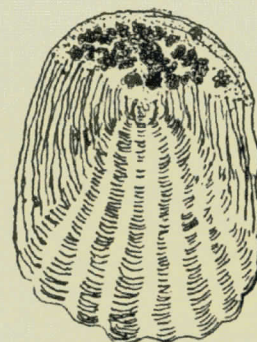
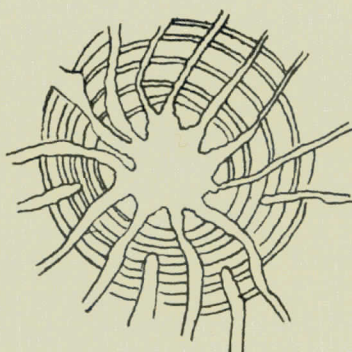
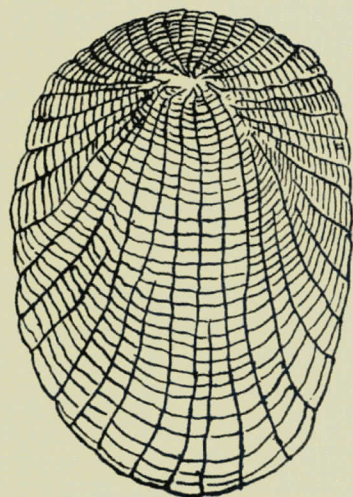
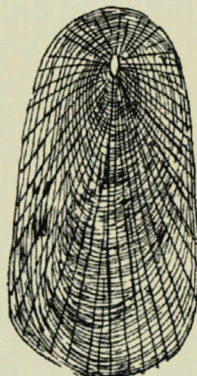
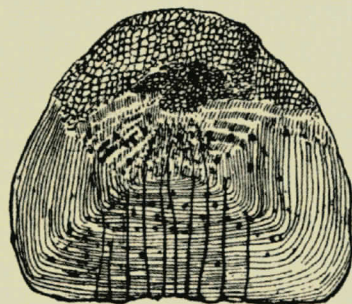
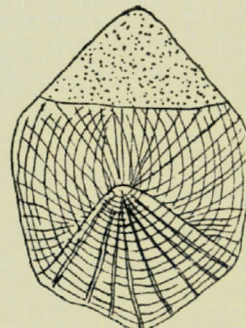
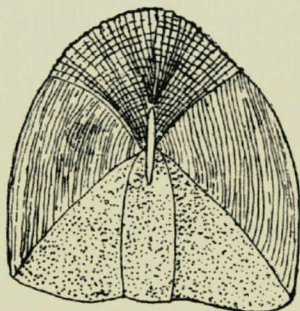
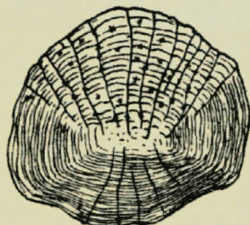


PSIAX

Estudos e Reflexões
sobre Desenho e Imagem

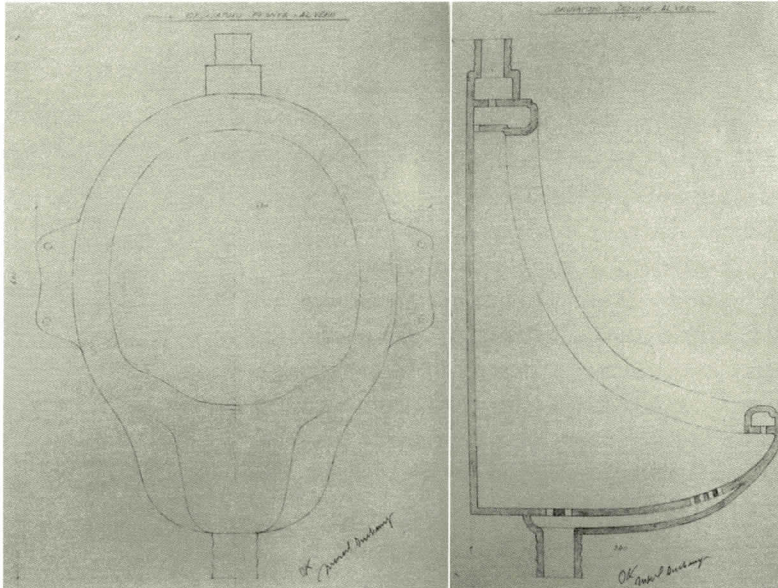


Desenho na Universidade Hoje
Drawing in the University Today

AINDA O DESENHO?

STILL DRAWING?

PEDRO BANDEIRA



Nos próximos 14 minutos, com uma ambição desmesurada e assumidamente provocadora, gostaria de vos falar do princípio e do fim do desenho na arquitectura. Isto é, também de vos falar do princípio e do fim do arquitecto-autor. Isto é, de vos falar do tempo que vai de Andrea Palladio a Eduardo Souto de Moura e tudo isto a partir de um único desenho: de um urinol que vocês conhecem, seguramente, como “fonte”.

Não vou precisar contar a história desta peça de Marcel Duchamp, rejeitada pelo Salão dos Independentes de 1917 e fotografada uma semana depois por Alfred Stieglitz (a única imagem que restou do urinol original, um modelo Bedfordshire de fundo plano, fabricado pela J. L. Mott Iron Works). Vou vos falar dos desenhos técnicos que permitiram a sua reprodução quase 50 anos depois do escândalo que assolou o universo artístico nova-iorquino (em particular) e o mundo da arte (em geral).

Em 1964 Marcel Duchamp, a pedido do galerista Arturo Schwarz, autorizava a réplica do urinol por um ceramista de Milão que, a partir da imagem de Stieglitz, produziu desenho técnico (plantas, cortes e

alçados). Sabemos que há uma contradição implícita inerente à produção destas réplicas, inerente ao seu vínculo ao urinol original, porque, afinal, a condição de ready-made seria (supostamente) carregada de uma “indiferença visual” (na expressão do próprio Duchamp), condição essa para que qualquer outro urinol servisse para o efeito. Mas a qualidade formal, estética, reconhecida e fotografada por Stieglitz sobrepôs-se à coerência conceptual, o que levou Duchamp a desculpar-se perante Alfred Barr, (em pleno MoMA) dizendo que “nada é perfeito”.

Bem, o que me interessa salientar neste processo é que os desenhos técnicos da reprodução deste urinol, desenvolvidos pelo tal ceramista de Milão, tiveram de ser aprovados por Marcel Duchamp, não hesitando este, em assiná-los, reiterando e legitimando uma forma, como se o urinol original ou as consequentes réplicas fossem de sua autoria. Mas claro, deveremos reconhecer que

O facto do senhor Duchamp ter realizado ou não a fonte com suas próprias mãos é indiferente. Elegeu-a! Pegou num artigo quotidiano e apresentou-o de tal modo que o seu significado utilitário desapareceu, sob um título e um ponto de vista novos. Criou um pensamento novo para esse objeto (*The Blind Man #2*, Maio, 1917).

O mesmo poderei dizer dos desenhos técnicos que, na qualidade de projecto, abdicam do seu sentido presciente para se vincular nostalgicamente ao passado. E abdicam do seu significado utilitário para enfatizar na apropriação do ready-made um novo sentido indissociável de um conceito de autoria inaugurado por Duchamp, conceito esse, tão inicialmente radical quanto hoje banalizado, levando-nos um relativismo tão expressivo que porá

em causa o próprio desígnio do desenho de arquitectura, assaltado por todos e no fim por ninguém. Mas vamos por partes.

Palladio é considerado pelo historiador James Ackerman o primeiro arquitecto na aceção moderna do termo devendo-se isto ao valor autónomo do projecto. Escreve Joaquim Moreno no artigo “Pescar Taínhas e Devolvê-las ao Rio Lavadas” enfatizando o trabalho intelectual do arquitecto:

Não que o projecto (no tempo de Palladio) tivesse perdido o seu valor de origem e sentido maior – a sua possibilidade de realização – é o acréscimo de um valor ao projecto em si; através dos conotados culturais que o objeto arquitetónico assim formulado poderia fornecer. O desenho permitiu a evidência portátil da participação num contexto cultural e arquitetónico” (2002: 25)

Foi também da consciência da distância a que o arquitecto se permitiu da obra, que fez do desenho o lugar da procura de perfeição, da utopia, do imaginário e da eternidade do arquitecto para lá da sua morte ou da espera pela catedral sempre inacabada. Por tudo isto, o desenho de arquitectura passou a ser outra coisa abdicando de ser apenas meio ou veículo e de transportar, exclusivamente, o tal “significado utilitário” que já foi referido se não pensarmos como utilitário a própria inutilidade que parece estar na essência de toda a arte como defendia Oscar Wilde. Poderíamos então pensar a possibilidade de autonomia do desenho em relação à obra edificada (e consequentemente a autonomia do próprio arquitecto), como ênfase do sentido de autor, legitimado pela liberdade e circulação que a superfície de papel consente por contraste à inércia da parede de pedra. Um outro paradoxo que nos é familiar porquanto sabemos o trabalho de arquitectura, hoje, cada vez mais complexo na sua essência

multidisciplinar e na coordenação das diversas especialidades.

Neste sentido, no princípio da invenção do desenho está a conquista de um espaço intermédio, que se assume entre a ideia e o edifício, isto é dizer: entre o imaterial e o material, entre a teoria e a prática. O desenho é neste sentido a linguagem materna da arquitectura moderna. A partir do qual se deveria desenvolver toda a investigação arquitetónica (inclusive na universidade, contrariando o menosprezo académico pela imagem em relação à palavra).

Mas se o desenho de arquitectura se libertou da necessidade de ser edifício, é porque simultaneamente se autonomizou, como “coisa em si mesma”, arrastando consigo uma indeterminação capaz de reivindicar para si mesmo beleza e significados próprios. Tantas vezes obscuros.

O desenho é “outra coisa” porque nós, arquitectos, deixamos (e desejamos) que assim o fosse. O desenho, enquanto instrumento integrado numa metodologia de projecto é também a expressão do inconsciente e sobre isto, dizem-nos vários arquitectos: “é como se a mão ganhasse independência e passasse a estar ao serviço de outras forças traçando marcas que já não dependem da nossa vontade e do nosso olhar” (Ricardo Scofidio). E é nesta dimensão subjetiva que Louis Khan vê no desenho (mesmo no desenho técnico tradicionalmente caracterizado por de plantas cortes e alçados) uma “dimensão incomensurável, dimensão dos sonhos, das sensações do território da imaginação”, um território deleuziano, o “corpo sem órgãos da arquitectura” na perspectiva de Susana Ventura: o território onde a criatividade emerge necessariamente do caos, de ligações improváveis (urinol/fonte), do acaso ou mesmo do erro que se permite à adoção construindo variações impensáveis.

E se tudo correr bem, poderemos dizer com Mark Wigley que “não há uma explicação sã, razoável, credível para o que acontece num gabinete de arquitectura, mas o gabinete é certamente ele próprio obra da inteligência arquitetónica” (2010: 34).

Talvez o paradoxo mais evidente desta afirmação, indiscutivelmente associado ao método, se prenda com o facto deste “inconsciente”, que reconhecemos no pensar do projecto e no desenho em particular, esteja também ele associado a uma afirmação da autoria do arquitecto. Ou seja, se por um lado com o desenho procuramos aquilo que não se consegue dizer ou explicar com palavras não será menos verdade que com o desenho procuramos também afirmar o indizível e que é nesse mesmo indizível que se explica a especificidade e excecionalidade do arquitecto-autor. Porque se fosse simplesmente dizível e explicável, todos nós, seríamos igualmente excecionais, e todos veríamos originalmente “fonte” no lugar de “urinol”, e sublinho “originalmente”, porque de forma superficial é o que hoje estamos habituados a ver: fontes no lugar de urinóis, é este o resultado do tal desenho (acrescentaria desejo) que se tornou a evidência portátil da participação num contexto cultural alargado, democratizado, isto é, e cada vez mais acessível e menos codificado. Há no entanto um preço a pagar por esta ilusão. Um preço barato de uma droga leve.

Até há pouco tempo seria fácil associar a um arquitecto-autor um determinado tipo de desenho: a Siza Vieira o esquisso a BIC preta, fina; a Steven Holl a aguarela sobre desenho a lápis em papel poroso e texturado; a Frank Ghery o esquisso rápido, semiconsciente, do marcador solto; a Zaha Hadid o acrílico sobre tela; a Aldo Rossi os lápis de cores, por vezes pastel; a Bernard Tschumi as axonometrias e esquemas bicolores...

Poderíamos, inclusive, reconhecer nas obras destes arquitectos determinados traços na expressão desses desenhos, sem contudo condicionar a autonomia atrás referida, a do desenho enquanto coisa em si mesmo e simultaneamente legitimadora, se não da obra, pelo menos da sua autoria. E neste âmbito não era raro os arquitectos produzirem desenhos de carácter retrospectivo, isto é, desenhos que simulavam a fase de conceção em prol da divulgação mediática, do mesmo modo que Duchamp cedeu à produção das réplicas e dos respetivos desenhos.

Mas o processo de legitimação da autoria pelo desenho, tradição que os arquitectos adotaram no tempo em que a arquitectura se ensinava nas Belas Artes, parece ter chegado ao fim. Os arquitectos não parecem estar mais interessados em publicar os seus desenhos. Aparentemente, ganharam um certo pudor em expor a intimidade que os desenhos de algum modo representam ou, simplesmente, deixaram de desenhar. Basta abrir uma qualquer publicação, impressa ou *online*, para verificar que a grande maioria das imagens correspondentes a obras construídas (ou não construídas; isto parece ter-se tornado irrelevante) perseguem uma única ambição: a plausibilidade cuja fotografia ou render, assume.

Esta plausibilidade tantas vezes disfarçada de rigor técnico (imposição do mercado competitivo e profissional) parece ter reaproximado a arquitectura da sua representação (não necessariamente a representação da arquitectura), por vezes de modo tão superficial, mas eficaz, que ambas realidades se confundem. Eliminada a distância conceptual entre o desenho digital e obra, eliminado o desenho analógico com a sua autonomia e subjetividade (o tal inconsciente do processo), os arquitectos terão agora que procurar a sua legitimação, enquanto autores, num noutro lugar (talvez na

fotografia, ou melhor dizer na pós-fotografia, que não é arquitectura, não é desenho, é outra coisa).

Ironicamente, a plausibilidade dos desenhos digitais, parece dizer-nos que a arquitectura tem que parecer possível mesmo quando não o seja. Sem utopia, sem ideologia. E tem que perseguir e recuperar o significado utilitário rejeitado por Duchamp. É aqui que a arquitectura se afasta das artes para se aproximar das ciências, tão condicionada que está por normativa, regulamentos, prazos, orçamentos e responsabilidade partilhada por equipas de infindáveis técnicos e especialistas. É o fim do arquitecto autor e fim do desenho enquanto lugar assumido de deriva e de experimentação pessoal. O tempo em que se resgata o urinol de ser fonte. O regresso à manufatura industrial, o equivalente da “arquitECTURA genérica” de que nos fala Rem Koolhaas, sob um argumento quase irrepreensível: a democratização do acesso à arquitectura. Que arquitectura? Não àquela que Koolhaas representa enquanto autor, mas àquela que os outros ainda podem pagar. Sem desenho, perseguindo a economia extrema inaugurada por Duchamp, mas agora sem qualquer originalidade; o suposto milagre da replicação, da cópia, do mimetismo que fazem as actuais tendências, sempre como se da primeira vez se tratasse. Sabemos que não é assim mas não parecemos ter outra alternativa. Foi por isso que Andrés Mengs, revelando algum alívio e paradoxal respeito, escreveu, em 2001: “Finalmente Duchamp é um artista do século passado!”. Esqueçamos então o desenho para que não haja culpa.

BIBLIOGRAFIA

Moreno, Joaquim (2002), “Pescar Táinhas e Devolvê-las ao Rio Lavadas”, In Carneiro, Alberto; Távora, Fernando; Moreno, Joaquim (2002), *Desenho, Projecto de Desenho*, Lisboa, IAC.

The Blind Man #2, edited by Marcel Duchamp, Beatrice Wood and Henri-Pierre Roché, New York, May 1917.

Wigley, Mark; Moreno, J. (2010), “Entrevista”, In *Jornal Arquitectos #239*, Lisboa.

NOTA BIOGRÁFICA

Arquitecto (FAUP), investigador (LAB2PT) e professor Associado na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho. É autor de: *Projectos Específicos para um Cliente Genérico* – uma antologia de trabalhos desenvolvidos entre 1996 e 2006 (Porto: Dafne Editora, 2006); *Escola do Porto Lado B (1868-1978)* (Lisboa/Guimarães: Documenta/CIAJG, 2014) – Prémio de Crítica e Ensaística de Arquitectura AICA 2015; e mais recentemente de *Arcosanti 2012* (Porto: Circo de Ideias, 2017).