

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Alexandre Marques Mendes Santana

Herzog & de Meuron: De Basel a Düsseldorf

São Paulo

2023

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
São Paulo, 2023

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de mestre em Arquitetura
e Urbanismo, na área de concentração Projeto,
Espaço e Cultura.

Alexandre Marques Mendes Santana
Herzog & de Meuron: De Basel a Düsseldorf

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original,
sob responsabilidade do autor e anuência do orientador.

A versão original, em formato digital, ficará arquivada na
Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 02 de junho de 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

alexandremms@usp.br

alexandremendes@hey.com

—

Santana, Alexandre

Herzog & de Meuron: De Basel a Dusseldorf / Alexandre Santana;

Orientador Guilherme Wisnik. — São Paulo, 2023. f.108.

Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

1. Origem. 2. Tradição. 3. Materialidade. 4. Aspecto. 5. Infamiliar.
6. Herzog & de Meuron. 7. Gerhard Richter 8. Thomas Ruff. 9. Artes visuais.

Agradecimentos

Agradeço,
acima de tudo,
ao Guilherme Wisnik
pela orientação, paciência, disposição e franqueza
com as quais permitiu a condução do trabalho;
a Ricardo Fabbrini e Luís Antônio Jorge pelos
atentos comentários, no momento da qualificação;
A Fernanda Britto, pelas trocas de livros, impressões
e angústias sobre as pesquisas;
Ao Leonardo, pelas pertinentes correções;
Ao Mateus, por ter doado tempo a este trabalho
e aos meus pais e minha irmã, nos momentos mais difíceis.

Resumo

A investigação acompanha o surgimento do escritório dos arquitetos suíços Jacques Herzog & Pierre de Meuron no cenário arquitetônico e o que parece ter suscitado interesse de seus pares e críticos. Recupera o lugar de origem da dupla, a Suíça, para entender algumas das condicionantes locais, que poderiam contribuir para a distinção que alcançaram, a partir, inicialmente, da tradição, e, ainda, mais especificamente, qual a importância da cidade na qual atuam, a Basileia, para os trabalhos que desenvolvem, até o projeto para Tate Modern. Encontra ponto comum com as artes visuais na Academia de Artes de Düsseldorf, através da produção do artista alemão Gerhard Richter, pela qual se estende, e por similaridades colaborativas com o fotógrafo alemão Thomas Ruff.

Palavras-chave: 1. Origem. 2. Tradição. 3. Materialidade. 4. Aspecto 5. Infamiliar. 6. Herzog & de Meuron. 7. Gerhard Richter. 8. Thomas Ruff. 9. Artes visuais.

Abstract

The research follows the emergence of the Swiss architects Jacques Herzog & Pierre de Meuron's office in the architectural scene and what seems to have aroused the interest of their peers and critics. It recovers the place of origin of the duo, Switzerland, to understand some of the local conditions that could contribute to the distinction they have achieved, starting initially from tradition, and, even more specifically, what is the importance of the city in which they are based, Basel, for the works they develop, until the project for the Tate Modern. It finds common ground with the visual arts at the Düsseldorf Art Academy, through the production of the German artist Gerhard Richter, through which it extends, and through collaborative similarities with the German photographer Thomas Ruff.

Keywords: 1. Origin. 2. Tradition. 3. Materiality. 4. Aspect. 5. Unfamiliar. 6. Herzog & de Meuron. 7. Gerhard Richter. 8. Thomas Ruff. 9. Visual Arts.

Sumário

Prólogo: Transparência — 7

Origem e tradição — 24

Materialidade e aspecto — 53

Epílogo: O infamiliar — 87

Apêndice: Thomas Ruff e Herzog & de Meuron — 92

Referências — 103

Prólogo: Transparência

Desde o início dos anos oitenta, após a validação prática do pós-modernismo como movimento arquitetônico¹, isto é, a partir das elaborações teóricas serem empregadas efetivamente nas construções e das tentativas de recriar imagens passadas e, então, sua decorrente extenuação (após a instigante “*La Strada Novissima*”), seguida algum tempo depois das provocações satíricas de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour em seu estatuto “aprendendo com Las Vegas”² e as operações dos “galpões decorados”³ ou as experimentações espaciais de Peter Eisenman e tipológicas de Aldo Rossi, surge, de fato, uma movimentação propositiva e pré emancipatória por parte de um grupo de arquitetos formados por estes promotores do pós-modernismo. Esse é o caso de Rem Koolhaas em seus manifestos, como o “Nova York Delirante”, Zaha Hadid e uma tentativa de atualização do construtivismo, ou o cubismo futurista de Frank Gehry⁴, ou as releituras monolíticas de Rafael Moneo e as experimentações com vidro de Norman Foster e Jean Nouvel. Tais arquitetos respondem, de certa maneira, cada um ao seu modo, aos excessos, eloquências ou barroquismos característicos do pós-modernismo. Por outro lado, surge, também, antagonicamente, outro grupo de arquitetos, vindos essencialmente de uma formação euro-germânica, bastante tecnicistas e ancorada a um pragmatismo espacial, e principalmente, entusiasmados com a possibilidade de atuar de maneira *autoral* na conjuntura que se formava. Dentre eles, destacaram-se os suíços Peter Zumthor e a dupla de arquitetos Jacques Herzog & Pierre de Meuron⁵, que procuraram resgatar e

¹ E, aqui, o movimento pós-moderno pode ser entendido pelas caracterizações apontadas por Paolo Portoghesi em “Depois da Arquitetura Moderna”, tais como “O pós-Moderno é mais evolucionista que revolucionário; não nega a tradição moderna, mas a interpreta de forma livre, a integra e revê criticamente os seus erros e acertos. Contra os dogmas da univalência, da coerência estilística pessoal, do equilíbrio estático ou dinâmico, contra a pureza e a ausência de qualquer elemento “vulgar”, a arquitetura pós-moderna revalida a ambiguidade e a ironia, a pluralidade dos estilos, o duplo código que lhe permite voltar-se ao mesmo tempo para o gosto popular, através de citação história ou vernácula, e para os especialistas, através da explicitação do método compositivo e do chamado “jogo de xadrez” da composição e decomposição do objeto arquitetônico.” (PORTOGHESI, Paolo. Depois da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 61).

² VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

³ E, aqui, houve um distanciamento na tentativa de esmiuçar o tema do pós modernismo, suprimindo obras importantes como “Complexity and Contradiction e La Architectura della Città” de Robert Venturi, anterior ao aprendendo com Las Vegas, na tentativa de se debruçar à contemporaneidade de maneira mais imediata.

⁴ Ver FOSTER, Hal. O Complexo arte-arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2015. pp. 96 / 100. Cujos termos foram emprestados e transpostos.

⁵ “In the 1980s, postmodern architects often dreamed of restoring the status once accorded to the architectural discipline in the manner that was formalized within the fine arts system, a status

retificar certa essencialidade do fazer arquitetônico, que parecia perdida. Todos esses arquitetos irão constituir certo sistema de atribuição estabelecido como “*Star System Architects*”.

A atenção especial, aqui, recairá sobre a dupla de arquitetos suíços, que, assim como Zumthor e, à época, também, Roger Diener, Marcel Miel, Peter Märkli, Mariane Burkhalter e Christian Sumi, foram originários de um país pequeno e, justamente por isso, buscavam afirmar a tal da *essencialidade*, que estava ancorada, em certo sentido, nas formulações fenomenológicas de alguns filósofos como Martin Heidegger — desprovidas de qualquer programa de reforma social ou tecnicista⁶ — principalmente no seu conceito da “espacialidade e o ser no mundo”, como é possível verificar.

Ao atribuímos espacialidade à presença, temos evidentemente de conceber esse “ser-no-espço” a partir de seu modo de ser. Em sua essência, a espacialidade da presença não é um ser simplesmente dado e por isso não pode significar ocorrer em alguma posição do “espço cósmico” e nem estar à mão em um lugar. Ambos são modo de ser de entes que vêm de encontro dentro do mundo. A presença, no entanto, está e é “no mundo”, no sentido de lidar familiarmente na ocupação com os entes que vêm ao encontro dentro do mundo. (HEIDEGGER, 2015, p. 158).

Apesar desse ponto de convergência, os arquitetos suíços, de maneira geral, pareciam desinteressados em, consensualmente, criar um certo estilo de arquitetura proveniente, exclusivamente, daquele país, como observa Irina Davidovici em seu livro “Forms of Practice: German-Swiss Architecture 1980—2000”⁷.

Alunos de Aldo Rossi, Dolf Schnebi, Luigi Snozzi e Bruno Reichlin na ETHZ (Eidgenössische Technische Hochschule Zürich) nos anos setenta, Jacques Herzog e Pierre & de Meuron se aproximaram mais das proposições acadêmicas de Aldo Rossi. Principalmente, de alguns conceitos que colocavam em duelo a arquitetura com a história da cidade já pré-existente, equivalendo manifestações e gestos individuais de apropriação

equivalent to that of painting and sculpture. Herzog and de Meuron kept their distance from the academic revival of this idea.” (CHEVRIER, Jean-Fraçois. From Basel. Herzog & de Meuron. Basileia: Birkhäuser, 2016. p. 18)

⁶ Ver GALIANO-FERNÁNDEZ, Luis (ed.). *Arquitectura Viva*. Herzog & de Meuron 2013-2017. Madrid: Arquitectura Viva SL, 191-192, 2017. p. 280.

⁷ “There seems to be a tacit consensus of what contemporary “Swiss architecture” comprises, as a term with international validity. Nevertheless, Swiss architects are understandably reluctant to align their work with one another as if they were part of one artistic commune. They reject even more strongly the idea of national identity as common dominator.” (DAVIDOVICI, Irina. *Forms of Practice: German-Swiss Architecture 1980—2000*. Zurique: gta Verlag, 2012. p. 7).

do espaço público com manifestações coletivas, imaginando que isso poderia, de algum modo, ser categorizado, posteriormente, de maneira tipológica com a finalidade de organizar os imprecisos momentos de transformação das características de um determinado sítio⁸. Parte dessa influência culminaria no trabalho de formação da dupla: um projeto de readequação urbana para a cidade de Basel.

A situação geográfica da cidade em que Jacques Herzog & Pierre de Meuron nasceram e, depois, voltariam para formar o próprio escritório, pode ser entendida como um tanto complexa e controversa: a Basiléia — apesar de diminuta, provê e detém parte considerável do campo industrial da Suíça e faz, também, a fronteira com outros dois países, como França e Alemanha⁹. Dados fundamentais na produção de Herzog & de Meuron, a atenção com a variação e a combinação de escalas, hereditárias dos aprendizados com Rossi, pode também ser corroborado com a relação desenvolvida, desde sempre, com uma cidade pequena, provinciana e cosmopolita ao seu modo, e que, ainda, produz industrialmente em um patamar de super desenvolvimento, por questões econômicas e geográficas.¹⁰

Jacques Herzog & Pierre de Meuron, expoentes do grupo informalmente dito e estabelecido como “*Star System Architects*”, respondem, hoje, às demandas de um mercado acelerado e volátil:

Numa Sociedade dita pós utópica em que o capital supostamente não encontra mais adversários, “a ideologia do plano” (...) deu lugar à produção de efeitos espetaculares em edifícios isolados, que seriam capazes, por si só, de ativar economias fragilizadas, atrair turistas e investidores, e redefinir a identidade de sociedades inteiras. Para tanto os arquitetos renomados buscam a diferença a todo custo em obras únicas de grande poder simbólico, nas quais exprimem, a um só tempo, o novo poder da economia política da cultura e da crise de bem-estar social. (ARANTES, 2012, p. 21).

⁸ Op. cit. 6. p. 54.

⁹ Em entrevista para Philip Ursprung, Jacques Herzog afirma: “Basel, situated in the middle of Europe, on the boundry between two different cultures, between Germany and France – this has probably been a decisive factor in our work. The different regions, completely different realities existing side by side, enhance the quality of life here. This profoundly European characteristic is a vital enrichment that we must try to preserve in Switzerland despite globalization.” (URSPRUNG, Philip (ed.). Herzog & de Meuron: Natural History, Archeology of the Mind. Montreal: Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers, 2002. p. 80)

¹⁰ “Jacques Herzog and Pierre de Meuron have transposed this realistic and confident treatment of the historical city to the case of Basel and to the current state of the urban phenomenon in general. For them, architect-urbanist is more a homeopath than a surgeon. Jacques Herzog recently said with respect to Basel, “Cities are similar and similar things are implemented. But we do not believe in the generic city”. Ibidem, p. 68.

Apesar disso, não abdicam de alguns preceitos que sempre defenderam, desde o começo da produção, como: o rigor técnico, plástico e matérico das construções, a sublimação formal sem apelar aos excessos, o desencanto com as determinações programáticas rígidas e não cambiáveis, o respeito pelo lugar e a volta à origem¹¹, o que os torna peça-chave para o mapeamento da arquitetura contemporânea aplicada e estabelecida.

A representatividade e o simbolismo de Herzog & de Meuron estão ligados à vontade de expor a materialidade e a plasticidade técnica, intrínsecas à construção e substancialização do projeto arquitetônico como produto primeiro da produção, levantando questões e proposições tectônicas a partir, quase de modo exclusivo, da prática. Além disso, há uma falta de deslumbre com o discurso e o historicismo, pretendendo entender qual é a arquitetura que pode corresponder a algumas colocações da sociedade contemporânea, na qual estão, evidentemente, imersos. E, portanto, a atribuição simbólica que se faz, não é essencialmente pela normatização de um novo motivo arquitetônico ou de apontamentos utópicos para uma suposta interpretação prática, mas sim uma ressignificação do fazer, como hipótese única para novos desdobramentos da profissão e ocupação, ou, ainda:

The debate on values, a reactionary cultural and political response to the uncertainties of globalization, is not an issue for Herzog & de Meuron, as one of the most outstanding and respectable players in globalized architecture. Pragmatic and down to earth, the office operates on the basis of some fairly simple principles without theoretical embellishment. The Prerequisite of every the most immaterial elements of the program (the psychology of the client, in particular), and also the territorial data beyond the actual site of the project. (CHEVRIER, 2006, p. 19).

A própria formação dos arquitetos (1975), com colocado anteriormente, ambos pela Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (ETHZ), fundamentalmente tecnicista,

¹¹ O termo origem, aqui, é entendido como o proposto por Rafael Moneo: “A busca da origem – objetivo que com tanta insistência muitos artistas da segunda metade do século XX perseguiram, acreditando assim estar em contato com todo um leque de pensadores, de Nietzsche a Heidegger – aparece como o propósito que inspira e guia a obra destes arquitetos. Esgotado todo um modo de fazer arquitetura e atingindo o fim da história, o que se manifestara na repetição sem sentido dos estilos, a única possibilidade seria a volta à origem, recomeçar.” (MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 325).

ênfatiza a necessidade da prática e da construção. Há, então, uma vontade de se distanciar de uma iconografia simplificada e autorreferente, na qual a arquitetura, como construção, perderia a sua validade matérica para a aparência, sem carregar, necessariamente, qualquer simbolismo legítimo. No caminho contrário, a dupla de arquitetos busca uma inteligibilidade formal que possa, justamente, manifestar complexidades compositivas estruturais e distensões e estiramentos materiais. As relações entre o interior e exterior devem ser correlatas diretamente, de maneira que os materiais empregados potencializem e tornem-se quase “auto evidentes”¹². Ou seja, a materialidade plástica do objeto é ponto exclusivo e alienável, em relação ao conjunto de proposições, na formulação de cada solução arquitetônica. A busca pela variação e organização complexificada do material¹³ gera uma versatilidade propositiva.

Um pequeno livro escrito por Herzog & de Meuron, trabalho crítico mais importante da dupla, segundo Luis Fernández-Galiano¹⁴, intitulado “*Treacherous Transparencies*”, analisa a residência Farnsworth (1945-1951), do arquiteto Ludwig Mies van der Rohe através do conceito de transparência, partindo de Bruno Taut, passando por Ivan Leonidov, Marcel Duchamp, Dan Graham e Gerhard Richter. Os arquitetos, aqui, não escondem a decepção com a obra de Mies. Há uma inversão do que, para a dupla de arquitetos, significaria a transparência como fundamento primeiro do objeto arquitetônico. A transparência por si só, no caso da residência projetada por Mies não traria nenhum benefício para o espaço construído a não ser, meramente a contemplação e a auto projeção do próprio cubo construído e, então perderia o seu propósito¹⁵.

Como colocam os próprios arquitetos E, ainda, entendem que o esforço de Mies van der Rohe em exaltar a materialidade seguindo preceitos quase matemáticos enfraquecem o projeto na medida em que o cálculo da altura dos pilares de sustentação não fora suficiente nem para evitar que a casa fosse inundada muito menos que a piso térreo pudesse ter uma relação mais próxima com a altura das plantas que rodeiam em outras estações do ano. Para os arquitetos, o grande vidro de Duchamp a sátira de Dan Graham com sua maquete “Alteration to a suburban House, 1978/1992”, a Instalação de Gerhard Richter “Acht Grau,

¹² Ver ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em diálogo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 100.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Op. cit.* 5. p. 7.

¹⁵ E, aqui, vale ressaltar, não há, necessariamente, concordância com a constatação da dupla de arquitetos suíços, mas, sim, uma exposição dos seus posicionamentos em relação ao projeto da residência Farnsworth, de Mies van der Rohe.

2001”, (painéis de vidro pintados de cinza) teriam mais força e propósito para enaltecer o conceito de transparência do que a obra de Mies (e, aqui, colocam especificamente a Farnsworth House e boa parte de seus edifícios). O que demonstra o interesse da dupla com as artes visuais, que será reforçado adiante, como observaremos.



[figura 01]
Stanley Tigerman, The Titanic, 1978.

Tomemos como exemplo, então, para início do entendimento da produção dos arquitetos, o conceito de transparência literal e fenomenal desenvolvido pelos autores Colin Rowe e Robert Slutzky, no texto “*Transparencia: literal y fenomenal*”¹⁶ para tornar possível estabelecer distinções entre as acepções que a palavra “transparência” pode adquirir na análise, por exemplo, dos objetos arquitetônicos. Enquanto o vocábulo, assumido como conceito, admite a acepção primeira ou literal, convencional, de opacidade, da possibilidade de ver através de uma superfície que se coloca entre duas ou mais partes, com o uso de materiais que provém dessa característica física, admite, além, a acepção que advém da relação entre as partes da obra, da sua combinação fragmentada ou desfragmentada, figurativa ou abstrata etc., a partir de uma lógica própria que não se remete, necessariamente, a algo externo a ela, desimpregnado, por excelência, de um caráter mimético; isto é de fenômenos intrínsecos à obra, a partir da sua formulação¹⁷. Essa colocação passa, enfaticamente, pela busca incessante e sem distinção que os arquitetos Jacques Herzog & Pierre de Meuron fazem da defesa da matéria como objeto arquitetônico, sempre submetidos a parâmetros pragmáticos da prática construtiva e mercadológica e comprometidos, sobretudo, com a precisão dos volumes construídos ou como entende Luis Fernández-Galiano: “The simple lines and material rigor of their works soon became the paradigm of a severe and elegant fundamentalism (...)”¹⁸. Enquanto perseguidores incansáveis das inúmeras possibilidades materiais, extrapolam a transparência literal, desde o princípio, utilizando combinações de materiais que embaralham a percepção do objeto arquitetônico na sua totalidade, tornando-o multifacetado e, constantemente, reapropriável¹⁹. A forma do objeto segue uma intenção material que, por princípio, deve ser fenomenal e, inescapavelmente, literal – pela sua fisicalidade. Inalienáveis às evoluções industriais e atentos às potencialidades das avançadas produções locais do país de origem, a Suíça, a dupla de arquitetos inaugura, de algum modo, uma austeridade desafiadora.²⁰

¹⁶ Colin Rowe e Robert Slutzky, “Transparência: literal y fenomenal”, In: Gávea n. 2 (pp. 33- 50)

¹⁷ Ver GIANNOTTI, José Arthur. O jogo do belo e do feio. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, passim.

¹⁸ Op. cit. 5. p. 280.

¹⁹ CHVEVRIER, Jean-Fraçois. “Programe, Monument, Landscape”. In: El Croquis: Herzog & de Meuron 2005-2010. Madri: El Croquis, Vol. no 152-153, 2010, pp. 8-21.

²⁰ De acordo com Rafael Moneo: “Seu interesse por materiais industriais elimina qualquer tentação de associar o arcaísmo que vimos em sua obra à ideia romântica do “bom selvagem”. Muito pelo contrário, na arquitetura de Herzog & de Meuron há sempre o desejo de esfriar, de apagar o fogo do espontâneo, muito de acordo com renúncia ao gesto pessoal [...]” Op. cit. 8, p. 328.

No texto de Alejandro Zaera-Polo, “Alchemical Brothers”²¹, o autor assemelha a curiosidade que a dupla demonstra pela matéria à atividade de um cientista ou um alquimista. A busca compulsória pela essência dos elementos, as suas propriedades particulares, possíveis combinações e consequentes resultados empíricos e inéditos que os cientistas realizam é comparável à procura irrefreável pela convergência da matéria e da construção que os arquitetos fazem. Como afirma Jacques Herzog:

Qualquer que seja o material que usamos para fazer um edifício, o que buscamos é, sobretudo, um encontro específico entre a construção e o material. O material está lá para definir o edifício, mas o edifício, em igual medida, está lá para mostrar do que é feito, para tornar o material “visível”. (...) forçamos o material que usamos a um extremo para mostrar que ele está despojado de qualquer outra função que não o “ser”.
Não classificamos materiais. Não preferimos um a outro.
(ZAERA-POLO, 2015, pp. 103-104).

É na busca pelas distensões materiais, pelo fundamento e primor formal que Herzog & de Meuron encontram e buscam, também, ressonância em outros campos, como as artes visuais. Não é uma procura necessária avaliatória de uma carência da atividade arquitetônica, mas sim resultado de interesses semelhantes e de enriquecimento mútuo. Inicialmente, são impelidos pelo trabalho do artista alemão Joseph Beuys (que conhecem por conta de um grupo de carnaval (Alti Ritching [Old Direction]), do qual participavam, na Basileia. O grupo decide propor uma intervenção que, posteriormente, faria parte, então, de um trabalho do artista, que ajudam organizar, em 1978 — a manufatura de peças para o carnaval da cidade), e sua diversificada e hábil manipulação de diferentes materiais. Por outro motivo, o refinamento construtivo e a aparência material, desprovida de promessas, se aproximam da obra de alguns artistas minimalistas norte-americanos, como Donald Judd²². É na justaposição seriada e nos volumes prismáticos assépticos do artista que encontram similaridade conceitual às aspirações colocadas anteriormente, como a exaltação da construção e da técnica, aliadas, subjugadas ou imbricadas à matéria. Encontram, também, na Arte Pop, motivo para a exaltação da imagem apesar e além de justificativas imediatamente aparente

²¹ Ver ZAERA-POLO, Alejandro. “The alchemical brothers”, in Philip Ursprung (ed.), Herzog & de Meuron: natural history. Montreal: Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers, 2002, pp. 179-183.

²² Op. cit. 3. pp. 149-150.

A aproximação com o artista alemão Josef Beuys, o interesse pelas colocações niilistas do minimalismo norte-americano e pelas potencialidades do aspecto da imagem, levantadas pela Arte pop, levam, ainda, a dupla de arquitetos suíços para um outro grupo de artistas, que se formavam em torno da Academia de Artes de Düsseldorf (Staatliche Kunstakademie Düsseldorf), referência de experimentação artística na Alemanha Ocidental, na qual Beuys lecionava.

Ocorre interesse especial, em primeiro lugar, pelo artista alemão Gerhard Richter²³, como colocado anteriormente, no ensaio crítico que escreveram, principalmente pela tratativa, ainda, das diferentes abordagens em relação à transparência e o deslindar do conceito nas artes visuais. No ensaio exaltam a obra *Acht Grau (Eight Grey)*, 2002 [figura 02], do artista, instalada no Deutsche Guggenheim Berlin, na qual oito painéis de vidro espelhados de 500 x 270 x 50 cm, cada, esmaltados de tinta cinza, sustentados por requadros de aço modulares ocupavam uma sala inteira, intercalados, em uma das faces, com as janelas da sala, que mostravam o exterior (nessa situação específica), sem qualquer anteparo. O esmalte aplicado sob o vidro espelhado faz com que o espectador perca a orientação espacial, refletido diversas vezes de maneira turva e em escalas distintas, em variados painéis, ao instante que observava o ambiente externo à sala, gerando, propriamente, a transparência literal e fenomênica. A transparência literal era a própria vista extrassala e a transparência fenomênica a desfragmentação da imagem que o espectador tinha de si²⁴. E, então, torna-se patente a relação com esse aspecto específico na obra da dupla de arquitetos suíços, como bem colocado no texto de Colin Rowe e Robert Slutzky²⁵.

²³ “We have long been fascinated by Richter’s work, especially because of its ambivalence, its ceaseless questioning and seeking in combination with a traditional approach. Richter is a painter but at the beginning of his career, in the 1960s, he could no simply immerse himself in painting; he first had to find a new approach, like many of his peers. Painting was actually a taboo.” Op. cit. 16. p. 71.

²⁴ Vale ressaltar que a mesma obra foi instalada em outros museus e, mesmo que as condições não fossem as mesmas do Guggenheim de Berlim, a modulação dos suportes de aço gerava semelhantes sensações. É necessário observar, também, que há sempre o pré-requisito de uma iluminação externa, mesmo que não seja direta — zenital, por exemplo — como nos casos em que a instalação foi feita, em 2001, no próprio ateliê do artista, em Colônia, na Alemanha, ou, em 2005, no Museu de Arte contemporânea do século XXI, no Japão).

²⁵ Op. cit. 17.



[figura 02]
Gerhard Richter, Acht Grau (Eight Grey), 2002.

Consideremos, portanto, ainda, para reforçar a semelhança do conceito de transparência, outra obra do artista alemão: *4 Panes of Glass*, 1967, e uma instalação da dupla de arquitetos suíços, comissionada pela Lego Holandesa junto com o *Rotterdamse Kunstchting*, no Centre Georges Pompidou, Paris, em 1985.

A obra de Richter, que consiste em quatro painéis verticais de vidro em requadros de aço, sustentados e ancorados por pontaletes metálicos no piso e no teto, que podiam ser movimentadas pelos espectadores (inicialmente — após algumas reinstalações, para a preservação da obra, o ato foi coibido), expõe, absolutamente, além da exoneração da aparência material, a dualidade das transparências e sua conseqüente tensão. A transparência literal se dá pela possibilidade de ver através de todos os painéis como se fossem simples janelas transpostas para o interior do espaço expositivo, sem propósito aparente ou potência plástica. Ao mesmo tempo, o espectador é impelido pelo fracionamento da imagem do espaço, refletido nos mesmos quatro painéis de vidro, e da sua própria imagem, pulverizada e particionada através das diferentes angulações das peças, baralhando a percepção, figurando a transparência fenomênica, ou de acordo com Hal Foster. “Through this double tension Richter stages an almost Cartesian doubt about “our apprehension of reality”.²⁶

A instalação de Herzog & de Meuron, a convite das instituições mencionadas, deveria, em princípio, ser a idealização de uma vila, construída com 1600 peças de Lego, a partir do lema do arquiteto Le Corbusier “L’architecture est un jeu... magnifique” (A Arquitetura é um jogo... magnífico). No entanto, a dupla de arquitetos concebe uma maquete em acrílico transparente, de uma só residência com um único quarto. Na face frontal da maquete, exibem um texto explicando e detalhando os elementos que ordenam o modelo. Um quarto único “one specific room”, duas imagens “the reality of images — the video stillphotos”, de frente à maquete, e o próprio elemento de partida: a peça de Lego “the reality of models — the lego bricks”.

²⁶ Ver FOSTER, Hal. In *a Glass, Darkly*. In: BUCHLOH, Benjamin H. D., Gerhard Richter: Painting After All. New York: The Metropolitan Museum Of Art, Distributed by Yale University Press, New Heaven and London, 2020. p. 94.

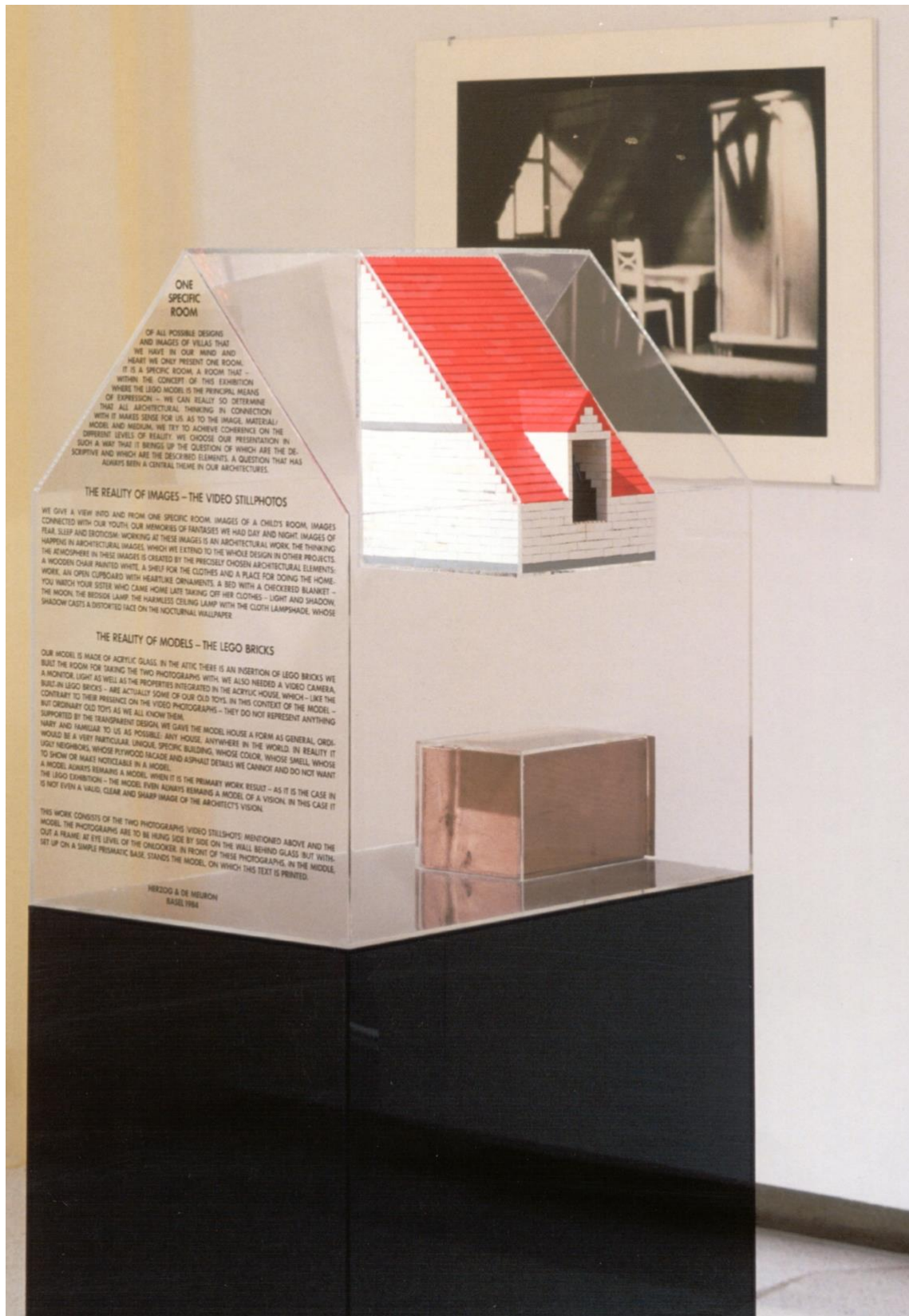
O modelo montado é um simulacro de uma casa composto por um telhado de duas águas, um ambiente térreo com o quarto dentro de um biombo de acrílico e elementos de madeira, que estaria, em teoria, representado em um dos lados dos declives do teto, com algumas peças de lego, as mais elementares — que detinham desde a infância — nas cores branca e vermelha. Além de colocar o próprio tema da exposição em debate, a concepção de uma vila ideal, os arquitetos também questionam um suposto arquétipo de residência, e, de modo propositivo, deturpam as percepções do espectador pela sobreposição de camadas de informação.

Herzog & de Meuron's model shows architecture as a place of images and moods: from the text as a kind of metadiscourse, via the bricks from childhood, to the staged interior representation. One looks at the model, reads the text, sees the room as shell and watch the pictures from its interior on the wall next to it. The levels of representation and reality melt together; the outside and inside turn into a question of perspective (...). (MACK, Gerhard. 2013. P.105).

Tanto a obra de Gerhard Richter, quanto a instalação de Herzog & de Meuron contestam o próprio conceito da concepção dos objetos construídos através da investigação dos princípios da transparência. O artista alemão busca deslindar os elementos que compõe a obra, excepcionalmente o vidro, para obter a obliteração pretendida, do espectador. A dupla de arquitetos desfaz a programação da mostra para qual foram convidados, concebendo um modelo que oferecia outra compreensão da fantasia que fora elaborada em torno da arquitetura, a partir de certa translucidez.



[figura 03]
Gerhard Richter, 4 Panes of Glass, 1967.



[figura 04]
Herzog & de Meuron, Lego, 1985.

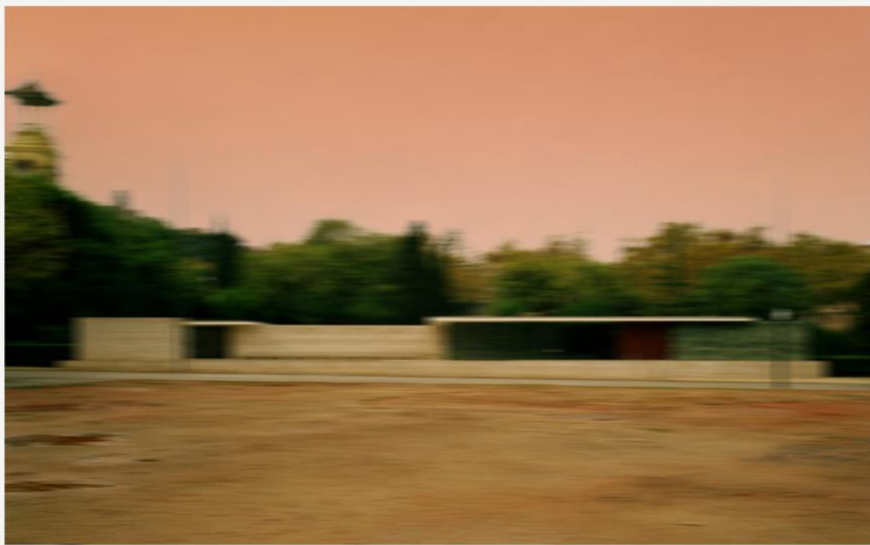


[figura 05]
Herzog & de Meuron, Lego, 1985.



[figura 06]
Herzog & de Meuron, Lego, 1985.

Dentre outros artistas da Academia de Artes de Düsseldorf (Staatliche Kunstakademie Düsseldorf), o fotógrafo Thomas Ruff, aluno de Gerhard Richter, também se aproximou e colaboraria com a dupla de arquitetos suíços. Levando em consideração, então, as variadas possibilidades de transparência e o oportuno pretexto de afronta ao movimento moderno, mais especificamente a Mies van der Rohe, torna-se propícia a verificação de uma série de fotografia que Ruff fez de obras do arquiteto moderno²⁷. O fotógrafo, em uma delas, na qual retratou o pavilhão de Barcelona, projetado pelo arquiteto em 1928, deixa alargar o tempo de exposição do obturador da câmera e obtém uma imagem que parece despertar um reflexo, ou, até, então quase poderia desaparecer, se não fosse capturada no momento escolhido. Gerando, ainda, outra interpretação de transparência.



[figura 07]
Thomas Ruff, l.m.v.d.r., 2004.

²⁷ “From 1999 onwards. In 1998 Julian Heynen, at the time curator of Kunstmuseen Krefeld, asked Thomas Ruff to prepare an exhibition with architectural photos of the villas Ludwig Mies van der Rohe had designed between 1927 and 1930.” Ver SCHELLMANN, Jörg. Thomas Ruff, Editions 1988 — 2014. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag: 2014. p. 100.



[figura 08]
Pierre de Meuron, Farnsworth House, 2016.

Para melhor avaliação sobre os conceitos de origem e tradição, que orientam as próximas considerações sobre a produção referente aos arquitetos suíços, voltemos as suas ponderações pertinentes à residência Farnsworth, no ensaio “*Treacherous Transparencies*”:

A house as a haven that protects users from the outside world and offers a private sphere inside. The house would therefore have to be subdivided or, at least, provide a small place to retreat somewhere inside. The unobstructed view from the inside out would have to be combined with a maximum of visibility protection from outside in. The house would be one with nature, would respond specifically to the climate, light, and weather of the location. It would blend into its surroundings, like a camouflaged object. This would lend it a kind of modesty that would not betray the authors/architects and the time in which was built, or at least not instantly. Could it perhaps even be built from on-site materials? It should be a comfortable house and *gemuetlich*, with a certain nonchalance that is a casual invitation to stay for a while, with a space that can be flexibly furnished and used, where the arrangement and choice of furniture is not scripted, a room capable of responding to specific needs. (de MEURON, Pierre; HERZOG, Jacques. 2016, p. 35).

Origem e tradição

Alguns dos pontos de inflexão na construção dos conceitos de arquitetura e da arte contemporânea que hoje apreendemos ocorreram, de modo preponderante, especialmente, nos anos oitenta.

A década de oitenta pode ser marcada, de alguma maneira, ou, então, ostensivamente, tanto na produção arquitetônica estrita (objetos edificados) e teórica, quanto na produção plástica visual (artes visuais) como uma década de rompimento significativo, ou, até, levando em consideração a queda do muro de Berlim, em seu último ano, (1989) — de maneira generalizante.

Arquitetonicamente, há, um pouco antes em 1972, a implosão do conjunto habitacional *Pruitt-Igoe* (ícone de preceitos do projeto arquitetônico moderno) em St. Louis, EUA, e sua simbólica consequência: a demarcação na história da arquitetura daquilo que foi convencional e admitido como “pós-modernismo”¹, o que atribuiu novo sentido à produção nos anos subsequentes. O termo seria validado e ressaltado, ainda, em 1980, pela instigante exposição “*La Strada Novissima*”, organizada por Paolo Portoghesi, na Cordoaria do Arsenal de Veneza. A mostra reuniu figuras importantes do cenário arquitetônico internacional e, ironicamente, exacerbou os novos apontamentos do pós modernismo para a organização do pensamento arquitetônico, pautados por uma extravagância provocativa — contrapondo-se à racionalidade moderna².

A abertura para outras proposições estava explicitada. Daí em diante, extravagâncias formais, malabarismos tectônicos, experimentações materiais e debates teóricos fundamentais culminariam na hoje cunhada “arquitetura contemporânea”. Antecipadamente, nas artes visuais, o termo contemporâneo ou algo que se aproximasse já aparecia desde a década de sessenta, com a ruptura radical dos modos tidos tradicionais da arte: pintura, gravura e escultura, principalmente pela arte pop e pelo minimalismo

¹ Ver HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008. p. 46.

² Ver PORTOGHESI, Paolo. *Depois da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 21.

No campo da arquitetura, a simbologia pós-moderna carregada de críticas ao movimento moderno e ancorada formalmente em novas tecnologias de materiais, gerou uma profusão retórica e extenuante de ícones e, conseqüentemente, embates e contrapropostas. A ironia declarada de arquitetos como Robert Venturi e seus galpões decorados ou os cenários satíricos de Charles Moore tinham em Peter Eisenmann e Aldo Rossi um contraponto. Rossi, por sua vez, recorreu a teoria de Heidegger³ para propor uma volta as origens do fazer arquitetônico, pautada nomeadamente no resgate do significado de lugar e da essência⁴ — do qual a atividade se distanciara e, assim, perdera a pertinência. Se, por um lado, Peter Eisenmann encontraria espaço para discutir as suas ideias e preceitos formais baseadas no desconstrutivismo de Jacques Derrida, na universidade de Yale, com alguns pares como Richard Meier e Michael Graves, Rossi defenderia a volta à tradição no Instituto de Tecnologia de Zurique (ETHZ), onde encontraria notável eco para alguma das suas teorias.

Dentre os seus interlocutores, naturalmente, alguns se demonstraram mais inclinados a interpretar os seus apontamentos, à época: a dupla de arquitetos suíços, Herzog & de Meuron. Para os arquitetos, o que parecia interessante nas derivações de Rossi era, justamente, o resgate as origens e ao lugar, sem a necessidade de se tornarem anacrônicos e despropositadamente vernaculares. E, ainda, sem a necessidade de impugnarem qualquer manifesto arquitetônico, no caminho oposto ao de alguns de seus pares, como Rem Koolhaas. Como bem observa Jean-François Chevrier: “Rare among high-profile architects, Herzog and de Meuron appreciate the vernacular, the local, and its potential for technological research. But instead of clinging traditional values, they profit from this understanding as a valuable source of experimentation.”⁵

E, ainda, considerando uma passagem de Heidegger, para entendermos a volta ao vernacular ou ao originário que os arquitetos buscaram, temos:

³ Dentre as obras de Heidegger mencionadas por Aldo Rossi em algumas entrevistas, a mais recorrente é “A origem da obra de Arte” escrita pelo filósofo alemão Martin Heidegger em 1977.

⁴ Segundo a colocação de Heidegger, “Essenciais são as estruturas que se mantêm ontologicamente determinantes em todo modo de ser de fato da presença. Como referência à constituição fundamental da cotidianidade da presença, poder-se-á, então, alcançar um esclarecimento preparatório do ser desse ente.

⁵ Ver CHEVRIER, Jean-François. From Basel: Herzog & de Meuron. Basel: Birkhäuser, 2016. p. 19.

A descoberta do espaço puramente abstrato, destituído de circunvisão, neutraliza as regiões do mundo circundante, transformando-as em puras dimensões. Os lugares e a totalidade de lugares, orientados pela circunvisão dos instrumentos à mão, mergulham num sistema de coordenadas, destinado a qualquer coisa. A espacialidade do manual intramundano perde, assim, seu caráter coniuntural. O mundo perde a especificidade dos seus em torno de, de suas circundâncias, o mundo circundante transforma-se em mundo da natureza. O "mundo" como um todo instrumental à mão perde o seu espaço, transformando-se em um contexto de coisas extensas simplesmente dadas. O espaço homogêneo da natureza mostra-se apenas através de um modo que descobre o ente uma vez que este vem ao encontro marcado pelo caráter de uma desmundanização específica da determinação mundana do manual. (HEIDEGGER, Martin. 2015, p. 113).

Há a necessidade de afirmar, contrariamente às possibilidades que se abriam para os arquitetos contemporâneos, imbuídos de um afimco de proclamar o início de um novo ciclo, destituído do enleir do dogmatismo do período moderno e do cinismo do pós modernismo, a não romantização da arquitetura como produto de extrapolação da sua própria prática. Buscam, portanto, ao menos no início da sua produção, “um contexto de coisas extensas simplesmente dadas”, como coloca Heidegger. Propositadamente, buscam o exórdio para, a partir dele, apontarem outros caminhos — o que torna a dupla de arquitetos suíços transcendente no cenário em que surgiam. Seguem as determinantes de certa preocupação com o historicismo, assimiladas pelo convívio e pelos ensinamentos de Aldo Rossi, criando, no entanto, as suas próprias coleções de tipologias (e, vale ressaltar, que a apropriação do termo só é pertinente pela própria acepção da palavra, já que, como entendem Jacques Herzog & Pierre de Meuron, as suas tipologias poderiam ser caracterizadas como imagens). E, ainda, como complementa Gerard Mack, “out of dialectics of natural and cultural space and opposed the classical mono-crystalline architecture with conglomerates and additive, sometimes almost fractal procedures.”⁶.

Aliada à pequena introdução teórica subscrita, torna-se imprescindível a demonstração de alguns exemplos da produção inicial de Herzog & de Meuron. Algumas obras, foram escolhidas para ilustrar, de maneira resumida, as aspirações já descritas, como a *Blue House* (1979/80), *Stone House* (1982-1988), a Casa para um cirurgião veterinário (1984), *Plywood House* (1984/1985), *Apartment Building Along a Party Wall* (1984-1987/88) e o Armazém de balas da Ricola (1986/1987).

⁶ Ver MACK, Gerhard (ed.). Herzog & de Meuron 1978-1988. The Complete Works. Volume 1. Basel: Birkhäuser, 2013. p. 13.

O projeto para a residência “Blue House” em Orberwill, em um vilarejo perto de Basel, seguiu, como princípio, as condicionantes impostas pelas diretrizes do lugar onde fora implantada. O terreno fazia fronteira com outros três lotes e deveria manter generosas áreas não construídas, além de ter seu acesso principal por uma via curva. A alternativa dos arquitetos foi construir um volume, na borda do terreno, esguio verticalmente, com um subsolo, e uma planta horizontal, criando duas fachadas com janelas circulares (que seriam rebatidas no subsolo com uma espécie de escotilha zenital), referências diretas à residência do filme “My uncle” de Jacques Tati, além, de liberarem uma fachada lateral que constituiria uma varanda envidraçada de circulação e iluminação para os ambientes principais da residência (gerando uma relação entre o espaço interior e exterior e, ainda já imbuída do conceito de transparência), de maneira oposta um muro com algumas aberturas que serviriam de acesso e ajudariam, também a iluminar alguns pontos da residência, além de fazer a contenção, no subsolo do volume de água, advindo do lençol freático.

Apesar da desenvoltura como lidaram com as condicionantes do lugar, é interessante ressaltar que a residência, além das suas janelas arredondas, do volume zenital que iluminava o subsolo e da cor azul com a qual fora pintada (comprovadamente, como coloca Philip Ursprung⁷, direta referência a Yves Klein), do desenho das aberturas e da altura da porta de acesso (que só poderia ser acessada por uma pequena escada de concreto), não destoava, tipologicamente, das residências ao redor. O telhado de duas águas com vigas de madeira e painel de eternit, os blocos de concreto pré-moldados e o interior revestido por compensado de madeira, mantinha semelhança com as construções vizinhas e com certa tradição das edificações da região (e do país). Ou, ainda, “The Blue House is the first independently developed and realized new building by Herzog & de Meuron. [...] In retrospect, we can recognize in this small house starting points [...]”.⁸

⁷ Ver URSPRUNG, Philip (ed.). Herzog & de Meuron: Natural History, Archeology of the Mind. Montreal: Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers, 2002. p. 16.

⁸ Ibidem. p. 27.



[figuras 01-04]
Herzog & de Meuron, Blue House, 1979-80.

Stone House, Liguria, Itália, 1982-1988.

A residência “Stone House”, situada em um terreno alto, com vista privilegiada, na região da Liguria, Itália, cercado por campos de oliveiras e as paredes de pedra que sustentam e demarcam as suas divisas, foi concebida a partir da ruína de uma antiga residência construída com as próprias pedras que eram usadas para erguer os muros das oliveiras ao redor. E, oportunisticamente, Jacques Herzog & Pierre de Meuron partem dessa condicionante para elaborarem o projeto da residência. Criam uma estrutura central de concreto em cruz que rebate os seus quatro lados, perifericamente, em pilares e vigas, também em concreto, engendrando um arcabouço que definiria os espaços internos e permitiria que as fachadas fossem liberadas para serem preenchidas livre maneira. O fechamento do esqueleto de concreto foi feito, então com as pedras das divisas e sustentações das oliveiras locais.

A fachada principal, de acesso à residência é simétrica, de acordo com a formação estrutural em cruz, emoldurada pelas pedras tais quais, duas portas, e um resguardo de pedras no piso circunscrito por um pórtico de vigas e pilares que extrapolam o limite da entrada. O piso é, também a laje (sustentada por uma estrutura de concreto), que arremata a queda de um talude natural do terreno. A residência possui um outro acesso e pavimento, ainda, no nível inferior do terreno (ao fim do declive natural) e um andar superior com janelas basculantes em requadro de alumínio e vidro. As demais aberturas da residência são compostas ora por fechamentos em polímeros e ora por ripas de madeira queimadas, típicas de construções suíças — alto contraste material (e, aqui, começa a ficar evidente o mote de trabalho da dupla de arquitetos).

A mistura de materiais gera uma plasticidade ímpar, que, pelo próprio atributo, remeteriam às origens do lugar, pretendida pela dupla de arquitetos no projeto, sem abster-se de preocupações também na distribuição dos espaços criados. Ambos deveriam estar imbricados para mútua fundamentação. Nas palavras de Fernández-Galiano:

In the Tavole house, situated amid old olive groves and vineyards in Italy's Liguria region, a rigorously defined concrete structure is made to contrast with the masonry of calcareous stone slabs, domesticating the tactile sensuality of the petrous bond through the intellectual rigidity of a stringent geometry, in a visual oxymoron producing both pain and pleasure. (GALIANO-FERNÁNDEZ, Luis, 2017, p. 283).



[figuras 05-09]
Herzog & de Meuron, Stone House, 1982-1988.

Casa para um cirurgião veterinário, Dagmersellen, Suíça, 1984.

O projeto da residência e escritório clínico para um cirurgião veterinário em um campesino terreno na região de Dagmerselle, próximo uma via entre a Lucerna e a Basileia, parece, em princípio não se diferenciar tanto das outras casas do entorno. “After the contemplation of offset building volumes, Herzog & de Meuron decided to design the traditional linear type of house that can still be found in many farmhouses in the region.”⁹. Contudo, a implantação da casa já sugere algo distinto das demais. Seguindo o recuo frontal mínimo obrigatório e o lateral, em relação ao lote vizinho, é liberada profusa área em torno da via que circunda o lote proprietário.

Desde esta determinação, propõe um volume encompridado, de três andares, com uma varanda sobressalente, revestida de ripas de madeira e coberta por um telhado de uma água, em uma das fachadas e um telhado de duas águas (gerando duas camadas de telhados semelhantes — meta-telhados), em madeira, que recai de maneira angular de acordo com a conformidade do terreno — gerando um volume trapezoidal longitudinalmente. Na face posterior à da varanda, criam janelas habituais das construções locais, com fechamento duplo em vidro e persianas ripadas horizontalmente em madeira, além de uma grande abertura, com as mesmas persianas, para acesso a um amplo espaço interno. Esse espaço interno, para uso clínico, dá acesso, através de uma escada na diagonal à varanda no andar superior, que interliga os dois espaços destinados ao atendimento veterinário.

Em uma das faces frontais, criam um volume opaco, branco, interrompido por duas faixas envidraçadas — a caixilharia que ilumina o restante dos ambientes, como os cômodos, por exemplo. Na face oposta está a entrada da garagem, composta por placas e ripas de madeira (para sustentação), pintadas de um marrom escurecido, de aspecto propositadamente artificial, neste caso, diferentemente da cor azul no projeto da “Blue House”, mimetizando a cor das madeiras das casas em volta. O interior da residência é preponderantemente em compensado naval cru ou pintado de branco (como em uma das fachadas), além de poucos elementos em concreto.

⁹ Ibid. p. 69.



[figuras 10-13]
Herzog & de Meuron,
Casa para um cirurgião
veterinário, 1984.

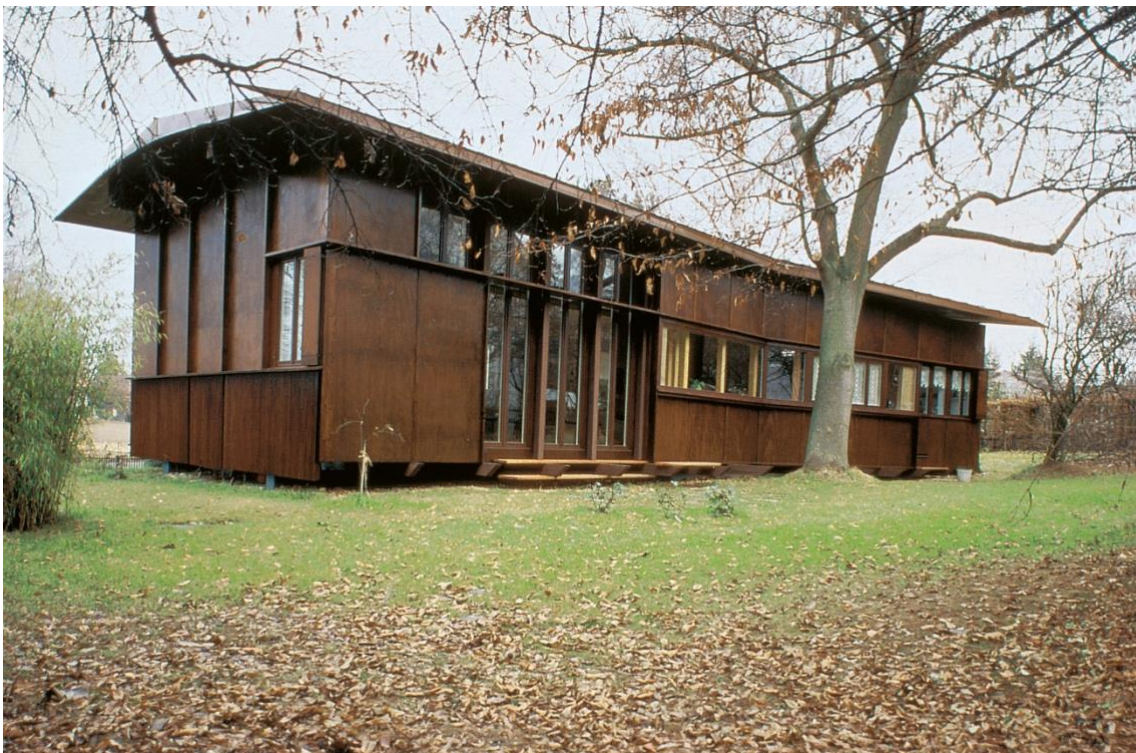
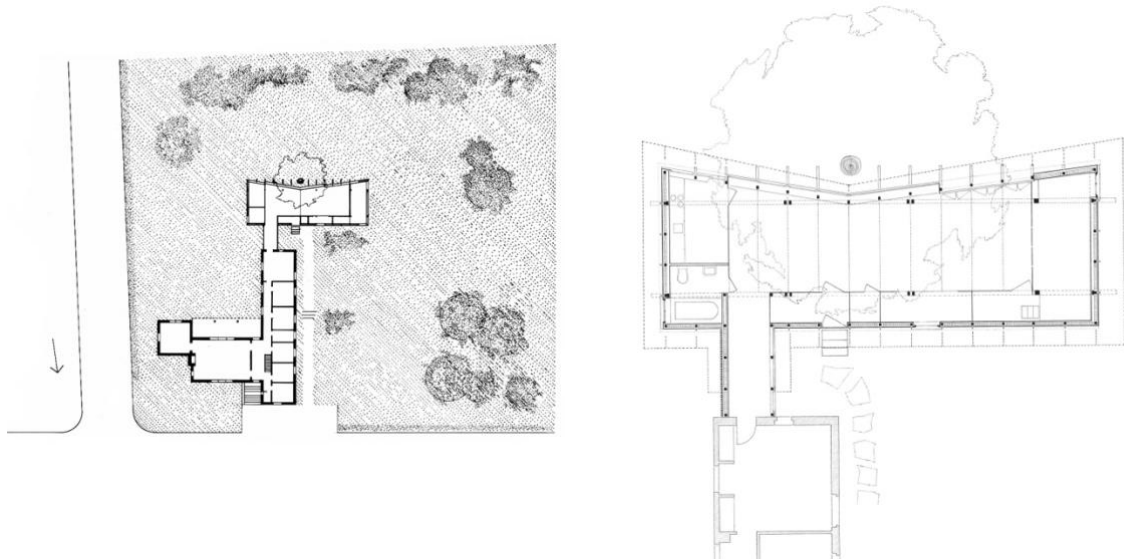
Plywood House, Bottmingen, Suíça, 1985.

A proposta, neste caso, era a de conceber um pavilhão anexo à uma residência antiga, situada na esquina de um extenso terreno (uma pequena praça), em uma região pouco povoada que deveria manter as características bucólicas do lugar preservadas, inclusive mantendo as plantações e árvores já existentes. O pavilhão serviria como um pequeno teatro. Os arquitetos propõem um volume retangular, posicionado perpendicularmente ao final da construção existente e expõe a entrada paralelamente à da residência através de um longo corredor.

Conquanto, com esse posicionamento do volume aparece o grande desafio do projeto. Uma árvore, *Paulownia tomentosa* (árvore-da-princesa), está de frente ao pavilhão e deveria ser preservada. Jacques Herzog & Pierre de Meuron criam uma reentrância no volume retangular, gerando uma forma interessante, cuja quina da reentrância coincide, propositadamente, com o limite da pequena escada, feita com plaquetas de compensado naval, que dá entrada ao pavilhão.

Apesar do desafio do projeto ter sido contornar as condicionantes naturais do terreno, o envolvente, é, novamente o uso dos materiais na construção do pequeno teatro. Para evitar que a construção sofresse algum tipo de interferência por conta das raízes da árvore, o volume foi construído por meio de um esqueleto de madeira: pontaletes de madeira verticais distribuídos modularmente pelo perímetro encontram duas grandes vigas de madeira, no sentido longitudinal da construção, entremeadas por vigotas de madeira, em sentido contrário, no teto e no piso, que se projetam ligeiramente para fora do volume, suspendendo o anexo do chão. O fechamento é todo feito em uma madeira escura, na parte inferior e superior do volume intercaladas por vidraças estruturadas por caixilharia de compensado. Há, ainda, em uma das faces uma espécie de ventilação superior, por ripas horizontais, também em madeira escura. O interior é inteiramente revestido por compensado de madeira. O telhado de duas águas, estruturado conforme descrito, é arrematado por uma calha de cobre, que enaltece a madeira escura escolhida para revestir o exterior.

A tradição, aqui, pode ser sumariamente resumida pelo entendimento de Philip Ursprung: “There is evidently method to deployment of contingencies. the bend or fold in the plywood house proves to be an architectural curtsy, so to speak, to the full-grown princess tree (*Paulownia tomensosa*) standing next to it.”¹⁰



[figuras 14-16]
Herzog & de Meuron, Plywood House, 1985.

¹⁰ Op. cit. 7. p. 283.

Apartment Building Along a Party Wall, Basel, Suíça, 1984-1987/88.

Um edifício residencial de três andares, situado nos fundos do jardim de uma pequena vila medieval, na Basileia, é, a um só ponto, tradicional e dialeticamente, antagônico ao lugar em que está situado, já existe, então, a ruptura decidida. O edifício é composto por uma empena cega, voltada para a rua, no limite do terreno em relação à calçada, para poder liberar, completamente, a fachada posterior para o jardim. Cada pavimento é composto pelos nichos de apartamentos abertos a uma varanda, de ponta a ponta, (compostas por tábuas de madeira encaixadas) que permite a fruição do jardim interno. E, ainda, por uma circulação posterior acessível por uma escada posicionada num recorte ao final do terreno. As aberturas e a caixilharia são de painéis de carvalho. Assim como na “*Plywood House*”, há uma pequena torção no volume à fim de proporcionar um espaço mais generoso em uma das pontas dessa varanda — para convivência dos moradores.

Para estruturar todo esse espaço, os arquitetos elaboram colunas de carvalho torneadas, circulares e com pontas afinadas, propositadamente ornamentais (“Whereas modernism has reduced the column to a static element, Herzog & de Meuron provide it with a visual function - knowing well the Arab architectural tradition”)¹¹, que apoiam vigas retangulares transversais ao volume e sustentam-se em uma estrutura de vigas de concreto apoiadas no chão, sobre o baldrame. No último pavimento, a cobertura é composta por uma laje de concreto sustentada por uma estrutura metálica que ajuda, também, na sustentação das varandas com tirantes metálicos esguios. A mistura de materiais gera ainda mais força na perseguição dos arquitetos pelo caminho da sua própria coleção de aparências tipológicas orientada pela tradição.

¹¹ Op. cit. 6. p. 109.



[figura 17]
Herzog & de Meuron, Apartment Building Along a Party Wall, 1984-1987/88.

Armazém de balas da Ricola, Laufen, Suíça, 1986/1987.

Um volume prismático retangular que define os seus limites e geometricamente desenha em planta o espaço que deveria abrigar as embalagens das balas do fabricante. O programa enxuto da encomenda não poderia gerar nada além de uma solução contida e concordante. Duas fachadas espelhadas, entremeadas por um volume de acesso, envolvem o interior e são, ao mesmo tempo, os elementos estruturais — possibilitando variações de pés direitos para acomodarem diferentes objetos e atribuindo significado plástico para o edifício. Os painéis de madeira compensada sobrepostos e escalonados (do pé direito menor para o maior) mimetizam o programa do armazém, assim como remetem a tradição de construção suíça em madeira. De acordo com a interpretação de Rafael Moneo, da obra:

A exploração de um possível novo modo de trabalho com os painéis de madeira compensada parece entrar em conflito com um gesto antigo [a presença de uma cornija no topo]. A forma do edifício lembra as construções primitivas que todas as culturas se valeram para proteger o alimento, que, com tanto esforço, era retirado da terra. (...) Curiosamente, sua busca do elementar, seu desejo de obter como resultado a construção essencial permitem que apareça o singular, o único (...) (MONEO, Rafael. 2008, p.335).

A singularidade do projeto para o armazém de doces Ricola é, propriamente, a combinação imbricada de pertinência espacial, plasticidade do aspecto exterior (fachadas) e estrutura¹². O objeto arquitetônico é, em colocação simplificada, um “galpão decorado” despido de ironia, e, contém, também, a racionalidade de resoluções do desenho moderno e as verdades dos materiais, despindo-se, no entanto, de dogmas atemporais.

¹² “O espaço é a consequência direta de sua construção. Paredes e cobertura, geradas por um simples retângulo, são elementos arquitetônicos primários e primordiais. A sofisticada parede nasce do desejo explícito dos arquitetos de resolver todos os problemas ao mesmo tempo.” MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 327.



[figuras 18 e 19]
Herzog & de Meuron, Armazém para Ricola, 1986-87.

A enfastiosa ordenação descritiva de alguns dos projetos de Herzog & de Meuron, do período, aqui, denominado de “coleção tipológica”, diversa da outorgada por Aldo Rossi, que fora feita de modo maneirista, teve como premissa as buscas de origens e tradições para sua suposta superação, ainda encontraria eco em outros projetos, que podem ser apenas citados, de maneira ilustrativa. A *Residência para um colecionador de arte, Therwill, Suíça (1985-1986)* [figura 20], o conjunto habitacional *Housing Pilotengasse, Viena, Áustria (1989-1992)* [figura 21 e 22] — muito semelhantes ao conjunto habitacional *Bairro da Bouça, Porto, Portugal (1973-1977)* [figura 23], projetado pelo arquiteto moderno Alvaro Siza¹³, a *Casa de Madeira, Stuttgart, Alemanha (1995)* [figura 24], e a *Casa em Leymen, Haut-Rhin, França (1996-97)* [figura 25].



20



21



22



23



24



25

¹³ E, aqui, a implantação dos blocos de apartamentos no terreno tange as obras de arte “Gutter Corner Splash: Night Shift” (1969/1995) e “Belts” (1966-67), do artista Richard Serra.

Como anunciado no prólogo, através dos escritos dos arquitetos, contidos nos ensaios do livro “*Treacherous Transparencies*”, a admiração e influência do artista Gerhard Richter no trabalho de Herzog & de Meuron é manifesta. Ainda assim, apesar do confluyente intento na busca dos significados das transparências entre a dupla e o artista, há, também, outros motivos que podem ser levados em consideração. Um deles, é, justamente, como apresentado extensivamente até aqui, na obra da dupla dos arquitetos suíços, a busca pela origem e tradição para a sua pretensa transgressão.

Autorizadamente, a primeira obra reconhecida e outorgada da produção de Richter (já que as obras anteriores a sua entrada na Kunstakademie de Düsseldorf, produzidas em Dresden, foram relegadas à indiferença) é a pintura *Table (1962)* [figura 26]. Pela fotografia (estampada em uma das edições da revista italiana de design “Domus”) de uma das mesas expansíveis, projetada pelo arquiteto e designer Ignazio Gardella, Richter faz uma pintura ilusionista, utilizando tinta óleo sobre musselina, da mesa em tons de cinza — ou pouco menos de um preto e branco. Entretanto, o artista, insatisfeito com o resultado obtido, pinta, novamente, sobre a superfície uma forma quase circular que, de alguma maneira, procura apagar a matriz da pintura, gerando concomitantemente refutação e uma nova atribuição de sentido à obra, como se o interesse estivesse, justamente, no gesto de embaçar o objeto primeiro de interesse da pintura.

The painting presents a banal, empty table. The expressiveness of the Informel gesture is simultaneously referenced and replaced by a kind of overpainting that disturbs the illusion of representation without destroying the image. In this way the two dominant strains of addressing reality through painting, the gestural and abstract versus the figural—often viewed in the 1960s as mutually exclusive—are brought into dialogue. The result is a positive phenomenon that has never ceased to fascinate Richter. Table's number-one position in his catalogue raisonné is no coincidence; he placed it there, quite intentionally, to establish the programmatic basis for his subsequent work. (ELGER, Dietmar. 2009. p. 48).



[figura 26]

O que encontramos, aqui, de tal modo, é a transgressão da pintura pelo próprio ato de pintar ou pela própria pintura (através da transformação de uma fotografia em um elemento pictórico)¹⁴. A partir dessa pintura de uma fotografia, retirada de uma pintura, Gerhard Richter começa o seu trabalho mais extenso e que serviria de base para toda a elaboração subsequente de sua obra, o *Atlas* (1962-2019) [figura 27]. Um compêndio de 809 painéis (agrupados, primeiramente, quando teve de expô-lo em uma exposição, em 1972, em Hedendaagse em Utrecht) composto por imagens retiradas de álbuns de família, recortes de jornais, revistas, livros, fotografias feitas pelo próprio artista e desenhos e esboços para instalações. E, é, partir daí, que surge a admiração dos arquitetos pelo artista. De acordo com Philip Ursprung, os arquitetos suíços, Jacques Herzog & Pierre de Meuron surgem, nomeadamente, como herdeiros conceituais das ideias propostas pelo artista

¹⁴ "Table anticipates the way in which Richter introduces a form of distortion or destruction into the creative process of his subsequent practice. Through these means, he confronts us with painting's quintessential nature by invoking the illusion of realism along with its simultaneous deterioration." Ver WAGSTAFF, Sheena. Introduction: The Excavation of Memory. In: BUCHLOH, Benjamin H. D. Gerhard Richter. Painting After All. New York: The Metropolitan Museum Of Art, Distributed by Yale University Press, New Heaven and London, 2020. p. 14.

alemão Gerhard Richter em seu compêndio *Atlas*. Na interpretação de Ursprung, “From the very beginning Herzog & de Meuron were conscious of the fact that their ideas on architecture were not drawn from the concrete example of buildings but rather from pictures they had seen elsewhere – even in films. Reminiscent of Richter, their investigation of architecture simultaneously involves a critical examination of mediated pictures of architecture.”¹⁵ Essa afirmação pode, ainda, ser corroborada pela entrevista dada por Jacques Herzog à historiadora Theodora Vischer, em maio de 1988. Tão logo indagado sobre a relação que tinham com Aldo Rossi e os caminhos paralelos e opostos que tomaram Herzog afirma que o interesse deles era no processo de formação das imagens do que na própria imagem criada pela forma arquitetônica¹⁶.



[figura 27]
Gerhard Richter, Atlas Sheet 5, 1962-1966.

¹⁵ Op. cit. 7. p. 215

¹⁶ “After all, the question is, why do these images appear at all? Surely our education - that is, our formation as architects that begins with the brain - plays a role here. We do not emerge from a crafts tradition, but are used to developing ideas with our brains. When we tried to introduce certain details into the first buildings that we were able to realize - details we derived from images such as ideas for door handles, doors, windows, etc. - we took these imagistic drawings of details to the craftsmen, and then we discovered that the drawings actually no longer corresponded with the real world. We became conscious of the break existing between the image-like situations in our heads, and the real world or the conventional production of architecture.” Op. cit. 6. p. 212.



[figura 28]
Gerhard Richter, Administrative Building, 1964.

A imagem de um edifício administrativo, na Alemanha, retirada da página cinco do *Atlas* é ampliada e desfocada, através da técnica que o artista desenvolve, em 1963, de obnubilar os objetos retratados, ainda com a tinta fresca, o artista passava um pincel seco horizontalmente ou verticalmente sobre a pintura, gerando um “efeito” de desfoque. Segundo Dietmar Elger¹⁷, Richter desenvolve essa técnica para franquear a inexatidão preexistente e irrevogável entre o objeto retratado e a percepção que se tem dele, ou ainda, decompondo o elemento precípua — a sua origem.

Da mesma maneira com que começa a indagar os propósitos do próprio ato de pintar, pelas suas tradições e origens, o artista alemão também começa a investigar as suas essências particulares com o assunto, principalmente através da lembrança da sua relação com alguns de seus entes familiares, durante a sua infância, que sofreram enfaticamente, com a ascensão do regime nazista — coibidos ou participantes ativos da Alemanha durante o período. É o caso, por exemplo, de sua tia Marianne, retratada a partir de uma fotografia em que aparecera segurando Richter enquanto bebê [figura 29] e, também, com *Renate*, na página 3 do *Atlas*¹⁸. Marianne seria capturada pelo regime

¹⁷ Ver ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter: A life in painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2009. p.85.

¹⁸ “At the same time, unquestionably, Richter is painting his own exclusion from the scene that he's picturing (again and again). Perhaps the contagion of photography even allows him to paint his exclusion from a lineage: to break with the tradition of family pictures, or at least with the internal coherence literally, the naturalness of co-presence that is implied by Family that such pictures imply”. Ver Rachel

médico nazista, por apresentar, aparentemente, um quadro de esquizofrenia e, desapareceria após a internação em uma clínica T4 de eutanásia assistida. O artista encontra, depois, um recorte de jornal no qual aparecera a figura de Mr. Hyde [figura 30] (*Atlas*, página 100), médico responsável pelo programa T4 da clínica nazista, fato do qual o artista alemão não obtivera à época do achado e das pinturas conhecimento. Entranto, Richter, parece encontrar, aqui, através da pintura, uma maneira de lidar, de algum modo, com esse passado demasiadamente traumático e o luto¹⁹.



[figura 29]
Gerhard Richter, Aunt Marianne, 1965.

Haidu. Arrogant Texts: Gerhard Richter & Family pictures. In: BUCHLOH, Benjamin H. D. Gerhard Richter. October Files 8. Cambridge: The MIT Press, 2009. p. 164.

¹⁹ Aunt Marianne and Mr: Heyde - numbers 87 and 100, respectively, in Richter's catalogue raisonné - would seem to be in direct dialogue. Taken together, they certainly deepen the historical dimension of Richter's family narrative. "At the time, it would not have suited me to make the backgrounds public," Richter says. "Then the paintings would have been seen as engaged with contemporary issues or as social commentary. This way no one bothered me, and everything remained anonymous. Now it doesn't bother me anymore if people know it." Op. cit. 17. p. 131.



[figura 30]
Gerhard Richter, Mr. Heyde, 1965.

Pintaria, ainda, o famoso retrato de seu suposto Tio Rude (*Uncle Rudi*, 1965), [figura 31]. O tio, que fora oficial da polícia nazista, aparece no quadro de Richter trajando o uniforme da corporação (Wehrmacht) e sorrindo; segundo entende Benjamin H. D. Buchloh, “de maneira ingênua, algo típico nos retratos de família”²⁰. O seu tio Rudi aparece pintado em escalas de cinzas e desfocado pela técnica desenvolvida pelo artista: um desvelo de sustentação da fluidez das origens, e da força de sua imprevisibilidade, além da fragilidade histórica da sua manutenção. Richter demonstrava, em um só tempo, que a fotografia usada de forma insuspeita para perpetuar a memória de um ente familiar poderia alcançar significados inacessíveis e poderia, também, de algum jeito, cair no esquecimento, seja por derivações discursivas ou pela sobreposição de novos acontecimentos.

²⁰ Ver BUCHLOH, Benjamin H. D. Divided Memory and Post Traditional Identity. In: Op. cit. 18, p. 74.



[figura 31]
Gerhard Richter, Uncle Rudi, 1965.

Apesar do caráter melancólico que essa passagem do trabalho de Richter possa ter adquirido — para justificar a temática origem e tradição, é, justamente pela variação de assuntos, no trabalho do artista alemão, que os arquitetos suíços encontrariam eco para os seus próprios projetos. Apesar da ordenação das imagens estampadas no *Atlas*, a apropriação e suspensão de um significante contínuo dessas imagens, conformando um encadeamento anárquico daquilo que seria pintado, suspendendo o seu propósito é o que aproximaria os arquitetos da obra do artista, ou, como entende Philip Ursprung:

In this view of reality the single image can no longer be justified. The only response possible is to paint and paint. The "relative stylelessness" of his painted oeuvre also proves to be a means by which to immediately undermine any chosen form of expression, since there can be no definitive answers. (URSPRUNG, Philip. 2002. p. 212).

A apreciação de Jacques Herzog e Pierre de Meuron com o trabalho de Richter, resultaria, ademais, no uso de uma das obras do artista para o projeto do concurso de duas bibliotecas para a Université de Jussieu, em Paris, em 1992. Os arquitetos estampariam, em uma das fachadas do modelo concebido para o concurso (serigrafia sobre vidro), com retratos enciclopédicos do *Atlas*, de Richter; “Richter was to prepare a new series for this project based upon library’s collection — clear indication that, by 1992 at the least, the architects had studied Richter’s oeuvre extensively”.²¹

É pertinente resgatar, ainda, nessa ocasião, paralelamente ao prólogo (nos desmantelamentos do modernismo e nas similitudes de transparências), a produção do fotógrafo alemão Thomas Ruff, que foi aluno de Gerhard Richter na Kunstakademie de Düsseldorf, e colaboraria, em várias ocasiões, com os arquitetos suíços, como verificaremos adiante, na pesquisa.

Impelido pelo colecionismo de Richter, no *Atlas* e pela extenuante catalogação do casal Becher, de quem também foi aluno (no mesmo período do artista alemão), de construções industriais abandonadas, iniciaria, além do seu próprio compêndio de imagens de recortes de jornais (que fotografaria, depois, em 1990), uma investigação das origens e tradições, entre 1979 e 1983, a partir de imagens [figuras 32-35] dos interiores das casas em que pessoas da sua geração tinham crescido e vivido — familiares, amigos e parentes, além

²¹ Op. cit. 7. p. 204.

da própria residência da sua família em Düsseldorf²². Vale colocar, que, assim como Jacques Herzog & Pierre de Meuron, buscavam remontar-se às origens para interpô-las, Thomas Ruff também procura estabelecer gesto parecido. O que será, propriamente, transmutado, assim como a produção da dupla de arquitetos e do artista alemão. Para tanto, a reflexão lançará, por conseguinte, caminho contrário, analisando apontamentos e paralelismos artísticos, para alcançar, novamente a produção de Jacques Herzog e Pierre de Meuron.

²² Ver SCHELLMANN, Jörg. Thomas Ruff, Editions 1988—2014. Catalogue Raisonné. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014. p. 22. “He set himself the goal of creating images that would show what was characteristic about these rooms. Each photo was meant to be as factual as possible and to reproduce the details of the room in a distant manner; on the other hand, the choice of cropping was intended to summarize the room’s mood and character as its essence, as it were.”



[figura 32]
Thomas Ruff, Interiors, 1982.



[figura 33]
Thomas Ruff, Interiors, 1988.



[figura 34]
Thomas Ruff, Interiors, 1988.



[figura 35]
Thomas Ruff, Interiors, 1988.

Materialidade e aspecto

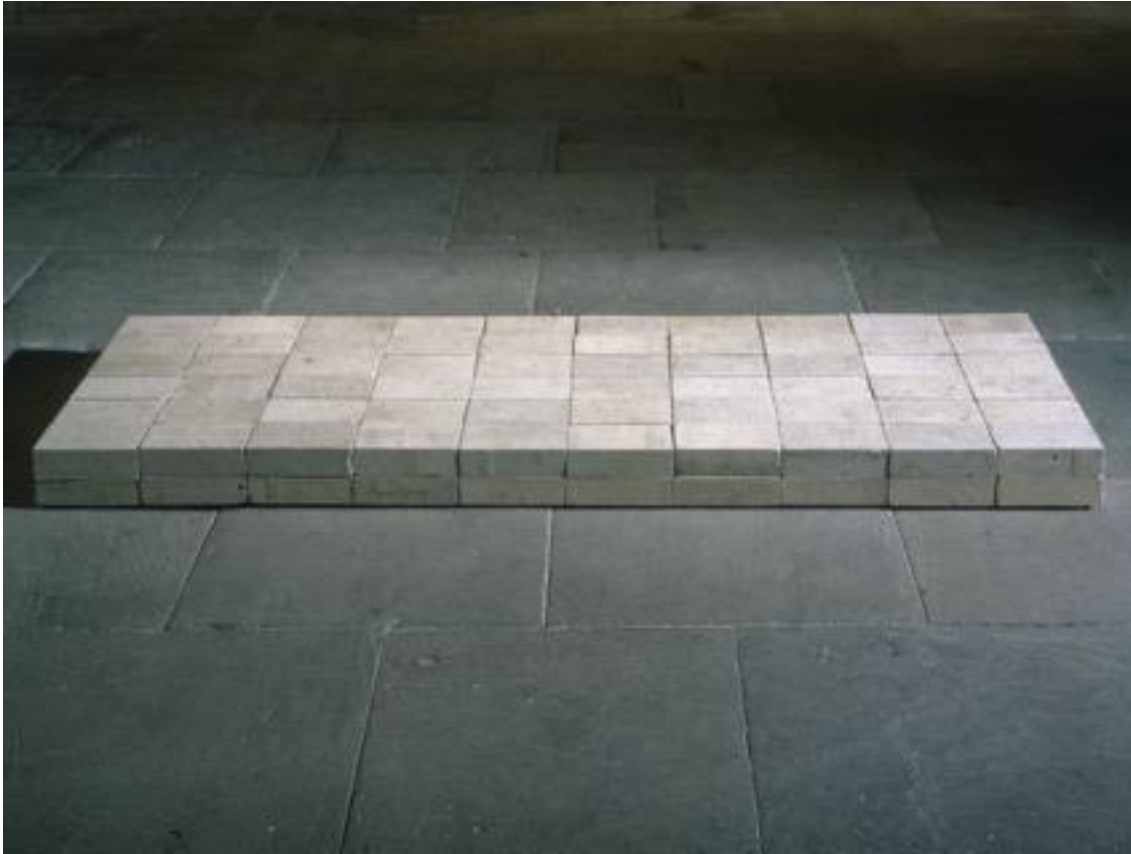
O minimalismo, sobretudo na década de sessenta, nos Estados Unidos, rompeu com certa solidez estrutural do sistema artístico, colocando em questão as relações dos objetos de arte e os espaços circundantes. Ainda, retirou boa parte dos significados extramundanos que as obras de arte carregavam até o período.

A falta de proposição interpretativa e o caráter disruptivo do minimalismo gerou, ainda, deturpações plásticas e teóricas que atribuíram falsos valores ao movimento — enaltecendo ou desqualificando-o precipitadamente.¹

A materialidade do objeto artístico e sua relação com o espaço deveria adquirir autonomia em relação às suas interpretações transcendentais — considerando, como exemplo, os tijolos de Carl Andre em “*Equivalent VIII*”, de 1966 [figura 01]. O artista transpunha objetos cotidianos, aparentemente desinteressantes, de maneira seriada e empilhada, para o espaço expositivo, em um gesto semelhante ao de Marcel Duchamp em seus “objetos encontrados” ou “ready mades” [figuras 02-03]. Mas, quais seriam as finalidades pressupostas de Andre ao idealizar essa transposição? De algum modo, há a constatação, através da veracidade material, do imediatismo da experiência da obra de arte e, então, sua legitimidade pela pertinência telúrica. Ou, no entender de Hal Foster, “uma vez negado o espaço seguro e soberano da obra de arte formal, [o espectador] é trazido de volta para o aqui e agora; e em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado.”²

¹ “Se o primeiro grande equívoco é que o minimalismo é redutor, o segundo é que é idealista. Esse outro equívoco, em que alguns outros artistas conceituais também incorreram, não deixava de sê-lo quando entendido positivamente: que o minimalismo capta formas puras, mapeia estruturas lógicas ou retrata o pensamento abstrato. Pois são precisamente esses dualismos metafísicos de sujeito e objeto que o minimalismo procurar superar na experiência fenomenológica.” FOSTER, Hal. O retorno do real: A vanguarda artística no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 54.

² Ibid. p. 56.



[figura 01]
Carl Andre, Equivalente VIII, 1966



[figura 02]
Marcel Duchamp, Roda de Bicicleta, 1913.



[figura 03]
Marcel Duchamp, In Advance of the Broken Arm, 1915.

A ruptura artística impulsionada por artistas minimalistas norte-americanos, tais como Frank Stella, Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra etc., gerou, indubitavelmente, entusiasmadas identificações plásticas e matéricas, mas, também, algumas reinterpretações e contrapropostas, em diversos campos das artes visuais e da arquitetura, uma vez que boa parte das investigações levantadas estava relacionada às discussões do espaço.

É inegável que esse aparente esvaziamento de sentido das obras de arte também aparecia em outras manifestações artísticas da época, como a Arte Pop. Artistas vinculados à Pop utilizavam, também, a repetição seriada, por certa simulação da circulação irrefreável de imagens, fazendo uso, por exemplo, da serigrafia, para ilustrar uma suposta falta de sentido do fazer. Apesar de apresentarem preocupações semelhantes, artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Andy Warhol estavam, por outro lado, menos ocupados com as discussões espaciais do que os seus pares minimalistas.

O minimalismo mobilizou significados de uma obra de arte a partir da modificação da utilidade de alguns materiais. Não só, também pretendeu o esvaziamento das subjetividades interpretativas, pela afirmação das propriedades físicas. Promoveu uma análise dos conceitos outrora atribuídos às obras de arte, pela banalização do objeto artístico — desautorizando a tradição, e se opondo a algum estatuto³.

A Arte Pop mobilizou alguns símbolos sociais e colocou desafios para os alcances da memória com a circulação pujante de imagens, promovendo o aplauso dos avanços materiais e técnicos, principalmente a partir da ampliação das imagens e da serigrafia, enaltecendo o aspecto da obra de arte justaposto a outros propósitos.

A pertinência discursiva desses movimentos ecoou de maneira radical e inexorável. Artistas e estudantes de artes visuais à época eram inevitavelmente influenciados pelas especulações conceituais, e respondiam a elas ao seu modo. Se é possível nomear, identificar e até enquadrar representantes diretos das manifestações trazidas pelo minimalismo e pela Arte Pop, é pertinente, também, entender como alguns outros artistas e arquitetos interpretaram ou se desvincularam das novas proposições.

³ Op. cit. I. p. 149.

Consideremos, por exemplo, também a partir dos anos sessenta, outro contexto, fora dos Estados Unidos, mas igualmente efervescente, como o da Kunstakademie Düsseldorf — espécie de espaço embrionário que tinha como um dos seus professores o artista alemão Joseph Beuys (cujo materialidade e aspecto eram essenciais para suas obras), e serviu como alicerce para novas experimentações artísticas, como por exemplo a formação do grupo *FLUXUS* e do *Grupo Zero*. Surgiram, ali, alguns artistas que demonstraram a mesma preocupação com o caráter essencialmente imanente da obra de arte ou de uma confirmação objetiva na relação das obras e com a elaboração dos espaços com os quais se correlacionariam, conceitualmente e de maneira experimental. Houve, também, é importante colocar, outras maneiras de mirar as inquietações da época, como fez o artista alemão Gerhard Richter (que fez parte do *Grupo Zero*, com Konrad Lueg, Sigmar Polke e Blinky Palermo) com suas pinturas baseadas nas fotografias do seu trabalho *Atlas*, como observamos anteriormente, além de outras explorações que aparecem frente ao minimalismo e a Pop Arte.

Profundamente ligado à pintura, Gerhard Richter não negara que as instalações minimalistas e as serigrafias da Arte Pop tinham relegado a tradição da pintura a certo isolamento.”⁴ No entanto, é, curiosamente e, justamente, a partir da pintura que o artista alemão interpretaria e se aproximaria ou confrontaria das colocações levantadas pelo minimalismo e pela Arte Pop.

Impelido, inicialmente, por uma serigrafia de Roy Lichtenstein (*Refrigerator, 1962*) na qual uma mulher aparece limpanado uma geladeira [figura 04], pouco antes de iniciar o seu processo de obnubilar as fotografias pintadas, Richter pinta um apresentador de televisão cercado por quatro mulheres em uma festa, brindando, arranhados e machucados, denominada “*Party, 1962*” [figura 05] (recorte de jornal retirado da página 6 do seu *Atlas*). O artista alemão, aqui, depois desse gesto, entendera que poderia, supostamente, acontecer um processo de banalização da pintura⁵. E, então, inicia, nesse momento, com afínco, aquilo que marcaria a sua produção.

⁴ Ver ELGER, Dietmar. Gerhard Richter: A life in painting. Chicago: University of Chicago Press, 2009. p. 97. Tradução própria. [“Richter was—and is—first and foremost a painter. But by the mid-1960s painting had faded decisively from the avant-garde agenda. Committed painters like Pollock, Newman, de Kooning, and Still were now considered venerable old-timers, and the bright canvases of Pop art were being overshadowed by more cerebral projects.”].

⁵ “That is just not true, he claims. In fact, his first impression was that “the painting went too far...it was too silly.”. Ibid. p. 41.



[figura 04]
Roy Lichtenstein, Refrigerator, 1913.



[figura 05]
Gerhard Richter, Party, 1962.

O encantamento que tem pela obra de Andy Warhol, inicialmente, ao ver que o processo que criara de passar o pincel seco sobre a tinta ainda úmida. para obliterar a percepção da imagem, poderia ser feito pela automação, através do advento da serigrafia, logo seria desmantelado, uma vez que os motivos das pinturas de Richter eram diametralmente opostos aos de Andy Warhol. O artista alemão estava interessado, por exemplo, em retratos de pessoas desconhecidas, como podemos observar na sua obra “*Eight Student Nurses, 1966*”, enquanto Warhol perseguiria retratar pessoas famosas, como em “*Twelve Jackies, 1964*” [figuras 06 e 07] ou imagens que já teriam entrado no imaginário coletivo⁶. A não ser, no caso de Richter, à exceção do trabalho *48 Portraits, 1972*, no qual retrataria figuras como Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Einstein, Ilich Tchaikovsky, Oscar Wilde etc., para serem expostos na Bienal de Veneza de 72, na qual o artista foi escolhido para representar a Alemanha no pavilhão Germânico [figura 08].



[figura 06]
Gerhard Richter, *Eight Student Nurses*, 1966.

⁶ Ibid. p. 89.



[figura 07]
Andy Warhol, Twelve Jackies, 1964.



[figura 08]
Gerhard Richter, 48 portraits, 36th Biennale Venice, 1972.

Embora não haja a fisicalidade de um objeto em relação a um determinado espaço, até a primeira grande exposição física do compêndio Atlas, em 1974, na Galerie Heiner Frierich, em Munique, na Alemanha, o que o artista alemão propõe, ao enaltecer a mudança de aspecto⁷ de um determinado objeto, é, de alguma maneira, semelhante ao gesto de Carl Andre ao empilhar os tijolos dentro de um espaço expositivo. As pinturas de fotografias do artista alemão, segundo entende Peter Osborne⁸, servem como um campo mediador de dupla negação da pintura através da fotografia, e da fotografia através da pintura. Ou seja, assim como uma obra minimalista ou da Arte Pop objetiva-se sincronicamente ao fazer artístico e repropõe novas bases para a sua atuação.

É impossível, no entanto, como é possível testemunhar, dissociar da sua produção como artista, a vivência que teve durante a sua infância e juventude no período da segunda grande guerra e a sua primeira formação artística nos anos subsequentes (período pós-guerra), em Dresden, cidade que fez parte do país que ficou sob o regimento da Alemanha Oriental, antes de continuar ou reiniciar os seus estudos em Düsseldorf (Alemanha Ocidental). Richter, por diversas maneiras, literalmente retratou as agruras do sistema nazista, recortou e estampou em seu *Atlas*, imagens de campos de concentração, mas, segundo Benjamin H. D. Buchloh⁹, nunca encontrara similitude em artistas que conseguissem exprimir a suas angústias de maneira parecida, até a então comparação que levantou entre uma das obras de Frank Stella e do artista alemão. De acordo com Buchloh, dentre as poucas figuras do campo artístico que poderiam estar engajadas e cujas obras podem ter partido do trauma pós a segunda grande guerra, por terem sido contemporâneos e pelo impulso criativo tendo sido semelhante, como Barnett Newman ou Morris Louis,

⁷ “(Do mesmo modo, pode-se dizer de certas coisas: sua finalidade é esta ou aquela. O essencial para que isso seja uma *lâmpada* é que ela sirva para iluminar — que ela enfeite o quarto, que preencha um espaço vazio etc., não é essencial. Mas essencial e inessencial nem sempre são separados claramente.) [...] Mas a expressão que diz que uma frase em (b) é uma forma ‘analisada’ de uma frase em (a), nos induz, facilmente, a achar que aquela forma é a mais fundamental; que ela mostra somente o que se tem em mente com a outra etc. Pensamos, talvez: falta a análise a quem possui apenas a forma não analisada; no entanto, quem conhece a forma analisada, possui tudo. — Mas posso dizer que um aspecto da coisa se perde para *este* assim como para *aquele*?” WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Editora Vozes (Universitária São Francisco), 2014. p. 50.

⁸ Ver OSBORNE, Peter. *Abstract Images*. In: BUCHLOH, Benjamin H. D., Gerhard Richter. *October Files 8*. Cambridge: The MIT Press, 2009. pp. 100-101. [“(...) this is to ignore the crucial role of the image in Richter’s work as the mediating ground of the double negation of painting by photography and photography by painting: a mediation which takes place through, rather than in abstraction form, its aesthetic dimension.”].

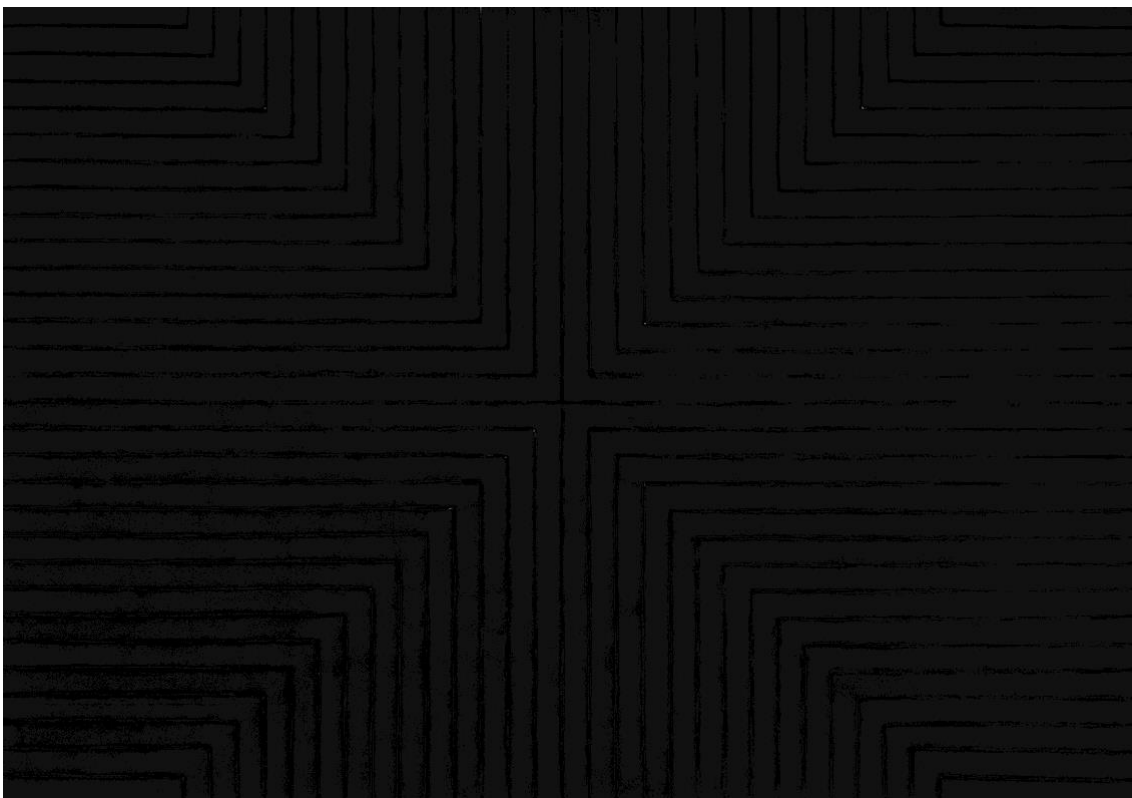
⁹ Ver BUCHLOH, Benjamin H.D. *Gerhard Richter: Painting After All: Documents of Culture*. *Documents of Babarism: Richter’s Bkernau Paintings*. New York: The Metropolitan Museum Of Art, Distributed by Yale University Press, New Heaven and London, 2020. p. 39.

apenas Frank Stella, pelas suas pretas pinturas, como *Arbeit Macht Frei*, 1958 [figura 09], do início de sua produção, pode ser comparável a Richter na série de pinturas *Bikernau*, 2014 [figura 10], que concebeu.

Can the mere act of establishing a reference by naming a nonrepresentational painting, such as Stella's *Arbeit Macht Frei* (...), in 1958, or Richter's *Birkenau*, in 2014, possibly justify the work as a credible, critical, or mnemonic attempt at painterly representation after the Holocaust?

If our first question acknowledges that post-World War II artistic cultures could not possibly have fulfilled the aesthetic mandate that all artistic practices after Auschwitz (and historical trauma) would have to depart from documents of barbarism, it also entails another acknowledgment, namely, that all common cultural production since then has inevitably acquired the condition of compensatory, if not fraudulent, consolation.

Similarly, if our second question acknowledges that the ethical aspiration for cultural practices is to initiate processes of forming truly post-national identities, then we would have to admit in analogue that the actual features of national identities provided by cultural production inevitably always reveal the fraudulence of all identitarian claims. (BUCHLOH, Benjamin H. D. 2020. pp. 39-40).



[figura 09]
Frank Stella, *Arbeit Macht Frei*, 1958.



[figura 10]
Gerhard Richter, Birkenau, 2014.

Na série *Bikernau, 2014*, o artista alemão muda radicalmente o aspecto da imagem. Embora ainda pinte sobre uma fotografia, agora, deposita grandes quantidades de camadas de tinta passando uma espátula emborrachada, verticalmente e horizontalmente, para ofuscar a pintura, embora o método se mantivera o mesmo.

Ainda, se obtermos como propósito o fato de Richter, como método, documentar compulsoriamente, acontecimentos, sejam eles relevantes ou não, o artista não poderia de deixar de retratar, em 1988, ainda mais pela sua relação, já posta, com as dissuasões do país em que vive, do trágico desdobramento, em 1977, de uma série de confrontos, a partir de meados dos anos sessenta, entre o grupo político radical RAF (Rote Armee Fraktion) e o governo da Alemanha Ocidental (*18. Oktober 1977*)¹⁰. Apesar da potência dos significados das imagens que pintou (imagens de membros do grupo assassinados e enforcados [figuras 11-12]), o artista reafirma a preocupação primeira com a questão do aspecto pictórico e compositivo das imagens ante a sua despreocupação histórica e política; como mesmo declara: “The political topicality of my October paintings means almost nothing to me, but, in many reviews it is the first or only thing that arouses interest, and the response to the pictures varies according to current political circumstances. I find this rather [disruptive]”¹¹, ou como coloca Hal Foster¹² “[...] revela uma confusão traumática entre o público e o privado”.

Richter apresenta, aqui, um caminho semelhante para novas proposições artísticas, sem a ruptura outorgada pelos artistas minimalistas, mas por artificios outros, que de algum modo, formalmente, propõe investigações bastante precisas e sintéticas — presentes nas elaborações da arte minimalista. como coloca Elger “The ceremony [*funeral*] of taking leave helps one work through the loss”.¹³

¹⁰ “As one commentator rightly puts it, “whereas Warhol was frigid toward his subjects, Richter has the remoteness of depression” (Bonami in Fogle 2005: 26). It is crucial to note, though that Bonami employs the phrase “*remoteness of depression*,” since it is this depressive aspect that pushes us from a remote and distanced position back into the real issue that is at stake in paintings that deal with human death, including the *October 18, 1977* series. The depressive quality, as Bonami overlooks, is an *emotional* quality and, accordingly, it cannot simply be interpreted as a matter of distance. The confrontation of the desire to know and the distancing effect is presented and worked out in many paintings such as in *October 18, 1977* (...).” Ver LOTZ, Christian. *Hermeneutics, Images, Meaning*. London: Bloomsbury, 2017. pp. 152-153.

¹¹ Op. cit. 4. p. 301.

¹² Op. cit. 1. p. 130.

¹³ Ibid. 9. p. 269.



[figura 11]
Gerhard Richter, Man Shot Down 1, 1988.



[figura 12]
Gerhard Richter, Hanged, 1988.

Richter, voltaria, ainda, no fim da década de oitenta e início da década de noventa (não coincidentemente com a ruptura da Alemanha) a retratar o mesmo tema [figura 13], mas, de outra maneira — mais parecida com a que usaria, posteriormente, nas pinturas da série Birkenau. Como a quantidade de imagens que colecionara do traumático evento tinham sido muitas, inclusive, algumas pessoais dos integrantes do grupo RAF e outras onde a impressão da tragédia seria pouco suportável, subjetivamente, ao espectador, ou como respeito a pessoas ligadas aos membros, o artista alemão adiciona, novamente, pela repetição do método, camadas pictóricas sobre as imagens pintadas e esfumaçadas, gerando novos motivos, agora abstratos, para os objetos retratados, atingindo outro aspecto.



[figura 13]
Gerhard Richter, November, 1989.

O artista alemão estabeleceria, também, através das suas pinturas de fotografias de paisagens, principalmente a partir do fim da década de sessenta, uma outra interpretação do que denominamos, aqui, como matéria, concebida, predominantemente, na idealização do aspecto e seus significados. As suas pinturas das fotografias de paisagens [figura 14], obnubiladas, endereçariam, rapidamente, a algumas obras impressionistas. No entanto, segundo afirma Dietmar Elger, a referência efetiva de Richter eram as pinturas do romantismo alemão, particularmente, as de Caspar David Friedrich [figura 15], dadas as suas semelhanças formais e a manifesta proveniência¹⁴.

Tais pinturas, abreviadamente, trazem à tona diferentes interpretações da sua relevância. Ao passo que podem ser consideradas um tanto líricas, também podem ser entendidas como alegorias melancólicas ou tentativas simplistas de apreciação do sublime. Ou, ainda, um escapismo ou acomodação produtiva. Nada obstante, além de serem as figuras mais recorrentes nas páginas do *Atlas*, e, boa parte serem pinturas de fotografias próprias do artista, as diferentes paisagens adquiriram dissemelhantes aspectos de acordo com as condicionantes do lugar em que eram tiradas.

Além disso, a forma como as paisagens eram retratadas, sobretudo a proclamar enfaticamente as mudanças de escala das distâncias entre o espectador e os campos retratados. Em algumas delas os elementos pictóricos imbricados na imagem, como piso, mar, montanhas, alpes, nuvens e céu, parecem repousar uns sobre os outros, como se diferentes camadas estivessem equivalendo-se mutuamente. Em outras, há certo ofuscamento dos elementos, desluzindo a apreensão da paisagem retratada. Importante, ainda, ressaltar que Gerhard Richter nunca negou nenhuma das críticas em relação as suas pinturas de paisagens, sustentando as suas vontades e distanciamentos sempre a partir do próprio ato de pintar, ou, como coloca “felt like painting something beautiful”.¹⁵

¹⁴ “Both artists follow a formal scheme [...]: their landscapes are marked by a deep-set horizon; a high; often cloudless, sky; and an unremarkable foreground with perhaps a solitary building or prominent topographic detail for scale” Ibid. 9, p. 174.

¹⁵ Op. cit. 4. p. 273.



[figura 14]
Gerhard Richter, Little Landscape at the Seaside, s/d.



[figura 15]
Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1808.



[figura 16]
Gerhard Richter, Landscape, 1985.



[figura 17]
Gerhard Richter, Corsica (Sun), 1968.

Gerhard Richter enfrenta as variações temáticas, enfaticamente, a partir do desejo declarado de explorar os limites e possibilidades daquilo que pode ou não ser pintado¹⁶, um esgarçamento do real¹⁷. E, além, de esperar que o próprio ato da pintura possa sugerir e recriar relações entre o assunto material, telúrico e as suas impressões e reminiscências. No entender de Birgit Pelzer:

Whence the question: How to work with the real? The gamble bears upon the subject's relationship with the object of his production. The object implies a tension: what is sought is not sought for the same reason as what will be found. On each occasion, one runs the risk of being unable to know where one is going, the risk of disappearing. Richter's activity uses, deliberately, the register of importance and impossibility (BUCHLOH, Benjamin H.D. 2009, p. 62.).



[figura 18]
Gerhard Richter, 192 Colours, 1966.

¹⁶ “But perhaps this perspective failed to consider that Richter's determined, though not exclusive, commitment to painting had always been slightly anachronistic with regard to prevailing attitudes toward the medium. By the late 1960s, an acute desire to break away from his familiar, well-known works led him to a fertile period of experimentation, out of which emerged many of the approaches that would preoccupy him for much of the 1970s: the Details, the Color Charts, the Inpaintings, the Gray Paintings, the later Abstract Paintings, and some landscapes.” Op. cit. 9. p. 75.

¹⁷ Ver PELZER, Birgit. The Tragic Desire. In: BUCHLOH, Benjamin H. D. Gerhard Richter. October Files 8. Cambridge: The MIT Press, 2009. p. 62.

Parte das investigações do artista alemão Gerhard Richter, como verificado, mediante a colocação da sua produção frente à conjunção artística da época, na qual esteve integrado, como o minimalismo e a Pop Arte, levantaram discussões sobre novas especulações a respeito do significado da materialidade dos objetos artísticos assim como a sua representatividade, pertinência e configurações. Além de descompor a singularidade do valor do aspecto das obras como frívolas imagens, ausentadas de grandes formulações conceituais ou gestos que poderiam enaltecer extravagâncias pictóricas ou formais.

Incutidos, igualmente, pelas formulações do minimalismo e da Pop Arte e, aqui já, evidentemente, pela obra do artista alemão, os arquitetos Jacques Herzog & Pierre de Meuron buscavam novos caminhos e maneiras de encarar a sua produção. Compreenderiam, à vista disso, que a representação e a legitimidade simbólica da imagem¹⁸ que um determinado edifício projetado ou obra construída adquiriria deveria estar imbricado com a suas propriedades materiais. Como testifica Gerard Mack:

“Ten years after Herzog & de Meuron set up their architectural office, this material way of thinking has been thoroughly explored and consolidated. In contrast to the generally widespread reliance on styles, traditional relationships, tendencies, typologies or theories from outside architecture, these two architects think instead in terms of images as a basis for the design, embracing this idea so completely and naturally (...).” (MACK, Gerhard. 2018. p. 7).

Considerando os novos trajetos que a dupla de arquitetos suíços buscava perseguir, alguns trabalhos são exemplares para desenredá-los, levando em consideração as oportunas e devidas comparações com às obras do artista Gerhard Richter e do fotógrafo alemão Thomas Ruff. Dentre os projetos e obras escolhidos estão a *Goetz Collection (1989-92)*, a *Torre central de sinalização de trens de Basel (1994-99)*, a *Biblioteca da Universidade de Eberswalde (1994-99)*, o *Estúdio Rémy Zaugg (1995-96)*, a *vinícula Dominus (1995-98)* e a *Tate Modern (1994-2000)*.

¹⁸ Ver MACK, Gerhard. Architecture as a Multiplicity of Observation: The Architecture of Herzog & de Meuron, 1989-1991. In MACK, Gerhard. Herzog & de Meuron the complete Work: Volume 2. 1989-1991. Basel: Birkhäuser, 2018. p. 7.

Ao analisar o projeto dos arquitetos suíços para a galeria de arte Goetz Collection, em Munique, Alemanha, é possível perceber o apuro material do objeto edificado. E, ainda, a relação generosa que se estabelece entre o espaço construído e as propriedades adquiridas pelas possibilidades matéricas.

O programa, já pouco extenso: um salão de exposições, um espaço para oficinas e uma pequena área administrativa, é condensado em uma porção volumétrica retangular bem definida, composta por quatro materiais: concreto, madeira, vidro e alumínio. Três espaços expositivos semienterrados conformam as fronteiras do prisma geométrico, sendo que um deles, transversalmente, junto com as paredes periféricas é, funcionalmente, o core estrutural. Sobre esses três volumes, repousa, no térreo, uma laje que abriga a sala administrativa, fechada por planos de vidros translúcidos — entreposta por vidros opacos que cobrem as escadas de acessos e as paredes estruturais. No pavimento superior, três outros espaços expositivos que funcionam ora como galeria de exposições, ora como lugar para oficinas (a depender da luminosidade), dão conta do restante do programa, fechados por painéis de madeira e iluminados por um plano de vidro semi-opaco no topo do edifício, que circunda as quatro fachadas.

A materialidade está eminentemente a serviço do programa e, simultaneamente o programa só adquire qualidade espacial em função das suas partes iluminadas e obscurecidas ou propositadamente exíguas ou extensas, decorrentes e adequadas a sua inserção em um sítio arborizado. Como reafirma Jean-François Chevrier:

The translucent glass building, nestled in a green space, is an object of great precision. At once simple and bewildering, it was and remains a rare accomplishment of an object as architecture at variance with the high-tech trends and postmodern mannerisms of the time [...] (CHEVRIER, Jean-François. 2016. p. 33).

O aspecto do objeto edificado figura semelhanças com algumas pinturas das paisagens de Richter, pela composição das diferentes materialidades das faces do volume que parecem alevantar-se independentes umas das outras, além do aparente contraste visual.



[figuras 19-21]

Torre central de sinalização de trens de Basel, Basel, Suíça 1994-99.

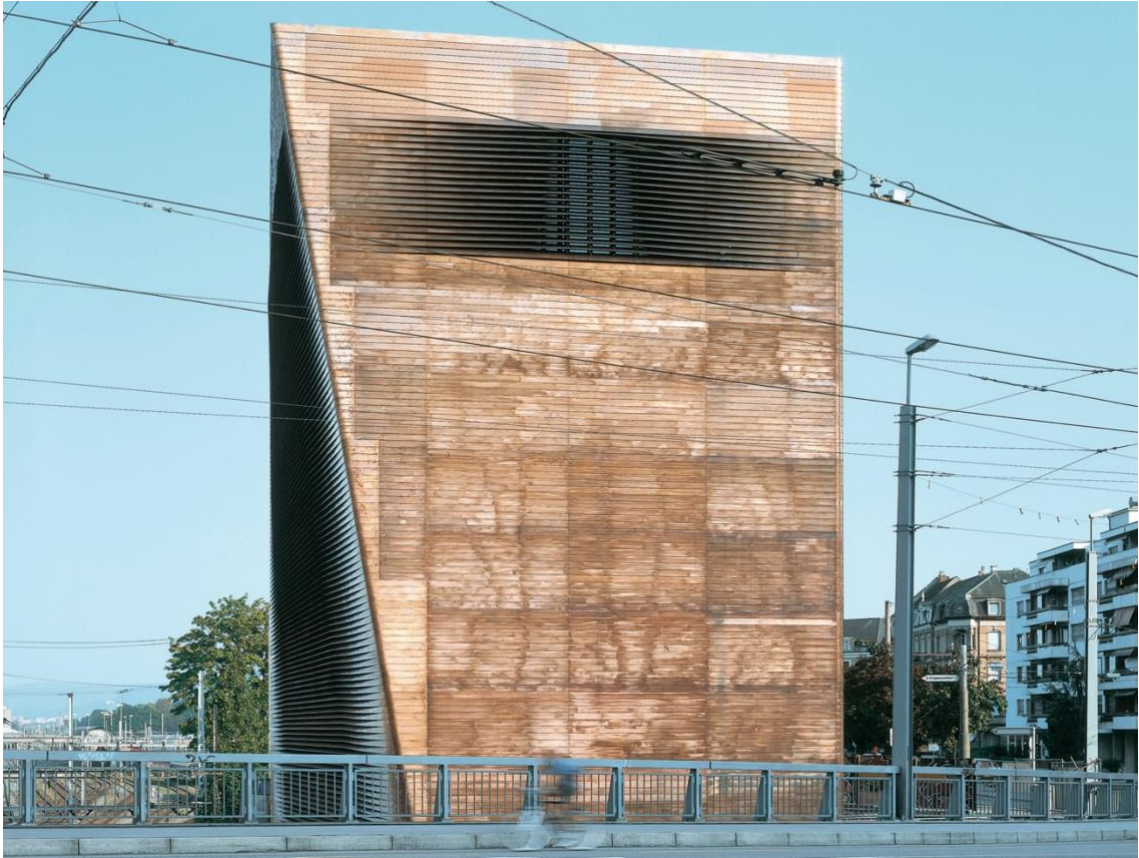
A nova torre de controle e sinalização da estação central de trens da cidade de Basel suscitou um edifício ainda mais interessante do que o da unidade anterior. Os arquitetos projetam um volume trapezoidal, ligeiramente retorcido — forma decorrente das condições do posicionamento em que estava no terreno — revestido com lâminas de cobre levemente recurvadas. Esse procedimento gera uma oscilação de percepções, embora o objeto seja, em princípio, aparentemente distinguível, semelhante ao que acontece no gesto de obnubilar os motivos pintados, de Richter. Transcorre, aqui, a tal mudança de aspecto: ora vejo x, e ora vejo y¹⁹.

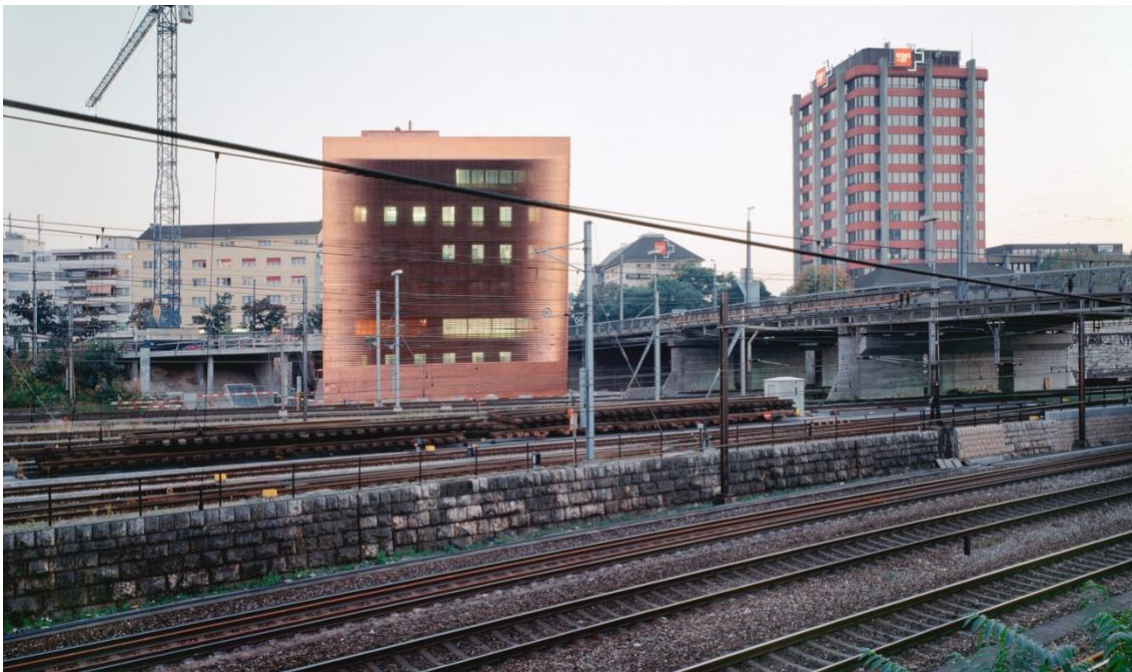
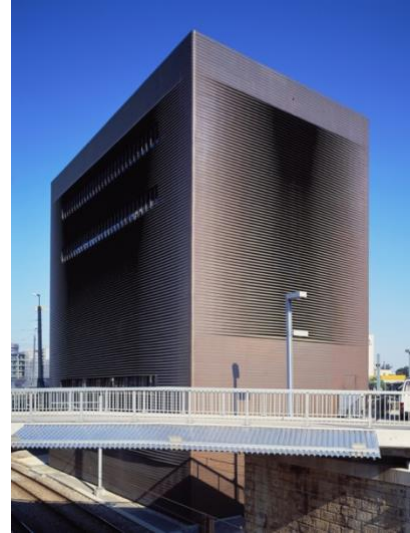
A repetição seriada, empilhada, das chapas de cobre simboliza, ainda, um gesto preponderante do minimalismo, remetendo a obras como “House of Cards” (1969) [figura 27] de Richard Serra, e seu aparente vulnerável equilíbrio das chapas de aço corten, e a densidade volumétrica acética dos cubos de Donald Judd, em “Six Cold Rolled Steel Boxes” (1969) [figura 28].

O objeto arquitetônico é, a um só tempo, uma torre de sinalização e controle para a circulação dos trens, e um objeto plástico cinético que parece estar deslocado do seu serviço primeiro, a imagem criada torna-se equivalente às propriedades funcionais do edifício.²⁰

¹⁹ Op. cit. 7.

²⁰ “Novamente a estética minimalista possibilita que Herzog & de Meuron explorem novas aparências dos sólidos construídos, o que os faz abrir uma porta a um território até então negado, o da iconografia arquitetônica, sua dívida com o minimalismo evidencia-se mais uma vez. O sólido que Herzog & de Meuron transformaram em edifício deseja perder seu caráter como tal e exibir somente a condição material de um dos elementos da tabela periódica.” MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 351.





[figuras 22-26]

Herzog & de Meuron, *Torre central de sinalização de trens de Basel*, 1994-99.



[figura 27]
Richard Serra, *House of Cards*, 1999.



[figura 28]
Donald Judd, *Six Cold Rolled Steel Boxes*, 1969.

Biblioteca da Universidade de Eberswalde, Eberswalde, Alemanha, 1994-99.

A encomenda para projetar a expansão de um dos edifícios da Universidade de Eberswalde, na cidade de mesmo nome, na Alemanha (intensamente destruída durante a segunda guerra mundial), que abrigaria sua biblioteca, pareceu ideal para a convergência de diversas vontades conceptivas de Jacques Herzog e Pierre de Meuron. Pela determinação catalográfica que o próprio projeto deveria corresponder, um espaço destinado ao acondicionamento de objetos, livros, no âmbito, e à leitura, a dupla de arquitetos suíços recorrem ao um antigo interesse, como apresentado anteriormente, de estampar um edifício com as imagens do *Atlas* do artista alemão Gerhard Richter.

Nesse entre tempo, encontrariam e colaborariam em alguns trabalhos, por consequência, com o fotógrafo Thomas Ruff. O fotógrafo, que fora aluno de Richter (e, então, também, o pretexto), iniciara no início dos anos noventa, uma série de fotografias de recortes de jornais, com motivos diversificados²¹ — o que parecera ideal para suceder o compêndio do artista alemão, já que os livros também deveriam, em princípio, tratarem diferentes temáticas.

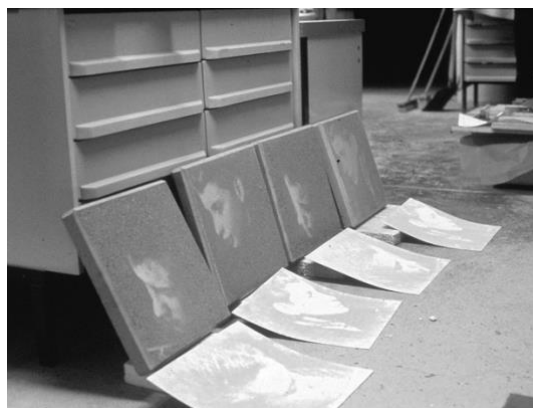
Os arquitetos revestem, então, o volume retangular de três andares, com as imagens de Ruff estampadas em painéis pré-fabricados de concreto e vidro. Os painéis são distribuídos, horizontalmente, em dezessete faixas, resultando em sessenta e oito imagens repetidas, intercaladas por pequenas janelas retangulares de vidro transparente.

Interiormente, por reflexo da serigrafia das imagens nos vidros outras apreciações tornam-se possíveis. As matérias das fachadas do edifício tornam o próprio aspecto do edifício em imagem — talvez, o caso mais metafórico e emblemático da relação entre os conceitos.

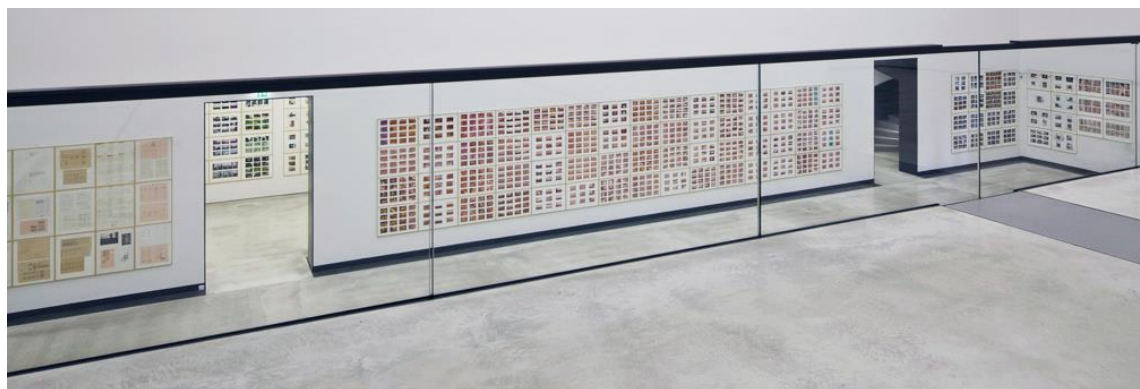
²¹ “[...] rather by anchoring the content of his photographs within a socio-political context. Ver FRANK, Wolf; GAENSHEIMER, Susanne (ed.). Thomas Ruff. Munich: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen and Presteverlag, 2020. pp. 40-42.



[figuras 29-32]
Herzog & de Meuron/Thomas Ruff, Eberswalde Library, 1994-97.



[figuras 32-34]
Herzog & de Meuron/Thomas Ruff, Eberswalde Library, 1994-97.



[figura 35]
Gerhard Richter, Installation photograph of Gerhard Richter. Atlas, 2012. © Gerhard Richter Archive, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photograph: David Brandt, 2012.

Estúdio Rémy Zaugg, Mulhouse, França, 1995-96.

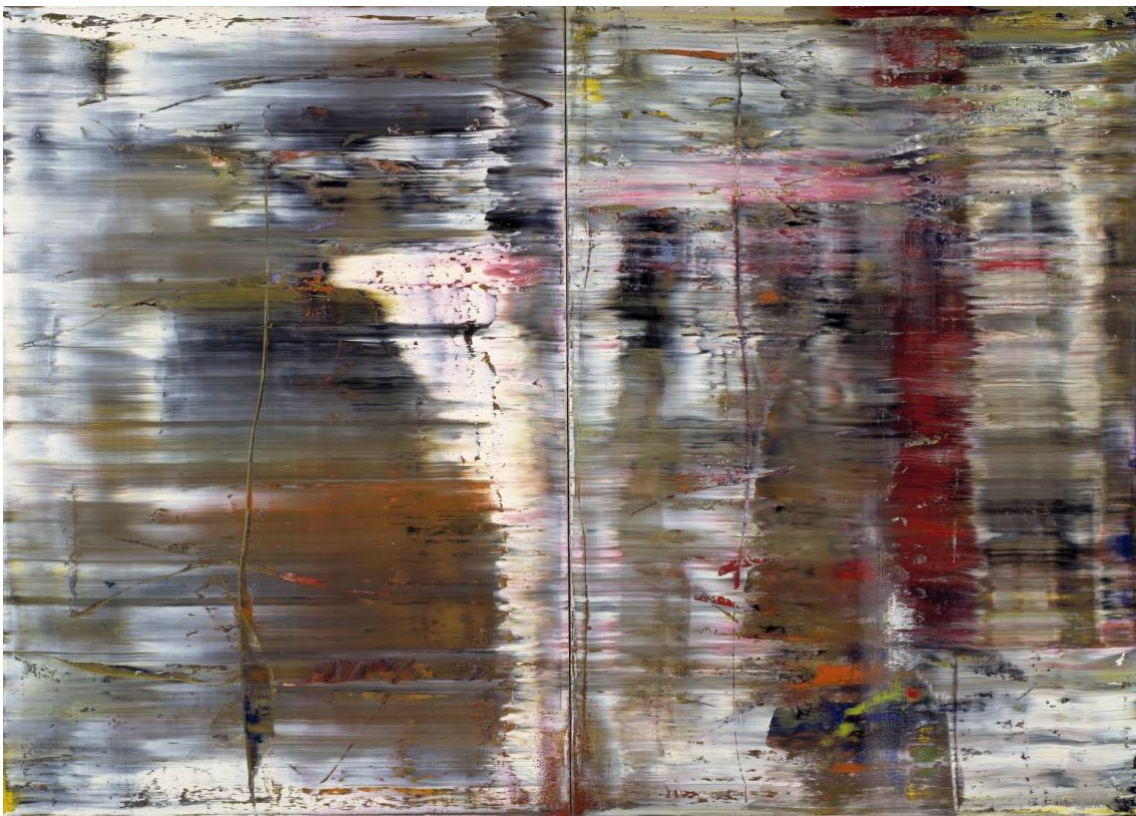
O edifício para abrigar o ateliê e estúdio do artista Rémy Zaugg, fruto de mais uma colaboração entre o artista e os arquitetos, localizado em uma antiga vila de fabricantes locais, conta com certas especificidades plásticas peculiares. Um volume quadrado, com quatro faces em concreto, uma delas inteiramente opaca; outras duas com generosas aberturas e caixilhos de piso ao teto ocupando, mais ou menos um terço da frente, posicionadas de maneira invertida, uma relação a outra, e, uma terceira, com uma abertura menor, mas, também, de piso a teto, que serviria de acesso ao estúdio. Uma das particularidades do projeto está, justamente, em voltar a parede inteiramente cega para as construções já existentes na vila e inclusive para uma árvore que fica bem à frente do ateliê e deixar o acesso na fachada oposta, frente a um muro de divisa.

O que poderia parecer, à primeira vista, uma instalação ou escultura minimalista. No entanto, com isso, as duas faces com aberturas maiores ganham ainda mais força para propósitos distintos. Uma delas, paralela ao outro muro de divisa, resguarda o espaço para as atividades mais introspectivas do artista e, a outra, se abre para a uma área bastante arborizada da vila — podendo servir como a pretendida galeria. Para abrigar o acesso aos dois espaços criados e aportar a incidência direta da luz duas marquises em concreto sobressaem-se da laje (na forma de um ‘T’ transversalmente). O controle da luz interna do ateliê foi feito através de quatro aberturas zenitais longitudinais, com vidro serigrafado. Tão inusitada quanto as demais escolhas de projeto é a forma de escoamento da água da chuva. Os arquitetos inclinam ligeiramente a laje (e fazem pequenas ranhuras no topo) no sentido longitudinal, o mesmo do das aberturas zenitais, para que o escoamento seja feito todo na face completamente opaca do volume. Com o tempo o a água da chuva leva partículas de dióxido de ferro provenientes da mistura do próprio concreto e lava a parede, proporcionando novo aspecto à materialidade existente.

Um acúmulo de camadas de faixas verticais de partículas de dióxido de ferro, em conjunto com as linhas horizontais e verticais da fôrma do concreto, transforma a parede em painel, ou, quase em uma pintura, gerando, coincidentemente ou não, aspecto similar as pinturas abstratas do artista alemão Gerhard Richter.



[figura 36]
Herzog & de Meuron/Rémy Zaugg, Estúdio Rémy Zaugg, 1995-96.



[figura 37]
Gerhard Richter, Abstract Painting (726), 1990.



[figuras 38-39]
Herzog & de Meuron/Rémy Zaugg, Estúdio Rémy Zaugg, 1995-96.

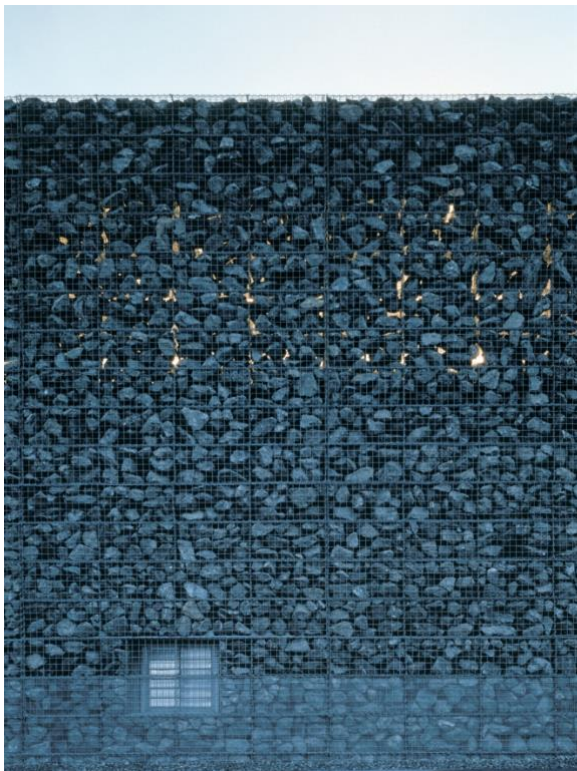
Vinícola Dominus, Yountville, Califórnia, Estados Unidos, 1995-1998.

O uso das pedras de gabião de rocha, comumente e tradicionalmente usadas para contenções de grandes quantidades de terras em cortes topográficos de taludes de rodovias e estradas, nesse caso, desempenha o encargo de ser a fachada (pele) do edifício. Em um prisma retangular horizontal, de aspecto inteligível, percepções diversificadas da presença da luz e das partes que compõem o interior do edifício, se olhado externamente, mas também é verdadeira a recíproca [os fragmentos da paisagem externa, quando dentro do edifício], são proporcionadas pelos intervalos das pedras e os consequentes espaços que se formam entre elas. Novamente, o empilhamento do mesmo material e o seu deslocamento funcional, permitindo a invenção²² de uma nova plasticidade matérica, fazem com que os arquitetos se aproximem do minimalismo, ou, mais particularmente, dos tijolos de Carl Andre. A obra dos arquitetos suíços Herzog & de Meuron, faz um elogio à matéria e à sequencialidade, mostrando que, combinados, podem promover a mudança do aspecto expressivo do objeto arquitetônico.



[figura 40]
Herzog & de Meuron, Vinícola Dominus, 1995-97.

²² Op. cit. 18, p. 352.



[figuras 41-44]
Herzog & de Meuron, Vínicula Dominus, 1995-97.

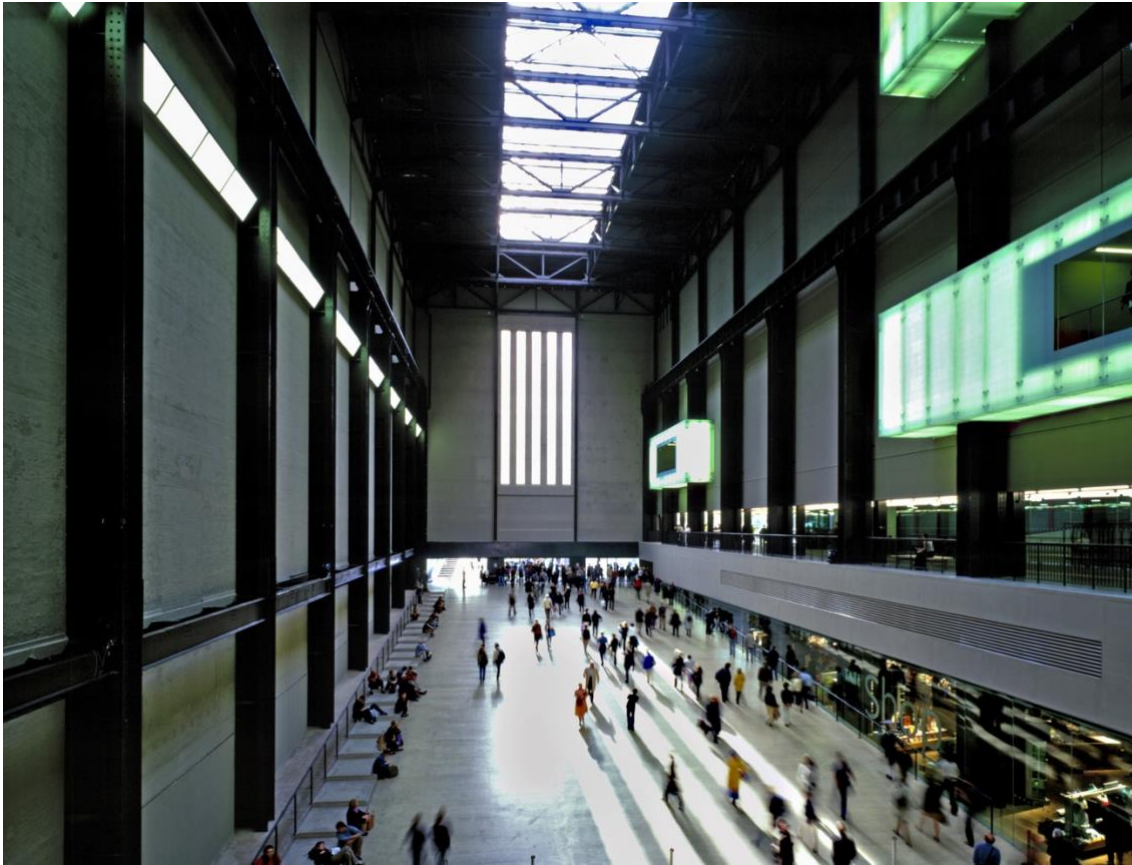
Tate Modern, Londres, Inglaterra, 1994-2000.

O projeto para a expansão do acervo da Galeria Tate, no espaço de uma antiga fábrica de turbinas, marcou, paradigmaticamente, a produção de Jacques Herzog & Pierre de Meuron. A impossibilidade de demolição da antiga construção, de tijolos e aço, localizada a beira do rio Tâmsa, na margem oposta a catedral *St. Paul's*, forçou os arquitetos à procura de soluções que trouxessem à tona a imponência do edifício existente. Para tanto, precedentemente, os arquitetos mantêm e restauram a longilínea chaminé, de noventa e nove metros, que delinea o eixo central da volumetria e divide, simetricamente, a sua extensão e a fachada principal. No topo da chaminé é criado, como um farol, um outro volume de vidro.

Prontamente, os arquitetos espelham os três módulos de aberturas verticais (cada qual com cinco linhas) da fachada principal — enfatizando a continuidade. Demarcam com caixilharia de aço e vidro transparente a intervenção. Replicam as mesmas aberturas nas duas outras fachadas menores. Na face posterior, delimitam uma faixa, superior, horizontal, de vinte módulos de aberturas retangulares — uniformizando o exterior da antiga construção.

No interior do edifício, no espaço que fora destinado para a construção das turbinas, é criado um enorme átrio, em rampa, iluminado por aberturas de vidro e aço, que acolhe os quatro acessos no pavimento térreo e contempla restaurantes, lojas e exposições. Na lateral desse grande espaço, sobre serviços e um auditório, são acomodadas as galerias expositivas do museu, que se estendem sobre ele em eminências de vidro serigrafado. A iluminação é obtida por aberturas zenitais, que filtram a entrada de luz. De outro posto, em um dos andares, foram criadas duas varandas que dão vista ao Tâmsa e ao jardim, no térreo — engendrado como um pequeno parque. No topo do edifício, um vasto ambiente envidraçado acolhe o restaurante, abaixo do qual, encontra-se o principal espaço expositivo. Em um receptáculo único, aspecto e matéria aparecem imbricados, camada sobre camada.





[figuras 48-49]
Herzog & de Meuron, Tate Modern, 1994-2000.

Epílogo: O Infamiliar

Ao longo das investigações propostas nos estudos dos trabalhos, principalmente, do escritório dos arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron e do artista alemão Gerhard Richter, com algumas comparações oportunas ao fotógrafo alemão Thomas Ruff, foram consideradas, de maneiras distintas, as suas formações — passando para as suas preocupações práticas com conceitos como transparência, origem e tradição e materialidade e aspecto.

Os arquitetos buscam, excepcionalmente, interpretações distintas de seus pares frente às condições impostas pelo cenário em que estavam envolvidos, e as fazem por caminhos particulares. Ora pela busca de memórias cuidadosas do cerne das construções do seu país de origem, habilmente inculcando outros usos e proposições construtivas., ora pela exibição do aspecto dos seus projetos construídos através do enaltecimento das possibilidades de manejar as particularidades dos materiais.

O artista alemão procura reestabelecer a franqueza da pintura por meio de um sistema de apropriação do mundano, através da sua catalogação por diferentes meios, em seu compêndio *Atlas*. Propõe, de modo indefesso, novas possibilidades de enfrentamento de temáticas recorrentes às artes visuais, como a memória, o historicismo, o lirismo, o devaneio e, mais enfaticamente, o traumático.

Por similaridades formais e ensejos pertencentes nas inquirições da dupla de arquitetos suíços, do artista alemão e, aqui e ali, do fotógrafo Thomas Ruff, houve a tentativa de mostrar, no trabalho, de algum modo, as correspondências concordadas para estabelecer os caminhos pelos quais suas obras poderiam ser comparadas, considerando as circunstâncias específicas de cada prática. No entanto, encontra-se, aqui, espaço para indagações a respeito de quais são as inclinações, que cada propositor pesquisado tomou desde o ponto da investigação proposta, como conclusão do recorte proposto na pesquisa.

Para tanto, há pertinência do empréstimo do conceito de “infamiliaridade” apresentado pelo psicanalista Sigmund Freud na sua obra o “O infamiliar [Das unheimliche]”¹. De acordo com o autor:

A palavra alemã *unheimlich* [infamiliar] é, claramente, o oposto de *heimlich* [familiar], doméstico, íntimo, e nos aproximamos da conclusão de que algo seria assustador porque *não* seria conhecido e familiar. Mas, naturalmente, nem tudo que é novo e que não é familiar é assustador; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que o que é inovador torna-se facilmente assustador e *infamiliar*; nem tudo o que é novidade é assustador. Ao novo e ao não familiar se deve, de início, acrescentar algo para torná-lo *infamiliar*. (FREUD, Sigmund. 2019. p. 33).

Considerando, então, primeiramente, a produção de Jacques Herzog & Pierre de Meuron, há, após o projeto da *Tate Modern* (2000), um ponto de inflexão na maneira com que os arquitetos conduziram seus trabalhos. Algo de monumental ocuparia as suas proposições, antepondo, em algumas ocasiões, a preocupação de outrora com o aspecto das edificações, extrapolando, enfaticamente, a materialidade das edificações construídas. Com o mea-culpa de Jacques Herzog em entrevista a Jean-François Chevrier²:

Since the Tate Modern, Herzog & de Meuron have been receiving commissions on a global scale. That fact brings with it new responsibilities to architecture and the city.
Unlike other European countries, e.g., France, the UK or Germany, there is no real culture of the monument in Switzerland.
[...] The monument is a historical notion that needs to be redefined. Just as each project raises the question of whether architecture is even possible, there is no answer in principle to issue of the monument. An iconic quality is indispensable to architecture of urban scale. (HERZOG, Jacques. 2006. p. 37).

É o feito, por exemplo, de projetos como o *CaixaForum*, em Madrid, Espanha (2001-2008) [figura 01], e a *Elbphilarmonie Hamburg*, em Hamburgo, Alemanha (2001-2016) [figura 02]. Nos dois casos, novos volumes são adicionados a antigas edificações — com materialidades distintas, em procedimento semelhante ao projeto para *Tate Modern*, mas em escalas ciclópicas. No projeto para o *CaixaForum*, um novo centro artístico fora criado adentro um invólucro de aço corten sobre uma pregressa estação de força construída de tijolos. Na *Elbphilarmonie*, um novo arcabouço envidraçado, erguido sobre

¹ Ver FREUD, Sigmund. O infamiliar e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

² Ver CHEVRIER, Jean-François.: Ornament, Structure, Space. In: CECÍLIA, Fernando Márquez; LEVENE, Richard (ed.). El Croquis: Herzog & de Meuron 2002-2006. The Monumental and the Intimate. Monumento e Intimidación. Madri: El Croquis, Vol. no 129-130, 2006.

um armazém, também, de tijolos, abriga o espaço para uma nova orquestra filarmônica e um centro de música. A monumentalidade com que as novas construções são feitas e não propriamente o fato de terem sido feitas, aqui, é o que geraria, então, de acordo com a proposição de Freud, o arroubo da infamiliaridade.

De maneira contrária, com o risco que se corre, no caso de Gerhard Richter, o infamiliar torna-se esgotável na aparente repetição do seu próprio método, particularmente nas pinturas abstratas ou nos esquemas de cores — que tem o seu apogeu no mural para a catedral de Colônia [figura 03]. Salvguardo, como o próprio artista afirma, de maneira satírica, ciente da dimensão que sua obra alcançara, em passagem a uma entrevista a Benjamin H. D. Buchloh: “My Art? Oh no, I belong to a field of art that has become very unimportant and has hardly anything left to say.”³

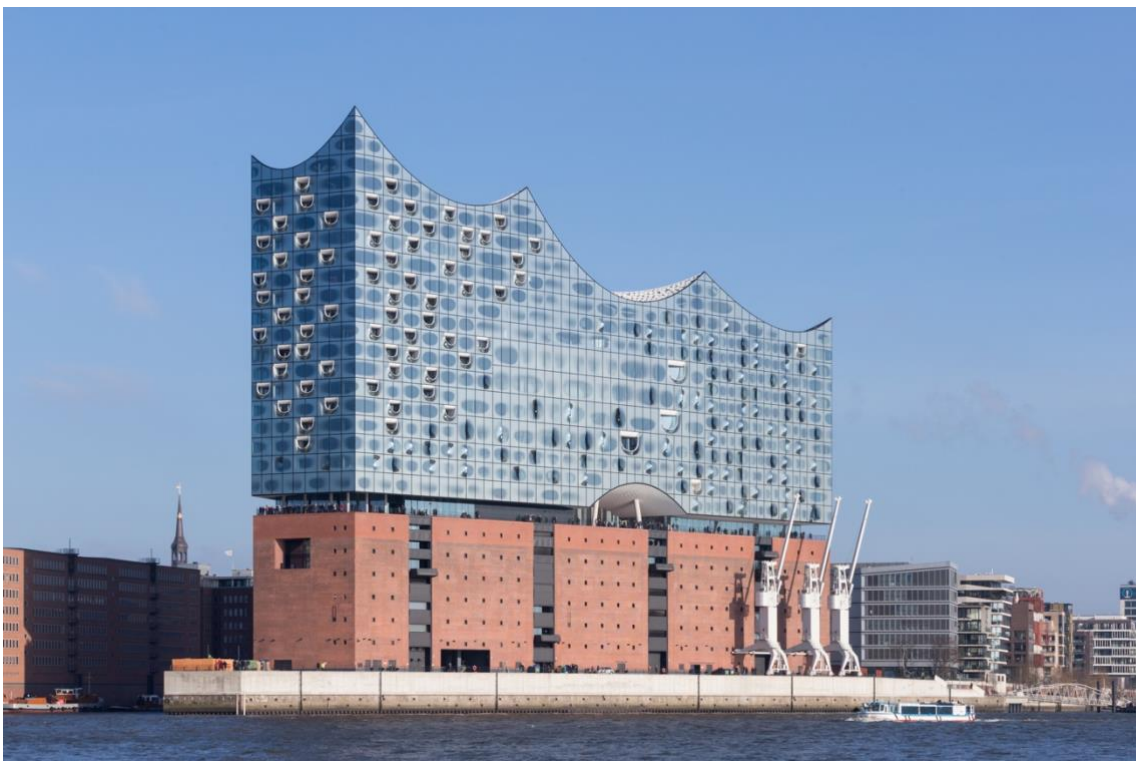
O fotógrafo Thomas Ruff, encontra “infamiliaridade” na série de fotografias “cycles” (2008) [figura 04]. Utilizando um programa computacional que gerava formas “3D”, Ruff engendra diversas formas em três dimensões e as fotografa em quadros bastante aproximados. O uso de uma nova ferramenta, unicamente, não traria caráter infamiliar, de acordo com a proposição de Freud, à obra, mas o fato de a imagem resultante ser indiscernível de seu princípio⁴, sim.

³ Ver BUCHLOH, Benjamin H.D.: An interview with Gerhard Richter (2004). In: BUCHLOH, Benjamin H. D.; KOCH, Gertrud; CROW, Thomas; PELZER, Birgit; OSBORNE, Peter; FOSTER, Hal; MEINHARDT, Johannes; HAIDU, Rachel. Gerhard Richter (October Files; 8). Cambridge (MA): MIT Press, 2009. p. 180.

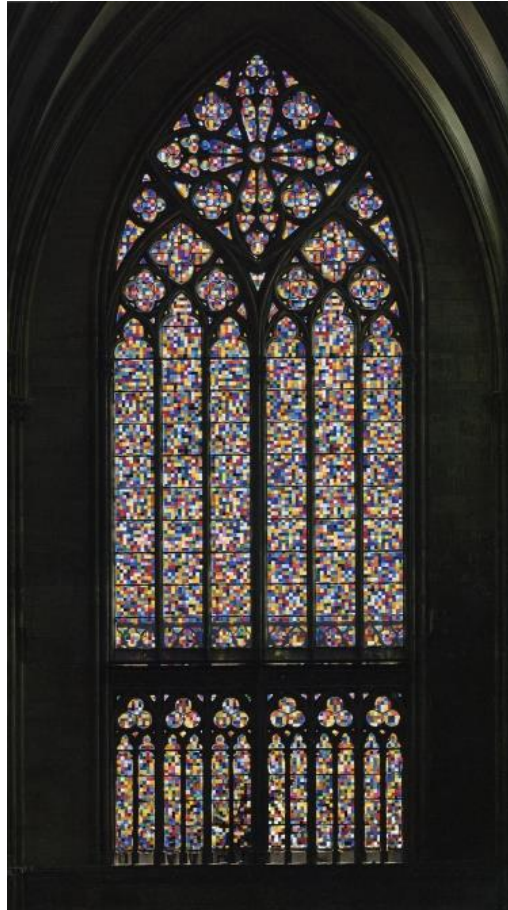
⁴ Ver SCHELLMANN, Jörg. Thomas Ruff, Editions 1988 — 2014. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag: 2014. p. 132.



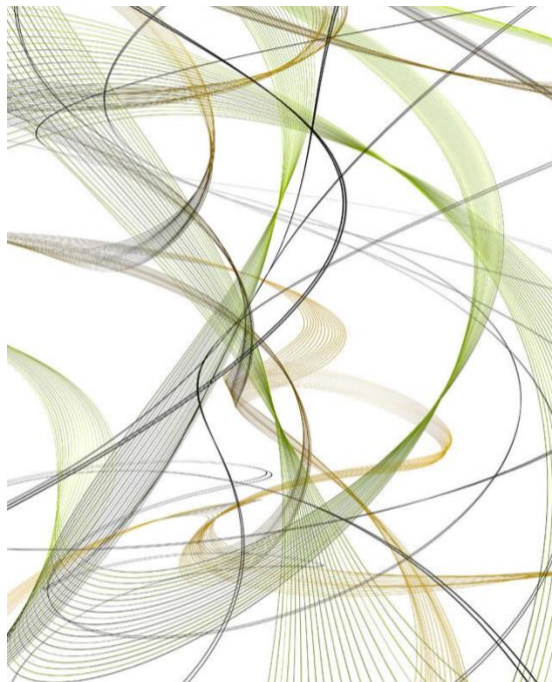
[figura 01]
Herzog & de Meuron, CaixaForum, 2001-2008.



[figura 02]
Herzog & de Meuron, Elbphilharmonie Hamburg, 2001-2016.



[figura 03]
Gerhard Richter, Cologne Cathedral Window, 2007.



[figura 04]
Thomas Ruff, cycles 3095 2009.

Apêndice: Thomas Ruff e Herzog & de Meuron

Como entende Hal Foster⁵, há, sobremaneira, no fim dos anos setenta e início dos anos oitenta, algo como um “hiper-realismo” orbitante na produção artística. Impulsionado, de maneira geral, pela fotografia da época, esse realismo extenuante consistia na construção e na exibição do mundano de maneira excessivamente trivial, metodologicamente construída e, às vezes, irônica. A teatralização do mundo apontava um caminho exibicionista para as artes visuais, que aludia, além, em alguma medida, às grandes realizações cinematográficas. Ou, de acordo com Michael Fried, a inauguração de um outro embate com bases fenomenológicas, já que alternava entre a metafísica e a ontologia⁶

Se é verdade que houve um “hiper-realismo fenomenológico”, no entender de Hal Foster e Michel Fried, quais foram as origens dessa tendência? Diversas, devem ser as respostas. Mas, aqui, talvez, valha resgatar uma delas em especial, a produção do casal de fotógrafos Bernd e Hilla Becher, principalmente na década de sessenta. O casal Becher inaugura, nos anos setenta, aquilo que depois seria perpetuado como a atividade da fotografia outorgada pela própria atividade da fotografia⁷. Os ensaios metódicos de estruturas industriais abandonadas ou sucateadas [figura 01] (“Esculturas Anônimas: Uma tipologia das estruturas tecnológicas”), sem aparente apelo arquitetônico e sem possíveis associações ou caracterizações “emocionais”⁸, sempre pautadas por condicionantes estritas: as imagens deveriam ser capturadas durante os meses da primavera e do outono para que a luz fosse parecida, o tripé deveria ser colocado sempre a mesma distância do

⁵ “Assim, também, cada uma dessas artes vê o espectador de modo diferente: em sua elaboração da ilusão o hiper-realismo convida o observador a se deleitar de modo quase esquizofrênico em suas superfícies, ao passo que, em sua revelação da ilusão, a arte da apropriação pede ao observador para olhar através de suas superfícies criticamente. Entretanto, às vezes as duas se cruzam aqui, quando a arte da apropriação envolve o observador de um modo hiper-realista.” In: FOSTER, Hal. O retorno do real: A vanguarda no final do século xx. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 42.

⁶ Boa parte dessa produção pode ser exemplificada nas imagens fotográficas de artistas como Cindy Sherman ou Jeff Wall.

⁷ E, aqui, não há qualquer coisa de diminuta. A fotografia deveria ser a reprodução daquilo que se vê no mundo, mas não poderia não pretender ser uma fotografia.

⁸ “[...] that diffuse but steady light under a slighty clouded sky that keeps any shadowing with all the emotional associations such might evoke, to a minimum.” FRIED, Michael. Why Photography Matters as art as never before. New Heaven: Yale University Press, 2012. p. 305.

objeto retratado e na mesma altura etc⁹., revelavam nada além da essência dos objetos fotografados.¹⁰



[figura 01]
Bernd Becher, Hilla Becher, Winding Towers, 1966-97.

⁹ Há uma rápida curiosidade, aqui: as primeiras fotografias da série foram feitas com uma máquina antiga e, depois, com uma máquina em grande formato — um porém na irredutibilidade do método. Op. cit. 4. p. 307.

¹⁰ Nas palavras de Ulf Erdmann Ziegler: “Reunindo em conjuntos fotografias que exibem estruturas semelhantes, os Becher mostraram, por um lado, que tais estruturas formam categorias, chamadas de tipologias, e, por outro, a gama de variações que ocorre em cada tipologia. Fotografadas nos meses de inverno e sob céus cinzentos, as edificações revelam sua essência física.” in Revista ZUM, n 1, 2015. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/> >.

Se Aldo Rossi encontrou por afinidades conceptivas, através da ETH, a dupla de arquitetos suíços como os seus alunos interlocutores, os Becher também encontraram na Academia de Artes de Düsseldorf, onde lecionaram, alunos interlocutores de seus trabalhos, e interessados no cunho essencialista de suas fotografias, como o fotógrafo alemão Thomas Ruff. O fotógrafo alemão assimila, reinterpreta e propaga o trabalho dos Becher, sobretudo no início da carreira, com a sua série de retratos e de fachadas. Não parece existir qualquer promessa de redenção nas suas fotografias. Ruff aborda, de maneira peculiar, o hiper-realismo na fotografia. Assim como a dupla de arquitetos suíços responde aos anseios pós-modernos através da concisão formal, Ruff responde usando o mesmo artifício às elucubrações de seus pares contemporâneos como Jeff Wall [figura 02] e Cindy Sherman. Segundo palavras do próprio fotógrafo em entrevista ao curador nigeriano Okwui Enwezor, “Acredito que o grande fator de sucesso da denominada escola de Düsseldorf tenha sido a busca incessante pela precisão da imagem fotográfica.”¹¹



[figura 02]
Jeff Wall, The Storyteller, 1986.

¹¹ Tradução autoral do trecho da entrevista em RUFF, Thomas. Transforming Photography. Nova Iorque: David Zwirner Books, 2019. p. 35.

Além da busca por uma certa essência do caráter do objeto produzido, há pertinência na comparação do trabalho de Jacques Herzog & Pierre de Meuron e o de Thomas Ruff? É fato, por ocasião de uma encomenda feita pelos arquitetos suíços ao fotógrafo, para que fizesse um conjunto de imagens de suas obras, já construídas, com o propósito de exprimirem a sua produção na Bienal de Veneza de 1991, que seus caminhos se cruzaram¹². No entanto, mesmo que seja indissociável para qualquer comparação esse ponto de encontro, há, além, algumas outras interpretações conceituais possíveis das obras dos dois produtores.

Consideremos as obras *Goetz Collection* e *Armazém de balas da Ricola*, para a comparação com a série de retratos e de fachadas de Thomas Ruff. O fotógrafo alemão inicia, em 1981, ainda como aluno de Bernd Becher, uma série de retratos de rosto de seus amigos da Academia de Artes de Düsseldorf e alguns outros conhecidos. Para realizar esses retratos, Ruff, influenciado e orientado, evidentemente, por Becher, se baseia na determinação de um sistema de captura das imagens. O fotógrafo buscava um retrato que eximisse, segundo as suas próprias afirmações, “qualquer natureza de interpretação psicológica do imageado”¹³. Para tanto, Ruff busca compor formalmente a imagem em dois quadrantes quase equivalentes. O quadrante superior contem o rosto da pessoa fotografada e, o quadrante inferior, parte do torso do retratado. As imagens são radicalmente frontais e não reivindicam qualquer manipulação — Ruff reafirmava e pedia para que as pessoas fotografadas usassem suas roupas do dia a dia. O fotógrafo acredita e tenta demonstrar, primeiramente, por meio dos retratos que a “fotografia só mostra a superfície das coisas, apesar de quaisquer esforços.”¹⁴

Embora os retratos tenham sido, de alguma maneira, bem recebidos, havia, ainda, uma extremada identificação dos espectadores das fotografias com as pessoas retratadas. Ruff, no entanto, imaginava e pretendia que a força dessas imagens restava no contrário. Para

¹² “[...] in 1991 he [Jacques Herzog] asked Ruff to photograph some of Herzog & de Meuron’s buildings. The Two architects had been invited to represent Switzerland at the Architecture Biennale in Venice (1991). They wanted to present their architecture through the eyes of art, as it were, and had contacted number of artists, including Jeff Wall, with respect to possible photography their work. Rudd had never heard of the Swiss architects and initially turned the job down. He knew how demanding architectural photography is. [...] Moreover, as fine artist, he did not want to accept any commissioned work.” In: URSPRUNG, Philip. Herzog & de Meuron: Natural History. Zurique: Lars Muller Publishers, 2003.p.p. 155-156.

¹³ Op. cit. 4. p. 146

¹⁴ Ibid. p. 147.

que as fotografias ganhassem expressividade, os espectadores não deveriam, num primeiro momento ou instantaneamente, apontarem para a imagem e nomearem o imageado¹⁵. Isso retirava o caráter imanente das suas fotografias. Para evitar essa imediata identificação, o fotógrafo resolve ampliar radicalmente os retratos a partir de uma técnica que era bastante utilizada para cartazes publicitários. Se, inicialmente, os retratos tinham um formato tido como convencional, de 24x18 cm, Ruff amplia-os para 210x165 cm, tomando como referência o maior papel disponível na época. A mudança de escala concede à fotografia autonomia em relação a pessoa fotografada e é sincronicamente potencializada como imagem uma vez que sua grande particularidade passa a ser a própria dimensão; também, para Michael Fried, “(...) the abstracting and hypostatizing of facingness in Ruff’s portraits places those works firmly in the orbit of painting”¹⁶.

Os retratos de Thomas Ruff impressionam pela originalidade; uma busca entusiasmada do fotógrafo na ressignificação da produção da época e, também, impactam pela pertinência visual de algumas das suas intenções e crenças sobre o fazer fotográfico, distintas de alguns dos seus pares em Düsseldorf¹⁷ [figura 03].

¹⁵ “After I had made around twenty portraits, I had the opportunity to show them in a small exhibition at a gallery in Düsseldorf. All my friends were at the opening, and somebody said, “Look, there’s Heinz”, pointing to a photo of Heinz, and, “There’s Pia”. And then I had to tell him, “No, that’s not Heinz. That’s a photograph of Heinz. Heinz is over there. And Pia is over there. This is a photograph of Pia.” I realized that people were not aware of the medium—they were looking through the photograph into reality and didn’t notice the photograph itself anymore, which I thought was quite strange.” Op. cit. II, p. 33.

¹⁶ Op. cit. 4. p. 149.

¹⁷ RUFF, Thomas. *Transforming Photography*. Nova Iorque: David Zwirner Books, 2019. p. 33.



[figura 03]
Thomas Ruff, Portraits, v/d.

A busca por essa veracidade da fotografia propositadamente carente de subjetividade — suggestionada pela declarada influência que Ruff teve do minimalismo e da arte conceitual¹⁸, levaria o fotógrafo a realizar, em 1989, a série “Casas (HÜS)” [figuras 04 e 05]. A notória influência de Bernd Becher na maneira metodológica com que Ruff idealizou a sua série de retratos, ficaria ainda mais evidente. Elevações frontais, fundamentalmente, de pequenos conjuntos residenciais, em Düsseldorf, sem patente significância plástica, apareciam simetricamente construídas na superfície da fotografia. O que interessava o fotógrafo era a falta de um motivo específico para a escolha dos objetos fotografados. Novamente, o rigor formal e técnico outorgavam algum tipo de licença para a suposta falta de critério na escolha daqueles edifícios. As relações entre as partes daquilo que aparecia imageado e a sua ordenação na composição fotográfica compunham uma espécie de deliberação da atividade da fotografia¹⁹. Ruff não intentava reproduzir qualquer interpretação extramundana daquilo que observava. As imagens eram inconvenientemente despropositadas ou, de acordo com as suas afirmações, “I didn’t build the world out there, somebody else did. I just love the two-dimensional rendition of it. [...] A picture is a picture. It should not generate the illusion of depth. Reality can be as deep as it wants. I make my pictures on the surface.”²⁰



[figura 04]
Thomas Ruff, House No. 1, 1989.

¹⁸ “The ideas of minimalist and conceptual art had the most impact on us.

¹⁹ “For Ruff, the photographer is one eyed and has to try to transform depth into planes and lines.”

Op. cit. 12. p. 164

²⁰ Ibid. 22.



[figura 05]
Thomas Ruff, Houses, 1989.

E, então, distanciando-se diligentemente dos motivos do casal Becher, que buscava retratar as estruturas abandonadas com certa preocupação societária de denúncia das fatalidades da industrialização, Ruff não se ocupa de explicações além de seus próprios impulsos oculares. As obras da dupla de arquitetos suíços Herzog & de Meuron, assim como as fotografias do alemão Thomas Ruff dividem, conceitualmente, uma certa preocupação com a veracidade do seu próprio fazer. A investigação das possibilidades de concepção dos objetos (arquitetônicos ou fotográficos), fundamentados diretamente na promoção da atividade que os idealizadores exercem ganha protagonismo frente aos discursos maneiristas que poderiam justificar qualquer produção. Por outro lado, não se trata, extraordinariamente, de uma produção alienada ou exclusivamente autocentrada. É notória, também, a preocupação com que os dois propositores buscam exacerbar a clareza estrutural compositiva das partes que integram o projeto arquitetônico ou a imagem da fotografia.

A singularidade do projeto para o armazém de doces Ricola é, propriamente, a combinação imbricada de pertinência espacial, plasticidade do aspecto exterior (fachadas) e estrutura.²¹ O objeto arquitetônico é, em colocação simplificada, um “galpão decorado” despido de ironia, e, contém, também, a racionalidade de resoluções do desenho moderno e as verdades dos materiais, despiendo-se, no entanto, de dogmas atemporais. No projeto para a galeria *Goetz Collection*, a interação entre as partes é coordenada, prevalentemente, pelo programa. A resolução estrutural possibilitaria as variações de alturas para as diversas exposições e o fechamento seria a consequente iluminação ou encobrimento necessário ou possível para potencializar determinados espaços e circulações/deslocamentos. Comparativamente, a proporção rigorosa entre as partes do recorte das pessoas fotografadas por Ruff, seus semblantes indiferentes, ausentando complacências e a amplificação majestosa desses retratos aparentemente fastidiosos promoviam a condecoração da fotografia pela própria prática. Também na série “Casas”, a preocupação com a disposição dos elementos dos edifícios fotografados de maneira que formassem composições gráficas e plásticas supostamente interessantes, utilizando as preexistências para imprimir qualidade visual, apesar de qualquer “interioridade” significativa dos edifícios, reforça a ideia de estruturação das partes sobre as volubilidades iconográficas. Para Michael Fried, “(...) to work against the grain of his subject matter: to despoil faces, to treat the houses as mere shells, to present minute sections of the Southern sky in the most detached object and objective manner possible.”²²

Não por um acaso, Thomas Ruff fotografou, justamente, esses dois projetos. Na fotografia que fez do armazém Ricola (na ocasião da bienal de Veneza de 1991), o fotógrafo procura, propriamente, possibilitar que as vontades plásticas dos arquitetos ficassem evidentes, sem recorrer a dissipações formais e compositivas. O edifício aparece retratado frontalmente, como uma de suas fotografias da série “Casas”, impresso de modo superestendido, horizontalmente (153x295 cm) [figura 07]. O ritmo da imagem é dado pelo empilhamento dos painéis de madeira e, então, amplificado pelo formato super horizontal. Para tanto, o fotógrafo dividiu a extensão do armazém em duas imagens e as

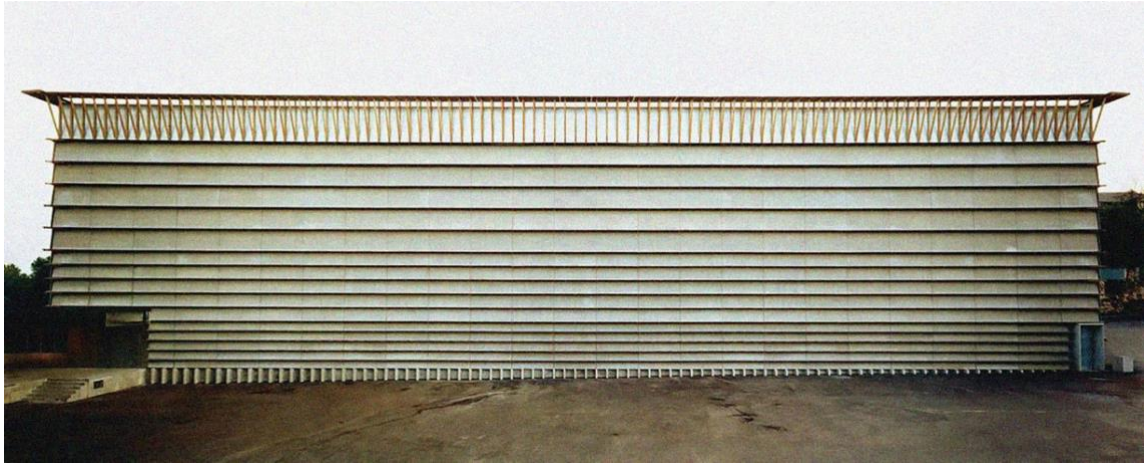
²¹ “O espaço é a consequência direta de sua construção. Paredes e cobertura, geradas por um simples retângulo, são elementos arquitetônicos primários e primordiais. A sofisticada parede nasce do desejo explícito dos arquitetos de resolver todos os problemas ao mesmo tempo.” Op. cit. 14, p. 327.

²² Op. cit. 4, p. 150.

juntou digitalmente²³. Assim, suas particularidades poderiam ser potencializadas. Na fotografia da galeria Cotez Collection, em 1994, Thomas Ruff utiliza o mesmo artifício, buscando as mesmas determinações compositivas: retrata o edifício em elevação frontal, no formato horizontal estendido, um pouco maior, (190x300 cm) [figura 06]. No entanto, nesse caso, Ruff não usaria o recurso digital para unir as duas partes fotografadas em uma imagem única, mas, sim, para remover algumas das árvores que encobriam o edifício, dificultando a elevação incólume da fachada do edifício. Se, de acordo com Philip Ursprung “as árvores tinham grande significado para os arquitetos”²⁴, há, aqui, certa dissociação das atividades propositivas e criativas, e imprescindível afirmação autoral.

²³ “The warehouse was too big and the distance too short to be able to fit the whole building into a single shot. Ruff received two pictures which he “spliced” together on the computer, as he had already done in some of his House pictures.” Op. cit. 13, p. 158.

²⁴ Ibid. 27. “[...] the trees meant so much to the architects.” p. 158. Tradução própria.



[figura 11]
Thomas Ruff, Ricola Building, 1991.



[figura 12]
Thomas Ruff, Goetz Collection, 1992.

Referências

ANSTED, Darryn. *The Artwork of Gerhard Richter. Painting, critical theory and cultural transformation*. Abingdon: Routledge, 2016.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Gerhard Richter. Atlas the Reader*. Londres: Whitechapel Gallery Ventures, 2012.

_____. *Gerhard Richter's Birkenu Paintings*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016.

_____. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on european and american art from 1955 to 1975*. Cambridge (MA): MIT Press, 2003.

_____. *Gerhard Richter: Painting After All*. New York: The Metropolitan Museum Of Art, Distributed by Yale University Press, New Heaven and London, 2020.

BUCHLOH, Benjamin H. D.; **KOCH**, Gertrud; **CROW**, Thomas; **PELZER**, Birgit; **OSBORNE**, Peter; **FOSTER**, Hal; **MEINHARDT**, Johannes; **HAIDU**, Rachel. *Gerhard Richter (October Files; 8)*. Cambridge (MA): MIT Press, 2009.

BUTIN, Hubertus; **GRONERT**, Stefan. *Gerhard Richter: Editions 1965-2004*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

_____. *Gerhard Richter. Editions 1965-2013*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2014.

_____. *Gerhard Richter. Portraits*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006.

BUTIN, Hubertus; **BÄTSCHMANN**, Oskar; **ELGER**, Dietmar. *Gerhard Richter. Landscapes*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2011.

CECÍLIA, Fernando Márquez; **LEVENE**, Richard (ed.). *El Croquis: Herzog & de Meuron 1993-1997*. Madri: El Croquis, Vol. no 77, 1997.

_____. *El Croquis: Herzog & de Meuron 2005-2010. Programme, Monument, Landscape. Programa, Monumento, Paisaje*. Madri: El Croquis, Vol. no 152-153, 2010.

_____. *El Croquis: Herzog & de Meuron 1981-2000. Between the Face and the Landscape. The Cunning of Cosmetics. Entre el Rostro y el Paisaje. La Astucia de la Cosmética*. Madri: El Croquis, Vol. no 60+84, 2005.

_____. *El Croquis: Herzog & de Meuron 2002-2006. The Monumental and the Intimate. Monumento e Intimidación*. Madri: El Croquis, Vol. no 129-130, 2006.

CHEVRIER, Jean-Fraçois. *From Basel. Herzog & de Meuron*. Basileia: Birkhäuser, 2016.

CLARK, T. J. *Grey Panic*. London Review of Books, Londres, no 33, novembro 2011.

DANTO, Arthur C. *History in a Blur*. The Nation, Nova York, 13 maio 2002.

DAVIDOVICI, Irina. *Forms of Practice: German-Swiss Architecture 1980—2000*. Zurique: gta Verlag, 2012.

de MEURON, Pierre; **HERZOG**, Jacques. *Treacherous Transparencies*. Chicago and New York: IITAC and ACTAR, 2016.

DERCON, Chris; **SEROTA**, Nicholas (ed.). *Tate Modern. Building a Museum for the 21st Century*. Londres: Tate Publishing, 2016.

DILLER, Elizabeth. “Blur/babble”, *Anything*. Nova York: Anyone Corporation, 2001.

ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter. A Life in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

_____. *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 1: 1962-1968, nos. 1-198.*
Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2011.

_____. *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 2: 1968-1976, nos. 198-388.*
Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2017.

_____. *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 3: 1976-1987, nos. 389-651.*
Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2013.

_____. *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 4: 1988-1994, nos. 652-1-805-6.*
Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2015.

_____. *Gerhard Richter: Florence.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luís (ed.). *Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1978-2007.* Madri: Arquitectura Viva SL, 2007.

_____. *Arquitectura Viva Monografías. Herzog & de Meuron. 2000-2005.* Madri: Arquitectura Viva SL, Vol. no. 114, 2005.

_____. *Arquitectura Viva Monografías. Herzog & de Meuron. 2005-2013.* Madri: Arquitectura Viva SL, Vol. no. 157-158, 2012.

_____. *Arquitectura Viva Monografías. Herzog & de Meuron. 2013-2017.* Madri: Arquitectura Viva SL, Vol. no. 191-192, 2016.

FOSTER, Hal. *O Complexo arte-arquitetura.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *O retorno do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANK, Wolf; GAENSHEIMER, Susanne (ed.). *Thomas Ruff.* Munich: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen and Presteverlag, 2020.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GIANNOTTI, José Arthur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2016.

HEINZELMANN, Markus; **SCHNEEDE**, Uwe M.; **STRAUSS**, Botho; **HUSTVEDT**, Siri. *Gerhard Richter: Fotografias pintadas*. Madri: La Fabrica Editorial, 2009.

HELMUT, Friedel. *Gerhard Richter. Atlas*. London: Thames & Hudson, 2006.

HERZOG, Jacques; **URSPRUNG**, Philip; **WALL**, Jeff. *Pictures of Architecture. Architecture of Pictures. A Conversation between Jacques Herzog & Jeff Wall*. New York: Springer, 2004.

IVERSEN, Margaret. *Photography, Trace, and Trauma*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

KLUGE, Alexander. *Dispatches from Moments of Calm*. Berlim: Seagull Books, 2016.

KOCH, Gertrud. *Gerhard Richter*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995.

KRYSTA, A. Sykes (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica (1993-2009)*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF. *The Düsseldorf Art Academy. Making History since 1945*. Berlim: Deutscher Verlag, 2015.

LOTZ, Christian. *The Art of Gerhard Richter. Hermeneutics, Images, Meaning*. Londres: Bloomsbury Academic, 2015.

MACK, Gerhard (ed.). *Herzog & de Meuron. The Complete Works. Volume 1*. Basileia: Birkhäuser, 2018.

_____. *Herzog & de Meuron. The Complete Works. Volume 2*. Basileia: Birkhäuser, 2018.

_____. *Herzog & de Meuron. The Complete Works. Volume 3*. Basileia: Birkhäuser, 2018.

_____. *Herzog & de Meuron. The Complete Works. Volume 4*. Basileia: Birkhäuser, 2005.

_____. *Herzog & de Meuron. The Complete Works. Volume 5*. Basileia: Birkhäuser, 2005.

_____. *Seven Buildings 1983-2014. Ricola – Herzog & de Meuron*. Laufen: Ricola AG, 2005.

MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RICHTER, Gerhard; **ELGER**, Dietmar; **OBRIST**, Hans Ulrich. Gerhard Richer. *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Londres: Thames & Hudson, 2009.

ROWE, Colin; **SLUTZKY**, Robert. “Transparência literal e fenomenal”, in *Gávea n. 2*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1985.

RUFF, Thomas. *Thomas Ruff: Transforming photography*. Nova Iorque: David Zwirner Books, 2019.

SENNETT, Richard. “A história oculta das cidades” in *Zum n. 4*.

SCHELLMANN, Jörg. *Thomas Ruff, Editions 1988 — 2014*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag: 2014.

STORR, Robert. *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2003.

URSPRUNG, Philip (ed.). *Herzog & de Meuron: Natural History, Archeology of the Mind*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers, 2002.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Editora Vozes (Universitária São Francisco), 2014.

YOSHIDA, Nabuyuki (ed.). *Architecture and Urbanism. Herzog & de Meuron. Elnphilharmonie*. Tóquio: A+U Publishing Co., Ltd., Vol. no. 558, 2017.

ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em diálogo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Dissertações e teses:

MESQUITA, Tiago. Pintura e fotografia (Andy Warhol e Gerhard Richter). São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2017.