

**Eduardo
Souto de Moura**

**Ângelo
de Sousa**

curadores curated by José Gil, Joaquim Moreno

cá fora

:

**arquitectura
desassossegada**

out here

:

**disquieted
architecture**

desassossego em veneza Jorge Barreto Xavier
cá fora: arquitectura desassossegada

José Gil e **Joaquim Moreno**

6
13

Eduardo Souto de Moura

Ângelo de Sousa

o palácio infinito José Gil

partilhar reflexos... Joaquim Moreno

14
49

sede de água / fome de imagens Maria Filomena Molder

abertura e recolhimento Iñaki Ábalos

50
59

esquissos e desenhos técnicos plans and sketches

disquiet in venice Jorge Barreto Xavier

out here: disquieted architecture

José Gil and Joaquim Moreno

60
67

Eduardo Souto de Moura

Ângelo de Sousa

the infinite palace José Gil

sharing reflections... Joaquim Moreno

68
103

thirst for water / hunger for images Maria Filomena Molder

opening up and withdrawing Iñaki Ábalos

Eduardo Souto de Moura

nota biográfica biography

principais obras selected works

104
109

referências bibliográficas (selecção)

selected bibliography

Ângelo de Sousa

nota biográfica biography

principais obras selected works

110
113

referências bibliográficas (selecção)

selected bibliography

José Gil

Joaquim Moreno

Maria Filomena Molder

114
120

Iñaki Ábalos

notas biográficas biographies

desassossegada cá fora :

arquitectura

desassossegada

José Gil e Joaquim Moreno

O tema geral da Bienal
– pode, numa certa
de tal maneira inte
do exterior no inte
o desenvolviment
encontrar um lar c
uma procura semp
da contemporane
disseminação, ou
o habitar para o es
aqui, à multiplicid
faltaria a consistên
eixos”. Desta reflex
fora mais exterior
o ponto assinaláve

Este
o de
e os
e os
par
por
tece
inte
da c
o “f
exp
“Cá
arqu
inte
que
a ex
eler
do t
cruz
dest
Sou

O interesse
é a continu
substancia
arquitectón
na Bienal c
de eventos
futuro – e n
– é um prog
é mais frut
e este é o p
materializa
num parad

fora : ctura gada

Gil e Joaquim Moreno

O tema geral da Bienal de Veneza – “Lá Fora: Arquitectura para lá do edificado” – pode, numa certa perspectiva, implicar que a dimensão do “fora” se encontra de tal maneira integrada e activa num espaço interior que induz uma ilimitação do exterior no interior. A expansão incessante do “Lá Fora” garantiria assim o desenvolvimento da arquitectura. Neste caso, o problema não seria já o de encontrar um lar ou um abrigo no meio de um mundo em permanente mudança, uma procura sempre pronta a recair em neo-arcaísmos não além, mas aquém da contemporaneidade. Tão-pouco seria o problema de definir uma disseminação, ou um nomadismo do processo de edificação, que trouxesse o habitar para o espaço público e artístico da vida contemporânea – porque aqui, à multiplicidade dos elementos heterogéneos, caóticos, descontínuos, faltaria a consistência necessária à arquitectura para um tempo que “saiu dos eixos”. Desta reflexão surgiu a ideia de um desassossego permanente, de um fora mais exterior que todo o fora porque se aloja no dentro, para além de todo o ponto assinalável. Assim: “Cá Fora: Arquitectura Desassossegada”.

Este desassossego, este contínuo movimento entre o dentro e o fora, é fundamental para pensar os falhanços e os êxitos da arquitectura portuguesa. Sempre que se parou ou capturou esse movimento, a singularidade portuguesa abortou. Mas aqui e ali, um ou outro arquitecto teceu linhas de fuga que partiam do intervalo e da intensidade do desassossego. Daí veio criação e reforço da consistência do nosso fora, “cá”, aqui, para além de todo o “fora”. E a abertura de um novo campo de experimentação que não pára de se alargar. O nosso “Cá Fora” abriu direcções insuspeitadas para o futuro da arquitectura portuguesa. A invenção de espaços em intervalos diferenciais (um “fora” em expansão “cá” dentro que põe este em movimento permanente e paradoxal), a experimentação, a coexistência e combinação de elementos heterogéneos, constituem alguns dos traços do trabalho singular de dois autores que, cremos, podem cruzar-se produtivamente para avançar na exploração desta “arquitectura desassossegada”: o arquitecto Eduardo Souto de Moura e o artista Ângelo de Sousa.

O interesse da formulação de um paradoxal “Cá Fora” é a continuidade do movimento expansivo. Tal formulação substancia-se mais eficazmente numa experiência arquitectónica, na mobilização da representação portuguesa na Bienal como ambiente laboratorial, do que na documentação de eventos passados. Promover a transformação, inquirir no futuro – e não tanto aceder ao presente ou ao passado recente – é um programa para o qual a experimentação arquitectónica é mais frutuosa que a re-prospecção cuidadosamente formulada, e este é o propósito geral desta representação portuguesa: materializar temporariamente o heteronímico desassossego num paradoxal “Cá Fora”.

partilhar reflexos...

Joaquim Moreno

O reflexo foi o ma
e Ângelo de Sousa
com o "Cá Fora: A
para a representa
de 2008. O reflexo
espelho, a colabor
constrói dois refle
e exterior do Fon
alberga este ano a
representação por
espelho devolve-r
se expande nas no
No interior, espelh
e devolvem-nos c
no espelho mostr
organiza assim ur
a entrada por um

Apesar de
reflectido
eu já vi mu
deste tama
gato, coisa
sem subst
sorriso. "T
parece an
mais evide
sonho, da
contextual
para muda
da arte cor
rápida e di
à escala da
mas mesm
desassoss
de Sousa.
monográfi
uma tenta
o "Lá Fora
ao espelho
o aqui, e a
para a exte
em relação
parte sign

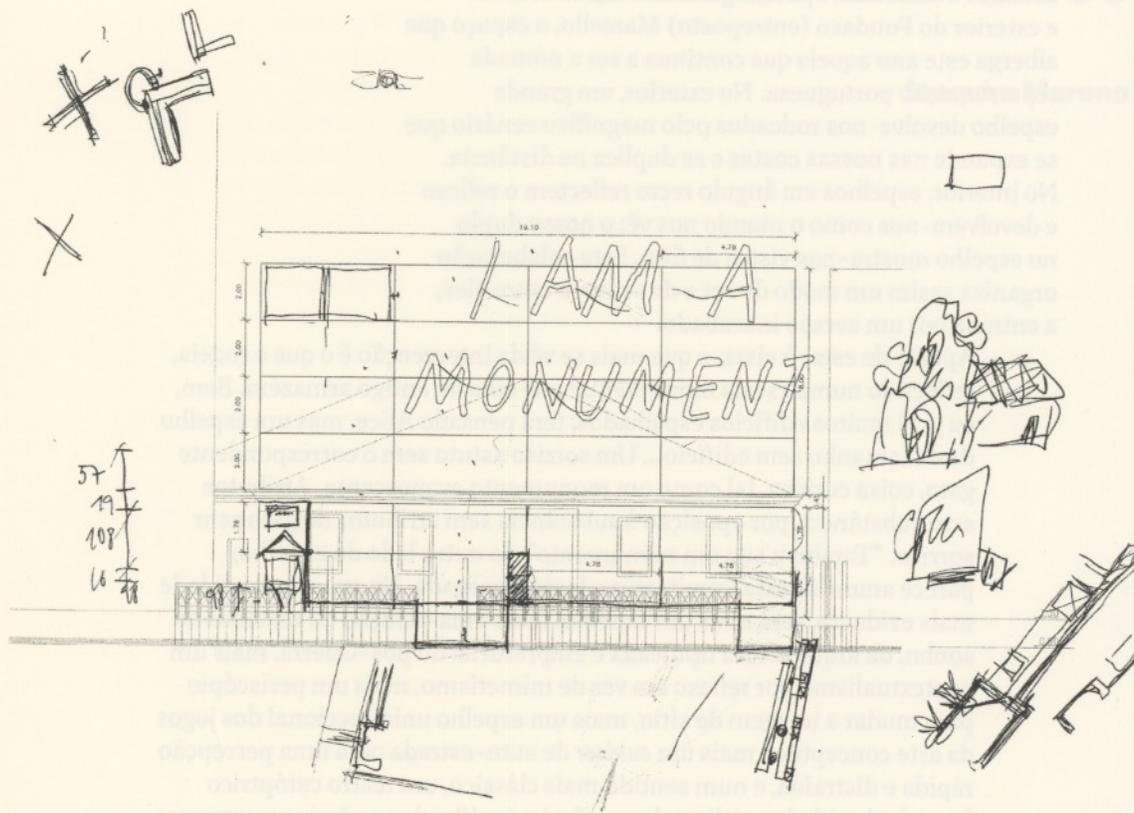
ilhar XOS...

Joaquim Moreno

*"Well! I've often seen a cat without a grin", thought Alice:
"but a grin without a cat!
It's the most curious thing I ever saw in all my life!"*

O reflexo foi o material que Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa decidiram partilhar para experimentar com o "Cá Fora: Arquitectura Desassossegada" proposto para a representação Portuguesa na Bienal de Veneza de 2008. O reflexo organiza um lugar outro. Através do espelho, a colaboração entre um arquitecto e um artista constrói dois reflexos para organizar o literal interior e exterior do Fondaco (entrepósito) Marcello, o espaço que alberga este ano aquela que continua a ser a nómada representação portuguesa. No exterior, um grande espelho devolve-nos rodeados pelo magnífico cenário que se expande nas nossas costas e se duplica na distância. No interior, espelhos em ângulo recto reflectem o reflexo e devolvem-nos como o mundo nos vê; o nosso duplo no espelho mostra-nos vistos de fora. Esta colaboração organiza assim um modo de ver e de se ver, e entre eles, a entrada por um avesso inacabado.

Apesar de estar à vista, o que mais se vê da intervenção é o que a rodeia, reflectido numa escala monumental que falta ao antigo armazém. Bem, eu já vi muitos edifícios espelhados, terá pensado Alice, mas um espelho deste tamanho sem edifício... Um sorriso astuto sem o correspondente gato, coisa curiosa, tal como um monumento evanescente. Atributos sem substância, por oposição à substância sem atributos do gato sem sorriso. "Também sou um monumento", do outro lado do espelho, parece anunciar esta arquitectura desassossegada. Na sua materialidade mais evidente, será mais um espelho, mais uma iteração do material do sonho, da arquitectura tipificada e empresarial do pós-Guerra, mais um contextualismo por reflexo em vez de mimetismo, mais um periscópio para mudar a imagem de sítio, mais um espelho unidireccional dos jogos da arte conceptual, mais um *outdoor* de auto-estrada para uma percepção rápida e distraída, e num sentido mais clássico, um teatro catóptrico à escala da cidade... A lista de possíveis significados poderia ser extensa, mas mesmo esta lista, numa segunda observação, é posta em crise, em desassossego, pela colaboração entre Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa. O critério curatorial era simples: em vez de uma exposição, monográfica ou colectiva, em vez de um sucedâneo, uma experiência. Era uma tentativa de responder obliquamente ao desafio geral desta bienal, o "Lá Fora: Arquitectura para lá do edificado". O "Lá Fora" original, visto ao espelho, resulta num estranho "Cá Fora": o fora muda-se do ali para o aqui, e a interioridade da arquitectura da proposta geral transmuta-se para a exterioridade da representação portuguesa. Exterioridade física em relação ao terreno natural da bienal, complicado exílio interior de parte significativa da cultura portuguesa, ou exterioridade dos corpos



Eduardo Souto de Moura, esquisso, Fondaco Marcello, 2008.

emigrados, estran
a partir das suas ó
fora inventado e n
autores participan
colaboração e refl
representação na
uma exposição de
algo, quanto mais
entre um laborató
experiência e não

emigrados, estrangeirados, colonizados, que a constroem a partir das suas órbitas exteriores. Exterioridade ainda de um fora inventado e mantido dentro, que singulariza a obra dos dois autores participantes. Convocava-se assim uma experiência de colaboração e reflexão sobre o tema proposto. E pedir a uma representação nacional que seja uma experiência em lugar de uma exposição de arquitectura, e que paradoxalmente mostre algo, quanto mais não seja o tema, força a paradoxal coincidência entre um laboratório e um teatro; implica comunicar a experiência e não apenas o resultado. O tema figura-se especular.

A escala monumental que falta ao antigo armazém (Fondaco Marcello) agora baptizado armazém da arte (Fondaco dell'Arte) é reconstruída pelo contorno do vazio, pelo limite do plano evanescente, em que a distância entre as margens do canal se duplica e a água prossegue no seu reflexo para um novo canal imaginário. Numa anterior iteração, colocou-se a hipótese de reforçar a monumentalidade instável do "Cá Fora" com uma bem conhecida citação: "I am a monument". Que bom seria que Veneza fosse capaz de aprender do seu sucedâneo, e quem melhor que Robert Venturi e Denise Scott Brown para transpor Las Vegas para Veneza? Um anúncio decorativo era de facto o caminho mais curto para suprir o *deficit* monumental do humilde exemplo da arquitectura industrial veneziana, até há bem pouco tempo um armazém de supermercado, vernacular e anónimo, uma *big box* à antiga. Um telheiro decorado, um funcionalismo omissivo, mais fácil de fabricar do que um qualquer ganso encenador da função. Mas a vingança do modernismo que ferozmente habita a desgastada pós-modernidade é ainda mais económica nos seus meios, prescindindo da duplicidade da arquitectura banal ou vernácula e do *outdoor* decorativo por uma fusão dos dois, um *outdoor* decorativo feito com a banalidade da fachada espelhada dos muros cortina do tardo-modernismo. A máxima monumentalidade concretizada com a máxima elisão pode prescindir da legenda: o sorriso astuto é mais curioso sem o gato que o explique. A arquitectura que reclamava a História, mais a história que o moderno já tinha, incrustadas na própria História. Numa convergência paradoxal, o imobilismo de Veneza transforma a arquitectura lentamente em cenário. Um grande espelho em Veneza pode assombrar pelas suas propriedades e pelos seus significados... Um espelho veneziano.



O Fondaco Marcello, junto ao embarcadouro do *traghetto* de San Tomé,   provavelmente o único edifício térreo de toda a monumental margem construída do Canal Grande, uma das mais grandiosas encena es de patrim nio do mundo. Resta pouco do espaçoso armazém original, de longas asnas de madeira suportadas por quatro colunas de pedra que abrigavam na sua altura um cubículo para a contabilidade. O s t o desapareceu e o assentamento das asnas foi reforçado com prumos metálicos ocultos dentro de falsas colunas de gesso cartonado. A actual sala de ingresso era na origem um cais alpendrado, para cargas e descargas. Este espaço de transi o   agora uma antecâmara que permite o acesso de nível ao antigo armazém e a uma nova varanda sobre o canal, suportada por pilares de betão afundados na  gua. Toda a lógica funcional dependente da água enquanto infra-estrutura de comunica o foi invertida, mas o funcionamento mais vasto da cidade providenciou uma alternativa que mant m uma aproxima o visual a este espaço a partir da água, o *traghetto*.

Os *traghetti*: gôndolas envelhecidas, carregadas com uma dúzia de clientes por viagem, asseguram, na escassez de pontes, as liga es entre as duas margens do Canal Grande. No caso do Fondaco Marcello, são o razoável sucedâneo da atracagem às escadas porticadas dos Fondacos (generalizada tipologia de entreposto comercial veneziano). A gôndola assimétrica que atraca sempre do mesmo lado deve rodar 180  no percurso entre as margens, mas, apesar da pirueta no canal, o *traghetto*   a melhor aproxima o frontal ao espaço, e um observatório privilegiado do teatro especular da presente interven o. Usada com mais aten o, a pirueta do barco pode revelar-se um interessante dispositivo c nico, mostrando inicialmente o reflexo no espelho e depositando-nos de costas para ele, de frente para o original.

Colocar um grande espelho no Canal Grande   um retorno assombrado de um material que foi em tempos segredo e privilégio da grande  ndustria de Veneza. Foi na Veneza do século XVI que a combina o da produ o de vidro plano e o desenvolvimento das técnicas de fixa o de amálgamas de mercúrio e estanho fizeram crescer e proliferar estes instrumentos quase mágicos, os espelhos. Foi em Veneza que o espelho passou de superfície da consciência, espelho da alma, imagem do criador – ou arma de guerrilha arquitectónica com a qual era possível defender a cidade dos invasores concentrando os raios solares e incendiando as frotas inimigas – para elemento arquitectónico.   em Veneza que o espelho se torna uma constru o e um produto industrial. O isolamento da  ndustria do vidro na ilha de Murano assegurava o secretismo



Eduardo Souto de Moura, esqu

as
a
deira
ta
u
icos
l
gas
ra

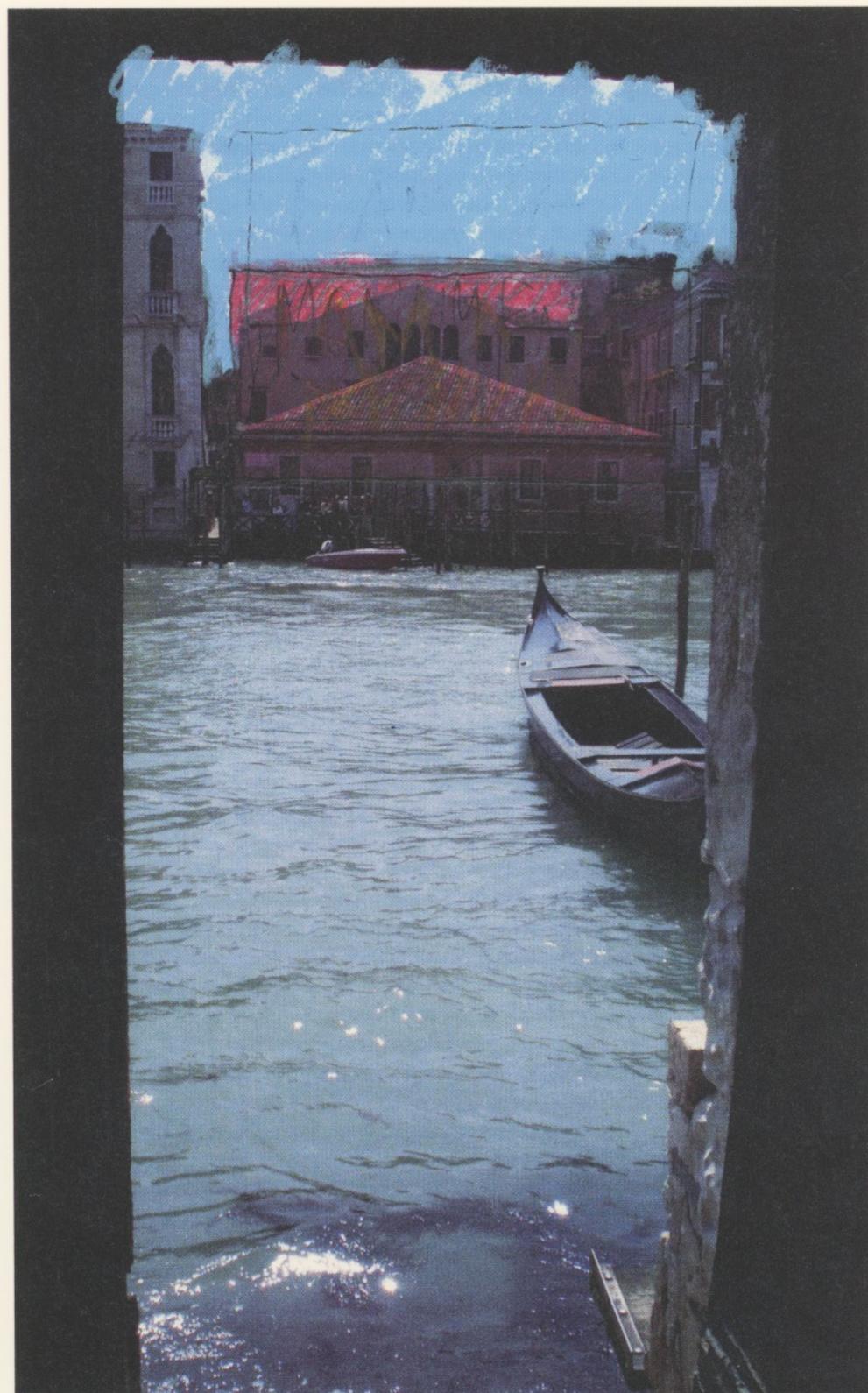
na
ço

entre
ão
acos
lola

etto

n

é um retorno
os segredo
i na Veneza
le vidro plano
le amálgamas
ferar estes
i em Veneza que
a, espelho da alma,
quitectónica com
sores concentrando
gas – para
espelho se torna
olamento da
ava o secretismo



Eduardo Souto de Moura, esquisso, Fondaco Marcello, 2008.

da industrialização do reflexo, e o aumento dimensional permitido pela nova tecnologia permitia-lhe competir com a janela. É em Veneza que o espelho ganha a sua transparência, a sua invisibilidade, desaparecendo detrás dos mundos que inventa para lá de si.

O espelho como elemento arquitectónico regressa então a casa em Veneza. Mas agora o espelho que regressa cresceu ainda mais, passou de elemento a invólucro, superou a janela e a arquitectura que ela organizava, tornou-se o espelho-pele do muro cortina da modernidade arquitectónica. As mutações de signo e de escala transformaram o espelho de preciosidade local em signo de um tempo que teima em não chegar a Veneza. O espelho-janela constrói um para lá de si, o espelho-pele reveste os corpos arquitectónicos de superfícies que apenas devolvem o fora de si. Paradoxalmente, o espelho-janela presume um para lá que de facto não tem, e o espelho-pele protege um interior para lá de si que não anuncia. O muro cortina que regressa para assombrar de modernidade o Canal Grande perdeu o interior de que seria invólucro. A única coisa que envolve no seu reflexo é a cidade, o fora dentro da urbanidade veneziana. Nenhuma luz interior virá perturbar o seu reflexo nocturno, acusando o interior fora de horas de um qualquer escritório de uma qualquer cidade moderna. O plano espelhado com que o Fondaco se veste é opaco, não contém um “além” que o desvende e o fim das suas propriedades marca o seu contorno. É um *outdoor* que, em lugar de anunciar, reflecte publicidade constantemente variada pelas mudanças lentas da envolvente e pelas mudanças rápidas e exponenciais multiplicações do observador. Publicidade “faça você mesmo”, em que o espectador não é apenas o produto vendido ao anunciante, como implicava Richard Serra em *Television Delivers People* (1973): “você é o produto da televisão, é você que é vendido ao anunciante que é o cliente”; mas também o produtor do anúncio, fabricando a cada passo um reflexo novo e pessoal. “Sorria, está no Canal Grande.” Confirme que está mesmo em Veneza, veja-se em Veneza, confirme-se num cliché, e não prescindia dos seus quinze segundos de fama na Meca do turismo global.

A evidente presença do passado reflecte-se numa fachada de ferro e vidro que colmata um estranho intervalo na muralha palatina do canal. Mas os passados que se confrontam já não são os incomunicáveis tempo longo de Veneza e a modernidade sem história. Quando alguma pós-modernidade aproveitou a Bienal de Veneza de 1980 para reclamar o fim do proibicionismo e a presença do passado contra uma quase ficcional ortodoxia moderna sem passado, tentava superar a manipulação moderna do presente enquanto material arquitectónico pela manipulação

Ver ao espelho
uma *vanitas*
o outro ao e
ao que estar
máquina ar
do mundo.
Juntar um l
perceber rec
uma delas:
é uma ideia
e os passad
da cópia... M
duas image
a interiorid
da Academi
na água do
do canal. A
Alfândega e
do táxi aqu
envolvente
da Alice dev
qualquer ma
pontes. As p
de um inter
Canaletto re

do passado acumulado em história. Quase trinta anos passados, Veneza acumula a matéria histórica da arquitectura, e nela se confrontam o seu lastro material e disciplinar. Alguns entre os mais sábios da geração que a partir dos anos 1960 mudou radicalmente o rumo da arquitectura não se esqueceram do aviso de alguns modernos, como Sigfried Giedion, sobre o passado como função do presente, como imagem retrospectiva prisioneira da inteligência do presente. Entre estes, um dos mais activos segregadores de História, Aldo Rossi, construiu para a Bienal de 1980 uma inesquecível intervenção efémera: o "Teatro do Mundo". Se me fosse autorizada uma fantasia arquitectónica, esta era a personagem que eu gostava de ver passar em frente ao "Cá Fora".

Ver ao espelho um condensado inventado de história de Veneza; aplicar uma *vanitas* interposta a uma arquitectura de imagens. Surpreender o outro ao espelho, vê-lo como ele se conhece, estranhamente simétrico ao que estamos acostumados; colocar um espelho diante de uma máquina arquitectónica feita para o mundo nela se representar, o teatro do mundo. Para que serve teatralizar uma conversa entre arquitecturas? Juntar um lugar de representação com um lugar de reflexo? Talvez para perceber reciprocamente o plano inclinado da monumentalidade de cada uma delas: um teatro flutuante e um palácio infinito. Talvez porque esta é uma ideia de cidade que assombra igualmente os passados "autênticos" e os passados "sintéticos", para contemplar os "originais" a aprenderem da cópia... Mesmo que fosse possível a coincidência temporal destas duas imagens, tal fantasia arquitectónica revelaria ainda mais a interioridade deste particular tramo do Canal Grande, entre a ponte da Academia e a do Rialto. O "Teatro" de Rossi sempre esteve ao largo, na água do espaço aberto, não na água domesticada entre palácios do canal. A imagem icónica do pináculo do teatro entre os pináculos da Alfândega e de San Giorgio Maggiore é fora do entre pontes, e a imagem do táxi aquático que se dirige ao teatro não mostra nenhum imediato envolvente construído, apenas o sorriso astuto que Aldo Rossi/Gato da Alice devolve voltando-se para os que ficam a contemplar de uma qualquer margem. Os monumentos flutuantes não passam debaixo das pontes. As pontes que ligam as margens do Canal Grande são as portas de um interior monumental, um teatro de bolso da arquitectura, um Canaletto realizado, mais do que a sua inspiração.

Aldo Rossi, Teatro del Mondo, 1980.



Na sua evidente pós-modernidade, o “Teatro do Mundo” é uma evocação. O palácio infinito “Cá Fora” (ou *Ca’ Fora*, literalmente Palácio do Fora, em dialecto local) é talvez uma vingança suave, um gesto conciliador, um modo de ser “furiosamente moderno no interior da pós-modernidade”, fazendo nossas as palavras do recentemente desaparecido Eduardo Prado Coelho. As mesmas palavras de EPC que Souto de Moura usou em epígrafe num recente prefácio (ao livro de Graça Correia *Ruy d’Athouguia – A Modernidade em Aberto*, Caleidoscópio, 2008).

Contrariamente aos Jardins da Bienal, o Fondaco Marcello está na rua, ainda que seja a paradoxal rua domesticada e monumental do Canal Grande, e a sua relação com a cidade é evidente, provavelmente até demasiado clara. Todo o comentário anterior é sobre o seu papel na cidade, sobre o “Cá Fora” por fora, e no entanto, para quem estiver interessado, existe um dentro, não exactamente contínuo, mas pelo menos contíguo a este fora. A partir da estreita viela de acesso pedestre ao *traghetto*, serventia reciclada da contemporânea Veneza usada pelo avesso, acede-se a uma antecâmara que na origem era um espaço de ancoragem coberta aberto ao Canal. No entanto, sobra pouco espaço na entrada, tomada quase completamente pelo avesso da fachada, pelo suporte de um *outdoor* que afinal está dentro de portas. O “Teatro do Mundo” não se preocupava com deitar raízes, uma barcaça assegurava a fundação e a flutuação; o “Cá Fora” tem de flutuar em terra, tem de se poisar em vez de se a-fundar. Pode apenas apoiar-se, sem poder encostar-se, ou encastrar-se no frágil cenário veneziano. O avesso substancial da impecável superfície que parece flutuar acima da cornija original do Fondaco ocupa quase integralmente a entrada. É em si entrada e interior, enquanto movimento que desvenda, que permite o acesso a um outro lado, a um avesso do que tínhamos experimentado antes, que permite vislumbrar e estar dentro dos mecanismos da experiência. Pelo avesso, as entranhas expostas do “Cá Fora” são ainda essencialmente modernas, evidentes, necessárias, funcionais, de aço e betão. A antecâmara está em obra, mas num estado provisório que não promete mais definição ou acabamento. É ainda uma imagem, imagem da construção, do fazer da arquitectura.

Uma carpete industrial do avesso protege o chão do Fondaco, sobre a qual assentam os perfis metálicos configurados em U a toda a largura da entrada, estabilizados por contra-pesos de betão tomados de empréstimo a uma qualquer grua. Das paredes a que se encosta almofadada, esta estrutura pede apenas que lhe mantenham a forma, a geometria estrutural. Umhas pranchas de madeira permitem a passagem para o exterior, para a varanda sobre o canal, junto do espelho. Orifícios temporários na cobertura asseguram a transmutação cénica desta matéria no elegante suporte de um plano flutuante, da fachada

do palácio
o existente
suporte te
permite o
prazo da
amálgama
é em si pa
assimétric
as paredes
mas não a
Qualquer
e assumin
permanên
alastra pa
cuidadosa

do palácio infinito, como lhe chama José Gil. Na sua relação com o existente, o palácio temporário procede como um restauro: é um suporte temporário da permanência, ajuda a durar para além de si, permite o curso de uma duração da qual se ausenta, é um contratado prazo da eternidade do património. Não é um andaime, não é uma amálgama de tubos inocentes (*tubi innocenti*), não suporta a construção, é em si parte da dela, paradoxalmente simbiótica e destacável. A relação assimétrica de "foras" apenas permite a compressão, empurrar o chão ou as paredes. Pode poisar-se, não pode encastrar-se, pode encaixar-se mas não acoplar-se, deve manter-se em permanente descontinuidade. Qualquer que seja o seu lugar, ele será sempre fora da estrutura existente, e assumindo a sua finitude temporal como regra essencial da permanência da estrutura com que se mistura. É uma arquitectura que alastra para uma zona transgressiva, para o avesso do edificado; restaura cuidadosamente um palácio imaginário, e, por isso, infinito.

O palácio infinito guarda ainda uma sala para lá da cidade reflectida e do avesso, um ventre escuro que se afigura finalmente um interior. O espaço desaparece na escuridão, entrecortada pela penumbra difusa de focos inclinados intermitentes. Num espaço definido por cones de luz e pelo seu resíduo ambiente, a retina ajustada à penumbra percebe que o espaço desaparece por trás de si, que a parede através da qual se acede ao espaço desaparece num espelho que reflecte outro espelho ligeiramente oblíquo colocado ao fundo da sala. A promessa de um interior tem agora de conviver com o infinito dos espelhos frente a frente. O palácio, confirma-se, é infinito. Este infinito desloca o espaço, mas o espectador que se observa do outro lado, ou dos outros lados todos, ainda é o que se reconhece quotidianamente no espelho. No entanto, a promessa deste interior é descobrir-nos por fora. Um série de dispositivos ópticos elementares devolve-nos um reflexo invertido, ou seja, um direito, um nós visto de fora, como o mundo nos vê. Quando usamos um espelho para ver o outro, espreitando através do reflexo, apesar de não nos vermos, sabemos-nos ao alcance do olhar do outro que observamos. Dobrando os espelhos em ângulo recto, este "eu + outro" coincidem, os dois meios-outros dos reflexos directos juntam-se num eu que afinal é o duplo do reflexo. O espelho dobrado faz coincidir o espectador e o objecto. À boa maneira dos teatros catóptricos, a "transparência" do mecanismo depende da exactidão dos ângulos em que se combinam os reflexos. Dois espelhos estabelecendo entre si precisamente um ângulo recto reflectem o reflexo, de modo que o nosso duplo no espelho repete a saudação da nossa mão direita com a mão direita dele. A risca ao lado das cabeças do esquema que aqui se publica (p. 12) fica do lado certo no reflexo oposto; o lado da risca servindo de referência ou guia neste elementar mapa de reflexos.

O espelho fabrica um duplo, não um eu ao contrário, e os olhos agarrados à carne vêem, como se fora dela, o eu que os outros conhecem. A deambulação pelo espaço faz proliferar estes duplos, ao sabor da intersecção casual entre a direcção do olhar e a passagem dos corpos sob a luz. O movimento dos corpos e a alternância das luzes reconfiguram continuamente este interior que afinal serve para ver por fora, para tentar ver com uma ficção do olhar do outro, tentar mudar de lugar... O observador mais atento descobre enquanto caminha que o seu duplo caminha imóvel na direcção oposta. Os grandes espelhos a toda a largura da sala fazem pensar num estúdio, uma sala de ensaios, terreno ideal para conhecer os nossos movimentos ou imitar os de outro corpo que não se vê no espelho. A percepção do corpo invertido e dos outros corpos na sala naturaliza-se; não entramos pelo espelho. No entanto, o lado experimental da instalação descobre-se na avaria, na descoordenação das relações com o reflexo. Usamos o espelho dobrado para vigiar os movimentos de outros na sala, mas olhamos por cima do ombro esquerdo para vigiar o vulto que se aproxima pela direita, esperando que o real que nos circunda seja simétrico da imagem no espelho. Mais uma vez o espelho torna-se janela, literalmente transparente, permitindo ver através de si, em lugar de devolver um mundo simétrico, declinando o "Cá Fora" numa paradoxal coincidência entre ver e ser visto, num olhar do avesso. O que acontecerá se algum destes espelhos dobrados se reflectir no perímetro da sala? Em que lugar nos colocamos se atravessarmos esta conversa de reflexos? Para onde nos conduz este interior afinal desdobrado em infinito, em infinitos coreografados, que acontecem ao sabor do apagar ou acender de uma luz?

Mais do que exigir uma resposta, estas perguntas evidenciam uma notável propriedade do espaço da arquitectura moderna: a sua intermitência, a sua dependência de ajudas mecânicas, o seu aparecimento/desaparecimento ao sabor de uma ventilação mecânica, de uma luz artificial ou de uma propriedade óptica, de um ambiente mais ou menos bem temperado...

Ou da presença de um observador mais atento.

A atenção do espectador é recompensada com a partilha do reflexo, de um reflexo que questiona observador e objecto no espaço e no tempo, no lugar do seu duplo e na monumentalidade evanescente, que usa a arquitectura como observatório, como maneira de pensar, de inventar o que se procura descrever, de experimentar... Partilhar reflexos, reflexos que Ângelo de Sousa e Souto de Moura souberam partilhar entre si e connosco.

Cá Fora: Arquitectura Desassossegada

Representação Portuguesa

11ª Exposição Internacional de Arquitectura
La Biennale di Venezia

Out Here: Disquieted Architecture

Portuguese Official Representation

11th International Architecture Exhibition
La Biennale di Venezia

Fondaco Marcello

Calle del Traghetto o Ca' Garzoni

San Marco 3415, Venezia

14.09 – 23.11.2008

exposição exhibition

Projecto de Project by

Eduardo Souto de Moura
Ângelo de Sousa

Comissariado Curators

Joaquim Moreno
José Gil

Organização e Produção

Organisation and Production

Direcção-Geral das Artes
Ministério da Cultura de Portugal

Director-Geral das Artes

General Director of Arts

Jorge Barreto Xavier

Subdirectora-Geral das Artes

Deputy-Director of Arts

Inês Dias Costa

Directora de Serviços de Apoio às Artes

Director of Arts' Support Department

Alexandra Pinho

Coordenação Coordination

Manuel Henriques

Comunicação Communication

Maria Schiappa

Assessoria de Imprensa Press

Sandra Vieira Jürgens

Website

Susana Neves

Arquitecto Local Local Architect

Daniele Vicentini

Projecto de Engenharia Engineering Project

AFA Consult

Agradecimentos Acknowledgments

Ana Godinho, Arianna Abbate, Arjen Oosterman,
Claudia Taborda, Costanza Ronchetti, Francesco
Prosperetti, Francesco Dal Co, Francesco
Gerbaudi, Giannantonio Zanga, Hans van Dijk,
Leonor Nazaré, Mário Valente, Nuno Moura,
Stefano Riva

Parceiro Local Local Partner



catálogo catalogu

Organização Editors

Joaquim Moreno
José Gil

Autores Contributors

Jorge Barreto Xavier
Joaquim Moreno
José Gil
Maria Filomena Mold
Iñaki Ábalos

Coordenação Coordin

Mónica Guerreiro com

Traduções Translation

Graham Jamieson
John Elliott
Patricia Odber de Bau
Rui Monteiro

Revisão Copy Editing

Mónica Guerreiro
Patricia Odber de Bau

Desenho Gráfico Graf

Barbara says...
(colaboração: Patrícia

Papel Paper

Artic Volume Ivory

Tipos de letra Fonts

Marat, Plak

Impressão Printed by

Norprint Artes Gráficas

Tiragem Print run

1000 exemplares copi

ISBN

978-989-95604-2-0

Depósito legal

281374/08

Créditos Credits

Textos Texts © os seu
Esquisso Sketch © Â
Photo © Ângelo de So
Photo © Luís Ferreira
Esquisso Sketches ©
Photo © Manuel Hen
Photo © Lotus Intern
Photo © 2008 Kunst
Photo © The Nationa
Desenhos técnicos Pl

© Edição Publisher

Direcção-Geral das A
2008

Direcção-Geral das A
Avenida da Liberdade
1250-146 Lisboa • Po
+ 351211507010 • ww

catálogo catalogue

Organização Editors

Joaquim Moreno
José Gil

Autores Contributors

Jorge Barreto Xavier
Joaquim Moreno
José Gil
Maria Filomena Molder
Iñaki Ábalos

Coordenação Coordination

Mónica Guerreiro com with Manuel Henriques

Traduções Translations

Graham Jamieson
John Elliott
Patricia Odber de Baubeta
Rui Monteiro

Revisão Copy Editing

Mónica Guerreiro
Patricia Odber de Baubeta

Desenho Gráfico Graphic Design

Barbara says...
(colaboração: Patrícia Maya)

Papel Paper

Artic Volume Ivory

Tipos de letra Fonts

Marat, Plak

Impressão Printed by

Norprint Artes Gráficas S.A.

Tiragem Print run

1000 exemplares copies

ISBN

978-989-95604-2-0

Depósito legal

281374/08

Créditos Credits

Textos Texts © os seus autores the contributors
Esquisso Sketch © Ângelo de Sousa (p. 12, 58, 66)
Photo © Ângelo de Sousa (p. 17, 43, 71, 97)
Photo © Luís Ferreira Alves (p. 22, 76)
Esquisso Sketches © Eduardo Souto de Moura (p. 28, 31, 82, 85)
Photo © Manuel Henriques (p. 31, 85)
Photo © Lotus International, 25 (p. 33, 87)
Photo © 2008 Kunsthaus Zurich. Alle Rechte vorbehalten (p. 44, 98)
Photo © The National Gallery, London (p. 44, 98)
Desenhos técnicos Plans © AFA Consult, Souto Moura - Arquitectos, Lda. (p. 51-57)

© Edição Publisher

Direcção-Geral das Artes – Ministério da Cultura
2008

Direcção-Geral das Artes
Avenida da Liberdade, 144, 2.º
1250-146 Lisboa · Portugal
+ 351211507010 · www.dgartes.pt