitadas. Toda a gente se torna arquitecto, praticando um interminável e abrangente ‘urbanismo unitário’. (...) Uma ligação próxima entre desejo e espaço produzirá uma nova arquitectura para uma nova sociedade.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.9.

¹⁷⁷ *Ibidem.*



Fig. 52 - Constant, *Gezicht op New Babylonische sectoren* (vista dos sectores de New Babylon), 1971

A atmosfera de cada espaço influencia as pessoas que nele habitam, e para uma população cada vez maior e com mais mobilidade é necessária uma nova relação entre espaço e psicologia. Wigley conta-nos que Constant fala de espaço psicológico ou ‘psicogeografia’ como formas de analisar as influências da atmosfera urbana no inconsciente. Relata-nos então a apresentação de imagens de New Babylon, a visão particular de Constant do que poderá vir a ser esta arquitectura inquieta.

“New Babylon deve ser uma cidade coberta, suspensa acima do solo em grandes colunas. Todo o tráfego automóvel está isolado ao nível térreo, com os comboios e as fábricas totalmente automatizadas enterrados sob este. Enormes estruturas com vários níveis e cinco a dez hectares em área estão ligadas numa cadeia que se espalha pela paisagem. Esta ‘expansão infinita’ de espaço interior é iluminada e ventilada artificialmente. Os seus habitantes têm acesso a ‘recursos poderosos, criadores de ambiente’ para construir os seus próprios espaços quando e onde desejarem. As qualidades de cada espaço podem ser ajustáveis. Luz, acústica, cor, ventilação, textura, temperatura e humidade são infinitamente variáveis. Pisos móveis, partições, rampas, escadas e pontes são usadas para construir ‘verdadeiros labirintos das formas mais heterogêneas’ nos quais os desejos interagem continuamente. Espaços sensuais resultam da acção mas também a geram: ‘os habitantes de New Babylon jogam um jogo de sua própria concepção, contra um pano de fundo que também eles desenharam’.”¹⁷⁸

É dada apenas uma ideia de diversidade, dentro de um sistema labiríntico. A descrição da palestra e das imagens expostas numa sequência quase cinematográfica continua. Wigley descreve os sentimentos contraditórios do público quando as imagens desaparecem e as luzes se acendem:

“New Babylon pode ser o caminho libertador do futuro, como pode também ser o pesadelo de uma prisão high-tech de prazer. De qualquer das formas, é um choque.”¹⁷⁹

Na continuação do texto, Wigley apresenta-nos a personagem de Constant, um artista já conhecido do público, membro fundador do grupo Cobra, um grupo de artistas cuja exposição mais importante fora a de 1949, no Stedelijk Museum. Em 1953 afastou-se da pintura, voltando a expor apenas em 1959, quando apresentou algumas construções em madeira, fios e plexiglass, das quais fazia parte uma grande maquete chamada *Ambiance d'une ville future*, que se tornaria uma das peças principais de New Babylon. Wigley assinala que era o seu regresso, não como pintor, mas como um estranho tipo de arquitecto – um arquitecto situacionista.

The Hyper-Architecture of Desire explica-nos então a relação de Constant com o Situationist International, um pequeno grupo de activistas que, entre 1957 e 1972, radicalizou a crítica

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.10.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.12.

cultural e política e do qual foi um dos membros fundadores. Uma das suas ideias centrais era o ‘urbanismo unitário’, uma subversão do planeamento urbano convencional, impulsionada pelo seu conceito de ‘dérive’, uma “deambulação que debilita a estrutura da cidade ao colocar atmosferas transitórias, fora do controlo de qualquer autoridade centralizada ou força económica dominante.”¹⁸⁰ Para eles, as cidades são compostas por vários centros de atracção, campos de forças e fluxos de desejos, e seria revolucionário se estas qualidades psicológicas fossem exploradas. São “peritos em atmosfera”¹⁸¹, e esta torna-se a base da sua acção política. “New Babylon é uma enorme ‘jukebox’ de atmosferas que pode apenas ser desempenhada por uma sociedade completamente revolucionada.”¹⁸² Durante algum tempo, New Babylon aproxima-se da fantasia dos situacionistas, como se uma espécie de mundo ideal situacionista estivesse realmente construído, mapeado e à espera de ser explorado.

Wigley descreve um pouco mais deste “acampamento para nómadas a uma escala planetária”¹⁸³, esclarecendo que o futuro não pode ser retratado, pois New Babylon não pretende ser uma imagem do futuro, mas uma visão daquilo que o futuro pode exigir. A intenção é proporcionar o mínimo de condições para um comportamento e uma sociedade que devem permanecer tão livres quanto possível.

As distinções entre projecto e desejo, arquitectura e psicologia, espaço e vida social, não existem em New Babylon. É um enorme parque de diversões, em que a arte experimental é generalizada a um estilo de vida colectivo. Todas as transformações do espaço, por muito pequenas que sejam, são uma intervenção directa na vida social e despoletam uma cadeia de respostas. Wigley refere como esta liberdade e constante transformação se opõem à arquitectura moderna, fixa e imutável, de figuras como Le Corbusier, o ‘inimigo’ de grupos como o Lettrist International, do qual fazia parte Guy Debord, que viria depois a integrar o Situationist International. Debord foi um entusiasta apoiante de New Babylon, sendo mesmo o autor do nome *New Babylon*, em 1960. Mas, assinala Wigley, foi precisamente nesse ano que Constant abandonou o grupo. Os conceitos de ‘urbanismo unitário’ e ‘psicogeografia’ continuaram a ser utilizados por ele durante mais algum tempo, mas as pessoas ligadas a estes desapareceram. No início, os situacionistas investiram imenso na arquitectura, mas ao longo do tempo, a relação entre eles e a arquitectura começou a tornar-se problemática. Acreditavam que “em vez de produzir novas atmosferas com arquitectura, as atmosferas produzirão novas arquitecturas.”¹⁸⁴ A

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Ibidem*, p.13.

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ NIEUWENHUYNS, Constant - New Babylon, 1974. Disponível na Internet: <http://www.notbored.org/new-babylon.html>.

¹⁸⁴ WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.17.

análise psicogeográfica e a arquitectura situacionista eram consideradas indistinguíveis e, segundo Wigley, Constant acreditava nisto. New Babylon era uma continuação das leituras situacionistas e não apenas uma aplicação destas. A partir do momento em que Constant abandona o grupo, é transformado num exemplo do que devia ser evitado, e o projecto foi considerado um fracasso. Mas continua a trabalhar nele durante mais 14 anos, pois este é o resultado de uma série de contactos que manteve com a cultura arquitectónica que antecederam o seu envolvimento com os situacionistas e que continuaram depois deste.

Wigley apresenta-nos esses contactos, começando por Aldo Van Eyck, que Constant conhece em 1947; é a primeira figura importante para a sua aproximação à arquitectura.¹⁸⁵ Este emprestava-lhe livros e levava-o a reuniões do De 8, uma espécie de CIAM holandês. Constant rodeou-se de arquitectura. No entanto, como refere Wigley, deixou de frequentar estas reuniões quando começou a trabalhar no projecto de New Babylon, pois apresentava-o como um ataque à mentalidade dos CIAM. Nesta altura, também Van Eyck se afastara, ao fazer parte do Team 10. Mesmo assim, o contacto entre os dois terminou, pois Van Eyck tinha ideias diferentes das de Constant acerca de New Babylon.¹⁸⁶ Van Eyck também lhe permitiu obter comissões para parques de diversões e equipamento de recreio. Wigley considera que certos vestígios desses projectos podem ser observados em New Babylon.

Refere também a colaboração de Constant com Rietveld, numa exposição de mobiliário em 1954, na qual este mobilou duas divisões e Constant elaborou o esquema de cores. Na altura, interessava-se particularmente pela maneira como uma relação entre cor e forma devia tornar-se a base da relação entre artista e arquitecto.

O trabalho de Constant não se tornara subitamente arquitectónico quando entrou em contacto com o grupo situacionista, pois as suas construções foram-se posicionando cuidadosamente no limiar da arquitectura e atravessaram-na lentamente durante alguns anos.

“Constant não se limitou a absorver o discurso arquitectónico durante aqueles anos; ele esteve envolvido em algumas realizações. De facto, cada um destes contactos com o mundo arquitectónico pareceu conduzi-lo a algum tipo de construção prática, permitindo-lhe experimentar a lógica de recreação que mais tarde desenvolveria em New Babylon.”¹⁸⁷

Quando entrou em contacto com os situacionistas, já tinha alguma cultura arquitectónica, adoptara algumas posições polémicas e elaborara desenhos específicos. Como esclarece Wigley, Constant distanciava-se da visão funcionalista da máquina, mas também do ‘ódio’ por esta que alguns situacionistas revelavam. No seu entender, a máquina devia ser usada como possibilidade

¹⁸⁵ Ver: WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.20.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.21.

¹⁸⁷ WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.26.



Fig. 53 - Constant, *Symbolic Representation of New Babylon*, 1969

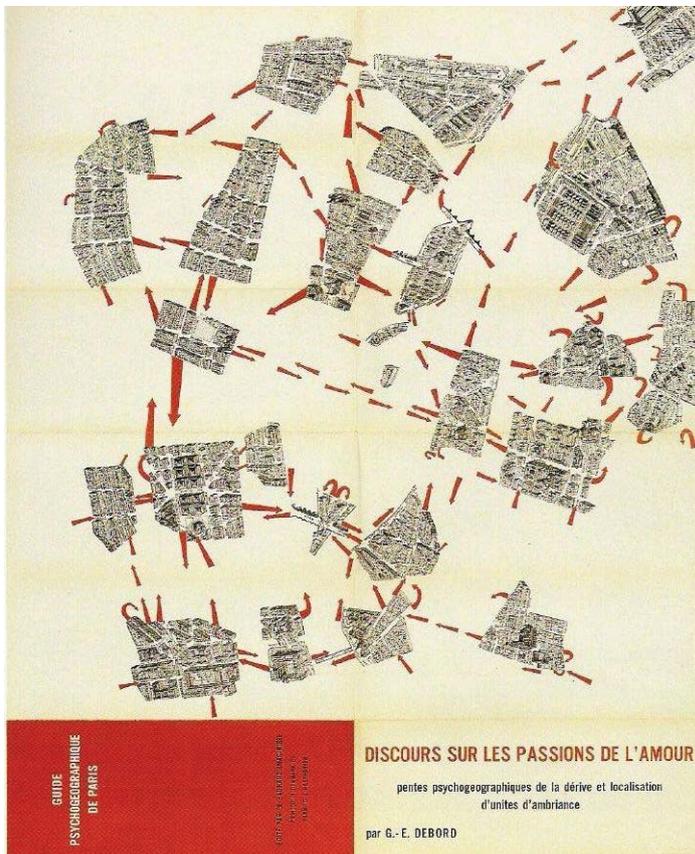


Fig. 54 - Guy Debord e Asger Jorn, *Guide Psychogéographique de Paris*, 1957

de criação, como instrumento ao serviço da imaginação. A alta tecnologia é transposta do trabalho para o lazer.

Em New Babylon, a mentalidade do Team 10 está bem patente. Os parques de diversões de Van Eyck foram o seu laboratório de pesquisa, e podem encontrar-se pontos em comum entre estes e o projecto. Outra influência importante que Wigley realça é o conceito de ruas elevadas, de Alison e Peter Smithson. Descreve como estes defendiam que as associações apropriadas entre pessoas e funções não podem ser previstas, e que os grupos sociais são um produto da liberdade de organização espacial e das comunicações em vez de padrões fixos. Um sentido similar de múltiplos sistemas de movimento que se sobrepõem seria um dos pontos centrais de New Babylon. Wigley refere que, tal como Constant, os Smithson defendiam que os arquitectos deviam providenciar um suporte básico para uma vida imprevisível e em constante mudança. A partir do final da década de 50, as atenções voltam-se para elementos standard, flexíveis e substituíveis, para produzir um tipo de actividade móvel e imprevisível. New Babylon faz parte desta tradição experimental, absorvendo as lições conceptuais do Team 10 e também algumas formais, mas alterando a trajectória significativamente. “Enquanto as propostas do Team 10 são explicitamente baseadas na preservação da casa, New Babylon é baseada na sua vaporização.”¹⁸⁸ O paradigma do Team 10 é a casa familiar e o objectivo dos seus projectos é expandir progressivamente a lógica da casa privada à rua, ao bairro, à cidade. Wigley distingue-a da lógica de New Babylon que nasce do desaparecimento de conceitos tradicionais como o da família e, logo, da destruição da casa. “A unidade mais elementar do urbanismo unitário não é a casa, mas o complexo arquitectónico, que combina todos os factores que constituem um ambiente, ou uma série de ambientes distintos”.¹⁸⁹ Ao longo de vários anos, Constant censurou os arquitectos por pensarem espaços apenas para a sociedade existente, sem considerarem a dissolução de conceitos tradicionais. New Babylon cruza ideias do discurso arquitectónico do Team 10 com o de grupos como o Lettrist International: “esta intersecção pode ser claramente vista na série de mapas que Constant preparou entre 1963 e 1969 mostrando New Babylon instalada em várias cidades europeias. Os mapas misturam desenhos de megaestruturas como os do Team 10 e desenhos psicogeográficos como os de Debord e Jorn.”¹⁹⁰

Constant apropriou-se e transformou a cultura arquitectónica que foi adquirindo ao longo dos anos, conjugando-a com conceitos de outras áreas que também adquirira, como conceitos psicológicos, sociológicos e artísticos.

Apesar do seu relacionamento com vários grupos, as suas ideias foram-se sempre afastando

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.29.

¹⁸⁹ *Apud*: WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.29.

¹⁹⁰ WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.30.

de alguma forma dos objectivos centrais destes, ou vice-versa. Em relação à saída de Constant do grupo Situationist International, Wigley considera que a separação não foi o mais surpreendente, mas sim os três anos e meio de concordância, pois os situacionistas orgulhavam-se de estar em desacordo com tudo e todos. Em cada novo número da sua revista “Internationale Situationniste” constavam as últimas expulsões do grupo. Wigley conta-nos que seis meses depois de Debord aceitar o abandono de Constant, já este eliminara as referências a situacionistas dos seus discursos. Estas tinham dado lugar a um maior destaque à arquitectura.

O texto relata-nos então mais contactos entre Constant e outros arquitectos e grupos. Em 1961, Constant junta-se ao ‘Groupe de l’Architecture Mobile’ (GEAM), formado por arquitectos dedicados a desenvolver novas formas de cidades. Yona Friedman foi o fundador do grupo e tornou-se “outra aliança importante com a comunidade arquitectónica”.¹⁹¹ Ao ter contacto com o trabalho de Constant, sugeriu-lhe que se encontrassem, pois viu muitos pontos em comum entre as suas visões de cidade. Apesar de formalmente os dois projectos apresentarem semelhanças, Wigley aponta muitas diferenças ideológicas que os separavam. Constant e Friedman concordavam em relação à crítica social do urbanismo contemporâneo e à cultura iminente da automação, mas Constant não acreditava que o projecto de Friedman, ‘Mobile City’, cumprisse essa crítica, pois considerava-a uma ‘cidade funcional’, baseada na habitação privada, o que não a transformava a nível social e cultural. Segundo Wigley, Friedman considerava o projecto de Constant a visão de um artista isolado, e que era melhor proporcionar mobilidade àqueles que a desejavam do que impô-la a todos. Apesar das discordâncias entre ambos, refere que continuaram aliados numa rede internacional de publicações sobre arquitectura, promovendo o trabalho um do outro.

Foi através dessa rede que New Babylon ganhou mais destaque internacional, ao ser publicada em quase todas as mais importantes publicações de arquitectura durante os três anos seguintes. Wigley destaca algumas: Kenneth Frampton publicou, em 1964 na *Architectural Design*, uma palestra dada por Constant em 1963; Peter Cook publicou material sobre New Babylon no quinto número da *Archigram*, dedicado ao tema ‘Metropolis’; outros artigos e livros se seguiram, tal como exposições em várias cidades europeias. “Constant tornou-se uma fixação no mundo arquitectónico e deu um impacto nítido nas tendências experimentais.”¹⁹²

Em 1966, Constant e um pequeno grupo de seguidores elaboraram o projecto ‘Experiment Studio Rotterdam’ dentro do edifício Bouwcentrum. Segundo Wigley, consistia num volume com dois pisos de altura, com dispositivos de recreio e espaços com ambientes diferentes, dependendo do som e do cheiro, com labirintos e espelhos e em que as pessoas tinham que rastejar ou encolher-se.

¹⁹¹ *Ibidem*, p.40.

¹⁹² *Ibidem*, p.48.

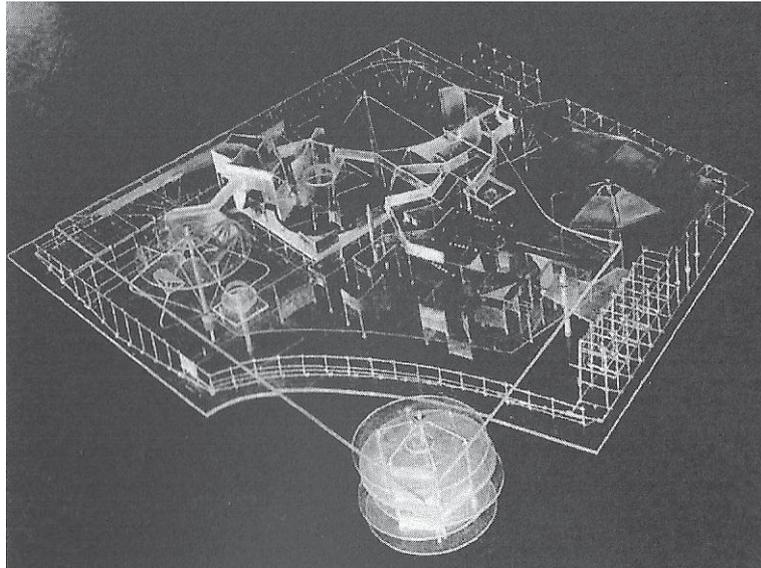


Fig. 55 - Constant, *Gele Sector* (Sector Amarelo), 1958

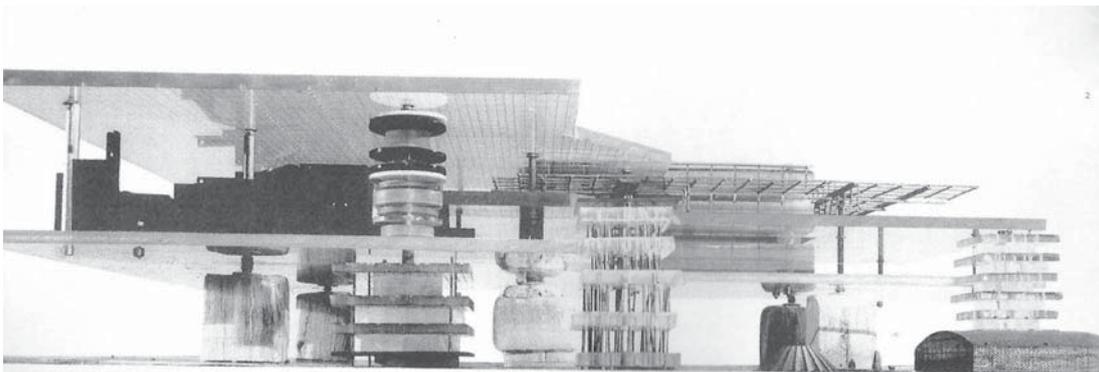


Fig. 56 - Constant, *Rode Sector* (Sector Vermelho), 1958

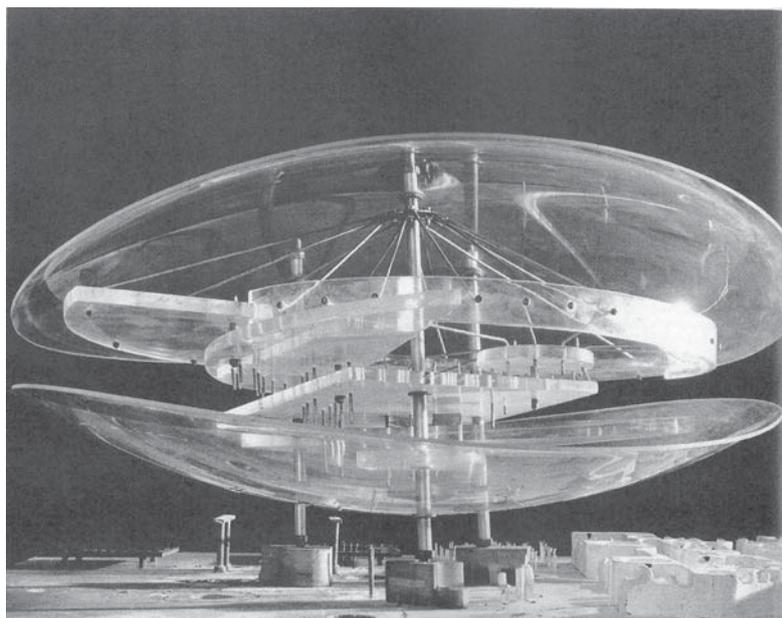


Fig. 57 - Constant, *Spatiovore*, 1959

“Foi o mais próximo que estive de construir algo como New Babylon – se New Babylon for considerado um projecto de arquitectura tradicional. Mas, claro, não o é. O envolvimento de Constant em comissões arquitectónicas é muito importante, mas deve ser compreendido como outra forma de experimentação e publicação. No máximo, a sua dedicação a construções físicas serve apenas para intensificar o sentido de uma polémica conceptual.”¹⁹³

Mark Wigley realça a importância da personalidade de Constant enquanto arquitecto para a grande projecção da sua obra internacionalmente:

“A adopção radical da personalidade do arquitecto por Constant foi muito mais decisiva do que o seu trabalho em projectos práticos ou a sua publicação em revistas de arquitectura e exposições. De facto, ele assumiu e exagerou tantos traços do comportamento típico do arquitecto que se tornou um hiper-arquitecto – mais arquitecto que qualquer arquitecto.”¹⁹⁴

Considera que as suas maquetes são o melhor exemplo disso. Sendo as peças centrais do seu projecto, são inequivocamente arquitectónicas, mas têm a qualidade de obras de arte, empregando materiais e acabamentos que não eram comuns em maquetes naquela altura, chegando mesmo a ser criticado por ter maquetes demasiado belas. Neste aspecto, refere Wigley, foi talvez influenciado por Rietveld e Theo van Doesburg, que faziam maquetes muito elegantes e guardavam-nas. Havia um valor polémico nas maquetes, para lá do seu valor prático. Entre 1953 e 1956, Constant deslocou as suas técnicas artísticas para o campo da arquitectura, explorando os limites entre esta e o mundo das artes. Wigley dá o exemplo da importação de materiais que muito utiliza como o plexiglass e as estruturas metálicas, de artistas construtivistas como Naum Gabo e Antoine Pevsner. Sendo o plexiglass um material raro e dispendioso, assinalava a transformação de uma maquete num objecto polémico, desenhado para ser exposto e discutido. Produzia o efeito dum volume abstracto, com vida indeterminada. Wigley descreve o projecto como sendo apenas interior, mas não um interior para o qual se pode simplesmente olhar, tem que ser vivido a partir de dentro. E sendo tão labiríntico, não parece produzir um exterior definido, sem o qual um interior deixa de ser apenas interior. É um novo mundo, uma nova realidade.

“Olhar para a maquete é olhar para um mundo substituto. [...] A transparência é posta ao serviço do mistério. A maquete é desenhada para se olhar para dentro, mas nada é revelado além da polémica indeterminação dos pisos. [...] De certa forma, só é possível olhar através da maquete. É uma espécie de miragem.”¹⁹⁵

As maquetes eram uma forma de exploração, sendo pensadas conforme eram construídas,

¹⁹³ *Ibidem*, p.49.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.50.



Fig. 58 - Constant, *Gele Sector* (Sector Amarelo), 1958



Fig. 59 - Constant, Sector Oriental

não havendo desenhos. Em algumas estruturas, Constant trabalhou durante mais de dez anos. Os modelos transformavam-se, evoluíam, e essa evolução também incluía destruição. Segundo Wigley, uma das maquetes foi “cortada em três peças e atirada pela janela do estúdio de Constant. Flutuou durante um tempo no canal antes de desaparecer.”¹⁹⁶ Muitas tinham marcas de elementos retirados, ou de camadas de tinta, vestígios de mudanças e transformações que a própria cidade de New Babylon deveria ter.

“A vida de cada maquete simula o mundo transitório que está a ser proposto. Como um habitante de New Babylon, Constant explora os espaços que modelou e transforma-os.”¹⁹⁷

As próprias exposições simulavam a vida de New Babylon: segundo o texto, não havia duas iguais. A maneira exacta como as maquetes eram fotografadas era tão importante quanto a forma como eram construídas, sendo cada uma fotografada de numerosas maneiras, para produzir diversos efeitos. Constant aliou-se a vários fotógrafos ao longo dos anos. Wigley fala-nos de alguns, mas refere que o seu preferido era o seu filho Victor, que usou uma nova série de técnicas diferentes. Tal como as fotografias, também os vários filmes sobre New Babylon eram importantes para a compreensão da realidade do projecto, mais ainda do que as próprias maquetes.

Outro aspecto que Wigley considera decisivo para a adopção da personalidade do arquitecto por Constant foi a produção de imensa teoria. Ele compreendia perfeitamente a importância desta, sempre fora um teórico, mesmo antes de se dedicar por completo à arquitectura. Mas quando isso aconteceu, como nos conta Wigley, os seus textos multiplicaram-se, e todas as revistas e catálogos eram uma oportunidade para divulgar o seu trabalho, a sua polémica. O texto refere algumas dessas publicações: um pequeno jornal chamado “De Nieuw Babylon Informatief” começou a ser distribuído nas suas exposições a partir de 1965, outras publicações diversas se seguiram, mas o seu maior projecto foi um grande manuscrito em Alemão chamado *New Babylon: Skizze zu einer Kultur* (Esboço para uma Cultura). Wigley diz-nos que Constant trabalhou nele entre 1960 e 1965, mas este nunca foi publicado. Apenas uma parte final foi publicada no catálogo da exposição de 1974 do Gemeentemuseum, com o nome *New Babylon*.

A própria teoria era parte das exposições; para Wigley, Constant transformara-a também em arte. Aparecia cobrindo paredes inteiras, do mesmo tamanho de fotografias, ou através de colagens de fragmentos dos seus textos. “Era esta contínua presença da teoria, mais do que as imagens, que fixavam firmemente o projecto na tradição arquitectónica.”¹⁹⁸

A palestra era outro aspecto importante da sua personalidade de arquitecto. Os artistas

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 51.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.57.

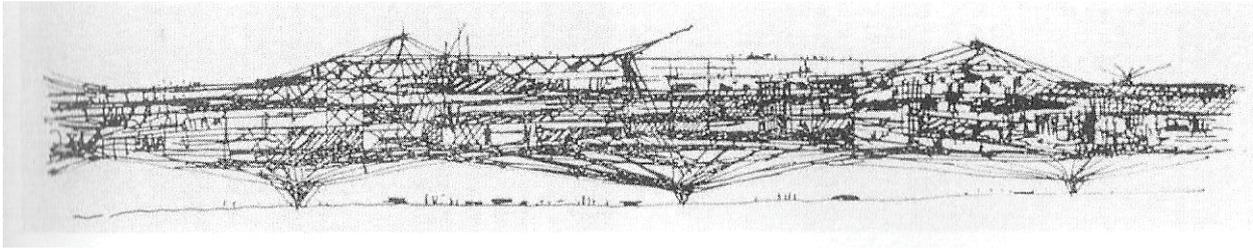


Fig. 60 - Constant, *Transverse section of the covered city*, publicado em *Internationale Situationniste*, n° 3, 1959

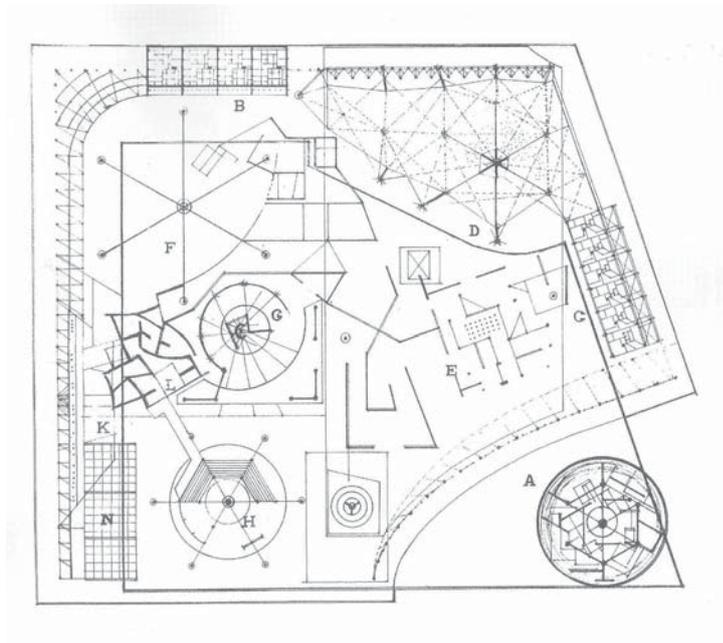


Fig. 61 - Constant, *Plattegrond van de gele sector* (mapa do sector amarelo), 1959



Fig. 62 - Constant, *Gezicht op een sector* (vista de um sector), 1960

raramente dão palestras, mas os arquitectos fazem-no constantemente, e ele escrevera já antes de se tornar arquitecto, mas nunca fizera palestras. Segundo Wigley, foi mais uma das coisas que aprendeu através da observação de outros arquitectos. As suas primeiras conferências foram dadas por ocasião de exposições e, na sua primeira exposição, já entendera a relação entre projecto, teoria, catálogo e conferência. A partir de então, seguiu-se uma série de palestras em galerias, escolas de arquitectura, encontros de arquitectos, urbanistas, críticos de arte, sociólogos.

Mark Wigley sublinha diversas vezes que a forma como os arquitectos comunicam e os meios que usam para o fazer são essenciais. Por isso, considera que o momento fulcral de cada palestra de Constant era a transição da teoria para as imagens. Era criada uma atmosfera para a recepção das formas, pois o projecto só podia ser visto depois de se passar por uma apresentação dos argumentos teóricos. As imagens eram acompanhadas por uma banda sonora. “Se New Babylon era um espaço definido por atmosfera, o seu projecto começava com a atmosfera da própria palestra.”¹⁹⁹ Através do texto e das citações que Wigley faz de várias palestras de Constant, percebemos que este fazia questão de insistir que as imagens eram apenas uma sugestão de um mundo futuro que, por definição, não podia ainda ser visualizado. Eram uma provocação e uma tentativa de desenvolvimento dos princípios urbanísticos que seriam então necessários. “O objectivo era mais conceptual do que estético.”²⁰⁰

Nos primeiros anos, o material gráfico ainda não aparecia. “A ausência de trabalho gráfico nas primeiras publicações e exposições é sintomático de mais do que a reacção polémica de Constant contra a pintura.”²⁰¹ Só no final do ano de 1959 é que apareciam as primeiras plantas e um corte, numa espécie de diagrama. A partir daí, surgiram desenhos arquitectónicos, mas tal como as maquetes, mais bonitos do que o necessário para comunicar a organização do edifício. Trabalhou a macro e a micro-escala, o que tornou o projecto mais substancial, mais sólido e tecnicamente viável, mas segundo Wigley, também o desmaterializou.

Descreve então a evolução dos desenhos e pinturas. Nos primeiros desenhos, as estruturas parecem desabitadas, como num mundo abandonado. Depois surgem setas, que marcam sentidos e circulações desconhecidas, e números, como dimensões estranhas, e estes tomam conta dos desenhos, ao transformarem-se em linhas e fórmulas. Seguem-se mapas que mostram os sectores dispostos em cadeias, contra um fundo branco com linhas vermelhas que assinalam o tráfego, fundindo a identidade de New Babylon com a dos mapas psicogeográficos. A estética dos desenhos foi-se aproximando da das maquetes.

“Claramente, Constant não abandonara simplesmente a arte pela arquitectura. Enquanto

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.58.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*, p.59.

se tornava mais um arquitecto do que qualquer arquitecto, agarrava-se à identidade de um artista. O que torna a personalidade que adoptou hiper-arquitectural é precisamente esta dimensão artística; é o comportamento rotineiro do arquitecto, em vez das formas, que foi transformado numa obra de arte.”²⁰²

Esta personalidade influenciou uma geração de arquitectos ligados a práticas experimentais, dos quais Wigley destaca os escritórios Archigram e Office for Metropolitan Architecture, nomeadamente em projectos específicos, propostas teóricas, na organização dos grupos e nos formatos multimédia que utilizam. “A Architectural Association em Londres, que gerou tantos membros principais do discurso arquitectónico dos anos 80 e 90, absorveu muitas lições dos situacionistas nos anos 70, incluindo detalhes específicos de New Babylon.”²⁰³ Também afirma que, apesar de a influência ser algo impreciso, New Babylon ainda tem ecos em vários trabalhos contemporâneos, principalmente no que diz respeito a espaço electrónico, pois o computador estava no centro de New Babylon, permitindo que todo o trabalho fosse automatizado. A electrónica era também um meio de produzir novas experiências, estando ao serviço de actividades lúdicas. Wigley refere que New Babylon deve ser analisada no seu contexto.

“New Babylon tem que ser entendida nos termos de todo o discurso do início dos anos 60 sobre a relação entre a electrónica e a arquitectura. (...) A comparação que é frequentemente feita entre New Babylon e o projecto de 1962-1967 *Fun Palace* de Cedric Price, por exemplo, tem que ir além da clara ressonância entre a ideia duma estrutura para lazer infinitamente variável até ao nível menos óbvio da organização cibernética. Como New Babylon, o *Fun Palace* era para ser integrado por programas de computador sofisticados.”²⁰⁴

Wigley realça o facto de New Babylon ter sido deixada de fora de muitas Histórias da arquitectura elaboradas ao longo dos anos, mas não se surpreende com isso, e dá o exemplo do trabalho do Team 10, também por vezes ignorado mesmo sendo muito mais abrangente do que o projecto isolado de Constant. Entre outras obras, que designa de “excepções notáveis”, destaca *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past* de Reyner Banham, e algumas “coleções de arquitectura ‘visionária’ e ‘utópica’ – como se o projecto pudesse ser isolado do *mainstream* com segurança como uma fantasia irrealizável.”²⁰⁵ Segundo o texto, Constant insistia que era realizável, do ponto de vista técnico, mas continuava a ser apenas uma sugestão. “Ele sempre propusera que mesmo a estrutura básica era imprevisível e que seria produzida por equipas de psicólogos, arquitectos, urbanistas, engenheiros, e sociólogos.”²⁰⁶ Wigley cita uma carta que Constant escreve

²⁰² *Ibidem*, p.62.

²⁰³ *Ibidem*, p.66.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.65.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.67.

²⁰⁶ *Ibidem*.

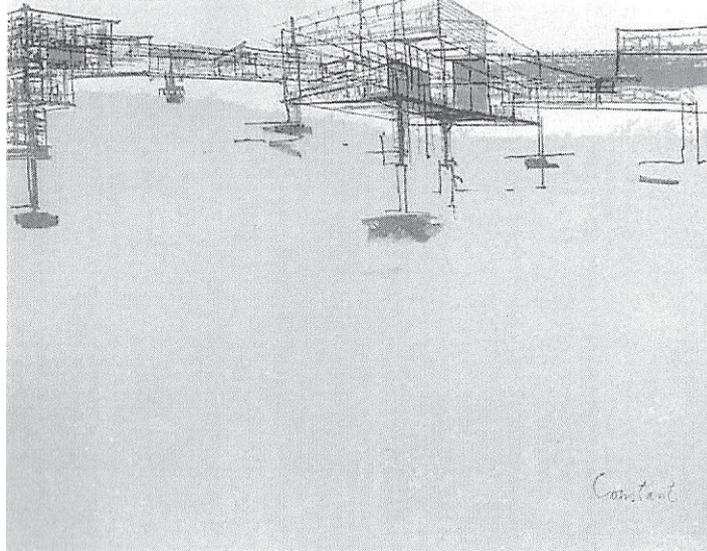


Fig. 63 - Constant, *Labyrismen* (labirintos), série de 11 litografias, 1968

a Anthony Hill, em que admite a ideia de que New Babylon nunca seria realizável:

“Estou inclinado a pensar que New Babylon nunca será realizada, nunca poderia ser terminada, que a construção de New Babylon será uma actividade interminável na qual todas as pessoas que vão viver estarão envolvidas. Este sonho, a que chamo New Babylon, nasce da insatisfação de um artista moderno que já não acredita na superioridade da criatividade individual.”²⁰⁷

Sendo concebida e permanecendo como uma forma de propaganda, pode considerar-se que New Babylon continuou a ser uma proposta situacionista. Mas Wigley sugere que há uma relação entre especulações futuristas irrealizáveis e a prática arquitectónica.

“Algo de New Babylon se infiltrou até nas práticas mais conservadoras. Reconsiderar o projecto pode ajudar a reconsiderar trabalho contemporâneo. Não é apenas uma questão de olhar para trás para as estratégias formais ou as posições teóricas dum perspectiva contemporânea de forma que o actual discurso possa ver o que quer ver no seu próprio passado. É antes uma questão de olhar mais aproximadamente para ver o que o discurso nunca quis ver.”²⁰⁸

*Whatever the future is, it usually looks very good in the hands of architects. Architects, for whom the future is always the present, seek support for their proposals by producing astonishingly optimistic scenarios. The weather is always good and the inhabitants ecstatically happy. At first, Constant might seem to be the most optimistic of all. Perhaps it was the optimism of his extraordinary conviction about a society of infinite play that bonded him to the architectural community. If we look more closely though, his future is not so perfect after all.*²⁰⁹

A “arquitectura manchada”²¹⁰ de Constant torna-se mais visível quando representa a figura humana no seu projecto. A representação de pessoas nos projectos torna-os mais realísticos e a colagem de fotografias nos desenhos era já uma técnica muito usada. “O realismo é inserido na fantasia para localizar um projecto algures entre o presente e o futuro – que é onde a arquitectura, no sentido mais prático, reside.”²¹¹ Estes habitantes dos projectos têm as mesmas características dos que são usados em publicidade, felizes, saudáveis, ricos, modernos.

“Mas se a recém-casada Marilyn Monroe e Joe Demaggio correm alegremente pela *street-in-the-air* do projecto *Golden Lane Housing* dos Smithson, e os seus descendentes absurdamente felizes povoam as imagens da maioria dos arquitectos, algo diferente acontece às figuras

²⁰⁷ *Apud*: WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.67.

²⁰⁸ WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.68.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*, p.69.

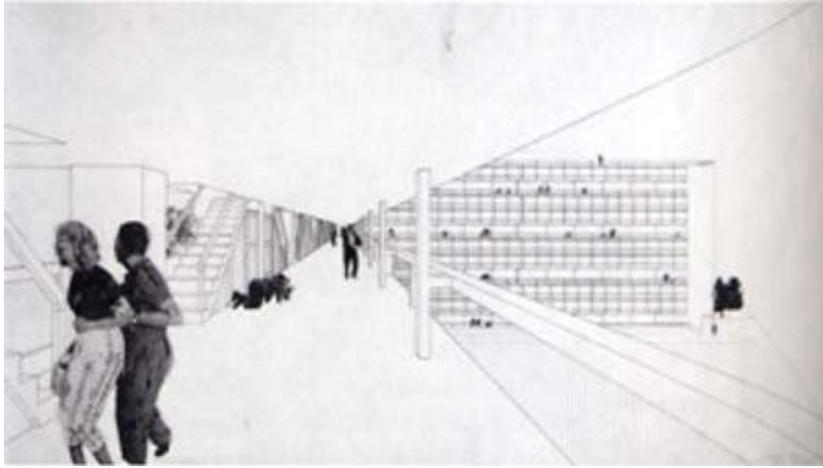


Fig. 64 - Golden Lane Housing, Londres. Alison e Peter Smithson, 1952

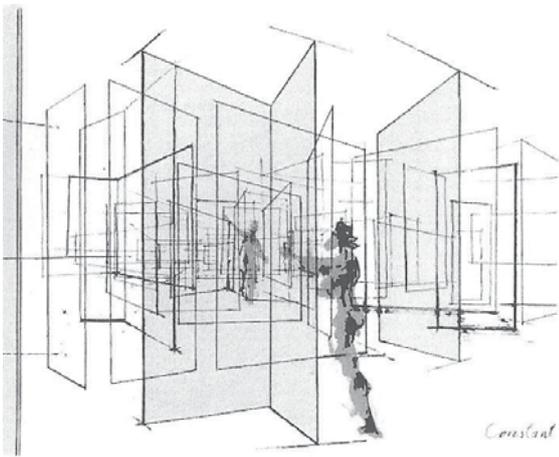


Fig. 65 - Constant, *Labyrismen* (labirintos), série de 11 litografias, 1968



Fig. 66 - Constant, *Labyrismen* (labirintos), série de 11 litografias, 1968

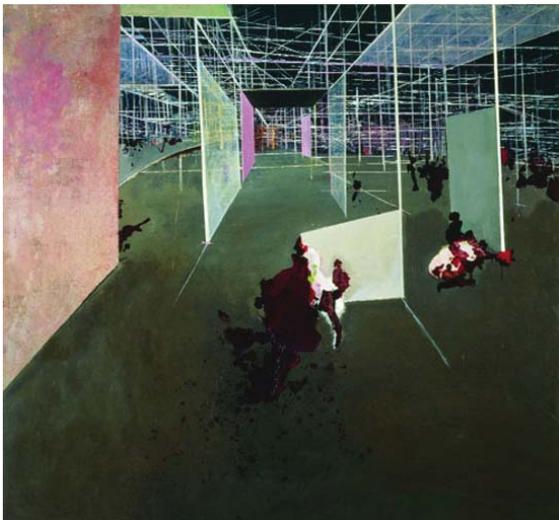


Fig. 67 - Constant, *Ingang van het Labyr* (entrada do labirinto), 1972

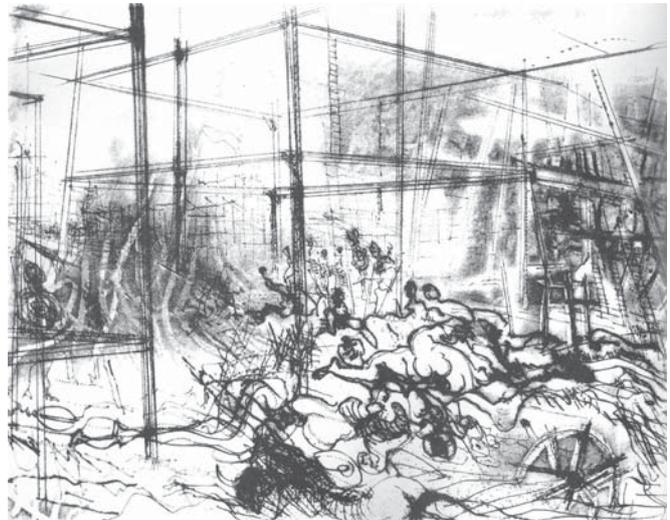


Fig. 68 - Constant, *Ontwaakt, verworpenen der aarde*, 1972

no mundo igualmente suspenso de New Babylon. No início, elas nem são visíveis. Quando aparecem, as novidades não são boas.”²¹²

Segundo Wigley, quando, no início, a figura humana não aparecia nos seus projectos, Constant argumentava que os habitantes de New Babylon ainda não existiam e por isso não podiam ser representados. Quando os desenhos se começaram a desmaterializar, apareceram as primeiras figuras, como uma espécie de sombras. “Eventualmente tornam-se o centro das atenções, com New Babylon como apenas uns planos que se intersectam no fundo, mas permanecem vagas – e vulneráveis.”²¹³ Wigley descreve as figuras de alguns dos desenhos, seguindo uma evolução cronológica, desde as que se confundem com o espaço à sua volta, as que “preenchem os espaços que são agora não mais que algumas linhas rápidas”, as multidões que ainda assim são “fantasmas num espaço que é ele próprio fantasmagórico”, até às que se assemelham mais a pessoas.

“Mas as suas formas manchadas agora parecem manchas de sangue. Qualquer dúvida é removida quando se tornam vermelhas. Há um sentimento de contínua violência. Quando finalmente nos aproximamos das figuras, suficientemente próximo para distinguir caras, elas foram empilhadas ou estão espalhadas por todas as superfícies como se tivesse havido uma horrível carnificina. A vida humana torna-se apenas uma mancha da sua extinção.”²¹⁴

As manchas sempre estiveram presentes em New Babylon e, como observa Wigley, tinham um papel importante, pois davam mais realismo ao projecto. Apareciam no chão, no imaculado plexiglass, nas superfícies metálicas e até nas fotomontagens mais sofisticadas.

“Parte do efeito de realismo vem dessas manchas, imperfeições na nova ordem tecnológica que irão eventualmente ser identificadas com o próprio corpo humano ensanguentado. New Babylon é um mundo inseguro. O espaço de desejo é finalmente compreendido como um espaço de conflito.”

Segundo Wigley, com a Guerra do Vietname e as acções do movimento Provo²¹⁵ de 1966, Constant abandona a ideia de uma natureza humana intrinsecamente violenta e aceita a necessidade estratégica de violência para alcançar justiça social.

Em 1969 retoma a pintura, e New Babylon é o tema. Wigley conta-nos que também aqui os ocupantes se assemelham a fantasmas, que se confundem com o espaço. As pinturas começam progressivamente a focar estas figuras, e o que se vê são cenas de crimes, corpos ensanguentados, figuras misteriosas, sangue espalhado e que corre ao longo de superfícies, e mesmo corpos

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ *Ibidem.*

²¹⁵ *Provo* foi um movimento contracultura dos anos 60 que se focava em provocar respostas violentas das autoridades usando acções não-violentas. Provo (movement). Disponível na Internet: http://en.wikipedia.org/wiki/Provo_%28movement%29.

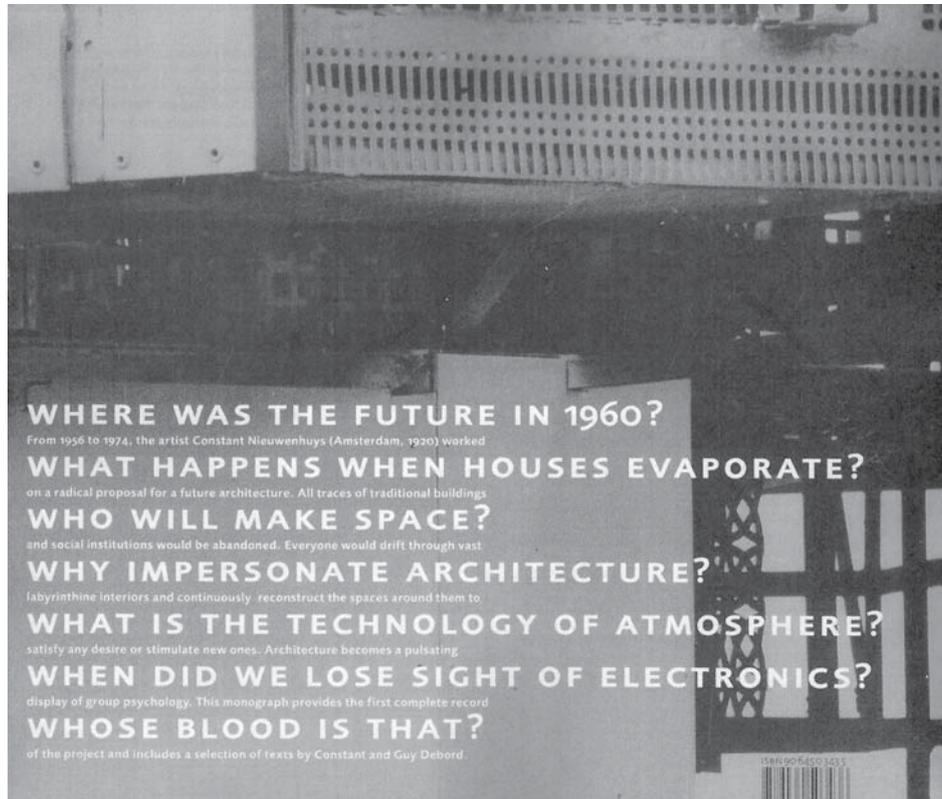


Fig. 69 - Contracapa do livro *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*

empilhados que bloqueiam o espaço de mobilidade infinita.

“Uma série de pinturas, desenhos, e litografias usam New Babylon como o local de indefinida sexualidade, espacialidade, vida social, e agressão. Esta explosão visceral de desejo, prazer, e violência deve ser entendida contra um pano de fundo da idealização da tecnologia. As manchas aparecem sobre a imaculabilidade de electrónicas e estatísticas avançadas.”

Constant destruíra o seu grande modelo electrónico de New Babylon, bem como algumas outras maquetes, por achar que eram muito simples e idealistas para captarem a atmosfera do projecto. Wigley descreve o acto como o princípio do fim, e o projecto que “por definição nunca seria terminado acabaria brevemente.”²¹⁶ Com o regresso à pintura, Constant abandonava a personalidade de arquitecto. Wigley diz que o fim do trabalho de Constant em New Babylon ficou marcado com a exposição das pinturas e todo o outro material no Haags Gemeentemuseum.

Refere uma conversa de Constant em que este explica que, quando julgou terminado o trabalho em New Babylon, podia fazer três coisas. Podia continuar com New Babylon, caindo em repetições. Podia simplesmente parar, e não fazer nada, o que considerava ser a escolha mais óbvia depois de um projecto como New Babylon. Ou podia apenas fazer aquilo que lhe apetecesse. Optou pela última, por não se considerar capaz de não fazer nada.²¹⁷

A colecção foi comprada quase na sua totalidade pelo museu. Pouco tinha sido vendido ao longo dos anos, por isso foi possível preservar muito do polémico trabalho como uma obra de arte singular. “A sempre inquieta New Babylon teve finalmente residência permanente.”²¹⁸

Two decades of architectural work had evaporated, only to return as a ghost. It remains a haunting presence in our discourse today. That was always the point. Constant designed a provocation rather than a city. It is realized in its effects on others. As the architecture students in Delft were told in 1961:

*‘New Babylon is like a striptease. It stimulates action and therefore it is real’.*²¹⁹

²¹⁶ WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.71.

²¹⁷ *Apud*: WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.71.

²¹⁸ WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 1998, p.62.

²¹⁹ *Ibidem*, p.71.



Fig. 70 - *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar*, Salvador Dalí, 1944

CONCLUSÃO

(ou “Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar”)

Ao longo deste trabalho, ficamos a conhecer alguns dos assuntos que Mark Wigley discute mais apaixonadamente, e aos quais regressa várias vezes em artigos e entrevistas. Percebemos como a sua obra alcança os cantos mais recônditos do discurso, descobrindo os monstros escondidos em armários fechados, expondo os seus maiores medos e construindo *o pesadelo favorito da arquitectura*. As provocações e controvérsias que lança têm como objectivo a criação de uma espécie de “vácuo” para onde a arquitectura possa ser atraída.²²⁰ O que Wigley procura é uma certa agitação que conduza a formas novas de pensar e que alargue os limites da arquitectura.

O perfil que traça dos arquitectos é polémico, tendo como propósito criar algum tipo de desafio que os obrigue a (re)pensar o seu próprio papel na arquitectura e no mundo. Defende que o arquitecto, como qualquer outra pessoa, pode ser alguém “inseguro” e a quem deve ser permitido falar dessas inseguranças e dúvidas. Considera que aí pode residir uma oportunidade para tornar os seus projectos mais fortes e mais humanos. Para Wigley, a arquitectura realmente interessante é aquela que coloca questões e faz as pessoas pensar, em vez de responder simplesmente a determinadas perguntas. O mistério e a incerteza devem assim fazer parte dos edifícios, aproximando a arquitectura da literatura, do cinema, da pintura e, assim, da vida. Desta forma, força-nos a olhar para a arquitectura de formas diferentes, a questionar o seu papel na sociedade. Para aproximar a arquitectura das pessoas e torná-la mais humana, o arquitecto deve assim falar mais, contar as histórias dos seus projectos sem medo que transpareçam nelas as suas incertezas.

²²⁰ “ (...) a derradeira missão da crítica pode ser estar sempre à frente, criando uma espécie de vácuo para o qual a obra é atraída.” MORENO, Joaquim – Bem-Vindos ao Vácuo, 2010, p. 32.

Era precisamente uma história de mistério a que os arquitectos desconstrutivistas contavam durante a exposição do Museum of Modern Art de Nova Iorque, em 1988, da qual Wigley foi comissário. A sua contribuição para o catálogo da exposição é um dos textos que melhor ilustra os objectivos dos arquitectos presentes e daquela arquitectura, que não pretendia ser mais do que uma reflexão histórica. Wigley regressa a este tema frequentemente, pois ainda é exemplo e está relacionado com muito do que defende. “O que achava que era bonito naqueles projectos é ainda hoje o que penso que a arquitectura em geral tem de belo”,²²¹ ou seja, a capacidade de introduzir alguma perplexidade e “desorientação”, num sentido crítico positivo, que leva a novas formas de pensamento. Acima de tudo, constituiu um desafio a todo o campo da arquitectura. Hoje, percebem-se já as consequências daqueles projectos. Se, por um lado, o desafio à estrutura permitiu libertar as formas, criando imagens fortes que foram aproveitadas por instituições de poder, por outro, é hoje possível colocar novas questões, surgiram outras possibilidades para a arquitectura. Diluíram-se os seus limites e a sua organização interna foi interrogada, tal como o seu papel enquanto disciplina reguladora de outras instituições. Ao questionar a relação entre estrutura e ornamento, a arquitectura desconstrutivista não agita só a estrutura dos edifícios, mas também a do discurso arquitectónico e a sua relação com outras disciplinas.

Vimos que, ao considerar a arquitectura como sendo sempre discurso, Wigley pensa que os arquitectos deviam ser mais conhecidos pelo que dizem, e não apenas por desenharem, pois o arquitecto é um observador do meio que o rodeia, um pensador e um contador de histórias. Entende que as relações entre teoria e prática são muito complexas, e defende uma certa autonomia entre as duas. Afirma várias vezes a sua admiração por Rem Koolhaas, por este ter a capacidade de, através dos seus edifícios e textos, desfazer ideias preconcebidas e perseguir novos meios de comunicação em arquitectura. Wigley considera isto da maior importância, pois afirma que as formas e meios usados para comunicar em arquitectura podem limitar ou facilitar a mensagem que se quer transmitir. Também ele tem procurado, através da revista *Volume*, criar uma nova ideia de revista de arquitectura, que funciona como uma discussão contínua.

Quando vai viver para os Estados Unidos da América torna-se professor na Universidade de Princeton, na qual lecciona até 1999. No ano seguinte vai para a Escola de Arquitectura, Planeamento e Preservação da Universidade de Columbia, da qual é reitor desde 2004. Dá muita atenção aos temas relacionados com a educação em arquitectura e é convidado para falar sobre eles em várias publicações. Sob a sua direcção, as funções duma escola de arquitectura foram repensadas em Columbia, através de uma abordagem diferente dos seus sistemas tradicionais, que são substituídos por outros mais experimentais. Afirma que os melhores professores são

²²¹ FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - *O Som do Arquitecto*, 2007, p. 34.

aqueles que assumem ter dúvidas, pois pensa que o arquitecto nunca deve considerar que a sua educação terminou, e que deve, antes, estar sempre receptivo a novos conhecimentos para que possa evoluir.

Através da análise de *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, ficamos a conhecer a posição polémica de Wigley em relação à predominância do branco nas paredes da arquitectura moderna. Neste livro, mostra-nos como a “parede branca” foi ignorada pelos arquitectos e historiadores e revela-nos que esta omissão não é inocente. Partindo do discurso arquitectónico de meados do século dezanove, período em que é estudada uma analogia entre edifícios e roupas, explica como essa analogia está ainda por trás do discurso da arquitectura moderna. Apesar das racionalizações operadas por esta, que rejeitavam essa analogia a favor de uma com a função e a tecnologia, Wigley demonstra que, afinal, o discurso da arquitectura moderna está mais relacionado com um de superfície, estilo e moda. Põe isso em evidência ao argumentar que a parede branca, tão emblemática para o movimento como o despir de ornamentação, é afinal também ela uma forma de decoração. Wigley mostra que não só a parede branca é um casaco ornamental, um “vestido nudista”, mas também que os próprios arquitectos tinham consciência disso, como se torna por vezes evidente nas suas próprias publicações e desenhos, apesar de, na maioria das vezes, o tentarem esconder ou disfarçar. Vai ainda mais longe, associando a predominância da parede branca sobre as outras cores a uma forma de discriminação sexual e racismo.

Constant's New Babylon: the Hyper Architecture of Desire é um relato apaixonante da obra mais polémica de Constant Nieuwenhuys, mas é ao mesmo tempo um reflexo dos ecos que esta teve até ao final do século vinte. Wigley descreve a evolução de New Babylon enquanto nos conta também a forma como esta influenciou a vida de Constant, e vice-versa. Através da leitura deste livro, ficamos com a sensação que Constant e New Babylon viveram vidas interligadas, e que em certas alturas era incerto qual a vida que mais dominava a outra. Wigley explica-nos que New Babylon parte do modelo de um parque de diversões de crianças, ampliado à escala global. Sem terem que trabalhar, os adultos têm apenas tempo de lazer, podendo reconstruir repetidamente o ambiente à sua volta. Constant trabalha neste projecto durante vinte anos, mas Wigley pensa que ele se convence que fez um “erro terrível.”²²² Apercebe-se que, ao mesmo tempo que é um espaço de lazer, um parque de diversões, é um sítio de controlo total e que, ao dar às pessoas um espaço onde podem ser livres para fazerem o que quiserem, elas acabam por se matar umas às outras. No fim, considera Wigley, o “pesadelo” de Constant é que não se pode sair desse parque. Passa os últimos quatro anos do projecto a mostrar o horror que seria viver na sua cidade.

²²² MANAUGH, Geoff - *Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley*, 2007. Disponível na Internet: <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html>.

As polémicas foram lançadas, servem para agitar o debate arquitectónico e fazê-lo mover-se. Algumas questões, apesar de terem sido colocadas pela primeira vez há mais de vinte anos, continuam actuais. Para Mark Wigley, a arquitectura é pensada para ter uma evolução demorada e é “obcecada em ser lenta.”²²³ Por isso persegue por vários meios essa turbulência que empurra o discurso arquitectónico e o faz acelerar. Num mundo em que a velocidade é cada vez mais um dado adquirido e continuamente aperfeiçoado – seja numa realidade física, como nos automóveis, TGV’s e Usain Bolt’s, ou numa realidade virtual, como na internet e *downloads/uploads* – as provocações feitas por Wigley tornam-se pertinentes e fazem todo o sentido. Mais do que resumir parte do trabalho desenvolvido por Mark Wigley, esta dissertação serve para estudar essas provocações enquanto exemplos de como muito do que tomamos por garantido pode ser questionado, para que possam surgir novas oportunidades para a arquitectura. Pretende-se, assim, introduzir, mesmo que por um breve momento, “uma ligeira hesitação no modo corrente de pensar.”²²⁴

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - O Som do Arquitecto, 2007, p. 36.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografias:

CRISÓSTOMO, João – Arquitectura Traficada: Uma História da Arquitectura entre a Imagem e a Mercadoria, 1932-2008. Coimbra : Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2009. Dissertação de Mestrado.

DIAS, Manuel Graça – Crítica de Arquitectura. In AZEVEDO, João, ed. - Vida Moderna. Mirandela. 1992. 238 p. 175-179. ISBN 972900112X.

PUENTE, Moises – **Conversas com Mies van der Rohe**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2006. 96 p. ISBN 8425220939.

WIGLEY, Mark – **White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture**. Londres : MIT Press, 1995. 424 p. ISBN 0262231859.

WIGLEY, Mark – **Constant's New Babylon: the Hyper-Architecture of Desire**. Roterdão : 010 Publishers, 1998. 252 p. ISBN 9064503435.

WIGLEY, Mark – **The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt**. Londres : MIT Press, 1993. 294 p. ISBN 0262231700.

WIGLEY, Mark – The Domestication of the House: Deconstruction after Architecture. In BRUNETTE, Peter; WILLS, David, ed. – Deconstruction and the Visual Arts, Art, Media, Architecture. Nova Iorque : Cambridge University Press, 1994. 314 p. ISBN 0521442710.

Periódicos:

FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - O Som do Arquitecto. Ípsilon (2007). 34-36.

FIGUEIRA, Jorge – A Arquitectura Tóxica. Jornal Arquitectos. 235 (2009). 45.

GARNER, Jillian - Interview – Beatriz Colomina & Mark Wigley. Transition. 41 (1993) 14-21.

GUSHEH, Maryam; STEAD, Naomi; RICE, Charles – Frampton, Colomina, Wigley. Architecture Australia. Melbourne. 93:5 (2004) 100-101.

HAYS, Michael – The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview. Assemblage. 5 (1988) 51-57.

MORENO, Joaquim – Bem-Vindos ao Vácuo. Jornal Arquitectos. 239 (2010) 30-35.

RUSSEL, James S. – Improperities of the Deconstructivists: An Interview with Mark Wigley. Architectural Record. 176 : 8 (1988) 55.

VIDLER, Anthony; WIGLEY, Mark – Mark Wigley and Anthony Vidler, in conversation. Architectural Design. Londres. 74 : 5 (2004) 13-23. ISSN 0470870753.

WIGLEY, Mark – Towards Turbulence. Volume. Amesterdão. 10 (2006) 6-7. ISSN 9077966102.

WIGLEY, Mark – Terrorising Architecture. Architectural Design. Londres. 65:3/4 (1995) 42-45.

WIGLEY, Mark – Insecurity by Design. Architecture New Zealand. 5 (2002) 93-98.

WIGLEY, Mark – Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture. Assemblage. 15 (1991) 7-24.

WIGLEY, Mark – Theoretical Slippage: the Architecture of the Fetish. Princeton Journal. 4

(1992) 88-128.

WIGLEY, Mark – The Translation of Architecture: the Product of Babel. Architectural Design. 60 : 9/10 (1990) 6-13.

WIGLEY, Mark – Architecture after Philosophy: Le Corbusier and the Emperor's New Paint. Journal of Philosophy and the Visual Arts. Londres. 1 (1990) 84-92.

WIGLEY, Mark – Story-Time. Assemblage. 27 (1995) 80-94.

WIGLEY, Mark – The Architectural Cult of Synchronization. October. 94 (2000) 31-61.

WIGLEY, Mark – Network Fever. Grey Room. 4 (2001) 82-122.

Documentos electrónicos:

BOERSMA, Linda – Constant [Em linha]. (2003) [Consult. Set. 2010]. Disponível na Internet: <http://bombsite.com/issues/91/articles/2713>.

COELHO, Alexandra Prado – Chegou ao fim a era dos arquitectos-estrela. Ípsilon [Em linha]. (2010).[Consult. Mai. 2010]. Disponível na Internet: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=25730>

KSIAZEK, Sarah Williams – Review: [Untitled]. Journal of the Society of Architectural Historians [Em linha]. 56 : 1 (1997). 100. [Consult. 11 Nov. 2010]. Disponível na Internet: <http://www.jstor.org/stable/991221>.

MANAUGH, Geoff - Architectural Weaponry: An Interview with Mark Wigley [Em linha]. (2007) [Consult. Jun. 2010]. Disponível na Internet: <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/architectural-weaponry-interview-with.html>

NIEUWENHUYS, Constant - New Babylon. [Em linha]. (1974). [Consult. 19 Jun. 2010]. Disponível na Internet: <http://www.notbored.org/new-babylon.html>.

WIGLEY, Mark – Mutations of Fame. Volume [Em linha]. 13 (2007) 5-8. [Consult. 25 Out. 2010]. Disponível na Internet: <http://c-lab.columbia.edu/0097.html>. ISSN 9077966137.

WIGLEY, Mark – Space in Crisis. Urban China Bootlegged for Volume [Em linha]. (2009) [Consult. 25 Out. 2010]. Disponível na Internet: <http://c-lab.columbia.edu/0158.html>. ISSN 1607433826.

WIGLEY, Mark – The Architecture of Content Management. Volume [Em linha]. 17 (2008) 10-13. [Consult. 25 Out. 2010]. Disponível na Internet: <http://c-lab.columbia.edu/0124.html>. ISSN 907796617X.

About Volume. [Em linha]. [Consult. 28 Out. 2010] Disponível na Internet: <http://volumeproject.org/about-volume/>.

Conferência de apresentação de Al Manakh, edição especial da revista Volume. [Em linha]. [Consult. 27 Out. 2010]. Disponível na Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=ikLrfWf6zDM>.

Mark Wigley. [Em linha]. [Consult. 19 Jun. 2010] Disponível na Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=c5pQi8DCqD4>.

Non-rapid eye movement sleep. [Em linha] (2008) [Consult. 19 Nov. 2010]. Disponível na Internet: http://en.wikipedia.org/wiki/NREM_sleep.

OMA. [Em linha]. [Consult. 28 Out. 2010] Disponível na Internet: http://www.oma.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=1.

Provo (movement). [Em linha]. [Consult. 7 Nov. 2010]. Disponível na Internet: http://en.wikipedia.org/wiki/Provo_%28movement%29.

Rapid eye movement sleep. [Em linha] (2007) [Consult. 19 Nov. 2010]. Disponível na Internet: http://en.wikipedia.org/wiki/Rapid_eye_movement_sleep.

The Science Behind Dreams and Nightmares. [Em linha] (2007) [Consult. 19 Nov. 2010]. Disponível na Internet: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=15778923>.

FONTES DAS IMAGENS

Fig. 1 <http://inhabitat.com/interview-mark-wigley-on-greening-architecture-school/>

Fig. 2 <http://www.arqred.mx/blog/2009/01/29/5-arquitectos-importantes-para-el-ciam/>

Fig. 3 <http://www.moddanova.com/index.php/designers/le-corbusier-suica.html>

Fig. 4 http://www.core77.com/blog/events/le_corbusier_and_the_art_of_architecture_11315.asp

Fig. 5 <http://www.dailyicon.net/2008/11/icon-mies-van-der-rohe-bauhaus-armchair/>

Fig. 6 <http://abduzeedo.com/architect-day-alvaro-siza>

Fig. 7 http://www.lakartidningen.se/store/images/1/1949/large/World%20Trade%20Center%2011_9%20201.jpg

Fig. 8 <http://cryptome.org/wtc/wtc-photos.htm>

Fig. 9 <http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/Canada/Montreal/Canadian%20Center%20for%20Architecture/Take%20Note/Take-Note-04.jpg>

Fig. 10 <http://www.max4object.com/wp/?p=873#more-873>

Fig. 11 <http://www.max4object.com/wp/?p=873#more-873>

Fig. 12 <http://www.max4object.com/wp/?p=873#more-873>

Fig. 13 <http://www.tschumi.com/publications/23/>

Fig. 14 <http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/10/14/arquitetura-desconstrutivista/>

Fig. 15 <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.supremus-58.jpg>

Fig. 16 <http://www.ntticc.or.jp/Archive/2009/CoopHimmelblau/profile.html>

Fig. 17 http://www.taringa.net/posts/imagenes/1442834/Arquitecturinga---Megapost-Coop-Himmelb_1_au.html

Fig. 18 <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/bartvanderstraeten.htm>

Fig. 19 http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202009000100004&script=sci_arttext

Fig. 20 <http://www.flickr.com/photos/devonfox/3580148020/>

Fig. 21 http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=202

Fig. 22 <http://hellavate.com/>

Fig. 23 <http://htca.us.es/blogs/perezdelama/2008/11/17/ca-0809c-clase-08-casa-gehry-santa-monica-1978/>

Fig. 24 [://375gr.wordpress.com/2010/03/24/daniel-libeskind-edge-city-1987-micromegas-1979/](http://375gr.wordpress.com/2010/03/24/daniel-libeskind-edge-city-1987-micromegas-1979/)

Fig. 25 <http://www.tschumi.com/projects/3/>

Fig. 26 http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=48&Itemid=10

Fig. 27 http://seeklogo.com/images/C/Casa_da_Musica-logo-42F0186D00-seeklogo.com.gif

Fig. 28 http://designtwins.files.wordpress.com/2008/11/casa_da_musica_logo1.png

Fig. 29 http://www.underconsideration.com/brandnew/archives/casadamusica_logo.gif

Fig. 30 <http://www.zaha-hadid.com/built-works/maxxi>

Fig. 31 http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/projects/quinta_monroy_housing

Fig. 32 http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/projects/meti_handmade_school

Fig. 33 <http://www.letsbuyit.co.uk/product/22795694/architecture-interior-design-books/the-architecture-of-deconstruction-derrida-s-haunt>

Fig. 34 <http://volumeproject.org/issues/>

Fig. 35 <http://volumeproject.org/issues/>

Fig. 36 <http://volumeproject.org/issues/>

Fig. 37 <http://volumeproject.org/issues/>

Fig. 38 <http://mitpress.mit.edu/catalog/item/?ttype=2&tid=8107>

Fig. 39 <http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/07/28/ciam-o-movimento-moderno-na-academia/>

Fig. 40 <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weissenhof-Luftbild-2004.01.jpg>

Fig. 41 <http://www.w-meier.com/Stuttgart%20%20Weissenhofsiedlung%20%20%27Le%20Corbusier%20Haus%27%20%20Baden-Wuerttemberg.jpg>

Fig. 42 http://www.weissenhof.ckom.de/02_gebaeude/index1.php?kategorie=0&id=&flash=0

Fig. 43 http://www.weissenhof.ckom.de/02_gebaeude/index1.php?kategorie=0&id=&flash=0

Fig. 44 http://www.weissenhof.ckom.de/02_gebaeude/index1.php?kategorie=0&id=&flash=0

Fig. 45 http://www.weissenhof.ckom.de/02_gebaeude/index1.php?kategorie=0&id=&flash=0

Fig. 46 http://www.weissenhof.ckom.de/02_gebaeude/index1.php?kategorie=0&id=&flash=0

Fig. 47 http://www.weissenhof.ckom.de/02_gebaeude/index1.php?kategorie=0&id=&flash=0

Fig. 48 <http://www.dccd.vn/uploads/images/Goc%20nhin/Thang%2011%20nam%202010/>

KTS%20danh%20tieng/Quoc%20te/1927-Bi%E1%BB%87t%20th%E1%BB%B1%20Weissenhof%20Siedlung%20-%20Duc.jpg

Fig. 49 <http://shiftoperations.net/thesis/wp-content/uploads/2009/10/tschumi002.jpg>

Fig. 50 <http://www.nijhoflee.nl/article/9789064503436/Constant-s-New-Babylon-The-Hyper-Architecture-of-Desire>

Fig. 51 <http://bombsite.com/issues/91/articles/2713>

Fig. 52 http://bldgblog.blogspot.com/2006_10_01_bldgblog_archive.html

Fig. 53 <http://bombsite.com/issues/91/articles/2713>

Fig. 54 <http://aestonojugamos.blogspot.com/>

Fig. 55 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 56 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 57 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 58 <http://bombsite.com/issues/91/articles/2713>

Fig. 59 <http://www.moskitofilm.nl/?p=73>

Fig. 60 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 61 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 62 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 63 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 64 http://brandavenue.typepad.com/brand_avenue/2006/12/index.html

Fig. 65 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 66 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 67 <http://bombsite.com/issues/91/articles/2713>

Fig. 68 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 69 WIGLEY, Mark - Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire

Fig. 70 http://picasaweb.google.com/lh/photo/bwAkbPoGbmCHsJ2nmNj_KA

BIOGRAFIA DE MARK WIGLEY

Mark Wigley nasce na Nova Zelândia, forma-se em Arquitectura na Universidade de Auckland, em 1979, e termina o doutoramento em 1987. É nesse ano que vai viver para os Estados Unidos da América. Lecciona na Escola de Arquitectura da Universidade de Princeton entre 1987 e 1999 e, desde o ano 2000, lecciona na Escola de Arquitectura da Universidade de Columbia, em Nova Iorque, da qual é reitor desde 2004.

Em 1988, Wigley é comissário, juntamente com Philip Johnson, da exposição *Deconstructivist Architecture*, no Museum of Modern Art de Nova Iorque. É ainda comissário de outras exposições, no Drawing Center de Nova Iorque, no Canadian Centre for Architecture em Montreal e no Witte de With Museum em Roterdão.

Recebe vários prémios ao longo da sua carreira, incluindo o Resident Fellowship do Chicago Institute for Architecture and Urbanism, em 1989, o Triennial Award for Architectural Criticism do International Committee of Architectural Critics, em 1990, e o Graham Foundation Grant, em 1997.

Escreve extensivamente sobre a teoria e a prática da arquitectura, sendo autor de várias publicações, das quais se destacam *Deconstructivist Architecture* (com Philip Johnson), o catálogo da exposição do Museum of Modern Art, publicado em 1988, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, em 1993, *White Walls*, *Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, em 1995, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, em 1998, e *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond* (com Catherine deZegher), em 2001.

Em 2005, Wigley funda a revista *Volume*, juntamente com Rem Koolhaas e Ole Bouman, que se constitui a partir da colaboração entre três pólos: ARCHIS, de Amesterdão, AMO, de Roterdão, e C-Lab, da Universidade de Columbia em Nova Iorque.

LISTA DE PUBLICAÇÕES

Tese de Doutorado

1986

Jacques Derrida and Architecture: The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse, University of Auckland.

Livros

1988

Deconstructivist Architecture. Philip Johnson, Mark Wigley. Museum of Modern Art, Nova Iorque.

1993

The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt, MIT Press.

1994

The Domestication of the House: Deconstruction after Architecture, in *Deconstruction and the Visual Arts*, Cambridge University Press, Nova Iorque.

1995

White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture, MIT Press.

1996

Critical landscape. Michael Speaks (ed.), contribuição de Mark Wigley. 010 Publishers Roterdão.

1998

Architecture theory since 1968. K. Michael Hays (ed.), contribuição de Mark Wigley. MIT Press, Cambridge.

Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 010 Publishers, Roterdão.

1999

Eco-tec: architecture of the in-between. Amerigo Marras (ed.), contribuição de Mark Wigley. Princeton Architectural Press, Nova Iorque.

2000

The architectural unconscious: James Casebere + Glen Seator. Contribuição de Mark Wigley. Addison Gallery of American Art.

2001

Activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond. Catherine de Zegher, Mark Wigley. MIT Press, Nova Iorque.

2002

After the World Trade Center: rethinking New York City. Michael Sorkin and Sharon Zukin (ed.), contribuição de Mark Wigley. Routledge, Nova Iorque / Londres.

Transurbanism. Contribuição de Mark Wigley, V_2 Publishing/NAi Publishers, Roterdão.

Out of site. Contribuição de Mark Wigley. New Museum of Contemporary Art.

Post ex sub dis: Urban Fragmentations and Constructions. Contribuição de Mark Wigley. 010 Publishers, Roterdão.

2003

Index architecture. Bernard Tschumi e Matthew Berman (ed.), contribuição de Mark Wigley. MIT Press, Cambridge.

2004

Eisenman / Krier: two ideologies: a conference at the Yale School of Architecture. Cynthia Davidson (ed.), contribuição de Mark Wigley. Monacelli, Nova Iorque.

2006

Wolfgang Tillmans. Contribuição de Mark Wigley. Yale University Press.

Your engagement has consequences on the relativity of your reality. Contribuição de Mark Wigley. Lars Müller Publishers.

2010

Sanaa: Serpentine Gallery Pavilion 2009. Contribuição de Mark Wigley. Koenig Books.

Artigos

1986

Paradise lost and found: the insinuation of architecture in New Zealand, in *New Zealand Architect*, n° 5.

1987

Postmortem architecture: the taste of Derrida, in *Perspecta*, n° 23.

1988

The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview, in *Assemblage*, n° 5.

Improprieties of the Deconstructivists: An Interview with Mark Wigley, in *Architectural Record*, vol. 176 n° 8.

Notes from New York: interview with Mark Wigley, co-curator of the Deconstructivist Architecture exhibition at the Metropolitan Museum of Art, in *Building Design*, n° 897.

Form; being; absence: architecture and philosophy, in *Pratt Journal of Architecture*, vol. 2.

1989

The translation of architecture: the product of Babel, in *Assemblage*, n° 8.

1990

The Translation of Architecture: the Product of Babel, in *Architectural Design*, vol. 60 n° 9/10.

Architecture after Philosophy: Le Corbusier and the Emperor's Paint, in *Journal of Philosophy and the Visual Arts*.

1991

Prosthetic Theory: the Disciplining of Architecture, in *Assemblage*, n° 15.

1992

Theoretical Slippage: the Architecture of the Fetish, in *Princeton Journal*, n° 4.

Cincinnati deconstruction debate: report of a debate on Deconstruction between Mark Wigley and James Wines, in *Inland Architecture*, vol. 36.

1993

Interview – Beatriz Colomina & Mark Wigley, in *Transition*, n° 41.

White-out: Fashioning the Modern [Part 2], in *Assemblage* n° 22.

Violence Space, in *Assemblage*, n° 20.

1994

Beyond bridges, in *Lotus International*, n° 81.

Manfredo Tafuri (1935-1994), in *Archis*, n° 4.

1995

Terrorising Architecture, in *Architectural Design*, vol. 65, n° 3/4.

Story-Time, in *Assemblage*, n° 27.

1997

Verdwaald in de ruimte: aan het eind van de wandeling [Lost in space: at the end of the promenade], in *Archis*, n° 12.

Moore and Wigley: place and identity (and public space), in *Lotus International*, n° 95.

Planetary Homeboy, in *ANY: Architecture New York*, n° 17.

1997/1998

Maastricht, a virtual capital: Hani Rashid, Frederic Migayrou, Mark Wigley, in *Berlage Cahiers*.

1998

The architecture of atmosphere, in *Daidalos*, n° 68.

The fashioning of modern architecture, in *Rassegna*, vol. 20 n° 73

1999

The Architectural Cult of Synchronization, in *Journal of Architecture*, vol. 4 n°4.

Constant's New Babylon: the great urbanism game, in *Archis*, n° 2.

Getting comfortable with colour: introduction, in *Architecture (New York)*, vol. 88 n° 2.

Cabin Fever, in *Perspecta*, n° 30.

2000

The Architectural Cult of Synchronization, in *October* n° 94.

Constant appeal, in *Architecture (New York)*, vol. 89 n° 8.

Post-operative history, in *ANY: Architecture New York*, n° 25/26.

2001

Network Fever, in *Grey Room*, n° 4.

Architectural theory and education at the Millennium: 4. Recent escapades of the ancient theory virus, in *A+U: Architecture and Urbanism*, n° 10.

The great urbanism game, in *Architectural Design*, vol. 71 n° 3.

2002

An Interview with Mark Wigley, in *Architectural Theory Review*, vol. 7 n° 1.

Insecurity by design, in *Architecture New Zealand*, n° 5.

2004

Frampton, Colomina, Wigley, in *Architecture Australia*, vol. 93, n°5.

Mark Wigley & Anthony Vidler, in conversation, in *Architectural Design*, vol. 74, n° 5.

Cedric Price's Fun Palace. Anti-buildings and anti-architects, in *Domus*, n° 866.

2005

Towards the Perforated School, in *Volume*, n° 1.

Towards a History of Quantity, in *Volume*, n° 2.

Unleashing the archive, in *Future Anterior*, vol. 2 n° 2.

Architettura alternative 2: Spazio colore [Alternative architecture 2: paint space], in *Domus*, n° 886.

Que paso con el diseno total? [Whatever happened to total design?], in *Arquine*, n° 32.

How old is young, in *Perspecta*, n° 37.

Learning from leaks, in *Volume*, n° 4.

2006

Towards Turbulence, in *Volume*, n° 10.

2007

Mutations of Fame, in *Volume*, nº 13.

O Som do Arquitecto, in *Ípsilon*.

2008

The Architecture of Content Management, in *Volume*, nº 17.

2010

Bem-Vindos ao Vácuo, in *Jornal Arquitectos*, nº 239.

Towards Turbulence

By Mark Wigley

Men and their thoughts were gripped by an intense agitation, the same that drew goods and raw materials into a new circuit. The limits of what could be demanded and also of what could be controlled were stretched beyond belief. A new rhythm destroying age-old habits and forging new attitudes.

Le Corbusier, *Concerning Town Planning*, 1946

Where are the agitators in architecture today? Those who destabilize our norms, making things unsure, and forcing us to move? Who is moving architecture against its will? What happened to the revolutionaries? The disciplinary terrorists? Any survey of the international landscape of our discourse reveals a profound agitation deficit. To agitate is to shake, but nothing seems to be shaking in our field. There are no quakes, no shocks, or even a mild tremor. Despite all the talk of new world orders, new technologies, new crises of energy and morality, our architecture seems resolutely static. The main effect of all the discourse about the new is just to confirm that architecture is old, and getting so more quickly.

This is not news. The seismograph has been flat for years, for centuries, millennia even. Always has been and always will be. By definition, we stop shaking the moment the word 'architecture' is used. Buildings have always been seen to stabilize, to secure, to produce a sense of order in a chaotic world. Architectural discourse begins with the thought that the first buildings kept turbulence outside.

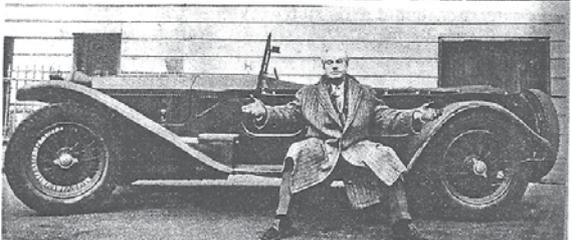
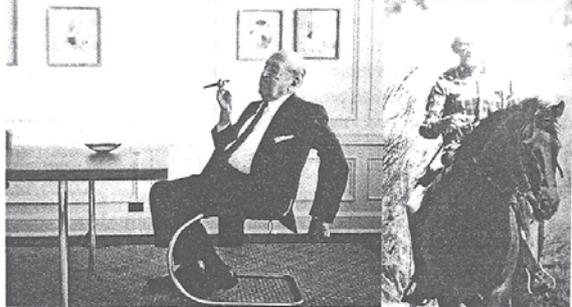
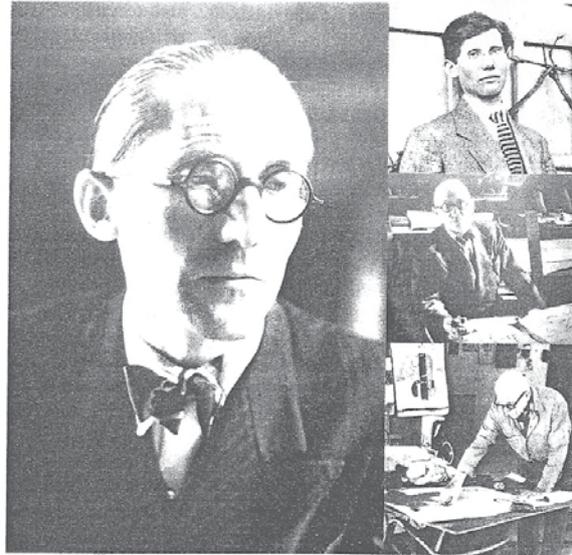
More precisely, architecture produces the effect of an outside. It invents the idea of the exterior, the unruly territory that is tamed by a shelter. It is not so much the construction of a secure interior as the production of a picture of external agitation, which is then seen to buffet the building but not move it. Architecture paints a picture of chaos giving way to order, control, safety, security, stability, etc. It frames agitation. If there is no life without agitation, there would be no concept of agitation without architecture. Agitation is even an architectural concept then, but architecture itself is not agitated. Architecture is exactly that which resists. For all its talk of motion, it is a resistance to movement rather than a resistance movement. It is an effect of stillness. It slows things down, it calms, even tranquilizes. It allows mobility to be seen as such by remaining static. Architecture is simply that which emerges from a resistance to agitation. To be an architect is to embroider the line where the shaking stops.

The parable about the first sheltering hut that launched architectural theory in the so-called West is reenacted with every commission. Architects are only ever called in because there is a sense of agitation. In the face of a turbulent confusion of forces, from the contradictory desires of different members of a household to the cauldron of technical, legal, social, economic, and psychological factors impacting a public project, things need to be placed in some kind of order, and no other profession can handle it. The architect is a figure of last resort. Every architectural commission is a reluctant one. In the face of an overwhelming tension between competing demands, the architect has the unique gift of being able to conjure up an organizational figure that is seen to absorb all the forces at play. Heterogeneous and incompatible factors are synthesized with a single form, with the building acting as a kind of sophisticated gear that engages and synchronizes the forces, reducing the friction between them. Architects are hired to reduce the sense of agitation. The site of architecture is never calm. Architecture is always constructed in and against a storm. It is a calming gesture.

The calming can be seen in every detail. The building is carefully shaped to produce a synthetic sense of unity by removing all gaps, all sources of doubt or stress. Each building is credited with a singular, unambiguous, and secure identity that is seen to be infectious, giving a sense of identity to those who occupy or simply encounter the form. The word 'form' already implies such a unifying gesture. The ensemble of materials, technologies, and sensuous effects speaks about the resolution of tension. Architecture is a smoothing over of conflict. Regardless of design philosophy, there is a smoothness to every design, not a lack of texture but a continuous sense of transition from element to element, a smoothing out of difference.

The smoothness is reinforced by each architects' singular narrative about their building that ties up any loose ends. Even if architects love buildings because of their endless mystery, all the doubt is removed from the stories they tell about their designs. Any gap in understanding is kept secret. Even contradiction itself can only be embraced by being precisely framed and tamed by a narrative, like that of Robert Venturi's famous manifesto of 1966. Ambiguity is absorbed when it becomes an unambiguous goal. Architects keep turbulence as a secret, secreting it inside to produce the effect of a clear line between the wild and the calm, such that this line, the façade of the building pressed up against the ever changing exterior and exposed to unpredictable forces, is seen to be unchanging and therefore the calmest line of all.

This institutionalized calm can even be seen in the figure of the architect. Architects rarely smile in photographs. It may be the only profession, other than that of the undertaker, in which the smile is banned. Yet the architect cannot be unhappy either. Even if resentment and frustration are required tools of this highly fragile and competitive trade, photographs have to exude a sense of intense, engaged, thoughtful sensitivity while remaining unmoved by anything that this special sensitivity might pick up. It is as if the agitated architect is a contradiction in terms. The face of the architect, like that of the building, is that which begins when agitation stops. The architect's lips have to be sealed. The profession has to make sure that it never exposes even a hint of its teeth. The most famous architects have to be admired for their ability to keep their lips in a straight line for their whole career. Le Corbusier, the most influential of all, is yet again a role model in keeping a remarkably level mouth for over half a century of practice. In whatever position we see him, his lips are like a little ruler, acting as the key reference line for all his works. The muscles around his lips are clearly working hard to hold the line. Nothing can quiver. Even the smallest amount of turbulence is banned. All signs of life, starting with breathing, must be stopped so that architecture can start.



MARK WIGLEY CHARLES RICE

CHARLES RICE As Dean of Architecture at Columbia University, you must have particular ideas about how the academy relates to the architectural profession.

MARK WIGLEY At Columbia we have two responsibilities. One is to give our students the complete state-of-the-art in terms of professional and intellectual skills. That is, every student should be able to work with confidence and expertise in the outside world when they leave. But our second responsibility is to redefine the state-of-the-art. On the one hand, we have to give the profession what it wants, but on the other we have to give the profession a new idea of what the profession can be. So at Columbia our main mission is to redesign the very figure of the architect. In practical terms this means that a Columbia graduate is somebody whose explosive potential is realized about five years after they're in somebody's office. The kinds of questions that the architect is going to face are enormously complex and constantly changing, so every school of architecture around the world needs to be thinking about the future figure of the architect.

CR Is it primarily through the way you teach students to think that the future use of what the discipline can be is articulated?

MW Yes, because the architect is in fact an intellectual. Of course the architect is seen by the public as some sort of interesting combination between a very practical person –

The inside of architectural discourse is uncertainty, doubt, debate, mystery. The outside is confidence, clarity – the figure of the architect is that of the arrogant self, an unquestioning authority. Accreditation, unfortunately, is a process that undermines uncertainty and in so doing undermines the intelligence of the architect, and thereby the beauty, strength and intellectual force of the buildings that we produce. Schools of architecture have to maintain vigilantly the space of doubt, questioning and so on. That is the space of the university. That's what a university is: it's a place disconnected from the pragmatic realities of the world in order that individuals can open themselves up to other possibilities. The mission of a school is extremely interesting: how to be dedicated to the pragmatic realities of existing society while also being equally dedicated to the unknown future of that society.

This is why the architect is such a brilliant figure, always poised between the known and the unknown. It would be nice to have accreditation that insisted upon uncertainty; that chastised a school for routinely providing students that were perfectly useful in a profession but perfectly useless in redefining the profession.

CR In this relationship between the academy and the profession, there is also a desire for each to promote what they see as the important intellectual agendas of

“The role of the architect is not to make buildings, and buildings as discourse; this

somebody who can assemble very large lumps of concrete, steel and glass – and a very creative person, a person who can make these large objects sing and dance, and speak about society and so on. But in reality the architect is not fundamentally a practical person. The architect is much more like a kind of public intellectual, somebody who speaks to the community through buildings. In terms of the practical side, we trust much more engineers, consultants and so on. The architect is admired one thing and one thing alone: the ability to think. So the role of a school of architecture is to train a certain kind of intelligence. This is extremely important. This intelligence never appears on a list of the profession's requirements, but it is what makes the architectural profession unique. The architect is a thinker, an enormously sophisticated thinker.

CR Professional accreditation cuts in at this point.

MW The question is what does accreditation really mean. Accreditation is not about maintaining educational standards – it is a much trickier thing. Accreditation is all about saying to society we know what architecture is, and we know how to train somebody, and there is a minimum level of expertise. It's essentially a kind of publicity campaign to give this enormously romantic, crazy figure of the architect cultural respectability. This is why accreditation lists never include the need for an architect to be open-minded, experimental and controversial – all of these things being characteristics of those architects that we admire the most. In other words, accreditation does not reinforce the things that matter most to architects. If you understand accreditation from this point of view, it's just the attempt by the architectural profession to construct itself as a profession, as a group of people who have a fixed knowledge and expertise.

architecture. In Australia at the moment, sustainability, and associated issues like place sensitivity, have been made into dominant intellectual agendas, rather than simply providing one kind of perspective in a basic understanding of buildings and cities from which varied and particular agendas might then be formulated. Or to look at it the other way, because sustainability is intrinsic to how architecture is framed in this country, it becomes the philosophy of a practice. The result is that it is difficult to discuss architecture on any other terms, which I find problematic.

MW I suppose the question is whether sustainability is a sustainable concept. The proponents of sustainability are like the proponents of any theory. They are convinced by it, and they are in the business of convincing us that we should be convinced by it. As I was saying, the primary mission of the architect is intellectual. So of course it makes sense that sustainability is understood as an intellectual commentary. But it might be that most of the people committed to sustainability right now are committed to it precisely because they see it as the end of intellectual discussion, that sustainability is the answer to any problem. Then sustainability becomes a matter of faith. Now if sustainability is beyond criticism in the way that it is just seen to be infinitely good, then it marks the end of architectural discussion, the end of debate, and therefore the end of architecture, because architecture is about debate. It is about producing in one's everyday life a kind of hesitation, a delay, a moment of reflection. Architecture is a call for us to think and to see differently. Sustainability can be a new and very exciting and interesting way for architects to make people think, but it could also be used as a way to stop thinking. We should encourage the thought that sustainability is perhaps one of

the most interesting experimental and radically intellectual pursuits for the architect. This means getting a whole different cast of characters involved in the discussion, and that's also something that schools of architecture can do.

CR This picture of architecture as the context for discussion and debate is currently being met by urbanization on a scale never before seen. How do you see the need to experiment and debate in relation to such a condition of practice?

MW One of the most important things for a school of architecture to do is to discuss the possible roles for the architect. The assumption that the architect is somebody who makes buildings is just not good enough, because architects don't make a very large proportion of the buildings on the earth. We make certain kinds of buildings, certain kinds of commentaries about buildings, certain kinds of plans, certain kinds of movies, certain kinds of exhibitions and so on. Architects are the people who think about buildings and who use buildings as a form of thought. So the question is, given any city that's exploding in growth, what would architectural intelligence mean in such a situation? And it doesn't mean, for example, taking responsibility for a certain amount of the city. It means finding a new way of understanding the meaning of architecture in

MW Right, and it can be an advocacy for the absence of architecture. You can be an advocate with a building, or about buildings, but for me the concept of the public intellectual is the most important. The architect is a thoughtful person, a person who is able to think in situations in which other people cannot think, and a person who is able to allow other people to think differently. This is why the architect talks so much.

Architects are talkers, they are much more talkers than people who draw. The architect is a certain kind of communicator, a certain kind of public intellectual.

CR The danger is that this leads to a kind of stratification: you almost return to the educated architect versus the makers of buildings. Unless of course you say that this advocacy is actually in the mundanities of doing things in architectural offices. I think here in Sydney there is an issue about the way architects are perceived as architects, and developers are perceived as the makers of cities, for better or worse. It may be an intractable problem, but it would worry me if we simply reproduced an opposition between the educated architect and the producer of buildings.

MW Well I think the goal of the thoughtful architect is not to cover the world with their buildings, but to allow people to live well. There is always that astonishing sense that

buildings, but to make discourse about buildings as a fascinating form of social commitment."

such a situation, and also understanding the situations in which the architect should not be involved. This is exactly why university education is very precious for the architect, because in being immersed within the professional context, it is extraordinarily difficult to redefine the terms of that context.

As you know, one of the remarkable features of globalization is the extent to which local conditions become globalized and global conditions become localized. So this new kind of architectural intelligence will be a new kind of agility between local and global. And local might even be smaller than regional, as I'm not sure that the region is the scale at which the architect will make a decisive intervention. Others will see it differently. For a very long time my esteemed colleague Kenneth Frampton considered the region to be the appropriate unit of architectural operation. I think the region itself has become so thoroughly diffused that the critical unit is probably getting smaller and smaller. It is certainly at the scale of the city or less. I suspect that the crucial unit for us will be the neighbourhood, and that neighbourhood expertise will be the key feature. For example, the issues that one deals with in Sydney might not be fundamentally different from issues dealt with in Auckland or San Francisco, but the specific conditions generated in Sydney neighbourhoods might be very different. I think it is at the level of the neighbourhood that democracy itself is staged, because it is at this level that people are challenged by the other. It's a face-to-face situation.

CR You are promoting the architect less as a technical operator or "master builder", and more as a kind of advocate who is able to move between different constituencies and connect things together, being able to organize relationships in a way that promotes an architectural agenda.

every architect seems to think that there's not a single negative consequence of his or her work. Every architect believes that every intervention they make, no matter how small, is of good to society, and the more of it the better. A world entirely designed by architects is not necessarily a better world than a world entirely designed by developers. I'll give you just one example: my home town. New York is designed by money. New York is a town that hates architects, and has resolutely made it impossible for the best architects to work there. There is the odd exception, but it's a city whose skyscrapers are a direct reflection of economics, and the beauty of that city comes from the absence of architects. If we were to imagine a Manhattan entirely designed by generations of architects with different theories about what architecture should be it would be an awful city.

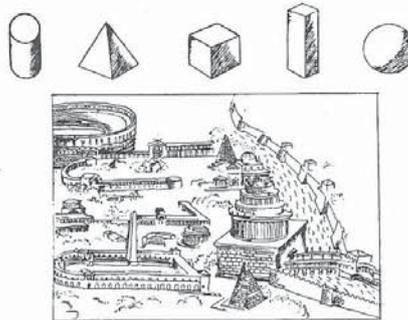
This gets us back to the original point: the role of the architect is not to make buildings, but to make discourse about buildings, and to make buildings as a form of discourse, and this is the most fascinating form of social commitment. I really admire architects and my feeling is that we should admire that part of architecture that is most brave and most generous.

DR CHARLES RICE IS A LECTURER IN ARCHITECTURE AT THE UNIVERSITY OF NEW SOUTH WALES. THIS IS AN EDITED TRANSCRIPT OF AN INTERVIEW CONDUCTED IN SYDNEY 2 JUNE, 2004.

Arquitectura deconstructivista

La arquitectura siempre ha sido una institución cultural central a la que se ha valorado sobre todo por proveer orden y estabilidad. Estas cualidades se entienden como producto de la pureza geométrica de su composición formal.

El arquitecto ha soñado siempre con la forma pura, con producir objetos en los que toda ines- tabilidad o desorden hayan sido excluidos. Los edificios se construyen con formas geométricas simples —cubos, cilindros, esferas, conos, pirámides, etc.—, combinándolas hasta conseguir conjuntos estables (fig. 1), siguiendo reglas compositivas que evitan que unas entren en con- flicto con las otras. No se permite que ninguna



1

forma distorsione a otra, resolviendo todo conflicto potencial. Las formas contribuyen armónicamente a formar un todo unificado. Esta estructura geométrica consonante se convierte en la estructura física del edificio: su pureza formal se entiende como garantía de estabilidad estructural.

Habiendo producido esta estructura básica, el arquitecto elabora a continuación un diseño acabado que conserva su pureza. Cualquier desviación del orden estructural, cualquier impureza, se entiende como amenaza frente a los valores formales representados por la armonía, la unidad y la estabilidad, y por tanto se aísla de ella, tratándolo como puro ornamento. La arquitectura es una disciplina conservadora que produce formas puras protegiéndolas de la contaminación.

Los proyectos de esta exposición representan una sensibilidad diferente, en la que el sueño de la forma pura ha sido alterado. La forma se ha contaminado. El sueño se ha convertido en una especie de pesadilla.

Es esa habilidad para alterar nuestras ideas sobre la forma lo que hace que estos proyectos sean deconstructivos. No es que deriven de la modalidad filosófica contemporánea llamada «deconstrucción».

Fig. 1. Le Corbusier. La lección de Roma (ilustración de L'esprit nouveau, n.º 14, n.d. [1922-23])

Fig. 2. SITE. Local expositor de Best Products. Arden Fair Mall. Sacramento, California, 1977

Fig. 3. Gordon Matta-Clark, Splitting: Four Corners, 1974

Fig. 4. Hiroshi Fujii. Centro Ushimado Internacional del Festival de Arte. Ushimado, Japón, 1984

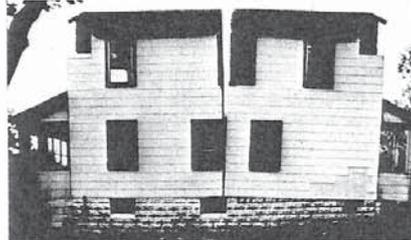
Fig. 5. Peter Eisenman. Castillos de Romeo y Julieta. Bienal de Venecia, 1985

No son una aplicación de teoría deconstructiva. Más bien emergen de la tradición arquitectónica y exhiben ciertas cualidades deconstructivas.

La deconstrucción en sí misma, sin embargo, se confunde a menudo con el desmontaje de

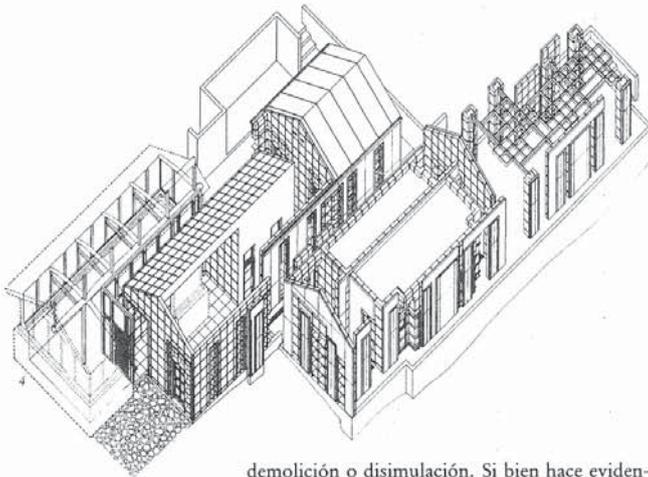


2



3

construcciones. Consecuentemente, cualquier diseño arquitectónico provocador que parezca deshacer la estructura —ya sea por medio de la simple ruptura de un objeto (figs. 2, 3) o de la compleja incorporación de un objeto a un collage de trazas (figs. 4, 5)— ha sido llamado deconstructivo. Estas estrategias han producido algunos de los proyectos más formidables de los últimos años, pero son sólo simulaciones de la obra deconstructiva dentro de otras disciplinas, ya que no explotan la condición exclusiva del objeto arquitectónico. La deconstrucción no es



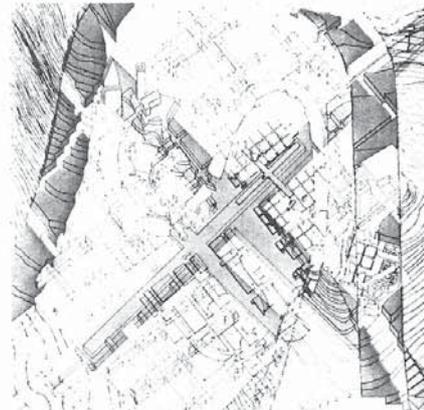
4

demolición o disimulación. Si bien hace evidentes ciertos fallos estructurales dentro de estructuras aparentemente estables, estos fallos no llevan al colapso de la estructura. Por el contrario, la deconstrucción obtiene toda su fuerza de su desafío a los valores mismos de la armonía, la unidad y la estabilidad, proponiendo a cambio una visión diferente de la estructura: en ella los

fallos son vistos como inherentes a la estructura. No pueden ser eliminados sin destruirla. Son, de hecho, estructurales.

Un arquitecto deconstructivo no es por tanto aquel que desmonta edificios, sino el que localiza los dilemas inherentes dentro de ellos. El arquitecto deconstructivo deja de lado las formas puras de la tradición arquitectónica e identifica los síntomas de una impureza reprimida. La impureza la hace manifiesta por medio de una mezcla de suave convencimiento y violenta tortura: la forma es sometida a un interrogatorio.

Para ello, cada proyecto utiliza estrategias formales desarrolladas por la vanguardia rusa de principios del siglo XX. El constructivismo ruso constituyó un hito clave en el que la tradición arquitectónica fue tan radicalmente torcida que se abrió en ella una fisura a través de la cual ciertas posibilidades arquitectónicas inquietantes fueron visibles por primera vez. El pensamiento tradicional sobre la naturaleza del objeto archi-



5

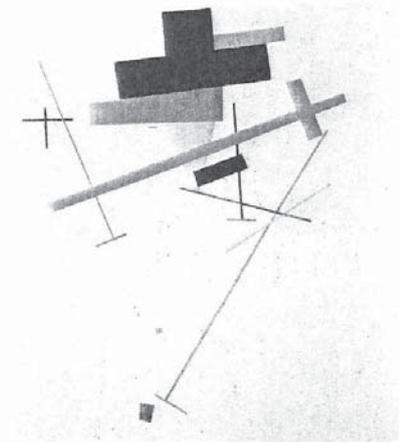
tectónico fue puesto en duda. Pero aquella posibilidad radical no fue recogida entonces. La herida en la tradición no tardó en cerrarse, dejando sólo una leve cicatriz. Estos proyectos vuelven a abrirla.

La vanguardia rusa significó un reto para la tradición al romper las reglas clásicas de la composición, en las que la relación equilibrada y jerárquica entre las formas crea un todo unificado. Las formas puras se utilizaban ahora para producir composiciones geométricas «impuras» y torcidas. Tanto los suprematistas, liderados por Malevitch, como los constructores de obras tridimensionales, principalmente Tatlin, situaban

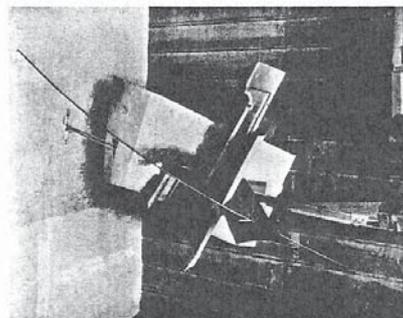
formas simples en conflicto para producir una geometría inestable e intranquila (figs. 6, 7). No había un solo eje o jerarquía de formas sino un nido de ejes y formas en competencia y en conflicto. En los años anteriores a la revolución de 1917 esta geometría se hizo crecientemente irregular.

En los años que siguieron a la revolución, la vanguardia progresivamente fue rechazando las artes tradicionales por considerarlas un escape de la realidad social, pero sin embargo, se dedicaron a la arquitectura precisamente por ser inherentemente funcional y no poder ser separada de la sociedad. Entendieron la arquitectura como un arte pero con suficiente base en la función como para poder ser utilizada en el avance hacia las metas revolucionarias; ya que la arquitectura está tan imbricada con la sociedad, la revolución social requería una revolución arquitectónica. Se iniciaron investigaciones sobre el posible uso del arte pre-revolucionario como base para estructuras radicales. Las formas, que se habían levantado a partir de los dibujos iniciales, se convirtieron en relieves y geometrías inestables que se multiplicaron hasta crear un nuevo tipo de espacio interior (fig. 8), pareciendo estar a punto de convertirse en arquitectura. El monumento de Tatlin (fig. 9), en el que las formas geométricas puras se ven atrapadas en un marco retorcido, parecía anunciar una revolución en la arquitectura. De hecho, y por un período de tiempo, se esbozó una serie de diseños avanzados. En la emisora de radio de Rodchenko, por ejemplo (fig. 10), las formas puras han atravesado el marco estructural, modificándolo y modificándose a sí mismas. En el proyecto de viviendas comunales de Krinskii (fig. 11), el marco se ha desintegrado por completo; las formas ya no tienen relación estructural y parecen producto de una explosión.

Pero todas estas estructuras radicales nunca se construyeron. Se produjo un importante cambio ideológico. A medida que los constructivistas se comprometían más con la arquitectura, la inestabilidad de sus obras pre-revolucionarias iba desapareciendo. El conflicto de formas, que definía las primeras obras, se fue gradualmente resolviendo. Los montajes inestables de formas en conflicto se convirtieron en montajes maquinistas de formas en armoniosa cooperación para la consecución de metas específicas. En el Palacio del Trabajo de los Vesnin, obra canónica del constructivismo que fue loada como inauguradora de una nueva era en la arquitectura, la geo-



6



7

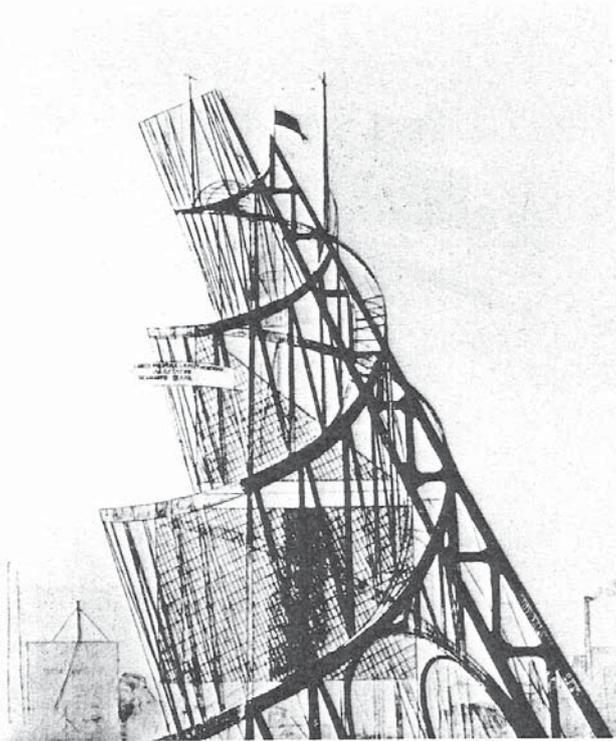


8

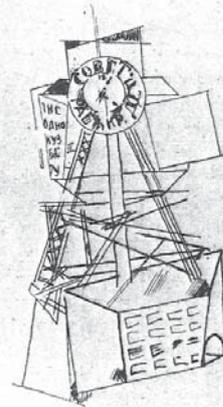
Fig. 6. Kasimir Malevich, Pintura suprematista, 1915-1916, óleo sobre tela, 49 x 44,5 cm. Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen am Rhein, República Federal Alemana

Fig. 7. Vladimir Tatlin, Relieve de esquina, 1914-1915. Hierro, aluminio, zinc, pintura. Paradero desconocido

Fig. 8. Interior del Café Pittoresque, Moscú, 1917. Decoración de Georgii Yakulov, Aleksandr Rodchenko, Vladimir Tatlin y otros



9



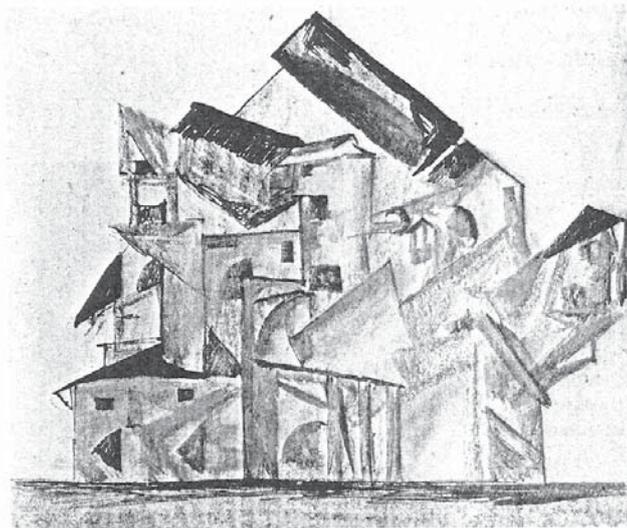
7

10

Fig. 9. Vladimir Tatlin. Proyecto para un monumento a la Tercera Internacional, 1919

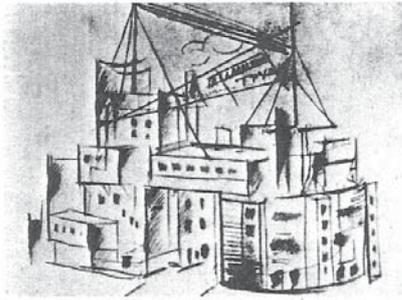
Fig. 10. Aleksandr Rodchenko. Diseño experimental para una emisora de radio, 1920

Fig. 11. Vladimir Krinskii. Diseño experimental para viviendas comunales, 1920



11

13

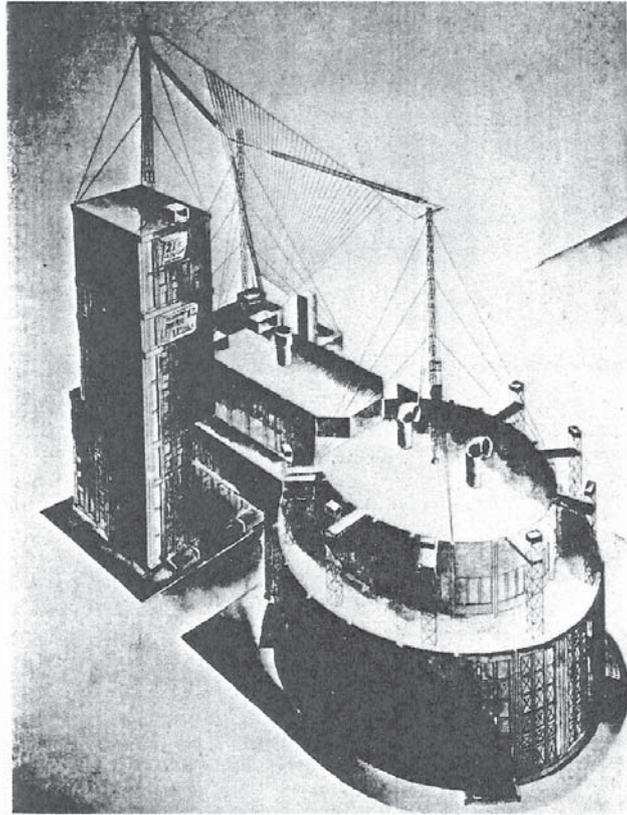


12

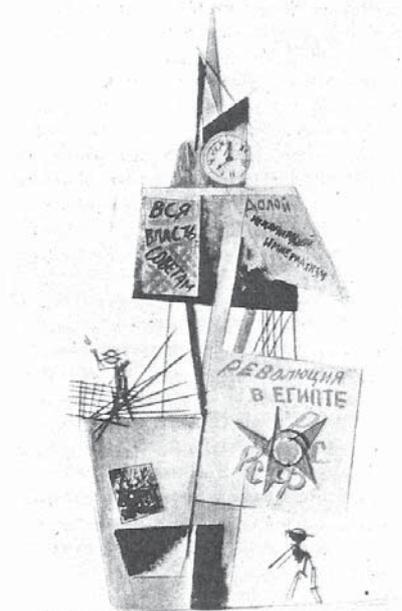
Fig. 12. Hermanos Vesnin. Proyecto para un Palacio del Trabajo; boceto preliminar de un proyecto presentado a concurso, 1922-23

Fig. 13. Hermanos Vesnin. Proyecto para un Palacio del Trabajo; diseño definitivo, 1923

Fig. 14. Aleksadr Rodchenko. Diseño de un quiosco de prensa, 1919



13



14

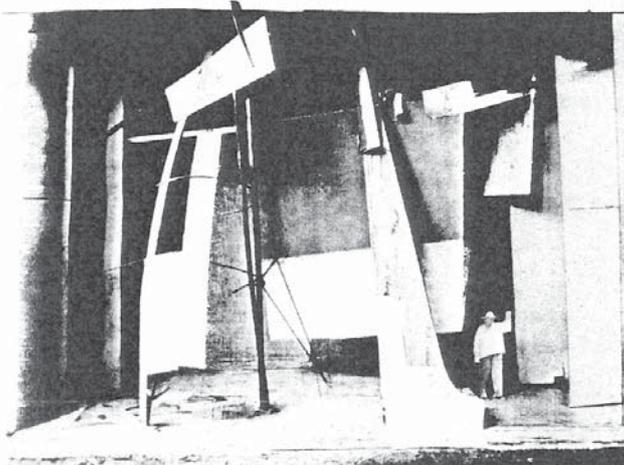


Fig. 15. Vladimir Tatlin. Maqueta de la escenografía para el drama en verso Zangezi, de Velimir Khlebnikov, representado en el Museo de Cultura Artística, Petrogrado, 1923

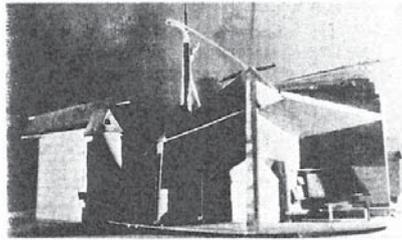


Fig. 16. Vladimir Tatlin. Maqueta de la escenografía para la obra de Aleksandr Ostrovsky, El Actor cómico del siglo XVII, representada en el Teatro de Arte de Moscú, 1935

Fig. 17. Iakov Chernikhov. Escenografía Teatral Constructiva (ilustración de su libro La construcción de las formas arquitectónicas y maquinistas, Leningrado, 1931)



metría que identifica las primeras obras sólo está presente en los cables superiores (fig. 12). E incluso allí se suaviza aún más al pasar de un boceto preliminar al diseño definitivo (fig. 13), en el que la peligrosa fantasía se ha convertido en segura realidad. En el boceto las líneas de los cables entrecrocaban y los volúmenes básicos están distorsionados. Pero en el diseño final los volúmenes se han purificado —se han hecho suaves, clásicos— y los cables convergen todos siguiendo un único, jerárquico y vertical movimiento. Toda la tensión del primer boceto se resuelve en un único eje: la geometría sin dirección se pone en fila. El proyecto sólo contiene vestigios de los estudios pre-revolucionarios: aquella obra primera se ha convertido aquí en un mero ornamento aplicado sobre el tejado de una composición clásica de formas puras. La estructura inferior permanece inalterada.

La inestabilidad había sido marginada. De hecho, sólo tuvo oportunidad de desarrollarse completamente en las formas de arte tradicionalmente consideradas marginales —escenografías teatrales, decoraciones callejeras, tipografías, fotomontajes y diseño de ropa (figs. 14-18)— artes que no tienen las restricciones estructurales y funcionales de la construcción.

La vanguardia rusa no tuvo impedimentos puramente políticos o tecnológicos para construir sus estudios iniciales. Tampoco abandonó el espíritu de su obra primera. Más bien, la inestabilidad de la obra pre-revolucionaria nunca había sido propuesta como posibilidad estructural. Aquella obra no tenía como preocupación la desestabilización de la estructura. Por el contrario, se preocupaba de la pureza fundamental de la estructura. Su geometría irregular se entendía como una relación dinámica entre formas que flotaban en el espacio más que como una condición estructural inestable intrínseca a las formas mismas. La pureza de las formas individuales nunca fue cuestionada; nunca se había manipulado su estructura interna. Pero, en su intento de convertir los primeros experimentos formales en estructuras arquitectónicas retorcidas, Tatlin, Rodchenko y Krinskii transformaron el dinamismo en estabilidad. Sus diseños constituyen por tanto una aberración, una posibilidad extrema más allá del espíritu de las primeras obras. La arquitectura constructivista más estable de los Vesnin, paradójicamente, mantenía ese espíritu, la preocupación por la pureza estructural, precisamente protegiendo la forma de la amenaza de la inestabilidad. Como consecuencia, no fue capaz de alterar la condición tradicional del objeto arquitectónico.

La arquitectura se mantuvo en su papel tradicional. En este sentido, el proyecto de vanguardia radical fracasó en el campo de la arquitectura. Hay estrategias formales posibles dentro de la arquitectura que transforman su condición fundamental; tales transformaciones se produjeron en otras artes, pero no en la arquitectura. Tan sólo hubo un giro estilístico, e incluso el nuevo estilo pronto sucumbió frente al del movimiento moderno, que se desarrollaba de forma paralela en la misma época. La vanguardia rusa se vio corrompida por la pureza del movimiento moderno.

El movimiento moderno intentó una purificación de la arquitectura al desnudar de todo ornamento la tradición clásica, revelando la pureza sin más de la estructura funcional subyacente. La pureza formal se asociaba con la eficiencia funcional. Pero el movimiento moderno estaba obsesionado por la funcionalidad estética elegante, y no por la compleja dinámica de la función misma. Más que utilizar los requerimientos específicos del programa funcional para generar el orden básico de sus proyectos, manipulaba la piel de las formas geométricas puras para significar el concepto general de la función. Al utilizar una estética maquinista producía un estilo funcionalista. Como los clásicos, articulaba la superficie de una forma de tal manera que marcaba su pureza. Restauraba la misma tradición de la que intentaba escapar, reemplazando la envolvente clásica con una moderna, pero sin transformar la condición fundamental del objeto arquitectónico. La arquitectura permanecía como agente estabilizador.

Cada uno de los proyectos de esta exposición explora la relación entre la inestabilidad de la primera vanguardia rusa y la estabilidad del tardo-moderno. Cada proyecto emplea la estética del tardo-moderno si bien la casa con la geometría radical de la obra pre-revolucionaria. Dan una mano del frío barniz del International Style sobre las formas ansiosamente conflictivas de la vanguardia. Al localizar la tensión de aquellas primeras obras bajo la piel de la arquitectura moderna, irritan a la modernidad desde dentro, distorsionándola con su propia genealogía.

No necesariamente trabajan con las fuentes constructivistas de forma consciente. Más bien, al dismantelar la tradición continua en la que el movimiento moderno participó, utilizan inevitablemente las estrategias ensayadas por la vanguardia. No imitan caprichosamente el vocabulario de los rusos; la cuestión es que fueron los

rusos los que descubrieron las configuraciones geométricas que pueden ser utilizadas para desestabilizar la estructura, y que estas configuraciones pueden ser encontradas reprimidas dentro del tardo-moderno.

El uso del vocabulario formal del constructivismo no es por tanto un juego historicista que hábilmente extrae las obras de la vanguardia de su entorno social de alta carga ideológica, tratándolas tan sólo como objetos estéticos. La verdadera estetización de las primeras investigaciones formales se produjo cuando la vanguardia misma las convirtió en ornamentales más que estructurales. Los proyectos de esta exposición, sin embargo, sí que hacen aquellas primeras incursiones estructurales, devolviéndolas así a su medio social.

Pero esto no implica solamente el ampliar los relieves o hacer versiones tridimensionales de los primeros dibujos. Estos proyectos no obtienen su fuerza del empleo de formas conflictivas. Ello solamente sirve de escenografía para una más fundamental subversión de la tradición arquitectónica. La estética se emplea tan sólo para explotar una posibilidad aún más radical, que la vanguardia rusa hizo posible pero que no aprovechó. Si los proyectos en cierta manera completan la tarea, al hacerlo también la transforman: le dan la vuelta al constructivismo. Este giro es el «de» de «de-constructivista». Los proyectos pueden ser llamados deconstructivistas porque, si bien arrancan del constructivismo, constituyen una desviación radical de él.

Todo ello lo consiguen explotando la aberración en la historia de la vanguardia, el breve episodio de alrededor de 1918-1920, en el que se propusieron los diseños arquitectónicos retorcidos. La geometría irregular nuevamente se entiende como una condición estructurada más que como una estética formal dinámica. Ya no se produce simplemente por medio del conflicto entre formas puras. Ahora se produce dentro de las formas. Las formas mismas son infiltradas con la característica geometría sesgada, y así distorsionadas. De esta manera, la tradicional condición del objeto arquitectónico se ve radicalmente alterada.

Esta alteración no es el resultado de una violencia externa. No es una fracturación, ni un corte, ni una fragmentación, ni una perforación. El alterar una forma desde el exterior con esos medios no es amenazar la forma, sólo dañarla. El daño produce un efecto decorativo, una estética del peligro, una representación casi pintoresca del riesgo, pero no una amenaza tangible. En cambio, la arquitectura deconstructivista altera las formas desde dentro. Pero ello no significa que la geometría retorcida se haya convertido en una nueva forma de decoración de inte-

Fig. 18. El Lissitzky. Sin título, 1924-1930. Grabado de gelatinaplata, 16,1 × 11,8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Shirley C. Burden y David H. McAlpin (intercambio)

riores. No es una simple ocupación de un espacio definido por una figura ya existente. La alteración interna se ha incorporado de hecho a la estructura interna, a la construcción. Es como si una especie de parásito hubiese infectado la forma, distorsionándola desde dentro.

El proyecto de remodelación de un ático presentado en esta exposición (ilustraciones pp. 85-89), por ejemplo, es claramente una forma que ha sido distorsionada por un organismo extraño, un animal retorcido y disruptivo que atraviesa la esquina. Un relieve retorcido infecta la caja ortogonal. Es un monstruo esquelético que rompe los elementos de la forma en su lucha emergen-



18

te. Liberada de las familiares ataduras de la estructura ortogonal, la cubierta se parte, se rasga y se retuerce. La distorsión es especialmente inquietante porque parece pertenecer a la forma, formar parte de ella. Parece como si siempre hubiese estado allí latente, hasta que el arquitecto la ha liberado; el extraño que emerge de las escaleras, de las paredes y del plano de la cubierta —y no de una fisura o de un oscuro rincón— toma su forma de los mismos elementos que definen el volumen básico del ático. El extraño es una excrecencia de la misma forma que está violando.

La forma es en sí misma distorsionante. Sin embargo, esta distorsión interna no destruye la

forma. De alguna extraña manera, la forma permanece intacta. Es ésta una arquitectura de ruptura, dislocación, deflexión, desviación y distorsión, más que de demolición, desmontaje, decadencia, descomposición o desintegración. Desplaza a la estructura más que destruirla.

Lo que en última instancia es más inquietante de esta clase de obras es el que la forma no sólo sobrevive a la tortura, sino que parece resultar fortalecida con ella. Quizás la forma está incluso producida por esa tortura. Es confuso el determinar lo que va primero, si el anfitrión o el parásito. A primera vista la diferencia entre la forma y su distorsión ornamental parece clara, pero al examinarlas más cuidadosamente, la línea que las divide parece romperse. A medida que observamos más cuidadosamente, se hace menos claro el punto en que acaba la forma perfecta y empieza su imperfección; parecen estar inseparablemente enmarañadas. No puede dibujarse una línea entre ellas. No puede liberarse a la forma mediante ninguna técnica quirúrgica; no es posible una incisión limpia. Extirpar el parásito sería matar al anfitrión. Forman una entidad simbiótica.

Esto produce un sentimiento de inquietud, de intranquilidad, al desafiar el sentido de identidad estable y coherente que asociamos a la forma pura. Es como si la perfección siempre hubiese contenido la imperfección, como si siempre hubiese tenido ciertas taras congénitas no diagnosticadas que empiezan ahora a hacerse visibles. La perfección es en secreto monstruosa. Torturada desde dentro, la forma aparentemente perfecta confiesa su crimen, su imperfección.

⊗ Esta sensación de dislocación ocurre no sólo en la forma de estos proyectos. Ocurre también entre estas formas y su contexto.

En los últimos años, la asociación moderna de la responsabilidad social con el programa funcional ha sido sucedida por una preocupación por el contexto. Pero el contextualismo ha sido utilizado como excusa para la mediocridad, para el tonto servilismo frente a lo familiar. Ya que la arquitectura deconstructivista busca lo extraño dentro de lo familiar, desplaza al contexto más que doblegarse frente a él. Los proyectos de esta exposición no ignoran el contexto; no son anti-contextuales. Más bien, cada uno de ellos hace en él intervenciones muy específicas.

Lo que los hace inquietantes es la manera en la que encuentran lo extraño escondido de antemano en el contexto familiar. Con su intervención, los elementos del contexto se hacen extraño. En uno de los proyectos, las torres son aba-

17

tidas sobre sus costados, mientras que en otros los puentes se levantan para convertirse en torres, los elementos subterráneos hacen erupción desde la tierra y flotan sobre la superficie, o los materiales más comunes súbitamente se hacen exóticos. Cada proyecto activa una parte del contexto de manera de alterar el resto de él, extrayéndole propiedades rupturistas hasta entonces ocultas, que se convierten en protagonistas. Cada una de ellas adquiere entonces una presencia misteriosa, ajena al contexto del que procede, extraña y a la vez familiar: una especie de monstruo dormido que se despierta en medio de la cotidianidad.

Esta alteración provoca una complicada resonancia, entre el interior alterado de las formas y su alteración del contexto, que cuestiona el papel de las paredes que definen esa forma. La división entre el interior y el exterior se ve radicalmente alterada. La forma ya no divide simplemente un interior de un exterior. La geometría demuestra ser mucho más retorcida: la sensación de estar delimitado, ya sea por un edificio o por una habitación, se ve alterada. Pero no simplemente por la eliminación de las paredes; el cerramiento de las paredes no se cambia simplemente por la moderna planta libre. Esto no es libertad, liberación, sino estrés; no es relajación sino más tensión. Las paredes se abren, pero de forma ambigua. No hay simples ventanas, aberturas regulares que perforan una pared sólida; más bien, la pared es torturada, partida y doblada. Ya no es un elemento que da seguridad al dividir lo familiar de lo que no lo es, el interior del exterior. Toda la condición de envolvente se hace añicos. ?

pedaços

Si bien la arquitectura deconstructivista amenaza así esa fundamental propiedad de los objetos arquitectónicos, no constituye una vanguardia. No es una retórica de lo nuevo. Más bien expone lo extraño que se esconde en lo tradicional. Es el choque de lo antiguo.

Exploata la debilidad de la tradición para alterarla más que para superarla. Como la vanguardia moderna, pretende ser inquietante, alienante. Pero no desde la retaguardia de la vanguardia, no desde los márgenes. Más bien ocupa, y altera, el centro. Esta obra no es fundamentalmente distinta de las antiguas tradiciones que cuestiona. No abandona la tradición. Más bien habita el centro de la tradición para demostrar que la arquitectura está siempre infectada, que la forma pura siempre ha estado contaminada. Al habitar completamente la tradición, obedeciendo

su lógica interna más rigurosamente que nunca, estos arquitectos descubren ciertos dilemas dentro de la tradición que aquellos que pasan sonámbulos por ella no aciertan a vislumbrar.

La arquitectura deconstructivista por tanto plantea problemas tanto en el centro como en los márgenes, tanto a la mayoría conservadora como a los flecos radicales de la profesión arquitectónica. Ninguno de ellos pueden apropiarse de estas obras. No pueden ser simplemente imitadas por los marginales, ya que demandan un conocimiento íntimo de las interioridades de la tradición, y por tanto complicidad con ellas. Pero tampoco pueden ser hechas propias por el centro; no pueden ser asimiladas tan fácilmente. Invitan al consumo empleando formas arquitectónicas tradicionales —tentando a la profesión a tragárselas tal cual— pero, al infectar esas formas, siempre producen un tipo de indigestión. Es en ese momento de resistencia crítica que adquieren toda su fuerza.

Mucha obra arquitectónica supuestamente radical de los últimos años se ha autoneutralizado al mantenerse en una posición marginal. Se han desarrollado proyectos brillantemente conceptuales, con un aspecto quizás más radical que los de esta exposición pero sin su misma fuerza, ya que no confrontan el centro de la tradición: se marginan a sí mismos al excluir la construcción. No se enfrentan con la arquitectura, sino que hacen sofisticadas glosas de ella. Producen una especie de comentario sobre la construcción sin entrar a construir. Tales dibujos llevan el estigma de la desconexión de las vanguardias históricas. Habitan los márgenes, el frente, la frontera. Son proyecciones del futuro, mundos nuevos, fantasías utópicas.

En contraste, la obra presentada en esta exposición no es una proyección del futuro ni una simple remembranza historicista del pasado. Más bien es un intento de meterse bajo la piel de la tradición viva, irritándola desde dentro. La arquitectura deconstructivista encuentra las fronteras, los límites de la arquitectura, agazapados dentro de las formas cotidianas. Encuentra un territorio nuevo dentro de los objetos antiguos.

Esta obra conlleva el tipo de subversión que habitualmente se considera posible sólo en los dominios distanciados de la realidad de las formas construidas. Los proyectos son radicales precisamente porque no se juegan en los santuarios del dibujo, de la teoría, o de la escultura. Habitan el reino de la construcción. Algunos han sido construidos, otros se construirán, y otros

no serán nunca llevados a la realidad, pero todos son construibles; todos ellos están dirigidos a ser contruidos. Desarrollan una coherencia arquitectónica al enfrentarse a los problemas básicos de la construcción —la estructura y la función— si bien de forma poco convencional.

En cada uno de los proyectos, la estructura tradicional de planos paralelos —apilados horizontalmente a partir del plano del suelo y contenidos en una forma regular— se retuerce. El marco está entregirado. Incluso el plano del suelo está entregirado. Se cuestiona la forma pura llevando la estructura hasta sus límites, pero no más allá de ellos. La estructura se agita pero no se cae; sólo se la lleva al punto en que empieza a ser inquietante. La obra produce una sensación de desasosiego cuando los suelos y las paredes empiezan a moverse de forma desconcertante, tentándonos a fiarnos de algo que se acerca a los bordes. Pero si estas estructuras producen una sensación de inseguridad, no se debe a su fragilidad. Son edificios extremadamente sólidos. Lo que sucede es que la solidez se organiza de manera poco familiar, alterando nuestro común sentido de la estructura. Si bien son estructuralmente estables, al mismo tiempo son estructuralmente terroríficos.

Esta alteración del sentido tradicional de la estructura también altera el sentido tradicional de la función. Los modernos en su día argumentaron que la forma seguía a la función, y que las formas de eficiencia funcional necesariamente tenían una geometría pura. Pero su delineada estética no tomaba en cuenta la cualidad desordenada de los requerimientos funcionales reales. En la arquitectura deconstructivista, sin embargo, la ruptura de la forma pura resulta en una complejidad dinámica de condiciones concretas que es más congruente con la complejidad funcional. Más aún, las formas son alteradas primero, y sólo entonces dotadas de un programa funcional. La forma no sigue a la función, sino que la función sigue a la deformación.

A pesar de cuestionar las ideas tradicionales sobre la estructura, estos proyectos son rigurosamente estructurales. A pesar de cuestionar la retórica funcionalista del movimiento moderno, cada proyecto es rigurosamente funcional.

Para la mayoría de los arquitectos, este compromiso con la construcción es un giro reciente que ha cambiado completamente el tono de sus obras. Han dejado sus complejas abstracciones para enfrentarse a la materialidad de los proyectos contruidos. Este cambio le da a sus obras un fondo crítico. La obra crítica hoy en día sólo puede hacerse en el límite de lo construido; para comprometerse con su discurso, los arquitectos

tienen que comprometerse con la construcción; el objeto se convierte en el emplazamiento de toda inquietud teórica. Los teóricos se ven forzados a salir del santuario de la teoría, los prácticos se despiertan de su práctica sonámbula. Ambos se encuentran en el reino de la construcción, y se comprometen con objetos.

Esto no debe ser entendido como un rechazo de la teoría. Más bien indica que el papel tradicional de la teoría ha cambiado. Ya no es un reino abstracto que defiende y rodea los objetos, protegiéndolos de su examen por medio de su mistificación. La teoría arquitectónica generalmente rechaza un encuentro con el objeto. Se preocupa más de velar que de exponer los objetos. En estos proyectos, toda la teoría está presente en el objeto mismo: las proposiciones toman forma de objetos más que de abstracciones verbales. Lo que cuenta es la condición del objeto, no la teoría abstracta. De hecho la fuerza del objeto hace que la teoría que lo produjo sea irrelevante.

Consecuentemente, estos proyectos pueden ser considerados fuera de su contexto teórico habitual. Pueden ser analizados en términos estrictamente formales porque la condición formal de cada objeto lleva incluida toda su fuerza ideológica. Tal análisis sirve para acercar arquitectos altamente conceptuales a otros más pragmáticos. Se unen para producir objetos inquietantes que interrogan la forma pura, de tal manera que exponen la condición reprimida de la arquitectura.

X

Esto no quiere decir que formen parte de un nuevo movimiento. La arquitectura deconstructivista no es un «ismo». Pero tampoco son siete arquitectos independientes. Se trata de un peculiar punto de intersección entre arquitectos marcadamente diferentes que se mueven en direcciones diferentes. Los proyectos son sólo breves momentos en los programas independientes de los diferentes artistas. Claramente, se influyen mutuamente de formas muy complejas, pero no forman un equipo; son, a lo sumo, una alianza incómoda. Esta exposición trata tanto de la incomodidad como de la alianza. El episodio tendrá una vida corta. Los arquitectos continuarán sus caminos diferentes. Su obra no servirá para autorizar una cierta manera de hacer, un cierto tipo de objeto. Esto no es un nuevo estilo; los proyectos no comparten simplemente una estética. Lo que los arquitectos comparten es el hecho de que cada uno de ellos construye

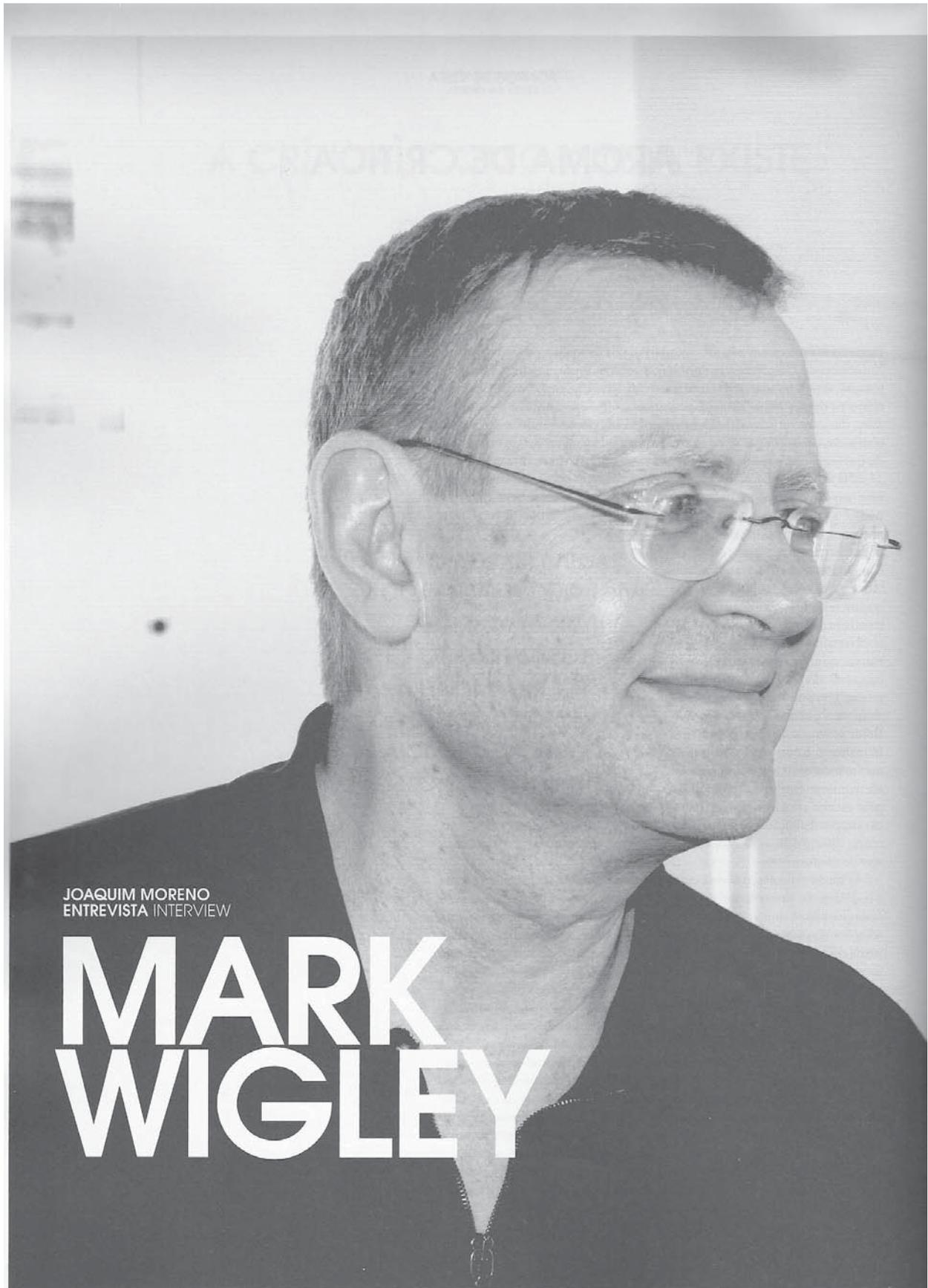
SANÉ
FO: m
ASS:

edificios inquietantes explotando el oculto potencial de la modernidad.

La inquietud que estos edificios producen no es sólo perceptual; no es una respuesta personal frente a las obras, ni siquiera es un estado mental. Lo que está siendo alterado es un conjunto de presunciones culturales profundamente arraigadas que hay detrás de una cierta visión de la arquitectura, presunciones sobre el orden, la armonía, la estabilidad y la unidad. Sin embargo, esta alteración no deriva de, o resulta en, un cambio fundamental en la cultura. La inquietud no está producida por un nuevo espíritu del tiempo; no es que un mundo inquieto produzca una arquitectura inquieta. Ni siquiera es la angustia personal del arquitecto; no es una forma de expresionismo, el arquitecto no expresa nada con ello. El arquitecto sólo hace posible que la tradición se equivoque, que se deforme a sí misma. La pesadilla de la arquitectura deconstructivista habita el subconsciente de la forma pura más que el subconsciente del arquitecto. El arquitecto simplemente anula las inhibiciones formales tradicionales para liberar el cuerpo extraño. Cada arquitecto libera inhibiciones diferentes, de manera que subvierte la forma de maneras radicalmente distintas. Cada uno de ellos hace protagonista a un dilema diferente de la forma pura.

Al hacerlo producen una arquitectura sinuosa, una arquitectura escurridiza que se desliza de forma descontrolada de lo familiar a lo desconocido, hacia la extraña toma de conciencia de su propia naturaleza extraña; una arquitectura, finalmente, en la que la forma se distorsiona a sí misma para revelarse de nuevo. Los proyectos sugieren que la arquitectura siempre ha estado cuestionada por esta clase de enigmas, que son el origen de su fuerza y su deleite, y que son los que hacen posible su formidable presencia.

Mark Wigley
Director asociado de la Exposición



MORENO, Joaquim - *Bem-Vindos ao Vácuo*. JA - Jornal Arquitectos, 2010.

BEM-VINDOS AO VÁCUO

WELCOME TO THE VACUUM

Joaquim Moreno – O que lhe interessa mais, ser crítico ou fazer crítica? De que modo se relaciona com esta importante divisão geracional?

Mark Wigley – Ser crítico significa apenas pensar. Nesse caso, o que significa pensar? Significa não só ter uma ideia mas também, simultaneamente, ter uma ideia sobre o efeito dessa ideia; senti-la mover-se no mundo. Ser crítico é pensar nesse movimento. Uma crítica a uma peça de arquitetura, ou a um amigo, ou a uma refeição não se limita a dizer o que uma coisa é. Não é um documentário, é antes uma reflexão sobre a forma como algo se move no mundo, interagindo com ele. Esta reflexão é por si só uma obra, uma espécie de obra de arte, pois nada se move de forma circunstancial, singular ou não ambígua. Há muitas formas de entender o movimento. Como tal, a crítica a uma peça de arquitetura é uma reflexão sobre como essa obra, essa ideia, pode ser relevante, pode interagir com o que a rodeia: acompanhando os seus movimentos possíveis. E todos nós podemos ter diferentes ideias sobre estes movimentos possíveis, em especial porque o edifício propriamente dito obviamente não se move, limita-se a estar ali. Assim, de certa maneira, a crítica a um edifício tenta

Joaquim Moreno – What are you more interested in, being critical or doing criticism? How do you relate to this important generational divide?

Mark Wigley – To be critical simply means to think. What does it mean to think then? It means not just having an idea but also at the same time to have an idea about what your idea is doing; to feel the idea moving in the world. To be critical is to be thinking about this movement. Criticism of a piece of architecture, or of a friend, or of a meal, is not trying to say what something simply is. It is not a documentary, but a reflection on the way something is moving in the world, interacting with the world. This reflection is in itself a work, a kind of art work because nothing is moving in a particular, singular, or non ambiguous way. There are many ways you could understand the movement. So the critique of an architecture work is trying to think how this work, how this idea, might be relevant, might interact with its environment; tracking its possible movements. And all of us can have different ideas about these possible movements, especially since the building itself obviously doesn't move, it's just sitting there. So in a way, the critique of a building tries to imagine in which way the stationary object is actually moving in the world of ideas, the world of culture, or economy, or weather, or whatever. Criticism is imagination. We believe this so much in a school of architecture that we tend to call our teachers critics. Architecture schools are filled with critics. But obviously teachers have different degrees of imagination. Many of our critics have forgotten what it means to be critical. I think if criticism at its best is critical, not all criticism is critical. Indeed, criticism often tries to slow thinking down. Critical as a word is a medical concept related with a sense of crisis, so to be critical is to be at the threshold of a possible collapse, a possible breakdown. The critical critic is making a diagnosis, and reacting to the diagnosis by developing possible scenarios with different prognoses, different ideas about future movement. Usually we announce a crisis not when the crisis begins but actually when we already have a sense of how to address the threat. During the crisis itself, no one talks about crisis. Crisis is what you say when you finally can see what the thing is. The real crisis is earlier when you do not know what the thing is. Even the idea of imminent collapse implies that you finally really see a market, you can see its shape, and you can see it fall, you can actually make a drawing of it. So when someone says we are in crisis what they really mean is: not only is there a crisis but I see the way out, and it is the same in medicine. So putting these two thoughts together: the critic is the person who reads the movement of things and reads a possible change in direction, imagining a future. Criticism at its best does this in real time. Criticism is an action, a work, an ongoing work. Criticism makes a drawing.

AS ESCOLAS DE ARQUITECTURA ESTÃO CHEIAS DE CRÍTICOS. MAS É CLARO QUE OS PROFESSORES TÊM DIFERENTES GRAUS DE IMAGINAÇÃO. MUITOS DOS NOSSOS CRÍTICOS ESQUECERAM-SE DO QUE SIGNIFICA SER CRÍTICO.

imaginar de que forma o objecto estacionário se está na realidade a mover no mundo das ideias, no mundo da cultura, ou da economia, do clima, o que for. Crítica é imaginação. Numa escola de arquitectura acreditamos a tal ponto nisto que tendemos a chamar críticos aos nossos professores. As escolas de arquitectura estão cheias de críticos. Mas é claro que os professores têm diferentes graus de imaginação. Muitos dos nossos críticos esqueceram-se do que significa ser crítico.

Julgo que se a actividade crítica, no seu melhor, é crítica, nem toda a crítica o é. É um facto que a crítica muitas vezes tenta desacelerar o pensamento. Crítica, enquanto vocábulo, é um conceito que em medicina se relaciona com um sentido de crise, por isso ser crítico é estar à beira de um possível colapso, de uma possível síncope. O crítico que é crítico faz um diagnóstico, e reage ao diagnóstico desenvolvendo cenários prováveis com diferentes prognósticos, diferentes ideias sobre movimentos futuros.

Na verdade, uma crise é habitualmente anunciada não quando tem início mas quando já fazemos uma ideia de como fazer frente à ameaça. Durante a crise propriamente dita ninguém fala de crise. Fala-se em crise quando já se consegue perceber do que se trata. A verdadeira crise dá-se antes, quando não sabemos o que é. Até mesmo a ideia de uma bancarrota iminente tem implícito o facto de finalmente se conseguir ver bem o mercado, perceber a sua forma, e ser possível vê-lo em queda, e até mesmo fazer-se o seu desenho. Por isso, quando alguém diz

If there is no criticism, just history, to believe those old negative words of good old Tafuri, for a certain generation it was really important not to do criticism, especially because of the position of the critic. To be critical was to put oneself outside, to keep a certain distance to things. The ability of the critic to be in the making of things, in the flow of things, took a different turn, academia concentrated on something else. Yes, but I think that Tafuri himself was doing a lot of criticism, even if he announced that this was not a good idea. For example it was not a good idea for him to be writing so much propaganda for the architecture of Gregotti, which in my opinion was strictly related with the fact that Gregotti was controlling most publications and Tafuri was controlling most history. So for Tafuri to write propaganda for Gregotti was like two kinds of mafiosos joining their institutional forces. This writing about the less than impressive work of Gregotti using the most impressive language of history removes Tafuri's ability to be critical of people who write criticism. For me the question isn't criticism or not criticism, the question is good criticism or bad criticism. The best criticism, in my view, approaches the critical not in the sense of being negative. On the contrary, it is the positive production of imagination. This is my point about the medical scenario: the moment of crisis is normally a positive thing, the word crisis is used by those who want to save the patient, so the language of crisis is a language of optimism. It says, things have gone wrong and we need to solve the problem right now, which is quite different from the sense that things have gone wrong and will always go wrong, which is a paradoxically comforting type of über-negativity since it says nothing will change. There is no movement. No surprise. I think the lesson from Tafuri was that criticism, and critical thinking at its most extreme form, has to remain in movement, because the critique of a system will always be absorbed by that system, will become part of the very energy of that system. He was very good at demonstrating that any negativity about an institution, or a person, or a system, or an artwork, or the marketplace, and so on, will be used by that person, system, marketplace, to strengthen their own ability, so therefore one has to construct criticism, in Tafuri's words, following Nietzsche, as "support in perennial transformation." The moment your criticism gathers strength, then you have to criticize the criticism and move forward. So criticism is both a monitoring of movement and is itself in movement. And this is the permanent dance of the critic. A bad critic is either not seeing the movement or not moving. There has to be this double movement. Because criticism is in movement and is reading the movements in a work, criticism can be ahead of the work in this little race. In fact, the ultimate mission of criticism might be to always be ahead, creating a kind of vacuum into which the work is pulled. When Tafuri rejects the "operative criticism," of those who only endorse contemporary practice, his primary concern

que estamos em crise o que isso quer realmente dizer é: estamos em crise mas é possível encontrar uma saída, e passa-se o mesmo com a medicina. Ligando estes dois pensamentos: o crítico é a pessoa que lê o movimento das coisas e lê uma possível mudança de direcção, imaginando um futuro. A crítica, no seu melhor, faz isto em tempo real. A crítica é uma acção, uma obra, uma obra permanente. A crítica faz um desenho.

Se não há crítica, apenas história, a acreditar nas velhas palavras negativas de Tafuri, para uma determinada geração foi realmente importante não fazer crítica, em especial devido à posição do crítico. Ser crítico era colocar-se de fora, alargando distâncias. A capacidade de o crítico estar junto à concepção das coisas, no seu fluir, alterou-se, a Academia centrou-se em algo diferente.

Sim, mas penso que Tafuri fez ele próprio muita crítica, mesmo se afirmava que isso não era boa ideia. Por exemplo, não era boa ideia escrever tanta propaganda à arquitectura de Gregotti, o que em minha opinião estava estritamente relacionado com o facto de Gregotti controlar a maior parte das publicações e Tafuri controlar a maior parte da História. Ver Tafuri a fazer propaganda a Gregotti era como se duas espécies de mafiosos tivessem unido as suas forças institucionais. Esta escrita sobre a pouco impressionante obra de Gregotti, usando a mais impressionante linguagem da História retira a Tafuri a capacidade de ser crítico sobre quem também faz crítica. Para mim, a questão não é a crítica ou a sua ausência, a questão é entre a boa crítica e a má crítica. A melhor crítica, a meu ver, aborda o que é crítico sem ser negativa. Pelo contrário, é um produto positivo da imaginação. Era aqui que queria chegar com o cenário médico que propus, o momento de crise é normalmente uma coisa positiva, a palavra crise é usada pelos que querem salvar o doente, por isso a linguagem da crise é uma linguagem de optimismo. Diz-nos que algo correu mal e que precisamos de resolver o problema imediatamente, o que é bem diferente da ideia de que as coisas correram mal e correrão sempre mal, o que, paradoxalmente, é um tipo reconfortante de ultranegativismo uma vez que afirma que nada vai mudar. Não há movimento. Não há surpresa. Julgo que a lição de Tafuri é que a crítica e o pensamento crítico na sua expressão mais extrema, têm de permanecer em movimento, pois a crítica a um sistema será sempre absorvida por esse sistema, tornar-se-á ela própria parte da energia do sistema. Ele demonstrou muito bem como todo e qualquer negativismo para com uma instituição, uma pessoa, um sistema, uma obra de arte, o mercado, etc., será usado por essa pessoa, sistema, ou mercado para se fortalecer a si próprio, e que por isso devemos idealizar a crítica, nas palavras de Tafuri, seguindo Nietzsche, enquanto "suporte em perpétua transformação". No momento em que a nossa crítica ganha força temos de a criticar e seguir em frente. Como tal, simultaneamente, a crítica é o acompanhamento do movimento, estando ela própria em movimento. E esta é a dança permanente do crítico. Um mau crítico não vê o movimento, ou não está em movimento. Tem de haver este movimento duplo. Por estar em movimento e ler os movimentos numa obra, a crítica pode liderar esta pequena corrida. De facto, a derradeira missão da crítica pode ser estar sempre à frente, criando uma espécie de vácuo para o qual a obra é atraída. Quando Tafuri rejeita a "crítica operativa" daqueles que apenas aprovam a prática contemporânea, a sua principal preocupação do momento é com figuras como Siegfried Giedion e os seus textos promocionais sobre a arquitectura moderna. O tipo de escrita que Tafuri aprecia arrasta a obra, cria o vácuo que atrai a si a obra, o que significa que talvez não seja muito interessante fazer crítica de uma obra muito boa. Algumas pessoas da minha geração aprenderam

Quando Tom Spector em *The Ethical Architect, a dilemma for contemporary architect* (New York: Princeton Press, 2001, p. 16-20), the *expanded architect* corresponde a uma alteração da participação do arquitecto nos processos de construção e de uso de capital que envolvem a produção arquitectónica. O conceito foi estabelecido a partir do modelo traçado por Christopher Alexander em 1965 no texto "Manifesto". Neste texto, Alexander defende que todas as decisões relacionadas com a produção de um edifício cabem ao arquitecto.

A posição de Alexander descrita por Spector assenta na convicção de que o interesse defendido pelo arquitecto coincide com o interesse público, numa aproximação a uma "utopia social". N.E. According to Tom Spector in *The Ethical Architect, a dilemma for contemporary architect* (New York: Princeton Press, 2001, p. 16-20), the *expanded architect* corresponds to a change in architect's participation in the construction processes and control capital involving architectural production. This idea was established from the model outlined by Chris-

topher Alexander in 1965 in the text "Manifesto". In this paper, Alexander argues that all decisions related to the production of a building depend on architect's decision. Alexander's position described by Spector rests on the conviction that the interests defended by the architect coincide with the public interest, in an approach to a "social utopia". E.N.

a lição de Tafuri, mas deixámos de escrever sobre pessoas vivas precisamente porque elas já estão em movimento. É mais interessante mover um morto do que uma pessoa viva, os vivos podem mexer-se eles mesmos. Ninguém jamais escreveu algo de interessante sobre Rem Koolhaas, ou pondo as coisas de outro modo, ninguém conseguiu ser tão interessante sobre Koolhaas como o próprio Koolhaas. Assim, ele não precisa de críticos, mas é difícil encontrar um só crítico que não tenha escrito sobre ele. Como tal, parte da lição da nossa geração deveria ser obtida longe dos mestres do presente, junto dos mestres do passado ou de arquitectos menores, presentes e passados. Os que pertencem à geração seguinte à nossa, lutando por atenção, pensaram: muito bem, a forma de mostrarmos que somos diferentes dos nossos pais é dizendo que devemos ser pós-críticos e devemos voltar-nos para as obras dos arquitectos contemporâneos. Mas estes autores limitam-se a escrever sobre pessoas famosas e edifícios famosos.

Por outras palavras, a sua escrita não tem a capacidade de mover, são apenas capazes de trabalhar o que está já consagrado. Para mim essa é uma escrita desinteressante.

NINGUÉM CONSEGUIU SER TÃO INTERESSANTE SOBRE KOOLHAAS COMO O PRÓPRIO KOOLHAAS. ELE NÃO PRECISA DE CRÍTICOS, MAS É DIFÍCIL ENCONTRAR UM SÓ CRÍTICO QUE NÃO TENHA ESCRITO SOBRE ELE

É quanto ao seu projecto pedagógico do *expanded architect*, trata-se de uma expansão que produz esse vácuo capaz de atrair a obra?

Sim. O arquitecto é "expandido" no mesmo sentido. Não se trata de administrar esteróides ao arquitecto e produzir um novo super-homem ou super-mulher, mas sim de colocar a figura do arquitecto numa atmosfera totalmente diferente que atrai novas forças. Se, por exemplo, o arquitecto for inevitável e urgentemente inserido no seio de uma situação diferente, como o fluxo de capital global, esses fluxos darão uma nova forma ao arquitecto, ou este terá de adquirir próteses novas para sobreviver nesse ambiente, desenvolver novas técnicas e por aí fora. O *expanded architect* retém e expande a capacidade nuclear do arquitecto que é pensar multidimensionalmente; de imaginar, quase ilegalmente, organizações que só são possíveis em espaços extraordinariamente multidimensionais, definidos pela colisão de forças incompatíveis. Somos terrivelmente corajosos ou ingéniosos, não é claro, por conseguir, ver a possibilidade da forma num caos de factores sobrepostos.

O número de dimensões multiplicou-se em massa no decorrer do último meio século, e o conjunto de competências de um arquitecto também se multiplicou em massa em resposta a isso, mas no fundo existe ainda a ideia de um cérebro que, tola ou corajosamente, pensa um espaço em que o pensamento já não parece possível. Se ser crítico é simplesmente pensar, e pensar não é apenas ter ideias mas também observar e falar sobre o modo como essas ideias se estão a mover pelo mundo, vê-las

at this moment is figures like Siegfried Giedion and their promotional writings about modern architecture. The kind of writing that Tafuri prefers pulls the work, creates a vacuum which draws the work into it, which means that it might not be very interesting to write criticism of very good work. Some people in my generation learned the lesson of Tafuri but in reverse, we stopped writing about living people precisely because they are already in movement. It is more interesting to move a dead person than to move a living person, living persons can move themselves. Nobody has ever written anything interesting about Rem Koolhaas, or to say it another way, nobody has been as interesting about Koolhaas as Koolhaas himself. So he doesn't need critics, but it's quite hard to find a critic who has not written about him. So part of the lesson of our generation was to be drawn away from the masters of the present towards the masters of the past or the minors of the present and past. Those of the generation after us who were struggling for attention thought: ok, the way we will show that we are different from our parents is to say that we should be post-critical and we should embrace the work of contemporary architects. But these writers are only ever able to write about famous people and famous buildings. In other words, their writing doesn't have the ability to move, to read movement or to move, they can only work with that which is already legitimized. For me this is just uninteresting writing.

And is your pedagogical project of the *expanded architect* an expansion that produces that kind of vacuum that can pull the work?

Yes. The *expanded architect* is expanded in the same sense. It's not a matter of putting steroids into the architect and producing a new superman or superwoman, but placing the figure of the architect in a completely different atmosphere which pulls new strengths to the figure. If, for example, you see the architect inevitably and urgently embedded in the middle of a different situation like the contemporary flow of global capital, those flows will pull the architect into a new shape, or the architect will grow new prosthetics to survive in that environment, develop new techniques, and so on. The *expanded architect* retains and expands the core capacity of the architect which is to think multi-dimensionally; to almost illegally imagine organizations that are possible within extraordinarily multidimensional spaces defined by the collision of incompatible forces. We are absolutely courageous or naive, it's not clear which, in seeing possible form within a chaos of overlapping factors.

The number of dimensions has multiplied massively over the last half century, and the skill sets of the architect have multiplied massively in response, but at its heart there is still this idea of a brain that foolishly or bravely thinks in a space in which thinking seems no longer possible.

If to be critical is simply to think and thinking is not only having an idea but watching and talking about the way in which an idea might be moving in the world, to see ideas in more or less ecological terms, then the *expanded architect* is simply taking the brain of the architect, the thinking capacity of the architect, and allowing it to move, seeing where it can move.

It is an experiment and it could be a failure. I could write you a manifesto next year on the *condensed architect* and the need to return to taking very fundamental decisions within a very defined set of physical and intellectual limits. It is important that the concept of the *expanded architect* remain a hypothesis, an imagined future that we are testing. Only things that might fail are relevant. Education is neither injecting the student with established knowledge, nor is it simply placing on the horizon some deep mysteries, some questions towards which the student is pulled. But somewhere in between it becomes unclear who is pulling who. The knowledge of the teachers, the strength of the ideas, is what creates the questions, and questions are by definition a kind of a vacuum which pulls the brain in, pulls thinking from what is known towards the unknown. Education is not knowing what you are know. If you know what you know then your education is finished. Actual education comes from being suspended between knowing and not knowing. In that ambiguous exchange, the endless curiosity of the student, the search for knowledge, and the kind of redundant knowledge of the teacher generate an evolution of thinking. In a good school the teachers and the students very quickly find out what they don't know and this thing that they don't know has an irresistible force and pulls them through three months of madness. There is no healthy, reasonable, believable explanation of what happens in an architectural studio, but the studio is for sure the very work of the architectural intelligence. This work escapes classification. It calls for classification – we are all fascinated by what happens in a design studio – but the centuries go by and we still don't really know what it is that we cannot stop doing.

That is probably the way to get out of the deadlock of the present, to project, to allow this movement to go into the future.

To project, which is a word liked by those who reject the word critical, means to throw. The problem with the idea of throwing is that it suggests that you are in a particular place and you have in your hand something particular which you are going to throw in a particular direction. There is no doubt in this image. But throwing, philosophically, if we stay with Nietzsche or Heidegger, represents the necessity of continually launching oneself off the edge and into the abyss, because there are no stable foundations, no solid ground, no final explanation of the way things are. Those who speak about projective writing, of projective criticism, are talking about what we already know and moving it forward a little in the same direction. But the more philosophical idea of projection is that what you must throw yourself into is what you don't know

em termos mais ou menos ecológicos, então o *expanded architect* está apenas a pegar no cérebro de um arquitecto, na capacidade de pensar de um arquitecto e a permitir que ela se mova, vendo para onde se pode mover.

Trata-se de uma experiência, e pode falhar. Posso escrever um manifesto no próximo ano sobre o *arquitecto condensado* e a necessidade de regressar às decisões fundamentais tomadas num conjunto de limites físicos e intelectuais bem definidos. É importante que o conceito do *expanded architect* permaneça uma hipótese, um futuro imaginário que estamos a testar. Só aquilo que corre riscos é relevante. Educar não é injectar o estudante com conhecimentos comprovados, nem é simplesmente colocar no horizonte alguns mistérios profundos, algumas questões para as quais o estudante é atraído. Mas algures a meio caminho deixa de ser claro quem arrasta quem. O saber dos professores, a força das ideias, é isso o que cria as interrogações, e as interrogações são por definição um vácuo que atrai o cérebro, atrai o pensamento, fazendo-o deslocar-se daquilo que é conhecido para o que é desconhecido.

Educação não é ter consciência do que sabemos. Se soubermos o que sabemos a nossa educação chegou ao fim. A verdadeira educação tem origem na suspensão entre o conhecimento e o desconhecimento. Nessa troca ambígua, a curiosidade infinita do estudante, a busca do saber, e o tipo de saber redundante do professor geram uma evolução do pensamento. Numa boa escola, os professores e os estudantes rapidamente descobrem o que desconhecem e isso que não sabem possui uma força irresistível que os guia por um período de loucura. Não há uma explicação sã, razoável, credível para o que acontece num gabinete de arquitectura, mas o gabinete é certamente ele próprio obra da inteligência arquitectónica. É uma obra por classificar. A exigir classificação – todos ficamos fascinados com o que acontece num gabinete de projecto – mas passamos os séculos e continuamos sem saber que coisa é essa que estamos sempre a fazer.

Provavelmente é essa a forma de ultrapassar o impasse do presente, projectar, permitir que o movimento se prolongue no futuro.

Projectar, que é uma palavra apreciada pelos que rejeitam a palavra crítico, significa lançar. O problema da ideia de lançamento é que sugere que nos encontramos num qualquer lugar e que temos na mão qualquer coisa que vamos lançar numa determinada direcção. Não existe dúvida nesta imagem. Mas lançar, se nos mantivermos filosoficamente perto de Nietzsche ou de Heidegger, representa a necessidade de continuamente nos projectarmos do precipício para o abismo, pois não há fundações estáveis, chão firme, nenhuma explicação final para a razão das coisas. Os que falam de escrita projectiva, ou de crítica projectiva, estão a falar do que já sabemos e a fazê-lo avançar um pouco na mesma direcção. Mas a ideia mais filosófica de projecção é termos de nos lançar para o desconhecido e perdermo-nos nesse lançamento. É uma perda de certezas mas uma perda criativa, já que não sabendo o que somos, incapazes de nos considerarmos a nós e ao mundo como dados adquiridos, temos de nos construir e construir um mundo. Temos de nos construir diariamente, com cada frase, cada palavra que proferirmos, cada linha que desenharmos. Isto é demasiado arriscado para os supostamente pós-críticos, pois a ideia de ter de começar por se perder requer demasiada imaginação. Em vez de ter de reconstruir as certezas na arquitectura a cada dia que passa, querem que digamos que a arquitectura está aqui e que basta celebrá-la. Esta sugestão de que devemos deixar de ser críticos e passar a maior parte do tempo a abrir garrafas de champanhe

mostra um enorme desrespeito pela inteligência criativa, radical e permanente do arquitecto. Qualquer actividade que faça da celebração uma obrigação tem de ser fraca. E qualquer actividade em que é outra pessoa que tem de fazer a celebração em nosso lugar, em que nem a obra nem o arquitecto fazem esse trabalho, implica que essa obra não seja aquilo que nós dizemos que é. Que significado tem ler mais um elogio embebecido da autoria de um dito crítico projectivo sobre a obra de um arquitecto famoso? Se a obra fosse assim tão boa não precisaríamos que o crítico o dissesse, bastar-lhe-ia ter essa qualidade. Ao crítico seria suficiente dizer: aqui está a obra, vejam, escutem, sintam, e respirem a sua grandeza. Mas, pelo contrário, têm de nos falar da sua excelência porque a obra não o diz e o arquitecto não pôde ou não quis dizer. Julgo que isto é incrivelmente paternalista e desrespeitoso para com a arquitectura. Os arquitectos são admiravelmente bons a dizer o que se passa no seu trabalho. Passam grande parte das suas vidas a falar disso. Quase sempre penso que os arquitectos são mais interessantes a falar sobre o seu trabalho do que o resto

**HOUVE MUITO NERVOSISMO
EM TORNO DA TEORIA E DA CRÍTICA,
E ESSE NERVOSISMO É PERFEITAMENTE
JUSTIFICADO; PORQUE NÃO SABERMOS
QUEM SOMOS NEM PARA ONDE VAMOS
É GENUINAMENTE ASSUSTADOR**

das pessoas. Isso não significa que não se deva escrever sobre obras que não são nossas, mas tal não se pode fazer apenas para suportar o projecto do seu arquitecto, mas porque temos o nosso próprio projecto. E se a arquitectura for boa, sustenta projectos diferentes. Da mesma forma que a ideia principal de um edifício é permitir que as pessoas interajam com ele para viverem as suas vidas, por que razão não hão-de os críticos, os escritores, usar o trabalho de um arquitecto para o seu próprio projecto, o que poderia incluir ficar pouco convencido em relação a determinada obra? Uma outra forma de dizer tudo isto muito mais depressa é que aqueles que são desfavoráveis ao pensamento crítico esperavam ter o apoio das forças profundamente anti-intelectuais da nossa disciplina e da nossa sociedade. Houve muito nervosismo em torno da teoria e da crítica, e esse nervosismo é perfeitamente justificado; Porque não sabermos quem somos nem para onde vamos é genuinamente assustador. Por isso os críticos que nos mostram isto e nos guiam através deste dilema não são muito tranquilizadores. Mas a arquitectura é impulsionada e aproxima-se da inteligência mais sofisticada, precisamente porque está cheia de mistério. A arquitectura é um conjunto de questões.

Então podemos intitular isto, *a posteriori*, bem-vindo ao vácuo. É um belo rótulo.

TRADUÇÃO (DO INGLÉS) DE JOÃO CARVALHAIS

and you lose yourself in the throw. It is about the loss of certainty but a creative loss, since not knowing what you are, not able to take yourself or your world for granted, you have to build yourself and a world. You have to everyday build yourself, with every sentence, every word you utter, every line you draw. This is far too tricky for the supposedly post-critical people, because the thought that you would start by losing yourself calls for too much imagination. Instead of having to rebuild the certainties of architecture each and every day, they want us to say that architecture is here and we just need to celebrate. This suggestion that we should stop being critical and spend most of our time opening champagne bottles shows such disrespect for the radical and continuous creative intelligence of the architect. Any field that requires compulsory celebration must be weak. And any field in which someone else has to do the celebrating for you; that the work itself and the architect doesn't do the work, implies that the work is not what we say it is. What does it mean to read yet another saliva dripping praise by a so-called projective critic about the work of a famous architect? If the work was that good in that particular way, we wouldn't need the critic to tell us that, it would simply be that good. All the critic would have to say is: here is the work, look, listen, feel, and smell its greatness. But no, they have to tell us it is great because in fact the work is not telling us and the architect could not or would not tell us. I think this is incredibly patronizing and disrespectful for architecture. Architects are amazingly good at saying what's happening in their work. They spend most of their lives talking about it. I almost always think that architects are more interesting talking about their work than anybody else. That doesn't mean you should not write about work that's not your own, but the way you write about it is not to simply support the project or its architect, it's because you have your own project. And if architecture is good it supports different projects. Wouldn't the whole idea of a building be that it allows the people who interact with it to live their own lives? So why wouldn't critics, writers, use the work of an architect for their own project, which might include being very unconvinced by a work. The other way to say all this much more quickly is that those who argue against critical thinking hope to receive the backing of the deep anti-intellectual forces in our discipline and in our society. There was a lot of nervousness about theory and about criticism and this nervousness is totally reasonable, because to not know who you are or where you are going is genuinely frightening. So critical writers who show us this and guide us into and through this dilemma are not so reassuring. But architecture is propelled forward, and reaches towards the most sophisticated intelligence, precisely because it is filled with mystery. Architecture is a set of questions.

So we could title this, *post factum*, welcome to the vacuum. That's a nice label.

