

# arq.urb

# #20

| september - december |  
| 2017 |

**UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU**  
master in architecture and urbanism

e-magazine of architecture and urbanism  
ISSN 1984-5766 | [www.usjt.br/arq.urb/](http://www.usjt.br/arq.urb/)

versão em português

115 | Editorial

121 | **Fernando Guillermo Vázquez Ramos**

> Architecture exhibitions: chronology of a modern cultural phenomenon and some inquietude

135 | **Agnaldo Farias**

> Architecture Exhibitions in Brazil, a brief history

140 | **Renato Anelli**

> To interpret architecture: curatorship as a formative practice

150 | **Marcelo Carvalho Ferraz**

> The curatorship of architectural exhibitions

156 | **Carlos Eduardo Dias Comas**

> Latin American Architecture at MoMA

172 | **Marilys Nepomechie e Eric Goldemberg**

> The Radical HIVE: Experiments in Social Housing and Urbanism in Latin America

179 | **Victoria Wilson**

> Circling the Square: Mies van der Rohe and James Stirling

199 | **Francesco Maggiore**

> Abraham, Baldeweg, Coenen, Fehn, Holl, Siza, Testa: seven masters for a single gallery. A selection of architecture exhibitions presented in Milan by A.A.M. Architettura Modern Art

211 | **Pedro Azara**

> Exhibitions: from idea to nail. (Everything you would want to know about exhibits and was afraid to ask)

>> [access the integral version of this issue](#)

> [structure](#) > [editorial line](#) > [standards](#) > [previous numbers](#) > [contact](#)

> [summary](#) > [editorial](#) > [thematic](#) > [essays & research](#) > [testimonies & debates](#) > [in formation](#) > [discussing projects](#)



## Abraham, Baldeweg, Coenen, Fehn, Holl, Siza, Testa: seven masters for a single gallery. A selection of architecture exhibitions presented in Milan by A.A.M. Architettura Arte Moderna

Francesco Maggiore\*

*Translation: Revisoteca Serviços Textuais*

\*He is an architect by the Politecnico di Bari, a doctoral candidate by the University of Basilicata's Faculty of Architecture. He has been a member of the Board of Directors of A.A.M. Architettura Arte Moderna since 2005, being responsible for exhibitions, editorial activities and other cultural events.

### Abstract

The paper proposes the discussion about the disciplinary research on architecture based on the analysis of the experiences brought by seven exhibitions proposed by Francesco Moschini in the gallery A.A.M. Architettura Arte Moderna, in which the architecture design proves to be crucial for the reflection on architecture making.

**Keywords:** Project activity. Poetics and representation. Architecture exhibitions.

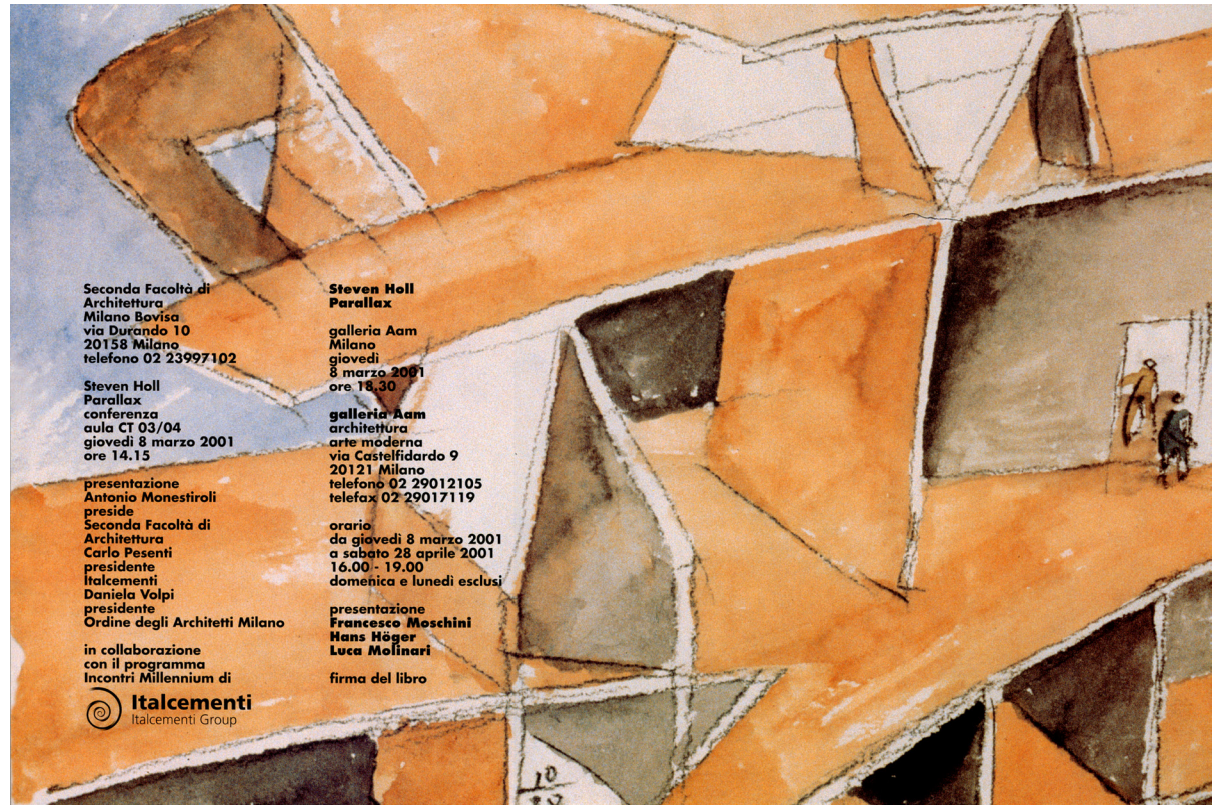


Figure 1: Poster of the conference of Francesco Moschini, Hans Höger and Luca Molinari in the Seconda Facoltà di Architettura Milano Bovisa, on the book by Steven Holl entitled Parallax and the exhibition “Steven Holl Parallax” promoted by Galeria A.A.M. Architettura Modern Art.

In the mid-‘70s, as Manfredo Tafuri’s *Progetto e utopia* invited the architects to put their projects aside, Francesco Moschini with A.A.M. Architettura Arte Moderna (Figure 1) attempted, in an antagonistic fashion, to bring back dignity to the architecture design and architectural theory, following the path of building a true disciplinary corpus able to collect and read the most visionary experiences of architects as useful times to the project development. During those years, Aldo Rossi was the director the fourteenth Milan Trien-

nial whereas Vittorio Gregotti was the president of the curatorship for the First Venice Biennial. Both institutions immediately seem to relate to the idea of a “drawn architecture”.

In this sense, since the mid-‘60s, the A.A.M. is focused on the theoretical value of the project, setting its own exhibition activities in a strongly conceptual dimension that finds its privileged field of research, especially on architectural design.

Therefore, the choice of creating occasion for reflection on indirect issues about the project development is the common ground of many important architecture exhibitions held by A.A.M. Architettura Arte Moderna in over forty years of activity. These exhibitions are valuable for offering themselves as occasions for reflection on the poetics and methodologies of architects with the same “inventive and autobiographical” vocation in architecture, although they are associated to different circumstances, times, poetics and geographies.

As a place of conflict and direct confrontation between artistic representation and architectural representation, A.A.M. Architettura Arte Moderna has set the uniqueness of similar attitudes included in the symbiotic exchange between art and architecture.

The numerous architects engaged by Francesco Moschini (hereinafter assisted by Gabriel Vaduva) are invited to show not simply a definitive documentation of their professional production but the elements and meta-design instruments, testimony of focused poetics to the constant experimentation and joy of digressing.

Drawings, drafts, notes, sculptures, sketches, notebooks and research objects generated by some sort of primary need, a childish demand for playing – those things represent significant and precious moments that illustrate the architect’s need to conform with reality for transcend it in the places of knowledge, desire and figuration.

In the exhibition spaces opened by the A.A.M. opened, first in Rome (1978) and later in Milan (1997), they were brought together to match the vital elements of artistic practice with the completeness of design course, imagining, even beyond a sense in the constructive action of architecture, the abuse and abandonment of the drawing whether in the exegesis of the design, or in the pure representation, in the *rigor mortis* of the line interpreted as a delirious and sometimes bucolic description of the environment.

Thus, during the A.A.M. Architettura Arte Moderna’s long exhibiting tradition, we can find the instrumental contributions of accurate and specific research that reveal the machinery and the constituent grammars for the writing and the *costruzione logica* of architecture. Aware of the international architectural situation, A.A.M. carries out an expository tradition that by successive steps aims to outline a genealogy of the “autonomous” fundamentals to project and identify, among unique personalities, the linguistic affinities and the crossing “analogical connections”, in an attempt to obtain a precise design identity.

In this sense, i.e., in order to focus on a philological approach that studies the reflective aspects of design, there are seven important samples highlighting the history of Milan A.A.M. headquarters; seven monographic exhibitions dedicated to seven masters of architecture that set up some of the most significant and identity orientations

of contemporary architecture: Álvaro Siza (*Sculpture, The pleasure of work*), Sverre Fehn (*Designs and materials*), Steven Holl (*Parallax*), Raimund Abraham (*Buildings/Images 1990-2000*), Jo Coenen (*Hosting the Book*), Clorindo Testa (*A choice of Architecture Design and others*) and Juan Navarro Baldeweg (*The resonance box*).

Art elevates the thought towards purer, more virginal principles; closer to the puerile and the archaic. When I first started to have the capacity of working with architecture I also felt a great need to be a painter, that is, to make something with my hands, in relation to any other type of thought productivity. (Baldeweg, *Architettura e arte*, 1996).

The exhibition devoted to Juan Navarro Baldeweg presents an essential witness to the architectural design and experimental activity of the Spanish architect, exposing altogether the results of a research revealed by the convergence of architectural design and artistic experiment, between the built solution and the necessary input. The formation of Navarro Baldeweg is deliberately the ambivalent result of a study initiated at Escuela de Bellas Artes de San Fernando and eventually completed at the Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Hence, in his work, the architect / painter reconstructs or invents an intimate relation of reciprocity and interference, a selective correspondence, an *experimentum crucis* between artistic-visual experience and technical-architectural knowledge. This coexistence takes

place both in architectural projects and in sculpture and painting experiments, in a complementary, cooperative and reciprocal fashion.

In the exhibition space, the two dimensions of this synoptic research are measured in a projective way including the complements of the visible universe to return them as correlative art and architecture purposes. Along with his previous shows, J. N. Baldeweg concurrently exposes a series of elements / sculpture, *Works of light / works of hand / works of gravity*, along with two architectural projects, the *Teatro del Canal de Madrid* and the *Music Palace and theatrical arts of Vitoria- Gasteiz*.

The protagonists of this show are gears, inventions and mockups placed on a large plane surface. There are, for example, *Five light units (Light boxes)* which are presented in the significant 1976 arrangement and the installation *Light and metals* in Vinçon room, Barcelona. On that occasion, in fact, a compilation was made gathering the results of a study on the subject of gravity, which is understood and treated as a relative and revealing agent that allows changing the Cartesian conditions of the environment in order to change perceptions and vision. Space is thought as an imaginary circumstance that induces the viewer to blur reality in order to be subject to the illusion itself. In the project for the *Music Palace and theatrical arts of Vitoria- Gasteiz*, the light becomes the cause or the pretext for the realization of a “superstructure” made of aluminum and steel, in



Figure 2: Environment of the Steven Holl Parallax exhibition

which part of the building assumes a shielding function. At the same time, this enormous filter is proposed as an evocative signal of a sculptural component, demonstrating how the work of Baldeweg can be understood as *synthèse des arts majeurs* and can be compared to architects such as Henry Van de Velde, Le Corbusier, Alvar Aalto or Carlo Scarpa.

This gesture refers to the calligraphic sculptures presented in Francesco Moschini's space, placed on a large mirror that produces, by the duplication of objects, a reciprocal allusion that liberates the uniqueness of the object or the same equal external influences. If, on one hand, autonomy exalts the figure of the object, on the other, its apparent multiplicity introduces the movement, or the *eye movement*, into spatial perception as organic law governing the project development lines.

This same sensorial quality, with a more theoretical and metaphorical connotation, is found in the projects exposed in the exhibition dedicated to Steven Holl. The phenomenological dimensions of architecture, also for Holl, depend on the scientific-cognitive parameters of perception. In fact, as he writes, "the movement of the body crossing the overlapping perspectives formed within spaces is the essential connection between us and architecture" (*Parallax*, 2000). By the launch of his book *Parallax*, Steven Holl presents to A.A.M. Architettura Arte Moderna a selection of architectural projects and exhibits,

including mockups and models for study, numerous sketches and watercolor drawings.

Also in this case, the exposition space is proposed as some kind of "ideal microcosm" where we can reconstruct the "uniqueness" of the architect's work. The exhibition provides the opportunity to look closely at the success of a differentiated research that moves within specific insights on the relationship between theory and design, concept and form. (Figure 2)

Holl's reflections are fulfilled in the numerous paper sheets painted in watercolor according to a usual practice of inventive or cognitive exercise representing the ordaining instrument of a *phenomenon* or a vision from the idea.

Holl does numerous approaches to the artistic world: he cooperates with V. Acconci, is influenced by B. Viola's digital art, contacts with D. Oppenheimer and is aware, in a special way, of the *environmental* art by J. Turrell. His research — oriented to the treatment of light understood as intervention focused on perception — represents for the American architect an important unit of measure to determine his own experience of light, space and matter.

Marked by the very need for a parallel path between artistic experimentation and architectural design, Álvaro Siza's research is conducted on the threshold of an ongoing investigation on the "essential terms" of architecture.

The presentation of this architect's design activity by A.A.M. Architettura Arte Moderna focuses on a peculiar theme, that is, the relationship with sculpture.

Working between art and architecture is also a key feature of Siza's work, which, as Baldeweg's describes, through the generous exercise of sculpture "meets an intimate need to act, to express more rapidly."

To the Portuguese architect, the sculptures as well as the sketches represent the self-reflexive and "inflexibly analytical" instruments with which one must simultaneously combine the gestures of everyday life and the effects of the imaginary, satisfying the needs of enthusiasm and foreboding.

"Every design of mine," Siza writes, "was supposed to capture precisely a concrete moment of a fleeting image in all its nuances. Insofar it can grasp this fleeting quality of reality, the design will sprout more or less clearly and will be as vulnerable as precise." Siza's *fast designs* emerge from the desire to know and contemplate reality, the constant need to confront everyday life. They are improvised and spontaneous dialogues with places and things around the theme of the building and its concreteness. "Testimonies of everyday questions, small progress and errors, of the abandonment of an idea and the resume of something different from the same idea" (Siza) his *graphic pastiches* are, as Purini says, "the architect's specific view of the world," and represent

the irreplaceable experiential practice in the formulation of the architectural idea.

Siza's sculptures and the corresponding sketches shown in the gallery bear witness to how this "capricious endeavor" is a spontaneous and necessary diversion that assumes an exclusive role in the practice of his *poetic profession*.

Therefore, conceived from the restlessness of the graphic gesture, the sculptures reveal – through their plastic linearity stripped of ornaments – a style that considers simplicity as wealth. The matter dealt with an "artisan feeling" is enlivened by the anonymous expression of "unusual actions" represented by *unidentified bodies of unknown* characters (as seen in the titles of the works). They are small statues, "archaeological citations", findings of lost innocence, revealing, by their uncertainty and ambiguity, the aspirations of the sign or creative dream.

"Surviving to the dream" that, like *kouroi*, paralyzed in harsh, votive and resigned positions ("but always available to continuity"), they seem to come to the surface, between mystery and archaism, of the stratigraphies of time, as veteran fragments, surviving forms of memory.

In these plays - writes Baldeweg - we recognize a first archaic impulse, with no style or date. They have lightness and a scale that remind us of many vernacular images. They do not want

anything. Gesticulating with embryonic arms and feet, they emerge as puppets of men and animals, with internal resources, like vacillating puppets [...] These works solve the characteristic problem of sculpture, that is, to have access to the area of the visual horizon touching the ground and leaning on the soil.

Indeed supported by pedestals, their movements are very idealized and exalted in the desire to become perfect objects “between earthly space and infinite space.” Those supports or bases are “the necessary counterpoint to lightness” and represent the needed part of the *formal system* as in Brancusi’s sculptures.

These plastic experiences are empathically reflected in their architectures, which inevitably assert themselves with a strong sculptural identity. This is how, for example, in the piezometric tower of University of Aveiro, one can read in the refined structure the static conditions of lightness and a puzzle of expressed signs in Giacometti’s *figures* (this memory is even more evident in the lines of the preliminary sketches).

And if sculpture and design compose the sound – the dimension that must reflect the desires and delights of an “anxiously lonely life,” – his architectures use these inquiries to add irony to the implacable realism of the everyday life in the worlds surrounding and going through them.

Sverre Fehn’s poetic vision (less romantic) is equally sophisticated. For his exhibition at A.A.M. Architettura Arte Moderna some sketches were assembled and presented to underline again the importance of these forms of preventive observation or “design forecasting” to the consubstantiality between idea, design and construction. Collected on numerous books and notebooks and “marked” on the insistent view of the ship, the present sketches enliven the metaphorical view of navigation, architectural digression, which is understood as nostalgic architect awareness of finding himself powerless in face of the immeasurable sea, a “visible surface, infinitely rich with analogies, of the arcane reality of things” (Pavese).

In the land-sea dualism, the foundations underlying the ideation and conception of many of Sverre Fehn’s works are noted.

The *constructive thinking* of the Norwegian architect, with “internationalist orientation”, is based on the fundamental principles of modern architecture. In his work, the echoes of Miesian rationalism resound (in the affinity to order and symmetry in classical inspiration and minimalist vocation), the organic laws of Wright (as correspondence between form and nature as realistic expression and how to use natural materials “properly”), Le Corbusier’s plastic discipline (the tendency to spatial dynamism, purism and conciliatory vision of tradition and technology) and also Louis Kahn’s traditionalist trends and Carlo Scarpa’s exhibition experiences.



Part of Fehn's *poetic* modernism arises from these assumptions, which translates the experiences of the past into a new, diverse, essentially more *primitive* "order".

"The primitive architecture can be compared to the modern architecture", as we can read in the article *Maroccan Primitive Architecture*, where Fehn collects impressions of his trip to Morocco in 1952. He describes the pivotal nature of the buildings in that country and is amazed by the way *constructive logic*, clarity and simplicity meet the peculiar characteristics of the tradition of modern functionalism.

I find things that lead me to find myself. Today, visiting Morocco to study the primitive architecture is not like traveling to meet new things. As a matter of fact, we do nothing else but recognize. As when we look at Frank Lloyd Wright's house at Taliesin – a fragmented entity whose materials have the same rudeness. The same must happen with Mies van der Rohe's walls. The same character with no limits. And the poetry of Le Corbusier hanging gardens.

Just as African sculptures represent *reality* for Picasso, the architectures of Morocco represent *modernity* for Fehn. The essence, logic and naturalness of those buildings are reflected in his poetry, materializing the anatomical integrity of the project with reality, time, place and light.

In his Corbusian trip to the past, Fehn discovers the elementary forms and the few elements found in the source of architecture that consent returning to its *zero degree*, the "cosmogony attempt to renewal, reconstructing of the conditions of early days" (Rykwert) in *order to restart*.

On the designs exposed, the sign becomes a search – a mystical and sensuous search of the invisible or indefinite traits of a parallel course consonant to the project's course, the only possible way to reach the *reconstructive* conquer of architecture. "In his way of constructing, the primitive seems to be as simple and logical as nature." By paraphrasing this assertion, it can be said that in his way of designing, Fehn seems to be as simple and logical as the primitive. In fact, the dashed features of his sketches appear as Neolithic incisions, adhering to an idiomatic writing that arises from the need to transpose, in figure, the somatic *characteristics* of things or primary ideas, to truly understanding them.

With the exhibition dedicated to Clorindo Testa, on the occasion of his laureate *honoris causa* granted by Università di Roma "La Sapienza", A.A.M. Architettura Arte Moderna of Rome aims to combine – through a careful choice of designs and projects – the operative and theoretical elements that contribute to the definition of an architecture understood not as stagnation of the language itself, but as a multidisciplinary concatenation of many reference systems to which the design of the project belongs indirectly.

Clorindo Testa develops his research giving equal importance to architectural and artistic representation. His painting records the conditioning of memory and knowledge and reveals the specific values and expressive contents of each eventual operation. Art goes to architecture leading to the mobilization of the linguistic code according to an evocative process of insemination of paper sheet, space and thought.

Observing reality and questioning the imaginary, Clorindo Testa finds in painting “the privileged laboratory of light, accidental forms, sometimes extracted from the humorous and surreal subconscious” (Ignasi de Solá-Morales).

The Italian-Argentine architect’s constant focus on figuration and, therefore, on the re-figuration (of elements and episodes, either mythical or real), represents the essential premise of an autobiographical and historicist poetics, that finds its specificity in the complementary juxtaposition of factors or thoughts from many sources. From these interactions, as well as from the complicity of new confrontations or conflicts, derive the constituent elements of Clorindo Testa’s work.

The experience of painting, parallel to the experience of architecture, is always a figurative research, but not abstract by convention. The figure is a representation of a whole content and certain values linked to the emotional, individual or personal realm, to the decisions of the pro-

ject and not to the mechanical and purely typological aspect. (C. Testa)

The role of *figurative research* is, in fact, decisive to the formal definition of Testa’s architecture. The continuous use of imagination and pictorial invention always translates into a personal determination of complex and articulate constructive solutions, filled with “references and relations with life” but always linked to a subtle irony (understanding, writes L. Semerani, “as an autocratic weapon of an architect who does not want to be monumental”).

A direct consequence of the pictorial experience and humorous line is the continuous reference to the allegorical dimension that Clorindo Testa makes when describing his works. So, for example, *las manos y las legs* becomes the figurative expression to identify the pillars or columns that support the Bank of London and South America or the National Library.

Every new project designed for the city needs to compensate the ways of society, culture and use, as well as measure with the organization of the whole. This constitutes the predominant feature of the project’s criteria presented in the exhibition dedicated by A.A.M. to Jo Coenen. His design activity is continuously on the practice of design, in reducing the idea to lines. The figure is completed, in fact, by the visual and concrete deposition of primary and constitutive dimensions of architecture.

The correlation between design, as a gesture of research, and architecture, as immediate and decipherable reality of technical and executive works, is presented by Jo Coenen as a little far away, as if one or the other mode of action of the representation could break the separation whether ideological (referring to the entire history of architectural representation) or disciplinary (when the two forms of research cannot be seen separately). However, the sketches do not constitute an autonomous value corpus concerned with constructive “rationalization”. Consequently, Jo Coenen’s designs on display retake a stereotype of comic book reality, tending to signal the end result or even the introduction of architecture into urban landscape. This happens, therefore, with a tranquility of the graphic act marked by self-complacency in the forms because it is provoked by an organizational process of space.

Compared to Sverre Fehn’s designs, a reassuring view is strongly recommended, but semi-defining the volumes on an urban context. Fehn’s drawings, in fact, evoke from the beginning the connotation of a description that is not prerogative of the constructible, presented in a more elegant fashion also in the presentation that in Coenen’s work, on the contrary, is melancholy given back or that surrenders, perhaps deliberately, to the reality of the composition process.

Coenen’s designs derive from a systematic and instinctive methodology in which the obsessive

continuity of the sign assumes specific connotations, outlining and simplifying the formal and spatial behavior of construction.

“Here I grow flowers that never die, I have seen dolls whose breath never ceases, whose movements never cease. Here the chromatism scents, and the walls are represented in immeasurable dimensions”. This same value set by Rob Krier to the pictorial representations is restored in the Coenen’s figurative intention. In the lucid consistency of his representation, in fact, reads the desire to “figure” in a single moment, the complex structural and distributive iconography of the project in practical and timely manner, repairing the flattery of each easy suggestion and dependency.

From the four library projects exposed in the Milanese headquarters of A.A.M. Architettura Arte Moderna, we can grasp the meaning of this attitude as well as the dynamics of the choices and results set up for each one of these four exercises. The projects for the Center Céramique and Biblioteca di Maastricht (1995), for Openbare Bibliotheek Amsterdam (2001), for the Biblioteca Europea di Informazione e Cultura to Milano (2001) and for the Public Library in Dortmund (1995) are presented in the various phases of the project through numerous designs, sketches, photographs, renderings and models restoring the sense of a thematic research developed around the idea of housing the book.

A less “deliberative” and more material feeling is found between fierce and obsessive signs of Raimund Abraham’s troubled graphics. His designs, real and concrete expressions of the imaginary and the absurd, seem to revoke the “phases” of a genesis of architecture or a return to their origins. Exposed on the walls of A.A.M. Architettura Arte Moderna, these “deserter studies” bring architecture back – in its ambiguity – to a preliminary dimension, to its own nature of imagined matter.

A design is for me a model oscillating between mind and physical, built reality of architecture. It is not a step towards that reality, but an autonomous act that anticipates the concreteness of the idea itself. An architectural design can never be an illustration, but must submit to its own constructive laws that reveal the idea of their intrinsic syntactic form, through the grammar of lines. The line intends the precision of geometry, while the stratification of the pigments and its tessitura express the internal and external quality of matter. The first sign on a blank sheet, the first notch on a stone, and the first incision on a metal plate represent the beginning of architecture. Designing is to focus an idea on a body, violating its silence.

The incision Abraham talks about sets the attempt to consummate the matter to come – with subtraction processes – to the self-revelation, to its infringed order. This painful denial frees the memory and the desire for the surface materiality to bring

to light the ultimate allusion to the symbol of myth. Thus, in these designs, fractures, cuts and topographical passages reveal, by some sort of telluric request, the elementary forms of architecture between natural and artificial, real and imaginary.

Idea and matter are the polarities of architecture. They have different fates. For the thinking, the idea has to prevail. Matter becomes refusal. The idea is the manifestation of thought, totally enclosed and protected from the power of its inventor, but violated by the intention of its pursuit and its resulting realization. The expression of thought is silenced as soon as it is pronounced, while the silence of matter is violated by its own fate of decay. Matter can survive its own destiny only by means of the memory of desire: an adventure through the real and the imaginary, an adventure of work searching for itself.

Abraham’s works refer to the states of architecture in the constructive and compositional temporality, therefore, in the very nightmare of an uncontrollability of the architectural gesture. In these works, there are pending forms mainly towards the artistic and sculptural ideal, but also towards a lightness of the thought of visible comprehension in ornamental forms or, more precisely, related to Massimo Scolari’s work. The drawings, above all, give life to architectural visions, so it is possible to grasp the Abraham’s monistic vocation, leading to visibility the multiple forms of imaginary: the unknown, the unexpected, the

surprising. This representation of the origin along with the destination, of dream along with memory, triggered by fantasy acts, reveals the project in its dimension of pure architectural object (for example, as it happens for the project of Torre Della Sapienza, 1980).

That dreamy-romantic dimension, used as image catalyst, refers theoretically, not officially, to “turning their backs” in Caspar David Friedrich, or even, says Abraham, to the “topography crash,” to “desolate landscapes”, therefore, to the” ultimate desire to make architecture”. ■

# arq.urb

# #20

| setembro - dezembro |  
| 2017 |

**UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU**  
**mestrado em arquitetura e urbanismo**

revista eletrônica de arquitetura e urbanismo  
ISSN 1984-5766 | [www.usjt.br/arq.urb/](http://www.usjt.br/arq.urb/)

[english version](#)

2 | Editorial

8 | **Fernando G. Vázquez Ramos e Eneida de Almeida, Editores**

> Exposições de arquitetura: cronologia de um fenômeno cultural moderno e algumas inquietações

22 | **Agnaldo Farias**

> Exposições de Arquitetura no Brasil, um breve balanço

27 | **Renato Anelli**

> Para interpretar a arquitetura: curadoria como prática formativa

35 | **Marcelo Carvalho Ferraz**

> A curadoria de exposições de arquitetura

41 | **Carlos Eduardo Dias Comas**

> Arquitetura Latino-Americana no MoMA

57 | **Marilys Nepomechie e Eric Goldemberg**

> A colmeia radical: experimentos em habitação social e urbanismo na América Latina

65 | **Victoria Wilson**

> Passeando pela praça: Mies van der Rohe e James Stirling

88 | **Francesco Maggiore**

> Abraham, Baldeweg, Coenen, Fehn, Holl, Siza, Testa: sete mestres por uma só galeria. Uma seleção de mostras de arquitetura apresentadas em Milão por A.A.M. Architettura Arte Moderna

100 | **Pedro Azara**

> Exposição: da ideia ao prego. (tudo o que você gostaria de saber sobre exposições e temia perguntar)

**>> [acesse a edição integral deste número](#)**

[> estrutura](#) > [linha editorial](#) > [normas](#) > [números anteriores](#) > [contato](#)

[> sumário](#) > [editorial](#) > [temático](#) > [ensaios & pesquisa](#) > [depoimentos & debates](#) > [em formação](#) > [discutindo projetos](#) > [clássicos, em português](#)



## Abraham, Baldeweg, Coenen, Fehn, Holl, Siza, Testa: sete mestres por uma só galeria. Uma seleção de mostras de arquitetura apresentadas em Milão por A.A.M. Architettura Arte Moderna

Francesco Maggiore\*

Tradução de Eneida de Almeida

\*Arquiteto pelo Politécnico de Bari, doutorando pela Faculdade de Arquitetura da Universidade da Basilicata, desde 2005 é membro do Conselho Dirigente de A.A.M. Architettura Arte Moderna, responsável por atividades expositivas, editoriais e demais eventos culturais.

### Resumo

O artigo propõe a discussão sobre a pesquisa disciplinar no campo da arquitetura com base na análise das experiências trazidas por sete exposições propostas por Francesco Moschini na galeria A.A.M. Architettura Arte Moderna, nas quais o desenho de arquitetura mostra-se como elemento crucial para a reflexão sobre fazer arquitetônico.

Palavras chave: Atividade projetual. Poéticas e representações. Mostras de arquitetura.

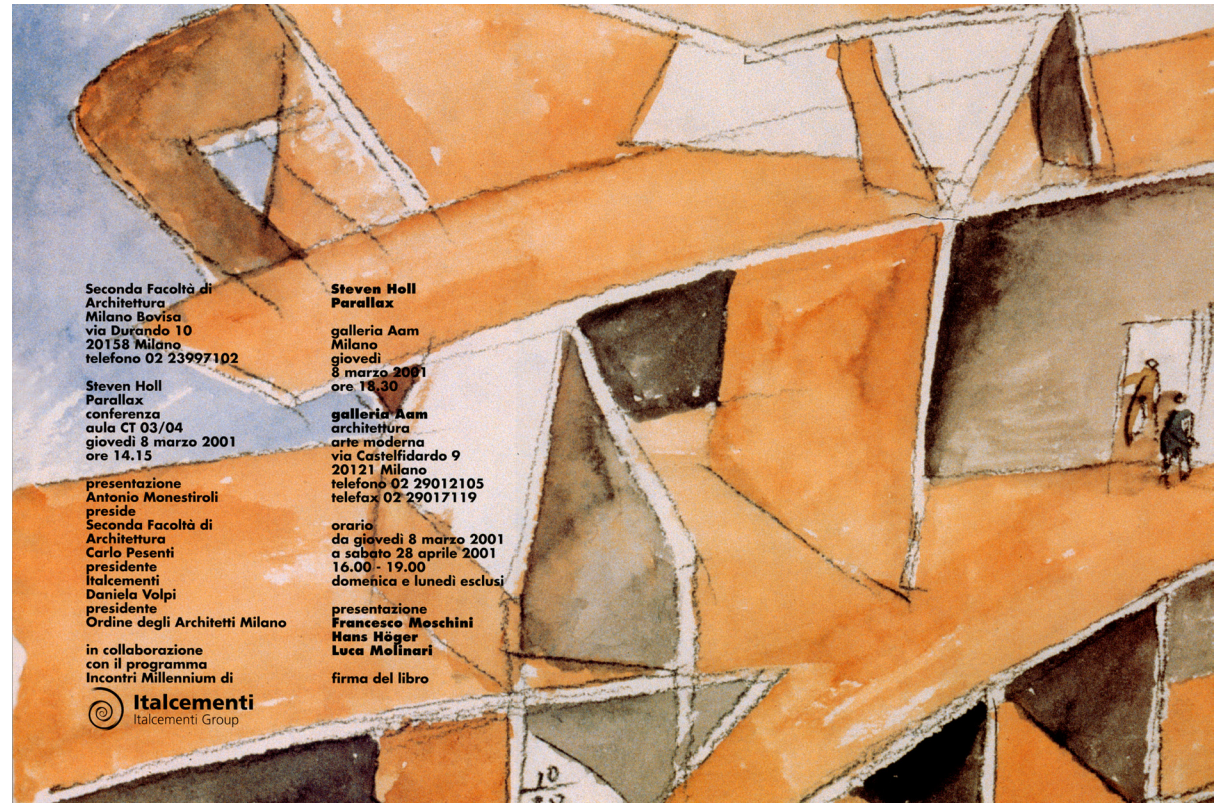


Figura 1: Cartaz de divulgação da conferência de Francesco Moschini, Hans Höger e Luca Molinari na Seconda Facoltà di Architettura Milano Bovisa, sobre o livro de Steven Holl intitulado *Parallax* e a exposição “Steven Holl Parallax” promovida pela Galeria A.A.M. Architettura Arte Moderna].

Na metade dos anos setenta enquanto Manfredo Tafuri em “Projeto e utopia” convida os arquitetos a engavetar seus projetos, Francesco Moschini com A.A.M Architettura Arte Moderna (Figura 1) tenta, de modo antagônico, restituir dignidade ao desenho de arquitetura e à teoria arquitetônica seguindo o caminho da constituição de um verdadeiro corpus disciplinar capaz de recolher e ler as experiências mais visionárias dos arquitetos como momentos úteis ao desenvolvimento do projeto. São os anos nos quais Aldo Rossi dirige a décima quarta Trienal

de Milão e Vittorio Gregotti preside a curadoria da Primeira Bienal de Arquitetura de Veneza. Ambas as Instituições desde logo parecem se associar à ideia de uma “arquitetura desenhada”.

Nessa direção, desde a metade dos anos Sessenta, A.A.M. privilegia o valor teórico do projeto, colocando suas próprias atividades expositivas numa dimensão fortemente conceitual que encontra, sobretudo no desenho de arquitetura, seu privilegiado campo de pesquisa.



A escolha de criar ocasiões de reflexão sobre temas indiretos acerca do desenvolvimento do projeto constitui, assim, o denominador comum das numerosas e importantes mostras de arquitetura realizadas em mais de quarenta anos de atividade pela A.A.M. Architettura Arte Moderna. Mostras essas que têm o mérito de se oferecer como ocasiões de reflexão sobre as poéticas e as metodologias de arquitetos com a mesma vocação “inventiva e autobiográfica” no fazer arquitetura, embora ligados a circunstâncias, tempos, poéticas e geografias diferentes.

Lugar do embate e do confronto direto entre a representação artística e a representação arquitetônica, A.A.M. Architettura e Arte Moderna definiu a unicidade de atitudes semelhantes incluídas na troca simbiótica entre arte e arquitetura.

Os numerosos arquitetos envolvidos por Francesco Moschini (coadjuvado seguidamente por Gabriel Vaduva) são convidados a expor não uma mera documentação definitiva de sua produção profissional, mas sim os elementos e os instrumentos metaprojetuais, testemunhos de poéticas dirigidas à constante experimentação e ao prazer do divagar.

Desenhos, esboços, notas, esculturas, croquis, cadernos e objetos de investigação gerados por uma espécie de necessidade primária, uma exigência infantil de brincar, representam momentos significativos e preciosos que ilustram a necessidade do arquiteto de identificar-se com a reali-

dade para transcendê-la nos lugares do conhecimento, do desejo e da figuração.

Nos espaços expositivos que A.A.M. abriu, antes em Roma (1978) e depois paralelamente em Milão (1997) foram aglutinados para fazer coincidir os motes vitais da prática artística com a plenitude do percurso de projeto, imaginando, mesmo além de um sentido na ação construtiva da arquitetura, o abuso e o abandono do desenho seja na exegese do projeto, seja na representação pura, no rigor mortis da linha interpretada como delirante e por vezes bucólica descrição do ambiente.

Na longa tradição expositiva de A.A.M. Architettura Arte Moderna é possível, portanto, encontrar as contribuições instrumentais de pesquisas específicas e acuradas que revelam as engrenagens e as gramáticas constitutivas para a escrita e a construção lógica da arquitetura. Atenta à situação arquitetônica internacional, A.A.M. leva adiante uma tradição expositiva que, por etapas sucessivas, mira delinear uma genealogia dos fundamentos “autônomos” do projetar e individuar, entre as singulares personalidades, as afinidades linguísticas e as “ligações analógicas” que se cruzam na tentativa de chegar a uma precisa identidade projetual.

Em tal direção, ou seja, com o interesse de privilegiar uma pesquisa filológica que observa os aspectos reflexivos do projetar, são orientadas sete importantes mostras que assinalaram a história

da sede milanesa de A.A.M.; sete mostras monográficas dedicadas a sete mestres da arquitetura que definiram alguns entre as mais significativas e identitárias orientações da arquitetura contemporânea: Álvaro Siza (*Escultura. O prazer do trabalho*), Sverre Fehn (*Desenhos e matérias*), Steven Holl (*Paralaxe*), Raimund Abraham (*Edifícios / Imagens 1990-2000*), Jo Coenen (*Hospedar o livro*), Clorindo Testa (*Uma escolha de Desenhos de Arquitetura e não apenas*) e a Juan Navarro Baldeweg (*A caixa de ressonância*).

A arte eleva o pensamento na direção de princípios mais puros, mais virgens; mais próximos do infantil e do arcaico. Desde quando comecei a ter a possibilidade de trabalhar com a arquitetura sinto uma grande necessidade também de ser também pintor, ou seja, de fazer com as mãos, em relação a qualquer outro tipo de produtividade de pensamento. (*Baldeweg, Architettura e arte*, 1996).

A mostra dedicada a Juan Navarro Baldeweg apresenta um essencial testemunho sobre a atividade projetual e experimental do arquiteto espanhol, expondo de forma conjunta os resultados da pesquisa que se revela aproximando o projeto arquitetônico e o experimento artístico, entre a solução construída e a ideia necessária. A formação de Navarro Baldeweg, não por acaso, é consequência de um estudo ambivalente iniciado na Escuela de Bellas Artes de San Fernando e concluído sucessivamente na Escuela Técnica Superior de

Arquitetura de Madrid. Arquiteto/pintor, portanto, em seu trabalho reconstrói ou inventa uma relação íntima de reciprocidade e de interferências, uma correspondência seletiva, uma *experimentum crucis* entre a experiência artístico-visual e o conhecimento técnico-arquitetônico. Esta convivência se realiza seja nos projetos de arquitetura, quanto nos experimentos de escultura e pintura, de forma complementar, conjunta e correspondida.

No espaço expositivo se medem de forma projetiva as duas dimensões dessa pesquisa sinótica que compreende os complementos do universo visível para devolvê-los como correlativos intentos de arte e arquitetura. Juntamente com suas precedentes mostras, J.N. Baldeweg expõe em paralelo uma série de elementos/escultura, Obras de luz/obras da mão/Obras de gravidade, com dois projetos de arquitetura, o *Teatro do Canal de Madrid* e o *Palácio da Música e das artes teatrais de Vitoria-Gasteiz*.

Protagonistas dessa mostra são engrenagens, invenções e maquetes colocadas sobre um grande plano. Aí estão, por exemplo, as *Cinco unidades de luz (Caixas de Luz)* apresentadas no significativo arranjo de 1976, para a instalação Luz e metais na sala Vinçon em Barcelona; naquela ocasião, de fato, se aglutinaram os resultados de um estudo sobre o tema da gravidade entendida e tratada como agente relativo e revelador que consente modificar as condições cartesianas do ambiente como fim de alterar a percepção e a



Figura 2: Ambiente da exposição Steven Holl Parallax.

visão; o espaço é pensado como circunstância imaginária que induz o espectador a desfocalizar a realidade para se sujeitar à própria ilusão. No projeto para o *Palácio da música e das artes teatrais de Vitoria-Gasteiz* a luz torna-se a causa ou o pretexto para a realização de uma “superestrutura” em aço e alumínio que envolve parte do edifício assumindo a função de blindagem. Este enorme filtro ao mesmo tempo se propõe como sinal evocativo de componente escultórico, demonstrando como o trabalho de Baldeweg pode ser entendido como “synthèse das arts majeurs”, podendo ser colocado ao lado daquele de arquitetos como Henry Van de Velde, Le Corbusier, Alvar Aalto ou Carlo Scarpa.

Esse gesto remete às esculturas caligráficas presentes no espaço de Francesco Moschini, colocadas sobre um grande espelho que produz na duplicação dos objetos a alusão recíproca que libera a singularidade do objeto ou do mesmo igual das influências externas. E, se por um lado, a autonomia exalta a figura do objeto, do outro, vice-versa, a sua aparente multiplicidade introduz na percepção espacial o movimento ou o *movimento do olho* como lei orgânica que governa as linhas de desenvolvimento do projeto.

Essa mesma qualidade sensorial, mas com uma conotação mais teórica e metafórica, reencontra-se nos projetos expostos na mostra dedicada a Steven Holl. As dimensões fenomenológicas da arquitetura, também para Holl, dependem dos pa-

râmetros científico-cognitivos da percepção; de fato, como ele escreve, “o movimento do corpo quando atravessa as perspectivas sobrepostas que se formam no interior dos espaços é a conexão elementar entre nós e a arquitetura” (*Parallax*, 2000). No lançamento do seu livro *Parallax*, Steve Holl apresenta, para A.A.M. Architettura Arte Moderna, uma seleção de projetos de arquitetura e expõe, entre maquetes e modelos de estudo, numerosos esboços e desenhos em aquarela.

Também nesse caso, o espaço expositivo se propõe como uma espécie de “microcosmo ideal” no qual é possível reconstruir a “unicidade” da obra do arquiteto; a mostra torna-se a ocasião para olhar de perto os êxitos de uma pesquisa diferenciada que se move no interior de aprofundamentos específicos sobre a relação entre teoria e projeto, entre conceito e forma. (Figura 2)

As reflexões de Holl se concretizam nas numerosas folhas de anotação que pinta em aquarela conforme uma prática habitual de exercício inventivo ou cognitivo que representa o instrumento ordenador de um fenômeno ou de uma visão a partir da ideia.

São numerosas suas aproximações com o mundo da arte: colabora com V. Acconci, é influenciado pela arte digital de B. Viola, tem contato com D. Oppenheim e de forma especial é atento à arte *ambientalista* de J. Turrell; a pesquisa deste autor, dirigida ao tratamento da luz entendido como in-

tervenção voltada à percepção, representa para o arquiteto americano uma importante unidade de medida com a qual determinar a própria experiência de luz, espaço e matéria.

Marcada pela própria necessidade de um caminho paralelo entre a experimentação artística e a projeto arquitetônico, a pesquisa de Álvaro Siza é conduzida no limiar de uma contínua investigação sobre os “termos essenciais” da arquitetura.

A.A.M. Arquitetura Arte Moderna ao apresentar a atividade projetual deste arquiteto focaliza um tema peculiar, isto é, a relação com a escultura.

Trabalhar entre arte e arquitetura também é uma característica decisiva da obra de Siza que, como escreve Baldeweg, através do exercício generoso da escultura “satisfaz uma necessidade íntima de agir, de se expressar com uma maior velocidade”.

As esculturas, assim como os esboços, representam para o arquiteto português os instrumentos auto reflexivos e “obstinadamente analíticos” com os quais juntar simultaneamente os gestos do cotidiano e os efeitos do imaginário e com os quais satisfazer as necessidades do entusiasmo e do pressentimento.

Cada desenho meu – escreve Siza – queria apanhar com o máximo rigor um momento concreto de uma imagem fugaz em todas suas nuances; na medida em que consegue agarrar

essa qualidade fugaz da realidade, o desenho brotará mais ou menos claro e será tão mais vulnerável quanto mais preciso.

Os *desenhos velozes* de Siza nascem da vontade de conhecer e contemplar o real, da necessidade constante de se confrontar com o cotidiano; são diálogos improvisados e espontâneos com os lugares e as coisas ao redor do tema do construir e sua concretude. “Testemunhos das dúvidas cotidianas, dos pequenos progresso e erros, do abandono de uma ideia e do retomar algo de diferente da mesma ideia” (Siza), os seus pastiches gráficos são, como diria Purini, “o olhar específico do arquiteto sobre o mundo”, e representam a prática experiencial insubstituível na formulação da ideia arquitetônica.

As esculturas do Siza, com os relativos esboços preparatórios expostos na galeria, são o testemunho de como esse “empenho caprichoso” seja um desvio espontâneo e necessário que assume um papel exclusivo na prática de sua *profissão poética*.

Concebidas, portanto, a partir da inquietude do gesto gráfico, as esculturas se colocam revelando, na sua linearidade plástica despojada de ornamentos, um estilo que assume a simplicidade como riqueza. A matéria, tratada com “sentimento artesão”, é animada na expressão anônima de “ações inusitadas” representadas por *corpos não identificados* de personagens *desconhecidos* (como se observa nos títulos das obras).

Tratam-se de pequenas estatuetas, “citações arqueológicas”, achados da inocência perdida, que revelam, na sua incerteza e ambiguidade, as aspirações do signo ou do sonho criativo.

“Sobreviventes ao onírico” que, como *kouroi*, paralisados em posições duras, votivas e rendidas (“mas sempre disponíveis a continuidades”), parecem vir à tona, entre o mistério e o arcaico, das estratigrafias do tempo, como fragmentos veteranos, formas sobreviventes da memória.

Nessas peças – escreve Baldeweg – reconhecemos um primeiro impulso arcaico, sem estilo nem datação. Possuem uma leveza e uma escala que nos remetem à memória de muitas imagens vernaculares. Não pretendem nada. Gesticulando com braços e pés em embrião, emergem como bonecos de homens e animais, com recursos internos, como marionetes indecisas [...] Essas obras resolvem, deleitando-se, o problema característico da escultura, ou seja, ter acesso à área do horizonte visual tocando temporaneamente o solo e apoiando-se na terra.

Sustentados de fato por pedestais, seus movimentos são tão idealizados e exaltados no desejo de se tornar objetos perfeitos “entre espaço terreno e espaço infinito”. Esses suportes ou bases são “o contraponto necessário à leveza” e representam a parte necessária do *sistema formal* assim como acontece nas esculturas de Brancusi.

Essas experiências plásticas se refletem empaticamente nas suas arquiteturas que inevitavelmente se afirmam com uma forte identidade escultural. Eis como, por exemplo, na Torre piezométrica da Universidade de Aveiro, na refinada estrutura, pode-se ler as condições de uma leveza estática alcançada e de um enigma de signos expressos nas *figuras* de Giacometti (lembança que se torna ainda mais evidente nas linhas dos esboços preliminares).

E se a escultura e o desenho constituem o som, a dimensão na qual refletir os desejos e os encantos de uma “vida ansiosamente solitária”, as suas arquiteturas se valem dessas indagações para acrescentar ironia ao implacável realismo do cotidiano do mundo que as rodeia e as atravessa.

A visão poética de Sverre Fehn (menos romântica) é igualmente refinada. Para a sua exposição na A.A.M. Arquitetura Arte Moderna são reunidos e apresentados alguns esboços para sublinhar mais uma vez a importância que essas formas de observação preventiva ou de “previsão projetual” possuem em relação à consubstancialidade entre ideia, projeto e construção. Recolhidos em numerosos álbuns e blocos de notas e “marcados” na exibição insistida da nau, os esboços presentes dão vida à metafórica visão da navegação, divagação arquitetônica, entendida como nostálgica tomada de consciência do arquiteto em se descobrir impotente diante do espaço incomensurável de mar “face visível, infinitamente rica de analogias, da arcana realidade das coisas” (Pavese).

No dualismo terra/mar notam-se os fundamentos que estão na base da ideação e da concepção de muitas obras de Sverre Fehn.

O *pensamento construtivo* desse arquiteto norueguês, de “orientação internacionalista”, se baseia sobre os princípios fundamentais da arquitetura moderna. Em sua obra ressoam, de fato, os ecos do racionalismo miesiano (na inclinação à ordem e à simetria na inspiração clássica e na vocação minimalista), das leis orgânicas de Wright (como correspondência entre forma e natureza, como expressividade realista e como utilização “própria” dos materiais naturais), da disciplina plástica de Le Corbusier (pela tendência ao dinamismo espacial, ao purismo, e à visão conciliadora entre tradição e tecnologia) e ainda das tendências tradicionalistas de Louis Kahn e das experiências expositivas de Carlo Scarpa.

Desses pressupostos parte o *modernismo poético* de Fehn, que traduz as experiências do passado em uma “ordem” nova, variada, essencialmente mais *primitiva*.

“A arquitetura primitiva pode ser comparada à arquitetura moderna”, como se lê no texto *Maroccan Primitive Architecture*, onde Fehn recolhe as impressões de sua viagem ao Marrocos em 1952 e onde descreve a natureza primitiva das construções desse país surpreendendo-se de como na *lógica construtiva*, na clareza e na simplicidade se encontrem os caracteres peculiares

da tradição do funcionalismo moderno.

Descubro coisas que me levam a descobrir a mim mesmo. Hoje visitar o Marrocos para estudar a arquitetura primitiva não é como viajar para conhecer coisas novas. Na realidade não se faz outra coisa senão reconhecer. Como ao olhar a casa de Frank Lloyd Wright a Taliesin – uma entidade fragmentada cujos materiais têm a mesma rudez. Também os muros de Mies van der Rohe devem ser assim. O mesmo caráter sem limites. E também a poesia dos jardins suspensos de Le Corbusier.

Assim como as esculturas africanas para Picasso representam a realidade, as arquiteturas do Marrocos representam a *modernidade* para Fehn; a essência, a lógica e a naturalidade dessas construções se refletem na sua poética, materializando a integridade anatômica do projeto com a realidade, o tempo, o lugar e a luz.

Nessa *voyage* corbusiana em direção ao passado, Fehn descobre as formas elementares e os poucos elementos que estão na origem da arquitetura e que consentem, por isso, retornar ao seu *grau zero*, na “tentativa cosmogônica de renovar reconstituindo as condições dos primórdios” (Rykwert) para poder *re-começar*.

Nos desenhos expostos o signo se faz busca; uma busca mística e sensorial dos traços invisíveis ou indefinidos de um percurso paralelo e

consoante com o do projeto, o único caminho possível para chegar à conquista reconstrutiva da arquitetura. “No seu modo de construir, o primitivo aparece simples e lógico como a natureza”, parafraseando essa sua afirmação, pode-se dizer que no seu modo de desenhar, Fehn aparece simples e lógico como o primitivo: de fato, os traços descarnados dos seus esboços aparecem como incisões neolíticas, aderentes a uma escrita idiomática que surge da necessidade de transpor, na figuração, as *características somáticas* das coisas ou das ideias primárias, para chegar à sua verdadeira compreensão.

Com a exposição dedicada a Clorindo Testa, em ocasião de sua *laurea honoris causa* concedida pela Universidade de Roma “La Sapienza”, A.A.M. Architettura Arte Moderna de Roma pretende conjugar, através uma cuidadosa escolha de desenhos e projetos, os elementos operativos e teóricos que contribuem à definição de uma arquitetura entendida não como estagnação da própria linguagem, mas como concatenação multidisciplinar dos diversos sistemas de referências aos quais indiretamente a concepção do projeto pertence.

A pesquisa de Clorindo Testa é desenvolvida com a mesma importância à representação arquitetônica e à artística; na sua pintura se registram os condicionamentos da memória e do conhecimento e se revelam os valores específicos e os conteúdos expressivos de cada operação even-

tual. A arte vai à arquitetura levando à mobilização do código linguístico segundo um processo evocativo de inseminação, da folha, do espaço e do pensamento.

Observador do real e questionador do imaginário, Clorindo Testa encontra na pintura “o laboratório privilegiado das formas leves, acidentais, às vezes extraídas do subconsciente humorístico e surreal” ((Ignasi de Solá-Morales).

A constante atenção do arquiteto ítalo-argentino em relação à figuração e, portanto, à re-figuração (de elementos e episódios, míticos ou reais), representa a premissa essencial de uma poética autobiográfica e historicista, que encontra sua especificidade na justaposição complementar de fatores ou pensamentos de diversa procedência; dessas interações, assim como da cumplicidade de novos confrontos ou conflitos, derivam os elementos constitutivos das obras de Clorindo Testa.

A experiência da pintura, paralelamente àquela da arquitetura, é sempre uma pesquisa figurativa, mas não convencionalmente abstrata. A figura é representação de todo um conteúdo e de certos valores ligados à emotividade, à esfera individual ou pessoal, às decisões do projeto e não ao aspecto mecânico e puramente tipológico. (Clorindo Testa).

O papel da pesquisa *figurativa* é, de fato, decisivo na definição formal da arquitetura de Testa;

o contínuo recurso à imaginação e à invenção pictórica se traduz sempre numa pessoal determinação de soluções construtivas complexas e articuladas, ricas de “referências e de relações com a vida” mas sempre ligadas a uma sutil ironia (compreensão, escreve L. Semerani, “como arma autocrítica de um arquiteto que não quer ser monumental”).

Uma direta consequência da experiência pictórica e da linha humorística é a contínua referência à dimensão alegórica que Clorindo Testa faz ao descrever as suas obras; assim, por exemplo, *las manos y las patas* tornam-se a expressão figurada para identificar os pilares ou as colunas que sustentam o Banco de Londres e América do Sul ou a Biblioteca Nacional.

A necessidade para cada novo projeto pensado para a cidade de compensar-se com as formas da sociedade, da cultura e do uso e de mensurar-se com a organização do conjunto, constitui o aspecto predominante dos critérios de projeto apresentados na mostra dedicada por A.A.M. a Jo Coenen. A sua atividade projetual encontra-se continuamente com a prática do desenho; na redução da ideia a linhas e a figuras se completa, de fato, a deposição visual e concreta das dimensões primárias e constitutivas da arquitetura.

A correspondência entre desenho, como gesto de pesquisa, e a arquitetura, como realidade imediata e decifrável de elaborados técnico-executivos,

apresenta-se em Jo Coenen de maneira pouco distante como se um e outro modo de agir da representação freassem a separação seja ideológica (se remete à inteira história da representação arquitetônica) seja disciplinar (quando as duas formas de pesquisa não podem ser vistas separadamente) enquanto, sobretudo, os esboços não constituem um corpus de valor autônomo preocupando-se com a “racionalização” construtiva. Consequentemente os desenhos de Jo Coenen em exposição retomam um estereótipo de realidade de histórias em quadrinhos tendentes a assinalar o resultado final, ou mesmo a introdução de uma arquitetura na paisagem urbana; isso acontece, portanto, com uma tranquilidade do ato gráfico marcado por auto complacência das formas porque provocado prevalentemente por um processo organizativo do espaço.

Se comparados aos desenhos de Sverre Fehn, adverte-se em grande medida uma visão tendenciosamente tranquilizante, embora na semi-definição dos volumes no contexto urbano. Os desenhos de Fehn, de fato, evocam desde o início o sentido de uma descrição que não é, no imediato, prerrogativa do construível, oferecendo-se em uma maior elegância também na apresentação que em Coenen, ao contrário, é melancolicamente devolvida ou que se rende, talvez voluntariamente, à ou na realidade do processo compositivo.

Os desenhos de Coenen derivam de uma sistemática e instintiva metodologia na qual a obsessiva



continuidade do sinal assume conotações específicas, esquematizando e simplificando os comportamentos formais e espaciais da construção.

“Aqui eu cultivo flores que nunca morrem, visto bonecas cujo respiro não cessa nunca, cujos movimentos não cessam nunca. Aqui perfuma o cromatismo, se representam as paredes em dimensões incomensuráveis”; esse mesmo valor que têm para Rob Krier as representações pictóricas é restituído na intenção figurativa de Coenen. Na lúcida coerência das suas representações, de fato, lê-se a vontade de “figurar”, de um só momento, a complexa iconografia estrutural e distributiva do projeto, em modo prático e pontual, ao reparo das adulações de cada fácil sugestão e dependência.

Através dos projetos de quatro bibliotecas expostos na sede milanese de A.A.M. Architettura Arte Moderna, é possível colher o sentido dessa atitude e as dinâmicas das escolhas e dos resultados que para cada um desses quatro exercícios são determinados. Os projetos para o *Centre Céramique e Biblioteca di Maastricht* (1995), para a *Openbare Bibliotheek Amsterdam* (2001), para a *Biblioteca Europea di Informazione e Cultura a Milano* (2001) e para a *Public Library em Dortmund* (1995) são apresentados, nas diversas fases de projeto, através de numerosos desenhos, croquis, fotografias, renders e modelos restituindo o sentido de uma pesquisa temática desenvolvida ao redor da ideia de dever *housing*

*the book (hospedar o livro).*

Um sentimento menos “deliberativo”, e mais material, encontra-se entre os sinais impetuosos e obsessivos das atribuladas grafias de Raimund Abraham. Os seus desenhos, expressões reais e concretas do imaginário e do absurdo, parecem reevocar as “fases” de uma gênese da arquitetura ou ao contrário de um seu retorno às origens. Expostos nas paredes de A.A.M. Architettura Arte Moderna, esses “estudos desertores” reconduzem a arquitetura, na sua ambiguidade, a uma dimensão preliminar, à sua própria natureza de matéria imaginada.

Um desenho é para mim um modelo oscilante entre ideia e a realidade física, construída, da arquitetura. Não é um passo em direção àquela realidade, mas um ato autônomo que antecipa a concretude da própria ideia. Um desenho de arquitetura não pode ser nunca uma ilustração, mas deve submeter-se a leis construtivas próprias que revelam a ideia da sua intrínseca forma sintática, através da gramática das linhas. A linha pretende a precisão da geometria, enquanto a estratificação dos pigmentos exprime com as suas tessituras a qualidade interna e externa da matéria. O primeiro sinal sobre uma folha em branco, o primeiro entalhe na pedra, a primeira incisão na chapa de metal representam o início da arquitetura. Desenhar é incidir uma ideia em um corpo, violando o seu silêncio.

A incisão da qual fala Abraham, constitui a tentativa de consumir a matéria para chegar, com processos de subtração, à sua auto revelação, à sua ordem infringida. Essa sofrida negação libera a memória e o desejo da materialidade da superfície para trazer à luz a íntima alusão ao símbolo do mito. Assim, nesses desenhos, as fraturas, os cortes e as passagens topográficas revelam, por uma espécie de solicitação telúrica, as formas *elementares*, entre natural e artificial, real e imaginário, da arquitetura.

A ideia e a matéria são as polaridades da arquitetura. O seu destino é diferente. Para o pensamento é a ideia a prevalecer. A matéria torna-se recusa. A ideia é a manifestação do pensamento, totalmente encerrada e protegida do poder do seu inventor, mas violada pela intenção do seu perseguir e da sua conseqüente realização. A expressão do pensamento é silenciada tão logo seja pronunciada, enquanto o silêncio da matéria é violado pelo seu próprio destino de decadência. A matéria poderá sobreviver ao seu próprio destino somente por trâmite da memória do desejo: uma aventura através o real e o imaginário, uma aventura do trabalho à procura de si mesmo.

As obras de Abraham remetem aos estados da arquitetura na temporalidade construtiva e compositiva, portanto, no próprio pesadelo de uma incontabilidade do gesto arquitetônico. Nes-

as obras notam-se as formas pendentes principalmente em direção ao ideal artístico e escultórico, como também em direção a uma leveza do pensamento de compreensão visível em formas ornamentais ou mais precisamente relacionadas à obra de Massimo Scolari. Os desenhos, sobretudo, dão vida a visões arquitetônicas, das quais é possível colher a vocação *monística* de Abraham, que reconduz à visibilidade às múltiplas formas do imaginário: o desconhecido, o inesperado, o surpreendente. Essa representação da origem junto ao destino, do sonho junto à recordação, desencadeada por atos de fantasia, revela o projeto na sua dimensão de puro objeto arquitetônico (como por exemplo acontece para o projeto da *Torre della Sapienza*, 1980).

Essa dimensão onírico-romântica, utilizada como catalizadora da imagem, faz referência, teoricamente e não formalmente, a um “voltar as costas” em Caspar David Friedrich, ou mesmo, como diz Abraham, à “colisão de topografias, a “paisagens desoladas”, portanto, ao “desejo *último* de fazer arquitetura”.

