



Escola de Tecnologias e Arquitetura
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitetura

Susana Isabel Franco André

Trabalho de projeto submetido como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

[vertente teórica]

**ARQUITETURA E ILUSTRAÇÃO:
DIÁLOGO DE DUAS ARTES NA OBRA DE MADELON VRIESENDORP**

Orientador:

Arquiteto Paulo Tormenta Pinto, Professor Auxiliar com Agregação, ISCTE-IUL

[vertente prática]

A CIDADE, O PORTO E A ARTE: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA EM SINES

Tutor:

Arquiteto José Neves, Professor Auxiliar Convidado, ISCTE-IUL

[Outubro, 2016]



«I'd rather be off the map and do what I want!»

MADELON VRISENDORP

Agradecimentos

Ao professor Paulo Tormenta Pinto, pela sua orientação e confiança demonstradas durante este ano. Ao professor José Neves pela sua dedicação e pela sua paixão pela arquitetura e pelo desenho, a qual me contagiou e entusiasmou no meu trabalho.

Ao meu grupo de trabalho e amigos, Sara Baião, Joana Rodrigues e João Pedro Francisco, que me animaram nos momentos mais e menos difíceis, através do seu apoio e sentido de humor.

À artista Madelon Vriesendorp que me recebeu no seu apartamento-estúdio em Londres e me “aturou” durante quatro horas consecutivas de conversa, o que elevou o nível desta dissertação.

Ao Nuno Raimundo que me amou, apoiou e se dedicou incondicionalmente, estando ao meu lado nos momentos mais difíceis. Sem ti, isto não seria possível. Muito obrigada. «Tu és tão brilhante que até um coto de lápis HB te serve!».

Aos meus pais e irmã por estes vinte e quatro anos de amor, apoio e dedicação incondicionais. Por me terem ensinado a crescer, a ser feliz todos os dias, a seguir os meus sonhos e a lutar por eles.

A estes e a outros um muito obrigada.

No verso:

*Madelon Vriesendorp e a autora, Susana André, no
apartamento da artista em Hampstead, Londres
10 de junho de 2016*

RESUMO

Madelon Vriesendorp, esposa de Rem Koolhaas, foi a autora da maior parte das marcantes ilustrações que fazem parte integrante e indissociável da obra seminal deste arquiteto, *Delirious New York* (1978), especialmente a ilustração que lhe serviu de capa na sua 1ª edição. Até meados dos anos 1990, Madelon continuaria a colaborar com o OMA, da qual foi cofundadora, ilustrando vários projetos do ateliê para a sua apresentação a concursos e clientes.

Com efeito, a obra desta artista holandesa é um exemplo completo das virtuosidades e potencialidades da ilustração no âmbito da arquitetura, nomeadamente a capacidade que tem de informar os mais diversos tipos de trabalhos arquitetónicos, sejam de puro texto teórico, sejam de projeto prático.

Todavia, apesar de muitos ensaios sobre o papel do desenho na arquitetura, pouco pensamento existe sobre a relação entre a Arquitetura e a Ilustração.

Assim, partindo da constatação desta lacuna, a presente dissertação propõe-se dar um contributo pioneiro para uma reflexão sobre as relações entre estas duas artes. Esse exercício será realizado através de uma análise à simbologia e aos códigos de representação gráfica da obra de Madelon Vriesendorp, informada em especial pela nossa conversa e visita ao seu apartamento-estúdio em Londres, e com destaque para as suas ilustrações no âmbito dos trabalhos de arquitetura teóricos e práticos do OMA como exemplo paradigmático da proficuidade dessa relação.

Palavras-chave:

ilustração, arquitetura, Madelon Vriesendorp, códigos de representação

ABSTRACT

Madelon Vriesendorp, wife of Rem Koolhaas, is the author of most of the striking illustrations which are an integral, indissociable part of the architect's seminal text, *Delirious New York* (1978), especially the illustration which was the cover of its 1st edition. Until the mid-1990s, Madelon would collaborate with OMA, of which she was co-founder, by illustrating several of the studio's projects for their presentation to competitions and clients.

Indeed, the work of the Dutch artist is a thorough example of the virtuosity and potentialities of illustration in the field of architecture, namely its capacity to inform the most diverse types of architectural works, either pure theoretical texts or practical design projects.

However, despite many essays on the role of drawing in architecture, there is little thought about the relationship between Architecture and Illustration.

Thus, from the realisation of this gap, this dissertation aims to give a pioneer contribute to a reflection on the relationship between these two forms of art. This exercise will be carried out through an analysis of the symbology and codes of graphical representation in the work of Madelon Vriesendorp, particularly informed by our conversation and our visit to her apartment-studio in London, and with special attention to her illustrations for the purpose of OMA's theoretical and practical architecture works, as a paradigmatic example of the fruitfulness of that relationship.

Keywords:

illustration, architecture, Madelon Vriesendorp, representation codes

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
Argumento: a relação entre arquitetura e ilustração	6
Metodologia	12
Estrutura	14
CAPÍTULO 1. O percurso de Madelon Vriesendorp	
1.1. Os anos de formação	15
1.2. Nova Iorque e OMA	17
1.3. Regresso a Londres	19
CAPÍTULO 2. No apartamento-estúdio de Madelon: colecionismo e influências	
2.1. O apartamento-estúdio-museu	23
2.2. O colecionismo freudiano como método de pesquisa e trabalho	42
2.3. A «cidade» de objetos e a reprodução infinita	48
2.4. Lina Bo Bardi: a arquitetura que reflete o desenho	53
CAPÍTULO 3. A ilustração e a arquitetura na obra de Madelon Vriesendorp	
3.1. Antes do OMA: <i>Exodus</i> (1972)	57
3.2. A série «Nova Iorque» (1972-1975).....	79
3.3. Projetos realistas do OMA.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
O reconhecimento de Madelon Vriesendorp	159
A ilustração que sustenta a arquitetura	162
BIBLIOGRAFIA	171
ANEXO I. Conversa com Madelon Vriesendorp	i
ANEXO II. Entrevista a Zoe Zenghelis	xix

Índice de figuras

[N.B.: todas as fotografias das obras e do apartamento-estúdio de Madelon Vriesendorp foram reproduzidas com a permissão da artista]

<i>figura 1. A Walking City e a Plug-in City dos Archigram (à direita) e as instalações industriais de Sines (à esquerda)</i>4	4
[in «Inspirazione – Colé» <URL: http://coleitalia.com/wp-content/uploads/2015/07/vvv.jpg > (em cima à esquerda); Gili Merin, «AD Classics: The Plug-In City / Peter Cook, Archigram», Julho de 2013 <URL: http://www.archdaily.com/399329/ad-classics-the-plug-in-city-peter-cook-archigram >, cons. 2016-09-30 (em baixo à esquerda); fotografia da autora, outubro de 2015 (em cima à direita); The Process Technology and Operator Academy, «Under Pressure», outubro de 2016 <URL: http://www.processtechacademy.com/wp-content/uploads/2015/05/Galp-refinariaSines-hydrocracker03.jpg >, cons. 2016-10-15 (em baixo à direita)]	
<i>figura 2. Pormenor de Building Stories de Chris Ware</i> 7	7
[in Chris Ware, <i>Building Stories</i> , 2012]	
<i>figura 3. Pormenor de Building Stories de Chris Ware</i> 8	8
[in Chris Ware, <i>Building Stories</i> , 2012]	
<i>figura 4. Pormenor de Building Stories de Chris Ware</i> 8	8
[in Chris Ware, <i>Building Stories</i> , 2012]	
<i>figura 5. «La Città Nuova»</i> 10	10
[Antonio Sant'Elia, «Casa con ascensori esterni e sistemi di collegamento su più piani stradali» <URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Sant%27Elia.jpg >, cons. 2016-08-02]	
<i>figura 6. Tilly Losch (1935-38) de Joseph Cornell (à esq.) e uma obra recente de Madelon Vriesendorp (à dir.)</i> 20	20
[Joseph Cornell, «Untitled (Tilly Losch)» <URL: http://www.nytimes.com/2007/07/13/arts/design/13corn.html?_r=0 >, cons. 2016-09-05 (à esquerda); fotografia da autora, junho de 2016 (à direita)]	
<i>figura 7. The Creative Process de Madelon Vriesendorp</i> 24	24
[fotografia da autora, junho de 2016]	
<i>figura 8. Madelon Vriesendorp na cozinha do seu apartamento-estúdio</i> 25	25
[fotografia da autora, junho de 2016]	
<i>figura 9. Escultura de papel realizada por Madelon Vriesendorp</i> 26	26

[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 10. <i>Pormenor de armário da cozinha de Madelon Vriesendorp</i>	26
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 11. <i>Moldura com dedos luminosos, por Madelon Vriesendorp</i>	27
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 12. <i>Reprodução de 10 Ans Après l'Amour de Madelon Vriesendorp</i>	27
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 13. <i>Objetos sobre o armário na cozinha de Madelon Vriesendorp</i>	28
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 14. <i>Vistas do corredor do apartamento-estúdio de Madelon Vriesendorp</i>	29
[fotografias da autora, junho de 2016]	
figura 15. <i>Vista geral do estúdio de Madelon Vriesendorp</i>	31
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 16. <i>Vista geral do estúdio de Madelon Vriesendorp</i>	32
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 17. <i>Parte da coleção de objetos e miniaturas de Madelon. À direita, a pintura Superpainting</i>	33
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 18. <i>Parte da coleção de objetos e miniaturas de Madelon Vriesendorp</i>	34
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 19. <i>Estante no estúdio de Madelon Vriesendorp</i>	35
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 20. <i>Madelon Vriesendorp no seu estúdio (à esq.) e pormenor de uma das suas esculturas (à dir.)</i>	36
[fotografias da autora, junho de 2016]	
figura 21. <i>Vista da sala de estar do apartamento-estúdio de Madelon Vriesendorp</i>	37
[fotografia da autora, junho de 2016]	
figura 22. <i>Vista sobre a estante na sala de estar de Madelon Vriesendorp. Em baixo à dir. a artista folheia um dos livros.</i>	38
[fotografias da autora, junho de 2016]	
figura 23. <i>Fotografias da instalação Mind Game na Bienal de Veneza (à esq.) e a coleção de elétricos portugueses (à dir.)</i>	39
[fotografias da autora, junho de 2016]	

<i>figura 24. Materiais e ferramentas sobre a mesinha de apoio da sala de estar, que é também um espaço de produção artística constante</i>	40
[fotografia da autora, junho de 2016]	
<i>figura 25. Outra vista da sala de estar de Madelon Vriesendorp. Ao fundo, na parede, o original de Flagrant Délit</i>	41
[fotografia da autora, junho de 2016]	
<i>figura 26. Objetos sobre uma secretária no escritório de Freud (Freud Museum) e objetos sobre uma cómoda no estúdio de Madelon Vriesendorp</i>	45
[fotografias da autora, junho de 2016]	
<i>figura 27. Armário com objetos no escritório de Freud (em cima) e armário com objetos no estúdio de Madelon Vriesendorp (em baixo)</i>	46
[fotografias da autora, junho de 2016]	
<i>figura 28. Máscaras no escritório de Freud (à esq.) e no corredor do apartamento de Madelon Vriesendorp (à dir.)</i>	47
[fotografias da autora, junho de 2016]	
<i>figura 29. Storyboard de Madelon Vriesendorp para a animação Flagrant Délit (1979)</i>	52
[in «Storyboard for Animation: Flagrant Délit, 1979 Madelon Vriesendorp» (sítio oficial de Madelon Vriesendorp) <URL: http://madelonvriesendorp.com/2015/09/animated-video-flagrant-delit/ >, cons. 2016-04-26]	
<i>figura 30. Algumas esculturas em cartão de Madelon</i>	55
[fotografia da autora, junho de 2016]	
<i>figura 31. The Strip (1972)</i>	60
[in «Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip (Aerial Perspective). 1972 MoMA» <URL: http://www.moma.org/collection/works/104692?locale=en >, cons. 2016-07-25]	
<i>figura 32. The Strip (2) (1972)</i>	64
[in «Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip. 1972 MoMA» <URL: http://www.moma.org/collection/works/104693?locale=en >, cons. 2016-07-25]	
<i>figura 33. Exhausted fugitives led to reception (1972)</i>	68
[in «Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: Exhausted Fugitives Led to Reception. 1972 MoMA» <URL: http://www.moma.org/collection/works/392?locale=en >, cons. 2016-07-25]	

<i>figura 34. The Allotments (1972)</i>	72
[in «Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Allotments. 1972 MoMA» <URL: http://www.moma.org/collection/works/431?locale=en >, cons. 2016-07-25]	
<i>figura 35. The Allotments (2) (1972)</i>	76
[in «Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Allotments. 1972 MoMA» <URL: http://www.moma.org/collection/works/435?locale=en >, cons. 2016-07-25]	
<i>figura 36. Flagrant Délit (versão 1, 1975)</i>	84
[in Basar e Trüby, <i>The World of Madelon Vriesendorp</i> , 2008, imagem 27A]	
<i>figura 37. Flagrant Délit (versão 2, 1975)</i>	85
[in Basar e Trüby, <i>The World of Madelon Vriesendorp</i> , 2008, imagem 27B]	
<i>figura 38. Uma das versões do postal que Madelon reproduziu em Flagrant Délit</i>	88
[in «Lighthouse Ponce De Leon Inlet Near Daytona Beach Fl Florida Linen Postcard What's it worth» <URL: www.terapeak.com/worth/lighthouse-ponce-de-leon-inlet-near-daytona-beach-fl-florida-linen-postcard/130983234226 >, cons. 2016-08-15]	
<i>figura 39. Après l'amour (1975)</i>	90
[in Basar e Trüby, <i>The World of Madelon Vriesendorp</i> , 2008, imagem 26A]	
<i>figura 40. «O Empire State Building à noite» (postal dos anos 40) e pormenor do Empire State Building em Après l'amour de Vriesendorp</i>	93
[in «Pinterest» <URL: https://pt.pinterest.com/pin/315885361342750237/ >, cons. 2016-08-15]	
<i>figura 41. Freud Unlimited (1975)</i>	94
[in Basar e Trüby, <i>The World of Madelon Vriesendorp</i> , 2008, imagem 28]	
<i>figura 42. 10 ans après l'amour (1984)</i>	100
[in Basar e Trüby, <i>The World of Madelon Vriesendorp</i> , 2008, imagem 42]	
<i>figura 43. Postais de edifícios «tão altos que não cabem nos limites do postal» numa parede do corredor do apartamento-estúdio de Madelon Vriesendorp</i>	103
[fotografia da autora, junho de 2016]	
<i>figura 44. Manhattan Angelus (1975)</i>	106
[in Basar e Trüby, <i>The World of Madelon Vriesendorp</i> , 2008, imagem 25]	

<i>figura 45. L'Angelus, de Jean-François Millet (1857-1859)</i>	108
[in «O Angelus de Millet Munch e outras estórias» <URL: https://anartam2.wordpress.com/2013/07/21/o-angelus-de-millet/ >, cons. 2016-07-25]	
<i>figura 46. A Casa (1975)</i>	112
[in Basar e Trüby, <i>The World of Madelon Vriesendorp</i> , 2008, imagem 29]	
<i>figura 47. The City of the Captive Globe (1972)</i>	116
[in «Rem Koolhaas & OMA Madelon Vriesendorp» (sítio oficial de Madelon Vriesendorp) <URL: http://madelonvriesendorp.com/2014/11/oma-watercolours-and-acrylics/ >, cons. 2016-07-25]	
<i>figura 48. The City of the Captive Globe, de Zoe Zenghelis (1972)</i>	117
[in Koolhaas, <i>Delirious New York</i> , 1994, p. 295]	
<i>figura 49. The City of the Captive Globe (1994)</i>	124
[in «Rem Koolhaas & OMA Madelon Vriesendorp» (sítio oficial de Madelon Vriesendorp) <URL: http://madelonvriesendorp.com/2014/11/oma-watercolours-and-acrylics/ >, cons. 2016-07-25]	
<i>figura 50. The City of the Captive Globe (2011)</i>	126
[in «Charles Jencks: Drawings and Models Madelon Vriesendorp» (sítio oficial de Madelon Vriesendorp) <URL: http://madelonvriesendorp.com/2014/11/charles-jencks-drawings-and-models/ >, cons. 2016-07-25]	
<i>figura 51. Welfare Palace Hotel (1976), ilustração para o livro Delirious New York</i>	130
[in Koolhaas, <i>Delirious New York</i> , 1994, p. 305]	
<i>figura 52. Welfare Palace Hotel (1975), vista na direção de Manhattan</i>	135
[in Basar e Trüby, <i>The World of Madelon Vriesendorp</i> , 2008, imagem 30]	
<i>figura 53. Perspetiva do projeto para o concurso do Narkomtiazprom, dos irmãos Vesnin</i>	136
[in «NKTP Draft contest, Vesnin Brothers, 1934» <URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Nktp_vesn_3.jpg >, cons. 2016-08-05]	
<i>figura 54. The arrival of the Pool (1974)</i>	138
[in Koolhaas, <i>Delirious New York</i> , 1994, p. 309]	
<i>figura 55. The Raft and the Pool collide (1976)</i>	142
[in Basar e Trüby, <i>The World of Madelon Vriesendorp</i> , 2008, imagem 32]	
<i>figura 56. Ilustração do projeto de ampliação do parlamento holandês (1978)</i>	144
[in «Rem Koolhaas & OMA Madelon Vriesendorp» (sítio oficial de Madelon Vriesendorp) <URL: http://madelonvriesendorp.com/2014/11/oma-watercolours-and-acrylics/ >, cons. 2016-07-25]	

- figura 57. Ilustração para o projeto da ampliação da residência do primeiro-ministro da Irlanda (1978-79)..... 148*
[in «Irish Prime Minister's Residence» (sítio oficial do OMA) <URL:<http://oma.eu/projects/irish-prime-minister-residence>>, cons. 2016-07-25]
- figura 58. Ilustração para o projeto de ampliação da residência do primeiro-ministro da Irlanda (1978-79)..... 151*
[in «Irish Prime Minister's Residence» (sítio oficial do OMA) <URL:<http://oma.eu/projects/irish-prime-minister-residence>>, cons. 2016-07-25]
- figura 59. Ilustração para o projeto de requalificação da prisão-panóptico De Koepel (1979-85) 152*
[in «Rem Koolhaas & OMA | Madelon Vriesendorp» (sítio oficial de Madelon Vriesendorp) <URL:<http://madelonvriesendorp.com/2014/11/oma-watercolours-and-acrylics/>>, cons. 2016-07-25]
- figura 60. Ilustração do projeto da residência Villa dall'Ava (1984-1991)..... 156*
[in «Rem Koolhaas & OMA | Madelon Vriesendorp» (sítio oficial de Madelon Vriesendorp) <URL:<http://madelonvriesendorp.com/2014/11/oma-watercolours-and-acrylics/>>, cons. 2016-07-25]
- figura 61. Capa do livro Grattacielo de Daniele Baroni (1979), sobre a obra Dream of Liberty de M. Vriesendorp (1974)161*
[in «Grattacielo : architettura americana tra mito e realta, 1910-1939 by Baroni, Daniele: Electa, Milano Soft cover» <URL:<http://www.abebooks.co.uk/servlet/BookDetailsPL?bi=7258384999>>, cons. 2016-08-26]

INTRODUÇÃO

No âmbito da unidade curricular de Projeto Final do 5.º ano do Mestrado Integrado em Arquitetura do ISCTE, no ano letivo de 2015/2016, e por ocasião da 4.ª edição do Concurso Prémio Universidades Trienal de Lisboa de 2016, com o tema «Sines: núcleo urbano, indústria e estrutura portuária», foi proposto aos estudantes o desenvolvimento de um exercício prático, intitulado «A Cidade, o Porto e a Arte: Residência Artística em Sines»:

Suponhamos que a cidade de Sines vai passar a acolher artistas, de forma organizada e sistemática, em regime de residência artística. “Qualquer ficção começa por: suponhamos que...”, como explicou Malraux, e qualquer exercício de arquitetura não pode deixar de começar por uma ficção, num determinado lugar.¹

1. Enunciado do exercício prático da unidade curricular de Projeto Final de Arquitetura, 5.º ano do Mestrado Integrado em Arquitetura, ano lectivo 2015/2016, ISCTE.

A relativa proximidade de Sines a Lisboa por terra e ao mundo por mar, «a colisão evidente» entre um crescimento lento do centro urbano e instantâneo do centro industrial; a memória de edifícios antigos, a previsão de extensão do porto e respetivas infraestruturas, tornam a cidade alentejana «um lugar especialmente indicado para estudar esta ficção», que deverá por um lado ativar socialmente a cidade e por outro cerzir a realidade do centro urbano à do centro industrial.²

O crescimento urbano a que se alude deu-se quase instantaneamente na década de 70, nomeadamente a partir de 1971,³ no seguimento da decisão do governo português de criar em Sines um grande complexo industrial e porto comercial, no contexto de uma convicção generalizada, partilhada tanto pelos regimes próximos do socialismo soviético como por aqueles próximos do capitalismo norte-americano, de que o progresso se fazia através do desenvolvimento de uma modernidade industrial, que traria prosperidade e felicidade às populações, dando origem a «utopias industriais de grande escala».⁴ No caso de Sines, essa convicção traduziu-se em intervenções de grande porte numa área de 41.000 ha, para instalação de indústrias pesadas, com o objetivo de «tornar Portugal mais autónomo em sectores fundamentais, como o da energia e da transformação de matérias-primas», e que alteraram profundamente a morfologia da região e da cidade.⁵ O Plano Geral da Área de Sines, elaborado em 1973, tinha o objetivo de «moderar, como forma de disciplinar» o crescimento urbano provocado pela indústria através da integração do planeamento de três sectores, industrial, urbano e portuário, prevendo para tal a construção de novos polos de habitação para uma população global de 100.000, incluindo a fundação de uma nova cidade (Santo André) para albergar pelo menos 1/5 dessa população.⁶

2. Cf. *ibidem*.

3. J. D. Calejo Monteiro, «Actividades de defesa do ambiente na área de Sines», in *Revista Portuguesa de Química*, vol. 24, 1982, p. 33.

4. Anne Gorsuch e Diane Koenker (ed.), *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*, 2013, p. 96.

5. Câmara Municipal de Sines, *Revisão do Plano Director Municipal de Sines*, 2009, vol. 1 «Enquadramento», p. 20.

6. *Binário*, n.º 209/210, 1976, pp. 185 e 190.

Mas a prática acabou por se revelar contrária às expectativas: a vila de Santo André não teve a atração esperada⁷ e Sines foi a povoação que mais sofreu um aumento exponencial de população (com uma taxa de crescimento demográfico de 60% na década de 1970), para que não estava estruturalmente preparada.⁸ Com efeito, apesar de o plano ter incluído também a elaboração de anteplos dos aglomerados existentes (Sines e Santiago do Cacém), com o objetivo de «melhorar significativamente as capacidades existentes de serviços e equipamentos»,⁹ a estrutura urbana de Sines ressentiu-se e, a partir de meados da década, altura em que a capacidade máxima da vila foi ultrapassada,¹⁰ cresceram os bairros desqualificados e de habitação precária. Já o planeamento das áreas industriais foi sempre considerado numa lógica de *ex novo*, não se vislumbrando no seu plano qualquer preocupação de harmonização com a cidade pré-existente,¹¹ e especialmente com o modo de vida e atividades económicas tradicionais, sobretudo a pesca, que se ressentiu significativamente.¹²

No entanto, sendo certo que o complexo industrial se mostrou, na prática, desenraizado do lugar e em choque com a povoação pré-existente, essas características derivam da reificação de um imaginário industrial, nascido de um sonho de progresso industrial neopositivista, bem-intencionado, e de visões futuristas e «nomadistas» de megaestruturas urbanas que alguns coletivos de arquitetos da década de 1960 projetaram, como por exemplo a *Walking City* ou a *Plug-in City* dos Archigram, e expressaram nas suas ilustrações.¹³ Por conseguinte, um confronto entre a metrópole de megaestruturas ficcionada e a vila alentejana existente, entre a paisagem futurista e a paisagem rural, é uma implicação esperada da concretização dessas utopias (ou distopias)

7. Câmara Municipal de Sines, *op. cit.*, p. 7.

8. CESUR/IST, *Relatório e Memoria Descritiva do Plano de Urbanização de Sines*, 2005, pp. 18-19.

9. *Binário...*, p. 193.

10. *Idem, ibidem.*

11. Cf. *Binário*, n.º 209-210, p. 196.

12. Câmara Municipal de Sines, *op. cit.*, p. 20.

13. Paulo Tormenta Pinto, «Infra-estrutura e Nomadismo», 2015, [p. 1].

projetadas, esbatendo o limite entre o real e a ficção. Deste modo, globalmente falando, as duas realidades estão verdadeiramente relacionadas: a febre industrial renascida nesta época coincide com a projeção de novas visões arquitetônicas e urbanísticas no contexto de novas utopias tecnológicas e futuristas, integradas na esfera da *pop art*.¹⁴

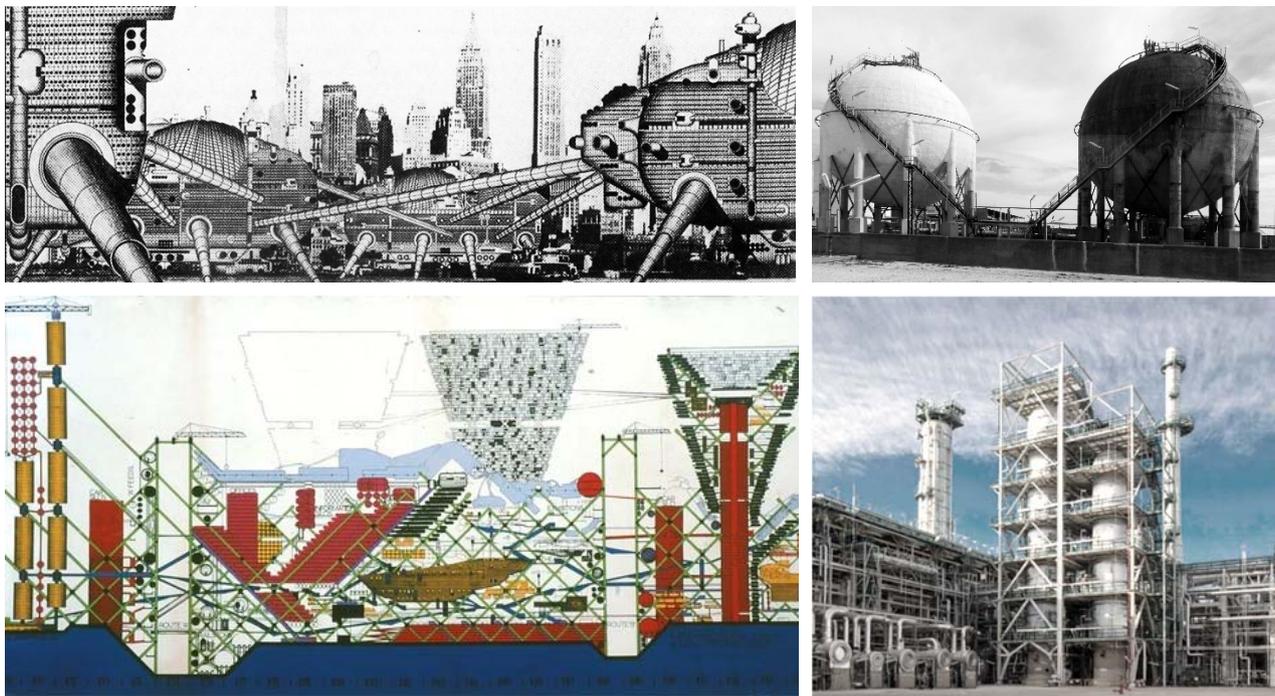


figura 1. A *Walking City* e a *Plug-in City* dos Archigram (à direita) e as instalações industriais de Sines (à esquerda)

14. Cf. Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture*, 2005, p. 81.

Com efeito, a arquitetura da corrente *pop art*, em voga nos anos 1950 e 1960, é marcada pelo otimismo que acompanhava os respetivos autores que propunham territórios sem barreiras, um imaginário diferente da realidade com os «vários limites, económicos e políticos impostos pela conjuntura internacional do período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial.»¹⁵ São vários os autores que se destacam neste período, entre eles estão Archigram, Superstudio, Archizoom, Contant Nieuwenhuys, Yona Friedman – autores que antecipavam, através de projetos teóricos ilustrados, transformações futuras de uma sociedade tecnologicamente avançada.¹⁶

A ilustração teve nesta época um papel preponderante na arquitetura como ferramenta fundamental para a comunicação das ideias e vanguardas arquitetónicas destes grupos, constituindo a sua forma de expressão mais eficaz. Deste modo, a imagética de dimensão futurista pop dos anos 1960 e 1970 ficou indelevelmente associada às utopias arquitetónicas desta época e ao seu discurso, sendo delas parte integrante. Pelo contrário, atualmente, com as potentes ferramentas de simulação gráfica que os computadores oferecem, a ilustração parece estar cada vez mais arredada da prática da arquitetura. Será que a ilustração já não pode ter um papel significativo na arquitetura hoje em dia?

O nosso interesse pelas duas artes, associado à perceção de uma íntima relação entre as duas artes nos anos 60, definiu o ponto de partida para esta nossa dissertação: Qual a relação entre a arquitetura e a ilustração? Será que ambas as artes se informam e complementam mutuamente? Quais os seus limites e permeabilidades? Qual tem sido a relação entre ilustradores e arquitetos? Quais os exemplos práticos dessas permeabilidades e dessa relação?

15. *Idem*, [p. 2].

16. *Idem*, [p. 1].

Argumento: a relação entre arquitetura e ilustração

É amplamente conhecido o modo como a arquitetura influencia e informa a ilustração. Sobretudo nos últimos anos, multiplicam-se as obras de ilustração inspiradas na arquitetura: os livros *Toutes les maisons sont dans la nature*, *Tous les gratte-ciel sont dans la nature*, *Tous les ponts sont dans la nature* e *Le vaisseau de verre* de Frank Gehry; *Un chef-d'oeuvre d'architecture en pop-up et en dessins*, do artista Didier Cornille; ou *Popville*, de Anouck Boisrobert, Louis Rigaud e Guy Sorman.

Possivelmente um dos exemplos mais paradigmáticos da apropriação das concepções e linguagens da arquitetura pela ilustração é a obra *Building Stories*, de Chris Ware (2012), uma peça invulgar que agrega ilustração, banda desenhada e arquitetura em 14 livros de diferentes tamanhos e formatos dentro de uma caixa. Todas as ilustrações e contos gráficos que compõem esses livros passam-se num único edifício, um banal prédio de habitação de três andares, ao qual estão agarradas todas as histórias que nos contam a vida diária e aparentemente comezinha das personagens; ou seja, o prédio funciona como o centro de todas as histórias da obra, demonstrando até que ponto os espaços que habitamos são determinantes para o modo como vivemos. Toda a obra replica, em ilustrações, a experiência da arquitetura.

Esta centralidade narrativa do edifício é evidente na figura 2, uma prancha em que toda a história ocorre no vão de escadas, dando a conhecer a vida da personagem enquanto esta desce a escadaria.

Além deste lado social da arquitetura presente nesta obra, também o tipo de desenho sugere a influência dos códigos de representação arquitetónica no esquematismo das suas ilustrações, nomeadamente com recurso a cortes e alçados do edifício onde decorre a ação e esquemas diagramáticos que ligam as personagens entre si e ao mesmo edifício. [figuras 3 e 4]

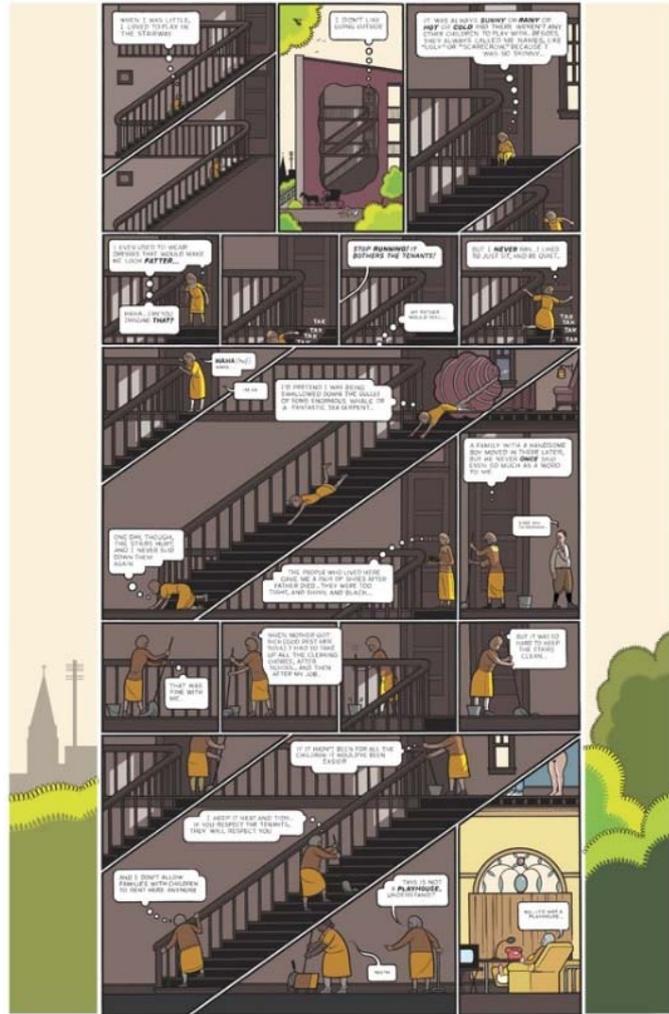


figura 2. Pormenor de Building Stories de Chris Ware

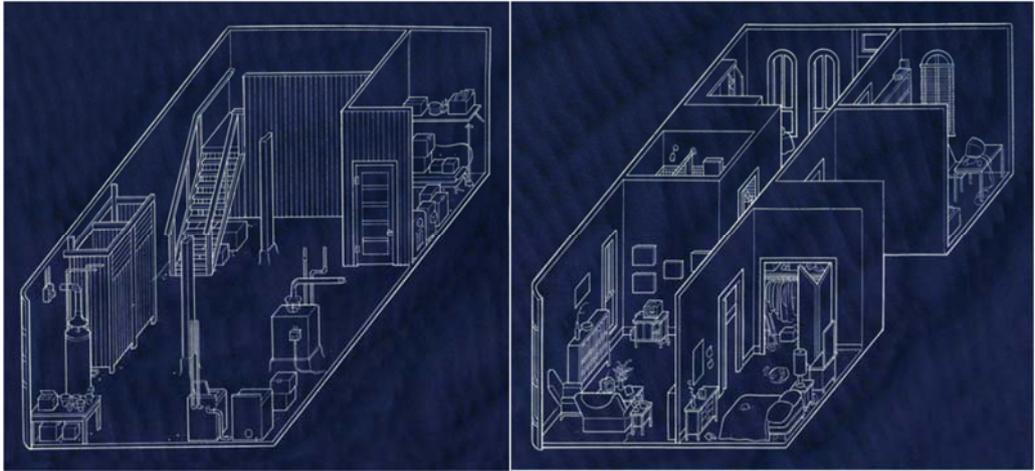


figura 3. Pormenor de Building Stories de Chris Ware

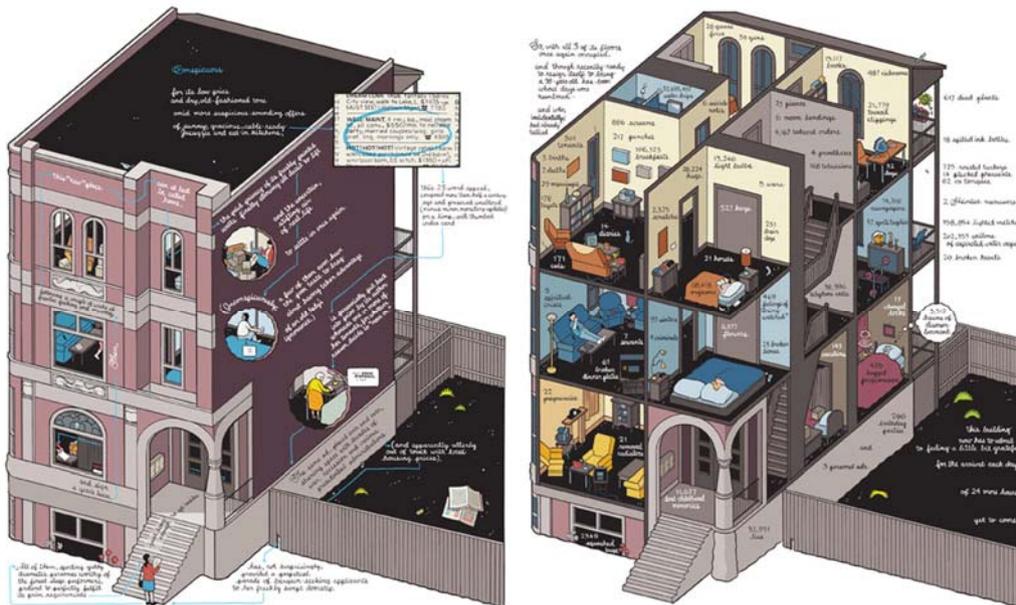


figura 4. Pormenor de Building Stories de Chris Ware

Se, por um lado, os exemplos de ilustração baseada nas várias componentes da arquitetura são múltiplos, por outro lado, pouco se conhece sobre o modo como a ilustração informa a arquitetura. Por que razão é tão pouco abordado o modo como a ilustração informa e alimenta a arquitetura?

Sabemos à partida que as duas artes têm, pelo menos, um fator em comum: o desenho. O desenho, essência da ilustração, é igualmente um elemento fundamental da arquitetura, e a relação entre estes dois conceitos tem sido objeto de inúmeras reflexões por parte dos teóricos da arquitetura. No entanto, é rara, se é que existente, a reflexão sobre a relação e interação entre a arquitetura e a ilustração.

Em primeiro lugar, para um trabalho deste tipo, há que ter à partida uma definição clara sobre os conceitos em questão, nomeadamente de “ilustração”. O que é exatamente a ilustração? Quando podemos dizer que algo é um desenho ou uma ilustração?

Segundo Alan Male:

*Illustration is about communicating a specific contextualised message to an audience. It is rooted in an objective need, which has either been generated by the illustrator or a commercial based client to fulfil a particular task. It is the measure and variety of these different tasks that makes the discipline of illustration such an influential visual language.*¹⁷

A partir desta definição, podemos concluir que a principal diferença entre o desenho e a ilustração é o seu objetivo de comunicação a um público. Nesse sentido, podemos afirmar (*grosso modo*) que, no campo da arquitetura, o desenho é uma ferramenta de comunicação entre o arquiteto e ele mesmo, enquanto que a ilustração está principalmente associada a um trabalho posterior ao pensamento de projeto de arquitetura,

17. Alan Male, *Illustration: A Theoretical & Contextual Perspective*, 2014, p. 10.

para o comunicar ao público. Com efeito, a ilustração é um recurso que tem sido utilizado muitas vezes para comunicar a narrativa de um projeto no âmbito de concursos, mas também em manifestos e projetos conceptuais-utópicos, não só dos anos de 1960 e 1970, como já referimos anteriormente, mas ao longo de todo o século XX: «La Città Nuova» de Antonio Sant'Elia (1914); «Plan Voisin» de Le Corbusier (1925); «Broadacre City», de Frank Lloyd Wright (1932); «Organics», de William Katavolos (1960); e muitos outros, incluindo Mies van der Rohe e El Lissitzky.¹⁸

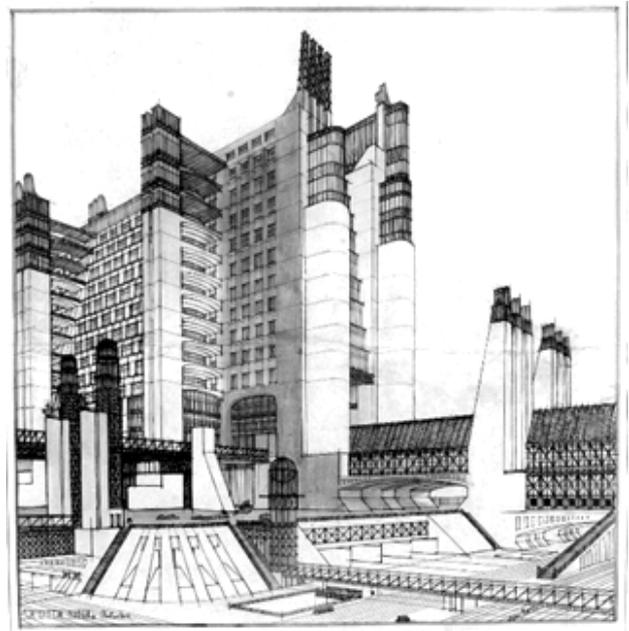


figura 5. «La Città Nuova»
de Antonio Sant'Elia

18. Ulrich Conrads (ed.), *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, 1971, pp. 7-10.

Assim, no sentido de encontrar respostas a todas as questões que se tornaram pretexto para esta dissertação, considerámos que seria pertinente abordar um caso de estudo oriundo da geração de arquitetos e artistas cuja formação e cujo pensamento foram altamente influenciados pelos coletivos vanguardistas dos anos de 1960, e em que a arquitetura e a ilustração estivessem intimamente relacionadas. Assim, neste nosso trabalho, debruçar-nos-emos essencialmente sobre aquela que consideramos uma das figuras centrais da relação entre arquitetura e ilustração na época pós-moderna: Madelon Vriesendorp, cofundadora do grupo OMA juntamente com o seu marido Rem Koolhaas, e mais conhecida pelos seus trabalhos artísticos que acompanham o texto do manifesto retroativo *Delirious New York*. No corpo deste trabalho, procuraremos traçar o percurso da artista, bem como o seu papel no OMA, e analisaremos as suas ilustrações e a sua relação permanente com a arquitetura, a partir de uma visita que fizemos ao ateliê de Madelon e da nossa conversa com a artista, que nos permitiram igualmente compreender qual o seu processo de trabalho, método e interesses diversos, e também as suas influências.

O objetivo deste trabalho não é, portanto, fazer uma recolha exaustiva de todo o historial de inter-relações entre ilustração e arquitetura, mas dar um subsídio pioneiro para essa reflexão, através do estudo de um *corpus* único e paradigmático da íntima ligação entre as duas artes na segunda metade do século XX.

Metodologia

Este trabalho consiste numa investigação e análise à obra de Madelon Vriesendorp que esteja relacionada com arquitetura, no sentido de compreender como a ilustração pode informar e sustentar a arquitetura na época contemporânea.

Numa primeira fase, e depois da reflexão sobre os conceitos de desenho e ilustração na arquitetura, procurámos fontes que, de alguma maneira, abordassem Madelon Vriesendorp e a sua obra, entre livros, revistas, artigos, dissertações e textos em linha. A principal base do nosso trabalho foi o livro *The World of Madelon Vriesendorp*,¹⁹ a única publicação exclusivamente dedicada à obra de Madelon Vriesendorp.

A parca bibliografia dedicada à artista foi mais um incentivo para conhecer melhor a pessoa e a sua obra em Londres. Assim, a segunda fase do trabalho correspondeu ao trabalho de campo realizado em Londres, como forma de estabelecer contacto com Madelon e com o seu universo quotidiano, constituindo-se assim como a mais importante etapa da nossa pesquisa. No apartamento-estúdio de Madelon Vriesendorp pudemos vivenciar presencialmente a sua obra e compreender o que a artista pensa e como pensa. Além deste encontro, trocámos também algumas impressões por correspondência com Zoe Zenghelis, cofundadora do OMA juntamente com Madelon, e com quem esta colaborou em algumas ilustrações no âmbito dos trabalhos desse ateliê.

A fase seguinte consistiu no tratamento e interpretação do material recolhido. Para tal, centrámo-nos no período da obra de Madelon de maior contacto com a arquitetura, e dividimo-lo em três fases: antes do OMA

19. Shumon Basar e Stephan Trüby (ed.), *The World of Madelon Vriesendorp*, 2008.

(1972), a série «Nova Iorque» (1972-1975), e os projetos posteriores (1978-80 e 1991). Para cada uma, selecionámos as ilustrações mais ricas e representativas dessas fases.

Seguidamente, elaborámos uma análise profunda às ilustrações selecionadas, dedicando-nos especialmente ao estudo da relação entre o propósito das ilustrações e as técnicas de composição usadas, no sentido de avaliar a sua adequação e eficácia. De facto, segundo Manfredo Massironi, «a representação concreta [...] pode ser vista como uma “postura em código”, isto é, um processo através do qual se escolhem, se constroem e se justapõem os sinais gráficos com a finalidade de atingir significado»²⁰ – por outras palavras, consoante a mensagem que se pretende transmitir através de uma imagem (ou seja, consoante o seu «significado»), existem determinados «códigos» gráficos adequados a esse significado. Assim, o termo **código de representação**, que utilizaremos frequentemente na análise das obras de Madelon, referir-se-á ao conjunto das convenções de representação gráfica presentes na imagem em questão, nomeadamente as bases de construção geométrica da sua composição, como perspetivas e projeções ortogonais; os elementos estruturantes, como a cor e a textura; e também a sua linguagem, figurativa ou abstrata. Esta análise à formulação visual de cada ilustração permitirá perceber de que maneira a escolha destes códigos de representação tem, efetivamente, impacto na eficácia da transmissão da mensagem pretendida.

²⁰ Manfredo Massironi, *Ver pelo desenho*, 1982, p. 20.

Estrutura

Sendo o trabalho inteiramente dedicado ao estudo das relações entre arquitetura e ilustração na obra de Madelon Vriesendorp, começaremos por apresentar o percurso da artista desde os seus anos de formação. No Capítulo 1 procuramos responder à questão sobre quem é Madelon Vriesendorp, abordando as influências que marcaram a sua juventude, a formação do OMA e os trabalhos realizados para o ateliê, e a sua atividade até aos dias de hoje.

Seguidamente, daremos conta da nossa visita ao apartamento-estúdio da artista em Londres e da conversa que com ela mantivemos, a partir da qual teremos oportunidade de falar sobre a metodologia de Madelon, o seu colecionismo, as associações a Freud e ao surrealismo, a admiração por Lina Bo Bardi, e a sua perspetiva sobre a atualidade da arquitetura e da cidade.

No capítulo 3, analisaremos todas as ilustrações importantes e representativas das três fases, já mencionadas, da obra “arquitetónica” de Madelon. Cada um destes subcapítulos é iniciado por um texto introdutório que contextualiza as ilustrações analisadas.

Por fim, nas considerações finais, posto todo o desenvolvimento da dissertação, refletiremos sobre o que pudemos concluir sobre a importância de Madelon Vriesendorp no seio da arquitetura do OMA, mas sobretudo sobre as características fundamentais do diálogo entre as duas disciplinas, arquitetura e ilustração, na obra da artista holandesa.

CAPÍTULO 1. O percurso de Madelon Vriesendorp

1.1. Os anos de formação

Madelon Vriesendorp nasceu em 1945, em Bilthoven, Utreque, nos Países Baixos. Em 1964, Madelon muda-se para Amsterdão por conta própria para estudar arte na Gerrit Rietveld Academie, mudança que a torna mais próxima de Rem Koolhaas e que marca o início do seu relacionamento pessoal e da comum partilha de interesses em diversos artistas e arquitetos.²¹

A década de 1960, época do Movimento Situacionista, é marcante para a formação pessoal e artística de Madelon Vriesendorp e Rem Koolhaas.²² No início desta década, florescem diversos grupos e nomes vanguardistas na área da arquitetura, de perspetivas visionárias e utópicas de megaestruturas urbanas, nomeadamente os Archigram, em 1961; os Superstudio e os Archizoom, em 1966; Yona Friedman, que em

21. Cf. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 257 e 272.

22. Cf. *idem*, p. 257.

1964 concebeu a *Cidade espacial*; Constant Nieuwenhuys, que desenhou a sua conhecida *Nova Babilónia*, entre 1959 e 1974. No mundo da arte da pintura estão também, nos anos de 1960, alguns nomes em voga e que claramente influenciaram a formação pessoal e artística de Madelon Vriesendorp, entre os quais Salvador Dalí, Balthus, (Balthasar Klossowski), Paul Delvaux, Frida Kahlo, Richard Hamilton e Andy Warhol.²³

Em 1969, Madelon muda-se para Londres e ingressa na faculdade de artes de Central Saint Martins. Na capital britânica, onde Koolhaas já morava desde o ano anterior, o casal contacta com o espírito e com as personalidades daquelas novas vanguardas arquitetónicas.²⁴ Efetivamente, Rem Koolhaas estabelecerá vários contactos na AA School of Architecture, onde estuda – na época, a AA «contava com personalidades como Peter Smithson, Cedric Price, Charles Jencks, Dalibor Veseley, Alvin Boyarsky e vários membros dos Archigram, incluindo Peter Cook»²⁵ – e que permitirão a Madelon entrar também no domínio da arquitetura. Um desses contactos, Elia Zenghelis, acabaria por se juntar ao casal para formar o OMA; outro, Charles Jencks, colabora ainda hoje com Madelon Vriesendorp. Mais tarde, em 1970, Koolhaas viaja até Florença para conhecer os Superstudio, através dos quais o arquiteto pôde igualmente contactar com os Archizoom.²⁶

Nos inícios dos anos 70, entre 1971 e 1972, Madelon produziu diversas pinturas fora do contexto da arquitetura, a partir das quais percebemos claras influências de pintores como Balthus ou Delvaux: do primeiro

23. «Her paintings and her drawings, her watercolours and gouaches are kicked off by such ephemera, liberated by the material in a way that recalls the surrealist work of the early 1930s and the paintings of Balthus and Delvaux. [...] But the world can always be reordered according to heterogeneous classes, and Vriesendorp following Koolhaas following Salvador Dalí is interested in heterodoxies, not orthodoxies. [...] Frida Kahlo, whose work is somewhat recalled by Madelon's, persuaded her new audience by the intensity of her vision, not by following traditional norms.» (Idem, pp. 21-22).

24. Cf. *idem*, pp. 258 e 272.

25. Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas / OMA: The Construction of Merveilles*, 2011, p. 4.

26. Cf. *idem*, pp. 4-5.

através das cores utilizadas e, especialmente da figura da mulher sempre presente e por vezes desnudada; do segundo através da intensidade da cor e da representação da noite, manifestando sempre um ambiente onírico ou mesmo surrealista. Contudo, é em 1972, no projeto *Exodus* que Madelon, mantendo as suas afinidades surrealistas, entra no âmbito da arquitetura, de onde não mais saíria.

1.2. Nova Iorque e OMA

Em 1972, Madelon e Koolhaas viajam para os Estados Unidos, primeiramente para Ithaca (estado de Nova Iorque), onde começam a colecionar postais, como já haviam feito notavelmente Richard Hamilton e Eduardo Paolozzi, elementos do Independent Group, responsável pela estabilização desta «forma de investigação intelectual», e também outros nomes relacionados com a cultura *pop*, como Alvin Boyarsky.²⁷ O interesse pela cultura popular é, aliás, um ponto comum entre os trabalhos dos membros do Independent Group e o trabalho de pesquisa e análise que Madelon e Koolhaas fazem sobre a cidade de Nova Iorque. Ou seja, a influência dos trabalhos de Richard Hamilton é patente nas primeiras ilustrações de arquitetura de Madelon, não só através da linguagem, mas também no subjacente interesse pela cultura popular.²⁸

É em Ithaca que Madelon começa o seu estudo para as pinturas da sua série sobre Nova Iorque, antes de viajar para esta cidade. Na metrópole norte-americana, Madelon e Koolhaas fundam o OMA, em 1975, juntamente com Elia e Zoe Zenghelis; e Madelon produz e finaliza as pinturas da série *A Vida Secreta dos Edifícios*, algumas delas utilizadas em *Delirious New York* e expostas em vários museus e galerias, nomeadamente no Museu

27. Cf. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 20.

28. «Independent Group | Tate» (URL: <<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/independent-group>>).

Guggenheim e galerias Max Protetch, em Nova Iorque, no Centro Pompidou em Paris, no Stedelijk Museum em Amsterdão, na Galeria Aedes em Berlim e na Galeria Ma em Tóquio.²⁹

Foi nos Estados Unidos que o trabalho do arquiteto e da artista mais convergiu, fruto da sua busca incessante por novas fontes que mostrassem e revelassem aspetos menos conhecidos e mais populares de Nova Iorque, busca que resultou na coleção de inúmeros livros, postais e objetos em miniatura que Madelon guarda até hoje na sua casa-ateliê, em Londres.³⁰

A partir de 1972, os trabalhos do arquiteto e da artista concentram-se sobre o estudo de Nova Iorque, especificamente sobre a ilha de Manhattan, com colaborações com Elia e Zoe Zenghelis. O foco de Rem Koolhaas era a interpretação da cidade de Manhattan para a sua obra seminal *Delirious New York* e a elaboração de projetos para a cidade com Elia Zenghelis a partir dessa análise e interpretação. Por sua vez, o foco de Madelon Vriesendorp era a interpretação da cidade de Manhattan para a sua série de pinturas e ilustrações sobre Nova Iorque e colaboração em ilustrações para alguns dos textos e projetos presentes em *Delirious New York*, nomeadamente *The City of the Captive Globe*, *Welfare Palace Hotel* e *The Story of the Pool*, que amplificaram as questões teóricas lançadas por Koolhaas através do seu estilo «surreal e enigmático».³¹

Ainda no decorrer do estudo sobre Nova Iorque, que só finalizou completamente para Rem Koolhaas em 1978 aquando da publicação de *Delirious New York*, e para Madelon Vriesendorp em 1984, o grupo funda a 1 de

29. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 49-50 e 272.

30. Cf. Gargiani, *op. cit.*, p. 14.

31. *Idem*, p. 15. Cf. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 263; biografia no sítio oficial de Madelon Vriesendorp (URL: <<http://madelonvriesendorp.com/profile/>>).

janeiro de 1975 o Office for Metropolitan Architecture, ou OMA, com ateliês em Nova Iorque, Londres e Berlim.³²

Tal como afirma Rem Koolhaas, o melhor modo de descrever o processo de nascimento do OMA é o facto de terem começado simplesmente «como quatro indivíduos e depois [se terem tornado numa] identidade única».³³

1.3. Regresso a Londres

Após estadia em Nova Iorque, Madelon volta a Londres em 1976 para trabalhar em ilustrações para alguns concursos do OMA e na produção de uma animação para a televisão francesa, com Teri Wehn-Damisch, com base nas pinturas de Nova Iorque. Quatro anos depois, em 1980, começa a lecionar arte e *design* em diversas escolas, uma delas a AA School of Architecture, onde deu aulas aproximadamente 12 anos e orientou recentemente alguns *workshops*.³⁴

Outros projetos que foram realizados com a colaboração da Madelon pós-formação do OMA são o concurso para a extensão do Parlamento Holandês, na Haia, em 1978; o concurso para a Residência para o Primeiro-Ministro Irlandês, para Dublin, em 1979; uma intervenção numa prisão-panóptico, para Arnhem, em 1980; e

32. Cf. Gargiani, *op. cit.*, p. 25; Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 58.

33. «*We started as four individuals and then became a single entity. That's a good way of describing the process.*» (Rem Koolhaas in Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 261).

34. Cf. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 69 e 272; sítio oficial de Madelon Vriesendorp (URL: <<http://madelonvriesendorp.com>>).

um projeto residencial, *Villa dall'Ava*, para Paris, em 1984-91,³⁵ projetos cujas ilustrações serão analisadas no Capítulo 3.

Desde então, Madelon participou em algumas conferências, teve os seus trabalhos exibidos em diversas exposições e fez parte da organização da exposição «Lina Bo Bardi Together», em Miami. Atualmente, encontra-se ainda a concluir *Superpainting*, uma pintura autobiográfica; a colaborar com Charles Jencks, tendo recentemente ilustrado o seu livro *The Story of Post-Modernism*; a colaborar com a sua filha Charlie Koolhaas; e a realizar pequenas esculturas, espalhadas pelo seu apartamento-estúdio, algumas que remetem para o trabalho do artista Joseph Cornell,³⁶ mas reinterpretado através do imaginário da cultura popular. [figura 6]



figura 6. Tilly Losch (1935-38) de Joseph Cornell (à esquerda) e uma obra recente de Madelon Vriesendorp (à direita)

35. Cf. sítio oficial de Madelon Vriesendorp (*cit.*); sítio oficial do OMA (URL: <<http://oma.eu>>).

36. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 31.

Sobre Madelon, Shumon Basar e Stephan Trüby afirmam que «tem uma visão invulgar sobre o mundo, fruto do seu *background* holandês e do seu *foreground* londrino»;³⁷ como veremos seguidamente neste trabalho, as suas diversas influências e experiências de vida conferiram-lhe de facto uma sólida estrutura ideológica e artística que se reflecte na complexidade simbólica da sua arte.

37. «*She has unusual take on the world, the result of her Dutch background and London foreground.*» (Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 16).

CAPÍTULO 2. No apartamento-estúdio de Madelon: colecionismo e influências

2.1. O apartamento-estúdio-museu

Como já referimos na introdução, tivemos oportunidade de visitar Madelon Vriesendorp no seu apartamento-estúdio, localizado em Hampstead, Londres, e à medida que conversávamos com a artista holandesa, constatar com os nossos próprios olhos (e ouvidos) a complexidade da sua arte e a riqueza das suas coleções, e compreender melhor a sua metodologia e processo de trabalho.

A denominação de «apartamento-estúdio» ao apartamento onde Madelon nos recebeu parece-nos a mais apropriada, pois não há uma separação entre os espaços da vida quotidiana da artista e os espaços do seu trabalho. A essa designação poderíamos ainda acrescentar a de «museu» – ainda que seja privativo – pois Madelon tem obras de sua autoria expostas em todos os cantos do apartamento, da cozinha ao corredor à sala. Entramos no apartamento e deparamo-nos imediatamente com uma peça interativa, um indicador de progresso do processo criativo, com todas as fases desde o início do trabalho até à sua conclusão. [figura 7]

«Este é o processo de projeto. [...] Eu estou sempre aqui no *Fuck off.*»³⁸ Esta entrada bem-humorada funcionou como uma espécie de antevisão do que encontraríamos no interior do apartamento-estúdio: um laboratório experimental de arte, pura e espontânea, desprovida de qualquer vestígio de pretensiosismo.

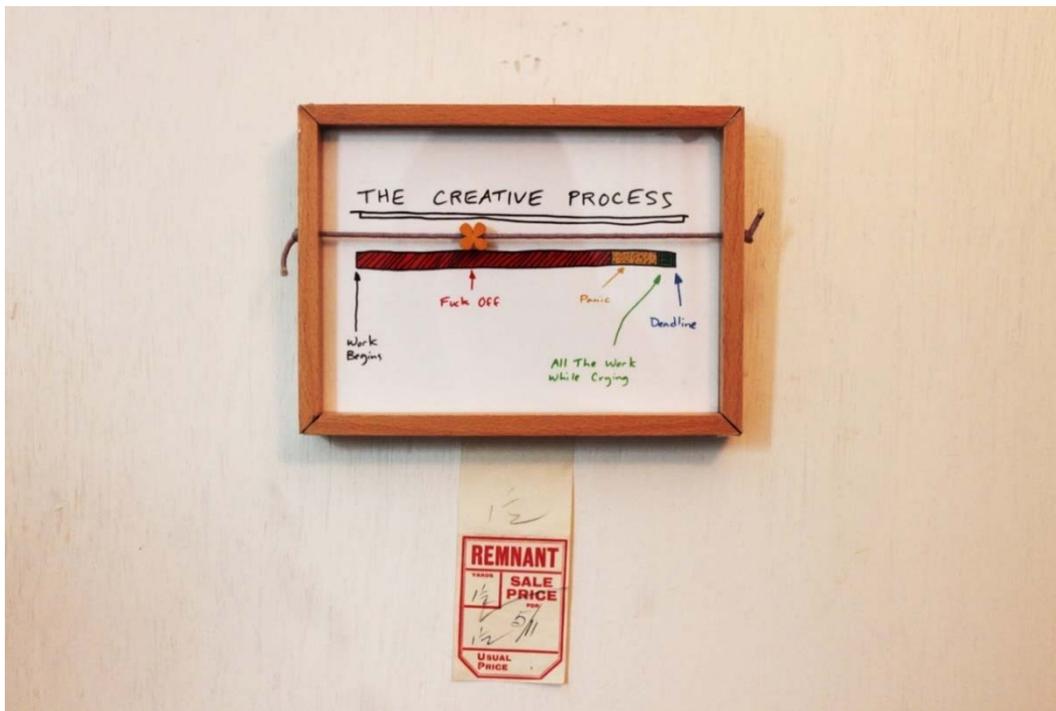


figura 7. The Creative Process de Madelon Vriesendorp

38. «This is the design process. There's "Panic before deadline". I'm always here at "Fuck off."» (conversa da autora com Madelon Vriesendorp, Anexo I, p. vi).

Algo para que chamamos a atenção é a combinação entre o quadro e a etiqueta ou autocolante abaixo do quadro, que revelam imediatamente o gosto da artista por combinar peças da sua autoria com objetos quotidianos, como também acontece com as suas colagens ou com os postais que reutiliza nas suas pinturas e ilustrações. Esta metodologia releva do seu olhar crítico e alternativo e do seu gosto pela transformação das convenções do mundo artístico.

Passando para a sua cozinha percebemos que não estamos numa simples cozinha, mas sim já no seu mundo de experiências.



figura 8. Madelon Vriesendorp na cozinha do seu apartamento-estúdio

Neste espaço encontramos experiências de um *workshop* realizado na AA School of Architecture; um candeeiro que parece um quadro com dedos que o perfuram, de onde sai a luz ou uma espécie de garraão também transformado em candeeiro; um pormenor da pintura *10 Ans Après l'Amour* (ver p. 101); um desenho que a filha da artista lhe desenhou na infância; um armário repleto de objetos miniatura, encimado de diversas peças como uma maqueta da mão de Lina Bo Bardi; objetos vários sobre outros móveis; uma despensa confusa.



figura 9. Escultura de papel realizada por Madelon Vriesendorp



figura 10. Pormenor de armário da cozinha de Madelon Vriesendorp



figura 11. Moldura com dedos luminosos, por Madelon Vriesendorp



figura 12. Reprodução de 10 Ans Après l'Amour de Madelon Vriesendorp

Foi nesta cozinha de experiências tanto culinárias como artísticas que Madelon nos falou de diversos trabalhos que já realizou, desde *workshops* na AA School of Architecture; a uma exposição sobre Lina Bo Bardi em Miami, falando-nos a propósito do edifício 1111 Lincoln Road, do ateliê Herzog & de Meuron; a uma outra exposição na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi em São Paulo; e ainda a pequenas instalações escultóricas realizadas com caixas de cartão e cascas de ovos que representam, entre outras coisas, figuras políticas da atualidade. O armário aparentemente sobrelotado corresponde a objetos não categorizados, que serão transportados para o estúdio da artista assim que realizada a categorização.



figura 13. Objetos sobre o armário na cozinha de Madelon Vriesendorp

Este “museu” continua pelo corredor desta habitação, onde vemos novamente ensaios da mão de Lina Bo Bardi, pinturas da sua série de Nova Iorque, fotografias de Koolhaas e Zaha Hadid, objetos miniatura e algumas esculturas. [figura 14]

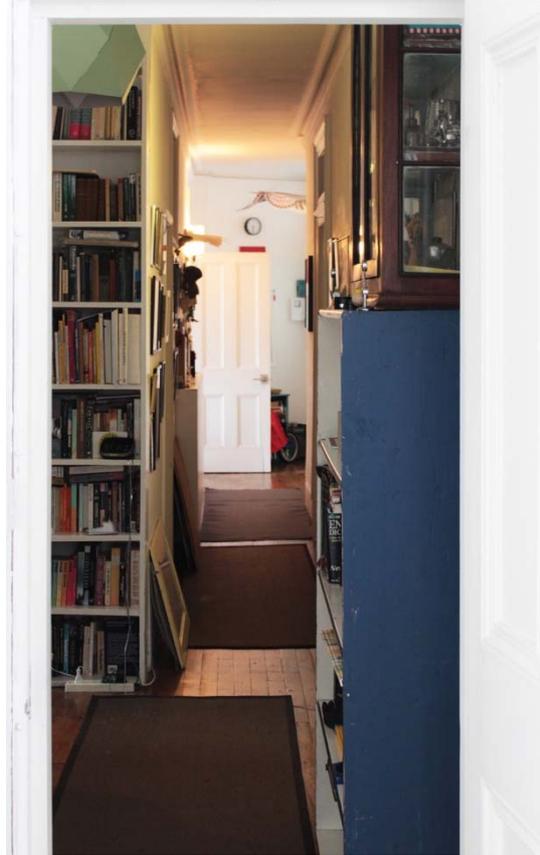
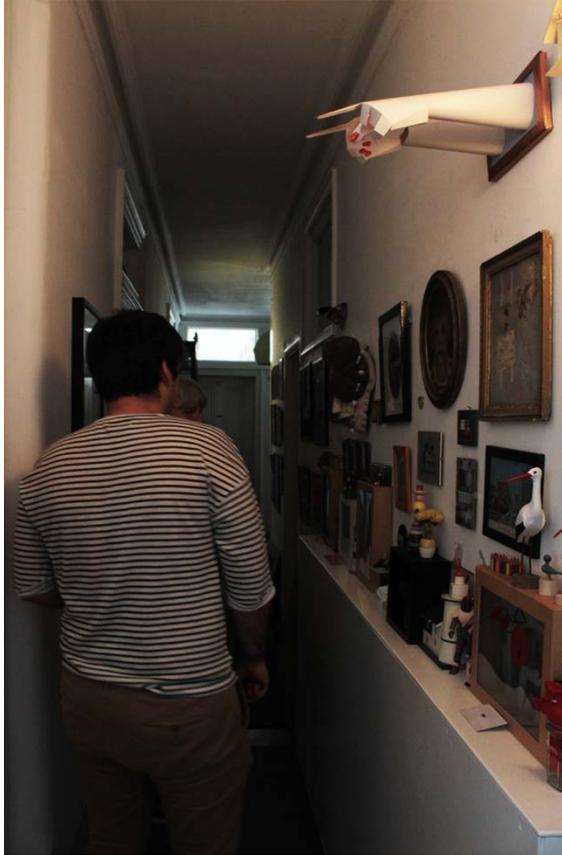


figura 14. Vistas do corredor do apartamento-estúdio de Madelon Vriesendorp

De seguida, entramos na divisão à qual a artista chama de estúdio propriamente dito. Este é o espaço sem dúvida mais preenchido de todo o apartamento de Madelon, onde facilmente tropeçamos em caixas de cartão, o pé de um cavalete, uma peça. Aqui encontramos de tudo um pouco, desde escultura, pintura, costura, objetos de coleção; uma “boa confusão” que só Madelon entende. Notavelmente, é possível observar uma versão da ilustração *The City of the Captive Globe* (ver p. 118121), desenhos da sua colaboração com Charles Jencks, desenhos para o projeto *Mind Game*, e para a construção de cenários miniatura onde são inseridos objetos como parte de uma narrativa; uma pintura inacabada *Superpainting*, que tivemos o prazer de compreender através de uma breve explicação da artista; a placa *Life Without Objets*, oferecida por Adolfo Natalini dos Superstudio, irónica já que a sua vida são os objetos e o ver a partir deles para criar as suas pinturas e ilustrações; uma maquete para a exposição no Guggenheim intitulada «Torre dos Ídolos»; mais ensaios representativos da mão de Lina Bo Bardi; um móvel sobre o qual assenta parte da sua coleção; e, à entrada, dois armários vermelhos repletos de pequenos *souvenirs* turísticos e objetos da cultura popular, recolhidos nas mais diversas partes do mundo, e que constitui a sua coleção de referências para a sua obra artística.



figura 15. Vista geral do estúdio de Madelon Vriesendorp



figura 16. Vista geral do estúdio de Madelon Vriesendorp



figura 17. Parte da coleção de objetos e miniaturas de Madelon. À direita, a pintura Superpainting



figura 18. Parte da coleção de objetos e miniaturas de Madelon Vriesendorp



figura 19. Estante no estúdio de
Madelon Vriesendorp



figura 20. Madelon Vriesendorp no seu estúdio (à esq.) e pormenor de uma das suas esculturas (à dir.)

Estivemos ainda na sala de estar da artista, que se revelou outro laboratório artístico. Nesta sala voltam a estar peças e mais peças, algumas em produção e fase de teste, outras finalizadas, incluindo algumas célebres da série de pinturas e ilustrações sobre Nova Iorque.

Aqui tivemos a oportunidade de jogar o seu jogo *Mind Game*. Este é um jogo constituído por um conjunto de pequenas peças representando símbolos arquetípicos (homem, mulher, pé, cão, pássaro, edifício, dado, etc.) que devem ser dispostos num cenário constituído por duas paredes com uma porta. Madelon disse-nos que um dos seus passatempos favoritos era fazer uma espécie de psicanálise a quem joga o seu *Mind Game*, divertindo-se a analisar o significado da disposição das peças pelos seus visitantes.³⁹

39. Conversa da autora com Madelon Vriesendorp (v. Anexo I, p. xii).

Depois de nós próprios jogarmos o jogo e sermos submetidos ao olhar psicanalítico da artista, Madelon falou-nos da arquitetura de Lina Bo Bardi, aqui evidenciando claramente o seu fascínio pela arquiteta, cujo espírito estava mais uma vez na sua sala através dos ensaios das suas mãos.



figura 21. Vista da sala de estar do apartamento-estúdio de Madelon Vriesendorp



figura 22. Vista sobre a estante na sala de estar de Madelon Vriesendorp. Em baixo, à direita, a artista folheia um dos livros.

Mostrou-nos ainda, entusiasmadamente, fotografias da exposição para a Bienal de Arte de Veneza de 2009, uma exposição onde Madelon teve oportunidade de produzir o seu *Mind Game* adaptado à escala humana; e a sua coleção de elétricos portugueses adquiridos no Porto. [figura 23]

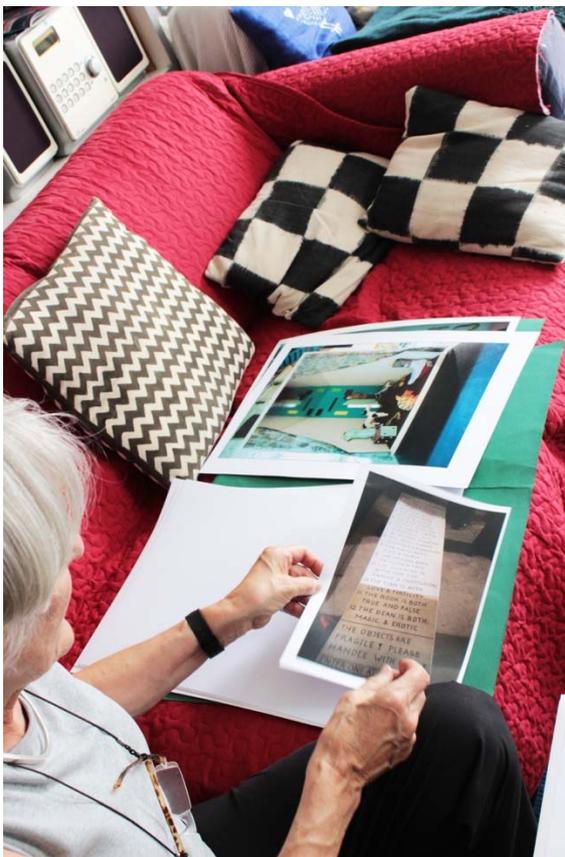


figura 23. Fotografias da instalação *Mind Game* na Bienal de Veneza (à esquerda) e a coleção de elétricos portugueses (à direita)

Este é o museu privado de Madelon Vriesendorp, um espaço de que a maior parte das suas peças precisa para existir, e que revela tanto o corpo de trabalho de Madelon como o seu modo de trabalhar. De facto, este “museu” comunica o seu processo de trabalho, desde a cozinha onde estão peças muito experimentais e objetos não categorizados; ao estúdio, o espaço mais laboratorial e sobrelotado, onde a coleção de objetos está guardada e categorizada; à sala de estar onde estão algumas peças de menor dimensão em fase de teste e produção, e expostas obras já finalizadas, algumas de há mais de 40 anos, como é o caso de *Flagrant Délit*.

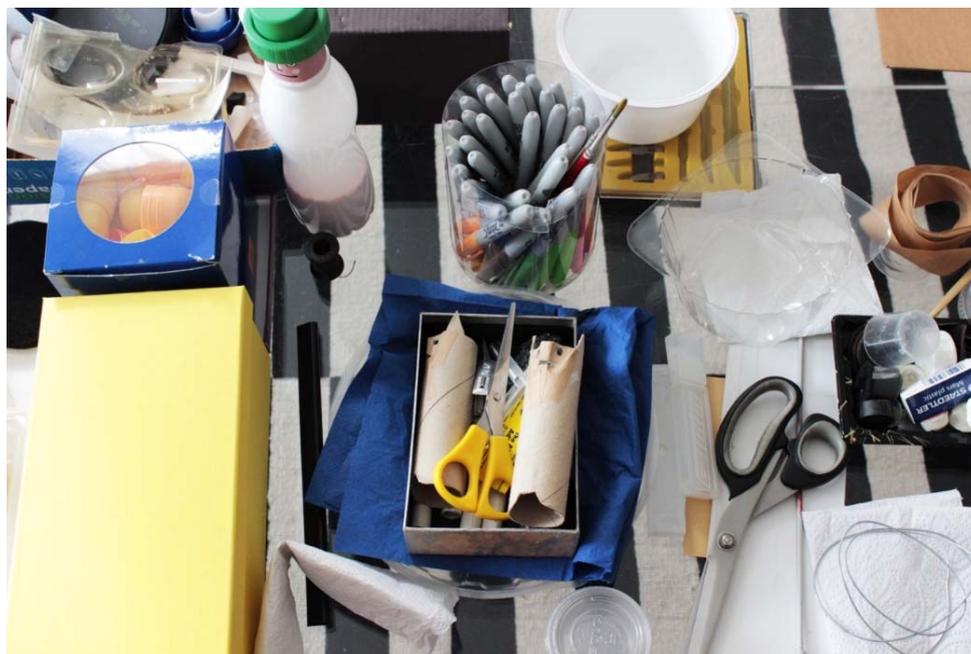


figura 24. Materiais e ferramentas sobre a mesinha de apoio da sala de estar, que é também um espaço de produção artística constante



figura 25. Outra vista da sala de estar de Madelon Vriesendorp. Ao fundo, na parede, o original de Flagrante Délit

2.2. O colecionismo freudiano como método de pesquisa e trabalho

*I was looking for Americana. I wanted to find the essence of America, proof of America's realities and lies, early collages, the obsession with the biggest everything, the whole romantic idea of infinity, of railway lines stretching across the whole country. Look at this one, how beautiful it is! The beauty of fencing. For us Europeans barbed wire is terrible – a way of keeping people in, of imprisoning them. For them, barbed wire is a sort of liberation, an appropriation of your land. There are so many different and romantic versions of barbed wire in these postcards.*⁴⁰

O interesse de Madelon pelo colecionismo que começa na mesma altura em que Rem Koolhaas trabalhava sobre o seu manifesto retroativo *Delirious New York*. A par do arquiteto, a arista iniciou uma coleção de postais e outra de objetos, ambas iniciadas nos anos 70: a primeira retrata edifícios, monumentos, estradas, pontes, túneis, montanhas, árvores, praias, animais, veículos, cidades, países e continentes; a segunda é composta por reproduções de edifícios, pessoas, animais, partes do corpo humano e personagens de desenhos animados.⁴¹

O casal viajava constantemente em busca de material para o livro que expressasse aspetos menos conhecidos sobre Nova Iorque, da qual surgiu a coleção de postais e objetos miniatura por Madelon Vriesendorp e a coleção de livros por Rem Koolhaas.⁴² Estas coleções põem em evidência os dois temas de interesse que acompanham e influenciam Madelon até hoje – *americana*⁴³ e cidade – e que «informam não apenas a linguagem visual das pinturas de Madelon, mas também muitas das ilustrações para *Delirious New York*».⁴⁴

40. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 58.

41. *Idem*, pp. 74 e 186.

42. Cf. Gargiani, *op. cit.*, p. 14; Madelon Vriesendorp, «Freaks of Culture», in *Bidoun: Arts and Culture from the Middle East*, n.º 14, 2008, p. 50.

43. Segundo o dicionário Merriam Webster, o termo *americana* refere-se a «*materials concerning or characteristic of America, its civilization, or its culture*» (disponível em <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/Americana>>, cons. 2016-07-06).

44. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 7.

Estes temas, seminais na obra de Madelon, surgem enquanto Koolhaas escrevia *Delirious New York*: «Então começámos a colecionar postais e imagens antigas de Nova Iorque, altura em que Nova Iorque se tornou uma inspiração também para mim. Eu fazia as minhas coisas, o Rem as dele, e convergimos nesse ato de colecionar.»⁴⁵

Através das imagens dos postais – que incluem os primeiros modelos do Rockefeller Center; a não construída e luminosa Torre Globe, em Coney Island; imagens do subterrâneo de Manhattan; bombeiros que lutam contra as chamas⁴⁶ – e da compilação de estilos arquitetónicos na cidade de Nova Iorque, «universidades que pareciam igrejas, correios que pareciam assembleias», Madelon apercebeu-se da existência de um certo mau gosto intrinsecamente americano ou, para usar as palavras da artista, «*the bad taste*».⁴⁷

Embora o interesse pelo colecionismo tenha surgido em Nova Iorque, posteriormente foi alimentado sobretudo por diversas personalidades colecionadoras que fazem parte das suas principais referências, mais notavelmente, Sigmund Freud, cuja influência marcante é denunciada pela omnipresença de pequenos objetos e miniaturas em todos os espaços do apartamento da artista, como veremos seguidamente.

De resto, Madelon revelou-nos que o seu museu preferido é o Freud Museum,⁴⁸ que também tivemos oportunidade de visitar aquando da ida a Londres para a visita realizada à artista, e assim compreender as

45. «Then we started to collect postcards and old images of New York, which is when New York became an inspiration for me too. I was doing my thing, Rem was doing his, and we converged on the collecting» (*Idem*, pp. 43-44).

46. Vriesendorp, *op. cit.*, p. 50.

47. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 48.

48. *Idem*, p. ix.

evidentes relações entre as duas personalidades, a começar pela localização: o museu localiza-se na antiga residência do médico, apenas a algumas centenas de metros da casa de Madelon.⁴⁹

Como pudemos constatar presencialmente no referido museu, o acervo de Freud é composto por inúmeros pequenos objetos arqueológicos que Freud foi colecionando ao longo da sua vida e dispendo em prateleiras, estantes e armários nos seus espaços de trabalho. Segundo ele, estes objetos possuíam uma dimensão psicanalítica – provinham de lugares enterrados debaixo de camadas superficiais, e permitiam reconstruir a identidade dos povos que os tinham realizado:⁵⁰

He recreated his unique working environment [...]. The antiquities Sigmund Freud collected were integral to his work. In 1899, while writing The Interpretation of Dreams Freud wrote of the 'old and grubby gods' aiding him. To Freud, archaeology and psychoanalysis were closely connected.⁵¹

Tal como Freud, Madelon passou grande parte da sua vida numa busca permanente de material, sobretudo miniaturas, com o objetivo de captar a identidade dos lugares de onde provinham. No caso de Freud, tratava-se de objetos arqueológicos, miniaturas e estatuetas de civilizações da Antiguidade e de tribos africanas; no caso de Madelon, são miniaturas da cultura popular, bibelôs *kitsch*, postais turísticos, «material não discursivo e anónimo» que reflete o lado mais popular das cidades e das suas tradições, e através do qual Madelon realiza uma espécie de arqueologia, ou psicanálise, da cidade contemporânea. A sua coleção é, portanto, como que uma janela para a verdadeira identidade da cultura popular urbana pós-moderna.

49. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 224.

50. *Idem, ibidem.*

51. Texto no Museu Sigmund Freud, Londres.



figura 26. Objetos sobre uma secretária no escritório de Freud (Freud Museum) e objetos sobre uma cômoda no estúdio de Madelon Vriesendorp



figura 27. Armário com objetos no escritório de Freud (em cima) e armário com objetos no estúdio de Madelon Vriesendorp (em baixo)

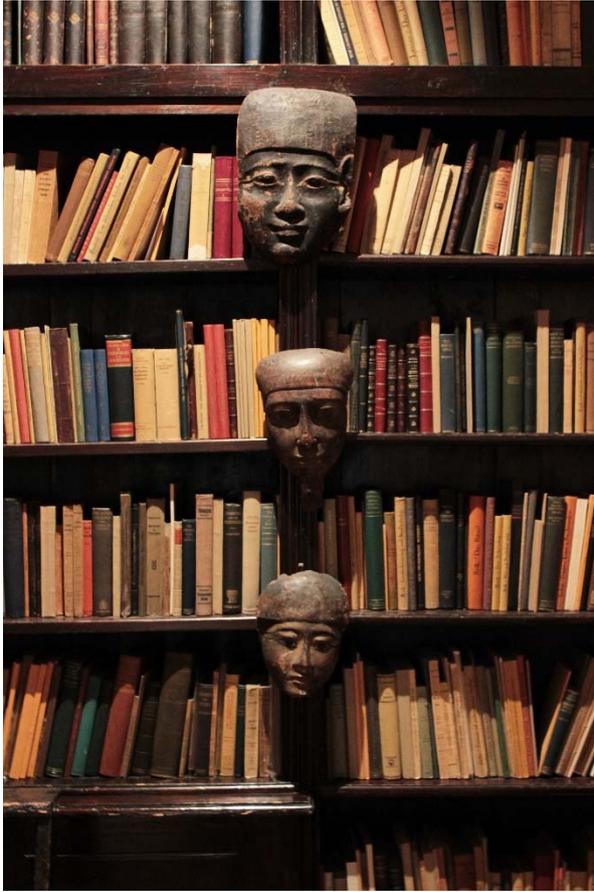


figura 28. Máscaras no escritório de Freud (à esquerda) e no corredor do apartamento de Madelon Vriesendorp (à direita)

2.3. A «cidade» de objetos e a reprodução infinita

Madelon chama à sua coleção de objetos «cidade», e não apenas porque os objetos são provenientes e representantes da cultura urbana de que são originários. Com efeito, este modo como a artista a caracteriza remete para a leitura de Rem Koolhaas sobre a cidade de Nova Iorque presente em *The City of the Captive Globe* em *Delirious New York* – uma malha de quarteirões geometricamente idênticos, nos quais diferentes ideologias podem coexistir pacificamente; um sistema urbano «onde tudo é possível».⁵²

Desse modo, esta «cidade» de Madelon, tal como a cidade do mundo real, é constantemente expandida, modificada e sempre incompleta. Ao separar em pequenos grupos e reformular a sua cidade sempre que esta cresce para lá dos seus limites, a sua coleção vai perdendo aleatoriedade e criando cada vez mais relações entre os objetos – os objetos não são postos lado a lado por acaso – que são organizados da maneira mais simples para a coleção encaixar e formar um diálogo.⁵³

Assim, é simples percebermos, observando pelo menos uma das suas ilustrações da série Nova Iorque, que Madelon absorve a cidade de Nova Iorque e a *americana* a partir das suas duas coleções, de postais e objetos, para conseguir posteriormente traduzir em formato de imagem. Só depois de encontrar estes postais e objetos que a fazem entrar na vida cosmopolita da cidade, consegue desenhá-la e criticá-la em forma de pinturas e ilustrações. Neste sentido, o colecionismo de Madelon aproxima-se da sua ilustração, visto que os objetos

52. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 43-44.

53. *Idem*, p. 186.

também transmitem uma narrativa visual, ainda que não desenhada, que esclarece e comunica uma cidade (ou, como afirmam Basar e Trüby, «Madelon Vriesendorp vê através [dos objetos]»):⁵⁴

*At its best, my collection is a microcosmic culture clash. There are visual surprises: the least plausible depiction of an idea, with accidental (or calculated) imperfections; objects of muddled origins, sometimes heavy with symbolic pretext; rejects from an outdated (or never fashionable) artistic order, reinterpreted, misrepresented, bizarre, or mysterious. The objects that miss their target most are often the most irresistible. In my collection you'll find a Minnie Mouse from India in regional dress; a Father Christmas with wings; a scorpion with a skull, for the Day of Dead; as African Tin-Tin; and the entire Simpson Family, sculpted from pistachio nuts, Freaks of Culture.*⁵⁵

Com efeito, os objetos que a artista coleciona – objetos imperfeitos, bizarros, perversos, genéricos que revelam desejos ou aspirações pessoais falhadas dos seus autores – constituem uma matéria-prima intelectual para a arte de Madelon, aos quais a artista tenta acrescentar, de um modo inventivo, as suas interpretações, especulações, conjeturas e conexões aleatórias, ou aparentemente aleatórias. Um objeto *pop* permanentemente presente no seu trabalho é a Estátua da Liberdade, da qual aparece muitas vezes o braço que segura a tocha sem o resto do seu corpo.⁵⁶

Por outro lado, os postais, artefactos descartáveis viajantes, que Madelon preserva no seu apartamento-estúdio e nos quais introduz um significado histórico, são também impregnados de uma narrativa, uma mensagem que pretendem comunicar. Posto isto, e que a ilustração pretende sempre comunicar uma mensagem

54. «Many people think with objects, some people count with them and others, like the artist Madelon Vriesendorp, see through them» (*Idem*, p. 16).

55. Vriesendorp, *op. cit.*, p. 50.

56. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 16-17.

contextualizada a um público,⁵⁷ não poderão estes postais banais ou disseminadores de notícias serem ilustrações, se desenhados ou em formato de fotomontagem?

De resto, a ilustração partilha com o postal a característica de poderem ser reproduzidos infinitamente para transmitir determinada mensagem a um grande número de pessoas; facilmente conseguimos encontrar a mesma imagem reproduzida em dezenas ou centenas de postais.

Com efeito, é notório que Madelon se inspira noutras imagens da cultura popular e dos postais e as integra nas suas ilustrações. E considerando que Rem Koolhaas também procurou postais em Nova Iorque e os utilizou no seu livro *Delirious New York*, é lícito afirmar que também o arquiteto se baseou em postais, alguns deles ilustrações, para expor a sua tese.

Madelon tem, todavia, um modo particular de «habitar um mundo de imagens e a sua reprodução infinita». A artista conserva a história dos postais e integra as respetivas imagens nas suas pinturas e ilustrações, como acontece nas pinturas *Flagrant Délit, Après l'Amour* ou *Freud Unlimited*, quando utiliza postais que figuram cabulagens e tubos elétricos ou o postal do farol sobre Dyatona Beach, *Cars on Beach*. Deste último postal existem três versões diferentes, uma a preto e branco, uma a cores e uma pintura, que Madelon interpretou e pintou sobre a cama ilícita de *Flagrant Délit*:

*A real painting? Yes, done after the postcard. It was already completely different from the real thing. So I have this whole sequence which I love. We also have a lot of postcards of the Millet painting [Angelus] – copies that have nothing to do with the real painting. The people are different, the sack of potatoes is somehow different.*⁵⁸

57. Cf. *supra*, p. 7.

58. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 54-55.

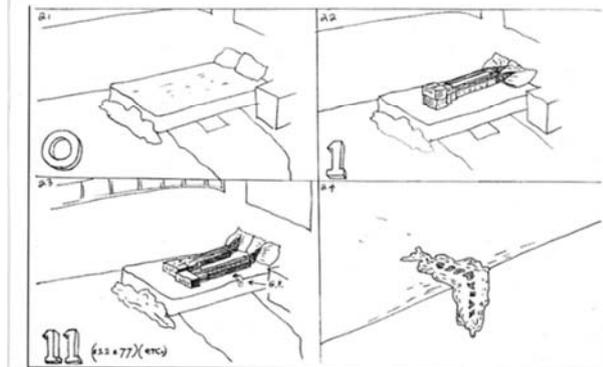
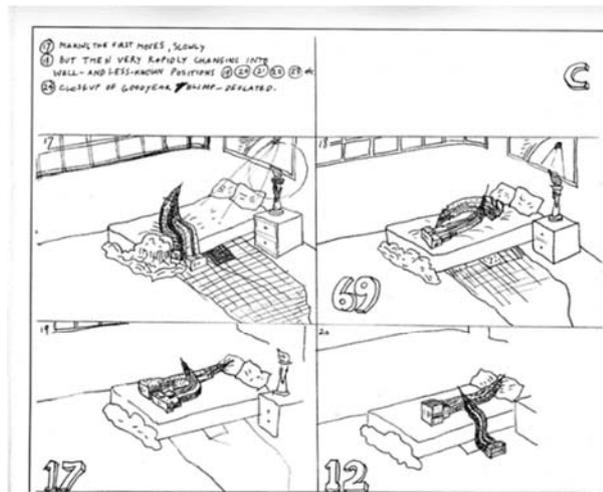
Esta liberdade no uso de imagens de origem popular urbana é também evidente na produção de um pequeno filme de animação baseado na sua pintura *Flagrant Délit*, feito por Teri Wehn-Damisch, cujo *storyboard* foi realizado em 1979 pela artista, tendo as ilustrações sido refeitas por uma jovem da companhia de animação. [figura 29] Madelon reconhece que as imagens da animação não são suas e que aconteceu nesta curta-metragem aquilo que a própria faz com os postais – uma interpretação completamente nova de um material já existente.⁵⁹

Assim, uma das características únicas da obra de Madelon é o modo como ela joga uma espécie de «jogo do telefone estragado» com as imagens através da reprodução de reproduções.⁶⁰ Algo que demonstra cabalmente esta sua predileção é a sua mais recente ilustração *Superpainting*, que representa o estúdio da artista e esclarece a influência destas coleções na sua obra. A *Superpainting* representa a vida de Madelon e o que há de mais importante para si (por exemplo, imagens que simbolizam os seus filhos), as coisas que lhe interessava colecionar, os postais e os objetos que fazem parte do seu quotidiano naquele apartamento. A peça assinada por Adolfo Natalini, *Life without objets*, ocupa um lugar especial e de destaque na ilustração como uma referência aos Superstudio – para Koolhaas uma influência no seu pensamento; para Madelon Vriesendorp, a noção do poder da escala, capaz de mudar a percepção das coisas e da sua identidade.⁶¹

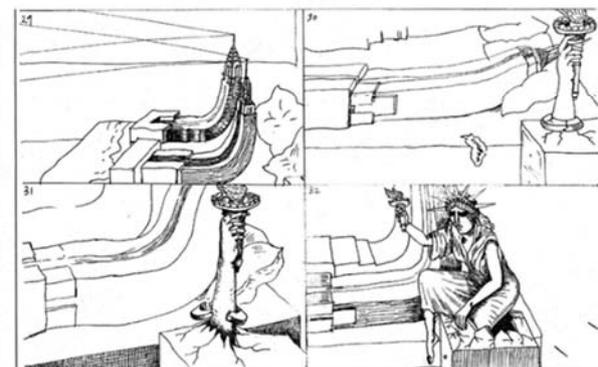
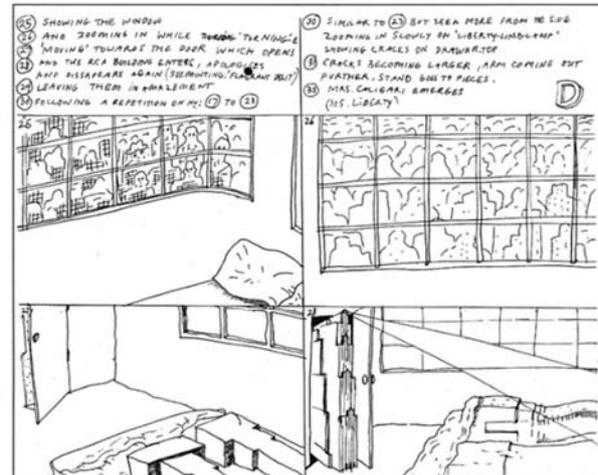
59. Cf. *idem*, p. 55.

60. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 53-54. O jogo do telefone estragado (em inglês, «*whispering game*») é uma brincadeira de crianças em que uma delas sussurra uma frase à criança mais próxima, que por sua vez a sussurra à criança mais próxima de si, e assim sucessivamente até chegar à última criança que participa no jogo, que profere em voz alta a frase que recebeu, que normalmente será já significativamente diferente da inicial.

61. *Idem*, pp. 218-219.



- 17 Sie kommen sich langsam näher
 18 aber fallen dann sehr schnell in mehr oder weniger bekannte
 Positionen 19 20 21 22 23 etc.
 24 Nahaufnahme von Goodwear Zeeplin ohne Luft.



- 25 Das Fenster wird gezeigt
 26 Das Bild zoomt heran während es sich dreht

- 32 Ähnlich wie 25 aber mit Blick mehr von der Seite, langsam auf
 die Freiheitstatuenachtschichtampe zu fahrend, Risse auf der
 Nachtschichtplatte zeigend

figura 29. Storyboard de Madelon Vriesendorp
 para a animação Flagrant Délit (1979)

2.4. Lina Bo Bardi: a arquitetura que reflete o desenho

Tal como as mãos de Lina Bo Bardi dominam a casa de Madelon, podemos dizer que a própria Lina Bo Bardi ocupa grande parte do seu pensamento e discurso artístico e arquitetónico.

Com efeito, o nome da arquiteta ítalo-brasileira foi provavelmente o mais referido por Madelon na conversa que mantivemos. Madelon, que participou ativamente na preparação da exposição «Lina Bo Bardi Together», em Miami, confessou adorar o espírito de Lina Bo Bardi e revelou alguns dos pontos que mais a encantam, nomeadamente, o seu espírito colecionador, os seus desenhos – verdadeiras inspirações para Madelon – e o modo como pensa a arquitetura.

De resto, mesmo que não o tenha admitido explicitamente, Madelon é perçivelmente fascinada por arquitetura. Foi possível confirmarmos isso pelo modo como a artista explicava na entrevista os espaços que Lina Bo Bardi conseguiu criar na sua obra, com a combinação de diferentes materiais e reprovou aliás um gesto que tiveram para com uma das obras de Lina, nomeadamente o compartimentar do grande espaço da exposição do Museu de Arte de São Paulo. Madelon foi, aliás, autora de uma exposição para a Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi, cujo processo de trabalho consistiu em reunir algumas cadeiras em miniatura (algumas adquiridas, outras propositadamente realizadas); e, para a exposição de Miami, a criação de orixás e de diversas mãos de cartão a apontar, reminiscentes das mãos que Lina usava frequentemente nos seus desenhos.⁶²

62. Conversa da autora com Madelon Vriesendorp (Anexo I, p. iii).

Uma das características da arquitetura de Lina Bo Bardi que mais cativa Madelon, segundo a própria, é a flexibilidade de apropriação cultural dos seus espaços, onde «tudo pode acontecer espontaneamente». Madelon acredita que essa visão da arquitetura influenciou a própria arquitetura do OMA, nomeadamente a Prada Epicenter em Nova Iorque:

*The interest in combining cultural things is a characteristic of Lina's architecture: different cultures and everything happening in one place. I'm sure it's Lina's influence that they [OMA] made that Prada shop design in NY, where everything can happen everywhere spontaneously.*⁶³

Mas o principal ponto de admiração é na maneira simples mas extremamente expressiva como Lina desenhava, destacando a importância da figura humana nos desenhos de Lina. Para Madelon, os valores da sua arquitetura de Lina – uma arquitetura simples, austera no seu brutalismo, e com preocupações sociais, estão refletidos no seu estilo de desenho: «a atenção às pessoas, e a sua crueza sofisticada».⁶⁴

No capítulo seguinte teremos oportunidade de comprovar como, de igual modo, as ilustrações de Madelon refletem os princípios e valores do pensamento arquitetónico a elas subjacente.

63. *Idem* (Anexo I, p. xiv).

64. *Idem* (Anexo I, p. xv).



figura 30. Algumas esculturas em cartão de Madelon.

CAPÍTULO 3. A ilustração e a arquitetura na obra de Madelon Vriesendorp

3.1. Antes do OMA: *Exodus* (1972)

O grupo de dois arquitetos e duas artistas Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp, e Elia e Zoe Zenghelis, iniciam a sua colaboração em 1971, no seguimento da relação criada entre Rem e Elia na AA School of Architecture em Londres, a partir de 1968.⁶⁵ O primeiro nome que deram ao grupo, por influência dos inúmeros guiões escritos por Rem Koolhaas, combina os títulos de dois filmes, nomeadamente *Das Cabinet des Dr Caligari* (1920), de Robert Wiene e o filme *Metropolis* (1926), de Fritz Lang: «Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture.»⁶⁶

65. Gargiani, *op. cit.*, p. 5.

66. *Idem*, p. 6.

O pretexto para a colaboração entre estas quatro personalidades, para além do poder que Koolhaas sabia que as artistas poderiam dar aos projetos realizados,⁶⁷ surge da primeira investigação teórica de Rem Koolhaas, com o tema «O Muro de Berlim como Arquitetura», que se torna o elemento fundamental do primeiro projeto do grupo:⁶⁸ *Exodus*, ou *The Voluntary Prisoners of Architecture*, realizado em 1972 para o concurso *La città come ambiente significante*, lançado e organizado pela Associazione per il Disegno Industriale de Milão com a revista *Casabella*.⁶⁹

Exodus é um projeto importantíssimo por marcar a pré-formação do OMA. Trata-se de um projeto completamente dentro do espírito dos Superstudio e Archigram, quer do ponto de vista dos conceitos desenvolvidos, relacionados com o Muro de Berlim, como da imagética que o acompanha, constituída notavelmente por colagens e aguarelas de Zoe e Madelon, que analisaremos de seguida.⁷⁰

Em termos das ideias essenciais do projeto, *Exodus* configura uma tentativa utópica de conceção de uma «estrutura de cidade ideal» para a cidade de Londres,⁷¹ composta de muros altos que penetram no tecido da cidade antiga e criam uma nova cultura urbana, uma «nova cidade», e entre os quais habitam os «prisioneiros voluntários», numa alusão à Berlim ocidental em período de Guerra Fria.⁷² Ao contrário da arquitetura

67. A simbiose entre a arquitetura de Rem Koolhaas e Elia Zenghelis e a arte de Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis surgem através da observação atenta de Koolhaas sobre as pinturas de Leonidov, as quais deram ao arquiteto a perceção do efeito e poder conseguidos na apresentação de um projeto por via da pintura (*Idem*, p. 42).

68. *Idem*, pp. 5-6.

69. *Idem*, pp. 6.

70. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 260-261.

71. Gargiani, *op. cit.*, p. 7.

72. Fosco Lucarelli, «Exodus, or the voluntary prisoners of architecture» [em linha], 19 de Março de 2011 (disponível em <<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>>, cons. 2016-05-08).

modernista que, no contexto do *Exodus*, é tratada como uma arquitetura «autoritária e histórica»,⁷³ esta nova arquitetura «produz um contínuo estado de frenesi ornamental e delírio decorativo, uma overdose de símbolos». Na verdade, o objetivo desta «cidade nova» era que o êxodo fosse de tal modo maciço que a «cidade antiga» se tornaria uma ruína.⁷⁴

73. *Ibidem.*

74. *Ibidem.*

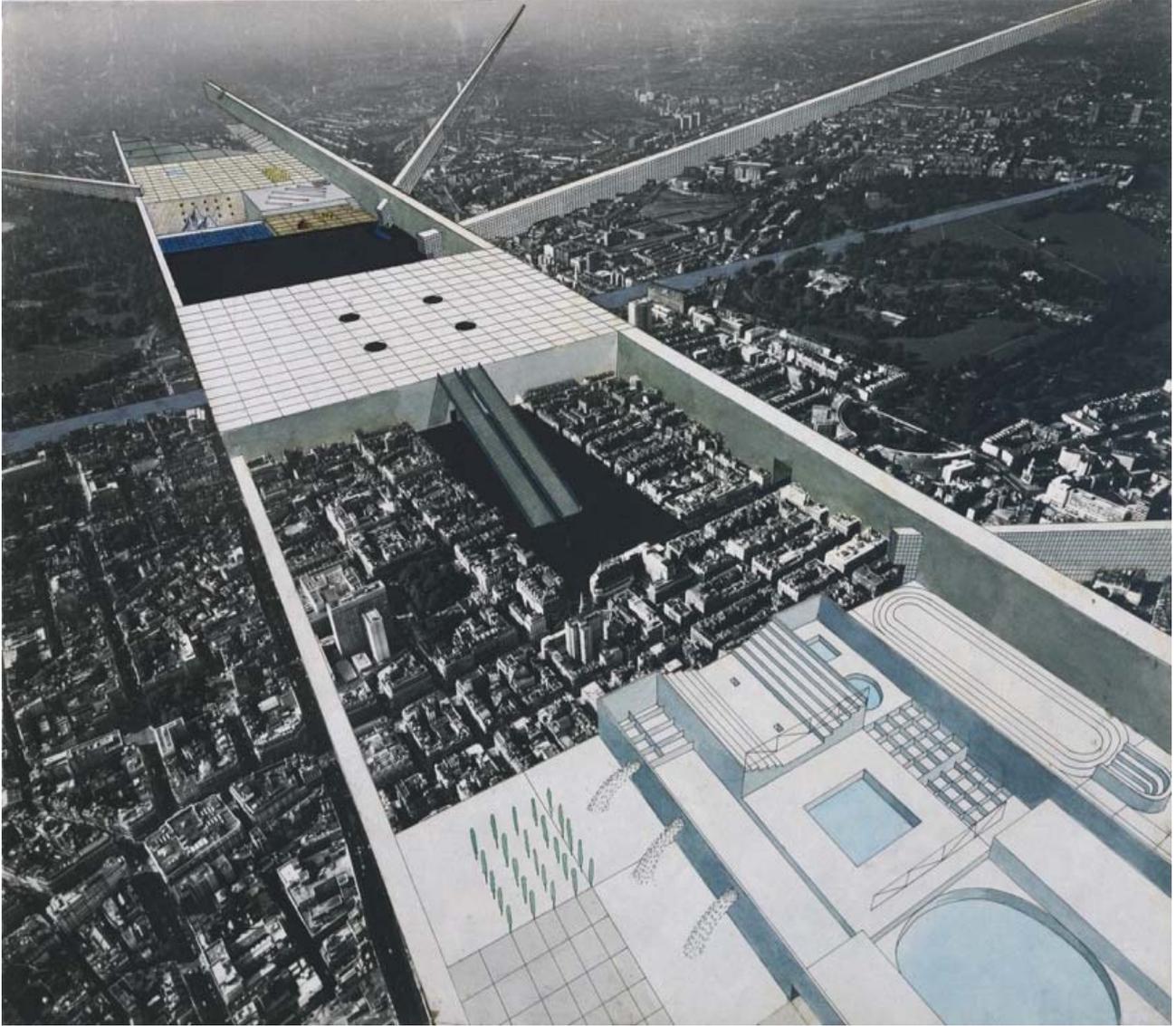


figura 31. The Strip (1972)

THE STRIP

*Suddenly, a strip of intense metropolitan desirability runs through the center of London... From the outside this architecture is a sequence of serene monuments; the life inside produces a continuous state of ornamental frenzy and decorative delirium, an overdose of symbols.*⁷⁵

A ilustração *The Strip*, realizada por Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, mostra, tal como o nome indica, a grande faixa murada que *Exodus* propõe para o tecido urbano de Londres e que, como já referimos, alude ao Muro de Berlim no contexto da Guerra Fria em Berlim Ocidental.⁷⁶

Esta faixa principal caracteriza-se então por dois muros que se erguem sobre Londres, entre os quais é disposto o programa proposto (leitura de baixo para cima na figura 31): as termas; os alojamentos temporários (reabilitação de edifícios da cidade antiga) chamados «Área de Londres»; escadas rolantes que dão acesso à cobertura da «Área de receção»; o «Parque dos Quatro Elementos», dedicados ao ar, fogo, terra e água; os «Loteamentos»; e finalmente o fim da «*Strip*», ou como lhe chamamos antes, da longa faixa. Ao longo desta estrutura principal, percebemos a ramificação de faixas secundárias, que se estendem às zonas pobres de Londres, e têm como função trazer a população ao recinto murado.⁷⁷

A cena descrita é representada através de um desenho linear a lápis, com algumas manchas de cores pouco saturadas a aguarela em locais bem definidos, sobrepostas a uma fotografia aérea de Londres, a preto e branco. Perante a diferença entre a escala dos edifícios da fotografia e a escala do projeto *Exodus*, percebemos que se

75. Rem Koolhaas e Elia Zenghelis *apud* Harriet Schoenholz Bee et al (ed.), *MoMA Highlights: 350 Works from The Museum of Modern Art*, New York, 2013, p. 280.

76. Gargiani, *op. cit.*, p. 7.

77. *Idem*, pp. 7-11.

trata, evidentemente, de um projeto utópico e idealista, uma megaestrutura ao estilo dos projetos de grupos como os Superstudio – recordamos, por exemplo, projetos como o «Monumento Continuo no Pântano» («*Il Monumento Continuo nella Palude*»), cuja expressão da linha, tramas e colagem utilizadas influenciaram sem dúvida nesta ilustração-fotomontagem das artistas.

Os muros são de tal modo altos que percebemos a intenção de uma quebra total – ou seja, uma segregação – para com a cidade antiga, evitando «qualquer contaminação da sua superfície pelo organismo canceroso [cidade antiga]»⁷⁸; paredes exteriores aparentemente pouco expressivas, que guardam uma “cidade nova” no seu interior cheia de acontecimentos e que pretende a destruição da velha cidade londrina – daí a utilização de uma mancha escura na representação do preexistente, intensificada pela linha de fundo, esbatida numa atmosfera de sombrias nuvens cinzentas; e do uso de grandes superfícies brancas e algumas cores, ainda que suaves, no proposto.⁷⁹ Com efeito, este desenho, a grande escala e composto de linhas muito simples, transmite exatamente a ideia que os seus autores pretendem, e a vontade de resolver os problemas da cidade através de um único gesto simples e grandioso.

Em suma, não havendo necessidade de perceber materiais e detalhes, recorre-se a um desenho depurado, em perspetiva aérea, muito utilizada na arquitetura principalmente no século XX para a comunicação visual de manifestos como os de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e claro os Superstudio, Archigram e outros. Este tipo de perspetiva acentua a extensão da faixa do projeto *Exodus*, sobreposta à fotografia aérea de Londres, comunicando rapidamente as suas linhas gerais – como uma introdução sobre a sua localização e pensamento globais, contextualizando as ilustrações que apresentam maior detalhe sobre o projeto.

78. «Two walls enclose and protect this zone to retain its integrity and to prevent any contamination of its surface by the cancerous organism that threatens to engulf it» (Lucarelli, *op. cit.*).

79. *Idem, ibidem.*

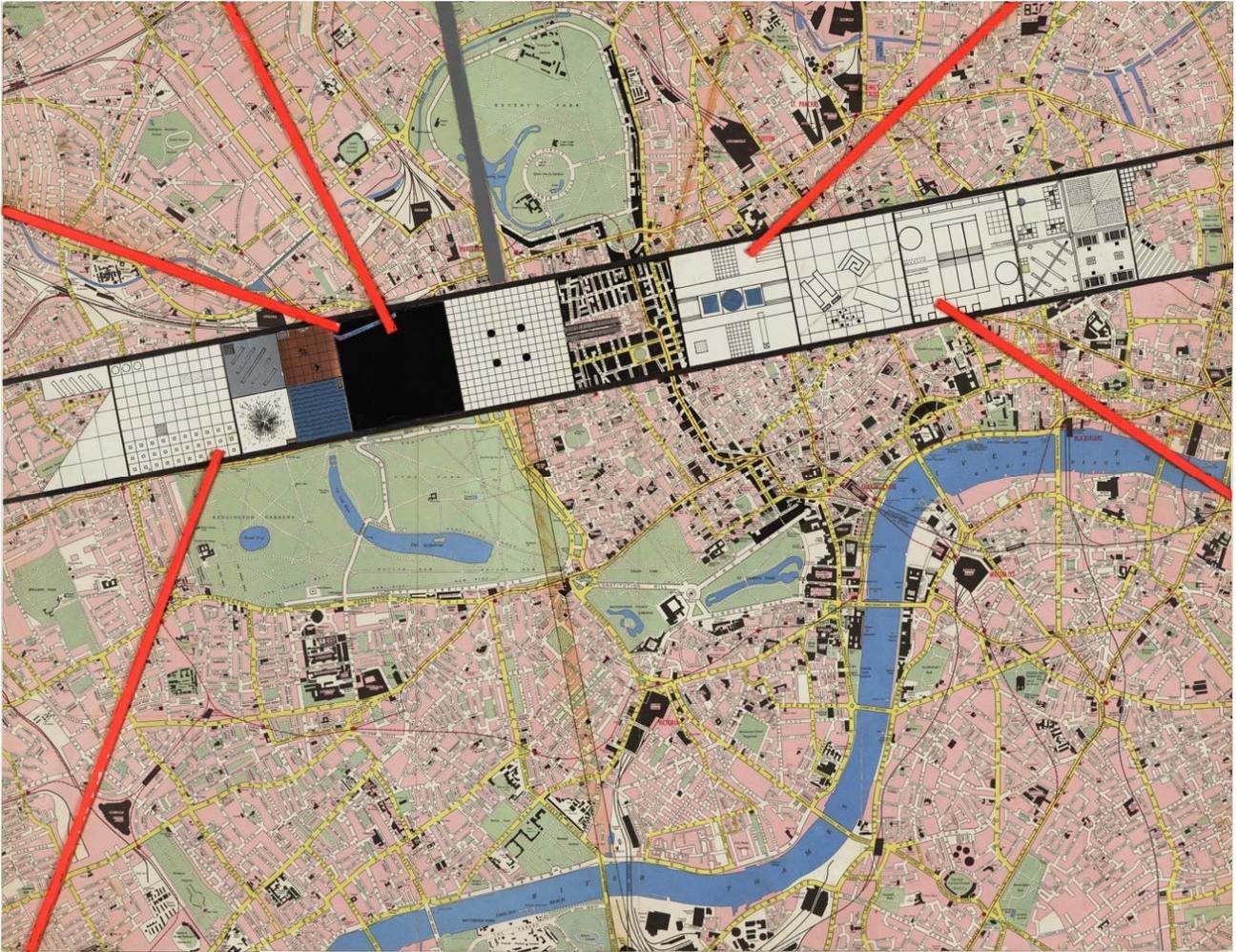


figura 32. The Strip (2) (1972)

THE STRIP (2)

The Strip, ilustração com o mesmo nome da anterior, pretende desta vez mostrar a totalidade de *Exodus*. Visto tratar-se de um «projeto conceptual-metafórico» e não realista, seria muito difícil compreender a sua totalidade e organização apenas a partir do texto dos arquitetos. Por isso, Madelon e Zoe elaboram esta vista, uma planta de localização através da qual percebemos o projeto na sua totalidade.⁸⁰

Assim, a imagem representa a cidade de Londres rasgada por dois muros, delimitando a faixa que, por sua vez e organizadamente, recebe vários blocos programáticos inseridos em quadrados perfeitos, todos iguais nas suas dimensões. Deste modo percebemos efetivamente onde se localiza cada parte do programa, ou seja, cada quadrado perfeito, algo que não conseguíamos decifrar antes de observarmos a ilustração. A partir desta faixa saem outras faixas secundárias, duas delas perpendiculares à faixa principal, que levam os «prisoneiros voluntários» à «área de receção»; são, portanto, as através das quais a população chega a *Exodus*.⁸¹

Esta vista em projeção ortogonal remete-nos imediatamente para um mapa turístico de uma cidade, com linhas de transportes. Esses mapas são geralmente compostos de traçados simples repletos de cor, numa representação em planta, para que seja mais fácil e rápido guiar-nos ao ponto pretendido. É, portanto, compreensível que as artistas tenham optado por este código de representação para desenhar o que seria o mapa guia para os «prisoneiros voluntários»; até porque os muros da faixa principal estão menos espessos e mais discretos comparativamente às faixas secundárias, como se nesta ilustração interessasse mais o modo como se chega a *Exodus* e não tanto a faixa do *Exodus*.

80. Gargiani, *op. cit.*, p. 28.

81. *Idem*, pp. 7 e 11.

Deste modo, esta ilustração faz uso da planta, não como desenho técnico mas como diagrama, que é, segundo Massironi, o melhor modo de explicar um «complexo conjunto de dados interrelacionados entre si.»⁸²

Logo, existe na génese desta ilustração, tal como nas outras realizadas pelas artistas, interpretação e a não obrigação pela apresentação de uma imagem realista, estéril deste filtro interpretativo. É, aliás, algo que claramente está na base de um bom trabalho de ilustração⁸³ e, deste modo, da boa apresentação e representação de um projeto de arquitetura.

82. Massironi, *op. cit.*, p. 17. «[...] então o instrumento [desenho], apto a comunicar de modo claro e imediato aqueles conteúdos, será constituído pelos sistemas particulares de anotação gráfica que são os diagramas e os reticulados ou gráficos.» (*Idem*, p. 115).

83. Male, *op. cit.*, p. 86.

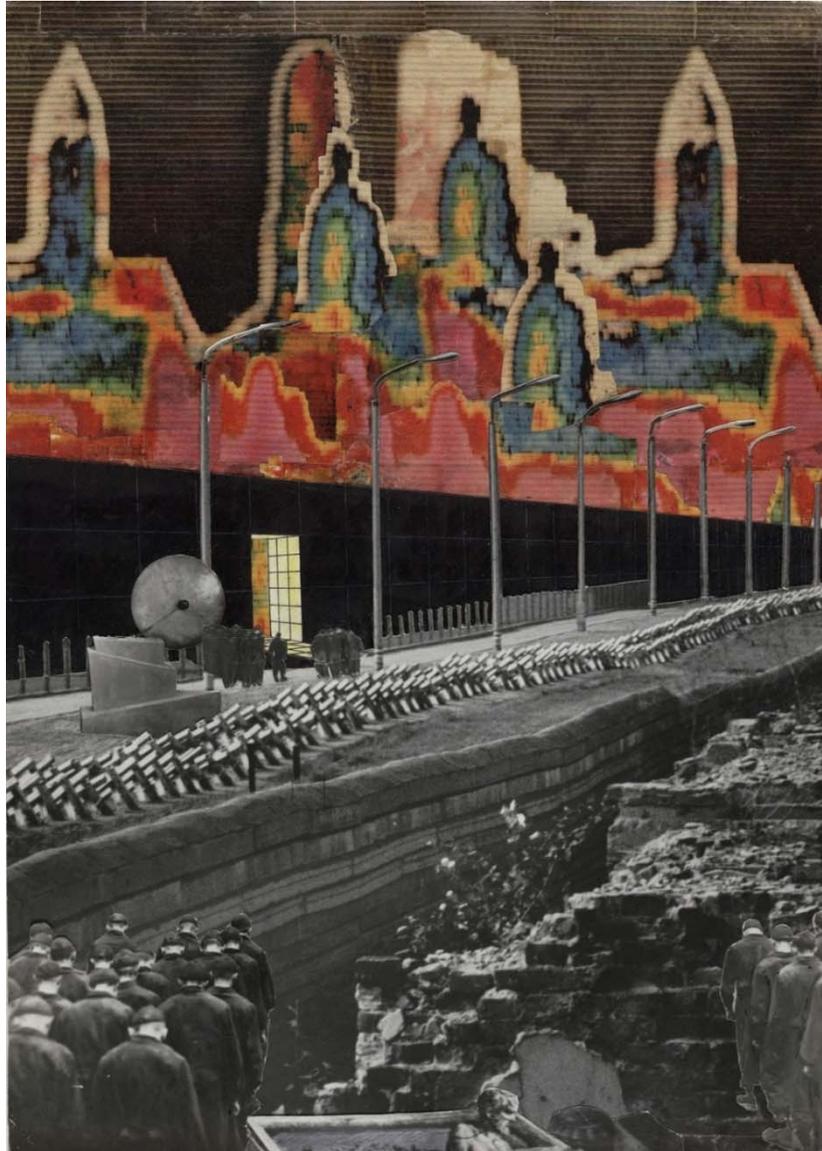


figura 33. Exhausted fugitives led to reception (1972)

EXHAUSTED FUGITIVES LED TO RECEPTION

A ilustração *Exhausted Fugitives Led to Reception* («Fugitivos Exaustos Conduzidos à Receção») marca o início da narrativa verbal de Rem Koolhaas para o projeto *Exodus*, ao representar a chegada à nova cidade.

O conjunto de ilustrações relativas a *Exodus* e que serão analisadas daqui em diante refletem simultaneamente cenários factuais e fictícios para Londres, ou seja, comunicam partes da cidade e acontecimentos reais, por um lado, e cenários imaginários e bastante ou completamente irrealis, por outro.

Nesta ilustração observamos, em primeiro lugar, um muro preto, no centro da ilustração, e que parece dividir duas realidades completamente diferentes: uma realidade de silhuetas de altos edifícios, arranha-céus, transformados em termogramas de cores vivas e contrastantes; e uma realidade representada a preto e branco, de um cenário bélico, de onde se elevam armadilhas de tanques de guerra, trincheiras e um conjunto de pessoas aparentemente em marcha forçada, como prisioneiros.

Assim, o muro no centro da ilustração representa o limite da «cidade nova», preenchida de termogramas de arranha-céus que se erguem como uma “floresta” de edifícios, aparentemente feitos a partir da silhueta do Empire State Building. Esta é a parte que representa o lado bom da cidade, o tal «estado contínuo de frenesi ornamental e delírio decorativo» de que Koolhaas e Zenghelis falavam.⁸⁴ A “cidade velha” é tudo o que se encontra a preto e branco, um ambiente tenso, sombrio, de guerra e luta, a partir do qual vemos alguns «prisioneiros voluntários» a caminhar para a receção de *Exodus* e outras pessoas que ficam na cidade velha.⁸⁵

84. Cf. *supra*, p. 61.

85. Gargiani, *op. cit.*, p. 12.

Os prisioneiros caminham com medo da morte, fome e frio que os esperam caso permaneçam nesta parte da cidade – sentimento simbolizado pela trincheira que é enfatizada pelo muro (novamente, a alusão à Guerra Fria), para onde os soldados caminhavam sabendo que provavelmente enfrentariam a morte.

Outros elementos que se destacam nesta ilustração são a esfera perto da entrada de *Exodus*, o portal da receção e os postes de luz que parecem acompanhar o muro do projeto. A esfera, porque nos remete para a ilustração *The City of the Captive Globe* (da série Nova Iorque, realizada depois de *Exodus*), cujo «globo cativo», no centro da ilustração simbolizava a identidade cosmopolita de Manhattan (ver p. 118).⁸⁶ Neste caso poderá referir-se à diversidade cosmopolita do projeto da Strip em *Exodus*, percebida através dos termogramas do Empire State Building, que para além disso nos indicam que Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp já viviam intensamente a imagética de Nova Iorque.

O portal presente no muro, que marca a receção de *Exodus*, como uma luz ao fundo do túnel, marca o contraste entre a luz da cidade nova e a sombra da cidade velha, transmitindo um outro ambiente relativamente ao que se vive fora dos muros, um ambiente calmo e acolhedor, o que ajuda no paralelismo morte (“cidade velha”) e vida (“cidade nova”).⁸⁷ Por fim temos uma fila de candeeiros, que parecem também assinalar a fronteira da cidade que passa da ruína, fora do mundo, para a prosperidade, dentro do muro.

O código de representação utilizado é a perspetiva oblíqua, sendo o primeiro ponto de fuga percebido pela rua e trincheira que acompanham a linha do muro de *Exodus*, e o segundo, mais discreto, evidenciado pelo portal de entrada na “cidade nova”. Como veremos ao longo destas análises, este é o código que melhor nos coloca

86. Cf. *infra*, p. 125.

87. Gargiani, *op. cit.*, pp. 11-12.

no espaço de ação. Neste caso parecemos estar na “cidade velha”, mas ao nível da rua que acompanha o muro, colocados como observadores da cena. Tal como faria mais tarde nas pinturas da sua série sobre Nova Iorque, em *Exhausted Fugitives Led to Reception* Madelon coloca o elemento mais importante no centro da cena, exatamente para aí ser dirigido o nosso primeiro olhar.

A técnica utilizada é completamente diferente do que Madelon utiliza na sua série sobre Nova Iorque, onde declararia o seu verdadeiro estilo. Nesta ilustração, tal como nas demais ilustrações desta série, Madelon e Zoe, claramente influenciadas pelos grupos Archigram e Superstudio, utilizam essencialmente colagem de fotografias e um procedimento utilizado para os termogramas, trazido do mundo pop dos trabalhos de Andy Warhol (fotolitografia). O contraste de cores utilizado esclarece rápida e cabalmente sobre o que é a parte “boa” e a parte “má” da cidade, cores vivas e a preto e branco respetivamente – «eles abandonam uma cidade a preto e branco para entrar numa tela de cores brilhantes».⁸⁸

88. «[...] *they abandon a black-and-white city to enter a screen of sparkling colors*» (*idem, ibidem*).



figura 34. The Allotments (1972)

THE ALLOTMENTS

A ilustração *The Allotments* («Os Loteamentos») retrata a vida dos «Prisioneiros Voluntários» nos loteamentos dentro da Strip, onde aparece pela primeira vez o casal da pintura *L'Angelus*, de Jean-François Millet, rodeado das suas ferramentas de cultivo, literalmente decalcados da pintura original.⁸⁹

Assim, nesta ilustração observamos: o casal e as ferramentas de cultivo da pintura *L'Angelus* sobre um pavimento quadriculado branco, para os quais dispensamos de imediato a nossa atenção; à direita, a casa que flutua sobre a água onde nada uma mulher desnuda; à esquerda um pavimento relvado; em frente, o muro do projeto *Exodus* constituído de pedra com arame farpado no seu topo e com uma torre de vigia; e um céu de luar.

A pintura *L'Angelus*, que surge num período de nostalgia e saudosismo para os parisienses pelo “paraíso natural” perdido face à urbanização desenfreada, permite traçar um paralelismo com Londres, uma cidade que, neste projeto, representa uma urbanização caótica e sem regra, que se pretende que fique em ruína. *Exodus*, não sendo o habitat natural, representa a salvação, dado o estado da “cidade velha”.⁹⁰

O espaço dos loteamentos é o espaço de trabalho dos «Prisioneiros Voluntários», onde realizam tarefas diárias de cultivo e embelezamento dos lotes. Tal como em *L'Angelus* de Jean-François Millet é representada a oração, um momento de purificação da mente em que os camponeses rezam pelos pobres que partiram, em *The*

89. *Idem*, p. 9. Esta pintura voltará a ser referenciado em futuros trabalhos de Madelon, nomeadamente *Manhattan Angelus* (ver p. 109).

90. Lucarelli, *op. cit.*

Allotments, os «Prisioneiros Voluntários» rezam pela destruição da “cidade velha”, agradecendo o fruto do seu trabalho nos loteamentos, já que este é «um lugar surreal capaz de atuar sobre o “subconsciente” e simular sentimentos de “gratidão” e “satisfação”». ⁹¹

Este lugar, que purifica a consciência dos prisioneiros, está fechado a qualquer entrada de informação do exterior. Esta quebra de contacto com a cidade exterior a *Exodus* é feita através do proverbial muro, coroadado de arame farpado e que alude mais uma vez ao Muro de Berlim, pelo uso de blocos de betão, o que acentua o «efeito psicológico e simbólico» desta nova arquitetura. ⁹²

A casa que aparece mais à direita da ilustração parece ser constituída de uma espécie de mármore verde, que simboliza o maior nível de embelezamento que pode haver a partir da utilização de materiais nobres e caros, nomeadamente este mesmo mármore, que foi utilizado na arquitetura moderna, nomeadamente na arquitetura de Mies van der Rohe.

Existem outros elementos na ilustração *The Allotments* que merecem a nossa atenção, nomeadamente o posto de vigilância, colocado por detrás e mais acima que o muro de *Exodus*, a partir do qual é provavelmente garantido o cumprimento de todas as tarefas diárias dos «Prisioneiros Voluntários»; o céu, um céu negro de luar, continuando aqui a atmosfera pesada e até aterrorizante do mundo exterior ao muro; a lua presente no céu que, à semelhança de outra ilustração dos loteamentos, poderá representar um globo, cuja «força

91. «“*The Allotments*” are a surreal place capable of acting on the “subconscious” and of simulating sentiments of ‘gratitude’ and ‘satisfaction’.» (Gargiani, *op. cit.*, pp. 9 e 12).

92. *Idem*, pp. 7-9.

simbólica» pode ser comparada mais uma vez à dos trabalhos dos Superstudio; a água, à direta da superfície quadriculada branca, mais um sinal de purificação.⁹³

Esta ilustração constitui uma mistura de sinais de um estilo e época, desde a utilização da pintura *L'Angelus*, reinterpretada por Salvador Dalí, um mestre para Koolhaas e Vriesendorp com o seu método paranoico-crítico;⁹⁴ a utilização da superfície quadriculada branca e da força simbólica do luar, uma referência aos Superstudio; o muro coroado de arame farpado, uma referência ao Muro de Berlim mas também, é claro, uma das estruturas originais da arquitetura; a casa com materiais nobres ao estilo de arquitetos do movimento moderno, como Mies van der Rohe; a mulher desnuda, tal como outras imagens que representam o projeto onde aparece referência ao rock-and-roll, pornografia, Guerra Fria, frutos do tempo. Todos estes elementos veiculam, portanto, uma altíssima carga simbólica – o que é confirmado, aliás, pelo próprio Koolhaas, que fala, como já referimos, numa «overdose de símbolos» que simboliza o «“delírio” urbano [...] as contemporâneas teorias urbanas, cultura pop e política do pós-1968.»⁹⁵

É a partir de uma linha de terra no centro da ilustração que surge para baixo o pavimento quadriculado branco e para cima o muro encimado de arame farpado de *Exodus*. Apesar da intensa carga simbólica na ilustração *The Allotments*, é este o gesto que garante algum equilíbrio, auxiliado do código de representação da perspectiva paralela que, transmitida principalmente através do pavimento quadriculado, coloca-nos também como «Prisioneiros Voluntários» de *Exodus*. Como na ilustração anterior, a técnica é sobretudo colagem e fotolitografia a tinta e aguarela.⁹⁶

93. Gargiani, *op. cit.*, p. 12.

94. Koolhaas, *op. cit.*, pp. 235-237.

95. «[...] the portrayal of urban "delirium" and reflect contemporaneous urban theory, pop culture, and post-1968 politics» (Harriet Schoenholz Bee, *op. cit.*, p. 280).

96. Gargiani, *op. cit.*, p. 11.



figura 35. The Allotments (2) (1972)

THE ALLOTMENTS (2)

A segunda ilustração de Madelon e Zoe com o nome *The Allotments* pretende igualmente transmitir a atmosfera dos loteamentos, mas agora de um modo completamente diferente da ilustração anterior. Na cena observada aparecem os dois muros do projeto *Exodus* que delimitam a faixa, desta feita preenchida por loteamentos, com moradias e respetivos jardins com piscina. Ao contrário da ilustração anterior, na qual não compreendíamos qualquer vestígio da “cidade velha” apesar de sabermos da sua existência, nesta ilustração percebemos, no exterior dos muros, uma cidade industrial, cinzenta e tenebrosa – uma Londres industrial que perfaz também uma faixa, tal como acima a imagem de um céu com parte de um globo.

Mais uma vez volta a aparecer nesta ilustração a inspiração imediata para esta série, o Muro de Berlim. Enquanto na ilustração *The Allotments* havia sinais de vida, com o casal que rezava, envolvido das suas ferramentas de cultivo e a “correria” de símbolos, nesta ilustração a área dos loteamentos parece vazia, ausente de vida, o que provavelmente enfatiza o objetivo do projeto em criar uma espécie de oásis de arquitetura para a cidade de Londres.⁹⁷

Estes loteamentos, semelhantes ao que rapidamente conseguimos encontrar numa vista aérea dos subúrbios de classe média-alta de uma cidade ou vila anglo-saxónica – as típicas vivendas com jardim e piscina privativos, em conjuntos de quarteirões quase iguais – não se encontram nestes loteamentos por acaso. Estas moradias simbolizam provavelmente o luxo individual da sociedade contemporânea e de algum modo a crítica à sua

97. Lucarelli, *op. cit.*

satisfação com pouco, num «lugar surreal capaz de atuar sobre o “subconsciente” e simular sentimentos de “gratidão” e “satisfação.”»⁹⁸

As ruas presentes nos loteamentos são impasses que limitam a liberdade de movimentos dos «prisoneiros voluntários», como um hamster que brinca na sua roda de plástico, enfatizando a vivência isolada dentro dos limites dos muros de *Exodus*, a não entrada e simultaneamente a não saída de informações.

A partir de uma colagem de um grande complexo industrial, a faixa acima do muro representa, como referido acima, a “cidade velha” de Londres industrializada. A faixa com o globo azul num céu de tal carga simbólica, comparável ao das fotomontagens dos Superstudio, remete, como bem aponta Gargiani, para as imagens do planeta Terra não há muito tempo descobertas pelos astronautas russos e americanos.⁹⁹ O próprio globo, mais uma vez, poderá querer simbolizar a diversidade e identidade da cidade e da sua nova arquitetura contida em *Exodus*, prenúncio do simbolismo que seria usado mais tarde em *The City of the Captive Globe*.

Nesta ilustração, também realizada com a técnica de fotomontagem, parece haver um misto de códigos de representação, por um lado imagens ortofotográficas manipuladas para parecerem vista de “voo de pássaro”, que nos leva a observar de cima a vida isolada e comezinha naqueles loteamentos; por outro, diversas colagens de vistas frontais, nomeadamente dos muros e nas duas faixas acima do muro – que nos levam para a sua atmosfera fictícia, quase de sonho ou pesadelo de tão aterrorizante que este ambiente consegue ser. Neste caso, a técnica utilizada parece ser apenas colagem de várias fotolitografias, que evidenciam esta aparência de sobreposição de diferentes camadas.

98. «“The Allotments” are a surreal place capable of acting on the “subconscious” and of simulating sentiments of ‘gratitude’ and ‘satisfaction’» (Gargiani, *op. cit.*, p. 9).

99. Gargiani, *op. cit.*, p. 12.

3.2. A série «Nova Iorque» (1972-1975)

A mudança para os Estados Unidos, em 1972, foi um momento importante para Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp, nos respetivos trabalhos teóricos e práticos.¹⁰⁰ Com o trabalho desenvolvido, primeiro em Ithaca e depois em Nova Iorque, Madelon Vriesendorp adquire um estilo próprio, que a acompanha até hoje nas suas pinturas, esculturas e coleções – estilo esse que ainda não percebíamos completamente em *Exodus*. Para a completa perceção da análise às ilustrações realizadas por Madelon, algumas delas presentes em *Delirious New York* e outras que, não estando presentes, seguem a sua lógica, será importante a compreensão sobre do que se trata a investigação teórica de Rem Koolhaas.

Delirious New York é «uma mistura entre manifesto arquitetónico e interpretação urbana» sobre uma cidade que já existe; por isso Koolhaas denominou-o de «manifesto retroativo».¹⁰¹ Este «manifesto retroativo», «desembaraçador de teorias, táticas e dissimulações», trata as principais características da cidade que, segundo Rem Koolhaas, revelam uma identidade coletiva de Manhattan. Efetivamente, apesar de a cidade ter sido evidentemente construída ao longo de vários momentos, Koolhaas deteta desde o início, ainda que não inicialmente formalizado, um programa unificador e objetivo comum subjacente à edificação progressiva da cidade, reforçados pela Lei de Zonamento de 1916 que dividiu a cidade numa malha ortogonal regular e sistemática. Por outras palavras, Koolhaas identifica na cidade uma espécie de ideologia comum, presente desde a sua origem, onde toda a diversidade existe dentro da coerência da retícula.¹⁰² Neste contexto, Koolhaas introduz o conceito de «Manhattanismo», um novo movimento arquitetónico para dar resposta às necessidades da metrópole e do seu «inconsciente coletivo», em oposição ao movimento moderno, que

100. Gargiani, *op. cit.*, p. 14.

101. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 1994, p. 9.

102. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 20.

Koolhaas critica severamente ao apelidá-lo de «amálgama moribunda de dogmas puritanos que se recusa a desvanecer-se discretamente, confrontando-nos diariamente com as suas agonias embaraçosas».¹⁰³

As ilustrações de Madelon são utilizadas neste livro por serem, como nos diz Charles Jencks (arquiteto paisagista com quem Madelon faz atualmente algumas colaborações), as que melhor sintetizam a verdadeira cidade de Nova Iorque, «o apogeu da ideia que captura um pensamento»¹⁰⁴:

*When writers wanted to illustrate New York's boiling pot and pluralism they used Vriesendorp's painting The City of the Captive Globe. When they wanted to show the way the endless grid-plan could incorporate 2,700 identical blocks of extreme difference they used the same image, or the cover of the book [Delirious New York], showing the emergence of the illicit offspring.*¹⁰⁵

O que nos parece é que evidentemente poucos sabem que a maior parte das ilustrações de Madelon Vriesendorp, nomeadamente as famosas *Flagrant Délit, Après l'Amour* e *Freud Unlimited*, não foram realizadas propositadamente para o livro *Delirious New York*. Tratam-se de dois trabalhos diferentes de dois autores diferentes, dos quais até seu término não se pretendia qualquer fusão.¹⁰⁶

No entanto, tal fusão não acontece por acaso. Na época, o casal vivia em Nova Iorque e inevitavelmente “bebia” das mesmas fontes (coleções e postais), dos mesmos acontecimentos, dos mesmos encontros, partilhando as suas ideias. Madelon Vriesendorp utiliza, como Koolhaas, ferramentas analíticas, nomeadamente a sua

103. «*moribund amalgam of puritanical dogma which refuses to discreetly fade away, confronting us daily with its embarrassing agonies*» (Koolhaas *apud* Gargiani, *op. cit.*, p. 26).

104. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 20.

105. *Idem, ibidem.*

106. Conversa da autora com Madelon Vriesendorp (Anexo I, p. x).

formação e o seu interesse pelo colecionismo, que a ajudam na análise e crítica da cidade.¹⁰⁷ Aliás numa entrevista para *The World of Madelon Vriesendorp*, Rem Koolhaas relembra:

I think that after the first painting Maddie did [Après l'Amour], we started to fantasize about a sequel. It was so suggestive, you wanted to know 'what happens next?' So, in the second painting, Flagrant Délit, the Rockefeller Center (modernity) destroys the idyll between Chrysler and Empire State. And the third painting [Freud Unlimited] shows the unravelling of the whole story through excessive explicitness. We were aware that was a parallel narrative in the whole book, an emotional reinforcement of the whole argument.¹⁰⁸

Segundo Rem Koolhaas e como Charles Jencks assim o indica, Madelon é uma «*image-giver*», tendo capacitado o manifesto retroativo de Rem Koolhaas de um enorme «poder icónico», através das suas «imagens humoristicamente potentes que rapidamente se tornaram nos diagramas do livro» e que «essencializaram a sua ideia básica em poucas imagens».¹⁰⁹

Ou seja, existe uma narrativa paralela que evidencia a existência de dois trabalhos; aqui, a imagem não ilustra literalmente o texto de Rem Koolhaas. Esta constatação reflete-se no discurso do artista Douglas Coupland, que em conversa com Madelon Vriesendorp acrescenta que tal como os textos de Rem Koolhaas, as ilustrações de Madelon «vêm da mesma fonte de luz e lançam a mesma sombra».¹¹⁰

107. Cf. *supra*, §2.2 e §2.3.

108. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 264.

109. «Because of their humorous power Vriesendorp's images soon became the thought-diagrams of the book. Like all effective icons they essentialised the basic idea, reduced it to a few images [...]» (*Idem*, pp. 19-20).

110. «Your paintings in there aren't at all, 'Here, illustrate this!', but the opposite. Like Rem's writings, they came from the same light source and cast the same shadow.» (Douglas Coupland in Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 237).

Deste modo e pós-fusão e complemento dos dois trabalhos, é evidente que tanto o arquiteto como a artista pensam sobre a cidade de Manhattan. A diferença prende-se com o meio de comunicação dessa reflexão: Rem Koolhaas quis transmiti-la através de texto; Madelon, como artista visual, quis transmiti-la através da imagem, que lhe é mais próxima – duas ferramentas de linguagem e comunicação, uma verbal, outra não verbal, mas que se complementam e partilham o mesmo discurso e ilustram uma mesma realidade – uma «narrativa paralela», como disse Koolhaas, mas ao mesmo tempo convergente no seu espírito. Aliás, Madelon contou-nos que, quando Koolhaas e ela justapuseram as suas obras, ficaram surpreendidos com a coerência resultante¹¹¹, mas que não deveria ser propriamente surpreendente dado que o material de base foi o mesmo, e foi tratado de uma maneira idêntica pelos dois.

Deste modo, mesmo que não tenham sido feitas para o texto – ou seja, não estão subordinadas ao texto, mas ao mesmo nível deste – as imagens de Madelon podem ser consideradas ilustrações no verdadeiro sentido da palavra,¹¹² pois ao ilustrarem a mesma realidade que o texto de Rem Koolhaas trata, *iluminam-no* – tal como, por sua vez, o texto de Koolhaas ilustra as pinturas de Madelon. *Delirious New York*, publicado por Rem Koolhaas em 1978, confirma assim, por um lado, a proximidade entre arquitetura e ilustração, estando o estudo da cidade exposto e clarificado por via da ilustração, uma disciplina de comunicação por imagem; e, por outro lado, que estas disciplinas são autónomas e distintas, tendo o OMA desta maneira tirado partido da formação de dois arquitetos e duas artistas ilustradores.

111. Conversa da autora com Madelon Vriesendorp (Anexo I, p. x).

112. A palavra «ilustrar» tem origem no latim *illustrāre*, que significa «iluminar, esclarecer» (José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 1977, vol. 3, p. 266).

São cerca de 20 as pinturas e ilustrações de Madelon que fazem parte da série «Nova Iorque».¹¹³ *Après l'Amour*, *Flagrant Délit* e *Freud Unlimited* são três das ilustrações de Madelon que entram em *Delirious New York* e formam a série de pinturas sobre Manhattan – as três ilustrações que não foram realizadas propositadamente para o manifesto retroativo. Estas ilustrações serão analisadas ao longo deste subcapítulo, juntamente com as pinturas *Manhattan Angelus* e *A Casa*, que não fazendo parte de *Delirious New York*, se relacionam com as personagens de *Après l'Amour* e *Flagrant Délit* e, especialmente, com a ilustração *Freud Unlimited*. Todas estas fazem parte de uma subsérie que a artista designou «A vida secreta dos edifícios»¹¹⁴ e que aproximaram a narrativa de Rem Koolhaas às suas referências freudianas e surrealistas, que tanto integram as suas ilustrações.¹¹⁵

Além das suprarreferidas, serão analisadas as ilustrações *The City of the Captive Globe*, *Welfare Palace Hotel* e *The Arrival of the Pool* de Madelon Vriesendorp, ilustrações pedidas por Rem Koolhaas que representam três dos projetos fictícios propostos pelo arquiteto para *Delirious New York*.

113. Cf. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 83-204.

114. Gargiani, *op. cit.*, p. 26.

115. Cf. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 20.



figura 36. Flagrant Délit (versão 1, 1975)



figura 37. Flagrant Délit (versão 2, 1975)

FLAGRANT DELIT E APRES L'AMOUR (1975)

Each evening the skyscrapers of New York assume the anthropomorphic shapes of multiple gigantic Millet's Angéluses [...] motionless, and ready to perform the sexual act and to devour one another [...]. It is the sanguinary desire that illuminates them and makes all the central heating and the central poetry circulate within their ferruginous bone structure [...]

Salvador Dalí¹¹⁶

A partir da citação de Salvador Dalí conseguimos compreender qual a fonte de inspiração de Madelon Vriesendorp para a sua série de ilustrações sobre Nova Iorque, «A Vida Secreta dos Edifícios», que captura a ideia de delírio¹¹⁷ e expressa a «componente surrealista e freudiana da cultura do OMA.»¹¹⁸

Em *Flagrant Délit*, Madelon, tal como indica o seu mestre Salvador Dalí, refere-se aos arranha-céus como pessoas, retratando a «tórrida relação amor/ódio de Manhattan com o modernismo.»¹¹⁹

Flagrant Délit conheceu duas versões, realizadas no mesmo ano, com algumas variações entre si. Nas duas versões, a cena é a seguinte: um quarto aparentemente banal de forma aproximadamente retangular que contém uma cama na qual estão deitados dois arranha-céus: o Chrysler Building e o Empire State Building. À esquerda uma porta aberta para o quarto, onde se encontra o Rockefeller Center que, com um foco de luz, irrompe pelo quarto dentro, apanhando o «casal» em flagrante delito. Por baixo da cama surge um tapete com a malha de Manhattan; do lado direito da pintura, ao lado da cama, uma mesa de cabeceira da qual surge o

116. *Apud* Koolhaas, *op. cit.*, p. 265.

117. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 19.

118. Gargiani, *op. cit.*, p. 26.

119. *Idem*, p. 263.

braço amputado da Estátua da Liberdade. Ao olharmos para a tocha da Estátua da Liberdade para onde é lançada luz, percebemos as restantes paredes que envolvem a cama. À direita uma pintura de um postal, que representa um farol sobre Daytona Beach, acima da cama. Em frente, uma parede com uma janela, pela qual se vêem os restantes arranha-céus de Manhattan, alguns encimados de cabeças humanas, observando a cena, e que se perdem de vista na linha do horizonte, onde o céu encontra o mar.

Assim, o Rockefeller Center, representando o Modernismo, é um detetive que invade abruptamente, com o seu raio inspetivo de luz (como se de uma luz de capacete de polícia se tratasse), o ambiente doméstico e confortável do idílio entre o Chrysler Building e o Empire State Building, que representam a Arte Deco.¹²⁰ Por outras palavras, o Chrysler Building e o Empire State Building apanhados pelo Rockefeller Center representam o fim de uma «história de amor» da cidade com a arquitectura de tradição ornamental, de que a Arte Deco é a última grande representante, quando o modernismo funcionalista europeu entra no quarto.¹²¹

Outras figuras e elementos simbólicos são colocados na ilustração *Flagrant Délit*: o dirigível da Goodyear esvaziado, como um preservativo usado; a malha de Nova Iorque que aparece por baixo da cama ilícita que representa o resultado (o descendente do ato), podendo até representar o «teatro de operações», onde tudo se desenrola.¹²² Na primeira versão da pintura, a Estátua da Liberdade surge como Vénus de Milo, espreitando atrás da janela do quarto e na cabeceira o braço da Estátua da Liberdade, juntos provavelmente símbolo a liberdade amputada, a democracia submetida aos interesses dos gigantes do capitalismo. Os arranha-céus no exterior do quarto, representando a comunidade dos arquitetos¹²³, observam o ato com perturbadores olhares

120. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 19.

121. *Idem*, p. 40; Cf. Gargiani, *op. cit.*, p. 27.

122. *Idem*, p. 19.

123. Segundo Gargiani, «*the busts identify [the skyscrapers] with their authors*» (*op. cit.*, p. 28).

vazios e semblantes inexpressivos (uma clara referência à pintura surrealista *O Mês da Vindima*, de Magritte¹²⁴), assistindo letargicamente ao maior confronto da história urbana e arquitetônica de Manhattan; ao mesmo tempo, podem remeter também para o observar da vida oculta do Manhattanismo, a vida secreta, sexual, psicológica e romântica dos edifícios da cidade de Manhattan.¹²⁵ *Flagrant Délit* contém ainda uma pintura de um postal de um farol perto de Daytona Beach dentro da própria pintura, pendurada sobre a cabeceira da cama, o que mais fortalece a associação deste quarto a um idílio da Arte Deco. [figura 38] Os faróis do carro do postal estão direcionados para a tocha da Estátua da Liberdade, surrealisticamente ultrapassando os limites do postal na segunda versão.



figura 38. Uma das versões do postal que Madelon reproduziu em *Flagrant Délit*



Madelon Vriesendorp utiliza nestas pinturas uma perspectiva paralela, um código de representação elementar, mas eficaz que muito facilmente nos coloca no espaço representado, ou seja, coloca-nos a nós como espectadores do acto ilícito. Em *Flagrant Délit*, Madelon pretende dar o sentido de profundidade e a sua

124. *Idem, ibidem.*

125. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 40.

tradução não é apenas um modo de representar o mundo tridimensional de Manhattan e dos seus edifícios sobre uma superfície bidimensional, mas um novo modo de olhar sobre eles, inserindo-nos na sua visão. A observação dos dados torna-se mais natural e precisa e ao mesmo tempo adquire maior credibilidade e realidade como Madelon pretende até pela técnica utilizada, aguarela e guache, que «consegue um alto grau de realismo com fidelidade de cores e detalhes».¹²⁶ A relação entre os diferentes objetos existentes na ilustração é comunicada de forma unitária graças à profundidade que os acompanha, fruto do uso desta perspetiva.¹²⁷

Neste aspeto, da primeira versão para a segunda, a alteração mais clara é o ocultar do teto, o que modifica bastante a pintura pois tende a aproximar-nos mais da ação e a parecermos mais presentes no espaço. A linha do horizonte no fundo está também mais presente na segunda versão, o que também dá maior noção de distância e profundidade, encaminhada pela perspetiva dos outros arranha-céus. Efetivamente, é este recurso aos códigos da perspetiva mais elementar, associados a uma representação depurada, que permite a Madelon transmitir de uma maneira clara, direta e eficaz a sua mensagem crítica sobre a arquitectura e a cidade de Nova Iorque, com todos os elementos simbólicos com que o faz.

Como referido, a inclusão de elementos artísticos das mais diversas origens está também bem patente nesta ilustração – a Vénus de Milo, um postal do Rockefeller Center, *O mês da vindima* de Magritte, ou um postal de Daytona Beach são referenciados, citados ou copiados livremente pela artista para servir os propósitos simbólicos da ilustração, tornando-a mais familiar, ou simplesmente como exercício quintessencialmente pós-modernista de citação histórica desligada do seu contexto, que coloca ao mesmo nível a “arte erudita” e a “arte popular”.

126. Philip Hallawell, *À Mão Livre: a linguagem e as técnicas do desenho*, 1994-1996, p. 36.

127. Cf. Massironi, *op. cit.*, pp. 56-57.



figura 39. Après l'amour (1975)

Ainda antes das duas versões de *Flagrant Délit*, Madelon pintara, no mesmo ano de 1975, *Après L'amour*, a primeira versão desta cena, antes da entrada da modernidade, representada pelo Rockefeller Center. Se observarmos *Après L'amour*, não olhando para a sua versão seguinte *Flagrant Délit*, encontramos o mesmo quarto e a mesma cama sobre o qual estão deitados o Chrysler Building e Empire State Building. De igual modo, sobre a cabeceira da cama está uma pintura, mas diferente da das versões posteriores; uma mesa de cabeceira à direita com um cadeeiro e um telefone, ainda não com o braço da Estátua da Liberdade, descobrindo um tapete um pouco mais abaixo, onde também não se distingue ainda o mapa de Manhattan. A janela do quarto, à esquerda, permite, tal como nas versões posteriores, observar os restantes arranha-céus de Manhattan, coroados com os bustos dos seus arquitetos.¹²⁸

Assim e ao primeiro olhar sobre a pintura, o que vemos de imediato é a cama, os dois arranha-céus e a pintura sobre si. A pintura acima dos arranha-céus representa a imagética americana, seguindo as palavras da artista, «a pintura mais feia e de mau gosto», «a coisa mais horrível que eu poderia pensar, indicando a beleza do mau gosto e toda a imagética da América».¹²⁹

De seguida e observando uma vez mais a segunda versão, *Flagrant Délit*, verificamos que na primeira versão *Après L'amour*, nos encontramos na mesma posição do Rockefeller Center, antes da sua entrada. Ou seja, estamos no lugar da futura entrada da modernidade. Considerando então que o braço amputado da Estátua da Liberdade simboliza, em *Flagrant Délit*, o amputar da liberdade, é claro que nesta primeira versão não faria sentido existir este elemento. Deste modo apenas aparecem sobre a mesa de cabeceira um cadeeiro e telefone

128. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 263.

129. *Idem*, p. 61.

comuns – uma representação fiel de um ambiente doméstico –, com um tapete um pouco mais abaixo, aparentemente com o mesmo intuito e sem outro significado.

Na primeira versão são revelados a partir da luz na ponta do coroamento de um dos arranha-céus os sexos, o homem e a mulher, respetivamente Empire State Building e Chrysler Building.¹³⁰ A partir da janela à esquerda da pintura, percebemos o detalhe das cabeças com ou sem ombros e braços humanos nos diversos arranha-céus representados como peça de vestuário, sendo aqui evidente que também Madelon acredita na «lobotomia» de que Rem Koolhaas tanto nos fala em *Delirious New York*. «Lobotomia» que, para Koolhaas, significa um corte ou separação da arquitectura exterior da arquitectura interior (no desenho de Madelon o vestuário como «arquitectura exterior» e a pessoa que está por dentro do vestuário como «arquitectura interior»¹³¹).

Também nesta pintura e primeiro do que em *Flagrant Délit*, é utilizada uma perspetiva elementar. Em *Après L'amour* já aparece a solução de não estar representado o teto do quarto, o que e referindo mais uma vez, dá-nos uma sensação de maior proximidade com a cena.

Para quem observa *Après L'amour*, depois de conhecer *Flagrant Délit*, esta cena é como que um cenário de tragédia grega. Ao contrário de nós, os arranha-céus Arte Deco ignoram o fim «trágico» que os espera: serem apanhados pela modernidade, que porá um fim à «promiscuidade» da arquitectura de tradição ornamental. Nós, tal como o coro de arranha-céus que espreita pela janela, somos meros espectadores da cena, impotentes para alterar o seu desfecho.

130. *Idem*, pp. 44 e 61.

131. Koolhaas, *op. cit.*, p. 104.

Mais uma vez Madelon apropria-se da imagética da arte popular dos postais turísticos, como se pode observar pela representação do Empire State Building que mimetiza a representação dos postais dos anos 40, notavelmente o halo que emana da sua agulha. [figura 40]

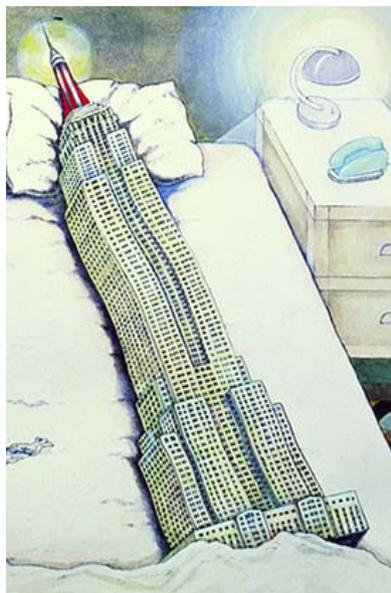


figura 40. «O Empire State Building à noite» (postal dos anos 40) e pormenor do Empire State Building em Après l'amour de Vriesendorp



figura 41. Freud Unlimited (1975)

FREUD UNLIMITED (1975)

I think that after the first painting Maddie did [Après l'Amour], we started to fantasize about a sequel. It was so suggestive, you wanted to know 'what happens next?' So, in the second painting, Flagrant Délit, the Rockefeller Center (modernity) destroys the idyll between Chrysler and Empire State. And the third painting [Freud Unlimited] shows the unravelling of the whole story through excessive explicitness. We were aware that was a parallel narrative in the whole book, an emotional reinforcement of the whole argument.¹³²

É a partir de *Après l'Amour* e *Flagrant Délit* que surge a última das três ilustrações principais da série que não pensada para tal, aparece como narrativa desenhada em *Delirious New York*.

Ao contrário das primeiras ilustrações desta série, a ação em *Freud Unlimited* ocorre noutra espaço e representa desta vez não o ato ilícito, mas sim o consciente e subconsciente da cidade de Manhattan,¹³³ transparecendo, muito apropriadamente, um ambiente onírico e surrealista. Estamos novamente num quarto, desta vez aparentemente circular e inundado de água. Na sua parede estão penduradas três pinturas de postais e uma janela.

Novamente, uma cama ocupa o lugar central, mas desta vez essa cama, feita e arrumada, é a própria ilha de Manhattan, cuja colcha é a malha urbana de Manhattan e que flutua. Rodeando a cama estão os três edifícios de toda a ação anterior, o Rockefeller Center, Chrysler Building e Empire State Building, respetivamente da esquerda para a direita, desta vez não antropomorfizados nem sujeitos a diferentes relações de força, mas simplesmente como simples objetos inanimados, semi-submersos pela água. Debaixo da superfície da água,

132. Koolhaas in Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 264.

133. Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 55-56.

um emaranhado confuso de túneis de metro, condutas e canalizações, por entre os quais se distinguem ainda os embasamentos de dois dos arranha-céus.

Assim, e tal como nas duas pinturas anteriores, a cama surge novamente como elemento central da cena, para a qual a nossa atenção é guiada em primeiro lugar, representando mais uma vez, e agora de um modo mais subtil, a vida sexual da cidade de Manhattan,¹³⁴ mas também de um modo mais geral, como símbolo do sono e do sonho, o subconsciente coletivo da cidade.

Com efeito, através da sua imagética fortemente simbólica, e como o próprio nome indica, *Freud Unlimited* constitui uma representação gráfica da teoria de Freud sobre o consciente e o subconsciente, transportadas e aplicadas a uma cidade, neste caso à cidade de Manhattan: o consciente, que está à superfície, é um cenário ordenado, uma malha de arruamentos estritamente ortogonal, as linhas retas dos edifícios; e o subconsciente, que está oculto na infraestrutura debaixo da superfície: as condutas de cablagens elétricas, os tubos de esgoto, os túneis de metro, tudo aquilo que a cidade pretende esconder mas que corresponde às necessidades mais básicas da sua sobrevivência (eletricidade, saneamento, transporte) e aos elementos fundamentais da formação da sua identidade.¹³⁵

No fundo, trata-se de uma representação gráfica das palavras de Emilio Ambasz, no seu texto publicado em 1971 «Manhattan: Capital of the 20th Century», segundo o qual a «fundação conceptual e funcional» de

134. *Idem*, p. 52.

135. Cf. *Idem*, p. 56.

Manhattan é a sua rede de infraestruturas – os «túneis e estações de metro, câmaras de esgoto, canalizações de água e gás, cabos de electricidade, linhas de telefone, televisão e computadores»¹³⁶.

Os quadros pendurados na parede à superfície garantem continuamente um espaço de quarto comum como nas ilustrações anteriores, *Après l'Amour* e *Flagrant Délit*; os arranha-céus com metade do seu corpo no consciente e outra metade no subconsciente, evidenciam mais ainda a dicotomia entre o consciente e o plano inferior ao da consciência (subconsciente), que influencia a conduta dos arranha-céus como se de pessoas se tratassem.

Logo, o que se encontra abaixo da superfície pode ser interpretada como a vida oculta de Manhattan, o subconsciente da cidade e das pessoas que nela habitam.¹³⁷

Mais uma vez, Madelon utiliza nesta pintura a perspetiva paralela, cujo objetivo parece ser colocar-nos no espaço da ação e sermos também nós um dos arranha-céus, estando parte de nós acima da água e outra parte abaixo. Nesta pintura parece um pouco evidente a não colocação do teto. A atenção é voltada para os planos inferiores e para o tema do subconsciente de Manhattan e daí fazer sentido não ter sido colocado um plano superior.

Enquanto que *Après l'Amour* e *Flagrant Délit* remetem para uma realidade metafórica “credível”, uma vez que, representando objetos do quotidiano, simplesmente substitui pessoas por edifícios antropomorfizados,

136. Emilio Ambasz *apud* Gargiani, *op. cit.*, p. 44.

137. Fosco Lucarelli, «Madelon Vriesendorp's Manhattan Project», 2 de fevereiro de 2015 (disponível em <<http://socks-studio.com/2015/02/02/madelon-vriesendorps-manhattan-project/>>).

obtendo um efeito quase cómico, *Freud Unlimited* introduz um elemento de estranheza que o torna mais perturbador que as cenas antecessoras. Efetivamente, esta pintura parece representar um sonho que o espectador de *Flagrant Délit* poderia ter, com toda a estranheza familiar – ou seja, com todo o *surrealismo* – de um sonho. Familiar porque encontramos novamente uma cama e um quarto habitado pelas mesmas personagens das cenas anteriores, estranheza porque a cama já não é uma cama, o quarto já não é retangular e os edifícios parecem já não ter vida – parecem simplesmente edifícios. E aqui reside o golpe de genialidade de Madelon: nas cenas anteriores, ela habituou-nos a ver os edifícios como unidades animadas e com personalidade, ao ponto de, quando estes são representados como objetos inanimados, isso causar-nos estranheza. Madelon ensinou-nos a ver a alma da arquitetura.



figura 42. 10 ans après l'amour (1984)

10 ANS APRES L'AMOUR (1984)

10 Ans Après L'amour (ou *The Birthday Party*), de 1984, não fazendo oficialmente parte da série de Nova Iorque, é uma sequela que comemora os 10 anos de *Après L'amour* e é o último capítulo conhecido sobre o caso de amor entre os arranha-céus, sendo por isso muito importante para completar a nossa análise.

A cena que representa a série final do romance é a seguinte: em primeiro plano, o Empire State Building à esquerda e o Chrysler Building à direita com uma mesa entre si com um bolo de aniversário em forma de secção de coluna grega e outros pequenos elementos como dois copos de sumo, um deles derrubado; no espaço interior da sala vários edifícios com escalas menores, nomeadamente, a casa em Delaware de Robert Venturi, o Portland Building de Michael Graves, Bank of America Center e o edifício AT&T de Philip Johnson e um edifício de Bob Stern; em cima uma fita de festa de aniversário com elementos de edifícios pós modernos, que mais parecem coroamentos ou partes de fachada de edifícios; à direita uma cortina que esvoaça e em frente uma grande janela de onde vemos a malha de Manhattan.

Remetendo-me às palavras de Madelon Vriesendorp no seu livro, esta «é a série final do romance entre o pai e mãe (...). A festa das crianças»¹³⁸, dez anos depois. Assim, e lembrando o seu papel de representantes da Arte Deco, o pai é o Empire State Building e a mãe o Chrysler Building, que se debruçam sobre os seus filhos que representam por sua vez a arquitetura pós-modernista. Madelon concebe aqui uma espécie de árvore genealógica que nos chama a atenção para a origem do pós-modernismo na antiga tradição ornamental da arquitetura pré-modernidade. Algo que evidencia esta ligação é também o bolo sobre a mesa entre os dois

138. *Idem*, p. 59.

arranha-céus, que é na realidade a base de uma coluna grega truncada, uma representação extraordinariamente fiel da operação pós-modernista por excelência: tomar um elemento da arquitetura clássica e apropriar-se dele a bel-prazer, desprovendo-o de qualquer sentido e regra originais. Para rematar a metáfora, as quatro velas sobre o bolo assinalam os quatro anos que passavam desde a Bienal de Veneza de 1980, o momento do nascimento “oficial” do movimento pós-modernista.¹³⁹

A fita de festa de aniversário representa também fielmente uma festa de aniversário de crianças, sendo que, neste caso, as grinaldas são elementos de referência do pós-modernismo, coroamentos ou fachadas genéricas pós-modernas utilizadas na arquitetura deste movimento. Os copos de sumo, um deles derrubado sobre a mesa, remetem mais uma vez para a vida doméstica e quotidiana do casal, como já acontecia com a mesa de cabeceira e candeeiro comuns de *Après l'Amour*, desta vez com filhos.

De facto, o casal, que em *Flagrant Délit* era ilegítimo e promíscuo face às rígidas regras da modernidade, encontra-se agora legitimado pelos seus filhos e pelo seu quotidiano comum. Ao ser capaz de constituir uma família «normal», a arquitetura de tradição ornamental liberta-se finalmente da opressão da modernidade.

Em relação aos seus códigos de representação, esta pintura tem a originalidade de conter em si dois tipos de perspetiva de geometria distinta: perspetiva paralela e perspetiva cavaleira, cada um com a sua função representativa e simbólica. Em primeiro plano, a perspetiva paralela mais uma vez nos coloca facilmente no espaço de ação; a ausência de teto é desta feita complementada por uma representação dos arranha-céus curvados e ultrapassando os limites da tela, parecendo que não cabem no espaço de tão altos. Esta

139. Cf. Gargiani, *op. cit.*, p. 87.

representação não só permite fazer uma evidente distinção entre os «adultos» e as «crianças», mas remete também para uma predileção de Madelon, a «confusão de escalas»¹⁴⁰, como a que nos mostrou aquando da conversa que tivemos com ela: colecionar postais de arranha-céus que, de tão altos, não cabem por inteiro nas fotografias. [figura 43]



figura 43. Postais de edifícios «tão altos que não cabem nos limites do postal» numa parede do corredor do apartamento-estúdio de Madelon Vriesendorp

Por outro lado, como não vemos os cantos da sala, existe a ilusão de haver ou não teto a partir do momento em que a janela termina, o que nos transmite um espaço de menor pé-direito.

Já a imagem que vemos do lado de fora da janela, abandona a perspetiva paralela por uma perspetiva cavaleira, onde já não se encontra a densa malha de arranha-céus de Manhattan com membros humanos, como em *Flagrant Délit*, mas uma paisagem urbana dispersa de uma cidade descaracterizada e desprovida de alma,

140. «Scale confusion is very important to me.» (Madelon Vriesendorp in Basar e Trüby, *op. cit.*, 215).

constituída por paralelepípedos uniformes e indistintos, muito provavelmente representando a monotonia e decadência do urbanismo de princípios modernistas em contraste com a «festa» de formas e cores do pós-modernismo, em primeiro plano.

Por fim, não podemos deixar de referir a impressionante perspicácia de Madelon Vriesendorp na perceção da importância deste movimento na história da arquitetura e da sua filiação na arquitetura de tradição ornamental, mas também dos seus ícones mais representativos. De facto, é incrível constatar na cena a presença do Portland Building de Michael Graves, concluído dois anos antes da pintura, mais ainda do edifício AT&T de Philip Johnson, hoje um dos ícones mais representativos do estilo pós-modernista na arquitetura, construído no mesmo ano da pintura *10 Ans Après l'Amour*. Madelon demonstra assim a sua capacidade invulgar de leitura da realidade com o dedo no pulso da história da arquitetura.



figura 44. Manhattan Angelus (1975)

MANHATTAN ANGELUS (1975)

A pintura *Manhattan Angelus* é evidentemente uma interpretação de *L'Angelus* de Jean-François Millet, em que um casal de camponeses, de cabeças curvadas, reza uma oração (a oração *Angelus* que comemora a Anunciação), sobre um cesto de batatas num vasto campo agrícola. Outros elementos que aparecem em *L'Angelus* são uma forquilha e um carrinho de mão carregado de sacas – todos estes elementos à volta do casal; também marcante na composição é a linha do horizonte, de onde avistamos a igreja da aldeia, da qual imaginamos o emanar do toque dos seus sinos. Pela temperatura da cor presente nesta pintura de Jean-François Millet, trata-se provavelmente de um final de tarde, do final de uma jornada de trabalho.

Esta pintura surge num momento difícil para Paris, período de nostalgia e saudosismo para os parisienses, a propósito do mundo da máquina que invadia a cidade e resultava numa «aguda urbanização» que os fazia fugir para o que era o seu habitat natural, o campo. Assim, a pintura surge do próprio saudosismo do autor, Jean-François Millet, que a partir de uma memória de infância tem a ideia para a pintura: «A ideia para *L'Angelus* veio até mim porque recordei que a minha avó, ouvindo os sinos da igreja tocarem enquanto nós trabalhávamos nos campos, fazia-nos sempre parar o trabalho para rezar a oração *Angelus* pelos pobres falecidos.»¹⁴¹

141. «C'est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant autrefois dans les champs, ma grand-mère ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'Angélus "pour ces pauvres morts"» (Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet: au-delà de l'angélus*, 2002, p. 317.



figura 45. L'Angelus, de Jean-François Millet (1857-1859)

Esta pintura foi alvo de diferentes reinterpretações de Salvador Dalí, que pintou várias versões deste quadro no seu estilo surrealista. Provavelmente inspirada nestas, e no seguimento da sua própria reinterpretação para *Exodus*, que analisámos acima (p. 73), Madelon Vriesendorp faz uma nova interpretação destas figuras no contexto da sua crítica a Manhattan.

Na pintura *Manhattan Angelus* também aparece um casal, o mesmo casal de arranha-céus antropomorfizados das suas outras pinturas, Empire State Building e Chrysler Building, respetivamente à esquerda e à direita – as clássicas personagens Arte Deco representantes da vida sexual da cidade na obra de Madelon. As suas posições são bastantes fiéis à pintura original de Millet, estando o “edifício masculino” (Empire State) e o “edifício feminino” (Chrysler) com posturas idênticas às do homem e mulher da pintura original.

Além do casal de arranha-céus, estão também representadas as alfaias e objetos agrícolas que apareciam na pintura *L'Angelus*, nomeadamente a forquilha, o cesto com batatas e os sacos no carrinho de mão, elementos decalcados da pintura original que não deixam margem para dúvida sobre a relação directa entre elas. Estão igualmente presentes uma marcada linha do horizonte e as cores quentes de um pôr do sol.

O vasto campo agrícola vazio é reinterpretado pela malha urbana de Manhattan homogénea e uniforme, que parece infinita como o oceano e que, ao contrário de *Captive Globe* e à semelhança de *10 ans après l'amour*, se mostra acastanhada, achatada e desinteressante.

Salvador Dalí considerava que os camponeses na pintura de Millet choravam na verdade a morte de um filho.¹⁴² Em *Manhattan Angelus* podemos igualmente suspeitar que o casal de edifícios reza e chora pela morte da sua linhagem, a arquitectura ornamental, substituído por um modernismo decadente. O pôr do sol acentua essa sensação de fim de ciclo, de ocaso da arquitectura ornamental. O casal parece concentrar-se no Central Park, o único refúgio da rígida malha de Manhattan, onde parecem esperar que medrem as suas sementes e nasçam os seus frutos no dia seguinte (a arquitectura pós-modernista representada em *10 ans après l'amour*).

Assim, tal como em *L'Angelus*, a cena representada em *Manhattan Angelus* também perpassa um certo saudosismo: um suspirar pelo ocaso da arquitectura de tradição ornamental, violentamente substituído por um modernismo rígido e desinteressante, tal como o novo progresso urbano rompia a sua ligação com a centenária tradição rural na época de Millet. Trata-se, portanto, de uma nova metáfora para a mesma mensagem de *Flagrant Délit*.¹⁴³

A composição utilizada em *Manhattan Angelus* baseia-se, mais uma vez, numa simples e acentuada perspectiva paralela, que nos coloca *in loco* como autênticos espectadores da cena, que deste modo é comunicada de uma forma unitária graças ao uso de um único ponto de fuga, algo que também acontece nas outras ilustrações estudadas.

Como vimos também nas análises anteriores, Madelon Vriesendorp não é adepta do simbolismo oculto, colocando sempre em evidência os elementos mais simbolicamente importantes da composição – no centro

142. R. Bruce Elder, *Dada, Surrealism, and the Cinematic Effect*, 2013, p. 537.

143. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 264.

das suas pinturas, em primeiro plano, por vezes com dimensões ou proporções exageradas relativamente aos restantes elementos. Em *Manhattan Angelus*, para além disso, tende a respeitar a organização da pintura original, sendo a percentagem de área de céu e terra semelhantes às de *L'Angelus*, o que mais uma vez demonstra o seu gosto pela transformação de imagens, conservando-lhes sempre semelhanças com as referências originais.



figura 46. A Casa (1975)

A CASA (1975)

A *Casa*, ilustração do mesmo ano das anteriores, coloca-nos novamente num quarto com uma cama, que não o quarto do ato ilícito de *Flagrant Delit* ou o quarto redondo sonhado de *Freud Unlimited*, mas que representa, tal como em *Freud Unlimited*, o consciente e o subconsciente da cidade de Manhattan, em ambiente onírico e surrealista.¹⁴⁴

O quarto é de planta retangular e, à semelhança do quarto de *Freud Unlimited*, tem três pinturas nas paredes e, no fundo e ao centro, uma janela. Através desta janela vemos a mesma cena representada em *Manhattan Angelus*. Em primeiro plano está uma cama, de roupa totalmente branca como a cama de *Après l'amour* e *Flagrant Délit*, na ponta da qual está sentada uma Estátua da Liberdade como um ser humano, de expressão grave, que se parece despir para se deitar. Os quadros pendurados nas paredes são de uma pintura de um postal que já aparecia em *Freud Unlimited*, e duas ilustrações de dois projetos conceptuais de Koolhaas em *Delirious New York*, nomeadamente o Hotel Sphinx e o Hotel Welfare Palace, que representam duas perspetivas críticas sobre Manhattan.

O pavimento do quarto é constituído por um mapa da malha da cidade de Manhattan, quebrando-se a meio da ilustração para, tal como em *Freud Unlimited*, nos mostrar as condutas e canalizações subterrâneas da cidade, como se tivesse ocorrido uma catástrofe natural e posteriormente ficassem as fendas. A malha de Manhattan não termina, no entanto, na parede do fundo, como um eixo que atravessa toda a composição, é retomada na cena de *Manhattan Angelus* que ocorre no exterior do quarto e se vê pela janela, como a

144. Cf. *Idem*, pp. 55-56.

continuação infinita da malha da cidade. Lá fora estão novamente o casal Chrysler Building e Empire State Building, na mesma posição e cena de *Manhattan Angelus*, mas desta vez à noite, evidenciando mais ainda o ambiente onírico de toda a composição e, simultaneamente, reforçando o simbolismo do fim da arquitectura ornamental.

Mais uma vez, a cama surge como um dos elementos principais da ilustração e, à semelhança de *Freud Unlimited*, representa de um modo mais subtil a vida sexual da cidade de Manhattan¹⁴⁵, mas também o surrealismo onírico. Nesse sentido, *A Casa* constitui também uma representação gráfica da teoria freudiana do subconsciente aplicada à cidade de Manhattan: mais uma vez, o consciente, o que está à superfície, evidenciado pela retícula da cidade, um cenário extremamente ordenado; o subconsciente, que está oculto debaixo da retícula mas que pode ser agora vislumbrado nestas ilustrações (cablagens, tubos de esgoto, túneis de metro, idênticos aos de *Freud Unlimited*).¹⁴⁶

No entanto, a Estátua da Liberdade como mulher humana é o elemento mais forte e simbólico da composição. Sentada sobre a cama, no seu ambiente privado, parece despir-se, cansada, do seu vestuário diário; despir-se do conceito artificial de liberdade que desempenha durante o dia, como se tratasse de uma atriz que representa um papel que não corresponde à sua verdadeira identidade – uma personagem em cena durante o dia, representando um ideal norte-americano de liberdade estereotipada, e uma “pessoa comum” quando no seu leito doméstico. Com efeito, Madelon mostra-nos uma Liberdade de semblante carregado, que parece

145. *Idem*, p. 52.

146. *Idem*, p. 56.

conhecer a verdade sobre Manhattan e a cultura norte-americana, e a hipocrisia entre a liberdade do “sonho americano” e a realidade de uma cultura urbana implacavelmente individualista e cruel.

Deste modo, Madelon explora melhor o conceito de “lobotomia” de Rem Koolhaas, o corte ou separação da arquitetura exterior relativamente à arquitetura interior. Neste caso, e através desta dualidade da Estátua, como personagem artificial no exterior e pessoa comum no interior, Madelon apresenta a cidade moderna «lobotomizada» que se divide entre camada aparente e não aparente, artificial e orgânico, construção teórica e realidade prática, consciente e subconsciente.¹⁴⁷

O código de representação utilizado é, uma vez mais, a perspectiva paralela. No entanto, ao contrário do que sucedia nas ilustrações anteriores, esta perspectiva é rasgada diagonalmente pela cama em primeiro plano, que não se insere no ponto de fuga principal da composição. Tal faz sobressair os dois elementos simbólicos principais da composição, nomeadamente a Estátua da Liberdade e a sua cama, ainda mais destacada pelas suas dimensões exageradas relativamente o tamanho da estátua, e a malha urbana de Manhattan, que começa pelo subterrâneo desordenado e se estende até ao infinito. Apesar da presença de muitos elementos e muita informação visual, a perspectiva paralela garante unidade à pintura.

147. Koolhaas, *op. cit.*, p. 104.

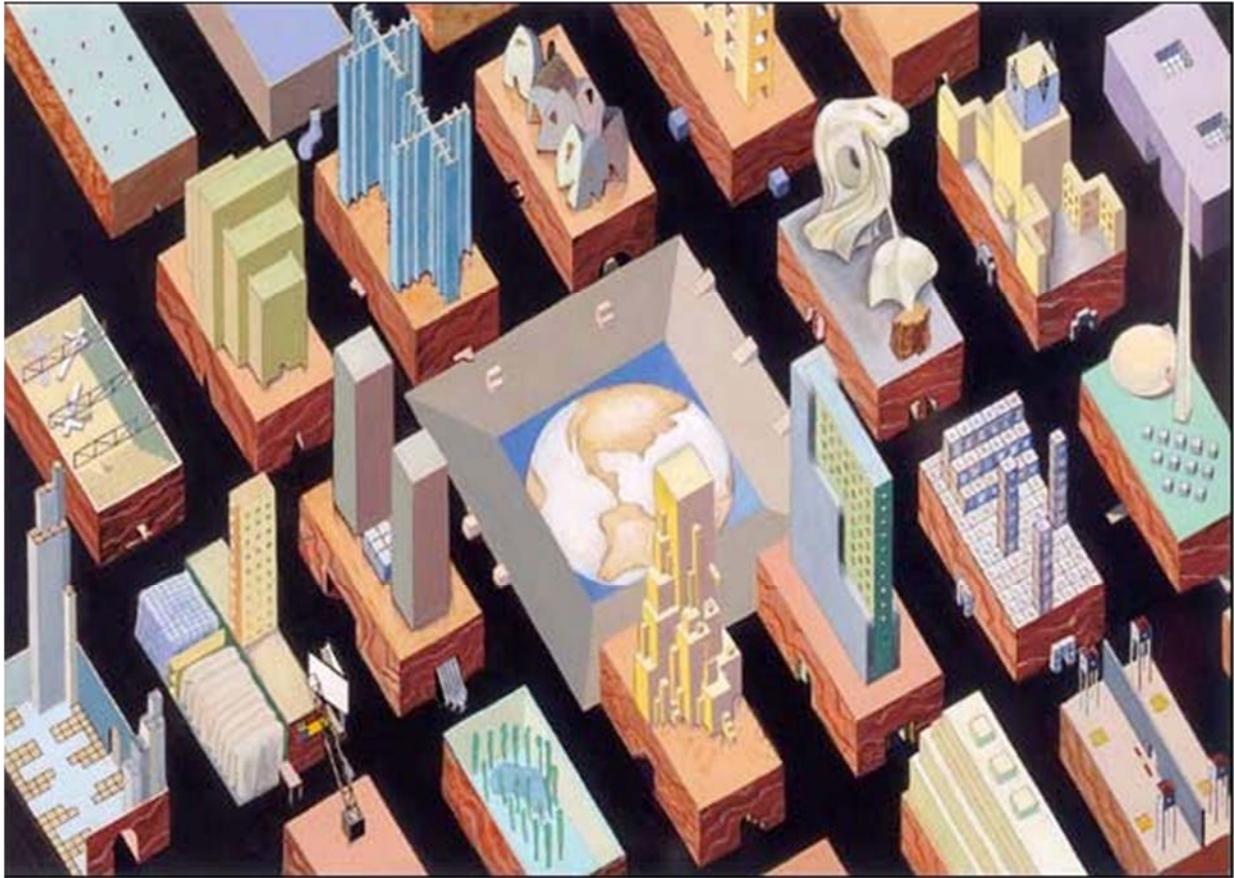


figura 47. The City of the Captive Globe
(1972)



*Figura 48. The City of the Captive
Globe, de Zoe Zenghelis (1972)*

THE CITY OF THE CAPTIVE GLOBE (1972-2011)

*The City of the Captive Globe is devoted to the artificial conception and accelerated birth of theories, interpretations, mental constructions, proposals and their infliction on the World. It is the capital of Ego, where science, art, poetry and forms of madness compete under ideal conditions to invent, destroy and restore the world of phenomenal Reality.*¹⁴⁸

The City of the Captive Globe («a cidade do globo cativo»), é uma das ilustrações mais reconhecíveis de Madelon Vriesendorp e de *Delirious New York*, tendo conhecido quatro versões ao longo dos anos.

As primeiras duas versões são de 1972; uma da exclusiva autoria de Zoe Zenghelis (a que mais aparece em diferentes edições de *Delirious New York*) e a segunda de Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendorp. Qualquer uma das versões é originalmente uma ilustração e uma das únicas ilustrações realizadas propositadamente para o livro *Delirious New York*, a pedido de Rem Koolhaas. Numa entrevista que realizamos na casa-estúdio de Madelon Vriesendorp, a artista revela que a ilustração é baseada num desenho básico de Rem Koolhaas, onde já era visível o esquema e códigos de desenho a utilizar.

Estas são duas das ilustrações e respetiva teoria que mais marca Madelon no pensamento sobre a cidade e que parece fazê-la dar um salto para o desenvolvimento de toda a série de ilustrações sobre Nova Iorque, poucos anos depois, em 1975, a paixão pelo colecionismo e o modo como trata e se dirige à sua coleção, daí as suas ilustrações estarem evidentemente ligadas ao seu colecionismo, aos seus postais e a linha de pensamento do ex-casal ser tão comum de tão partilhada que era a sua vida e trabalho.¹⁴⁹

148. Koolhaas, *op. cit.*, p. 294.

149. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 43.

Ambas as ilustrações *The City of Captive Globe* consistem numa representação em perspectiva militar de um conjunto de inúmeros blocos paralelepípedicos dispostos numa retícula ortogonal, quase iguais entre si, como quarteirões extrudidos, cruzados por arruamentos. No topo desses blocos paralelepípedicos encontram-se os mais variados edifícios e construções – um por bloco – mais ou menos utópicos, de linguagens completamente distintas, cada um oriundo de um movimento arquitetónico diferente. No centro da imagem o globo terrestre, colocado num vazio, numa praça urbana.

Durante a nossa conversa, Madelon explicou que as ilustrações *The City of the Captive Globe* baseiam-se na teoria de Rem Koolhaas segundo a qual a morfologia urbana clássica da malha ortogonal (ou seja, ruas e quarteirões dispostos em retícula regular), especificamente na aplicação em Manhattan, tinha a virtude de poder abranger em si os mais diversos estilos, movimentos e ideologias socio-arquitetónicas. Nesse aspecto, Manhattan fora, ao longo do século XX, um laboratório de experimentação prática de ideais e manifestos artístico-arquitetónicos vanguardistas, que em teoria se afirmavam incompatíveis entre si, mas que em Nova Iorque coexistiam pacificamente, apesar das suas diferenças, cada um no seu quarteirão de dimensões fixas e, portanto, em igualdade democrática.¹⁵⁰ A partir deste postulado, Madelon declarou ter compreendido que uma cidade era «um sistema onde tudo é possível; possibilidades infinitas e a coexistência de tudo»,¹⁵¹ tendo acabado por transportar esse mesmo conceito para a sua coleção de objetos, à qual também chama de «cidade».¹⁵²

150. «[...] many of New York's skyscrapers had in fact ideological ambitions, to the extent that they represented in many ways the realisations of those European avant-garde movements [...] in Manhattan [...], they coexisted within the Grid as if they had always been intended as each other's necessary complement without any tempering of their truculence» (Koolhaas *apud* Gargiani, *op. cit.*, p. 16).

151. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 43.

152. Cf. *supra*, §2.3.

Assim, e observando as ilustrações, percebemos uma organização muito rígida e Manhattiana dos quarteirões retangulares, uma rigidez reforçada pelo material de que se constituem as bases extrudidas desses quarteirões-granito na primeira versão e uma espécie de pedra ou tijolo na segunda – todos paralelos entre si, que evidentemente representam os quarteirões e as ruas da retícula urbana de Manhattan; e uma desorganização dos edifícios e seus constituintes acima desses blocos, comunicando uma cidade cujos edifícios se vão desenvolvendo individualmente no seu quarteirão, não estabelecendo relações de aproximação com os edifícios vizinhos, sendo o único elemento em comum o facto de que todos representam uma vanguarda diferente. Deste modo, Madelon representa a malha onde, segundo palavras da própria, «todas as diferentes ideologias podem coexistir».¹⁵³

Conseguimos distinguir vários projetos representados na ilustração, com as origens mais diversas, desde o *design* construtivista russo (a Tribuna de Lenine de El Lissitzky), à pintura surrealista de Salvador Dalí (a estrutura de *L'Angélu architectonique de Millet*), passando pela utopia urbana de Le Corbusier (torres do Plano Voisin) e pelo arranha-céus RCR Building de Raymond Hood, e ainda por outros autores como Mies van der Rohe, Kazimir Malevich e Superstudio. Esta estratégia intensifica a ideia de Manhattan como laboratório experimental pluralista, como «catálogo de movimentos de vanguarda [...] Futurismo, Construtivismo, Expressionismo, Surrealismo»¹⁵⁴, como incubadora de novos ideais arquitectónicos e, por extensão, do Mundo.¹⁵⁵

153. Conversa da autora com Madelon Vriesendorp (Anexo I, p. xii).

154. Gabriele Mastrigli, «Rem Koolhaas and the Bourgeois Myth of New York», in *San Rocco*, n.º 8 [em linha] (disponível em <<http://socks-studio.com/2014/12/05/rem-koolhaas-and-the-bourgeois-myth-of-new-york-gabriele-mastrigli-2013/>>).

155. «*all these Institutes together form an enormous incubator of the World itself*» (Koolhaas *apud* Gargiani, *op. cit.*, p. 16).

Com efeito, o «globo cativo», localizado no centro da imagem, no vazio da praça, simboliza toda a diversidade ideológica do mundo contida no centro da cidade; por outras palavras, a teoria de que todos os diferentes movimentos e ideologias contribuem para a construção e enriquecimento da cidade e do mundo¹⁵⁶. O «globo cativo», como o subconsciente de Manhattan, representa a verdadeira identidade diversificada e cosmopolita desta cidade.¹⁵⁷

A nível gráfico, a diferença mais evidente entre as duas versões é a escolha de tons e o modo como o globo se posiciona em relação ao vazio central, que é maior na segunda versão.

Assim, enquanto a versão de Zoe Zenghelis se caracteriza pela utilização de tons muito suaves (branco, cinzento, rosa e azul claros) e existe textura entre os blocos, que nos dá a sensação de pavimento, as ruas de Manhattan; na segunda versão, de Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, as ruas estão representadas com um preto uniforme, sem textura, e os diferentes blocos alaranjados como um tijolo, aumentando assim o contraste entre os quarteirões e os arruamentos, ao ponto de parecer que os blocos estão suspensos no espaço sideral. Esta alteração em relação à primeira versão permite colocar em evidência o simbolismo da organização em quarteirões autónomos numa retícula muito organizada, de onde crescem em altura diferentes edifícios, diferentes «ideologias». Também os edifícios, ao contrário da primeira versão, têm cores variadas, o que também intensifica a noção de diversidade das várias arquiteturas que coexistem numa mesma retícula. Também o vazio central difere da primeira versão, não sendo já um buraco onde o globo terrestre parece estar colocado, mas sim um grande vão aberto na base na cidade, como uma janela, através da qual se distingue o

156. Cf. Gargiani, *op. cit.*, p. 16.

157. *Idem, ibidem.*

planeta. O globo parece estar assim mais distanciado e menos “agarrado” à estrutura urbana do que na primeira versão, o que poderá salientar mais a diferença entre a realidade urbana e o subconsciente da cidade.

Através destas alterações subtis, Madelon Vriesendorp consegue destacar o simbolismo desta imagem, passando melhor e mais eficazmente a teoria de Rem Koolhaas. A artista continua assim a revelar um grande domínio dos códigos do desenho e comunicação.

Sobre este tema, refira-se igualmente o facto de, em qualquer uma das versões de *The City of the Captive Globe*, ser utilizada a axonometria como código de representação visual.

Este código foi muito utilizado na primeira metade do século XX pelos construtivistas, neoplásticos e racionalistas, nos seus manifestos e projetos de vanguarda, muitos deles representados nestas próprias ilustrações. Este aspeto “retro” da representação da arquitetura permite ao leitor da obra de Madelon associar rapidamente os projetos representados às diversas utopias arquitetónicas e urbanísticas dos anos 30 e, para além disto, mais eficazmente associar a ilustração com um manifesto – como o é *Delirious New York*. Ao mesmo tempo é uma técnica de representação eficaz no sentido em que torna todos os seus elementos legíveis tridimensionalmente.¹⁵⁸ Neste caso, o objetivo é mostrar a rigidez de uma retícula fixa, com blocos todos iguais, da mesma dimensão, e que, vistos do mesmo modo, colocam todos os respetivos edifícios ao mesmo nível, uma noção fundamental para a compreensão da teoria de Koolhaas que fundamenta a imagem. Tal não seria possível, evidentemente, com uma representação perspetiva, que nos coloca no espaço e vai reduzindo a

158. Massironi, *op. cit.*, pp. 105-107.

dimensão dos elementos mediante os pontos de fuga utilizados, introduzindo automaticamente uma hierarquização de elementos contrária à mensagem destas obras.¹⁵⁹

159. *Idem, ibidem.*

Na terceira versão desta obra, *The City of the Captive Globe Revisited*, de 1994, também solicitada por Rem Koolhaas, Madelon introduz novamente algumas alterações relativamente às versões anteriores, fazendo uma síntese destas duas: as ruas continuam o elemento mais escuro, como na segunda versão, mas voltam a recuperar a textura da primeira versão, não havendo um contraste tão vincado entre os quarteirões e as ruas. Os edifícios continuam a ser coloridos, mas as suas cores tornam-se menos saturadas e menos diversas entre si, recuperando a subtileza da primeira versão; a diversidade de linguagens arquitetónicas passa assim a ser representada com menores contrastes de cor mas com mais contrastes de claro-escuro que melhor evidenciam as diferenças de formas. Já o globo e o seu vazio continuam no centro e representados do mesmo modo que na segunda versão; contudo, o vazio encontra-se agora iluminado, com o globo a contraluz, reforçando a ideia de que se trata de uma janela aberta na base da cidade de onde irradia a luz do subconsciente urbano.

Madelon Vriesendorp revisitou a série uma quarta vez a pedido do arquiteto paisagista e teórico norte-americano Charles Jencks, teórico de arquitetura¹⁶⁰ e amigo da família Koolhaas.¹⁶¹ Jencks encomendou a Madelon uma nova versão de *The City of the Captive Globe* para ilustrar a capa do seu livro *The Story of Post-Modernism*, de 2011.¹⁶²

Esta ilustração, denominada *The Cosmic Eye Sees Post-Modernism: Fifty Years, Five Traditions* ou *The City of the Captive Cosmos*,¹⁶³ funciona como uma espécie de antevisão do que vai acontecer ao longo do livro – a análise individual dos projetos que aparecem na ilustração, de Le Corbusier, Herzog & Meuron, Toyo Ito, Frank Lloyd Wright, Frank Ghery, Norman Foster, OMA e outros.

Charles Jencks recorrera várias vezes à ilustração *The City of the Captive Globe*, para falar sobre Nova Iorque e, em 2011, utilizou esta reinterpretação da obra para poder definir a arquitetura pós-moderna dos anos 60 até aos dias de hoje.¹⁶⁴

A principal diferença desta versão para as anteriores, para além do recurso a uma axonometria isométrica, que não militar, é que já não existe praça nem globo terrestre no centro da ilustração. Em vez disso, um dos blocos da retícula foi esvaziado e, sobre ele, espreita um globo cósmico, onde se distingue um olho, o *cosmic eye*, que «reflete sobre metáforas naturais enquanto [edifícios] flutuam através dos céus»¹⁶⁵. Com efeito, nesta versão,

160. Charles Jencks, *The Story of Post-Modernism*, 2011, capa.

161. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 18.

162. Conversa da autora com Madelon Vriesendorp (Anexo I, p. ix).

163. Cf. Jencks, *op. cit.*, pp. 5 e 266.

164. Cf. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 20.

165. Jencks, *op. cit.*, p. 5.

os blocos que constituem os quarteirões e onde assentam os edifícios já não têm faces de pedra mas sim faces onde está representado o espaço sideral.

The City of the Captive Globe faz já parte do último e «fictício» capítulo de *Delirious New York*, o capítulo *Appendix: A Fictional Conclusion*. Para compreendermos as ilustrações apresentadas de seguida no nosso trabalho, é necessário referir que este capítulo se trata de uma interpretação de Manhattan não através de palavras, mas através de projetos conceptuais - ou, como lhes chama Roberto Gargiani, «conceptuais-metafóricos» e «projetos idealizados»¹⁶⁶ - de arquitetura, frutos do manhattanismo.

As ilustrações analisadas serão apenas as de Madelon Vriesendorp, já que as outras são da autoria exclusiva de Zoe Zenghelis, nomeadamente o Hotel Sphinx (1975-76) e Nova Welfare Island (1975-76). O projeto «Hotel Welfare Palace» (1976) não poderia deixar de ser analisado, já que a sua ilustração faz referência à obra *Freud Unlimited*, bem como à ilustração da piscina descrita em «O Conto da Piscina» (1977), projeto que também analisaremos.

166. Gargiani, *op. cit.*, p. 28.

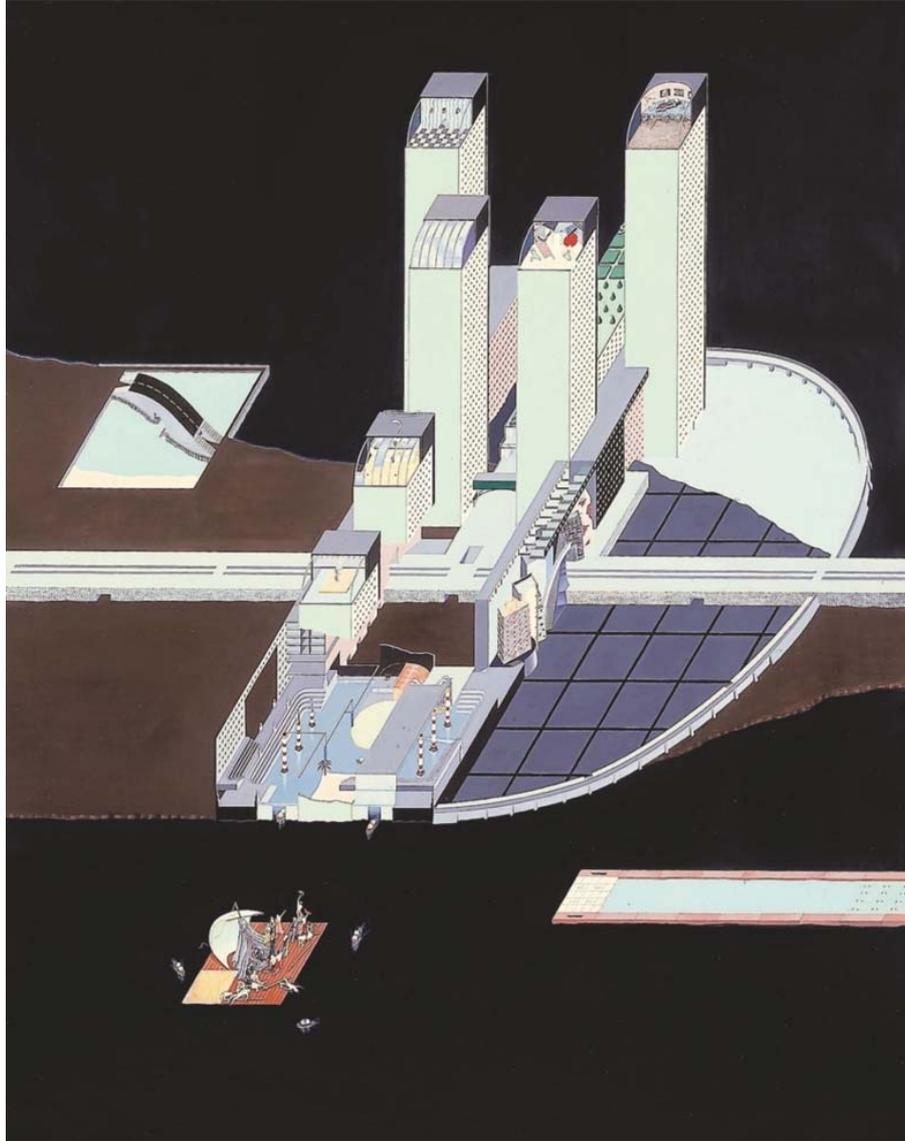


figura 51. Welfare Palace Hotel (1976), ilustração para o livro Delirious New York

HOTEL WELFARE PALACE (1976)

O Hotel Welfare Palace foi um projecto criado para a zona sul da Roosevelt Island (denominada Welfare Island antes de 1971), uma pequena ilha entre Manhattan e Long Island.

Se observarmos a ilustração deste projeto conceptual, percebemos imediatamente a presença de dois eixos estruturantes, que se cruzam: um eixo transversal, que corresponde a um viaduto de circulação («um tapete rolante»¹⁶⁷); e outro eixo, longitudinal, em torno do qual se desenvolve a arquitectura do hotel, que começa num corpo com um jardim na sua cobertura e termina num espaço de difícil caracterização, mas que parece ser dedicado à atividade banhar (composto por uma superfície de água, rodeada de escadarias ou talvez bancadas, e o que parece ser uma ilha artificial). Adjacentes a esse eixo estão seis volumes arquitetónicos verticais (torres), sendo as duas mais próximas de dimensão significativamente menor que as restantes. Todas as torres têm coroamentos transparentes que permitem vislumbrar espaços de diversa natureza: uma praia e uma piscina, um quarto de ambiente expressionista e abstrato, o quarto do sonho *Freud Unlimited*, e um espaço vazio.

O hotel parece estar assente numa superfície semicircular, que ganha gradualmente mais expressão enquanto acompanha duas das torres. Do lado esquerdo, está uma piscina que parece ser atravessada por uma ponte rodoviária.

Em baixo da composição, naquilo que se adivinha ser o rio East, encontra-se uma representação da “Jangada da Medusa”, decalcada do famoso quadro homónimo do pintor oitocentista Géricault. À sua direita está a piscina do projeto «O Conto da Piscina» (que analisaremos mais à frente).

167. Gargiani, *op. cit.*, p. 36.

Assim, a primeira coisa que compreendemos a partir da observação da ilustração é que a mancha castanha representa Roosevelt Island, a ilha onde se localiza o projeto do hotel, e o fundo preto representa a água do rio East, que envolve a ilha. O hotel aparece completamente isolado do resto da ilha, estando ausentes os outros quarteirões, edifícios e traçados à sua volta. Apenas percebemos que se localiza na Welfare Island pelo nome da ilustração e pelo plano e ilustração de Zoe Zenghelis apresentados em páginas anteriores do livro *Delirious New York*.

Visto que este projeto, tal como todos os outros projetos conceptuais presentes em *Delirious New York*, representam uma perspectiva crítica sobre Manhattan, não nos parece que este isolamento presente na ilustração de Madelon Vriesendorp tenha surgido por acaso. Manhattan é fruto do traçado racional e moderno de centenas de quarteirões iguais onde foram construídos centenas de edifícios em altura (“diferentes ideologias [que] existem na malha”¹⁶⁸), não sendo absurdo que os seus edifícios sejam representados apenas como objetos e sem relação com a cidade que os rodeia, aliás como Madelon o fez nas 3 ilustrações *Après l’Amour*, *Flagrant Délit* e *Freud Unlimited*. Uma vez que o Hotel Welfare Palace está geometricamente inserido num retângulo com as mesmas dimensões de um quarteirão de Manhattan, passa naturalmente a fazer parte desse lote.

Pelas palavras de Rem Koolhaas, percebemos que o hotel está de frente para Manhattan, e especialmente para o Rockefeller Center,¹⁶⁹ como se por um lado apresentasse a cidade e por outro denunciasses a modernidade. Esta apresentação e denúncia são conseguidas principalmente através das torres, que aumentam de altura à

168. Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 43.

169. Koolhaas, *op. cit.*, p. 304.

medida que se afastam de Manhattan, para que assim a possam observar, encarar e comunicar através dos seus coroamentos diferentes, que simbolizam, na primeira torre, acima da ilha de areia no piso térreo, a original ilha de Manhattan em estado virgem; na segunda torre, o espaço de comandos, onde nos sentimos «capitães», indiferentes à ilha em desastre; na terceira torre, o espaço de ambiente expressionista, que alude à «arbitrariedade decorativa» que encerra a fachada sul, fachada cuja mensagem decorativa transmite uma cidade que se destrói; na quarta torre, o vazio, o futuro de Manhattan, ou seja, as próximas ocupações; na quinta torre, a queda, as consequências dos atos visíveis na cidade; na sexta torre, com a presença da ilustração *Freud Unlimited*, que anuncia «os verdadeiros destinos dos edifícios Rockefeller Center, Empire State Building e Chrysler Building».¹⁷⁰

Continuando a análise da ilustração, e procurando perceber o significado dos dois únicos elementos que estão na água a preto, e por isso dos mais intrigantes, recorreremos às palavras de Koolhaas para descobrir que a reprodução da «Jangada da Medusa», entre Manhattan e Welfare Island, simboliza as «agonias metropolitanas da cidade de Manhattan» – as tais «agonias» provocadas pelo modernismo decrépito e obsoleto de que Koolhaas falava, e incapaz de lidar com os desafios da metrópole¹⁷¹ – «provando a necessidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de “fuga”», e daí estar entre as duas ilhas (a ilha criticada, Manhattan, e a ilha que critica, Welfare Island).¹⁷² Já a ilustração da piscina, cuja história Koolhaas abordaria posteriormente em «O Conto da Piscina», remete para uma pureza de idealismo arquitetónico perdida, mas representa uma perspetiva otimista da sua recuperação.¹⁷³

170. Koolhaas, *op. cit.*, p. 306.

171. Cf. *supra*, nota 103. Para Gargiani, a jangada é uma expressão do «*premature panic and loss of nerve about the Metropolis in the present moment of the 20th century*» (*op. cit.*, p. 19).

172. Koolhaas, *op. cit.*, p. 306.

173. Cf. Koolhaas, *op. cit.*, p. 307; Gargiani, *op. cit.*, p. 43.

O Hotel Welfare Palace seria assim um refúgio para todos aqueles que quisessem fugir das «agonias» e desmandos urbanísticos e arquitetónicos do modernismo anti-manhattanista, para os observarem de fora, com distanciamento, e desse modo reencontrarem uma pureza ideológica da arquitectura. O Hotel Welfare Island seria assim como que um sanatório para recuperar um bem-estar («*welfare*») arquitetónico – uma camada semântica da denominação da ilha de 1921 a 1971, assim chamada pelos seus hospitais, que certamente não passou despercebida a Koolhaas.

Mais uma vez, o código de representação utilizado nesta ilustração é a perspetiva axonométrica cavaleira, um código que consegue ser mais eficaz quando se pretende explicar a organização e complexidade de um edifício, tornando de igual modo todos os elementos mais legíveis tridimensionalmente,¹⁷⁴ como já referido em *The City of the Captive Globe*.

Madelon faz ainda um uso das cores e das texturas que acentua o carácter teórico e especulativo do projecto. O facto de ter optado por grandes manchas de cores abstratizantes – como a mancha verde-água das torres do hotel, e sobretudo o fundo preto uniforme representando a água e o céu, em vez do comum azul – juntamente com o isolamento das formas arquitetónicas e com as referências à «Jangada da Medusa» e ao «Conto da Piscina», remete este projecto para um ambiente onírico e surrealista tão característico das obras da autora e adequado ao “sonho” que é o projecto do Welfare Palace Hotel.

174. Massironi, *op. cit.*, pp. 105-107.



*figura 52. Hotel Welfare Palace (1975),
vista na direção de Manhattan*

A ilustração do «Hotel Welfare Palace», de 1975, com o *skyline* de Manhattan (que não foi integrada no livro *Delirious New York*) é uma ilustração com objetivos diferentes da ilustração «Hotel Welfare Palace» de 1976, visto tratar-se apenas de uma vista perspética sobre o projeto e do projeto sobre a cidade de Manhattan. Nesta ilustração, o objetivo já não é uma representação esquemática do projecto, mas sim simular a experiência do projecto executado. Deste modo, Madelon já não isola o hotel nem abstratiza as suas formas e cores, passando a localizá-lo no espaço concreto, revelando para tal alguns referentes, nomeadamente o principal, a cidade de Manhattan. Desta feita, escolhe a perspectiva paralela como código de representação, no sentido de conferir mais realismo ao projeto – transmitir uma realidade e colocar-nos como observador dessa realidade – e não, como na ilustração de 1976, transmitir a sua complexidade simbólica. Apesar disso, escolhe representar a cena de noite, evidentemente para conferira potência visual à narrativa – as seis torres iluminadas sobre o céu noturno, erguendo-se sobre o *skyline* obscurecido de Manhattan, são uma imagem extremamente forte e imponente, reminiscente do desenho dos irmãos Vesnin para o projeto do Narkomtiazprom – e para manter o característico ambiente onírico.



figura 53. Perspetiva do projeto para o concurso do Narkomtiazprom, dos irmãos Vesnin

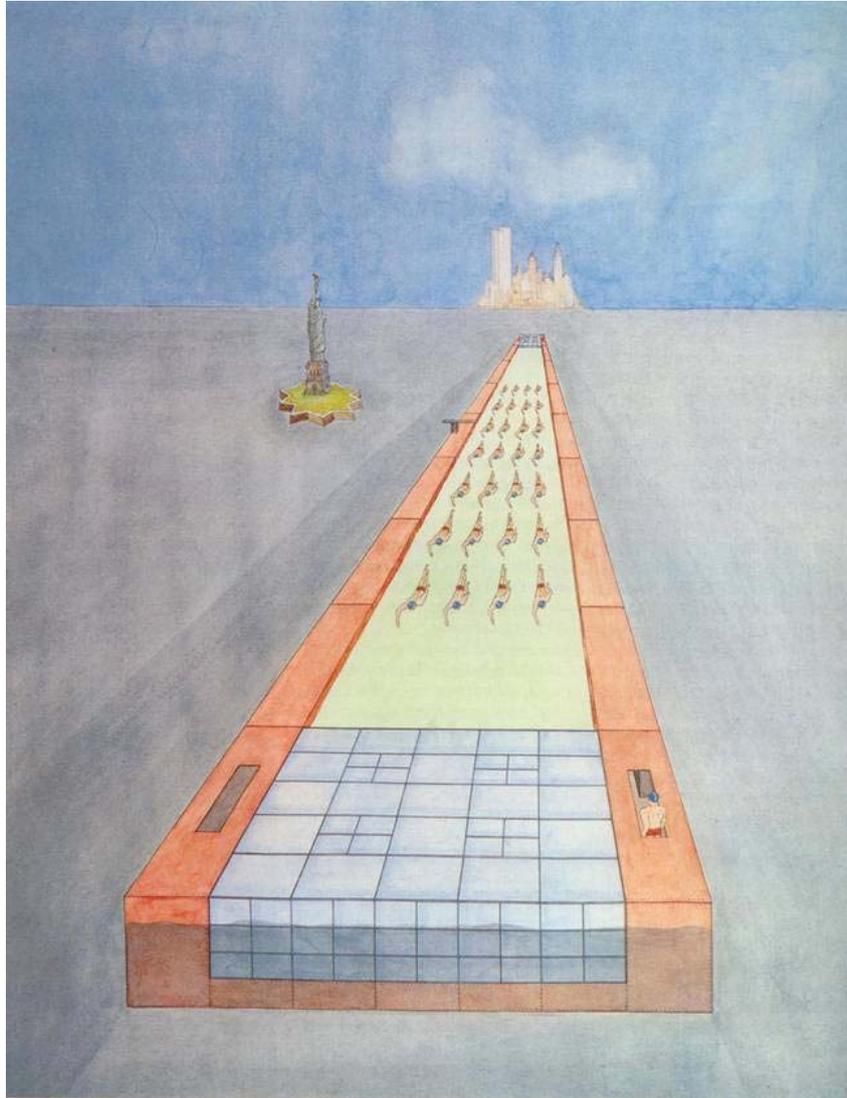


figura 54. The arrival of the Pool (1974)

THE ARRIVAL OF THE POOL (1977)

Como já vimos na análise do Welfare Palace Hotel, a piscina descrita em «The Story of the Pool» é uma representação metafórica da pureza e do vanguardismo dos primeiros ideais arquitetónicos da época modernista – neste caso, do construtivismo russo – que, à semelhança do movimento moderno euro-americano, se foram deteriorando e desvirtuando ao longo do século XX. Embora o texto de Koolhaas conserve o seu anonimato («*No-one remembers who he was*»), sabemos que o «estudante de Moscovo» que projetou a piscina a que o conto alude é o arquiteto construtivista russo Ivan Leonidov (cujas realizações tanto influenciaram Koolhaas).¹⁷⁵

A história de Koolhaas conta como o estudante moscovita e os seus colegas vanguardistas, receosos do regime castrador de Estaline, decidem abandonar Moscovo por Nova Iorque, utilizando esta «piscina flutuante» para fugir. Para a fazerem movimentar, nadam em formação ordenada e movimento sincronizado no sentido oposto ao que pretendem seguir.¹⁷⁶

Os «arquitetos/nadadores-salvadores»¹⁷⁷ soviéticos demoram 40 anos a chegar a Manhattan, período durante o qual foram forçados a fazer adaptações *ad hoc* segundo as necessidades que iam surgindo, à medida que a estrutura metálica da piscina se ia também, naturalmente, deteriorando. No ansiado momento da chegada, deparam-se com uma realidade que não imaginaram, uma realidade que acharam semelhante àquela de que

175. Gargiani, *op. cit.*, p. 42.

176. Koolhaas, *op. cit.*, p. 307.

177. Koolhaas alterna a designação entre «*architects/lifeguards*», «*architects/swimmers*», «*lifeguards/architects*» e «*architects/swimmers/lifeguards*» (*Idem*, pp. 307-310).

tinham fugido. Receosos de que o comunismo tivesse chegado aos EUA enquanto eles atravessavam o Atlântico, decidem regressar.¹⁷⁸

Efetivamente, a expectativa dos arquitetos construtivistas era a de encontrar em Nova Iorque um lugar de liberdade criativa e experimentação arquitetónica fresca e vanguardista; todavia, o que encontraram foi um mundo de ideais arquitetónicos desvirtuados, decadentes, parados no tempo – tal como a sua piscina com 40 anos se tornara. Enquanto que os construtivistas se desiludem e regressam a casa, os nova-iorquinos sentem-se desconfortáveis ao verem na piscina enferrujada um «espelho deitado» da decadência a que chegara a arquitectura modernista euro-americana.¹⁷⁹ Por outras palavras, a piscina construtivista soviética, no estado de degradação em que chegara ao destino, era o «termómetro da decadência» das obras do movimento moderno ocidental¹⁸⁰ (no caso específico de Manhattan, Koolhaas estaria possivelmente a pensar em obras como o edifício da ONU, o «maior estrago que Le Corbusier infligiu a Nova Iorque», nas suas palavras¹⁸¹) funcionando ainda como uma espécie de fantasma do passado para uma Nova Iorque que entrara já em fase pós-moderna.

O projeto fictício «The Story of the Pool» tece, por isso, relações com o projeto Rockefeller Center, «[...] a primeira etapa daquela Manhattan final e definitiva [...]»¹⁸², nomeadamente quando pensamos nos «arquitetos salva-vidas» que se reúnem para juntos colocar em funcionamento esta piscina, um «meio de melhorar o

178. *Idem*, p. 308.

179. *Idem*, *ibidem*.

180. «*In its ruthless simplicity, the pool threatened them – like a thermometer that might be inserted in their projects to take the temperature of their decadence*» (*Idem*, p. 310).

181. «*The UN Building by Le Corbusier represents the maximum damage the French architect could inflict on New York and the Grid with a single structure*» (Koolhaas *apud* Gargiani, *op. cit.*, p. 36).

182. Koolhaas, *op. cit.*, p. 178.

mundo a partir da arquitetura»¹⁸³, uma analogia aos arquitetos que juntos criaram o Rockefeller Center, a «aliança de talentos»¹⁸⁴.

A imagem de Madelon que acompanha este conto em *Delirious New York* ilustra o momento da narrativa em que a piscina se aproxima de Manhattan: no meio de um vasto oceano encontra-se a piscina – uma estrutura metálica paralelepípedica, o grande elemento no centro da ilustração.¹⁸⁵ A estrutura encaminha-se para Manhattan, cujo *skyline* surge ao longe, na linha do horizonte, como uma miragem. Dentro da piscina, em natação sincronizada, estão os «arquitetos salva-vidas» soviéticos, nadando na direção oposta. O último elemento que nos chama a atenção, e que já apareceu noutras ilustrações analisadas, é a Estátua da Liberdade, desta feita apenas como estátua inanimada, mas como que indicando o caminho para a liberdade com que os arquitetos-nadadores sonham.

Uma vez mais, a perspetiva paralela é a escolha de Madelon, colocando assim o foco da composição no destino da piscina, o skyline de Manhattan que se eleva numa linha do horizonte muito marcada. A piscina ocupa boa parte da secção inferior à linha do horizonte, resultando numa distorção perspéctica acentuada que tem o efeito de apontar, como uma seta, para o elemento focal.

Esta é a primeira ilustração daquilo a que poderíamos chamar a “trilogia da piscina”, que continua com a ilustração do «Hotel Welfare Palace», na qual a piscina já se encontra em Manhattan, e com uma terceira ilustração, também de Madelon Vriesendorp (mas que não aparece em *Delirious New York*) que representa o embate entre a piscina e a Jangada da Medusa, também ela representada, como vimos, junto do Welfare Palace Hotel.

183. *Idem*, p. 307.

184. *Idem*, p. 187.

185. *Idem*, p. 307.

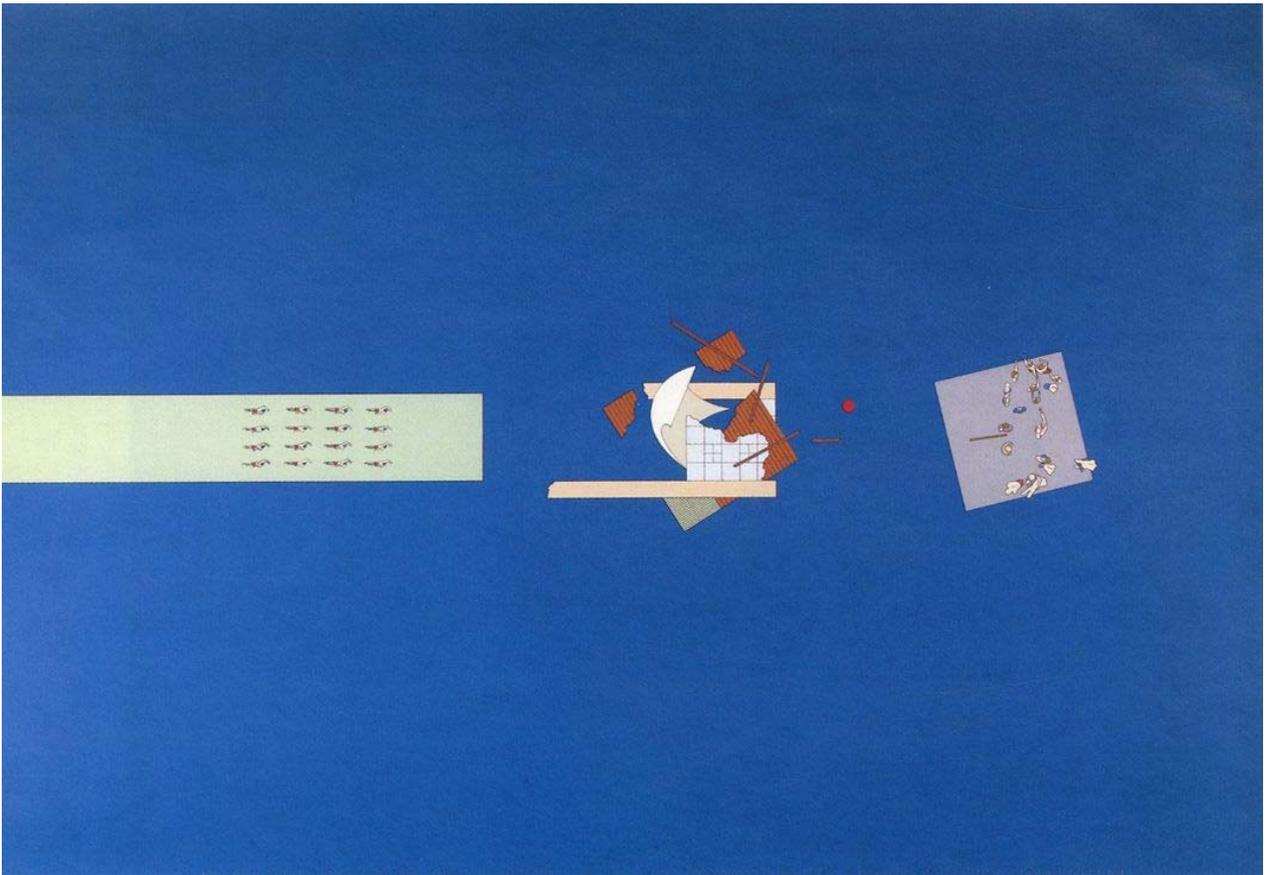


figura 55. The raft and the pool collide (1976)

Nesta última ilustração, denominada *The raft and the pool collide*, de 1976, Madelon mostra o embate da piscina com a «Jangada da Medusa». Uma perspectiva não permitiria, muito provavelmente, abranger eficazmente a totalidade da cena, mas o mais interessante é o facto de Madelon não ter usado uma axonometria, que seria provavelmente o recurso mais evidente, mas uma projeção horizontal, comumente conotada com a rigidez de uma planta. O resultado é surpreendentemente bem-sucedido, sobretudo pelo movimento, ou melhor, pelos vários momentos temporais que Madelon incute numa imagem que, à primeira vista, poderia parecer estática. De facto, Madelon representa não só o resultado da colisão, no centro da imagem, mas também os dois elementos que se encaminham para essa colisão imediatamente antes de ela acontecer, um de cada lado da pintura. Apesar de reduzir a figuração destes elementos às mais simples formas geométricas e cores uniformes (a piscina pré-colisão é um retângulo azul-claro, a jangada um quadrado azul-cinzento), elas sugerem eficazmente dois momentos no tempo, no que, para o olhar desatento e despreparado, poderia aparentar ser uma simples composição suprematista abstrata. De resto, e para uma representação esquemática eficaz, a paleta de cores é reduzida (azuis, castanhos e brancos) e as texturas ou sombreados inexistentes.

3.3. Projetos realistas do OMA

Por volta de 1978, o OMA passou a ter uma participação mais frequente em concursos internacionais,¹⁸⁶ passando assim a realizar projetos com pretensão de execução, portanto mais práticos e realistas que as suas experiências teórico-conceituais de até então. Madelon e Zoe elaboraram as ilustrações para a comunicação visual destes projetos, apropriadamente adaptadas a esse “realismo” dos projetos. De seguida, analisaremos as ilustrações que Madelon realizou neste contexto, no sentido de compreender as especificidades que as distinguem das ilustrações para os projetos fictícios.

186. Gargiani, *op. cit.*, p. 77.

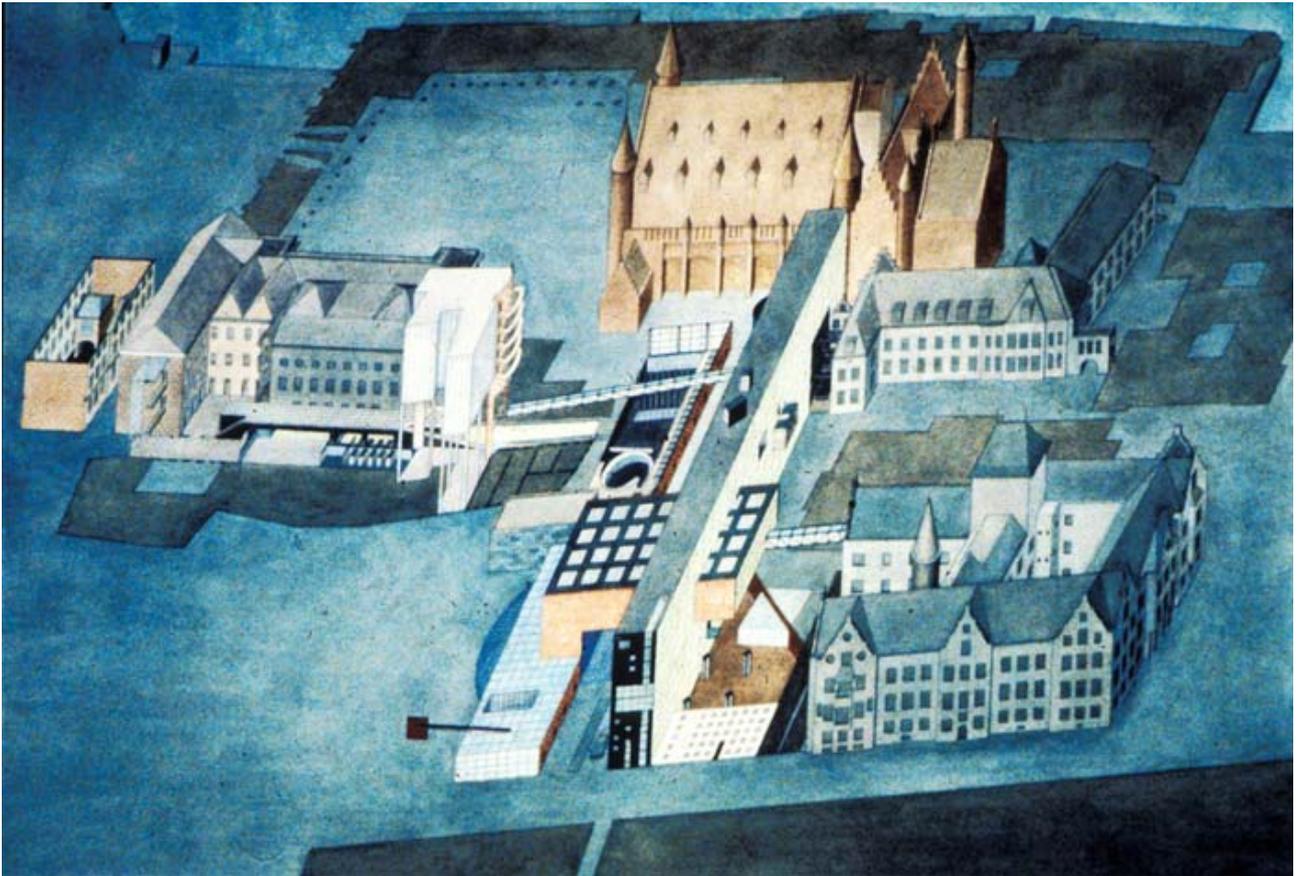


figura 56. Ilustração do projeto de ampliação do parlamento holandês (1978)

AMPLIAÇÃO DO PARLAMENTO HOLANDÊS (1978)

O projeto da ampliação do parlamento holandês foi realizado para um concurso público lançado em 1978¹⁸⁷ e consiste na introdução de três edifícios novos entre as pré-existências, estabelecendo um diálogo semelhante ao de Welfare Island, em que os novos edifícios estabeleçam relações físicas e visuais entre si, e para com os edifícios pré-existentes em Manhattan.¹⁸⁸ A ilustração realizada por Madelon pretende comunicar numa só imagem os três edifícios propostos pelo OMA e esse seu diálogo com as pré-existências.

O código de representação utilizado é a axonometria, associada a uma paleta de cores reduzida e esquematizante. Também como no projeto *Welfare Palace Hotel*, esta formulação visual é a que melhor explica a organização e complexidade de um projeto de arquitetura, sendo que a axonometria torna todos os elementos legíveis tridimensionalmente e o uso codificado das cores permite facilmente agrupar os edifícios em categorias, aproximando a ilustração de uma representação diagramática.

Com efeito, a ilustração permite perceber rapidamente quais os edifícios pré-existentes e os edifícios propostos pelas suas características individuais e pelo uso da cor. Os edifícios já existentes são apresentados nesta ilustração em tons uniformes enquanto que os edifícios propostos são mais contrastantes, representados principalmente a branco, notoriamente envolvidos por vidro, com a potência luminosa das ilustrações dos Superstudio.¹⁸⁹

187. *Idem*, p. 78.

188. *Idem*, p. 79.

189. *Idem, ibidem*.

Qualquer dos edifícios presentes na ilustração, tal como o território, são desenhados de um modo muito simplificado, reduzindo a sua figuração a traços gerais e essenciais, para melhor comunicação do que é realmente importante no projeto. Apenas as pré-existências directamente relacionadas com o projeto são representadas, sendo as outras reduzidas a polígonos de implantação. Assim, nesta ilustração há um notório propósito de combinação e contraste entre os elementos da imagem de modo a destacar os edifícios relevantes e as suas relações, retirando qualquer informação desnecessária, prejudicial a essa leitura.

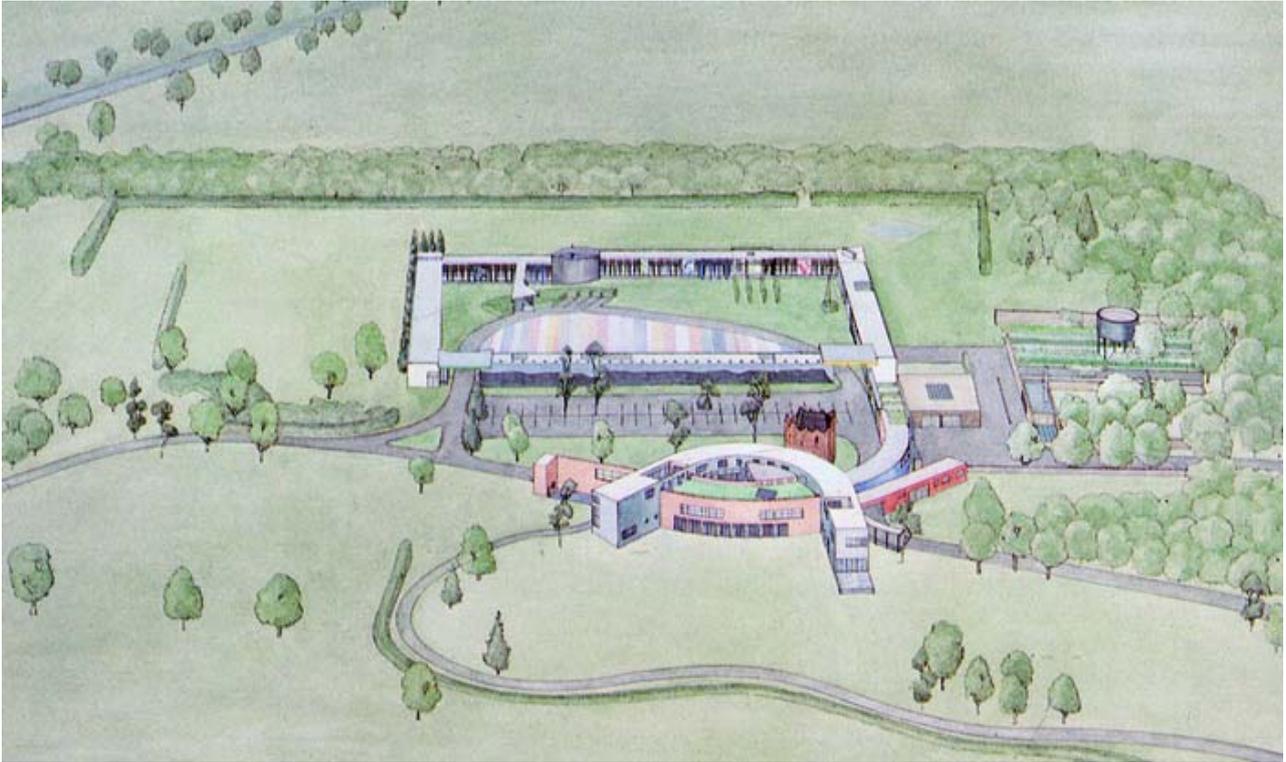


figura 57. Ilustração para o projeto da ampliação da residência do primeiro-ministro da Irlanda (1978-79)

AMPLIAÇÃO DA RESIDÊNCIA DO PRIMEIRO-MINISTRO DA IRLANDA (1978-79)

Na ilustração para a ampliação da residência para o Primeiro Ministro, realizada para um concurso em 1978-79, Madelon já não faz qualquer distinção entre as pré-existências e os edifícios novos, optando desta feita por uma representação figurativa e próxima do real.

Depois de uma leitura mais atenta entre texto e imagem é possível compreendermos que os dois edifícios representados na ilustração aparentam ser novos, apesar do edifício de planta regular estar relacionado com muros em ruína e, por isso, ser o mais relacionado com as pré-existências.¹⁹⁰

Através da ilustração percebemos que as faixas do edifício de planta regular têm divisões que correspondem às residências para os convidados do Estado. Esta residência relaciona-se com um jardim e outra área plantada com diversas flores em faixa.¹⁹¹

A partir desta primeira residência, a dos convidados, surge um passadiço que liga à residência do Primeiro Ministro constituída por dois volumes que se intersetam, cuja arquitetura se adapta completamente às vias, tornando-se mais orgânica.¹⁹²

Esta ilustração pretende mais uma vez e tal como acontecia no projeto para a extensão do Parlamento, comunicar a totalidade do projeto, para que o leitor compreenda rapidamente como é implantado cada parte

190. *Idem*, p. 80.

191. *Idem*, pp. 80-81.

192. *Idem, ibidem*.

do programa e a sua envolvente. No que respeita à envolvente, o projeto aparece rodeado de vegetação intensa – tudo a verde apenas com a marcação das vias que permitem a entrada e saída da propriedade – comunicando à partida que o projeto se localiza num parque.

O código escolhido é, por isso, a perspetiva aérea, que comunica de um modo simplificado e eficaz a totalidade do projeto tridimensionalmente como se o olhássemos verdadeiramente a partir do céu, de uma maneira mais realista, contrariamente às axonometrias dos projetos anteriores, onde as cores são manipuladas consoante o destaque que se pretende dar.

Na mesma linha do realismo da perspetiva aérea, Madelon é também autora de diversas perspetivas interiores de carácter mais convencional. Deste modo, Madelon opta pela utilização de uma perspetiva oblíqua, de dois pontos de fuga, um que evidencia o corredor onde nos encontramos como usuários do espaço e outro que evidencia o espaço que se encontra para lá da parede de vidro representada em primeiro plano.

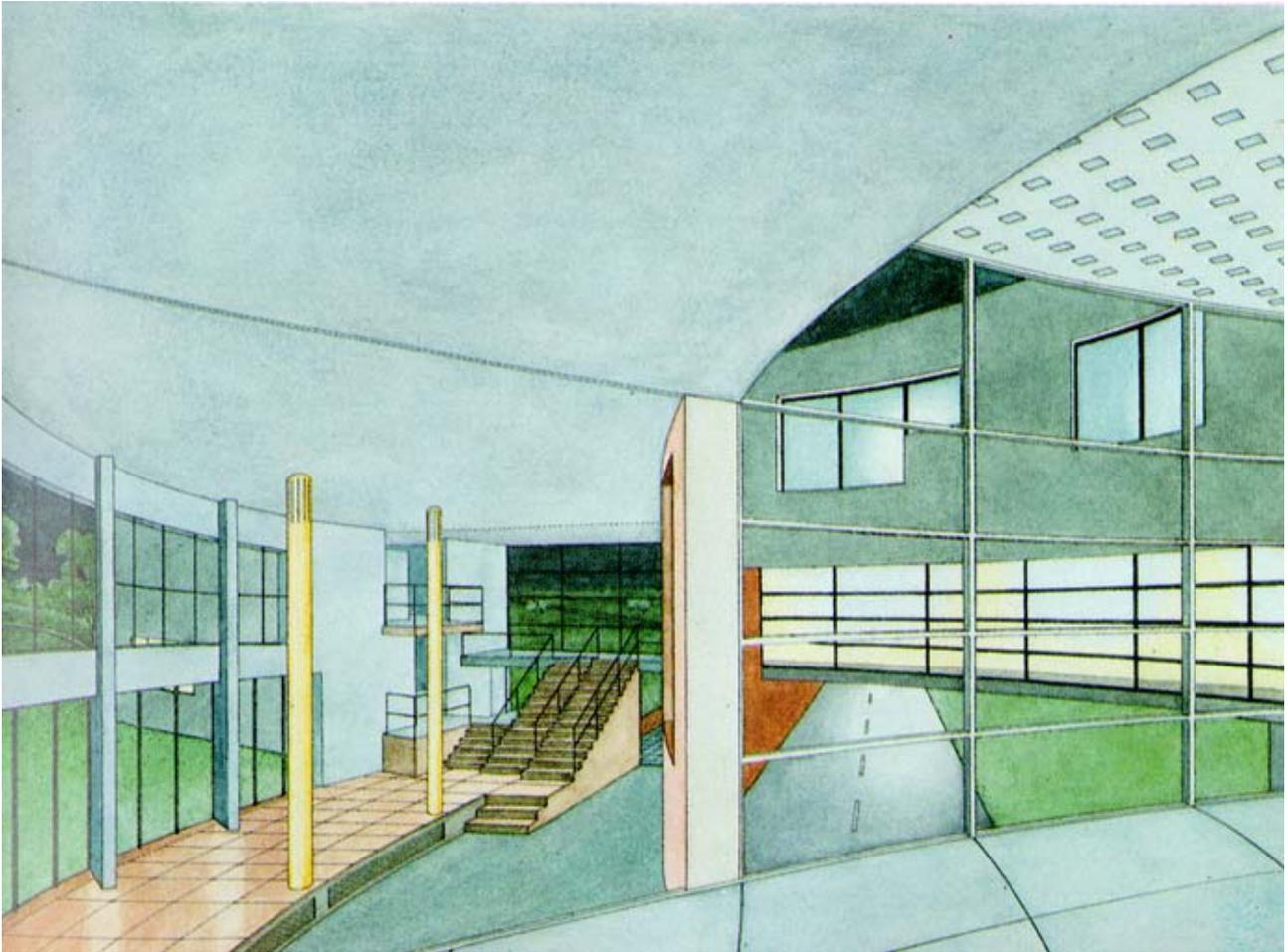
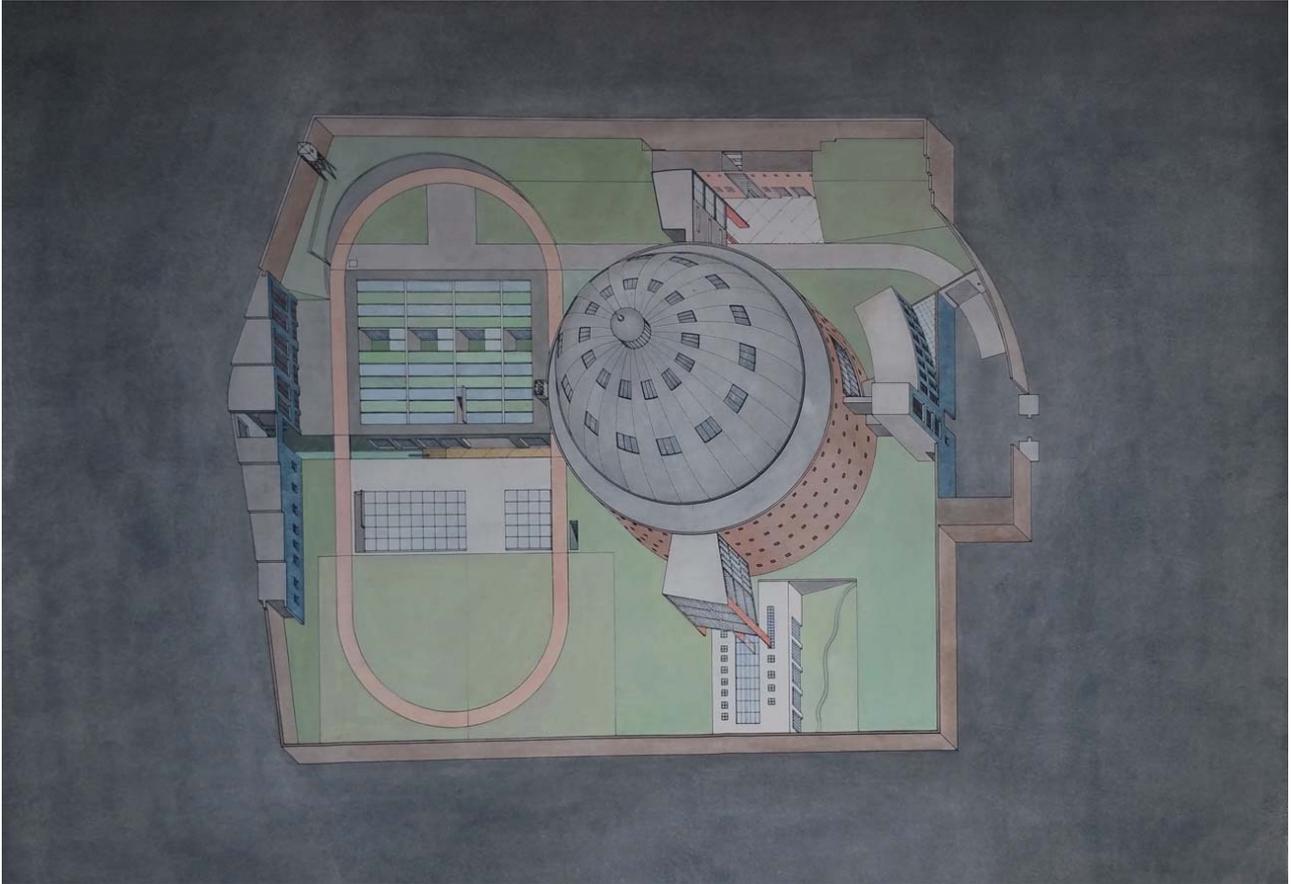


figura 58. Ilustração para o projeto de ampliação da residência do primeiro-ministro da Irlanda (1978-79)



*figura 59. Ilustração para o projeto de
requalificação da prisão-panóptico De Koepel
(1979-85)*

REQUALIFICAÇÃO DA PRISÃO-PANÓTICO DE KOEPEL (1979-85)

Esta ilustração representa o projeto de requalificação para a prisão-panótico De Koepel, em Haarlem, Países Baixos.

O que compreendemos assim que observamos a ilustração é o grande volume que encerra com uma cúpula aparentemente metálica. Seguindo o centro dessa cúpula são evidenciados dois eixos perpendiculares subterrâneos de onde vemos diversos programas a acontecer – pelas palavras de Rem Koolhaas «a metáfora da fuga da prisão», com lojas, oficinas, ginásios, piscina e salas de visita.¹⁹³

Agarrados ao volume de planta circular estão volumes prismáticos. Mais uma vez e como acontecia na Ampliação para a Residência do Primeiro Ministro, as cores do pré-existente e do novo não são de todo distinguidas, provavelmente por se pretender uma fusão harmoniosa entre o antigo e o novo e não a percepção de algo completamente diferente.¹⁹⁴

*The sum of modifications would reflect the never-ending evolution of systems of discipline. [...]. The new adds a layer of modernity without claiming to be definitive. It is neither more nor less safe than de old. The old maintains its iconographic deterrence, liberating the new from having either to ignore or to express the idea of incarceration.*¹⁹⁵

193. «a metaphor of escape from the prison» (Gargiani, *op. cit.*, p. 82).

194. *Idem, ibidem.*

195. *Idem*, p. 83.

Um exemplo de como a ilustração pode transmitir as ideias que estão por detrás de um projeto de uma maneira tão subtil.

À esquerda da ilustração parece encontrar-se uma pista de atletismo, o que nos comunica que provavelmente se encontra aí a zona de ginásio e piscina. Enquanto a área mais à direita e que parece comunicar mais com o volume que encerra em cúpula (a pré-existência de 1882) parece, pela sua representação, ter um carácter de salas de visita e lojas.¹⁹⁶

Ainda que se encontre no centro da cidade, a prisão aparece isolada dos arruamentos e edifícios envolventes, evidenciando e destacando ainda mais o próprio conceito de prisão, algo fechado para o exterior.

O código de representação utilizado volta a ser a perspectiva militar, em que é utilizada a verdadeira grandeza em planta, mantendo os eixos x e y perpendiculares e apenas mudando o eixo z . Nesta ilustração acontece algo diferente do que acontecia no projeto analisado anteriormente. Enquanto a ilustração anterior é realista e de perspectiva aérea, algo comum por parecer que observamos os edifícios verdadeiramente do céu; esta ilustração para a prisão panóptica é realista na cor, mas utilizando uma perspectiva técnica como é o caso da perspectiva militar para a sua representação, que acontece possivelmente por se tratar de um projeto mais complexo e por isso desejar comunicar o seu projeto com os seus elementos igualmente legíveis.

O traço na ilustração da prisão também é diferente do traço da ilustração da ampliação da residência do primeiro-ministro irlandês, parecendo na primeira um traço de desenho técnico. Sem dúvida que nesta ilustração se pretende rigor e vida, que por sua vez transmite essas características ao próprio projeto.

196. Gargiani, *op. cit.*, pp. 81-82.



figura 60. Ilustração do projeto da residência Villa dall'Ava (1984-1991)

VILLA DALL'AVA (1984-1991)

Segundo Rem Koolhaas, os donos de obra do projeto Villa dall'Ava desejavam uma moradia de vidro e dois apartamentos separados para duas pessoas diferentes.¹⁹⁷ A partir da ilustração realizada por Madelon, conseguimos compreender os conceitos principais inerentes a este projeto, nomeadamente pela perceção de dois volumes perpendiculares a uma outra barra horizontal, e do rés-do-chão maioritariamente em vidro.

A presença marcante do vidro no rés-do-chão é, de facto, claramente evidenciada na ilustração de Madelon, sobretudo pela sua opção de representar a casa num cenário noturno. Deste modo, a luz que surge das janelas e volumes suspensos indica eficazmente ao leitor onde se encontra o vidro, permitindo-lhe compreender imediatamente o contraste entre a transparência do rés-do-chão e a opacidade do piso superior. Para além disto, é possível distinguir ainda dois tipos de vidro diferentes, os que são completamente transparentes e permitem ver o que se passa no interior, e os que não permitem.

Quanto aos dois apartamentos diferentes, essa noção é dada não só pela posição perpendicular dos volumes, mas também pela sua cor contrastante, entre o vermelho e o metal na sua cor mais pura; volumes que parecem flutuar sobre o terreno, mesmo estando sobre pilotis que dão dinâmica e leveza tanto à própria ilustração como ao projeto ilustrado.

197. «Villa dall'Ava» [sítio oficial OMA] (disponível em <<http://oma.eu/projects/villa-dall-ava>>, cons. 2016-07-09).

A moradia encontra-se sobre um terreno inclinado, representado a verde na ilustração. Visto o projeto estar longe do centro de Paris, relacionando-se apenas visualmente, é natural o projeto aparecer isolado como se de uma maquete se tratasse.¹⁹⁸

O código de representação utilizado é uma perspectiva cavaleira associada, à semelhança da ilustração para a prisão-panótico, a um realismo de cores e materiais do projeto, optando por manchas mais uniformes na envolvente que permitem realçar o objeto principal. Considerando que Madelon pretende comunicar com esta ilustração não só uma vista geral do projeto, mas também o contraste de opacidade e transparências entre os seus dois pisos, não seria conveniente utilizar a perspectiva paralela nem a perspectiva aérea, visto que nunca se conseguiria, com esses códigos e numa só ilustração, uma visualização abrangente do projeto e ao mesmo tempo uma perceção destacada do rés-do-chão.

198. *Idem.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O reconhecimento de Madelon Vriesendorp

*It was a day in 2005 when I stumbled across a catalogue published for an exhibition in Montreal, which included on page 52 a single spectacularly bad caption whose silent effect was to totally deflate Madelon's formative role in the founding of OMA and its strikingly original way of working and thinking architecture. Printed on that page, below a reproduction of her iconic post-coital architectural painting *Flagrant Délit* (1975), we confront the following caption: 'Painting commissioned by the Office for Metropolitan Architecture (OMA) for Rem Koolhaas's book *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*'.*

Brett Steele¹⁹⁹

A constatação de Brett Steele, o diretor da *Architectural Association School of Architecture*, põe em evidência o confuso nevoeiro que geralmente rodeia a artista por detrás das ilustrações de *Delirious New York* – a artista que oculta por detrás do arquiteto Rem Koolhaas – nevoeiro esse que se manifestou também em informações

199. in Basar e Trüby, *op. cit.*, pp. 6-7.

contraditórias ou simplesmente incorretas, aquando da nossa investigação sobre as obras da artista, cuja autoria em grande parte das fontes consultadas é muitas vezes erroneamente atribuída (ou simplesmente atribuída a «OMA»), não mencionando o nome de Madelon Vriesendorp, nem tão-pouco o de Zoe Zenghelis.

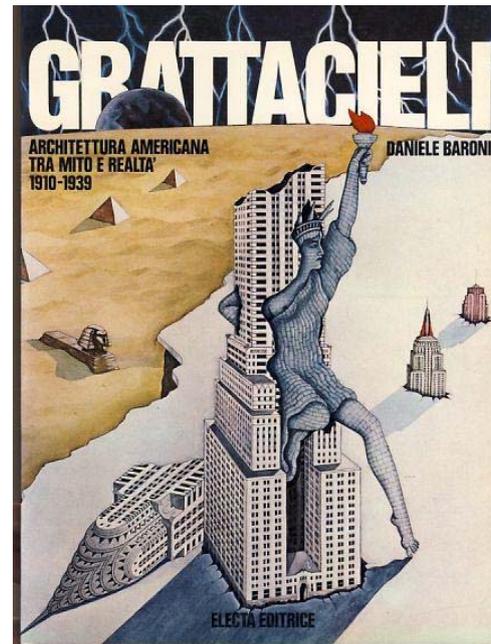
Os autores do catálogo da exposição em Montreal simplesmente assumiram, por alguma razão, que um ateliê de arquitetura não contaria com uma artista gráfica entre os seus colaboradores, muito menos entre os seus fundadores, e que portanto a autora da ilustração só poderia ser independente do ateliê e a ilustração *Flagrant Délit* deveria ter sido uma encomenda. Este caso volta a reforçar a noção generalizada da inexistência de uma relação intimamente cooperativa entre ilustração e arquitetura – como se a ilustração se tratasse de um trabalho de tal modo distante da arquitetura, que por isso necessitasse de ser uma encomenda externa a um ateliê de projeto.

Mas mais do que isso, o caso revela uma ignorância crassa relativamente à figura de Madelon Vriesendorp e ao seu papel fundamental no meio artístico e arquitetónico europeu pós-moderno, não apenas como cofundadora do OMA mas como artista, pintora e escultora por direito próprio. Com o desenvolvimento desta dissertação, percebemos que, em primeiro lugar, nenhuma das fontes encontradas tem a totalidade da obra de Madelon Vriesendorp – inclusive o livro *The World of Madelon Vriesendorp* – e, depois, que muitas das fontes não creditam corretamente a sua obra. Madelon é para muitos uma artista desconhecida e muitas das suas ilustrações e pinturas são para a generalidade das pessoas produto da entidade OMA ou do arquiteto Rem Koolhaas, sendo o caso mais notório o *Flagrant Délit*, quando a própria artista nos diz em plena entrevista que ninguém tem conhecimento de que essa série é um outro trabalho, não realizada a propósito do livro *Delirious New York*.

Efetivamente, as ilustrações da artista têm sido distorcidas e manuseadas nos últimos trinta anos, muitas vezes desviadas do seu contexto, em capas de livros, catálogos, revistas e outros documentos de arquitetura, pelos respectivos editores, colecionadores, curadores e outros.²⁰⁰ Antes de *Flagrant Délit* ser capa de *Delirious New York*, já tinha sido usado, sem autorização, como maquete da capa da edição inglesa do livro *Skyscrapers*, de Daniele Baroni (1977)²⁰¹, cuja edição italiana *Grattacieli* (1979) utilizou também com uma das ilustrações de Madelon, *Dream of Liberty* (1974) [figura 61]. O editor deste livro nunca falou com Madelon:

- *He never asked me; he just did it. So funny.*
Are you ok with that?
— *What can I do? It's been 30 years. Only when*
I see him I can punch him in the mouth,
*but I never met him, so...*²⁰²

figura 61. Capa do livro *Grattacieli* de Daniele Baroni (1979), sobre a obra *Dream of Liberty* de Madelon Vriesendorp (1974)



200. *Idem*, p. 6.

201. *Idem*, p. 41.

202. Conversa da autora com Madelon Vriesendorp (Anexo I, p. x).

Este pequeno excerto da entrevista que realizámos revela também que, apesar do desprezo e desconhecimento que lhe aconteceu ao longo destes quarenta anos, Madelon, ainda que ligeiramente incomodada, não se preocupa com a situação e até fala dela gracejando. Para a artista, o mais importante é conservar a sua integridade artística; com efeito, Madelon rejeita o reconhecimento do mundo artístico porque isso implica deixar de fazer o que gosta para «fazer arte séria» e «vender a sua marca»; prefere assim, em lugar de as exibir num museu, guardar as suas peças no seu “museu privado” – o seu apartamento onde trabalha diariamente:

*It's a branding-mania, everybody has to be branded. Someone once said to me, "You're stupid, you should really be in big museums." That means I have to brand myself. There's this guy who wants to put me on the map, and I said, "No, I'd rather be off the map and do what I want!"*²⁰³

A ilustração que sustenta a arquitetura

[Architecture] illustration is the visual representation in three dimensions, to help the understanding of the project, usually to clients or non-architecturally instructed, uncomprehending public. It clarifies and adds to the attraction of the project. It is conceptual in as much and to the degree of the demands (interpretation, beautification, added atmosphere, mood, etc.)

Zoe Zenghelis²⁰⁴

Enquanto a análise das ilustrações *Flagrant Délit*, *Après l'Amour*, *Freud Unlimited* e *10 Ans Après l'Amour* foi realizada com o apoio complementar dos textos de *Delirious New York*, por sabermos à partida que o casal usara as mesmas referências para as mesmas obras e que portanto elas ilustravam um discurso comum sobre a cidade – o que aliás se comprovou quando Madelon e Kooolhaas consideraram perfeita a correspondência

203. Conversa da autora com Madelon Vriesendorp (Anexo I, p. xiii).

204. Entrevista da autora a Zoe Zenghelis (Anexo II).

acidental entre as pinturas dela e o texto dele – a análise das ilustrações de projetos fictícios como *The City of the Captive Globe*, *The Story of the Pool* e *Welfare Palace Hotel* não seria possível sem uma análise mais profunda dos respetivos textos em *Delirious*, devido à relação intrínseca – e, essa sim, intencional e planeada – entre a escrita de Koolhaas e ilustração de Madelon.

Tal foi particularmente evidente na ilustração *Welfare Palace Hotel*: apenas com o texto não teríamos percebido a configuração dos espaços, a configuração dos coroamentos das torres, a posição da «Jangada da Medusa» entre as duas ilhas, os dois eixos horizontais; por outro lado, apenas com a observação da imagem e sem o texto, não teríamos compreendido a totalidade da simbologia que carrega cada torre, o espaço inundado do piso térreo, a jangada e a piscina.

Assim, todas estas ilustrações de Madelon Vriesendorp informam e *ilustram* a arquitetura, mas têm papéis diferentes e cumprem funções diferentes consoante o seu contexto. As ilustrações da série «A vida secreta dos edifícios» têm um papel de complemento ao texto de *Delirious New York*; já no caso dos projetos fictícios e conceptuais do OMA, as ilustrações de Madelon, realizadas especificamente para ilustrarem esses textos e projetos, têm a função de lhes dar legibilidade visual e, com isso, uma «credibilidade» que de outro modo eles não teriam, conforme o próprio Koolhaas reconhece.²⁰⁵

Efetivamente, sem essa credibilidade, os projetos não seriam compreendidos, nem passariam a mensagem pretendida, nem persuadiriam os seus leitores. Assim, a ilustração, mais do que um simples texto ou mesmo um simples desenho, afigura-se, de facto, e tal como sugere Male, o meio mais adequado e eficaz de simultaneamente transmitir uma mensagem, influenciar a percepção dessa mensagem, e persuadir o leitor,

205. «[...] *their* [Madelon's and Zoe's] *sheer abilities of representation gave the work a credibility it would not have been possible otherwise.*» (Koolhaas, in Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 262).

para além de poder ter conteúdo próprio independente do texto que acompanha.²⁰⁶ A obra de Madelon é, assim, um exemplo paradigmático da perfeita simbiose entre o texto e a ilustração sobre arquitetura: tanto em *Exodus*, que não seria compreendido sem a capacidade artística de Madelon Vriesendorp e da sua parceira de trabalho Zoe Zenghelis, e a cujo texto elas conferem camadas adicionais de simbolismo e temáticas socio-políticas; como na série «Nova Iorque», em que as ilustrações «contam histórias» por si só, independentes das do texto de *Delirious*, sem deixar de conduzir e *iluminar* a percepção do leitor desse texto.

Aliás, numa entrevista recente, Rem Koolhaas esclarece o papel das artistas no projeto *Exodus*, defendendo que Madelon e Zoe não foram meras ilustradoras, tendo participado em todas as fases de desenvolvimento e produção do projeto, exceto o texto:

*Maddie's free-floating ability meant she could move from model to watercolour to collage. She worked miracles. We imagined everything together. The only thing Maddie and Zoe did not contribute to was the text; otherwise they had significant voices, and work interchangeably. **Without them, Exodus would not exist.***²⁰⁷

O reconhecimento de Koolhaas de que *Exodus* não existiria sem as artistas salienta a importância da ilustração para a arquitetura, não só para o leitor, mas para o projetista. Por outras palavras, em *Exodus*, tal como nas ilustrações para os projetos conceptuais para Nova Iorque, Madelon e Zoe deram, através das suas ilustrações, um influxo de narrativa complementar à narrativa escrita, o que sublima ainda mais o papel da ilustração no âmbito da arquitetura, não apenas como comunicação do resultado final para um público, mas como elemento integrante do processo de projeto com valor em si mesmo.

206. «*Illustration influences the way we are informed and educated, what we buy and how we are persuaded to do things. It gives us opinion and comment. It provides us with entertainment and tells us stories*» (Male, *op. cit.*, p. 19).

207. Rem Koolhaas in Basar e Trüby, *op. cit.*, p. 261 (sublinhados nossos).

Naturalmente que a ilustração comunicativa tem também um papel fundamental na arquitetura, e Madelon explorou também todo o potencial dessa vertente através das ilustrações para os projetos “realistas” em que colaborou no OMA. Com efeito, a Extensão do Parlamento Holandês, a Ampliação da Residência do Primeiro Ministro Irlandês, a Prisão Panótica de Koepel e a Villa dall’Ava são projetos realizados na premissa da possibilidade de futura materialização, pelo que Madelon ilustra-os de um modo mais realista – mais conservador, se quisermos, no sentido em que se subordinam ao projeto que ilustram – salientando e evidenciando as características mais importantes de um discurso mais puramente arquitetónico, enquanto reduz simultaneamente, e ao contrário das ilustrações dos projectos conceptuais, os elementos simbólicos e a narrativa artística individual.

Assim, a partir da nossa análise às obras de Madelon Vriesendorp, podemos distinguir **três tipos de ilustração de arquitetura:**

- 1) a ilustração que sustenta a arquitetura ensaística ou teórica, como é o caso da série de ilustrações sobre Nova Iorque;
- 2) a ilustração que sustenta a arquitetura prática-conceitual, isto é, a realização de projetos conceptuais, com uma narrativa fictícia que não vive sem ilustração, como é o caso do *Exodus* e do *Welfare Palace Hotel*;
- 3) a ilustração que sustenta a arquitetura prática, materializável, como é o caso dos quatro projetos ilustrados para o OMA: a extensão do parlamento holandês, a ampliação da residência do primeiro-ministro irlandês, a prisão-panóptico de Koepel e a casa Villa dall’Ava.

Para cada um destes tipos de ilustração de arquitetura, Madelon adota um conjunto de códigos de representação adequados e pré-concebidos num modelo-padrão, repetido e ajustado ao longo dos anos e consoante os contextos, e que é perceptível na análise das suas ilustrações:

- 1) Para a ilustração da arquitetura teórica, da qual faz parte a série «Nova Iorque», a artista escolhe essencialmente a perspetiva paralela. Como nos disse Madelon, «a vida está cheia de perspetiva»²⁰⁸ e, efetivamente, a perspetiva paralela, de um ponto de fuga, é usada sempre que é necessário conferir realismo e colocar o observador na cena. Para além disso, é muito simples de captar pelo leitor, sendo por isso mais eficaz a passar a mensagem pretendida, e confere unidade à composição, uma vez que todos os elementos convergem para o seu centro. Esta característica permite igualmente que os elementos mais simbólicos sejam destacados no centro das imagens ou, no caso de *A Casa*, que saiam fora da rigidez da perspetiva com dimensões exageradas para prender a atenção do leitor.

No caso das pinturas da série «A vida secreta dos edifícios», todo este simbolismo é acentuado e reforçado pelo estilo de representação depurado de Madelon, que cruza a figuração surrealista de Moesman e Willink com uma linguagem estilística da cultura popular, associada às bandas desenhadas e novelas gráficas, na aplicação de manchas de cores uniformes e de contornos bem definidos.

Madelon não receia reutilizar a mesma imagética em sucessivas ilustrações, aliás, a artista gosta de fazer isso, gosta de se autorreferenciar, tal como gosta de pintar várias versões das pinturas, sejam dela, sejam de outros autores. O caso de *L'Angelus* é paradigmático: uma obra que foi sucessivamente reinterpretada por Dalí (exemplo, exemplo) inspira Madelon a fazer as suas próprias versões, que vão

208. Conversa da autora com Madelon Vriesendorp (Anexo I, p. x).

desde a um decalque das figuras em *Exodus* a uma reinterpretação em *Manhattan Angelus* à autorreferenciação dessa reinterpretação em *A Casa*. Já em *Flagrant Delit*, há na mesma imagem citações a Magritte, a um postal turístico de Daytona Beach e à *Vénus de Milo*. Neste sentido, Madelon é uma verdadeira artista do pós-modernismo, no que representa eloquentemente os característicos métodos de citação e nivelamento da arte erudita e da arte popular, pilares do movimento pós-modernista, inserindo nas suas ilustrações a arte popular dos anos 40.

- 2) Para a ilustração da arquitetura prática-conceitual da qual faz parte os projetos *Exodus* e *Hotel Welfare Palace*, a artista usa essencialmente fotomontagens com algumas ligações ao desenho técnico, nomeadamente perspectiva aérea, cavaleira e projeção ortogonal. As fotomontagens são um meio privilegiado num dos projetos, constituídas por cores de teor altamente simbólico: cores contrastantes, vivas e tendencialmente aplicadas em mancha uniforme.

Estas cores com a composição entre fotografia histórica e desenho conseguem estimular os nossos sentidos e transmitir-nos por um lado sentimentos de medo, terror e angústia perante uma cidade em decadência.

Estas fotomontagens passam pelo código da perspectiva paralela, oblíqua e aérea, mais uma vez típico no trabalho de Madelon, e que de igual modo consegue colocar-nos no espaço da cena para sentirmos todo este turbilhão de sentimentos, que podem ocorrer perante ilustrações visualmente potentes como estas.

- 3) Por fim, para a ilustração da arquitetura prática, da qual faz parte os projetos Extensão do Parlamento Holandês, Ampliação da Residência do Primeiro Ministro, Prisão Panóptica Koepel e Villa dall’Ava, a artista utiliza perspectivas convencionais da arquitetura como, perspectiva aérea, militar e cavaleira, e desenho rigoroso axonométrico. Qualquer um dos códigos é utilizado com cores aproximadamente realistas dos respetivos projetos, visto que o objetivo é comunica-lo na sua forma mais pura. Ainda assim a artista não deixa de acrescentar a sua interpretação e salienta o que realmente é mais importante no projeto por vezes exagerando, e contrastando mais ou menos as cores quando necessárias para intensificar diferentes partes do projeto. A escolha do aparecimento ou não de envolvente também é sinal da sua interpretação que aparece ou não quando mais faz sentido.

Assim, ao contrário de uma certa percepção generalizada de que a ilustração de arquitetura, tal como uma imagem gerada por computador, não é mais que uma mera reprodução gráfica do texto ou do projecto que acompanha, e por isso «artisticamente seca» ou «desprovida de criatividade» e de discurso²⁰⁹, uma análise atenta às obras de Madelon permite revelar a verdadeira identidade da ilustração como operação criativa e artística, fundamental para dotar o projeto ou o texto que acompanha de credibilidade e de potência persuasiva, provida de carga narrativa e simbólica mediante uma escolha logicamente fundamentada dos códigos de representação visual utilizados, e que, por tal, e pela sua natureza interpretativa forçosamente complementa e acrescenta sempre algo novo e único ao projeto que acompanha.

209. «*There has been a popular misconception that illustration produced to convey information must be conventionally realistic and technical both in visual language and in subject matter. It is often thought of as being ‘dry’ and artistically sterile, devoid of any visual or contextual notions of creativity or innovation.*» (Male, *op. cit.*, p. 86)

Apesar da vontade de Madelon em permanecer mal conhecida mas livre, esperamos com esta dissertação ter contribuído para dar mais reconhecimento, por um lado, ao nome e obra de Madelon Vriesendorp e, por outro, de um modo mais geral, ao tema da importância da ilustração na arquitetura. O tema abordado está longe de estar esgotado, havendo muito mais para estudar futuramente sobre estas relações, nomeadamente sobre o papel da ilustração na evolução do projeto de arquitetura. Mas, no momento presente, são temas muito pouco tratados que merecem a maior atenção. O desconhecimento generalizado sobre a importância de Madelon para o pensamento arquitetónico de Koolhaas e do OMA é uma metáfora metonímica do desconhecimento generalizado sobre a importância da ilustração para a arquitetura. É imperativo voltar a reconhecê-la.

BIBLIOGRAFIA

Fontes bibliográficas

- BASAR, Shumon; TRÜBY, Stephan (ed.). *The World of Madelon Vriesendorp*. Londres: Architectural Association, 2008
- Binário: Revista mensal de arquitetura, construção e equipamento*. nº 209/210, Junho-Agosto. Lisboa: A. Palmares, 1976
- BEE, Harriet Schoenholz et al (ed.). *MoMA Highlights: 350 Works from The Museum of Modern Art, New York*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2013. ISBN 978-0-87070-846-6
- BOISROBERT, Anouck; RIGAUD, Louis; SORMAN, Joy. *Popville*. Paris: Helium, 2009
- BRAYER, Marie-Ange. «Active Narratives». in Samantha Hardingham (ed.). *AD Profile 174 (The 1970s is Here and Now) Architecture Design*. Vol. 75, n.º2, Março/Abril de 2005. [Nova Iorque]: John Wiley & Sons, 2005. pp. 82-87
- BROWN, Craig. *Hello Goodbye Hello: A Circle of 101 Remarkable Meetings*. Nova Iorque: Simon & Schuster Paperbacks, 2013
- COLEMAN, Nathaniel. *Utopias and Architecture*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2005. ISBN 0-415-70084-1
- CONRADS, Ulrich (ed.). *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. trad. Michael Bullock. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971
- CORNILLE, Didier. *Mãos à obra: cada casa a seu dono*. trad. Maria Afonso. Lisboa: Orfeu Negro, 2015
- CORNILLE, Didier. *Tous les gratte-ciels sont dans la nature*. Paris: Helium, 2013
- CORNILLE, Didier. *Tous les ponts sont dans la nature*. Paris: Helium, 2014
- CORNILLE, Didier. *Toutes les maisons sont dans la nature*. Paris: Helium, 2012
- CORNILLE, Didier; DUISIT, Bernard. *Le vaisseau de verre de Frank Gehry: Un chef-d'oeuvre d'architecture en pop-up et en dessins*. Paris: Helium, 2014
- EL LISSITZKY. *Russia: An Architecture for World Revolution*. trad. Eric Dluhosch. Londres: Lund Humphries, 1970
- ELDER, R. Bruce. *Dada, Surrealism, and the Cinematic Effect*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013. ISBN 978-1-55458-625-7
- FRIEDMAN, Yona. *Utopias realizáveis*. trad. Elisa Maria Guedes. Lisboa: Socicultur, 1978

- GARGIANI, Roberto. *Rem Koolhaas I OMA: The Construction of Merveilles*. trad. Stephen Piccolo. Lausanne: EPFL Press, 2011
- GERALDO DA CUNHA, Antônio. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010. ISBN 978-85-86368-63-9
- GORSUCH, Anne e KOENKER, Diane (ed.). *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*. Indiana: Indiana University Press, 2013. ISBN 978-0-253-00937-1
- HALLAWELL, Philip. *A Mão Livre – Linguagem e as Técnicas Do Desenho*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2006
- HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, MA/Londres: The MIT Press, 1998
- JENCKS, Charles. *The Story of Post-Modernism*. Chichester: John Wiley & Sons, 2011
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1994
- KOOLHAAS, Rem. *Três Textos sobre a Cidade*. trad. Luís Santiago Baptista. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010
- KRÜGER, Mário Júlio Teixeira. *Comentários à Arte Edificatória de Leon Battista Alberti*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014
- LEPOITTEVIN, Lucien. *Jean-François Millet: au-delà de l'Angélu*. Paris: Éditions de Monza, 2002. ISBN 978-2908071931
- LOBATO DE FARIA, Eduarda. *Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitetura*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, [2014]
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 3ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1977. vol. 1
- MALE, Alan. *Illustration: A Theoretical & Contextual Perspective*. Londres/Nova Iorque: Bloomsbury, 200
- MASSIRONI, Manfredo. *The Psychology of Graphic Images: Seeing, Drawing, Communicating*. trad. Nicola Bruno. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2002
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho*. trad. Cidália de Brito. Lisboa: Edições 70, 1982
- MCQUAID, Matilda; RILEY, Terence (ed.). *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2002
- MONTEIRO, J. D. Calejo. «Actividades de defesa do ambiente na área de Sines». in *Revista Portuguesa de Química*. vol. 24. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Química, 1982. pp. 33-44
- PARR, Nicholas. *The fabrication of Evidence in Rem Koolhaas's Delirious New York*. orient. Tilo Amhoff. Brighton: University of Brighton, 2014. [Tese de Mestrado]

- PEREIRA, Nuno Gonçalo. *Intervenções Artísticas na Arquitectura: Vida e parceria entre o arquiteto Conceição Silva e o artista plástico Fernando Conduto*. orient. Ana Cristina Fernandes Vaz Milheiro. Lisboa: ISCTE-IUL, 2010. Tese de Mestrado
- PINTO, Paulo Tormenta. «Infra-estrutura e Nomadismo» [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2015
- PONS, Joan Puebla. *Neovanguardias y representación arquitectónica: La expresión innovadora del proyecto contemporáneo*. Catalunha: Edicions UPC, 2002
- QUENTAL, Joana Maria. *A Ilustração enquanto processo e pensamento: autoria e interpretação*. orient. Maria de Fátima Teixeira Pombo; António Modesto da Conceição Nunes. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009. Tese de Doutoramento
- RODRIGUES, Ana Leonor. *O Desenho: Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000
- SADLER, Simon. *Archigram: Architecture without Architecture*. Cambridge, MA/Londres: The MIT Press, 2005
- VRIESENDORP, Madelon. «Freaks of Culture». in Lisa Farjam (ed.). *Bidoun: Arts and Culture from the Middle East*. n.º 14. Nova Iorque: Bidoun, 2008. ISSN15514048. pp. 50-51
- WARE, Chris. *Building Stories*. Nova Iorque: Pantheon, 2012.

Fontes em linha

- CÂMARA MUNICIPAL DE SINES. *Revisão do Plano Director Municipal de Sines*. 2009 [consultado em 2016-09-10]. Disponível em <http://www.sines.pt/uploads/document/file/3168/1_-_Caracteriza_o_e_Diagn_stico_-_Volume_I_-_Enquadramento.pdf>
- CESUR/IST. *Relatório e Memoria Descritiva do Plano de Urbanização de Sines*. 2005 [consultado em 2016-09-10]. Disponível em <http://www.sines.pt/uploads/document/file/3167/PU_Sines_-_Relat_rio.pdf>
- CHIN, Andrea. *venice architectural biennale 08: madelon vriesendorp*. in designboom [em linha]. 25 de Setembro de 2008 [consultado em 2015-12-15]. Disponível em <<http://www.designboom.com/architecture/venice-architectural-biennale-08-madelon-vriesendorp/>>.
- GLANCEY, Jonathan. «Architects reward the pop art dreamers». in *The Guardian* [em linha]. 14 de Fevereiro de 2002 [consultado em 2016-08-06]. Disponível em <<https://www.theguardian.com/uk/2002/feb/14/arts.arts>>

- HEATHCOTE, Edwin. «Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990» [em linha]. 21 de setembro de 2011 [consultado em 2015-11-30]. Disponível em <<http://www.ft.com/cms/s/2/4cddb6b0-e380-11e0-8f47-00144feabdc0.html#axzz3cP97ERLI>>
- HOLT, Michael; LOOBY, Marissa. «What Happened to the architectural manifesto?» [em linha]. 1 de dezembro de 2011 [consultado em 2015-10-14]. Disponível em <<http://www.domusweb.it/en/op-ed/2011/12/01/what-happened-to-the-architectural-manifesto-.html>>
- KING, Emily. «The World of Madelon Vriesendorp» [em linha]. Março de 2008 [consultado em 2015-12-10]. Disponível em <<http://www.iconeye.com/architecture/news/item/3289-the-world-of-madelon-vriesendorp>>
- LUCARELLI, Fosco. «Exodus, or the voluntary prisoners of architecture» [em linha]. 19 de Março de 2011 [consultado em 2016-05-08]. Disponível em <<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>>
- LUCARELLI, Fosco. «Madelon Vriesendorp's Manhattan Project» [em linha]. 2 de Fevereiro de 2015 [consultado em 2015-12-15]. Disponível em <<http://socks-studio.com/2015/02/02/madelon-vriesendorps-manhattan-project/>>
- LUCARELLI, Fosco. Rem Koolhaas and the Bourgeois Myth of New York (Gabriele Mastrigli – 2013). in Socks [em linha]. 5 de Dezembro de 2014 [consultado em 2016-05-02]. Disponível em <<http://socks-studio.com/2014/12/05/rem-koolhaas-and-the-bourgeois-myth-of-new-york-gabriele-mastrigli-2013/>>
- NEDO, Kito. «Das wilde Vriesendorp-Sammelsurium» [em linha]. 3 de abril de 2008 [consultado em 2016-01-05]. Disponível em <<http://www.art-magazin.de/architektur/9166-rtkl-madelon-vriesendorp-aedes-berlin-das-wilde-vriesendorp-sammelsurium>>
- NICOLAO, Federico. «Room for Thought: Madelon Vriesendorp and Charlie Koolhaas» [em linha]. 25 de novembro de 2010 [consultado em 2016-02-20]. Disponível em <<http://www.domusweb.it/en/art/2010/11/25/room-for-thought-madelon-vriesendorp-and-charlie-koolhaas.html>>
- WESTCOTT, James. «Misconceptual art: The World of Madelon Vriesendorp» [em linha]. 23 de janeiro de 2008 [consultado em 2016-02-20]. Disponível em <<http://4art.com/profiles/blogs/misconceptual-art-the-world-of>>
- SHIFRIN, Elijah. «Jean-Francois Millet: Angelus» [em linha]. 24 de Outubro de 2007 [consultado em 2016-08-09]. Disponível em <<http://artandcritique.com/jean-francois-millet-angelus/>>
- Sítio oficial de Madelon Vriesendorp [consultado em 2015-11-01]. URL: <<http://madelonvriesendorp.com>>
- Sítio oficial do OMA [consultado em 2015-11-20]. URL: <<http://oma.eu>>
- Sítio oficial da TATE [consultado em 2016-07-28]. URL: <<http://tate.org.uk>>

ANEXO I

Conversa com Madelon Vriesendorp

Londres, 10 de junho de 2016

[nota: todas as fotografias são da nossa autoria, salvo quando indicado]

[na cozinha]

Thank you so much for having us. Your home is full of objects everywhere!

— Before I didn't have so many, I could put them all on one place and they would be mixed together. But the collection started to grow too much after the exhibition in the AA, so I then had to divide all the things into categories.

Can you give me some examples of those categories?

— Yeah. One category is my favourite: death, religion, and sex. That's a good thing to put together. And then there's a separate one for the day of the dead, of my collection on Mexico. I love those. Very crazy ones: there's this scorpion with a skeleton face – why?!

I have seen some pictures of your collection on a table.

— That's when they were still together, in the exhibition.

Recently you did an exhibition about Lina Bo Bardi. Is she one of your references?

— Yes. We made that exhibition about her work, but we didn't want the architecture, we just wanted the spirit of Lina. She was very into the art of Brazil, and she collected these big orixás – they're...

I think has to do with African religion.

— Yes, because all the African freed slaves, they all ran to Bahia in northern Brazil to live together.

I also made this piece. All paper. You only need tape and cardboard.

It's so beautiful.

[mostra esculturas de papel; imagem à direita]

— This one with a big bum and legs... This man has earth as a head. Completely ridiculous! This one is very funny... This was a breast with legs...



That's incredible. I will try to make something like this.

— You have to be patient... You have to take this brown paper tape, used for packaging, and you can also use watercolour to stretch the paper and wet it.

When you take pieces... You take small pieces, you wet them, and you have to rub them until they're dry, otherwise they'll go like this. You have to be patient. Then, it's incredibly tough.

You can make anything... I had made an eye for Charles Jencks from resin, and he made it into a seat, so he can sit on the eye, and the eye looks up his bum, it's crazy. He wanted the eye, so I made it, the eye of David.

And then I put film on it and I taped it, and I made lots of eyes.

Everything is tape. It's great, I love it, you can make everything.

These hands were made for Lina Bo Bardi. [imagem à direita] She always had hands pointing in her drawings, so we made lots of hands hanging down in the exhibition. We just did the last one in Miami. So you have lots of hands hanging down...

[mostra imagens no telemóvel]

This is our exhibition in Miami... This was a project we did, because she always did things with kids from the favela. So we did a workshop with those kids, and they made these folded chairs that she designed in paper.



All the hands hanging down, with Lina's quotes, all the important quotes. She once said "Things can be ugly too", but everything she made is beautiful, she couldn't do ugly at all.

These are the exus standing there. And there's the big exu with the cigar. She loved cigars.

Do you have some of these pieces in your studio, here?

— You know Herzog & de Meuron, they made a building with a garage? In Miami? This is the building, and the guy who lives in it... he lives in the top

because he is a billionaire. He made an apartment, and it's just like... James Bond's apartment. On top of the garage, it's his building.

[mostra vídeo] Here's the building and his apartment is right at the top.

This is the building. This is the top. The whole floor is his, and he has a beautiful garden, and you can walk on the grass, but it's not grass, it's moss. So you go right into it, really deep. Amazing.

This is his apartment. This is his view – amazing view. And then – another crazy thing – he opened a little door by the side of his pool, and suddenly there was a whole restaurant full of people!

The restaurant was next to his building, in the adjoining building, and it was his own restaurant.

So he could enter the restaurant from his flat?

– He could enter the restaurant from his flat! And all the waiters were bowing, you know, because he's the owner.

And the restaurant was full of people. It's the best restaurant in Miami.

Anyway, what else did I want to show you? I made a Donald Trump egg. Drowning. And I can make it move. Look. [imagem à direita]

Let's hope he drowns before he becomes president... Terrible. Can you imagine?, all this people with really bad hair, Boris Johnson, and then Putin, and then Trump? The world is going to be crazy. Every clown is going to be– They're clowns really. And that's why people love them. They just tune in and...

Because it's entertaining.

— It's so terrible. And sometimes it's the only name they remember. Because Clinton, they don't have a good memory of her name. It would have been better if she was named anything else.

But he [Trump] is very clever, because he gives nicknames to every opponent, and those nicknames stick. So he says "Clinton, the liar", "that liar", and she's the liar now. *He's* lying non-stop! Doesn't matter, because nobody calls him a liar. He hasn't got a nickname. And the others don't want to do it,



because they don't want to go down to his level. Maybe you do have to go down to his level in the end, to get rid of him! If they call him a lying clown— What's that name of that famous clown? Can't remember now. Anyway, if they give him a nickname—

Ah! I have these delicious things [oferece bombons com recheio de coco]. They have coconut inside. If you like coconut – I love coconut... Very good! You don't expect it to really taste like coconut. Very coconut-y.

I also did an installation. We did envision it for Lina Bo Bardi's house. I collected lots of little chairs and we were going to hide them all in her room, because her room was filled with stuff. And when I got there, years later, they had cleared everything, it became sort of like a gallery. They cleared everything. And all the art – installations...

So I collected loads of chairs – little ones – and I made a lot of them. I made one at the end of a matchstick, and I made... My electrician had left some electric wire, blue, so I made a chair out of them... I stole some from my little nephew

I stole a lot of them.

Do you still collect a lot of objects?

Not anymore, no. I only collect if it's something I really can't resist, because I already have too much now.

What about postcards, do you still collect them?

— Only if they're very special.

So when I got there I was like: I couldn't hide them anywhere. Because I was going to make an egg hunt and put a list and people had to find them. So I come there I couldn't do it, so I looked at the empty fireplace and put them all in there. So I just put there all the chairs in the empty fireplace. And it fitted exactly, so it looked like I really designed it to fit the fireplace, it was so funny, you know. [imagem à direita, in madelonvriesendorp.com]



When was this?

— It was something like 2 years ago.

Here's another thing I made, for street children in Rio. We made a model of London and a model of Rio from cardboard, as well. I never got them back... This was the Redeemer on top, and this was London. And there's the St Paul's, and the kids made all the houses.

And they put the whole London on the steps in front of the St Paul's. All this made from cardboard paper. [imagem à direita, in madelonvriesendorp.com] Very funny how you can build anything with this stuff.



So, is architecture an important element in your artwork?

— It has to be, yes.

What about the masterclass of the tower?

— Yes, I did it for the Guggenheim museum. I was to make something for the atrium – the rotunda, they call it. So I made an idol tower [imagem à direita] and then asked all my friends to design a room for the person they admired the most, their idol. There was only 1 person who did it, who made a room for Fibonacci. And then I brought it do Delft to do with the students there, and they brought it to the Shenzhen Bienale [2013]. But then it was totally different from what I had designed. It was fun.



Maybe I will do another idol tower, and maybe they'll do it properly. Anyway, I'll show you.

[no corredor] This is the design process. There's "Panic before deadline". I'm always here at "Fuck off".

Do you still paint, though?

— Yes, I'm doing a painting [Superpainting], but it never finishes.

This is Rem as a baby. [imagem à direita]

These are the hands I made for Lina. It has cuts and then you have to fold it.

This is all the Lina Bo Bardi fridge magnets.



I love buildings that are too big for the postcards.

That's the eye that I made.

This was a frieze for a train, inside a train that does Amsterdam-Paris. It had paintings about 3 countries, so I put all the things I had about those countries. Babar, Michelin man...

I only make paintings of objects I have. I didn't have a cow for Holland so there's a milk stain – Dutch milk. Dutch boat... And Tintin...

Do you take a long time to do your paintings?

— This one took a lot of time because we had to flatten the picture of the landscape in the computer, to make the perspective.

[no estúdio]

This is cardboard, look. Made out of cardboard boxes. It was made for an exhibition of Indian art.

And this is Portuguese, see?

And this is body parts... this is elephant.

[mostra *Superpainting*] And this is supposed my studio, but it has to be much darker.

What about that quote, "Life without objects"? It doesn't seem to fit your life. What's the story behind it?

— The story is that an old friend, Adolfo Natalini from Superstudio, gave me this postcard. And he drew for me the "continuous monument".

It's funny because your life is full of objects.

— Exactly. And I painted this, see? [mostra detalhe em *Superpainting*; imagem à direita] This is what life is without objects, it's empty.

And this is the memory of New York. [mostra outro detalhe em *Superpainting*]

How did you meet Adolfo Natalini?



Rem asked Natalini to come to England to speak in AA for the students. But he spoke with such an Italian accent, students thought he was speaking Italian. But that's how he spoke English, but the English could not understand. It was so funny.

[mostra esboço preliminar da obra *Superpainting*] This is how it should be.

Is that a sketch?

— This is the sketch.

Is it watercolour?

— This is watercolour, yes.

And the actual one is acrylic?

— It's oil.

[mostra mesa onde estava originalmente a coleção de objetos]

This is the table, it was full of stuff. But then I had the exhibition and I had to put it in different categories.

Look, all these Tintins, they were made in Africa... [imagem à direita] You know who this is? This is supposed to be the professor from Tintin. It looks nothing like him! This is the sort of stuff I use for my paintings.

Because your objects are an influence for your painting?

— Yes. [aponta novamente para a pintura *Superpainting*] This painting is my life story. This is my son, this is my daughter, this is my sister who paints cats-dogs...

There's the painting from delirious NY.

— In the memory box.

And the illustrations that appear in Charles Jencks's Story of Post Modernism, they're yours, right?

— Yes, yes. I work with him all the time.



Did you make the cover of that book too?

Yes, I had so much work detailing it, but those stupid people, they put the title over it. They totally spoiled it.

This is one of the drawings I made for the book. [imagem à direita] He said, "You have to put 9 objects". "I can't put 9, I only have 6". I had to draw anything, so I just put a brain in there, although it [Swiss RE building] looks nothing like a brain. [gracejando] He always forces me to do things I don't want to do!

This work you do about architecture. Is architecture like another subject for you?
— I happen to work for architects. He had an artist working for him, but she died. So he needed someone to do the illustrations.

[continua a mostrar os objetos no seu estúdio]

Here's the stuff we made for the chair exhibition... And these are the eyes I made.

Your work is somehow related to surrealism.

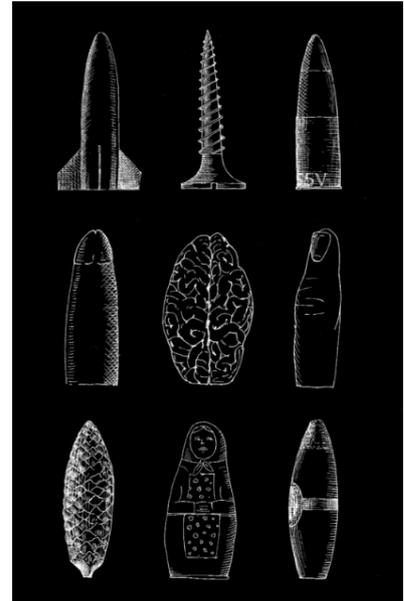
— Yes, definitely!

And Freud collected a lot of objects too...

— Of course. Have you been to the [Freud] museum? It's my favourite museum. Also John Soane's. Everyone who collected... But have you been to Oxford? They have the best museum, Pitt River's museum. He was this guy who collected the craziest things. They have floors full of his collection. And drawers full of willies, in all shapes and sizes – a bit hidden, because of the children.

[mostra outra pintura, imagem à direita]

This is something I did for Charles [Jencks], a painting he wanted. And he wanted everything to be scientifically correct, and I said "it can't be done".



This is the universe that is successful, and this is the one that is not successful. The universe that is not successful goes like that – implodes or explodes. Like, our universe is successful, so it goes like that.

Your illustrations are very symbolic!

— But this is not mine, this is all his [Charles Jenck's]. I just painted it.

But the illustrations in Delirious New York, for example, are very symbolic as well.

— That's the thing: they were not supposed to be illustrations. People don't know that we just put them in...

Originally, it [*Delirious New York*] had a different cover. But then this Italian guy [Daniele Baroni] had a book called *Skyscrapers*, and he had my painting on its cover. Rem's editor saw it and said to Rem, "You must have her painting on the cover", because the other guy had my painting on the cover and everyone was looking at that book, everyone picked it up. "You're crazy if you don't". So he decided to do it. And then we put all my paintings in the middle, as well, and he said, "It's crazy, it all fits somehow."

So there was never a connection?

— There was never a connection, really, it was only because Rem said we must put it together, because had done a question mark and an exclamation mark together in bed together. And his brother had put 2 airplanes in bed together. So there were things in bed together, it was the 70's, everybody was in bed together. It was a big lovefest.

But only later I knew my painting was used for the book of that Italian guy. He never asked me, he just did it. So funny.

Are you ok with that?

— What can I do? It's been 30 years. Only when I see him I can punch him in the mouth, but I never met him, so...

You use 1-point perspective a lot. Does it have any meaning?

— I don't know, it's rooms... Your life is full of perspective! Every time you come in a room you have perspective.

What about the axonometric view? That's a very architectural form of representation. Do you use it because you're representing architecture? For example, with The City of the Captive Globe?

— Well, that was based on Rem's drawing. Rem drew the basics. He wanted to show that all ideologies could exist on the grid, and that's why the grid is good, because it has blocks. He had this theory, so I painted it.

[na sala]

I've also created a game, the *Mind Game*. [imagem à direita] That started when I had these objects from my collection on my desk, and people came and said, "You should put this in it" and I would think, "So typical that they would do that..." So every time I started asking people, "Can you put some stuff here?". And people give themselves away so badly! There was this person I said, jokingly, "You're a bit of a control freak", and the person said, "No, I'm not!", and the guy behind her started nodding. So funny!



I made all these objects in large for the Biennale, and I made a human-scale *Mind Game*. And it was very fun to see people play with it and analysing it. For all the objects I had the respective meanings – I had a bench, where you could sit in front of it with all the meanings of all the objects.

We once had a dinner party with a lot of people and we played it, I took my box with the things. And one person said "No, I'm not going to play it". And we were like, "What can he hide? What is he scared we can find out about him?" It's not science, you know, it's a joke...

So you're interested in people's psychology too?

— Yeah, totally. I love it!

Do you think, just like these objects reveal the subconscious of people, the objects can also reveal the subconscious of a city, metaphorically speaking? The objects of a city talk about a city, no?

— I think in this moment every book is about the city – city this, the crazy city, the mad city... and I think the city gets too much attention, really. I think they should stop talking about the city. Because the city is no more, you know? It's just becoming a big banking adventure.

There was a guy – I think it was a baseball player [Yogi Berra] – who said, "The future is not what it used to be." And the future of the city is not what it used to be.

The city is not the future anymore. It is not for everybody anymore. Originally the city was not for the poor, it was for the noblemen; and the poor people with black plague were outside, there was a big wall.

If the crazy clown wins [Donald Trump] then there will be walls again. The rich will be again protected and the poor will just die of hunger and pestilence. It will all come back.

So you're not optimistic about the future of the city.

— No, I'm not optimistic about the city because cities are becoming more and more like medieval towns. The future is becoming more and more reflecting the past. There are only museums, there's only tourism, other than rich people. Cities will become museums.

Or like theme parks.

— Exactly.

We're feeling that a lot in Lisbon too. It's becoming a very touristic city and the offer for houses for the locals is going down. It's only luxury apartments. They are continuously pushing young families out.

— Yes, in Amsterdam prices are going up, very, very steep. My daughter's friends are buying houses in Amsterdam because they can't afford a house in London, and they don't want to sit in the countryside in a horrible town outside London. Artists go to Paris, Amsterdam, Berlin... Berlin is getting

expensive too, it used to be used lofts very cheap. Suddenly there's too much demand to little offer... Everywhere, the demand goes up.

You don't like the way London is heading to?

— I love London, I've been living here for 47 years. But it's not going the right way. My friends are moving out to cheaper areas, which are horrible. Like the Wembley area. They're moving out so that they can sell their house here and buy 3 flats for their children. My friend who lived in this area, she bought a house for her ex-husband, a flat, and for her 2 children 3 other flats, so she bought 4 flats for the price of this one. People have to sell their house to buy flats for their kids because the kids can't afford. If you want to have your kids near, you have to sell your flat.

My daughter is in Rotterdam, it's cheaper. But it's going up now, because Rotterdam wants to be a "world city", and it has a big marketplace, and they want to have the biggest building ever built... you know, iconic. Every city wants to have an iconic building, so that they are put on the map.

It's a branding-mania, everybody has to be branded. Someone once said to me, "You're stupid, you should really be in big museums" – that means I have to brand myself. There's this guy who wants to put me on the map, I said "No, I'd rather be off the map and do what I want!" I can make things for my friends, like I'm making now. They tell me to give this up to make serious art. I don't want to become serious!

[mostra desenhos de Lina Bo Bardi]

Like the drawings of Lina Bo Bardi. You see? As soon as there are people in it, they say it's not serious enough. It's so beautiful, and somehow it's childish to them, it's not "architecture".

Look at her drawings. They're all beautiful drawings. But they are "girlish", they say.

[mostra imagem da escada do Solar do Unhão]

Here: it's a spiral staircase but in a square. It's so beautiful. And everything made with wood only, no nails. It's Brazilian traditional woodwork.

[mostra imagem do MASP, São Paulo]

This building is also amazing, this space underneath... It's just the exactly right proportions! How does she get that? Too high or too low, and it would not feel right.

The new director of this museum hated her and he immediately divided the space in little rooms. But this space was supposed to be all look-through. It's such a beautiful space, isn't it?

[mostra imagens da Casa de Vidro]

This was her house. Look how it was. It used to be like this. It was full of objects, but they took everything out. So sad.

[mostra imagens do SESC Pompeia]

Look at the art on the sporting fields! Isn't it beautiful?

I find it incredible that every cultural venue is free in São Paulo.

— Exactly. But of course now it isn't like that, it's being spoiled. Even SESC people couldn't go in because they rented a building for a big rich party for a bank or something. And then suddenly there are guards and people couldn't enter. No poor. It's very sad, it's happening everywhere.

This was the barrel factory before. This was the base gallery for the exhibition.

She usually left the structure appearing.

— Yes, she wanted to make it like that.

Do you know if Lina influenced OMA's architecture?

— Definitely.

How so?

— The interest in combining cultural things is a characteristic of Lina's architecture: different cultures and everything happening in one place. I'm sure it's Lina's influence that they made that Prada shop design in NY, where everything can happen everywhere spontaneously.

In a way, her architecture reflects her drawings: the attention to people.

— Exactly. And also because they're rough and sophisticated and the same time.

Lina's architecture is so daring. It's all about simplicity. Nowadays it's everything about computers. Everybody just gives everything to the computer, for it to do it, and then gives it to the engineer and he will make it happen. But not Lina.

It's the opposite of Frank Gehry's shapes.

— Actually, it must be sad for him. We once said to him, "We bet you can't draw Bilbao". And he took a napkin and a pen, and he drew the exact shape. Amazing! We were trying to catch him but we couldn't!

[volta a mostrar imagens da Casa de Vidro]

There was so much light! And 6 years later it was completely dark because of the trees.

There's a tree in the middle. The house is all around the tree.

The tree was there when they built it.

— Yes, they didn't want to take it away.

[volta a mostrar imagens do SESC Pompeia]

The other amazing thing about this building is that people can go out and there's this boardwalk. And everybody puts their towel and they just lie in the sun there, and there are people with their Sunday best clothes, with the children and the granny, and the family, they just step over their clothes to walk around. There's all these idiotic clashes happening between the different things available there, so great!

[mostra imagem da poltrona redonda de Lina Bo Bardi]

This is my chair, see? [aponta para a sua cadeira, do mesmo modelo; imagem à direita] Arper made this, they produced 500 chairs at the time of the exhibition [Lina Bo Bardi Together]. And they asked me: do you want money for the exhibition or do you want this chair? And I chose the chair.



Very good choice!

— I know!

So they produced 500 chairs, and that paid for the whole exhibition. That's the genius of Noemí Blager, the curator of the exhibition. She also got Assemble to design it – they now won the Turner Prize, the first time an architect's group gets that prize – very nice.

I had said to her, "We have to do something about Lina Bo Bardi", and she said, "Yes, I always wanted to do it". And of course I say that and I never do it, but she immediately started phoning people and organised everything.

Do you want to play the *Mind Game*?

Yes! Do I have to use all the objects?

— Just the ones you want.

I don't know which ones to use...

— It's a big risk!

[Madelon sai e volta com várias miniaturas de elétricos amarelos; imagem à direita]

My collection from Portugal!

Oh, the trams!

— Don't you love these?



Have you been to Lisbon?

— No, these were bought in Porto.

So you've been to Porto? Did you like it?

— Yes. Yes, I loved it. I love Siza's swimming pool [Leça da Palmeira], very beautiful.

Shall we interpret the game?

Yes! What have you chosen? [olha para o nosso jogo; imagem à direita] It's almost theatrical. They're all heading for the door, are they?

Yes.

— An escapist, are you? [aponta para a pedra negra] This is bad conscience. It's going to be kicked out by this foot.

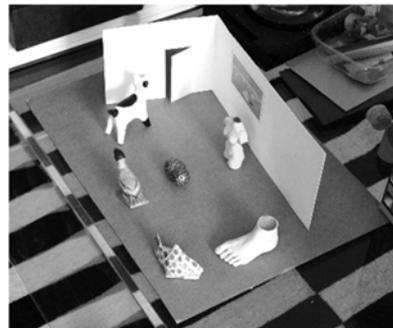
That's good, right?

— The bird is travelling. Do you like to travel?
The dog is guarding the door. It's very safe, it's a very safe environment.

So it looks good? No hidden agendas, no hidden secrets...?

— Yes, it's very upfront, very honest, yes.

I have to make one phone call... [Madelon ausenta-se]



ANEXO II

Entrevista a Zoe Zenghelis

17 de fevereiro de 2016

In their origin, architecture referred to a practical discipline of space construction; and illustration was a conceptual exercise. Do you think they still retain these fundamental aspects?

— Illustration is the visual representation in 3 dimensions, to help the understanding of the project, usually to clients or non-architecturally instructed uncomprehending public. It clarifies and adds to the attraction of the project. It is conceptual in as much and to the degree of the demands (interpretation, beautification, added atmosphere, mood, etc.)

Would you say that drawing is a mean in architecture whereas in illustration it is an end?

— I would say that a drawing is a black line on a white background, and the duty of illustration is to bring the drawing to life according to the ability of the illustrator.

When writing about Delirious New York, Adrián Gorelik referred to its images as “illustrations”. In your opinion, should they be considered paintings or illustrations?

— Myself and others consider the “illustrations” in *Delirious New York* as paintings because of the power they generate in describing the appeal and character of the project.

Did the architecture of Rem Koolhaas and Elia Zenghelis inform your work, or did your work inform their architecture in any way?

— Architecture inspires illustrations as far as I am concerned; I could think differently if I was an architect. Rem’s and Elia’s work informed our work. We worked all together most of the time.

What exactly was your work in OMA?

— Doing the presentation and competition paintings.

How is your work process? Is it different when working on an illustration project related with architecture?

— My work process is definitely different when I try to interpret somebody else’s work. Then I am concerned in how I can in the best way give an artist impression through my feelings and at the same time explain with textures, colour, scale, contrasts, etc., the intention of the architects.

Have your illustrations ever improved an architectural project?

— Always, otherwise I would not do it.