



# POR UMA VELHA ARQUITECTURA

Gonçalo Furtado\*

## 1 - POR UMA ARQUITECTURA

Se, na hora de definir o que é a Arquitectura, recorremos a um dicionário, depararemos com a redutora alusão a arte de construir.

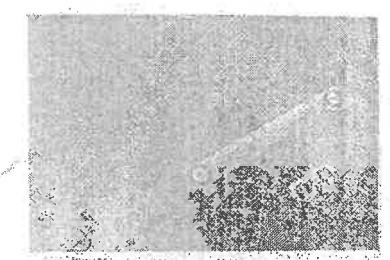
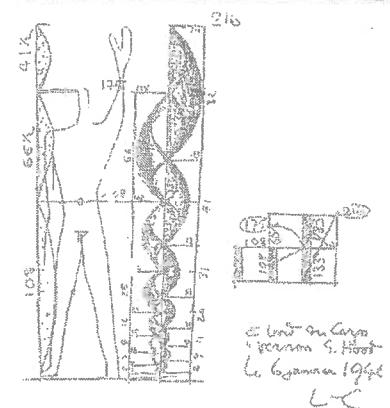
Ignasi Solà-Morales procurou enquanto pedagogo enriquecer esta definição, percorrendo para tal várias definições adquiridas por este termo ao longo da história. O termo grego *arjéketon*, composto por *argé* e *keton*, que podemos traduzir como *primeiro* e *construir* respectivamente, aludia para uma prática, mas também para o conhecimento que concorre no propósito de construir. Posteriormente, Vitruvio, autor do Tratado de Arquitectura (séc. I a.C.) que serviu de referente até ao séc. XVIII, inaugura uma maneira de entender o arquitecto como técnico do edificar mas também como artista capaz de entender o significado (cultural) daquilo que constrói. (Solà-Morales, in: Introducción a la arquitectura: conceptos fundamentales, 2000) A sua definição mítica remete a Arquitectura para a construção da cabana primitiva, de cuja actividade emergiram técnicas com vista a uma casa duradoura mas também ideias de formas de habitar.

Ignasi prossegue com duas definições distintas, que foram importantes para a Arquitectura Moderna do século transacto. Primeiro, a de Morris, que abrange toda a consideração do ambiente físico que rodeia a vida humana e para quem o *Design* (proveniente de *disegno* - originar um sinal, designar) se refere às actividades artísticas de criar formas pelo desenho para a vida humana. (Morris, The prospects of architecture in civilization, 1881) Segundo, a de Loos, que reagindo ao delito decorativo e apelando ao essencial arquitectónico, a remetia para um acto despoletador da nossa sensibilidade. (Loos, Architectktur, 1910-13)

Estas definições servem a dedução de três arquétipos: a casa fundacional, o *design* omnipresente, e o apelativo transcendental, e são objectivadas com espaços concretos tomados de Corbusier enquanto arquitecto principal do século XX. Como nos recorda Ignasi, Corbusier, para além da prática artística pós-cubista, envolvia-se com os desenvolvimentos técnicos (como por exemplo os transportes) para se bater POR UMA NOVA ARQUITECTURA. Afrontava a envolvente humana Morrisiana nas suas diversas escalas, tendo baseado a sua casa essencial no esquema estrutural universalizante Dom-inó (1914), permitido pela técnica do betão armado, que, para além dum resposta funcional, propunha um modo de viver moderno para o Homem-Modulor, e expressava as necessidades fundamentais do habitar, a privacidade e uma certa articulação com o exterior. Ainda que numa situação distinta, de refúgio bucólico, tais princípios são sensivelmente os mesmo que harmonicamente organiza nas zonas do Petit Cabanon (1950).

Na mesma altura, e esclareça-se que após a catástrofe das Grandes Guerras, constata-se uma pontual resistência á estética da Máquina, que, como frequentemente refiro, tem a sua máxima expressão na comovente sensualidade de Ronchamp (1950-55), uma casa de Deus que silenciosamente apela aos mais ancestrais sentimentos humanos e colectivos, os quais não ouso descrever remetendo para a imagem. *Vers une architecture* é o manifesto corajoso de um homem do seu tempo contra os olhos que não querem ver, mas também a cartilha subvertida do Pós-Guerra. (Corbusier, Vers une architecture, 1923)

Seguir-se-ia o impasse entre a perspectiva técnica Britânica e a metafísica Italiana, mas pouco de significativo mudou relativamente ás pretensões totalizadoras do tipo Corbusiano.



DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...

LES AVIONS

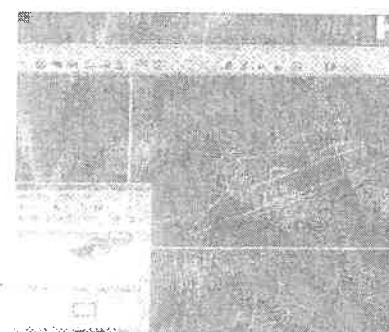
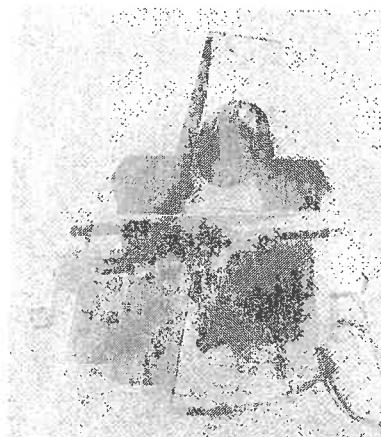
## 2 — POR UMA VELHA ARQUITECTURA

A Arquitectura resulta de uma projecção artística individual, e de um esforço técnico colectivo. Define-se para lá da necessária formalização técnica de objectos espaciais.

Mas a Técnica pode ser entendida como dimensão cultural, que define uma forma de habitar o mundo, que não é hoje senão um Tecnocosmos, assumindo-se como dimensão arquitectónica crucial na reflexão sobre a essência, limite e futuro da disciplina. (Ressalte-se só que, para nós pós-modernos, a ciência e a tecnologia, como de resto a arte que pode simbolicamente coincidir com a ciência segundo Balman, não manifesta já a fé modernista no progresso rumo a uma qualquer verdade, mas antes a ideia de uma instituição relativa, não alienante e acessível, ao contrário das análises de Thomas Kuhn ou mesmo as desconstruções da verdade científica de Rorty). Vivemos actualmente imersos num novo quadro tecno-cultural, cuja novidade reside no protagonismo adquirido por Novas Tecnologias. Não menosprezemos a necessidade de lhe conferirmos um sentido cultural humano como apela Pierre Lévy e a necessidade de formular programas artísticos e políticos de hibridação que pautem o nosso relacionamento com a Técnica como apela Bragança de Miranda. (Lévy, A máquina universo, 1987 e Miranda, Mimesis tecnológica, 1998)

Mas se as condições de transformação se formam, também, no desenvolvimento da Técnica, e sem menosprezar as necessárias precauções referidas, deveríamos especular, com a provisoriação que tem qualquer antecipação do devir, sobre os desenvolvimentos que podem ocorrer no infinito potencial que é, segundo Peter Cook, o universo da Arquitectura, e que vejo como enquadráveis na prática disciplinar definida como concepção Morrisiana da envolvente para o habitat humano. (Cook, Unit 20, 2002) Neste sentido, acresça-se como projecto de reflexão disciplinar o impacto contemporâneo das Novas Tecnologias da Comunicação e Biológicas, num momento em que a disciplina atravessa uma crise teórica, parecendo necessários uns projectos que construam lugares atentos à mutação da sociedade, lugares onde seja possível pensar criticamente, superando o nilísmo e positivismo que marca a contemporaneidade (Carrilho, Verdade, certeza e argumentação, 1990). Não interessa tanto, pois, num início de século marcado por orgásticos êxtases e prognósticos de iminente catástrofe, definir um futuro único, mas, tão só, reflectir com base nas potencialidades com que se nos depara o presente.

Isso assuntos são o tema dos meus últimos livros, *Notas sobre o espaço da técnica digital* e *M&M* – a imprevisibilidade no corpo da arquitectura, centrados respectivamente nesses dois vectores de desenvolvimento tecno-cultural, os quais, se não forem tidos em conta, poderão mais uma vez revelar uma reincidente impassividade disciplinar se só reage quando os factos já ocorreram, senão mesmo, obsolescência falência de uma comunidade que se quer dirigida às envolventes humanas (Lootsma, vários). É redundante repetir o já exposto. Apenas centuaria a ideia de que o retorno á velha Arquitectura é conceber artística e novas envolventes para um corpo agora ampliado, pelas imensões da linguagem e energia de que falava Vitrúvio. Pelo menos, nesse sentido, Corbu estaria ofuscado, e desveria ter dito POR UMA ELNA ARQUITECTURA.



### 3 - POR UMA ARQUITECTURA TODA

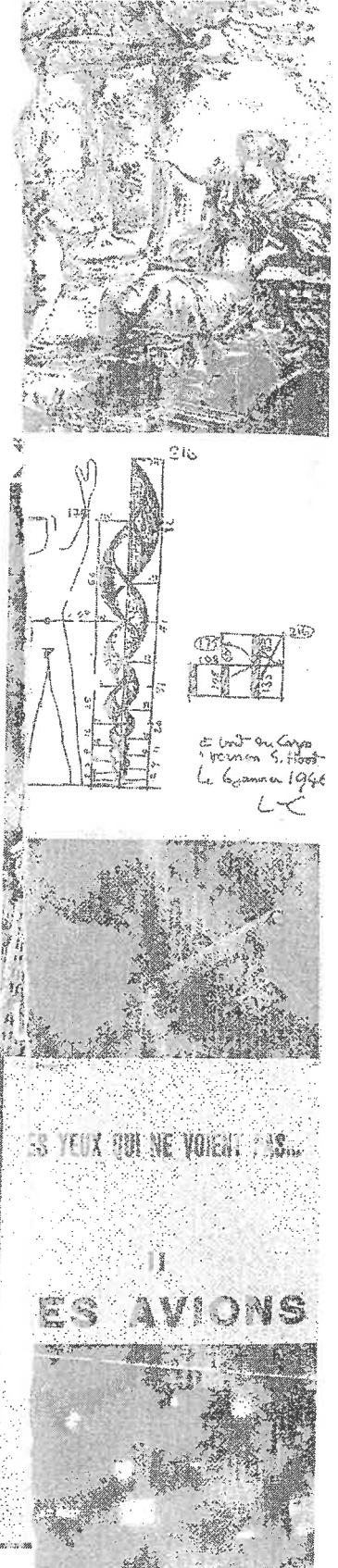
No tempo de Corbusier, parece que já o "(...) o avião perfurava a abóbada do céu (...) modificando o conceito de fronteiras nacionais (...), /e/ os cubistas faziam (...) sobrepassar a (...) a natureza estática, anulando a convencional hierarquia (...)" (Pizza, Arte y arquitectura moderna 1851-33, 1999)

Tendo em mente esta frase, gostaria de retomar a ideia estratégica de hibridação de Bragança Miranda, não relativamente à Técnica, mas á questão da universalidade com que a Arquitectura se está a reencontrar, e como corolário eventualmente legítimo esta velha Arquitectura junto a outras mais novas. De facto, ainda mal nos tínhamos refeito do papel que a Técnica de Corbusier teve a bombardear, e depois reconstruir a nossas cidades, e já a temos outra vez a destruir-nos os edifícios. Parece que a Nova Monumentalidade, que se ambicionava no tempo de Corbusier e do Plano Marshal, só pode ser hoje encontrada nos *mass media* - nesse *clean new world* do imaginário genérico.

Ulrich Beck referiu na conferência *Das Schweigen der Wörker*, que podemos traduzir como *o silêncio das palavras*, que a catástrofe do 11 de Setembro requer uma linguagem conceptual distinta daquela com que agimos e pensamos, capaz de sarar as feridas da perplexidade perante o mundo que herdámos e que possibilite compreender uma actualidade civilizacional onde o risco gerado pela aceleração tecnológica e as dimensões de perigo (ecológico, financeiro e terrorista, etc.) se tornaram inquantificáveis (Beck, Sobre el terrorismo y la guerra, 2002). A civilização de risco mundial de Beck deixa-nos no entanto um benefício, o de nos conscientizar que partilhamos globalmente um destino comum. (É interessante que mesmo o terrorismo, até agora do outro, se tenha também tornado desterritorializado, usando a Técnica emanada sobretudo do ocidente, Técnica esta que, no futuro, estará dotada ainda de maior capacidade de difusão ao serviço de qualquer acto de violência individual - por exemplo a genética, a nanotecnologia, as comunicações, etc.).

O resultado desse momento não é pois, paradoxalmente, o abalo da globalização, de que também o terrorismo participa, mas pelo contrário acelerar a cooperação transnacional e novas formas pós-neo-liberais de atender á mobilização civil mundial sem menosprezar os excessos do próprio processo. Cria pois, e bem, uma globalização refundada que questiona o seu carácter imperialista original simbolicamente construído no edifício das Torres gémeas (Chomsky, vários). Esta situação obviamente tem reflexos e analogias com o mundo da Arquitectura, a qual igualmente deverá permitir a coexistência de variadas identidades culturais e intelectuais ao contrário da ambição totalizadora Corbusiana ou do Imperialismo Theme Park. De facto, a globalização tem até agora somente construído a uma Cidade Genérica (que obviamente possui um centro de onde se emana a dominação económica) que espacializa uma identidade única em Arquitecturas tematizadas pelo poder das multinacionais. (Kyong Park, por exemplo, é expressivo ao identificar os sintomas deste fenómeno no contexto asiático, nomeadamente nas cidades gémeas recentemente edificadas e em múltiplas construções, onde as atitudes superficialmente contextualizantes dos profissionais ocidentais a que são entregues as encomendas, não conseguem mascarar um novo colonialismo). (Kyong Park, Images of the future: the architecture of a new geography)

A Cidade Global, refundada após o 11 de Setembro, possui potencialmente



o benefício de poder ser multi-discursiva. Atenta aos excessos da globalização pós-colonialista, mas também atenta aos igualmente perversos excessos de uma suposta protecção identitária totalizadora (que de resto é uma falsa questão, como em boa hora e com as devidas distâncias demonstrou num espaço preciso, mas totalizado, o nosso Inquérito à Arquitectura). Trata-se de um impasse como o que sentiu Corbusier relativamente à Técnica. Mais do que criar fortalezas às entradas, ou privarmo-nos daquilo que de bom podemos exportar (liberdade democrática ou Arquitectura), também a Arquitectura local deverá permitir a coexistência de diversidades num ambiente cosmopolita. Porque, à semelhança do que refere Beck, de que a civilização do risco mundial é uma oportunidade para a cooperação global, também a Arquitectura local poderá ver este fenómeno como possibilidade de partilha generosa da sua eventual boa arquitectura. Só assim esta nova casa fundacional Vitruviana, que conforma um ambiente Morrisiano agora global, nos poderá sensibilizar Loosianamente enquanto cidadãos do mundo que partilhamos um mesmo destino, pautado, entre outras coisas, pela Técnica.

À semelhança dos escombros modernos das Grandes Guerras, sobre que se banalizou a estratégia Corbusiana, também o Ground Zero (que convém referir é distinto do pós-Iraque aguardando construtores ocidentais) se constitui como Terrain Vague em versão pós-moderna. O silêncio no Terrain Vague, confidenciou-mo Ignasi, apenas aguarda a infiltração artística no discurso inevitável da produtividade técnica. A imprecisão do vazio é igualmente a predisposição da expectância e sobretudo o encontro da liberdade alheia à imitação da envolvente produtiva convencional. Lugar de encontro e da artisticidade silenciosa - como refere Del nomadismo al erotismo. (Solà-Morales, in: Anyplace ou na passagem La forma de labséncia: terrain vague do texto introdutório do UIA 96)

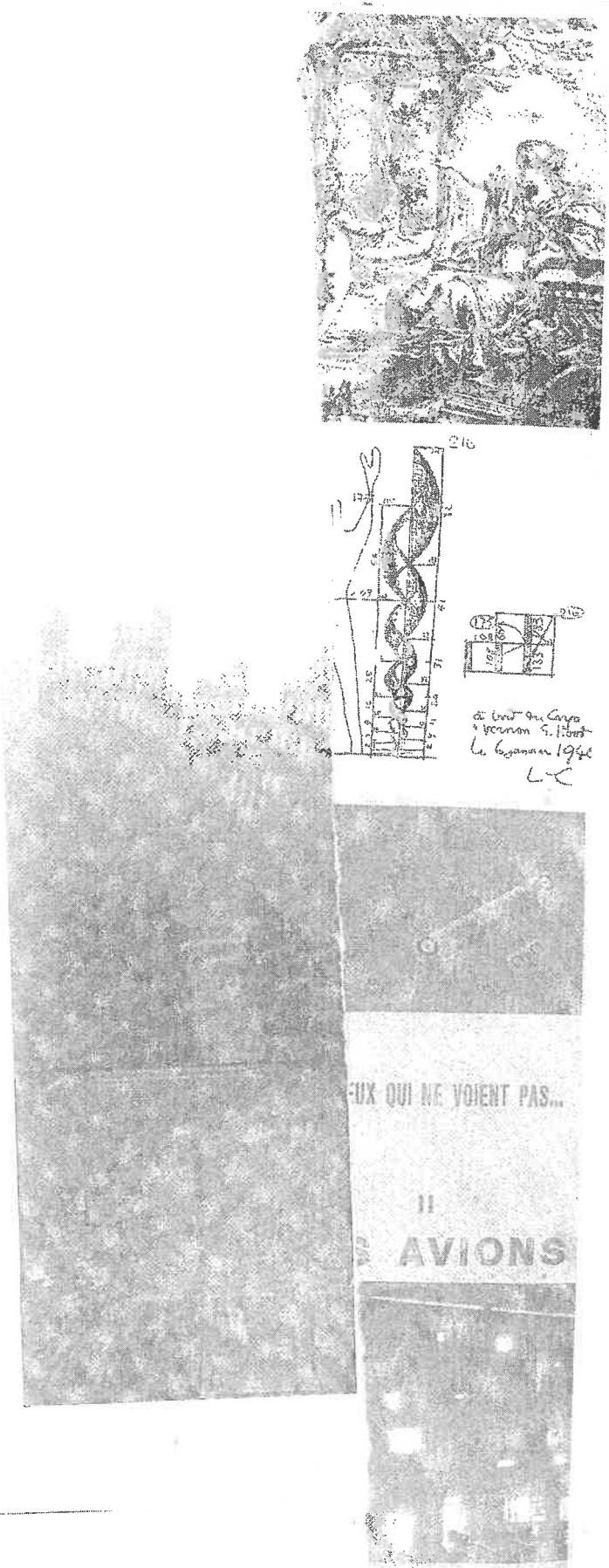
E esse lugar é também o de POR UMA ARQUITECTURA TODA.

Porto 2003

\* arquitecto, docente da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, autor de Notas Sobre o Espaço da Técnica Digital e co-comissário do evento Arquitectura - Prótese do Corpo (Porto, 2002)

[Este artigo compila alguns apontamentos que integraram comunicações proferidas em Barcelona (1999), Lisboa (2000) e Nova Iorque (2002)]

- 1.1 – Marc Laugier, Cabana primitiva, 1753
- 1.2 – Le Corbusier, Modulor, 1946
- 1.3 – Le Corbusier, Vers une architecture, 1923
- 1.4 – Le Corbusier, Ronchamp, 1950
- 2.1 – Ted Krueger, Media augmented exercise machine, 2001
- 2.2 – José Sousa, Flesh H, 2002
- 2.3 – Marcos Cruz, Hyperdermis, 2000
- 3.1 – s.a., s.t., 11 de Setembro
- 3.2 – s.a., s.t., 11 de Setembro
- 3.3 – s.a., s.t., 11 de Setembro
- 3.4 – s.a., s.d., Ground Zero / Terrain Vague
- 3.5 – s.a., s.d., Ground Zero / Terrain Vague



metrical relation which allows for the ept of contemporary. Yet, for the led sequence embodied by gone by-ential-to come, the relation established stinct although also co-present. r this new relation Bacca defines the ept of 'coetaneous', that is, in relation e (absolute temporal concept). If we etaneous at any given time, we are of ame age, in other words, the concept esentiel becomes actual. This ction provokes, in addition, an ition by signification fulfilment of the 1 of gone by, transforming it in ete. All things that exhibit what we artificially are actual, by making act sence before us in an appropriate er. This concept adds meaning to the pt of obsolete. The notion of past is, again, reinforced by the existence of a ptual manipulation, "ours". We can mly state that objects that are stillunctional, but have been disqualified appearance of others, belong to the Their passage to this dimension time turns them obsolete. device's passage to obsolete ion, allows for the recovery of its status, with added value by the of time that goes by, transforming ommonly into a cult object that vely acquires museological value on s levels: as an artistic object, Jeff lowtech.org; or as an object by technology museums, in expansion r the place.

s in Koons' case, the attention is focused on formal value of the object esentative of a pop culture, we can mand the signification power of a te museumification of technological from a recent past. In the case of lish collective lowtech.org, the ns are posed in a much more tional manner.

EA 98 (The 9th International um on Electronic Art) that took Manchester, this English collective ed an arrangement entitled art Technology Initiative, a fragment ler program that envisions a making computers that have become due to the passing of time. ng to his programmatic manifesto, it ie to produce works of art without pulsive need of being completely up in terms of technology:

*"Art produced using computers is and contentless. Sponsorship for technological projects is widely , particularly from hardware and producers. These facts may not be cted. Somewhere along the line list's productions tend to phose into sales demonstrations of visor's products"* (Walbank, 1998)

important to stress, in the strategy llaborative group, is the added y of producing from outdated gies. If the result, attractive in enerated by a type of technological is in which the devices

metaphorically embody the buildings from which they were expelled for operative inefficiency, is already significant, in terms of meaning we should however add another potentiality, that comes from the fact of exploring an apparent paradox. The computers we use are of sophisticated technology, capable of generating millions of numeric calculations simultaneously, however here they are used as useless machines, only capable of generating, all of them together, the same simplistic image of an X. It is proposed, in terms of recognition, an inclusion in the theoretical areas of a deceptive aesthetic, the observer is contected with a situation for which he is not prepared. He expects a lot more of the machines he manipulates. What suggests a metaphorical result of a society that, in spite of possessing the technology to generate ample dreams, finds itself entangled in un-directional creation.

Through this lineative it is proposed a reformulation of the concept of technological art, posing the question of technicity and its temporal adjustment with the "present" as absolutely relative. Even if it is by the exploitation, while objects, of the machines generating information, as a product for the creation works of art that are not immaterialized. The formal integration in the artistic territory, far from the intense utilization of their internal capacities, transfigures them. The reception is therefore no longer undertaken from conveyed information – very poor and simple – but from the formal whole proposed in terms of purpose. Once again it is attained the pure and simple transformation of the technological outward appearance into the object's inwardness susceptible of a changing in the aura, due to the alteration produced by its apparent "lack of utility" (Jeudy, 1995).

This deliberate passage from the condition of device to the object condition of utensil, because of expiration of its technological component, seems to us fundamental in the analysis of the proposed statements.

The non-existence of a symbolic condition for the device – motive for which numerous theses in favour of its disappearance have been registered, either by absolute execution, or by its surplus, completely transfigured into a generating machine – conditions its representation. Its technological caducity takes the interior to an inferior level at the same time as it alters the relation of direction: the overtaking of the computing interior by the formal exterior. This strengthening of the representation is formally explored by lowtech.org in the equipment they produce. The passage to object condition allows its serial manipulation and the registration of the machine, not as a unique and distinct element, but as an undifferentiated and "whichever" element of the collective. The grouping of elements of a group of objects into a unique piece, obviously enables its symbolic condition.

GARCIA BACCA, Juan David:  
Pintura, Poesía y Fotografía: de grandes Maestros - Materiales  
temporales: pintura, fotografía, técnica, fotografía, cultura  
y cultura. Málaga, 1998

JORDI, Jordi Pinyo.  
Apostolado Pintor. Madrid. Señal Ed. 1991

REED, James.  
"The Future Reaches Yesterday" in Columbia University  
Journal, 1992

LOWTECH MAGAZINE.COM  
COLUMBIA UNIVERSITY

## Mediatization and Vanguard Conversation with Terence Riley

**S**ince your period at Columbia University you have been organizing exhibitions and promoting architectural culture. This activity has culminated in the responsibility of becoming Chief Curator of the Department of Architecture and Design at MoMA.

What gave birth to MoMA's interest in architecture? What moment do you have of that personal trajectory?

Actually, I started at an architect's job I still have my studio with John Koenig, which we started in 1984. I became involved with exhibitions in an almost unplanned way. In the 1980's, when a conversation with Robert Stern in which told him that Paul Nelson, the avant-garde American architect working in France after World War 1, was my great uncle. He was for reasons that are not obvious interested in Nelson's work and he encouraged me to go to France to see his widow to see if she was willing to give some drawings to Columbia. On that trip I met Josef Abram who wanted to organise an exhibition and publish a book on Nelson. We agreed to work together and "Paul Nelson: Filter of Reason" was the inaugural show at the Columbia Architecture Galleries. After that show, Bernard Tschumi asked me to continue. Some people from MoMA saw the shows, including Philip Johnson (who disliked Nelson), and I eventually began working at the museum.

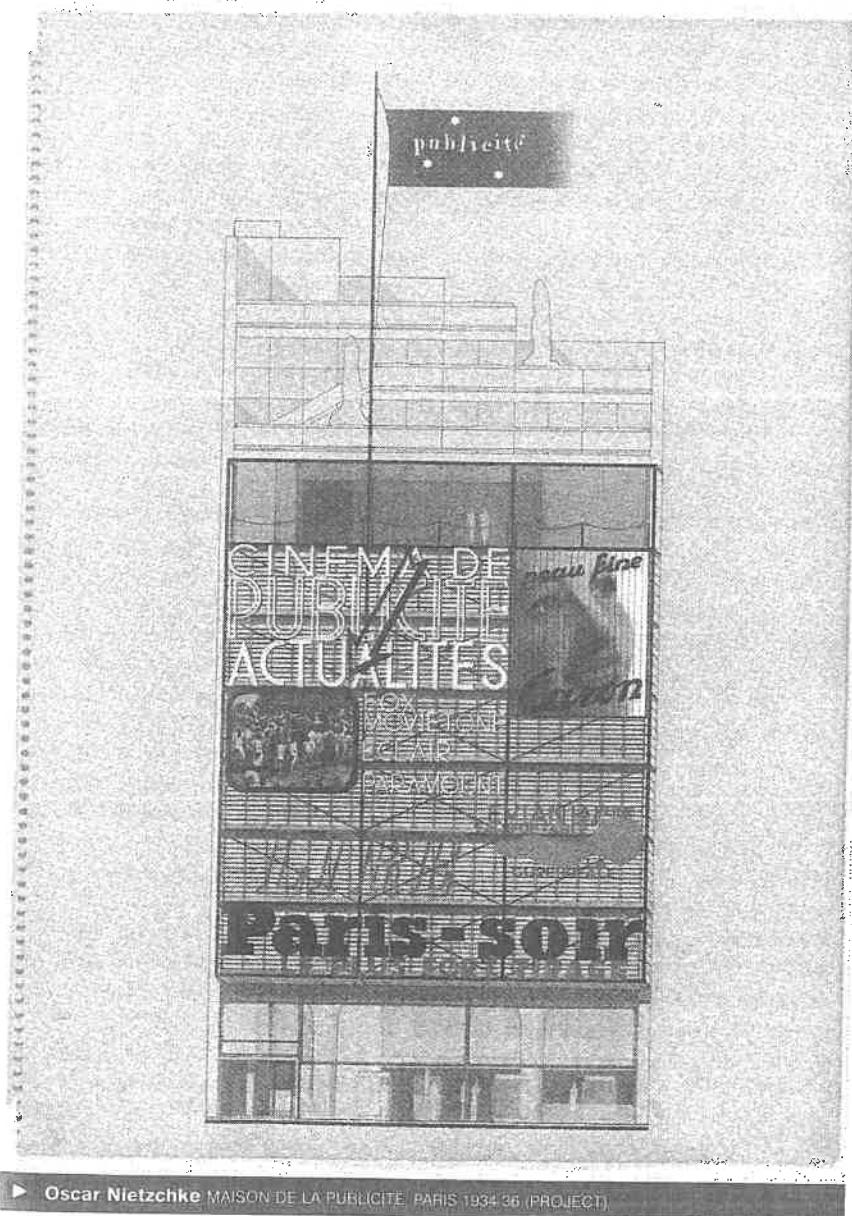
Throughout the 20th century MoMA in New York held a series of important exhibitions (such as *Modern Architecture, International Style* in 1932, *Visionary Architecture* in 1969 and *Deconstructivist Architecture*, in 1988).

How do you interpret the role of those exhibitions in the dissemination of architectural imaginaries of the vanguard, and, above all, how do you feel that the "mediatization" of such events has influenced the history of recent Architecture?

This is, of course, a large topic. In response to part of the last question I would say that exhibitions can be expanded by other media but I would also say that they are a part of the media as much as a subject.

Both the 1932 and 1988 exhibitions provided defining images of the contemporary avant-garde that were widely disseminated through the media. The net results were different, however. The

# MEDIATIZAÇÃO E Conversa com Terence Riley vanguarda



**Gonçalo Furtado** Desde a sua passagem pela Columbia University, que vem organizado exposições e promovido a cultura arquitectónica. Esse percurso culminou na responsabilidade do dirigir o departamento de Arquitectura do MoMA.

Será possível sinteticamente partilhar-nos a memória que guarda desse percurso pessoal?

**Terence Riley** Na verdade, trabalhei como arquitecto e ainda tenho o meu estúdio com John Keenen, que começamos em 1984. Envolti-me com exposições de uma forma não planeada. Nos anos 80 tive uma conversa com Robert Stern, na qual lhe disse que Paul Nelson, o arquitecto de vanguarda americano que estava a trabalhar em França depois da 1ª Grande Guerra, era meu tio-avô. Por motivos que não são óbvios, ele estava interessado no trabalho de Nelson e encorajou-me a ir à França para visitar a sua viúva e ver se ela estava disposta a doar alguns desenhos à Universidade de Columbia. Nessa viagem conheci Josef Abram, que queria organizar uma exposição e publicar um livro acerca de Nelson. Combinamos trabalhar juntos e *Paul Nelson: Filter of Reason* foi a mostra inaugural nas Columbia Architecture Galleries. Depois dessa mostra Bernard Tschumi pediu-me para continuar. Algumas pessoas do MoMA viram as mostras, entre elas Philip Johnson (que não gostava de Nelson), e eventualmente comecei a trabalhar no museu.

Ao longo do século XX, o MoMA de Nova Iorque, realizou uma sequência de importantes exposições (como *Modern*,