

OS MONÓLITOS DE RACHEL WHITEREAD



Ana Catarina Bispo Subtil
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Departamento de Arquitectura da FCTUC, Julho 2015
sob a orientação do Professor Doutor Pedro Pousada

**OS MONÓLITOS DE
RACHEL WHITEREAD**

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer ao meu orientador, Professor Doutor Pedro Pousada, pelo acompanhamento desta dissertação e pelo entusiasmo e encorajamento durante esta etapa.

À minha avó Albertina, por me ter ensinado o que é o amor e por, mesmo estando longe, continuar a acompanhar-me em todos os momentos da minha vida.

Ao resto da família, em particular, à minha mãe por estar sempre presente, ao meu pai por me motivar todos os dias a ser melhor e ao meu irmão pela admiração.

Ao Nina, a amizade incondicional e amor fraternal construídos desde o primeiro dia que cheguei a Coimbra e as conversas que me fizeram crescer como mulher.

À Madeira, pela amizade e pelos momentos passados ao longo do curso que marcaram a minha vida e a minha passagem nesta cidade.

Aos amigos de sempre, Rita, Luísa, Margarida, Maria, Mafalda, Pião e Alexandra, obrigada por estarem sempre presentes nos bons e maus momentos, fazendo de mim uma pessoa feliz.

RESUMO

A memória espacial é composta por uma sucessão de eventos que tomaram lugar na nossa vida e que ficaram gravados. Eventos esses que tiveram um lugar e um propósito. A passagem ou transferência deste tipo de conhecimento com os outros é que torna emocionante a vida do quotidiano.

O entendimento do arquitecto sobre este conhecimento é materializado em espaço para viver e experimentar, espaço esse que é o palco da vida, onde tudo acontece. Os artistas “desafiam” esse conhecimento, procuram a poesia e materializam-no. Vivem-no com o corpo e transformam-no num objecto.

Rachel Whiteread é uma desafiadora da identidade da Arquitectura e da memória. Ela petrifica o vazio, o espaço negativo, não construído, o *in-between things*, suscitando de forma emotiva a memória e a vontade de infinitude da mesma. Esta intenção da artista traz à Arquitectura uma visão fresca e material daquilo que o arquitecto projecta. Ela materializa o impalpável arquitectónico, pelo qual um arquitecto luta toda a sua vida. É esta percepção do impalpável arquitectónico que é procurado nesta dissertação. O que traz de novo ao seu entendimento.

Palavras-chave: Espaço | Percepção | Memória | Identidade | Rachel Whiteread

ABSTRACT

Spatial memory is composed of a succession of events that have taken place in our lives and were recorded, events that had a place and a purpose. The access or transference of such knowledge with others is what makes everyday life exciting.

The understanding of the architect about this matter is materialized in space to live and experience, space that is the stage of life where everything happens. Artists "challenge" that knowledge; they seek poetry and materialize it. They live it with their body and they transform it in an object.

Rachel Whiteread is a challenger of Architecture identity and memory. She petrifies the void, negative space, not built, the in-between things, evoking emotionally memory and the desire of his infinitude. This intention of the artist brings a fresh materiality vision to the Architecture. She embodies the architectural impalpable, by which an architect struggle all his life. It is this perception of the architectural impalpable that is wanted in this dissertation. Which brings new energy to their understanding.

Keywords: Space | Perception | Memory | Identity | Rachel Whiteread

SUMÁRIO

- 13** **INTRODUÇÃO**
- 25** **DO ESPAÇO À IDENTIDADE**
 - O Espaço
 - A Percepção Inteligível
 - A Identidade
- 67** **RACHEL WHITEREAD**
 - A Artista
 - Ghost
 - House
 - Judenplatz Holocaust Memorial - Nameless Library
- 125** **CONSIDERAÇÕES FINAIS**
- 135** **BIBLIOGRAFIA E FONTES DAS IMAGENS**

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

“O mundo é um labirinto, uma realidade que se esconde, como as pregas de um vestido escondem a estrutura de um corpo e lhe oferecem um resgate espiritual, resgate da matéria. Neste mundo tudo é sinal de outra coisa. Tudo é enigma e prodígio.” (Hatherly, 1983)

A Arquitectura desafia a História, pondo à prova as suas convenções, bem como a condição social do arquitecto. Isto porque “os arquitectos precisam de sentir que pertencem à sociedade para a qual trabalham e de tocar na artisticidade que sempre lhes parece escapar. Precisam de pensar que a arquitectura é outra coisa qualquer. (...) No entanto, [é] espantosa a “modéstia” com que se entende que o arquitecto pode ser um artista, um sociólogo ou outra coisa qualquer. Ou um maravilhoso anfitrião para todos esses protagonistas. O portador de um talento multidisciplinar com aptidões sociais que lhe permitem abrir portas que insistem em estar fechadas.” (Figueira, 2013)

O Homem pensa/faz Arquitectura apoiando-se nas imagens e ideias daquela que, para ele, reflecte a vida ideal. Esta actividade universal e multidisciplinar, que define os espaços e lugares sugestionando os sentimentos e sensações dos outros Homens, torna o arquitecto responsável pelo mundo e pela percepção e interpretação do mesmo.

No campo da percepção do mundo e dos submundos, os arquitectos e os artistas são quem conta a história. São, estas duas profissões, que inicialmente eram apenas uma (Leonardo da Vinci, Bernini, Borromini), que criam os cenários da História Mundial

socorrendo-se daquilo que vivem, viveram e sabem. São eles que expressam e projectam em algo concreto e físico a interpretação do mundo que, alguém antes deles, começou a construir e que agora continua a evoluir.

Esta responsabilidade civil passa por existir e viver. Como diz Fernando Távora, “o homem organiza o seu espaço; a um indivíduo e a uma sociedade em equilíbrio correspondem um espaço harmónico; a um indivíduo e a uma sociedade em desequilíbrio corresponde a desarmonia do espaço organizado. A forma criada pelo homem é prolongamento dele — com as suas qualidades e com os seus defeitos.” (1982, p. 85)

É com a redescoberta dos aspectos informais e extraordinários da Arquitectura que o arquitecto/Homem e a Arquitectura se aproximam, com as suas falhas, dificuldades e constrangimentos. Contudo, são estes fracassos que fazem da Arquitectura uma disciplina de trabalho humano e urbano, consciente dos limites da sua competência, que cria conforto e desconforto, harmonia e desarmonia no espaço vivido e construído.

São estes momentos de não *Gesamkunstwerk*¹, momentos imperfeitos, de recusa da ideologia do útil, que dão oportunidade ao espaço construído de não ser apenas funcional mas também experimentado e vivido, tanto física como psicologicamente. É, deste modo, que o *espaço negativo*² ganha um novo potencial semântico e simbólico. Como diz António Olaio (1963), as obras de Arquitectura “servem para mais do que uma obra de arte, mas o que faz uma obra de arquitectura ser arquitectura não é aquilo para que ela serve mas sim o que ela é...”. (2002)

A constatação de que a Arquitectura não deve ser apenas funcional e “rígida” para ser algo que se aproxima do habitante dá-lhe uma nova oportunidade de ser entendida,

¹ Termo alemão, de 1849, que significa, “obra de arte total”. Está associado ao compositor Richard Wagner, que concebeu a sua obra como um conjunto harmonioso de música, drama e espectáculo, de forma a que nenhuma das artes que compõem tal obra estejam intrinsecamente relacionadas entre si. Trata-se de uma espécie de teoria global para todas as artes, projecto utópico que pretendia unificar a cultura e a história de uma nação. Wagner reconhecia nas expressões barrocas da arte, combinando a monumentalidade com a diversidade de expressões artísticas (escultura, arquitectura, pintura), para atingir um fim harmonioso.

² Entendamos por negativo: o vazio não preenchido e intersticial da Arquitectura.

através do movimento do corpo, que aproxima a Arte e a Arquitectura.³

No entanto, o entendimento perceptual sobre o que é a Arquitectura, como disciplina universal, e a curiosidade e ânsia de ser um *outsider*⁴ dentro dela, para perceber de que maneira é que esta é entendida por todos, levou-nos a pensar em alguns casos, em que a fronteira Arte-Arquitectura é realmente ambígua e difusa.

“Architecture emancipates us from the embrace of the present and allows us to experience the slow, healing flow of time. Buildings and cities are instruments and museums of time. They enable us to see and understand the passing of history, and to participate in time cycles that surpass individual life.”
(Pallasma, 2005, p. 52)

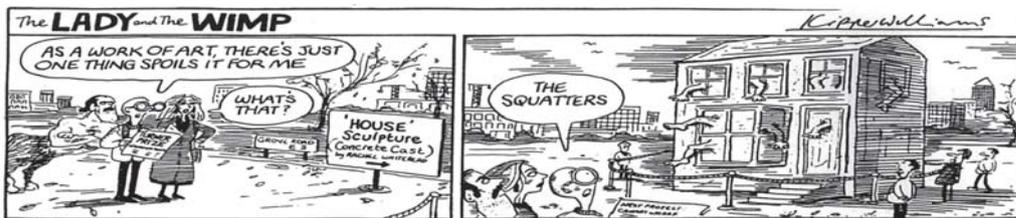
Falamos da representação, da (re)utilização e do tempo da Arquitectura, espaços construídos e vividos, como ponto de convergência das artes, sendo que é neste *timeline*, nascer-crescer-morrer, que o Homem vive e sonha.

O uso do esquecido, do devoluto, da ruína, em recurso da memória foi e continua a ser tema de inspiração para artistas e arquitectos. Como exemplo, temos o *Serpentine Gallery Pavilion 2012*, em Londres, da colaboração entre os arquitectos suíços Herzog & de Meuron e o artista chinês Ai Weiwei, que teve como ponto de partida para o novo pavilhão, as fundações dos anteriores; ou as transformações das casas americanas do artista Gordon Matta-Clark; entre outros que também tratam a memória como gerador de um novo design ou novas narrativas.

Os exemplos anteriores transportam-nos para uma realidade dura e crua que é a metamorfose daquela que devia ser perene e intemporal, a obra de Arquitectura. Por outras palavras, mostra-nos aquilo que o Homem não controla, o tempo, a duração das coisas. É nesta linha de fortalecimento temporal arquitectónico que Rachel Whiteread nos surge como sujeito de estudo ao despertar metaforicamente o

³ A Arquitectura perde a monumentalidade, que afasta o visitante para que este consiga ter uma visão do todo devido à escala, e investe na imersividade do corpo na obra. A Arte deixa o quadro emoldurado, pendurado na parede à espera de ser contemplado, para passar a ser algo também ‘imersivo’ e do espectador. Passa a ser algo em que o “espectador também age (...) Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.” (Rancière, 1940, p. 22)

⁴ Conceito de Elizabeth Grosz estudado mais adiante.



The Lady and the Wimp, 3-10 Novembre, 1993, cartoon, Time Out.
Kipper Williams

entendimento cultural, político, social e espacial da Architectura sem a criar/desenhar. Por outras palavras apropria-se de matéria construída que gera vazio, para despertar rememorando, o esquecimento associado ao desinteresse e adormecimento da sua percepção, decorrente da evolução política, social, cultural, económica e tecnológica do Homem. Trabalha esses materiais espaciais e, intencionalmente arquitectónicos, tornando-os visíveis e inesquecíveis, como acontece nas suas obras aqui estudadas: *Ghost* (1990), *House* (1993) e *Nameless Library* (2000).

Assim, esta dissertação pretende reflectir acerca da proximidade e inspiração associada a ambas as disciplinas, trazendo agregado ao seu entendimento individual e de conjunto, algumas questões: ‘é Arte ou Architectura?’, ‘se numa obra de arte a alteração da mesma pelo espectador permanece intacta por ser Arte, e se numa obra de arquitectura a apropriação e conseqüente alteração da mesma é um acontecimento comum, mesmo que o arquitecto não o permita, então a Architectura é Arte?’ No entanto, não é de nosso interesse definir nenhuma das duas disciplinas mas cruzá-las de maneira a entender o trabalho realizado pela artista em estudo.

No seguimento destas problemáticas foram tidos em conta dois autores principais: Beatriz Colomina e Anthony Vidler. Beatriz Colomina compara a obra de Whiteread com um corpo vivo, isto porque Whiteread vê os edifícios como corpos vivos que têm um esqueleto e vísceras. Descreve, criticando a obra da artista como um corpo doente, em que o que é representado é o cancro, a massa sólida que aparece numa Tomografia Axial Computadorizada (TAC) ou mesmo num Raio-X feito a um corpo doente. Faz também referência ao modo como Whiteread trata o espaço e o representa dizendo que ao representar este ‘cancro’ expõe os segredos e a parte oculta da Architectura.⁵ Anthony Vidler também fundamenta a sua crítica segundo esta ideia de massa sólida que expõe segredos e intimidades mas interessa-se mais pela definição e percepção do espaço representado. Diz que Whiteread expõe o espaço doméstico de forma a criticar

⁵ “Buildings are bodies for Whiteread, but not the idealized, healthy, virile, upright bodies, which, following Vitruvius, served as blueprints for architectural proportions in the Renaissance architectural treatises of Alberti, Francesco Di Giorgio, Filarete, Cesare Cesariano, and so on, or the body that perhaps may be regarded as its contemporary equivalent: the trim, muscular, overly exercised body of our time. Whiteread’s body is the pathological body of late-twentieth-century medicine, the one subjected to ever more invasive and violent procedures, whose inside needs to be seen in greater detail in order to monitor it, to diagnose it, to intervene in it. A body fragmented by clinical scrutiny. A body that above all is an interior. A body turned inside out for inspection.” (Colomina, 2001, p. 74)

os dogmas do espaço moderno, explicando que a agorafobia e claustrofobia são curadas com o conceito de espaço moderno, onde não há contraste entre o espaço aberto e o fechado. Assim, a privacidade deixa de ser do espaço e das pessoas que o habitaram. Vidler, termina o seu discurso dizendo que o espaço que Whiteread representa, sufoca rejeitando o conforto como um suspiro.

Assim, falamos primeiro de *espaço* através da análise dos conceitos de espaço que problematizam a sua concepção e a sua relação com o Homem, tendo como base uma compreensão do espaço como evento e espaço de experiências e sensações. De maneira a perceber este espaço falamos de *percepção inteligível*⁶ como gerador de *identidade*. Por outras palavras, falamos da experiência e do entendimento do corpo no espaço que nos conduz na análise da obra da artista, problematizando o seu trabalho e a sua visão sobre a Arquitectura.

Com isto, e nunca esquecendo o passado e principalmente o presente, a proposta desta dissertação é preparar ou antever um futuro inspirado na interpretação de uma artista sobre a concepção e percepção do espaço vivido, palco das actividades humanas. É também um estudo motivado pela curiosidade e interesse em complementar um percurso académico como estudante de Arquitectura, que procura um entendimento externo da Arquitectura através da Arte, assim como novas alternativas de sentir e perceber o espaço através dos olhos de alguém que não é arquitecto.

⁶ Entendamos percepção inteligível como a percepção que é gerada pelo entendimento do observador (ser subjectivo) e pelo conjunto de factores que condicionam o espaço e o indivíduo (memória, sensações, conhecimento,...)

DO ESPAÇO À IDENTIDADE



Surrounded Islands, 1980-83, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida.
Christo and Jeanne-Claude

DO ESPAÇO À IDENTIDADE

O ESPAÇO

Tomemos, como princípio desta abordagem, a definição de *espaço* como lugar habitável, de eventos, sentimentos e palco de actividades humanas.

Este espaço, impalpável, invisível, enigmático e, constantemente, mutável, sugestionamos acerca da etimologia de Espaço e, conseqüentemente, de Lugar, por serem muitas vezes confundidos.

Assim sendo, Espaço (do latim *spatium*) é o intervalo entre limites ou coisas, o vazio que tem capacidade de lugar, ou seja, espaço é algo habitável e simultaneamente, invisível, é algo a que se atribui todas as formas simples e complexas, regulares e irregulares, simétricas e assimétricas, formas com carácter e carregadas de sentido. (Arnau, 2000, pp. 67-70) Lugar (do latim *localis*, de *locus*) é o espaço ocupado ou que pode sê-lo, é determinado pelo destino e propósito dos corpos, por outras palavras, para além de ser um espaço possível de ser habitado pelo corpo, é também a paisagem e o local onde a Arquitectura toma posições e decisões, tornando o espaço selvagem habitável. (Arnau, 2000, pp. 239-242)

Concluiu-se assim, que Espaço só se torna Lugar no momento em que é apropriado pelo Homem, física e/ou simbolicamente, e que Lugar só se torna idóneo por ter o dom de ser paisagem, espaço, que o Homem recebe e habita, tomando-o como seu e

dando-lhe uma identidade. Ou seja, lugar é *genius loci*⁷, lugar em que a acção de habitar é o objectivo da Arquitectura. Por outras palavras, o lugar é o espaço que ganha outro *layer* de significado e valor com a simples presença do Homem, ganha espírito de lugar por deixar de ser um vazio para ser palco das actividades humanas dos acontecimentos diários. Assim, com a introdução do termo *habitar*, nesta discussão etimológica, acrescenta-se à ideologia de espaço um novo elemento: o Homem.

Entendamos a Arquitectura como a arte de projectar, em que a sua essência é o espaço. Assim, o espaço moderno vem diluir a ideia de espaço tradicional, cómodo e fechado, passando a ser aberto e contínuo, onde a fronteira entre o interior e exterior se torna ambígua e para muitos desconfortável e demasiado abstracta.

Yi-Fu Tuan (1930), no seu livro *Espaço e Lugar: a Perspectiva da Experiência*, quando analisa espaço e lugar associa à sua reflexão o tempo e a memória, que estão relacionados com a experiência do sujeito, no tempo e no espaço. Para Tuan, o corpo, o tempo e a memória, são elementos fundamentais ao espaço, dotam-no de significado e, conseqüentemente, transformam-no em lugar. Paul Ricoeur (1913-2005) também fala de narrativa e de espaço no tempo, como sendo a narrativa, do nosso tempo e do nosso espaço, que constrói a memória. Por outras palavras, Ricoeur defendia que o tempo só é tempo humano se for articulado de um modo narrativo, assim se o tempo é humano e as memórias a ele associadas são individuais e do indivíduo, é gerada identidade espacial e temporal, ou seja, lugar. (Umbelino, 2011)

No seguimento desta tentativa interpretativa da diferença entre espaço e lugar, é necessário fazer um breve apontamento sobre o estudo do espaço na Antiguidade. Esse estudo inicial não era sobre a espacialidade arquitectónica mas sim sobre a natureza do espaço sendo principalmente estudado por filósofos.

Platão, filósofo clássico grego, desenvolve o conceito *khôra* ou *chora*, definindo espaço como recipiente ou contentor de todas as coisas, gerando um conceito abstracto, apenas apreendido pela razão. Aristóteles, também ele filósofo grego e discípulo de

⁷ *Genius loci* é um termo romano que significa espírito do lugar, guardião para cada cidade.



A Escola de Atenas, 1506-1510.
Rafael

Platão, contraria o seu mestre, ao desenvolver um conceito fundado na escala humana, em que a relação percebida entre os objectos é o espaço, ou seja, funda um sistema de análise do mundo até então conhecido, que combina uma atenção ao material empírico com a consciência de conceitos duradouros e a-históricos. Aristóteles foi também bastante influente na História Natural, na história da vida e dos reinos animal, vegetal e mineral, assim como, na geografia e cosmologia. O geocentrismo proposto por Ptolomeu⁸ deriva da doutrina de Aristóteles.

Para demonstrar como a filosofia e a vida intelectual da Grécia Antiga foram vistas no final do Renascimento, falamos do fresco de Rafael, *A Escola de Atenas* (1506-1510) que nos mostra o conflito entre duas ontologias do espaço e das causas primeiras.

Platão e Aristóteles encontram-se no meio do fresco como protagonistas. Platão aponta para cima acentuando o conhecimento como uma disciplina caracterizada pela austeridade e controlo do corpo e espírito, que acompanha e fortalece a especulação teórica em busca da verdade. A sua Teoria das formas é um processo vertical de aquisição da verdade, e aqui o espaço está organizado hierarquicamente separando o corpo e o profano (aquilo que é efémero, impermanente e corrupto), do espírito e do sagrado (a eternidade, a dimensão sobrenatural do sujeito humano e portanto a capacidade deste ser superior à precariedade da vida). Aristóteles aponta para o plano horizontal, para a dialéctica entre o extenso e o interrompido, em que o espaço é um lugar ocupado pela biologia, pela vida e pela morte que contém e manifesta sintomas da eternidade dos seres e das formas, a ideia exprime-se no espaço vivo.

Desta forma, e analisando estes dois conceitos clássicos, entende-se que, já na filosofia grega, havia uma noção da continuidade do espaço, “elemento activo e efectivo, jamais neutro”. (Aguiar, 2006, p. 76)

No último quartel do século XVII, Isaac Newton faz a distinção teórica entre Platão e Aristóteles, atribuindo uma definição aos seus conceitos espaciais. Assim, Platão, teria desenvolvido um ‘espaço absoluto’, ou por outras palavras, geométrico e matemático, puramente racional e estático, e Aristóteles teria desenvolvido um ‘espaço relativo’

⁸ General macedónio e correligionário de Alexandre Magno, aluno de Aristóteles.

onde a parte geométrica de Platão era determinada pelo movimento e sentidos dos corpos, ou seja, Aristóteles desenvolve um espaço fundado na experiência do corpo em vez de se focar apenas na geometria e lógica dos espaços. (Aguar, 2006, p. 76)

Conclui-se assim que, na Antiguidade, para além de já se discutir a diferença entre espaço e lugar, respectivamente defendidos por Platão e Aristóteles, o Homem, corpo anatómico, começava a fazer parte de uma preocupação espacial. Assim, e definindo lugar como organizador de relações e actividades entre o Homem e o ambiente, o espaço é lugar, de e para habitar.

Esta análise espacial, transporta-nos para um novo entendimento do espaço. Um espaço mais focado na experiência do corpo ao invés da geometria da forma, ou seja, um espaço que é evento, palco da vida. Desta forma, é cada vez mais crescente a importância da cinestesia do corpo, tanto individual como colectiva, no espaço entre objectos, a que se dá o nome de 'vazio'.



Decalcomania, 1966.
René Magritte

A PERCEÇÃO INTELIGÍVEL

“Architecture, simply and immediately perceived, is a combination, revealed through light and shade, of spaces, of masses, and of lines. These few elements make the core of architectural experience...”

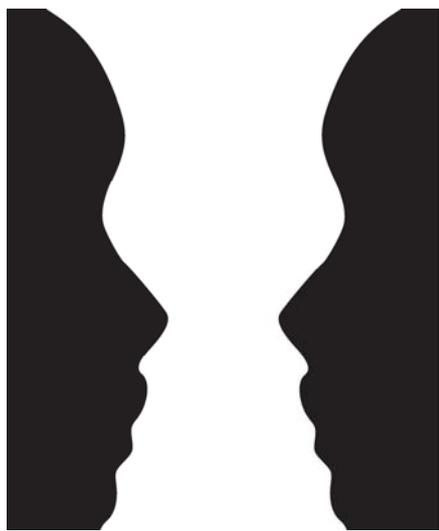
(Scott, 1914, p. 210)

São as sensações em conjunto com a construção mental daquilo que vemos, que ditam a apreciação ou julgamento sobre os acontecimentos do quotidiano. Assim, e sendo breve na abordagem à origem da imagem que interpretamos, falemos da forma mais fiel de representar a realidade do espaço entre objectos, a perspectiva geométrica (três dimensões - altura, comprimento e profundidade).

Desde o Renascimento que o desejo da representação da realidade do objecto levou os artistas a desenharem o objecto em deslocamento sucessivo para conseguirem possuir integralmente todos os seus pontos de vista. Assim, “a arte do desenhador e do pintor consiste, em grande parte, em fazer com que aceitemos uma de entre uma imensa série de possíveis interpretações de uma figura, em fazer com que vejamos certa forma como a veríamos se estivéssemos em determinado ponto. É aqui que a geometria acaba e a percepção começa.” (Gregory, 1968, p. 173)

No entanto, e porque “toda a projecção de uma perspectiva é ambígua. Uma perspectiva exacta pode ser condição necessária, mas nunca é suficiente para indicar a profundidade” (Gregory, 1968, p. 172), houve uma revolução dimensional, surgindo assim a quarta dimensão.⁹

⁹ Dimensão comum a todas as artes, não é só essencial à Arquitectura. Na pintura, a representação da realidade do objecto no plano não requer a participação física do observador, isto é, o espectador pode ser estático para contemplar o “movimento” do quadro nas duas dimensões, podendo sugerir três ou quatro, e, na escultura, acontece o mesmo, de certa forma. Ou seja, o espectador observa de fora a escultura, a realidade do objecto que o artista transmite, sem que tenha de interagir, deambulando em volta das três dimensões. Na Arquitectura, a quarta dimensão é criada pelo homem que deambula pelo edifício absorvendo todos os sucessivos pontos de vista dando ao espaço a sua realidade integral. Bruno Zevi explica a importância desta nova dimensão no campo da arquitectura dizendo que “esse elemento [tempo] é indispensável à actividade de construção: da primeira cabana, da primeira caverna do homem primitivo à nossa casa, à igreja, à escola, ao escritório onde trabalhamos, todas as obras de Arquitectura, para serem compreendidas e vividas, requerem o tempo da nossa caminhada, a quarta dimensão.” (2000, p. 23)



Rubin Vase, 1915, Gestalt Psychology.
Edgar Rubin

Na Arquitectura a acção dimensional, é de conhecimento comum, visto que já todos os homens pensaram, mesmo que inconscientemente, sobre o carácter e a diferença da Arquitectura relativamente às outras actividades artísticas sabendo que o que as distingue “está no facto de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem”, ou seja, a Arquitectura é mais do que algo superficial, “é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha.” (Zevi, 2000, p. 17)

Esta relação do homem com o espaço no tempo e, da consecutiva, construção e entendimento do que é visível, falemos do fenómeno de ver através dos olhos, é para o ser humano muito natural. No entanto, é importante referir que até ao século XIX, o corpo não era dividido em sistemas como o sabemos hoje, sendo portanto a partir desse momento, que se começa a perceber como funciona a visão e, consequentemente, todos os outros órgãos.

“São fornecidas aos olhos pequenas imagens distorcidas e invertidas e, contudo, vemos, no espaço, objectos distintos e sólidos. A partir das tramas de estimulação da retina apercebemo-nos do mundo dos objectos, o que quase constitui um milagre.” (Gregory, 1968, p. 9)

Richard Gregory (1923-2010), psicólogo britânico, disserta sobre a psicologia da visão e como é que através dos olhos o cérebro interpreta e percebe a informação que lhe é passada. Entendemos que os olhos passam imagens ao cérebro levando-o a interpretar e a percebê-las mas, na verdade, se isso acontecesse teríamos de ter outro olho interno para as ver, de onde sairiam mais imagens que outro olho interno iria ver e gerar mais imagens e assim sucessivamente e infinitamente. Ou seja, seria um fenómeno infinito, sem um resultado. Então Gregory explica: “o que os olhos fazem é alimentar o cérebro com informação codificada sob a forma de actividade neuronal - correntes de impulsos eléctricos que, pelo código e pelos padrões da actividade cerebral, representam objectos. Podemos procurar uma analogia na linguagem escrita: as letras e as palavras nesta página têm certos significados para aqueles que conhecem a língua. Afectam de maneira adequada o cérebro do leitor, mas não são imagens. Quando olhamos para qualquer coisa, a trama da actividade neuronal representa o objecto e, para o cérebro, é o objecto.” (1968, p. 9)



Correspondência entre os músculos e o fio da campainha em cinco partes, 1924.
Fritz Kahn

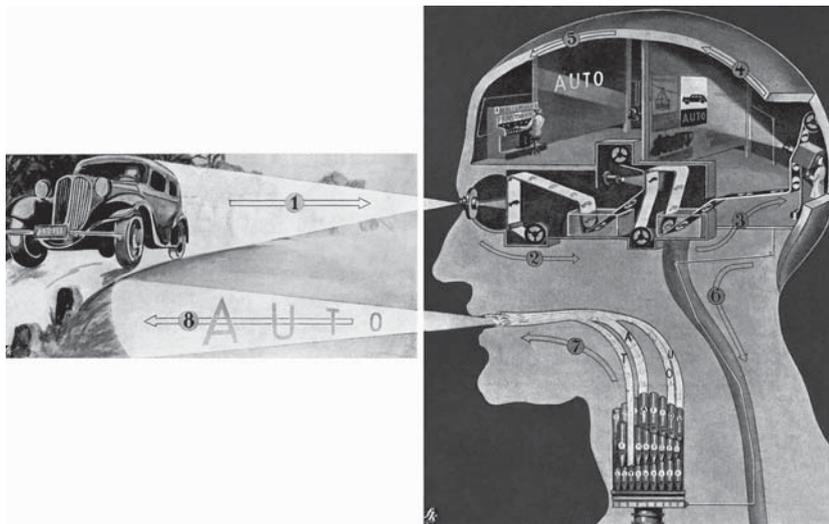
Os psicólogos gestaltistas¹⁰, no seu estudo psicológico e biológico sobre a percepção dos objectos, perceberam que o mosaico de estimulação da retina é a fonte dessa percepção, que tem tendência para “fazer agrupamentos em unidades simples.” Ou seja, “se o cérebro não estivesse continuamente à procura de objectos, o desenhador teria uma tarefa difícil. Mas, de facto, tudo o que ele tem de fazer é apresentar algumas linhas ao olho e vemos uma face, com determinada expressão. Essas poucas linhas são tudo o que o olho exige. O cérebro faz o resto: procura objectos e encontra-os sempre que possível.” (Gregory, 1968, p. 10) No entanto, a visão dos objectos padece de um conhecimento preliminar dos mesmos para além da informação que atinge os olhos. A experiência/conhecimento prévio implica não só a visão mas também outros sentidos: “tacto, gosto, cheiro, ouvido e, talvez também, temperatura e dor.” (Gregory, 1968, p. 10)

Assim, os objectos, deixam de ser apenas “tramas de actividade neuronal”, como foi dito anteriormente, e passam a ter uma história com passado, presente e futuro. Contudo, “a percepção não é determinada simplesmente pelo estímulo das tramas retinianas: é, antes, uma procura dinâmica da melhor interpretação dos dados disponíveis. Os dados são a informação sensorial e, também, o conhecimento de outras características dos objectos” (1968, p. 13), afirma Richard Gregory. Então levanta-se uma questão: se a percepção é a melhor interpretação do cérebro consoante a experiência do indivíduo, e é uma hipótese¹¹ e uma escolha feita pelo cérebro (ao que Descartes chama “representação”¹²) de acordo com o que o pensamento diz ser certo,

¹⁰ *Gestalt* (“forma” em alemão) ou psicologia da forma, surgiu no início do século XX. O conceito de *Gestalt* foi primeiro introduzido na filosofia e psicologia contemporânea por Christian von Ehrenfels, mas o verdadeiro pai foi Max Wertheimer. Este conceito tem sete princípios fundamentais: (1)Segregação; (2)Unificação; (3)Fechamento; (4)Continuidade; (5)Proximidade; (6)Semelhança; (7)Pregnância, lei básica da percepção visual da *gestalt*.

¹¹ “Parece claro que a percepção é mais do que o conjunto de dados obtidos de modo imediato através dos sentidos: estes dados são assentes em muitas bases. Habitualmente, sabemos escolher a melhor e vemos as coisas mais ou menos correctamente, mas os sentidos não nos dão uma representação directa do mundo, fornecem-nos dados para a avaliação de hipóteses sobre o que nos rodeia. Na realidade, podemos dizer que um objecto percebido é uma hipótese, sugerida e testemunhada pelos dados sensoriais.” (Gregory, 1968, pp. 13-14)

¹² René Descartes (1596-1650), filósofo, matemático e cientista francês, defendia que o que vemos não é a realidade mas sim uma “representação” da mesma. Por outras palavras, Descartes estudou a percepção da



Auto, 1943.
Fritz Kahn

então vivemos todos num mundo subjectivo?¹³ Até que ponto é que a crítica, arquitectónica e artística, feita por um crítico é mais importante que a de um leigo no que toca ao mundo da Arte e da Arquitectura, que é um campo tão vasto e experimental?

“Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais directos e passivos como o olfacto, paladar e tacto, até a percepção visual activa e a maneira indirecta de simbolização.”
(Tuan, 1983, p. 9)

Desta forma, é difícil explicar a realidade, já para não falar da sua representação.

“O que é a ciência: o microscópio. O que é a sabedoria: recuar. Qual é a sabedoria mais alta? Recuar sem esquecer o pormenor.”
(Tavares, 2014)

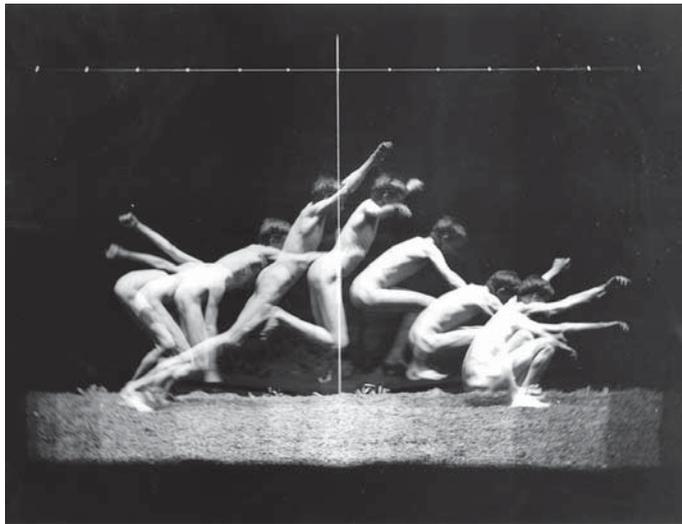
É esta sabedoria que nos interessa, a sabedoria que conjugada com a ciência dá ao corpo a experiência do distanciamento associado à memória. Por outras palavras, Gonçalo M. Tavares, escreve esta entrada de *Dicionário Ilustrado* descrevendo o verdadeiro sábio como alguém que se consegue distanciar, tanto temporal como fisicamente, nunca esquecendo os pormenores, ou seja, o sábio ou o indivíduo que vive de forma plena no mundo racional e emocional, é aquele que apesar de distante conserva as sensações, os sentimentos e os pensamentos na sua mente como um conhecimento que usa sempre que estimulado. De certa forma, podemos fazer aqui um paralelismo com o conceito de Elizabeth Grosz, *Outsider*. Em que ser um *outsider* é criar ou ter a capacidade de olhar o mundo de uma perspectiva distante continuando dentro.¹⁴

No século XVIII, Immanuel Kant (1724-1804), defende que a percepção tem por base as emoções que determinado objecto exerce no indivíduo, ou seja, os sentimentos

luz e cor através dos olhos. De maneira que percebeu que a imagem que passa pelos olhos até ao que o cérebro interpreta/percebe é uma imagem invertida.

¹³ Uma vez que o ser humano é um ser subjectivo, a sua interpretação, a sua compreensão mental do mundo, é construída à sua semelhança.

¹⁴ Conceito explicado mais adiante em contexto com a obra de Rachel Whiteread, *House*.



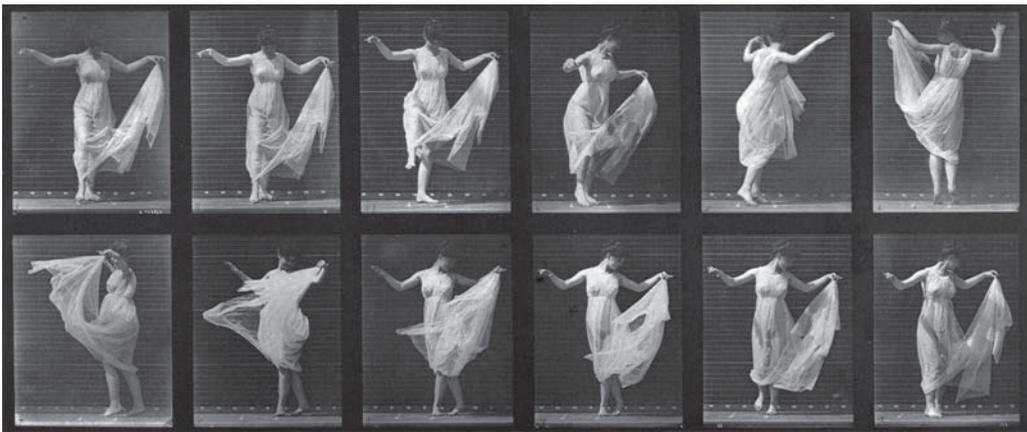
History of a Jump, 1885.
Thomas Eakins

associam-se ao modo como é percebida determinada forma, relacionando a forma objectiva e a estrutura subjectiva das suas faculdades cognitivas.¹⁵ No século XIX, Robert Vischer, reforça esta linha de pensamento usando a *empatia* ou *einfihlung* entre homem e objecto inanimado para justificar o julgamento humano segundo o conteúdo emocional, experiência física, de cada indivíduo. Há portanto uma conformidade entre o corpo sensorial e o objecto percebido, ou seja, no seu juízo, “we fill out the appearance with the content of our soul.” (Vischer, 1994, p. 25)

Com isto, podemos afirmar que a experiência, que é individual e única devido à personalidade consciente e inconsciente de cada um, gera memórias compostas por uma sucessão de eventos que tomaram lugar na sua vida. Eventos esses que tiveram um lugar e um propósito que simbolizam um momento ou sentimento passado. Portanto, a experiência é o conjunto dos sentimentos e pensamentos do Homem, em que a sua aprendizagem parte da própria vivência como ser humano, em que o corpo associado ao seu movimento no espaço actua de forma a enriquecer o seu campo perceptual e cognitivo. Assim, “experienciar é aprender; significa actuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido na sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento.” (Tuan, 1983, p. 10)

No entanto, e segundo o filósofo fenomenologista Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), não se pode assumir que o mesmo estímulo produza sempre a mesma sensação. Na sua concepção o homem não se entrega completamente aos seus instintos aquando de uma sensação porque o homem é um ser pensante e consciente da sua relação com o mundo, ou seja, a reflexão e compreensão dos sentidos recordados pela mente no momento da experiência, tornam-no activo e parte integrante do mundo. Para Merleau-Ponty “não é possível sentir sem relacionar o que somos nessa experiência.” (1990, p. 18)

¹⁵ Os objectos deixam de ser o importante no processo, passando a ser o observador (ser subjectivo) o elemento principal (revolução copérnica). No entanto, Kant defende que a forma regular é mais satisfatória que a irregular por se tornar mais clara e prática, contudo admite que limita a imaginação e a possibilidade de apreciação estética, ou seja, o observador transporta para o acto estético a harmonia que pressupõe existir no mundo. O observador começa a ter controlo sobre o seu julgamento das coisas.



A Woman Dancing, 1887.
Eadweard Muybridge

Falemos então do *tempo* associado ao movimento que o corpo precisa para assimilar as sensações.

“The interplay between the world of our bodies and the world of our dwelling places is always in flux. We make places that are an expression of our haptic experiences even as these experiences are generated by the places we have already created. Whether we are conscious or innocent of this process, our bodies and our movements are in constant dialogue with our buildings.” (Bloomer & Moore, 1977, p. 57)

Este constante diálogo entre o corpo e os edifícios e a sua inter-relação como espaço percebido e definido pelo movimento do corpo, é o que define a primeira metade do século XX. No entanto, esta relação entre espaço (geometria) e movimento (topologia), em que “a forma do espaço e o deslocamento do corpo interagem e modificam-se mutuamente” (Aguiar, 2006, p. 75), é iniciada por filósofos alemães no final do século XIX.

Desta forma, e continuando o entendimento do corpo como âmbito da criação espacial é preciso referir que esta relação tem factores condicionantes¹⁶ que afectam a ocupação do espaço entre objectos, ou seja, o vazio, anteriormente referido.

Assim, de acordo com August Schmarsow (1853-1936), filósofo alemão que funda a sua teoria na percepção corporal, “the intuited form of space (...) consists of the residues of sensory experience to which the muscular sensations of our body, the sensitivity of our body, the sensitivity of our skin, and the structure of our body all contribute.” (1994, p. 291) Ou seja, na sua concepção o sujeito entende o espaço como resultado de experiências passadas, das sensações e do relacionamento do corpo com o ambiente onde se insere; enquanto Adolf Hildebrand (1847-1921) e Aloïs Riegl (1858-1905) defendem uma percepção menos corporal e mais visual, em que a relação entre a forma (espaço) e o observador (corpo) é a sucessiva alteração do ponto de vista determinada pelo movimento do corpo. Contudo, estas teorias convergem num ponto o movimento do corpo no espaço.

¹⁶ Forma, proporção, materialidade, contraste luz-sombra, textura, cor, mobiliário,...



Series of portraits through a window, 1998-2000.
Shizuka Yokomizo

Mais tarde, Paul Frankl (1886-1958) fundamenta a sua teoria na interpretação da forma e de como a vemos: “the visual impression, the image produced by differences of light and color, is primary in our perception of a building. We empirically reinterpret this image into a conception of corporeality, and this defines the form of the space within, whether we read it from outside or stand in the interior. But optical appearances, corporeality, and space, do not alone make a building... Once we have interpreted the optical image into a conception of space, enclosed by mass, we read its purpose from the spatial form.” (Frankl, 1969, p. i)

Este anseio pela mudança e interpretação do novo conceito de espaço, é visto pela maior parte dos arquitectos modernistas, como uma fuga ao historicismo e ao revivalismo estilístico, que gerou um conceito de forma abstracta que define a nova forma de vida da sociedade em relação ao corpo e à natureza.

“Architecture, simply and immediately perceived, is a combination, revealed through light and shade, of spaces, of masses, and of lines. These few elements make the core of architectural experience.” (Scott, 1914, p. 210)

Geoffrey Scott (1884-1929), foca os seus argumentos, como historiador de Arquitectura, nos valores humanistas da obra construída. Contudo, diz que a arte arquitectónica é fundada na sua aparência e por aparência invoca a função humana do edifício. “The whole of architecture is, in fact, unconsciously invested by us with human movement and human mood. (...) This is the humanism of architecture. The tendency to project the image of our functions into concrete forms is the basis, for architecture, of creative design. The tendency to recognise, in concrete forms, the image of those functions is the true basis, in its turn, of critical appreciation.” (Scott, 1914, p. 213)

Contudo, só se pode dizer que o prazer em Arquitectura está na mente e espírito de cada um, se o espaço entre objectos for orgânico como o corpo. E por orgânico entendamos a facilidade de movimento no espaço vazio, “movement determines our mood.” (Scott, 1914, p. 223)

Na obra de Rachel Whiteread, o espaço vazio é sólido, impossibilitando assim a



A View From An Apartment, 2004-05.
Jeff Wall

organicidade da movimentação naquele que antes tinha essa capacidade e função. No entanto, e entendo este *approach* sobre a Arquitectura da artista, a sua obra serve como apelo aos arquitectos para a declínio do modernismo, ou seja, é uma crítica ao desconforto causado pela continuidade e transparência entre os espaços interiores e exterior, pela higienização das superfícies, e ao horror aos espaço fechados.

“A piece of architecture should not become transparent in its utilitarian and rational motives; it has to maintain its impenetrable secret and mystery in order to ignite our imagination and emotions.” (Pallasmaa, 2005, p. 62)

Whiteread e Juhani Pallasmaa (1936) relacionam a arquitectura e a morte, dizendo que a Arquitectura transporta a memória e a imaginação para os tempos passados. Por outras palavras, acreditam que a arte arquitectónica detém o tempo na sua materialidade e concepção. Pallasmaa usa como exemplo desta crença o grande periclito de Karnak, no Egípto, dizendo: “time and space are eternally locked into each other in the silent space between these immense columns; matter, space and time fuse into one singular elemental experience, the sense of being.” (2005, p. 52)

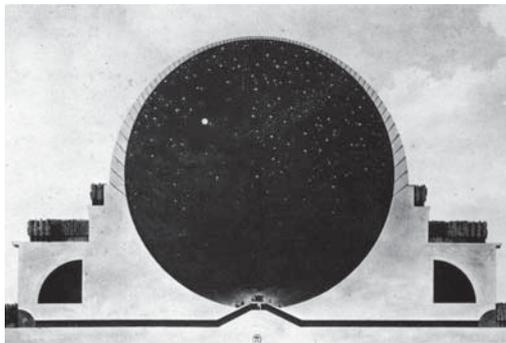
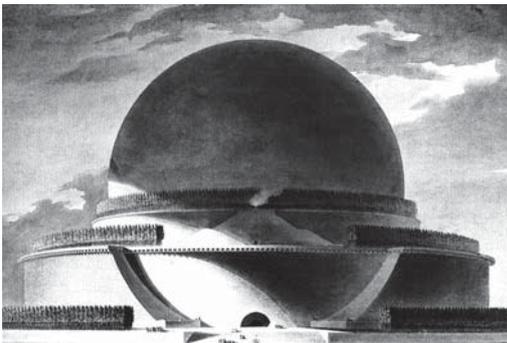
“Architectural space is lived space rather than physical space, and lived space always transcends geometry and measurability.” (Pallasmaa, 2005, p. 64)

Contudo, e tendo os dois a mesma opinião sobre Arquitectura, este “sense of being”, Whiteread “mata” a parte da arquitectura que não é medível e palpável; por outras palavras, e entendendo a estrutura da casa como palco das actividades domésticas, a artista congela os comportamentos e os movimentos da vida doméstica, como cozinhar, comer, socializar, ler, dormir, rir; de maneira a que desperte a memória e a imaginação do observador, possibilitando diferentes interpretações da Arquitectura.

Esta inteligibilidade do espaço arquitectónico, proposta por Whiteread através do silenciamento do espaço e das suas actividades humanas, transporta-nos para uma reflexão do espaço doméstico, vivido, “it focus our attention on our very existence, and as with all art, it makes us aware of our fundamental solitude.” (Pallasmaa, 2005, p. 52)

Este assombramento através da representação do espaço que percebemos, nas

obras de Whiteread, desde os elementos domésticos e arquitectónicos (colchões, mesas, portas, janelas, lareiras) às relações emocionais, faz com que reconheçamos onde vivemos e vamos vivendo. A identidade da Arquitectura como peça da cidade e da sociedade é posta em causa.



Cenotáfio de Isaac Newton, 1784.
Étienne-Louis Boullée

A IDENTIDADE

“In any building three things may be distinguished: the bigness which it actually has, the bigness which it appears to have, and the feeling of bigness which it gives.” (Scott, 1914, p. 234)

Ao surgir a *identidade* arquitectónica, no decorrer deste estudo, com o fim de entender o trabalho de Rachel Whiteread, surgiram algumas palavras a si associadas: consumo, necessidade, arte ao serviço da comunidade e imagem da cidade.

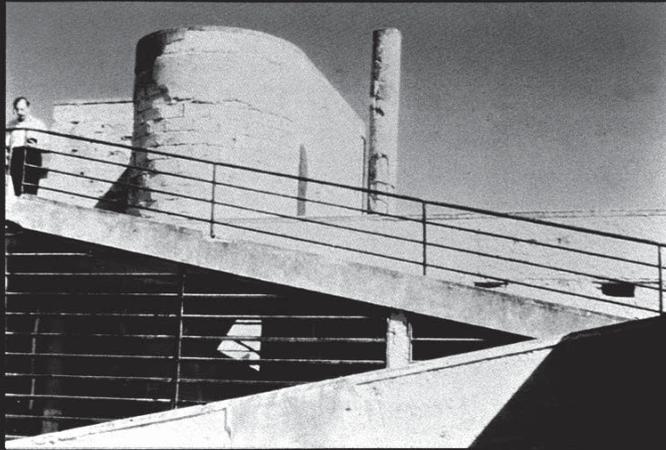
A identidade de uma cidade são os seus edifícios e lugares, percebidos pelos seus habitantes e visitantes. O arquitecto define e impõe aos indivíduos que se comportem de certa maneira, define o local domando os passos e pensamentos do observador conforme a função que quer atribuir à sua intervenção. Desta forma, e através da dimensão social aplicada em conjunto com a perspectiva artística surge, como resultado da identidade ou reconhecimento da cidade, a imagem. Imagem esta que depende da imaginação, ingrediente fundamental da percepção.

Étienne-Louis Boullée (1728-1799), arquitecto visionário e utópico neoclássico francês, influenciou bastantes gerações por ter reflectido sobre o papel formativo da Arquitectura. Boullée estuda, projecta e pinta a relação dos corpos geométricos de maneira a que tenham efeito nos sentidos do Homem. Por outras palavras, no seu *Architecture: essai sur l'art* (1790), apenas publicado no século XX, define-se pintor e inventor da *Arquitectura das Sombras* definindo essa arquitectura como a arte de organizar a massa dos edifícios para que a projecção e o contraste das formas crie efeitos de luz aprazendo o olhar. Sustenta assim, que os edifícios públicos deviam ser verdadeiros poemas que exaltam sensações e sentimentos aleatórios à sua função. Ou seja, Boullée defendia que uma peça de Arquitectura tinha de ser mais do que apenas um programa funcional mas sim uma imagem determinante do seu uso.

Desta forma, e segundo Boullée, um edifício projectado para ter um fim brilhante, tem de ter uma imagem que induza o prazer. Contudo, se o fim for lúgubre, como pode ser o de um cenotáfio, monumento fúnebre, a imagem propiciará o luto, e assim sucessivamente consoante o programa funcional.

Como exemplo desta sua determinação gráfica e simbólica, temos o Cenotáfio de Isaac

The most architectural thing
about this building is
the state of decay in which it is.



VILLASNOVE, 1965

Architecture only survives
where it negates the form that
society expects of it.
Where it negates itself by
transgressing the limits that
history has set for it.

Advertisements for Architecture, 1975.
Bernard Tschumi

Newton, projectado em 1784. Esta obra de forma esférica com 150 metros de diâmetro, firmemente incrustada numa base rodeada de ciprestes (símbolo natural da morte), e recortada a toda a volta da esfera por cortes circulares de forma a que a luz entrasse como se fossem estrelas, foi pensada para albergar o túmulo de Isaac Newton no seu centro. Este exemplo, não só celebra um avanço no pensamento do espaço e da Arquitectura da época, como marca o fim da ignorância e da superstição da ciência e do que nos rodeia. Começa-se, desta forma, a comunicar de forma efectiva e objectiva, ideias e pensamentos glorificando ao mesmo tempo um dos maiores cientistas do mundo.

Esta imagem criada por Boullée, em detrimento do uso, desenvolvido através de um estilo geométrico e abstracto inspirado nas formas puras e clássicas, tinha como características principais a limpeza da ornamentação desnecessária e o aumento da escala das formas promovendo assim uma arquitectura que expressa os seus propósitos, destacando-se. Esta concepção arquitectónica foi denominada de *Arquitectura Falante*, tornando-se, mais tarde, um conceito essencial da Arquitectura do século XIX. (Braham, 1980, pp. 111-117)

Com isto, podemos afirmar que a Arquitectura aos olhos de Boullée, era pensada para ser uma arquitectura de sentimentos e encaminhada para as pessoas. Ou seja, era uma arquitectura que fala para as pessoas, deixando de ser apenas monumental, funcional e programática. Rachel Whiteread usa, nas suas obras, essa mesma vontade. A vontade de representar algo ou alguma coisa que fale às pessoas, aos seus sentimentos e sensações. Desta forma, surge a importância do *carácter* do corpo arquitectónico associado à imagem do mesmo.

“Let us consider an object. Our first reaction is, of course, the result of how the object affect us. And what I call character is the effect of the object which makes some kind of impression on us.” (Boullée, 1976, p. 89)

Contudo, o carácter ou sensação, que um edifício/objecto causa no indivíduo, não se conforma com a ornamentação ou decoração, com o tamanho ou imponência, mas sim com o que quer dizer ou representar. Ou seja, o carácter remete ao conteúdo e não ao contentor.

**To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.**



Architecture is defined by the actions it witnesses
as much as by the enclosure of its walls. Murder
in the Street differs from Murder in the Cathedral
in the same way as love in the street differs from
the Street of Love. Radically.

Advertisements for Architecture, 1978.
Bernard Tschumi

O Modernismo vem alterar, na cultura visual, a correlação de forças entre o mimetismo, o reconhecível (uma casa é uma casa; um templo é um templo e as ambiguidades são nefastas) e a manifestação concreta da *ideia*, isto é, a configuração de uma totalidade, a comunidade humana intacta na sua singularidade e universalidade, num espaço logocêntrico.¹⁷ Desta forma, a Arquitectura deixa de se fundar apenas num recuo historicista ou antológico ao género clássico (as vanguardas criticam um fazer de novo baseado na voz dos poetas e construtores milenares) e ao antropomorfismo que lhe é afim, colocando-se na mediação entre uma humanidade que supera a *barbárie* e, uma outra, que se sobrenaturaliza, entre o corpo, a biologia, a sensibilidade, a tecnologia e todas as próteses e mediações que esta introduz na relação do homem com o mundo.

A Arquitectura torna-se abstracta na forma e concreta na função, perde-se a identidade da *Arquitectura Falante* em prol da homogeneidade. Esta mudança metodológica, nos modos de pensar e de fazer que se âncora na experiência modernista, implicou um grau de expectativas de que o presente parece ser o testemunho derrisório. Não são poucas as vozes que clamam o *ethos* espúrio e mesmo o fracasso do projecto moderno e do seu braço armado, o Modernismo, contudo, continua a mover-se na alteridade.

Rem Koolhaas (1944) ergue-se como um dos que, no campo disciplinar da Arquitectura, disputam o peso da narrativa modernista e em concreto do caso da Arquitectura Moderna. Koolhaas fala de '*identidade*' como sendo a "new junk" da actualidade. Afirmando que *junkspace* é o resultado da modernização, ou seja, é o que permanece, os destroços, os detritos deixados pela modernização. Desloca-se radicalmente para uma negação do sentido e utilidade da arquitectura moderna mas, no niilismo das suas palavras, reencontramos uma problemática a que, o Modernismo e a Arquitectura Moderna, não se furtou: a presença do tempo e das suas manifestações, o monumento e a ruína, o que é duradouro e significante, o residual e fragmentado: o lixo. Por outras palavras, a história surge, mesmo no Moderno, como a

¹⁷ O modernismo inaugurará, passe as suas próprias contradições, a crítica das meta-narrativas de que fala Jean-François Lyotard (1924-1998), filósofo, sociólogo e teórico literário francês.



The Persistence of Memory, 1931.
Salvador Dalí

acumulação de documentos bicéfalos onde a ordem, o lógico e o razoável, se erguem nas costas do irracional, do alienado, do perdido.

Quando Koolhaas afirma que foi um erro a invenção da Arquitectura Moderna, ou quando esta desapareceu no século XX, desvia-se da essência do problema pois a alienação do espaço pelo tempo, da arquitectura que funciona por aquela que apenas se manifesta como iconografia, como encenação, não são obra dessa experiência que foi sempre um enclave minoritário, subsidiário na experiência social e histórica europeia, para não dizer ocidental.¹⁸ Pelo contrário, essas dinâmicas precedem-na, estão ao lado dela e ultrapassam-na, isto significa dizer, que todas as transformações da Arquitectura Moderna permaneceram na periferia das verdadeiras decisões políticas, que alteraram o desenho geopolítico de regiões, que definiram a fome, o medo do futuro, e o racismo como instrumentos políticos, que criaram doutrinas pedagógicas e culturais numa lógica *top-down* ou, finalmente, que basearam a gestão do território numa lógica de “Acumulação por despossessão”.¹⁹

O avanço tecnológico, e aqui concordamos com essa presença forte do residual, do *junk*, de que fala Koolhaas, acentuou a estranha e assimétrica proximidade entre a liberdade, o desafogo físico e háptico de um mundo higienizado, e a alienação provocada pela crescente especialização e separação do indivíduo do seu produto de trabalho. Esse avanço alterou a sociedade, expô-la ao carácter quotidiano da abundância e da escassez e alterou a relação (política, económica, estética, cultural) do sujeito humano com o seu corpo e com o espaço, que passou, também a ser, um autor das suas necessidades, vontades e ambições.

É nesta premissa que Rachel Whiteread desenvolve a identidade das suas obras: “What if space started looking at mankind? Will Junkspace invade the body?” (Koolhaas, 2002, p. 189)

¹⁸ “It was a mistake to invent modern architecture for the twentieth century. Architecture disappeared in the twentieth century; we have been reading a footnote under a microscope hoping it would turn into a novel; our concern for the masses has blinded us to People’s Architecture. Junkspace seems an aberration, but it is the essence, the main thing... the product of an encounter between escalator and air-conditioning, conceived in an incubator of Sheetrock.” (Koolhaas, 2002, p. 175)

¹⁹ Termo definido pelo geógrafo escocês David Harvey (1935).



Le Pont de l'Europe, 1876.
Gustave Caillebotte

Whiteread trabalha o espaço como um corpo, de maneira a representá-lo de forma não literal mas trabalhando a ausência como presença. Por outras palavras, Whiteread molda o espaço interior que comporta os corpos que vivem e marcam os espaços, que deixam vestígios. Esta vontade de perceber os espaços como lugares habitados e apropriados pelo Homem revê-se não só nos seus moldes à escala real mas também na sua incessante foto-reportagem por onde passa, seja numa viagem, seja no dia-a-dia. Estas fotografias retratam os *junkspaces*, a identidade da cidade e, por consequência, da sociedade, sendo por isso uma inspiração para a artista.

“The photographs that I take are generally to do with spaces actually. The photographic part of my work is something to do with trying to find a sense of what people have done to the land, whether it’s not through building structures, or through making great big holes in the ground, or whatever it is that they’ve done, whether it’s a reservoir, or a pyramid, you know.”

(Tusa, 2004)

Desta forma, e recorrendo à máquina fotográfica, Whiteread congela e enquadra a cidade e os seus detalhes, para mais tarde recordar, fazendo assim um juízo de valor sobre o que vê e quer guardar na memória.²⁰ Como diz Koolhaas, “Junkspace does not pretend to create perfection, only interest.” (2002, p. 177)

Falemos da relação do valor memória em relação aos monumentos, ou se quisermos dos destroços, detritos deixados pela modernização, *junkspace*.

Entendamos monumento como “an object whose function is to make us *remember*, whether it is men and events of the past or the gods themselves.” (Choay, 1984, p. 99)

Alois Riegl (1858-1905), filósofo e historiador, foi um dos primeiros a reflectir sobre o monumento como um objecto social embrenhado em significados, atribuídos pela sociedade.

Em 1903, escreve uma obra fundamental para o entendimento dos monumentos: *O Culto Moderno dos Monumentos*. Riegl fundamenta a sua reflexão no valor atribuído

²⁰ Falamos do conceito *flâneur* de Charles Baudelaire (1821-1867). *Flâneur* pode ser associado a esta prática de Rachel Whiteread, que passeia na cidade como uma observadora casual, uma repórter da vida nas ruas da cidade moderna.



Parthenon, 432 BC.

ao monumento e, menos, no monumento em si, tratando-o como evento histórico e não como categoria eterna. Por outras palavras, elabora um sistema de valores tendo em conta as diferentes maneiras de percepção dos edifícios e o momento histórico em que estão inseridos.

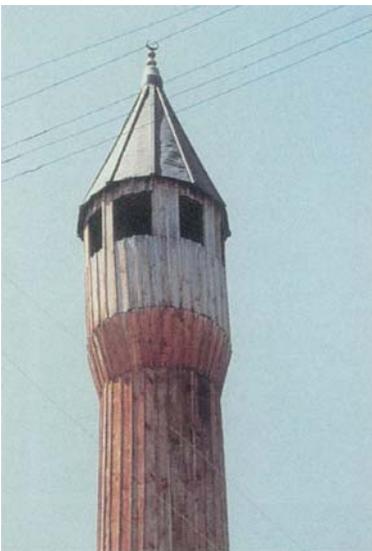
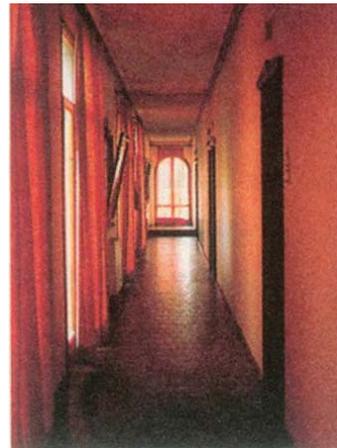
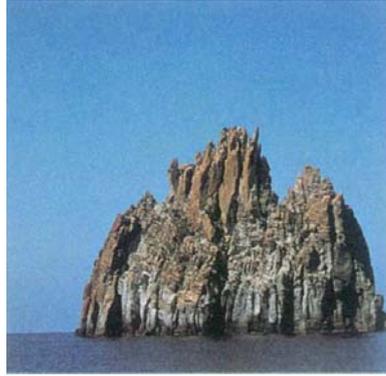
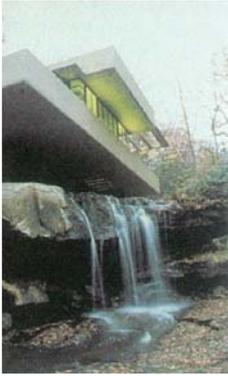
Na primeira parte do seu estudo Riegl, trata o monumento como fonte de conhecimento, definindo monumento histórico²¹ e artístico como inseparáveis, isto é, para Riegl, o histórico engloba o artístico, não sendo por isso possível um monumento artístico que não seja histórico, demonstrando assim a importância do processo evolutivos das artes plásticas.

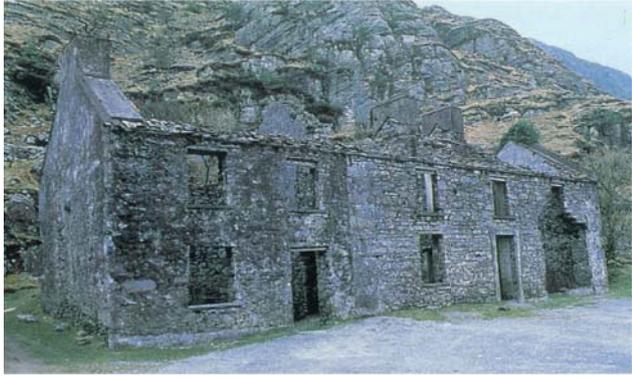
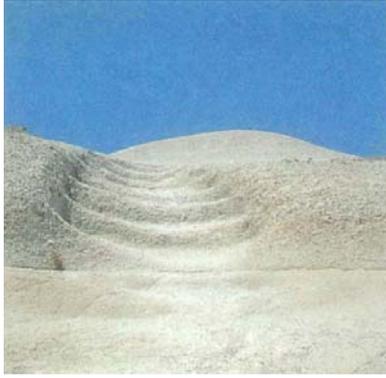
Interessa-nos a diferença entre monumento intencional e não-intencional, em que o monumento está relacionado com a manutenção da memória colectiva de um povo, sociedade ou grupo. A esta diferença intencional e não-intencional estão associados valores, apontados por Riegl: antiguidade, histórico, memória intencional, uso, artístico e novidade.

Os valores antiguidade e histórico estão associados entre si, em que o valor histórico vai perdendo, gradualmente, importância devido à passagem do tempo, tornando-se assim um valor de antiguidade. Associado ao valor histórico e de antiguidade está também o valor artístico que localiza no tempo o monumento. O valor de uso está associado à preservação do edifício que ainda mantém as suas funções ou está em uso. O valor novidade/actualidade está direccionado para os monumentos modernos. No entanto, o que nos suscita maior interesse é o valor de memória intencional.

Riegl acredita que o monumento histórico não passa de uma invenção da sociedade moderna, isto é, de um evento histórico localizado no tempo e no espaço. Este evento, nomeado monumento, é memória, e por sê-lo, exercita os processos de consciência cívica da civilização.

²¹ “Designamos por histórico tudo o que existiu e já não existe no presente; segundo os conceitos modernos, ligamos a esta concepção outra mais extensa, a saber, que aquilo que existiu uma vez nunca mais pode existir e que tudo o que existiu forma um elo insubstituível e irrevogável de uma cadeia evolutiva, ou, por outras palavras: que tudo o que se seguiu é condicionado por aquilo que lhe é anterior, e que não teria podido suceder como realmente veio a suceder, se aquele elo anterior não tivesse existido. A *noção de evolução* forma precisamente o centro de toda a concepção histórica moderna.” (Riegl, 2013, p. 10)





RACHEL WHITEREAD



Rachel Whiteread no seu estúdio.

RACHEL WHITEREAD

A ARTISTA

O entendimento da importância do corpo na percepção e cognição do espaço é fundamental para a concepção e entendimento do caso de estudo nesta dissertação.

“ ‘Everything I [Rachel Whiteread] do relates to the body - the bed is the right size for the body, and so is a chair, a bath, and even a wardrobe or a house.’ Everything is the right size for the body, but there aren’t any bodies.” (Searle, 1994)

Rachel Whiteread desperta o entendimento da Arquitetura sem a criar/desenhar. Whiteread apropria-se de material arquitectónico, do vazio, para despertar o adormecimento da percepção do espaço. Desta forma, joga com a Arquitetura, com a sua percepção e com a sua visibilidade, afirmando que esta se torna, por vezes, invisível. Juhani Pallasmaa explica o porquê desta afirmação radical da artista: “As a consequence of the current deluge of images, architecture of our time often appears as mere retinal art of the eyes (...) But the change goes beyond mere visual dominance; instead of being a situational bodily encounter, architecture has become an art of the printed image fixed by the hurried eye of the camera.” (2005, p. 30)

Rachel Whiteread é uma das principais artistas da sua geração. Nasceu em 1963, em Ilford, Essex, onde viveu até aos seus 7 anos de idade, mudando-se com a família para Londres posteriormente. Entre 1982 e 1985 frequentou, na Faculdade de Artes e Arquitectura do Politécnico de Brighton, o curso de pintura. No entanto, a sua paixão



Closet, 1988, feltro e madeira, 160 x 88 x 37 cm.
Rachel Whiteread

pela escultura foi sempre paralela à sua licenciatura, tendo simultaneamente realizado um workshop com o escultor Richard Wilson que a fez descobrir as possibilidades de moldagem de objectos. Este workshop tornou-se de tal maneira importante na sua formação artística que logo após o termino da sua licenciatura em pintura inscreveu-se na Slade School of Fine Art da University College London finalizando o seu mestrado em escultura em 1987. Um ano mais tarde fez a sua primeira exposição a solo na Carlisle Gallery em Londres.

Durante a sua formação académica como escultora, trabalhava maioritariamente com o que lhe era mais familiar, o seu próprio corpo, fazendo moldes de partes dele, como articulações, ligação do joelho com a perna, do cotovelo com o braço, uma orelha. No entanto, esta objectificação do corpo ou de partes dele acaba em 1987, quando o seu interesse deixa de ser a vida do objecto em si mas a capacidade que este tem de gerar espaço e inter-relações pessoais. O positivo dá lugar ao negativo e começa a produzir moldes de objectos domésticos, mobiliário.²²

Colchões, armários, banheiras, lavatórios, representam a vida da artista enquanto estudante, mas também representam a condição da cidade, dos espaço periféricos e suburbanos da mesma. Esta exibição do vernacular e do marginal levantam, na obra de Whiteread, uma questão: ‘como é que vivemos neste mundo, neste espaço em particular?’ A resposta seria clara se o mistério evocado pelas suas obras não fosse esmagador.

“She offered an uninflected vision of lives that are barely visible to other city dwellers - even to those who share the same spaces. Whiteread did this, most obviously, by making tangible that which wasn’t there, by rendering visible the immaterial: but those materializations seemed to speak not of the personal, but of a collective, lived, historical experience.” (Townsend, 2004, p. 10)

Closet, 1988, foi o primeiro pedaço de mobília desta nova fase, onde o seu espaço

²² “Not surprisingly, her next move was to cast furniture. Not a table, a bed, a sink, a bathtub, or a cupboard as such (what Whiteread has called “the furniture of our lives”), but the space trapped by these familiar objects.” (Colomina, 2001, p. 71)



A Cast of the Space Under My Chair, 1965-68, betão, 44,5 x 39,1 x 37,1 cm.
Bruce Nauman

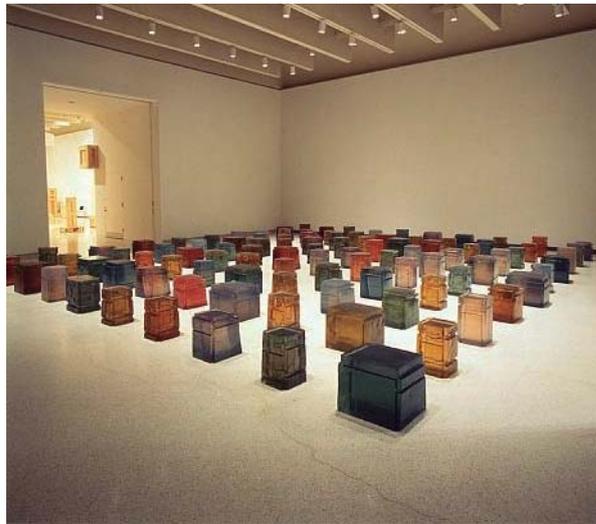
interior foi solidificado/congelado. A artista explica a obra da seguinte maneira: “I simply found a wardrobe that was familiar, somehow rooted in my childhood. I stripped the interior to its bare minimum, turned it on its back, drilled some holes in the doors and filled it with plaster until it overflowed. After the curing process the wooden wardrobe was discarded and I was left with a perfect replica of the inside.” (Grunenberg, 1995, p. 12)

Esta réplica evoca a condição da vida expressando exactamente como as coisas são: ‘wardrobe was discarded and I was left with a perfect replica of the inside.’ Assim, esta esterilização e silenciamento dos objectos através da ‘desmaterialização’²³ assinala/relembra o destino do corpo humano, a morte. No entanto, a ‘desmaterialização’ de Whiteread transforma-se numa ‘rematerialização’, revista e alterada, dando uma percepção diferente do objecto através da operação mental que o sujeito tem de executar por ele próprio. No caso de *Closet*, oferece-nos, formalmente, a imagem do armário porque se parece com ele e, conceptualmente, objectifica a sua utilidade como mero objecto, o espaço onde se guarda e pendura roupa. (Bradley, 1997, p. 12)

Esta evolução do seu trabalho, de um molde de um corpo vivo para um “morto” e da ‘desmaterialização para a ‘rematerialização’ documental, transforma o entendimento dos objectos, suscitando um estado e relação nostálgica entre a escultura e o espectador, como Fiona Bradley refere: “like looking to a photograph we can follow this process in our minds, but we remain external to it. Whiteread manipulates this sense of exclusion, using it to implicate us in the space with which she confront us.” (1997, p. 12)

Este confronto físico e emocional é também procurado pela artista através da utilização de métodos e materiais comuns na preparação de esculturas (gesso, borracha e resinas de fundição tradicionais) em vez de materiais para acabamentos finais.

²³ “‘Dematerialisation’ was one term among many used in the 60s for the removal or replacement of the object in art. Henceforth, it seemed ‘object’ would be supplanted by its opposite, whatever that might prove to be. So a side-step would take place which would alter not the meaning of the object but rather shift its modality.” (Morgan, 1996, p. 19)



Untitled (One Hundred Spaces), 1995, resina, 100 unidades, dimensão variável.
Rachel Whiteread

Moldagem, não é um processo artístico exclusivo de Whiteread. Bruce Nauman, já em 1965-68, executou *A Cast of the Space Under My Chair* através do mesmo método. Contudo, este trabalho de Nauman só foi exibido, na Whitechapel Art Gallery, em 1988, ano em que Whiteread executou *Closet*.

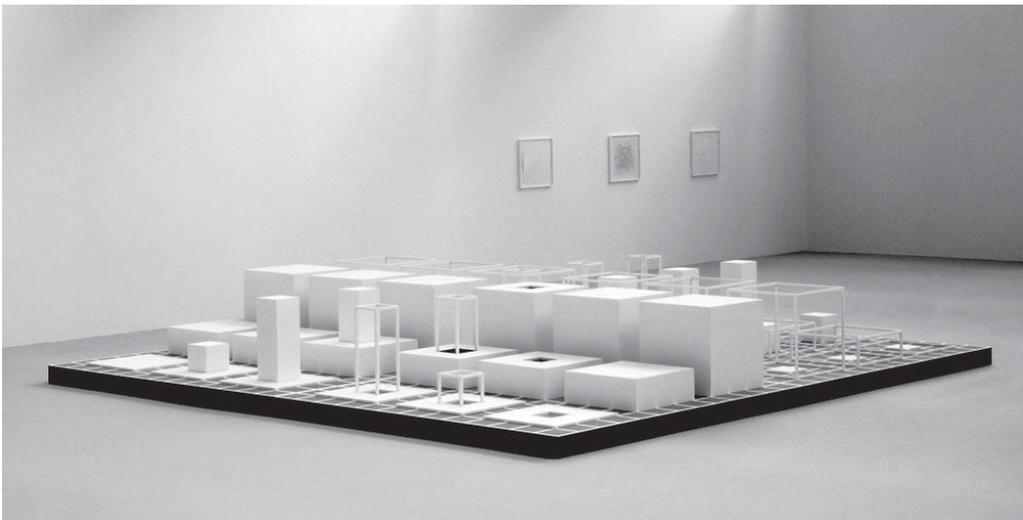
Anos mais tarde, em 1995, Whiteread executa *Untitled (One Hundred Spaces)*, obra bastante semelhante à de Nauman. Contudo, distingue-se dela por se concentrar no método de produção e materialização, explorando a diversidade de materiais e cores, tendo sempre como foco principal o diálogo entre os objectos moldados. Ou seja, aproveita o conceito de trabalho que Nauman conseguiu atingir²⁴ e eleva-o a outro nível tomando o conceito minimalista sobre o quê e onde é ou não é esse espaço moldado que dominou o pós-minimalismo da Arte americana do final anos 60 e início dos anos 70.

O resultado final da exploração desse conceito passou primeiro pela multiplicação do espaço por debaixo da cadeira seis vezes, depois por vinte e cinco e por fim cem exemplares de diferentes cores e tamanhos moldados em resina, dispostos numa grelha arquétipa e formalmente minimalista, lembrando *Serial Project* maquetes, 1966, de Sol LeWitt, no sentido em que o sistema organizacional dá ao espectador as pistas suficientes para resolver o puzzle, “the aim of the artist would not be to instruct the viewer but to give him information,” escreveu LeWitt no texto que acompanhou a obra.

Desta forma, *Untitled (One Hundred Spaces)*, não foi apenas uma seriação de espaços por debaixo de cadeiras pois narra, entre a abstracção e a realidade dos objectos, o tempo e as relações sociais que estes criam dentro de uma sala.

Com isto, Chris Townsend explica: “the work was not simply an extension of Nauman’s rather narcissistic conceit: rather it was about the differences between us, as individuals, and the way we still made up a community; and it was, in a sense, about

²⁴ Bruce Nauman refere como vê o espaço e o que anseia nas suas obras, numa entrevista com Joan Simon: “Negative space for me is thinking about the underside and the backside of things, I always like the parting lines and the seams-things that help to locate the structure of an object, but in the finished sculpture usually get removed. (...) Both what’s inside and what’s outside determine our physical, psychological responses - how we look at an object.” (1988, p. 144)



Serial Project maquetes, 1966, 50,8 x 398,9 x 398,9 cm.
Sol LeWitt

our histories, about what had happened to us and our absence bodies since we sat in those chairs and paid attention to teacher.” (2004, p. 17) Por palavras da artista: “For me, it was a step to making an absent place for one person—or in the case of *One Hundred Spaces*, an audience of people.” (Houser, 2001, p. 56)



Ghost, 1990, gesso e estrutura metálica, 269 x 356 x 318 cm.
Rachel Whiteread

GHOST

Ghost, 1990, consiste no molde de uma pequena sala de uma casa vitoriana abandonada na 486 Archway Road, a Norte de Londres.

Antes do início da intervenção da artista, a sala foi dividida em secções, que delineavam as características arquitectónicas do espaço. Por fim, as secções foram moldadas individualmente e montadas numa estrutura de metálica exibida fora do local original. Assim, o negativo torna-se positivo e o processo normal de moldagem é contrariado, uma vez que a artista usa o molde ou ‘forma perdida’ como resultado final. (Carley, 2008)

Com isto e contrariamente a *Untitled (One Hundred Spaces)*, *Ghost*, preocupa-se com uma questão diferente relativamente ao espaço-sala e à sua percepção. A sala ou melhor, as paredes da mesma, passam a ser o ponto de foco da obra e não o seu conteúdo. Whiteread identifica nas paredes o passar do tempo logo, se as paredes são parte constituinte do espaço, então tempo é espaço, isto é, nesta inversão de relações, privado-público, espaço-tempo, tempo-conteúdo, a solidificação de espaço para o tempo, congelando-o, e mostra o seu conteúdo petrificado como pedaço de História e histórias. O espaço doméstico, íntimo, deixa de estar em segundo plano para ser o protagonista, um protagonista visto, pela artista, como um corpo vivo que tem historial médico, memórias, histórias, idade.

Como o nome indica, *Ghost*, retrata o ‘fantasma’ da Arquitectura, distinguindo a realidade visível da invisível, manifestando a vida depois da morte de um pedaço de arquitectura abandonada através da representação de uma atmosfera assombrada. Rachel Carley explica os diferentes tipos de assombramento: “Haunting can be both extramundane and mundane; it can be mobile or site-specific. To haunt is to be insistently and disturbingly present, particularly in someone’s mind. A haunt is also a location frequented often. To be haunted is to bring past impressions to bear on current circumstances, interpreting new phenomena in light of them.” (2008, p. 27) Esta sensação de atmosfera assombrada surge porque Whiteread coloca o espectador numa posição de *outsider*, isto é, o espectador observa a sala como se ele próprio fosse ela mesma.



Montagem de *Ghost*.

Antes de apresentar a peça ao público, a artista teve essa mesma sensação depois de concluída e montada. À conversa com Beatriz Colomina, explica: “With *Ghost*, my first architectural piece, I wasn’t really aware of everything I was doing while I was making it. It was very complicated to make. I would finish a panel, look at it, put it back on the wall, make another one. ... I never really saw it until it was finished. Then I took it to the studio to make the framework for it. And one morning after a week or two, I opened the door of the studio, and there was the door of *Ghost* with the light switch, and the light switch was going the other way and I realized ‘I am the wall.’ ” (2001, p. 82)

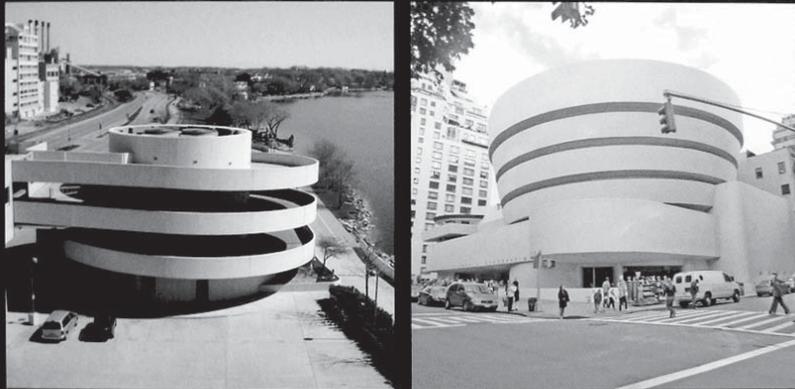
A parede, superfície, é então a barreira entre o que é e o que foi, sendo portanto crucial destacar os detalhes do espaço em estudo, como a rugosidade dos materiais, um interruptor, um pedaço de papel de parede, ou até mesmo uma pequena imperfeição na ombreira de uma porta ou janela.²⁵ Esse cuidado na materialização das superfícies é, no caso de *Ghost*, bastante evidente. Representa o limbo entre o que é conhecido e o restante, entre o estar e o ser, abrindo assim um campo perceptual onde a mente do espectador faz o resto.

Esta capacidade de reconstrução mental que Whiteread transporta para o observador e as suas técnicas materiais e construtivas, leva-nos a questionar a sua obra. Ou seja, aparentemente *Ghost* é uma sala vitoriana. Contudo, perde a sua condição arquitectónica fundada na experiência corpórea do espaço, quando é objectificada. No entanto, a sua percepção visual, mesmo que invertida, não deixa que a questão: ‘é ou não Arquitectura’, se coloque.

Em termos arquitectónicos, e sendo a sua primeira obra arquitectónica, como a própria artista refere numa conversa com Beatriz Colomina, *Ghost* revela, através das técnicas e detalhes de moldagem, os aspectos escondidos e ignorados de uma tipologia doméstica que os arquitectos modernos procuraram reprimir durante o século XIX. Era portanto, uma tipologia atacada por ser uma fonte de doenças e patologias neuróticas.

²⁵ “The surface of the sculpture is the point of contact between cast and original, but also that between both cast and original and viewer: to understand the space we are looking at we have to become the place from which it came. We are the doors which left their imprint on *Closet* and *Ghost*” (Bradley, 1997, p. 14)

common ground?



**Architecture is not only what it looks like,
but also what it does.**

Anthony Vidler, no seu livro *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, fala dos princípios da Arquitectura Moderna, principalmente da planta livre, como o antídoto para a abolição dos segredos e comportamentos anti-sociais domésticos. Esta (re)interpretação, nos anos 90, de um espaço interior vitoriano do século XIX, veio assim assombrar o conceito de espaço pós-modernista.

“Ghost foregrounds the inward-looking, opaque qualities of Victorian domestic spaces, in contrast to Modernist space conceptions of the interior that aimed to dissolve the boundaries between inside and outside.” (Carley, 2008, p. 26)

A Arquitectura pós-modernista teve o seu início, entre os anos 50 e 70 nos Estados Unidos, em resposta à falta de conforto, tanto visual como corporal e humano, do modernismo. Assim, o pós-modernismo devolve à Arquitectura identidade, ornamento e referência, ou seja, as formas funcionais, formais e despidas de ornamento dos espaços modernistas são substituídas pela colisão de diversos estilos estéticos, redescobrimo, deste modo, o valor expressivo e simbólico dos elementos e formas abandonados. Pode-se então afirmar, que o Modernismo é fundado no minimalismo e, na verdade, do uso dos materiais tanto quanto na ausência de ornamento, enquanto que o pós-modernismo rejeita a rigidez e os formalismos modernos em busca de significado e expressividade no uso de materiais construtivos, formas e referências estilísticas.

O problema deste confronto de estilos e ideologias espaciais agravou quando alguns blocos de apartamentos monótonos, degradados e identificados como fonte de pouca higiene se transformaram numa tipologia habitacional indesejada. Em resposta a este problema social e urbano, os arquitectos procuraram reintroduzir ornamento, cor e escala humana nos edifícios.

Ghost, é então o primeiro passo de Rachel Whiteread dentro deste confronto de urbanidade e habitação. Rachel Carley esclarece: “The sculpture initiates an exchange between insides and outsides, past and present, and irrupts chronology. *Ghost* takes time to look at and distil. The sense of disorientation it evokes is coupled with a complex sense of duration. (...) This extrovert interior is disquieting because it destabilises our relation to the domestic space. Whiteread’s work petitions architects to

common ground?



**Architecture is not about the conditions of design
but about the design of conditions.**

look in detail at quotidian environments, to acknowledge and take account of what the occupier brings to the interior: their marks of habitation, their decorative predilections and favoured occupied, and how atmosphere is constructed.” (2008, p. 29)



Grove Road, 1983.
Grove Road, 1993.
House em construção, 1993.

HOUSE

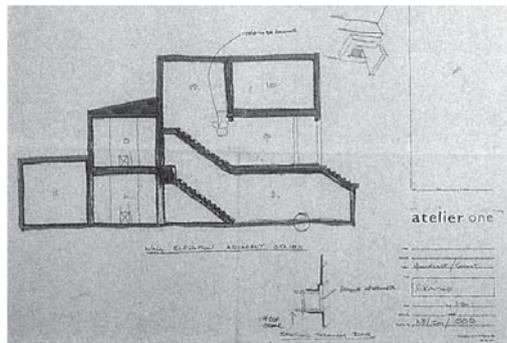
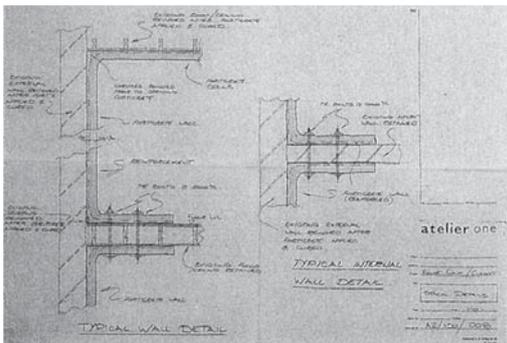
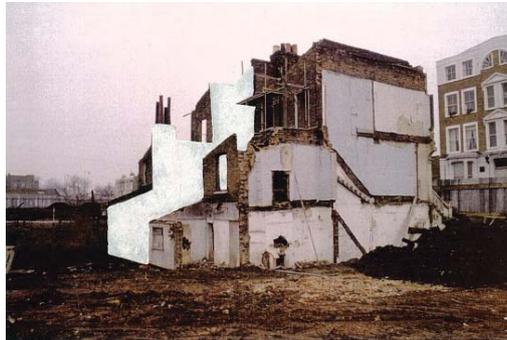
House, 1993-94, foi o primeiro grande ponto de viragem na carreira de Rachel Whiteread.

No final do século XIX, Grove Road, morada de *House*, era uma típica rua de casas geminadas. Com a destruição de algumas ruas por causa da Segunda Guerra Mundial, na década de 50, foram construídas habitações temporárias e, no anos 90, destruídas aquando do *boom* da construção em altura. (Lingwood, 1994)

East End, Bow, era uma zona habitacional temporária com escassez de zonas verdes e integrada perto de uma área industrial e de uma linha ferroviária por isso o departamento de urbanismo do governo, Tower Hamlets Council, concebeu a ideia de ligar todos os espaços verdes que se encontravam desconectados entre Victoria Park e Isle of Dogs, ou seja, de sul para norte, ligar o actual Millwall Park na Isle of Dogs, passando por Canary Wharf (maior torre de Londres de 1990-2010), Langdon Park e Limehouse, chegando a Mile End Park, Millennium Park, Wennington Green (parque onde *House* existiu) e por fim Victoria Park. Esta intenção visava a celebração do verde sem pensar no tráfico e nas controvérsias de tamanha acção, por isso, a acção falhou, em parte. Contudo, e numa época em que as ideias e conceitos modernistas ainda estavam muito frescos, Eric Flounders, conselheiro do partido Liberal Democrata²⁶, justificava a acção governamental com palavras de Le Corbusier: ‘what people who live in tower blocks want is parkland’. Assim, os espaços verdes triplicaram e, o actual Wennington Green, foi um dos quarteirões em que a habitação vitoriana considerada temporária foi demolida. (Sinclair, 1995, p. 17)

No entanto, e com tantas adversidades políticas neste bairro de construção ‘temporária’, Whiteread conseguiu um acordo com a última casa a ser destruída de Grove Road, a de Sydney Gale e sua família, e como resultado, neste cemitério de memórias das pessoas desalojadas e realojadas noutra sítio, provavelmente em torres

²⁶ O partido Liberal Democrata, surge, em 1989, da união de dois partidos: Social Democrata e Liberal. O partido apresenta-se com uma ideologia política moderna, social liberalista, que consiste em equilibrar a liberdade individual e a justiça social, ou seja, defende o equilíbrio social e económico, como a pobreza, serviço de saúde e educação para todos. Para os liberais democratas o bem da comunidade está na liberdade individual.



Do estudo à construção, *House*, 1992-93.

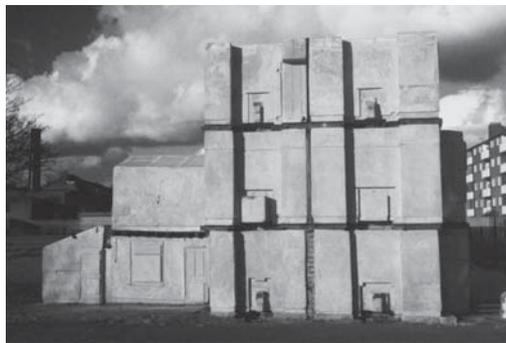
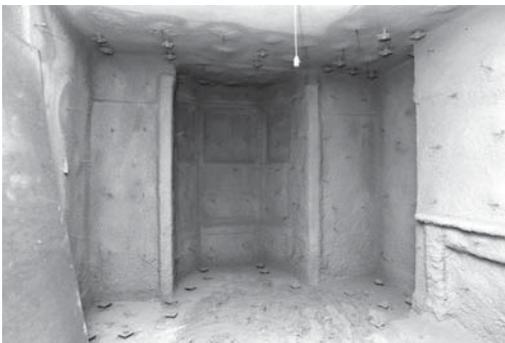
de habitação modernas, *House*, surge como o seu memorial, quase como um megafone em forma de ‘casa’ que grita por cada uma dessas pessoas: ‘eu vivi aqui’.

James Lingwood, co-director da Artangel²⁷, refere que o projecto começou verdadeiramente em 1991 numa conversa com a artista procedendo depois à procura do espaço ideal para o realizar. Contudo, Lingwood diz que “*House* could have been made elsewhere, in a different place, at a different time; perhaps with another cast list and chorus. Indeed, Whiteread and I had looked at several other terraced houses in North and East London through 1992 without success. (...) Finally, after months of private persuasion and occasional public meetings, the councillors of Bow Neighbourhood voted by a small majority to give a temporary lease on 193 Grove Road, one of the few remaining houses in what had once been a Victorian terrace.” (Lingwood, 1995, p. 7) Foi então a partir deste momento, o momento em que encontraram o espaço certo e o início dos trabalhos, que *House* ganhou o seu tempo e espaço particular. A sua história, imposição política, aparência escultural, nome da peça ‘Casa’ e a sua efemeridade deram-lhe o resto do destaque merecido. O fenómeno foi exímio, dramático e rápido, tanto para o visitantes, como para a comunidade artística, como para os antigos habitantes de todas as casas iguais à de Sydney Gale que viram a sua intimidade exposta ao mundo.

A inesperada revelação, exaltação minimalista e sucesso de relação entre escultura e contentor de espaço de *Ghost*, exibida na Chisenhale Gallery perto de Grove Road, e o impacto de *House*, deram a Whiteread a oportunidade de ser escolhida por um grupo de júris da Tate Gallery para ganhar o *Turner Prize*²⁸, em Novembro de 1993, sendo a primeira mulher a ganhá-lo. Exactamente na mesma altura, *House*, foi votada pelo bairro de Bow para ser imediatamente demolida, tendo durado de 25 de Outubro de 1993 a 11 de Janeiro de 1994.

²⁷ Artangel é uma organização de arte londrina fundada em 1985 por Roger Took, dirigida por James Lingwood e Michael Morris desde 1991. Apoiou e produziu diversos trabalhos *site-specific* entre outros. O trabalhos mais notáveis que apoiaram foram *House* de Rachel Whiteread (1993), *Break Down* de Michael Landy (2001) e *Seizure* de Roger Hiorns (2008-2010).

²⁸ *Turner Prize* é um prémio anual para artistas britânicos com menos de 50 anos. É organizado pela Tate Galley e apresentado na Tate Britain. O início da entrega deste prémio foi em 1984 e é hoje considerado o melhor prémio de Arte britânico.



Da construção ao resultado final, *House*, 1993.

A votação para a aprovação da demolição foi conduzida por, Eric Flounders, o maior opositor de *House*, que a considerava ‘crap’. Chegou mesmo a afirmar que quantas mais pessoas apoiassem a continuidade da obra no parque, mais ele se ia opor e exigir a sua destruição. A sua posição era clara, a demolição era o único remédio para acabar com a afronta aos anarquistas e à sua ideologia política.²⁹ Iain Sinclair explica a reacção opositora de Flounders dizendo que: “part of the strength of *House* was that it repelled those who were most closely associated with it. The achieved work was anonymous, it didn’t feel like a ‘Rachel Whiteread’. It had developed its own agenda, an urge towards obliteration, forgetfulness.” (1995, p. 27) Ou seja, Flounders não queria atacar a artista mas o que ela representa na sua escultura. Assim, para conseguir a aprovação da demolição, Flounders usou o argumento da falta de estética, classificando-a como ‘junk’³⁰ no momento em que apresentou a sua opinião sobre *House* aos outros membros do governo que, ao ouvirem este argumento, alteraram o seu julgamento começando a ver *House* como um ícone de pobreza, sujidade, injustiça social.

Angela Dimitrakaki³¹, justifica o comportamento político de *House* num texto do livro *The Art of Rachel Whiteread*, segundo o conceito ‘political unconscious’ de Frederic Jameson. Em que, ‘political unconscious’, é um conceito que assombra e mitifica aspectos do quotidiano, impossibilitando a distinção entre realidade e ficção. Ou seja, “the political unconscious resides in the *object* as well as in the act and mode of *interpretation*.” (Dimitrakaki, 2004, p. 110) Deste modo, os argumentos apresentados por Flounders não eram completamente incongruentes, ele tinha o direito de rotular *House* como ‘junk’, era a sua interpretação pessoal, e todos têm direito a ter opinião; no entanto, e ao contrário do que estava à espera, ao transparecer uma má imagem de

²⁹ “*House*, standing alone, the solitary representative of all that Grove Road had been, was an affront to the anarchists. It mocked the steady destruction of so much of East London.” (Sinclair, 1995, p. 21)

³⁰ Como Rem Koolhaas explica no seu texto *Junkspace* na *October*, ‘Junk’ ou ‘Junkspace’ é a nova identidade, isto é, “the built product of modernization is not modern architecture but Junkspace. Junkspace is what remains after modernization has run its course, or, more precisely, what coagulates while modernization is in progress, its fallout.” (2002, p. 175)

³¹ Angela Dimitrakaki é escritora e Professora Catedrática em História e Teoria da Arte Contemporânea na Universidade de Edimburgo desde 2007. A sua investigação académica foca-se nas metodologias feministas e marxistas na história de arte; a arte na realidade social europeia do pós-1989; o surgimento de paradigmas biopolíticos na arte contemporânea; história e teoria curatorial; e o ressurgimento do fascismo nas sociedades pós-2008.

Timetable for Bow sculpture

From Cllr Eric Flounders

Sir: I take strong exception to Nigel Glendinning's suggestion (in his letter about Rachel Whiteread's *House*, 20 November) that I have abused my local authority office. The award of the Turner Prize to Ms Whiteread does not change any of the facts.

In March, the Bow Neighbourhood Committee, of which I am chair, endorsed the decision of the Bow Parks Board, of which I am also chair, to allow the Artangel Trust to take over the property in Grove Road so that Rachel Whiteread's "sculpture" could be created. At the same time it laid down a timetable by which the sculpture had to be removed and the site cleared. This timetable was adopted unanimously by the committee with no dissent of any kind, and was accepted by Artangel, and was supported by the Neighbourhood's officers.

What I have done publicly ever since is promote and defend that evidently sensible decision by my committee with which I entirely agree. If defending committee decisions is abusing my local authority office, then, on reflection, I have been doing it for years.

For the record, the agreement Artangel signed stipulates that the structure should be removed by 31 October and the site completely cleared by 30 November. They are already in default of that agreement, so it is hardly surprising if I am being resolute about the final date.

Surely those like Mr Glendinning should not be whining about a local authority wishing to stick to a universally agreed contract, but should be grateful that this piece of experimental nonsense which they love so much was permitted to exist in the first place.

The antics of Artangel in failing to abide by the agreement, of course, will make this and other councils wary of such agreements in future.

Yours faithfully,
ERIC FLOUNDERS
Chair

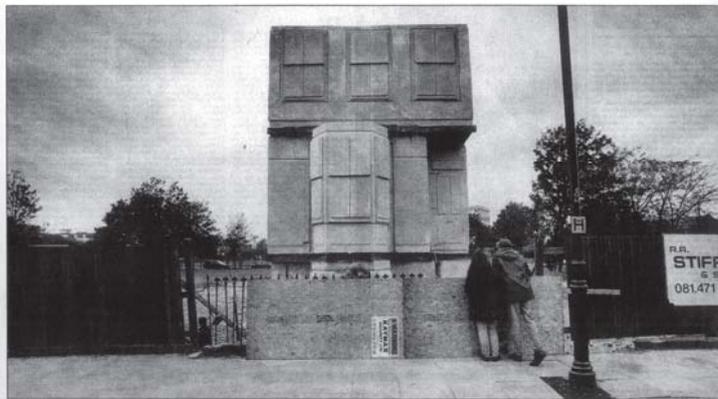
Bow Standing Neighbourhood Committee
London, E3
24 November

TUESDAY 2 NOVEMBER 1993

THE INDEPENDENT II

VISUAL ARTS 25

This is the house that Rachel built



Rachel Whiteread's *House* is one of the most extraordinary public sculptures to have been created by any English artist working this century, says Andrew Graham-Dixon. Here he examines the work (pictured by Nicholas Turpin), and, below, Whiteread and three other artists nominated for the Turner Prize describe their work

Nomads 191 Grove Road used to be an unremarkable, four-storey brick house in the East End of London. "Like East, E3 - I mean east of centre Victorian house, a brick 7 rooms, original features," an estate agent might have described it. Inherently unremarkable, it was bought by a young couple and converted into the famous Rachel Whiteread *House* - a strange and controversial object which has become a cause of local controversy and indignation, particularly in the Bow area.

By Grove Road is an image - a house but the place of one person's life. It is not a house, as we know it, with an end and a roof. It was built, though, following the process was completed, the idea itself was rejected. In 1991 a house with two floors, four bedrooms and a bathroom, and a garden, was built on the site of the original house. The work could be described as the remains of a house, since what was created by the artist was the facing *House*, on the other side of Grove Road, made the Englishman

that 191 Grove Road once occupied, but later demolished, and *House* itself is scheduled for demolition at the end of this month. Whiteread stepped in to fill the void left by the missing house with the material she called *House* in the name of her own work. It is not a house, as we know it, but a house in the way that the artist sees the world of the photograph, with its form and its light. It is not a house, as we know it, but a house in the way that the artist sees the world of the photograph, with its form and its light. It is not a house, as we know it, but a house in the way that the artist sees the world of the photograph, with its form and its light.

House is a sculpture that commemorates an unacknowledged act of an ordinary person's home, the ordinary form of ordinary people, the ordinary form of ordinary people. It is a house, as we know it, but a house in the way that the artist sees the world of the photograph, with its form and its light. It is not a house, as we know it, but a house in the way that the artist sees the world of the photograph, with its form and its light.

House, não só valorizou e despoletou mais curiosidade sobre o trabalho da artista, como se contrariou a ele mesmo quando, primeiramente, a intervenção tinha já sido aceite politicamente.

As opiniões eram diversificadas, uns gostavam outros nem tanto, e perguntas como ‘WOT FOR?’, ‘WHY NOT?’ e ‘HOME FOR ALL BLACK AND WHITE’ foram escritas na superfície de *House* como protesto aos problemas sociais associados a esta tipologia arquitectónica. No entanto, no mundo das Artes, a explosão de sentimentos e opiniões foi tão grande que se começou a questionar as escolhas controversas de algumas peças de arte, como por exemplo, a aquisição de *Equivalent VIII*, 1966, uma pilha de tijolos, de Carl Andre pela Tate Gallery e a peça de Richard Serra, *Titled Arc*, que, já em 1981, colocava algumas questões sobre a urbanidade e escala das obras e a sua relação com o espectador como Arte pública.

Com *House*, o entendimento e a maneira de ver Arte pública levantou questões como: ‘o que é que é suposto a Arte pública fazer/trazer para o público?’ e ‘como o deve fazer?’. (Townsend, 2004, p. 19) James Lingwood explica que a intenção de *House* não se enquadrava numa escultura *standard* e que não procurava a aprovação e o consentimento de todos, mas era sim uma escultura que desafiava os limites da linguagem e da percepção, ou seja, *House* foi uma escultura pública de *site-specific* que não queria dar respostas aos espectadores mas fazer perguntas e relembrar memórias. “*House* was both a closed architectural form and an open memorial; at one and the same time hermetic and implacable, but also able to absorb into its body all those individual thoughts, feelings and memories projected onto it.” (Lingwood, 1995, p. 8) Esta forma (anti)arquitectónica, apesar dos seus antecedentes pós-minimalistas, tem uma componente bastante humana. Ela regista, como *Ghost*, o que significa viver ao longo do tempo num espaço arquitectónico: “close to the textures of the cast, the indentations of domestic details invited contemplation of the interior life the house once had” (Lingwood, 1995, p. 9), mas agora numa escala monumental e pública.

Apesar de ser um molde em betão, à escala real, de uma casa Victoriana, de ser perceptivelmente uma forma arquitectónica e de ter tido tanto impacto político, económico e social, este “edifício” de três andares começa a ser absorvido pelo seu



Demolição de *House* em Janeiro de 1994.

envolvente.³² No entanto, e apesar da sua imposição representativa de um passado e afirmação de um presente, a sua efemeridade urbana (quatro meses) não deixou que se tornasse um monumento.

Esta questão monumental ou de categoria patrimonial é explicada por Lingwood usando as palavras de Robert Musil: “the most striking feature of monuments is that you do not notice them. There is nothing in the world as invisible as a monument ... Like a drop of water on an oilskin, attention runs down them without stopping for a moment.” (1995, p. 11) Musil inicia a discussão sobre a percepção do objecto enquanto objecto urbano.

No início do século XIX, esta opinião de invisibilidade arquitectónica já era defendida por Walter Benjamin (1892-1940), não só para monumentos mas para a arquitectura e para as cidades no geral. Benjamin defendia que só os turistas tinham o prazer de experimentar a cidade em pleno explicando que “as soon as we begin to find our bearings, the landscape vanishes at a stroke like the facade of a house as we enter it. It has not yet gained preponderance through a constant exploration that has become habit. Once we begin to find our way about, that earliest picture can never be restored.” (1979, p. 78). Ou seja, em épocas diferentes, ambos defendem que a primeira imagem criada, o primeiro contacto, é o mais importante e o que fica na memória. Contudo, essa imagem vai-se desconstruindo à medida que o sujeito experimenta e toma o espaço como seu, como um elemento do quotidiano, de sua posse.

A fronteira entre Arquitectura e Arte é posta em causa: *House* é ou não Arquitectura?

Rosalind Krauss (1941) explica em *Sculpture in the Expanded Field*: “We know very well what sculpture is. And one of the things we know is that it is historically bounded category and not a universal one” (1979, p. 33). Assume a perspectiva de que não é o

³² “Across the road, within a hundred yards of each other were three different churches; Baptist, Jehovah’s Witness and Church of England. (...) Looking from north to south, the view was dominated by Canary Wharf, the tallest building in England and symbol of the transformations which had been wrought upon the East End through the 1980s. And, from far away across the expanse of unused park which day until the Second World War been filled with row upon row of terraced housing, *House* began to appear very small and vulnerable.” (Lingwood, 1995, p. 9)



House, 1993.
Rachel Whiteread

objecto que define a obra mas a maneira como o artista ocupa e explora o local em termos culturais ou conceptuais. A verdade é que as críticas que acompanharam a Arte do pós-guerra americano fizeram com que a escultura e a pintura incluíssem tudo o que fosse cultural, não sendo preciso que as condições fossem ditadas pela escultura em si mesma, mas sim pela oposição à situação cultural onde se insere. A escultura não tem obrigatoriamente uma posição, um local definitivo, no entanto, são as obras que se relacionarem melhor com o espaço que terão maior sucesso. Com isto, as Artes Visuais começam a empenhar-se numa estratégia de mudança do mundo, como o vemos, e do seu contexto social, dando espaço à prática da Arquitectura. Assim, um campo expandido da representação do espaço real surge fora das práticas tradicionais das artes, como afirma Delfim Sardo “a arquitectura trabalha sobre a realidade do espaço vivencial, e a arte trabalha sobre os mecanismos de representação da espacialidade.” (2010, p. 28)

Contudo, Peter Eisenman escreve no prefácio do livro *Architecture from the Outside* de Elizabeth Grosz, “architectural space is not literal perceptual or audible sensation, but an affective somatic response that is felt by the body in space (...) only in architecture can the idea of an embodied and temporal virtuality be both thought and experienced.” (Grosz, 2002, p. XIV). A percepção da representação do real, feita, tanto por artistas como por arquitectos, vem da experiência dos corpos com memória no espaço, em que cada espaço é diferente e único, enriquecendo a base de dados das actividades neuronais do cérebro com experiências espaciais e sensoriais, ou seja, a reacção e resposta a cada espaço está dentro de cada indivíduo que, já por si só, tem um passado, um presente e está a construir um futuro. Reconhece-se, deste modo, que o corpo é a fonte que cria os vários significados para a vida e para as experiências que temos a cada segundo da nossa existência.

É, com o passar do tempo e com os eventos diários e espontâneos da vida, que é gerada curiosidade sobre o mundo dos outros, abrindo horizontes e criando vontade de saber como é que os outros vivem e pensam os mesmos temas. O indivíduo “sai” do seu mundo, da sua área de conforto, e torna-se um *outsider* no mundo de outra pessoa. Ser um *outsider* em algo ou em qualquer lado é algo difícil, se não impossível a certo ponto, porque para se estar fora é preciso estar dentro simultaneamente, ou seja, não



Da presença à ausência.

existe distância entre o dentro e o fora, no entanto, ser um *outsider* é criar ou ter a capacidade de olhar o mundo de uma perspectiva distante continuando dentro. (Grosz, 2002, p. XV)

Deste modo, Grosz explica essa posição ou espaço onde o sujeito é colocado: “this is the rare and unexpected joy of outsideness: to see what cannot be seen from the inside, to be removed from the immediacy of immersion that affords no distance. However, this always occurs at a cost: to see what cannot be seen is to be unable to experience this inside in its own terms. Something is lost — the immediate intimacy of an inside position; and something is gained — the ability to critically evaluate that position and to possibly compare it with others.” (2002, p. XV) Por outras palavras, e explorando o conceito filosófico através da Arquitectura, o *outside*, considerando-o espaço arquitectónico, é algo paradoxal e perverso porque só existe quando colocado na posição do que não é e que nunca vai ser, e ao mesmo tempo relacionado com um interior. Pode-se assim dizer que a condição de *outsider*, no mundo arquitectónico, é um desafio, ainda, inatingível. Isto porque, no mundo da Arquitectura, e entendamos Arquitectura como o construído que gera espaço, o *outsider* nunca consegue ser plenamente *outsider*, ou seja, o corpo experimenta e movimenta-se no espaço que é dentro mas também fora para concretizar aquilo a que o mundo dá por nome, Arquitectura.

No entanto, Rachel Whiteread produz este efeito nas suas obras. *House* e *Ghost* são peças de sucesso na representação de um *inside* que se materializa *outside*, colocando o espectador no lugar do *outsider*, do estranho, daquele que já viveu e experimentou o interior, e que agora foi proibido de voltar a usufruí-lo, ou seja, a memória do espaço interior moldado faz com que o espectador não deixe de estar preso à peça, logo continua a ser um *insider*, no entanto, a artista expulsa-o, obrigando-o a olhá-la de fora, como se ele próprio fosse a parede que antes existiu. O *outsider* é a testemunha do espaço.³³

Em Arquitectura, ser testemunha do espaço faz-se através de uma acção que tem que ver com o movimento do corpo, sem movimento o corpo não conhece o espaço,

³³ A testemunha ou corpo que tem memória corporal através da percepção visual de um exterior que é interior ou uma abstracção enorme dele.



Antiga morada de *House*.

enquanto que na Arte, no que toca à escultura, o corpo não necessita de se movimentar para ser testemunha do mesmo, ou seja, a diferença estabelece-se na percepção corporal do objecto, seja ele arquitectónico ou artístico, em que um precisa da imersividade corpórea para ser compreendido e para se concretizar, e o outro apenas precisa do olhar e das reacções neuronais para ser entendido ou para se concretizar como peça de arte. O caso de estudo sugere formas habitacionais arquitectónicas, não penetráveis, sugestionando a percepção da obra e o seu julgamento. Por outras palavras, a obra de Rachel Whiteread faz com que o observador entre em conflito com o seu próprio entendimento do objecto como Arte ou Arquitectura, levando-o a questionar-se: 'é ou não Arquitectura?'

Home truths

ANNA BLUNDY asks passers-by what they think of that House:

MR GAMMER, a retired computer programmer from Hampshire: I'd say it was worth the prize money she won. I'd tip in a penny for my Council Tax any day. I don't think it's social comment, it's an abstract puzzle. I like the positive and negative relief of it. I wouldn't say everyone agrees with me though — a lorry driver just shouted at me, 'It's the biggest piece of shit I've ever seen.' Definitely worth the trip I think: it's fascinating.

BEN, a cleaner on a nearby council estate: You'd have to be a really lonely person to sit around and bother to think up something like that. It's an eyesore. All that time and money...

DAVID, a local resident: It's crap, isn't it? Give me £20,000 and I'll show you some art. When they pull it down I reckon I'll come along and give them a hand.

PHILIP JOSEPH, a bus driver, who lives opposite: It's very impressive, a lovely piece of art. A good thought. I hope they don't take it down — we could set up a stall selling tea and everything.

HENRY DALY, a local builder: It reminds me of when we were kids. It's a statement of how things used to be. I grew up in a house like that. I expect she [Whitread] has a different interpretation, but it's how you see it isn't it? It's like going to the moon.

The Guardian, 23 Nov 1993

Rachel Whitread's controversial sculpture finally bites the dust

Bringing the house down

THE controversial House sculpture finally bowed out this week as it was razed to the ground.

Artist Rachel Whitread grimaced as a bulldozer ploughed through her Turner Award-winning sculpture on Tuesday.

The concrete cast in Grove Road, Bow, which was unveiled on October 23 last year, had become the talk of the East End.

And reactions were mixed as House finally bit the dust.

Asked if it was a sad day for her, Rachel Whitread said: "I'm not sure really. Yes, I suppose it's sad."

But it was happy days for two people living opposite the sculpture who are fed up with the crowds eager to see the sculpture every weekend.

Thames professor Robert Walker said: "I find the sculpture interesting, but it's in the wrong place."

"Every weekend we have had strange people taking photos and blocking the road."

Joe Cullen, charged with demolishing House with a mechanical digger, was also unimpressed. "It's just a block of concrete really," he said. Scores



BY ULLA KLOSTER

thousands of visitors since it went up in October.

Even Heritage Secretary Peter Brooke made a one-minute visit to his chauffeur-driven Rover during a private visit to the East End recently.

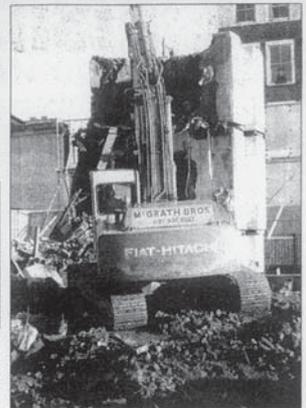
The site will be grassed over as part of a government plan to reseed Mile End Park.

Thousands of visitors since it went up in October.

Even Heritage Secretary Peter Brooke made a one-minute visit to his chauffeur-driven Rover during a private visit to the East End recently.

The site will be grassed over as part of a government plan to reseed Mile End Park.

Thousands of visitors since it went up in October.



Joe Cullen goes into action as he demolishes House on Tuesday morning

I used to live there, but it's all over now

AS the House sculpture came crashing this week so did the celebrity status of East End war hero Sid Gale.

The ex-decker has been the main critic of the controversial 'house' cast of his childhood home in Grove Road, Bow.

"I used to live there, but it's all over now," Sid Gale said.

"I used to live there, but it's all over now," Sid Gale said.



Sid Gale outside his home before it was demolished

Art house in a cul-de-sac

The judges of the Turner prize have ceased to appreciate the craft of creation

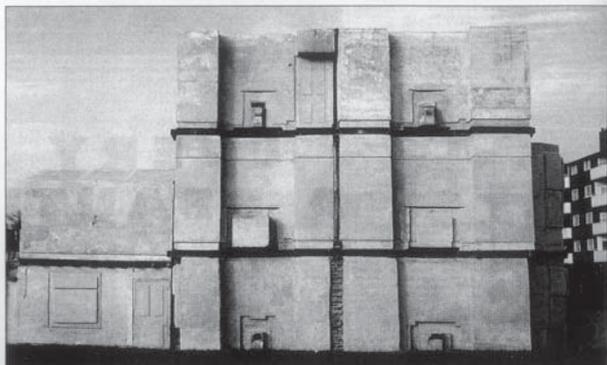
GO to see it for yourself, cried the *Financial Times*. "On to the junction of Grove Road and Roman Road in E4," where stands "one of the most successful pieces of contemporary monumental sculpture in London, which could resist the odds, even if the sculpture is really in E17 for the Turner prize time. The winner will be an abstract, minimalist and work by the four shortlisted candidates is to show us the Tate."

Each year I go, I see, I learn to be contempt. Here affinity is the cream of new British art, chosen under the aegis of the Tate's astutely modernist director, Nicholas Serota. The prize entries, he declares, offer "new insights into the society and culture in which we live and share". Booker's novel, Swire's plays, Bath's films make no such grandiloquent claims. Why, I wonder, does art have to talk an idiot? Can it not speak for itself? But even the loudest mouth deserves a hearing. So each year I make the effort, I try.

I find I feel a numbing sensation that what is on trial is not art. This year's shortlist comprises Sean Scully's abstract paintings, Hannah Collins's photographs, Yong Phang's series of neon light covered in rice, and Rachel Whitread's structure, including the one in E4. Of these, only Scully is a painter, albeit of coloured stripes. Collins is a photographer. Phang's and Whitread's are young people who have had on simple ideas — putting neon in odd places and spraying concrete inside rooms — and executed them with some panache.

If there is talent, let alone genius, in all this then I must be in the conception rather than the execution. The skills prized by the Turner judges are neither painterly nor plastic. The judges themselves are called art "professionals". Their chairman, Mr Serota, himself is clearly an opponent of the present revival of representational styles and subjects. While he is supported by a small group of critics, such as the one in *the Spectator*, he is not for the *Art Newspaper* or the *Art Newspaper*.

But back to east London. Whitread's house is certainly worth a visit before its demolition next month. It is a memorial to a Victorian terrace that was largely destroyed to create a small, fenced park. Whitread secured a stay of execution on one property, sprayed its interior with concrete and knocked away the surrounding road and walls, she has precariously done this with cupboards, baths



Rachel Whitread's House used a Victorian terrace as a mould. 'Whatever else this artistic blind alley may be, it is no longer new'

and a whole room, but this is her first house. The work is wobbly slumped by a statement about Thatcherism and a "ghostly resignation".

We used to do such negatives at school. We called them not statements but moulds. This one is big and, illuminated at night, undeniably impressive. As requested, I pondered "the quiet, spiritual, people" qualities of the concrete. At its core, it is "expounded in a way no one has ever quite done before the spaces which shape our lives". Putting all thought of Vermeer and Constable out of mind, I concentrated all hard on the concrete shape. With the best will in the world, its message was facile and fleeting.

Simon Jenkins

They use English grammar to bid me marvel at their art. I can go to the street and argue whether Booker has picked the right winner — competence, a *Phone* with a Sheppard. When a writer says his work reflects Conrad and Faulkner, I understand what he means. When Simon Jenkins invokes the name of Shakespeare, I am puzzled. He does, I am told, enjoy and use to each other. "Ah, yes, Conrad and Shakespeare," Phang's records of rice register no more artistry than that done in a sugar bowl. When can putting them in the Tate render them "an extraordinarily satisfactory marriage, rich and complex in both material effects and possibilities of meaning"? The obscuration suggests a collapse of critical faculty. No other art form abuses language this way.

I sense that the Turner judges have forgotten what it is they are rebelling against, what they are supposed to be tasting. They have adopted Duchamp's silly phrase "I do not believe in art, only artists".

Whatever else this artistic blind alley may be, it is no longer new. I am a passionate Whitreadian. "Art should be independent of all claims, should stand alone and appeal to the artistic sense of eye or ear without understanding this with emotions entirely foreign to it."

Mr Serota's brilliant rephrasing of the British pictures at the Tate. The longer I stand before these works, the more I love them. Yet I stand before his Turner prize winners and am bored and irritated. Nothing within me is a conviction that while they may be sincere, they are massively banal. A mistake has been made. History will see the selectors not as neo-Whitread but as neo-Duchamp, appointing a shallow art that has lost all originality or character. They have simply walked away from the original mission. Modernism should be hard. It should be messy. I hope for the Tate's new modern gallery to find a more "richly God-given" art than the fund-raiser that something has gone "seen" with the Turner prize. An article in the *Tate's* own magazine discusses whether Turner in his own day would have seen it, and concludes that he would have been pipped at the post by Lawrence. The article would be on the Tate shortlist and writing style, wrong subject matter, wrong politics. George Orwell would make Post-Lawrence. But on Tuesday Britain's premier art prize will go to a fella.

Rachel Whitread: an apology

LAST Sunday's Opinions column included a quote from a Mr John Sharland about the construction of the sculpture "House" by Rachel Whitread. We now understand that Mr Sharland was not the foreman of the house's construction as was stated, had no involvement with the realisation of the work at any stage and had never met the artist. We regret the distress which this has caused Rachel Whitread, Artangel and the contractors involved in the work.

The Spectator, 20 Nov 1993

Independent on Sunday, 7 Nov 1993



Judenplatz Holocaust Memorial ou *Nameless Library*, 1996-2000, aço e betão, 390 x 752 x 1058 cm.
Rachel Whiteread

JUDENPLATZ HOLOCAUST MEMORIAL - NAMELESS LIBRARY

Whiteread combina o formal com o histórico de uma forma complexa. As suas peças têm uma grande imposição política, retratam e despertam a consciência pública e as memórias das vidas omitidas no processo de transformação histórico dos locais. No entanto, esse processo de transformação traz agarrado a si, para além do impacto social imediato, a capacidade de criar memória física, ou seja, está intrínseco a este processo uma maneira de arquivar/documentar o espaço.

Michel Foucault (1926-1984) e Jacques Derrida (1930-2004) desenvolveram ambas as teorias sobre o poder do discurso dos objectos e como estes relacionam memória e arquivo.

Foucault teoriza sobre o poder do discurso, quem, onde e quando pode falar, dizendo: “my object is not a language but the archive, that is to say the accumulated existence of discourse.” (1996, p. 27) Jacques Derrida fundamenta o seu discurso dizendo que o arquivo da memória³⁴, é algo que politicamente não é controlado logo é algo que pode ser sempre consultado sem que haja impedimentos ou constrangimentos. Assim, Foucault e Derrida, ao levantarem a questão sobre o arquivo e a sua relação com a memória, discutem o trabalho de Whiteread. Ela questiona a natureza da memória e consequentemente questiona quem e como se lembra do espaço, ou seja, questiona socialmente a memória do indivíduo, o seu arquivo.

O espaço (não o arquitectónico) é, universalmente, imaginado como neutro, na verdade, como um vazio. E Whiteread, no seu processo exploratório sobre o espaço, desenvolvido ao longo da sua vida e trabalho, não só mostra o vazio como ideia e construído arquitectónico como representa esse vazio que é cheio, um cheio cheio de histórias, memórias, emoções, um pedaço de mundo que fala às pessoas e dele mesmo. Whiteread liberta o vazio dando-lhe voz, seja ela arquitectónica, social, política, cultural, ou mesmo económica, porque “rather than simply speaking memory, Whiteread moves between the condition of the self and the condition of the object.” (Townsend, 2004, p. 24)

³⁴ O arquivo da memória acontece porque o Homem que é um ser subjectivo que constrói a sua memória através de uma visão individual das coisas.



Nameless Library, 1996-2000, de Rachel Whiteread, ao fundo, e à direita a estátua de Gotthold Ephraim Lessing, 1935, de Siegfried Charoux.

As suas obras, retoricamente arquitectónicas, têm um grande enfoque na evolução e transformação da fiscalidade do espaço interior. Com *House*, Whiteread arquivou os traços de uma memória fundada na ocupação e no tradicionalismo habitacional do século XIX. Enquanto que, com *Holocaust Memorial*, na Judenplatz, Viena, de 1996-2000, documenta a consciência e a dor mundial de uma das maiores atrocidades da humanidade para com os judeus, neste caso em específico, os austríacos.

Judenplatz Holocaust Memorial, mais conhecida por *Nameless Library*, usa e desenvolve o vocabulário escultórico, anteriormente identificado nas outras obras de Whiteread, *Ghost* e *House*. A artista condensa diferentes estratos de informação: histórica, cultural e arquitectónica, específicas do lugar e do contexto em que o projecto se insere. Estes estratos criam analogias entre escultura e arquitectura, contentor e conteúdo, público e privado, interior e fachada, e entre escalas, doméstica e urbana. (Carley, 2010, p. 24) A sua sensibilidade de resposta ao contexto e ao local histórico em questão, transformam a arquitectura da praça.

Judenplatz é uma praça relativamente pequena na cidade de Viena, em que os edifícios circundantes são maioritariamente barrocos e de aspecto pitoresco. É acedida por cinco ruas estreitas, e no seu lado oriente tem uma estátua de bronze do poeta, escritor e defensor da tolerância Gotthold Ephraim Lessing, feita por Siegfried Charoux em 1935. Em 1995, o departamento de Arqueologia da cidade de Viena descobriu subterrada nesta praça, a Antiga Sinagoga da cidade, datada da época Medieval. Descobriram também, através de vestígios nas lajes, que, em 1421, a Sinagoga sofreu um incêndio devido ao massacre de centenas de judeus que, por se negarem a ser, catolicamente, baptizados, foram queimados juntamente com o edifício. Assim, após esta descoberta, Judenplatz, teve mais uma razão para celebrar o luto pela perseguição anti-Semita desde a Idade Média, tornando-se numa testemunha silenciosa de todo o sofrimento e acontecimentos. O uso de detalhes e moldes, na obra de Rachel Whiteread, aqui positivos e negativos, enriquecem a obra elevando-a assim, à condição de luto perpétuo. (Carley, 2010, pp. 25-26)

Desta forma, *Nameless Library* nasce da proposta para uma competição, para a realização de um memorial do Holocausto em Viena, como forma de comemorar os 65 000 judeus austríacos que morreram em Viena e nos campos de concentração entre



Memorial against War and Fascism, 1988, na Albertinaplatz, Viena.
Alfred Hrdlicka

1938-1945 pelos Nazis. A iniciativa foi de Simon Wiesenthal³⁵, em 1996. Nesta altura, a proposta de Wiesenthal não foi bem aceite devido ao facto de já existir uma escultura em memória do Holocausto, de Alfred Hrdlicka, *Monument to the Victims of Fascism*, 1988, na Albertinaplatz.³⁶ Contudo, a competição acabou por ser aprovada pelo Presidente de Viena, Michael Häupl, mas, a comissão organizadora do evento, apontou três regras que condicionaram a escolha dos 10 convidados, 5 austríacos e 5 estrangeiros, para a participação no concurso. As condições seriam: o *design* de algo que não fosse figurativo nem literalmente relativo ao Holocausto, como a estátua de Alfred Hrdlicka mas sim uma obra de arte que se relacionasse com a envolvente e com o contexto arquitectónico da Judenplatz; o memorial teria de ter uma relação especial e cuidada com a Casa Misrachi, um dos edifícios da Judenplatz do século XV e de extrema importância na educação judaica; e por fim a inscrição de dois textos traduzidos em Alemão e Hebreu: *Em comemoração dos mais de 65 000 judeus austríacos que foram mortos pelos Nazis entre 1938 e 1945* e a lista de todos os campos de concentração onde judeus austríacos foram mortos.

Segundo estas condicionantes, a escolha dos convidados austríacos, foram: os artistas Valie Export e Karl Prantl, e os arquitectos Peter Waldbauer, Zbynek Sekal e Heimo Zobernig em colaboração com Michael Hofstatter e Wolfgang Pauzenberger. Os convidados estrangeiros, foram: os artistas Ilya Kabarov, Rachel Whiteread e a dupla Michael Clegg e Martin Guttman, e os arquitectos Zvi Hecker e Peter Eisenman. (Carley, 2010, pp. 25-26)

Nas entrelinhas do concurso, a pergunta que Simon Wiesenthal faz aos artistas e arquitectos escolhidos, foi: ‘como é que se dá à ausência, a presença e a forma, sem

³⁵ Simon Wiesenthal, 1908-2005, foi escritor e estudante de Arquitectura até ao início da Segunda Guerra Mundial, tendo passado por vários campos de concentração conseguiu sobreviver ao Holocausto judeu austríaco. A sua sobrevivência deu-lhe a motivação para passar o resto da sua vida à procura de fugitivos Nazis. Foi assim que se tornou famoso, após a Segunda Guerra Mundial, pelo seu trabalho de caçador de Nazis.

³⁶ Rachel Whiteread fala da sua reacção à escultura de Alfred Hrdlicka, explicando: “My piece is a reaction against Alfred Hrdlicka’s *Monument against War and Fascism* (1988), by the Opera in Vienna. It’s a statue made out of granite and marble, consisting of screaming figures wearing gas masks. On the ground nearby, there’s a bronze Expressionistic lump, which is a Jewish man on his knees scrubbing the streets. People used to come by and use this particular piece of sculpture as a seat, or as a picnic stand. It was just unbelievable. Eventually, bronzed barbed wire was wrapped over the top of it.” (Houser, 2001, pp. 60-61)

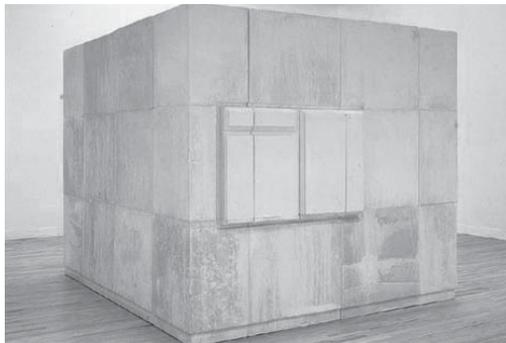
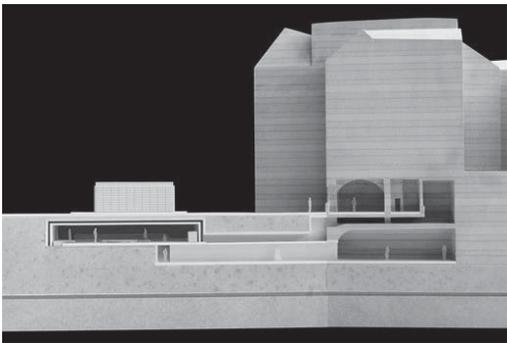


Nameless Library, 1996-2000, aço e betão, 390 x 752 x 1058 cm.
Rachel Whiteread

violar a memória de perda?’

Whiteread vence o concurso, mesmo tendo contra si a comunidade judia a apontar objecções, dos mais variados campos: arqueológicos, estéticos, políticos, económicos, culturais e religiosos. Contudo, e em resposta à pergunta de Wiesenthal, esclarece a sua intenção dizendo: “when I was asked to submit a plan for the Holocaust Memorial in the Judenplatz in Vienna, it was clear to me from the outset that my proposal had to be simple, monumental, poetic and non-literal. I am a sculptor: Not a person of words but of images and forms.” (Young, 1996, p. 167) Mais tarde, numa entrevista com Craig Houser, Whiteread confessa a sua ideia de memorial intencional: “I don’t think that looking at memorials should be easy. You know, it’s about looking; it’s about challenging; it’s about thinking. Unless it does that, it doesn’t work.” (2001, p. 59) Deste modo, ninguém melhor que a artista para explicar a sua própria obra: “The Holocaust Memorial is a concrete sculpture made from case books. So it’s sort of like a library but it’s kind of inside-out not really, it has a kind of double reading to it. It has two doors on the front. It has a ceiling rose in the roof which acts as drainage, and it has this concrete plinth around it with an inscription and names of all of the concentration camps in which people died in Austria. It was an idea that I’d lived in Berlin for a long time. When I lived there I thought a lot about what had happened during the War, and I think that if I hadn’t had that experience I wouldn’t have even approached or begun to approach such subject. And when I was asked to put in a proposal, which I did, and I hadn’t a clue that I would get it. I really didn’t think that I would get it because it was against all sorts of other people that were much more experienced than I was, and it was a piece that was to be in a square called Judenplatz which is, a sort of quite domestic scale square, and it was as if one of the rooms from the surrounding buildings had been taken and put in the centre of the square, and all of the books were completely blank. You had no idea what was supposedly in them, and the pages were facing outwards so you couldn’t read the spines of the books, so that was essentially the idea, a sort of blank library. There’s all sorts of interpretations...” (Tusa, 2004)

Relativamente à implantação da proposta, esta é feita consoante as escavações da



Maquete do Museu Judenplatz, 1995–2000, mostra a relação de *Nameless Library* com o museu.
Arquitectos Christian Jabornegg e András Pálffy
Untitled (Room), 1993, gesso, 275 x 300 x 350 cm.
Rachel Whiteread

Antiga Sinagoga, a posição do *bimah*³⁷ determina a orientação, e o eixo é o da fachada da Casa Misrachi, alinhando assim o memorial com a entrada da rua Parisergasse na praça. A fachada, com o negativo das duas portas, encontra-se de frente para a escultura de Lessing. (Carley, 2010, p. 27)

As possíveis interpretações, que Whiteread alega, fazem parte do arquivo, da memória, de cada indivíduo. Isto é, um memorial só se concretiza se proporcionar momentos de reflexão e questionar o que vemos, o que somos e como vivemos neste mundo.

Portanto, *Nameless Library*, não passa apenas por ser uma soma de elementos moldados sem significado. Cada elemento que a constitui transmite um sentimento/memória associado à História. Memória essa, que é moldada e direcionada para transmitir apenas o que a artista deseja.

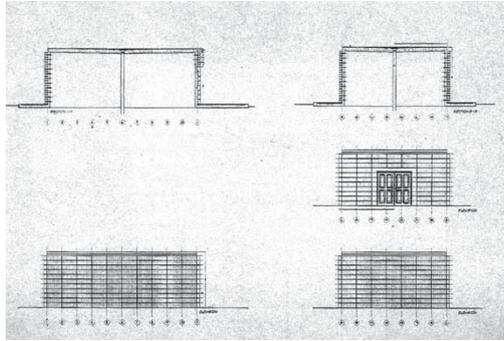
As proporções e o design desta peça marcam outro ponto de transição na carreira da artista. A sua gradual adaptação e transformação associada a diferentes materiais nas suas esculturas, fez com que a artista fosse adaptando o seu foco de intervenção, mais aproximado à memória histórica do que apenas à memória doméstica. Desta forma, as proporções da escultura surgem, como era de esperar, das dimensões de uma típica sala vienense do século XIX. Contudo, não molda uma sala mas sim, recria-a. Como *Untitled (Room)*, *Nameless Library* também surge de um desenho criado pela artista.

Moldada em betão, a escultura de 3,90 x 7,52 x 10,58 m, impõe-se no espaço urbano como se este fosse fechado, ou seja, “like her earlier architectural casts displayed in galleries, Whiteread once again places a room within a room.” (Carley, 2010, p. 30)

O adverso cheio-vazio, positivo-negativo, *inside-out*, é trabalhado de maneira a que o observador entenda o interior como se este estivesse voltado para fora, transportando o sujeito para o interior, formado pelos externos moldes positivos dos livros, e, ao mesmo tempo, fechando o exterior dentro de si mesmo através do molde negativo das portas. Com isto, Whiteread, transporta para o interior da escultura o ‘mundo livre’ e no seu exterior condensa, de forma simbólica, o terror, as memórias, a História.

As paredes, revestidas por filas de livros flutuantes, 350 moldes positivos de livros com

³⁷ *Bimah* é a plataforma elevada onde a leitura da *Torah* ocorre numa Sinagoga.



Detalhes de Nameless Library.

a mesma altura e espessura, dá à escultura uma profundidade e interioridade infinita. A referência à burocracia e procedimentos Nazis, à educação e conhecimento judeu, à lista das vítimas que estes livros representam, são temas que, com a sua materialização em betão, com as sombras que criam na superfície e a sua suspensão nas fachadas, se tornam mais pesados e que, de certa maneira, fazem da escultura ainda mais introspectiva.

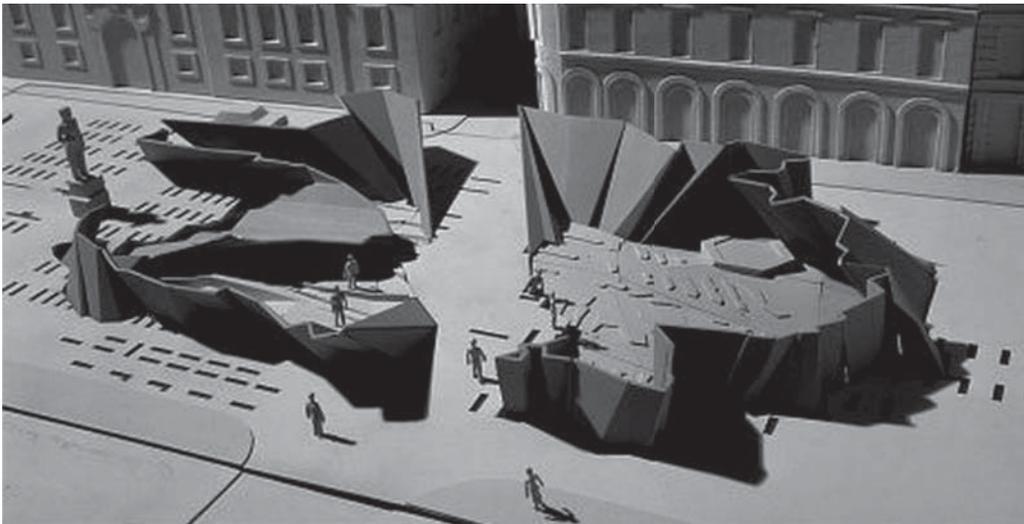
As portas, nesta composição, expressam a passagem da vida para a morte. Pensemos nas portas como uma referência aos portões do Campo de Concentração Auschwitz I, que separavam os judeus do mundo, sugerindo que ‘o trabalho liberta’³⁸, no entanto, a entrada neste mundo era sinónimo de morte, tortura.

O tecto com motivos florais ao centro, típico de um tecto vienense, é transformado num elemento infra-estrutural para facilitar a drenagem das águas pluviais resistindo assim às intempéries. No entanto, a base em volta da escultura, aparentemente estrutural, é apenas usada para complementar o memorial, contendo os nomes dos campos de concentração e a frase que inicialmente foi exigida no início do concurso. Nos desenhos técnicos em colaboração com o Atelier One³⁹, a base não é usada como estrutura, mas sim como uma ‘buffer zone’, ou seja, cria uma zona de reunião entre as escavações da Sinagoga e a escultura. (Carley, 2010, p. 33) Nestes mesmos desenhos, é importante referir que à uma ausência de estrutura tanto interior como nos moldes dos livros que se destacam por estarem suspensos. O único elemento infra-estrutural é apenas o dreno das águas pluviais e a preocupação na inclinação do tecto para a escorrência das águas.

Relativamente ao cruzamento das fachadas, os moldes positivos encontram-se em ângulo recto, criando um recorte vazio. É notável a semelhança com o detalhe dos cantos do edifício de Mies Van der Rohe, Illinois Institute of Technology, 1945-1947, Chicago. Este tipo de detalhe sugere uma continuidade. (Carley, 2010, p. 34) Ainda assim, Anthony Vidler reconhece o canto como “one of the defining problems of

³⁸ Tradução da frase do portão do Campo de Concentração Auschwitz I: "*Arbeit macht frei*".

³⁹ Gabinete de engenharia de estruturas que também colaborou com Rachel Whiteread na construção de *House*.



Proposta para o concurso do memorial do Holocausto em Viena, 1995-96.
Peter Eisenman

modern architecture” (Vidler, 2000, p. 42), defendendo que o canto é o ponto de paz entre as duas paredes que se encontram. Deste modo, a subversão do canto das prateleiras de livros e o facto de estes não se encontrarem, provocam sentimentos de perda, mistério e revolta.⁴⁰

Mais uma vez, Whiteread, renega a definição disciplinar das suas obras, colocando *Nameless Library* na posição *in-between*. Como Rachel Carley descreve: “a design that defends the act of memorialisation itself and utilises architectural operations and details to evoke a deeply disquieting atmosphere.” (Carley, 2010, p. 37)

Assim, a questão entre os críticos e os teóricos levanta-se, novamente: *Nameless Library*, é ou não Arquitectura?

Anthony Vidler, crítico e teórico de Arquitectura, introduz a obra, *Nameless Library*, como não sendo apenas um memorial que transforma a escultura em arquitectura, mas que transforma ambos. O interior que se torna exterior, o molde de um edifício como edifício que tem um interior que não existe senão como uma forma tipológica na imaginação da artista, são dicotomias que tornam difusas a definição da obra como escultura ou arquitectura. Assim, numa tentativa de distinção entre projectos de artistas e arquitectos, Vidler faz uma comparação da, *Nameless Library*, com outra proposta também submetida no mesmo concurso, mas por um arquitecto, Peter Eisenman.

Ambos os projectos propostos tiveram como base de trabalho, a não representação literal e icónica da “memória” do Holocausto, exaltando assim os processos da memória, ou seja, não trabalham com a cópia de ícones do Holocausto, dando espaço ao observador para tirar as suas conclusões e se relacionar, individualmente, com a obra. Deste modo, o que os distingue é o processo representativo da memória e a sua intenção. Eisenman exercita a memória do observador, imita traços geracionais arquitectónicos deixando vestígios de uma geração como pistas, e Whiteread trabalha com a memória do observador, joga com os eventos de vida e com as suas experiências

⁴⁰ “The corner is divested of its responsibility to ensure the structural integrity of the interior. This formal device, coupled with the absent bookshelves articulates the immensity of the memorial’s programme, inferring a catastrophic loss that remains insupportable.” (Carley, 2010, p. 35)

buildings and fences, to suggest that under the laudable reason of the Enlightenment lays the possibility of inhumane reason.” (Neuman, 2014, p. 165) Assim, o que a proposta sugere é discussão, debate e reflexão sobre as questões que o relacionamento de diferentes mapas e localizações levantam como memorial do Holocausto e criador de espaço e experiências. (Neuman, 2014, pp. 163-165)

Questões como o vazio e o confronto entre ausente e presente são temas transversais às obras de Rachel Whiteread e Peter Eisenman. No entanto, Eisenman, desde os anos 80, que trabalha sobre a questão do discurso/linguagem da Arquitectura conjuntamente com Jacques Derrida, anteriormente referido por defender o discurso das formas e conseqüentemente a sua relação com a memória, transformada em arquivo físico por Whiteread.

O conceito, que nos vai ajudar nesta análise, é *khôra* ou *chora*, conceito de Platão. *Chora* é definido por Platão como um espaço ou sítio localizado num limbo entre o inteligível e o sensível. Entendamos por inteligível, o que decorre da razão e do mundo das ideias, e por sensível, o mundo material. Assim, *chora* situa-se entre a razão e a matéria, nunca sendo só inteligível ou sensível mas sendo ambos em simultâneo. Derrida explica: “*Chora* is something that — and this may lead to the right thing — something that cannot be represented. *Chora* cannot be represented, except negatively. You may not think of negative theology, but this would be wrong. It is nothing sacred or theological — it’s a space. It is a space that cannot be represented, so it is a challenge to anything solid, to architecture as something built.” (Neuman, 2014, p. 159)

Com isto, a maneira de Derrida desafiar Platão, é colocar o desafio, à Arquitectura e às Artes em geral, da concretização e da forma de representação de *chora*, ou seja, desafia a representação do ausente presente, do negativo, do espaço *in-between things* que são da Arquitectura e da Arte. Desta forma, podemos começar a analisar algumas ligações conceptuais com a obra de Whiteread, não só no caso de *Nameless Library* mas também de *House* e *Ghost* no que toca à representação desse negativo sensível e inteligivelmente arquitectónico que actua no espaço, desafiando o sólido arquitectónico de onde nasceu e daquele em que se insere.

Eisenman, que acompanhou este estudo modernizado do clássico e tendo em conta a sua condição como arquitecto, apoia o seu discurso no de Derrida, fundando as suas



Memorial do Holocausto, 2005, Berlin.
Peter Eisenman

ideias arquitectónicas sobre o conceito, da materialização do ausente presente e vice-versa, relacionando-a com o espaço existente e com as suas condições espaciais. Posto isto, e supondo que *chora* é algo entre o imaginário e o material, Eisenman conclui que qualquer pessoa que trate deste conceito em termos arquitectónicos, deve lidar com as condições da ausência e da presença da Arquitectura, assumindo assim uma nova condição para a vida humana que é a criação de um espaço inteligível e sensível. (Neuman, 2014, p. 159)

Este espaço humano, inteligível e sensível, vai de encontro com o conceito de Elizabeth Grosz, já exposto no final do sub-capítulo anterior, em que o sujeito é um *outsider*. Este espaço ou melhor dizendo, condição humana porque se trata do ‘posicionamento’ psicológico e da experiência do corpo no espaço, só é, para Eisenman, atingível através do vazio gerado pela referência em e por Arquitectura. Ou seja, a presença do vazio é a referência à ausência e à presença arquitectónica; por outras palavras, Eisenman questiona os princípios e o significado da Arquitectura tradicional, usando a ausência como motor para a criação de uma arquitectura que não é directa mas livre da linguagem tradicional da arquitectura, para exemplificar esta sua teoria conceptual usamos um outro projecto do arquitecto, este construído, o Memorial do Holocausto de Berlim, 2005.

Eisenman usa o vazio não para marcar a perda, o sentimento negativo, a destruição, mas para gerar um novo significado na Arquitectura. Cria um caminho para um novo entendimento da Arquitectura sem usar referências a algo que já existe. O vazio é o protagonista de uma nova história, onde as experiências são efémeras e espontâneas.

Assim, e não deixando de entender esta obra como um memorial ao Holocausto, o memorial de Berlim de Eisenman, ao contrário do memorial de Viena de Whiteread, não se limita a desenhar e a projectar uma peça com referência à memória, como uma lápide, mas uma peça que retrata de forma abstracta a memória, ou seja, representa a grande perda mundial que foi o Holocausto através da sua geometria, grelha e dimensão, e, ao mesmo tempo, celebra a vida do Hoje, possibilitando às pessoas que usem a obra de Arquitectura neste dois extremos, vida e morte.

Nesta dualidade, e analisando *Nameless Library* e o Memorial de Berlim, as condições/intenções humanas são diferentes. Quer-se com isto dizer, que a diferença

entre eles está na sua função para como Homem, não programática mas humanista.

Ambos desenham as suas obras, saem as duas do mundo imaginário, imaterial, das ideias. No entanto, e segundo o desenvolvimento dos conceitos anteriormente referidos, há claramente uma diferença de concretização tanto formal como intencional. Whiteread intende para a representação e celebração da morte, usa o Livro, em molde positivo, como símbolo da infinita lista de mortos, dando profundidade introspectiva, expulsando e atraindo, simultaneamente, o observador do interior que imaginou aquando da criação do espaço negativo que moldou a biblioteca. Eisenman concentra-se na forma, dissolvendo um dos princípios da Arquitectura, a função programática. Ou seja, Whiteread atua como escultora que 'lapida' um processo de memória, ancorando e afastando o observador através da distância psicológica que cria entre o objecto e o sujeito⁴², enquanto Eisenman, o arquitecto, aproxima e integra, fazendo com que a obra não se concretize como memorial e peça arquitectónica se as pessoas não a usarem.⁴³

⁴² "Even the works which come from furniture or architecture are human, and derive from our proportions, our scale and human function. Everything I do relates to the body - the bed is the right size for the body, and so is a chair, a bath, and even a wardrobe or a house.' Everything is the right size for the body, but there aren't any bodies." (Searle, 1994)

⁴³ "[People] eat lunch there, they make love there, they play tag there. I have never seen kids so happy running out of their school buses. And these little kids go home to their grandparents, who may have been Nazis, we do not know, and they ask "Where were you today, little Hans?" "Oh, we had a field trip to the Holocaust Memorial" or "Whom did you have lunch with today?" "I had lunch with Gertrud and we met at the Holocaust Memorial." The fact that it became part of the everyday life of third and fourth generation Germans was really important to me. Not something that will make them daven ... no symbolism at all." (Neuman, 2014, p. 150)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A structure becomes architecture, and not sculpture, when its elements no longer have their justification in nature.” Guillaume Apollinaire

As esculturas aqui estudadas, *Ghost*, *House* e *Nameless Library*, de Rachel Whiteread, são obras de imposição política e social que criticam o espaço doméstico. Retratam e despertam a consciência pública e as memórias das vidas omitidas no processo de transformação histórica dos locais. Evocam e representam a condição da vida do Homem (nascer-crescer-morrer) e, conseqüentemente, da Arquitectura, expressando exactamente como é a realidade. No entanto, o seu modo de representação invertido, daquela que é a ‘realidade’ como a vemos, dilui a fronteira entre ficção e realidade dando ao observador a possibilidade de imaginar e construir a sua própria realidade.

Esta liberdade criativa e interpretativa dos objectos, sejam eles artísticos ou arquitectónicos, está directamente relacionada com a memória e com as percepções e experiências que o corpo já sofreu até ao momento em questão. Assim, podemos dizer que a memória está no objecto/corpo observado e vivido e que a História é o contexto da memória.

Falamos de espaço, percepção inteligível e identidade no decorrer desta dissertação com o objectivo de responder à pergunta que, ao longo da análise das obras de Whiteread, vai surgindo: ‘é ou não Arquitectura?’ A resposta é, para muitos, óbvia. Não.

Pensemos no mundo como o palco virgem onde o Homem um dia, pela primeira vez, criou e sentiu o *espaço*. É, a partir deste momento, que a memória e a percepção espacial começam, passando de geração em geração até aos dias de hoje. Se não existisse memória a História e o mundo também não existiriam. Assim, podemos dizer que o palco das actividades humanas, a Arquitectura, é fundada na memória espacial daquele que o desenha e pensa, influenciado pela memória das experiências, sensações, sentimentos e, claro, pela história.

Desta forma, voltamos a colocar a questão: ‘Rachel Whiteread faz Arquitectura?’ Whiteread toma a Arte e a Arquitectura como duas realidades que a envolvem no seu dia-a-dia. Assim, e por isso, as suas obras criam um conflito entre estas duas disciplinas; a Arte, por ser “inútil” e não percorrível, e a Arquitectura por ser útil e percorrível.

No meu entendimento como estudante de Arquitectura, Whiteread não é arquitecta e portanto não faz Arquitectura. Contudo, ainda que o que Whiteread faça não seja considerado Arquitectura por muitos, a verdade é que ela se socorre de temas da Arquitectura (memória, percepção, identidade, inteligibilidade, domesticidade) para conceber as suas obras, pelo que a um nível conceptual, elas pertençam à Arquitectura. É uma Arquitectura que não se concretiza, pois não pode ser habitada, vivida e experimentada pelos seus utentes/espectadores/visitantes. Assim, a questão anterior coloca-se, porque Whiteread se aproveita da retórica visual de maneira a arquivar fisicamente o impalpável arquitectónico, questionando a fronteira entre Arte e Arquitectura.

“La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a las personas de su comodidad. La casa tiene que servir a la comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente. La persona ama todo lo que sirve para su

comodidad. Odia todo lo que quiera arrancarle de su posición acostumbrada y asegurada y le abrume. Y por ello ama la casa y odia el arte.” (Loos, 1910, p. 33)

Um dos principais temas arquitectónicos usado nas obras da artista é a domesticidade levada ao limite da sua exposição de privacidade. O negativo (espaço interior doméstico) morre com o positivo (resultado final) devolvendo às pessoas a nostalgia, as memórias, as lembranças dos sentimentos e sensações do espaço, não deixando contudo, que penetrem novamente no mesmo. Por outras palavras, Whiteread transporta o indivíduo para uma posição de testemunha (parede)⁴⁴, enquanto o arquitecto o faz viver dentro, sendo o protagonista do espaço entre essas paredes, ou seja, dá às pessoas uma nova interpretação do referente, a Arquitectura.

“She [Rachel Whiteread] speaks of a fascination with things which have been designed by humans for human use, and this fascination is embedded in her sculpture, conditioning both the making and the subsequent viewing of her work.” (Bradley, 1996, p. 8)

O fascínio pelo Homem e pela sua intervenção no mundo, a que Fiona Bradley se refere, está intrínseco nas suas obras e nas fotografias que tira a edifícios construídos e em construção, a escadas, anfiteatros, cemitérios, padrões, ... Esta relação da artista com a fotografia associada à sua percepção da Arquitectura é admirável. As suas obras como a fotografia matam o referente, congelando o momento que foi e que nunca mais vai voltar a ser. Ou seja, assim como as fotografias imortalizam o momento com um simples clique, as obras de Whiteread imortalizam o momento espacial através da superfície e materiais utilizados.

Falamos do ar tratado como um corpo de arquivo e memória. Memória que é física e psíquica, memória do agora e do ontem, memória geradora de memórias. Esta técnica representativa, que é sólida e misteriosa, de arquivar memória, sugestiona a pele arquitectónica tornada invisível, a relação das pessoas com o objecto, e,

⁴⁴ “[Rachel Whiteread] I’m the wall. That’s what I’ve done. I’ve become the wall.” (Houser, 2001)

consequentemente, a sua identidade e inteligibilidade.⁴⁵ No entanto, “the body knows and remembers.” (Pallasmaa, 2005, p. 60)

Ghost, House e Nameless Library são exemplos daquilo a que se pode chamar uma forma de arquivar a Arquitectura, despertando e criticando temas dessa disciplina. Se pensarmos que estes arquivos arquitectónicos, normalmente interpretados como monumentos, que transportam no tempo os traços de uma sociedade e cultura, são monumentos comemorativos e/ou fúnebres de uma sociedade em decadência, então, o que eles definem realmente é o estado cinético instável da comunidade humana seja ela local, urbana, nacional, supra nacional ou continental. Segundo Adolf Loos, apenas uma pequena parte da Arquitectura é Arte, os monumentos funerários e comemorativos, todos os outros que têm um fim, utilidade, devem ser excluídos do campo das Artes. (Loos, 1910, p. 33)

Esta relação do corpo com a mente foi um dos fios condutores para o desenvolvimento desta dissertação. O entendimento da Arquitectura como um corpo vivo que respira e que é morto pela artista, reencarnando num corpo retoricamente parecido não sendo no entanto o mesmo, traz à Arquitectura, à Arte e ao Mundo uma liberdade interpretativa e imaginativa perturbante.

Nós trabalhamos para existir mas, o mais importante, é existir. É neste existir cheio de experiências e sensações que encontramos o nosso propósito e deixamos as nossas ideias e pensamentos para as gerações seguintes pois ‘o que fica para o futuro são as ideias, não os autores.’ Foi nesta linha de pensamento e enquanto estudante de Arquitectura que procura a sua própria definição de Arquitectura, que tentámos encaminhar o estudo desta dissertação. Rachel Whiteread pode não fazer Arquitectura no espaço temporal, hoje, mas quem sabe se as suas ideias, num futuro próximo ou mesmo longínquo, não se concretizam transformando por completo o entendimento da Arquitectura.

“The process of making architecture may be as much about learning from these lessons which lie on the periphery of our profession.” (Hogue, 1999)

⁴⁵ “Whiteread’s sculptures, slipping in and out of a relationship with ‘real’ objects from our experience and from our memory, give us back our own image. They symbolise objects which symbolise us.” (Bradley, 1996, p. 17)

BIBLIOGRAFIA E FONTE DAS IMAGENS

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Douglas Vieira de (2006). Espaço, Corpo e Movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. *Arqtexto*, 8, pp. 74-95.
- ARNAU, Joaquín (2000). *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*. Madrid: Celeste Ediciones.
- BENJAMIN, Walter (1979). *One-Way Street and Other Writings* (Trad. Edmund Jephcott & Kingsley Shorter). Londres: Lowe & Brydone Printers Limited.
- BLOOMER, Kent C., & MOORE, Charles W. (1977). *Body, Memory, and Architecture*. New Haven and London: Yale University Press.
- BOULLÉE, Étienne-Louis (1976). *Architecture: Essay on Art* (Trad. Sheila de Vallée). London: Academy Editions.
- BRADLEY, Fiona (1996). *Rachel Whiteread: Shedding Life* (Fiona Bradley Ed.). Londres: Thames & Hudson.
- BRAHAM, Allan (1980). *The Architecture of the French Enlightenment*. Londres: Thames & Hudson.
- BROOKS, Xan (2005, 7 Outubro). The Guardian Profile: Rachel Whiteread. *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/07/art> [Consultado: Fevereiro 2015]
- CARLEY, Rachel (2008, Maio/Junho). Domestic Afterlives: Rachel Whiteread's Ghost. *Architectural Design (AD)*, 78 (03 Interior Atmospheres), pp. 26-29.
- CARLEY, Rachel (2010). Silent Witness: Rachel Whiteread's Nameless Library. *IDEA Journal* (Interior Ecologies), pp. 24-39.
- CHOAY, Françoise (1984). Alberti: The Invention of Monumentality and Memory. In The Harvard Architectural Review IV (Ed.), *Monumentality and the City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. pp. 99-105
- COLE, Ina (2004, Abril). Mapping Traces: A Conversation with Rachel Whiteread. *Sculpture*, 23 (3).
- COLOMINA, Beatriz (2001). I dreamt I Was a Wall. In Lisa Dennison & Craig Houser (Eds.), *Transient Spaces*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation. pp. 71-86

- COLOMINA, Beatriz. (2003). *Skinless Architecture*. Texto apresentado: Colóquio Científico de 24 a 27 de Abril de 2003, Bauhaus-University, Weimar. Disponível em <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/1254>
- COLOMINA, Beatriz (2008). X-ray Architecture: Illness as Metaphor. *Positions, 0* (Positioning Positions), pp. 30-35.
- CONNOLLY, Kate (2000, 26 Outubro). Closed books and stilled lives. *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly> [Consultado: Abril 2015]
- COOKE, Rachel (2012, 7 Julho). Rachel Whiteread: 'I couldn't say no. It felt right to do this one'. *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/uk/2012/jul/07/rachel-whiteread-whitechapel-art-interview> [Consultado: Fevereiro 2015]
- CUMMING, Laura (2010, 12 Setembro). Rachel Whiteread: Drawings. *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/sep/12/rachel-whiteread-tate-review> [Consultado: Fevereiro 2015]
- CURIGER, Bice (entrevistador) (2010, Setembro). 'The process of drawing is like writing a diary: it's a nice way of thinking about time passing'. Entrevista a Rachel Whiteread. Tate Etc. Disponível em <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/process-drawing-writing-diary-its-nice-way-thinking-about-time-passing>
- DENNISON, Lisa, & HOUSER, Craig (2001). *Rachel Whiteread: Transient Spaces*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- DIMITRAKAKI, Angela (2004). Gothic Public Art and the Failures of Democracy: Reflections on *House*, Interpretation and the 'Political Unconscious'. In Chris Townsend (Ed.), *The Art of Rachel Whiteread*. Londres: Thames & Hudson. pp. 107-127
- FIGUEIRA, Jorge (2013, 28 Novembro). Outra coisa qualquer. *Público - Cultura Ípsilon*: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/outra-coisa-qualquer-1658591> [Consultado: Novembro 2013]
- FOUCAULT, Michel (1996). The Discourse of History. In Sylvère Lotringer (Ed.), *Foucault live: interviews 1961-1984* (2ª ed.). University of Michigan: Semiotext(e)
- FRANKL, Paul (1969). *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420 - 1900* (Trad. J. F. O'Gorman). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- GALLERY, Gagosian (n.d.). *Rachel Whiteread: Selected Press*. In <http://www.gagosian.com/artists/rachel-whiteread/artist-press> [Consultado: 9 Fevereiro 2015]
- GRAHAM-DIXON, Andrew (1993, 2 Novembro). This is the house that Rachel built. *The Independent*: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/this-is-the-house-that-rachel-built-rachel-whitereads-house-is-one-of-the-most-extraordinary-public-sculptures-to-have-been-created-by-any-english-artist-working-this-century-says-andrew-grahamdixon-here-he-examines-the-work-pictured-by-nicholas-turpin-and-below-whiteread-and-three-other-artists-nominated-for-the-turner-prize-describe-their-work-1501616.html> [Consultado: Fevereiro 2015]

- GREGORY, Richard L. (1968). *A Psicologia da Visão (O Olho e o Cérebro)* (Trad. Ilídio Sardoeira & Álvaro Salgado). Porto, Portugal: Editorial Inova Limitada.
- GROSZ, Elizabeth (2002). *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- GRUNENBERG, Christoph (1995). Mute Tumults of Memory. In Thomas Kellein (Ed.), *Rachel Whiteread: Sculptures/Skulpturen*. Kunsthalle Basel: ICA Boston and ICA Philadelphia
- HATHERLY, Ana (1983). *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portuguesas dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- HIGGINS, Charlotte (2007, 8 Setembro). Rachel Whiteread. *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/sep/08/art10> [Consultado: Fevereiro 2015]
- HOGUE, Martin. (1999). *Building Cast, Carved, Wrapped: The Intervention Practices of Rachel Whiteread, Gordon Matta-Clark and Christo*. Texto apresentado: 87th ACSA Annual Meeting Proceedings, Legacy. Disponível em <http://apps.acsa-arch.org/resources/proceedings/indexsearch.aspx?txtKeyword=1=Hogue%2C+Martin&ddField1=1&sort=3>
- HOUSER, Craig (2001). If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread. In Lisa Dennison & Craig Houser (Eds.), *Rachel Whiteread: Transient Spaces*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation. pp. 47-62
- KOOLHAAS, Rem (2002). Junkspace. *October*, 100, pp. 175-190.
- KRAUSS, Rosalind (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, pp. 30-44.
- LARRIPA, Víctor, & NAYA, Carlos. (2012). *The Dresses of Modern Architecture*. Texto apresentado: Global Fashion Conference, 15 a 17 Novembro 2012, Madrid. Disponível em http://www.academia.edu/6710737/The_dresses_of_Modern_Architecture
- LAWSON, Mark (2012, 12 Junho). Rachel Whiteread: 'Im not a joiner-in'. *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/12/rachel-whiteread-whitechapel-gallery> [Consultado: Fevereiro 2015]
- LINGWOOD, James (1994). *Rachel Whiteread / House*. In <http://www.artangel.org.uk/projects/1993/house> [Consultado: Fevereiro 2015]
- LINGWOOD, James (1995). Introduction. In James Lingwood (Ed.), *House*. Londres: Phaidon Press. pp. 6-11
- LOOS, Adolf (1910). Architektur: Der Sturm, 15 de Diciembre de 1910. (Trad. Alberto Estévez, Josep Quetglas & Miquel Vila). In Adolf Opel & Josep Quetglas (Eds.), *Escritos II 1910-1931*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial. pp. 23-35
- MANSFIELD, Michael (Ed.). (2009). Rachel Whiteread: "Ghost" [entrevista]. Faya Causey (Producer). National Gallery of Art: Education Division and Department of Web and New Media Initiatives. Disponível em: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/rachel-whiteread.html>

- MARÍ, Bartolomeu (1996). The Art of the Intangible. In Fiona Bradley (Ed.), *Rachel Whiteread: Shedding Life*. Londres: Thames & Hudson. pp. 61-72
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1962). *Phenomenology of Perception* (Trad. Colin Smith). London and New York: Routledge Classics.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1990). *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Campinas: Papirus.
- MORGAN, Stuart (1996). Rachel Whiteread. In Fiona Bradley (Ed.), *Rachel Whiteread: Shedding Life*. Londres: Thames & Hudson. pp. 19-28
- NEUMAN, Eran (2014). *Shoah Presence: Architectural Representations of the Holocaust*. England, Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- OLAIO, António (2002). Sobre a artisticidade da Arquitectura. *NU*, #5 (Áreas de contaminação), p. 18.
- PALLASMAA, Juhani (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Great Britain: Willey-Academy.
- POLLACK, Rebecca D. (2013). *Discovering Rachel Whiteread's Memorial Process: The Development of the Artist's Public and Memorial Sculpture from House to Tree of Life*. (Bachelor of Arts), Boston, Massachusetts: Brandeis University.
- RANCIÈRE, Jacques (1940). *O Espectador Emancipado* (1ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- RIEGL, Aloïs (2013). *O Culto Moderno dos Monumentos* (Trad. João Tiago Proença). Lisboa: Almedina, Edições 70.
- SARDO, Delfim (2010). Quando a Arte fala Arquitectura. Construir / Desconstruir / Habitar. In Delfim Sardo (Ed.), *Falemos de Casas: Quando a Arte fala Arquitectura*. Lisboa: Athena, BABEL. pp. 27-43
- SCHMARSOW, August (1994). The Essence of Architectural Creation. In Harry Francis Mallgrave (Ed.), *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Santa Mónica: Eleftherios Ikonou Publisher. pp. 281-297
- SCOTT, Geoffrey (1914). *The Architecture of Humanism*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company.
- SEARLE, Adrian (1994, Janeiro-Feveireiro). Rachel doesn't live here anymore. *Frieze Magazine*, 14.
- SEARLE, Adrian (2013, 11 Abril). Rachel Whiteread still casts a spell. *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/11/rachel-whiteread-sculptor-shed> [Consultado: 4 Feveireiro 2015]
- SIMON, Joan (1988). Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman. *Art in America*, 76 (9).
- SINCLAIR, Iain (1995). The House in the park: a psychogeographical response. In James Lingwood (Ed.), *House*. Londres: Phaidon Press. pp. 12-33
- TARANTINO, Michael (1996). The Space between Things. In Fiona Bradley (Ed.), *Rachel Whiteread: Shedding Life*. Londres: Thames & Hudson. pp. 91-99

- TAVARES, Gonçalo M. (2014, 23 Abril). *Dicionário Ilustrado: Óculos*. Diário de Notícias - Notícias Magazine: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-oculos/> [Consultado: 12 Março 2015]
- TÁVORA, Fernando (1982). *Da organização do espaço* (2ª ed.). Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP.
- TOWNSEND, Chris (2004). When We Collide. In Chris Townsend (Ed.), *The Art of Rachel Whiteread*. Londres: Thames & Hudson. pp. 7-33
- TUAN, Yi-Fu (1983). *Espaço e Lugar: a Perspectiva da Experiência* (Trad. Livia de Oliveira). São Paulo: Difel.
- TUSA, John (entrevistador) (2004, 4 Janeiro). *London is my sketchbook*. Entrevista a Rachel Whiteread. BBC: Radio 3. Disponível em <http://www.bbc.co.uk/archive/sculptors/12824.shtml>
- UMBELINO, Luís António (2011). Espaço e Narrativa em Paul Ricoeur. *Revista Filosófica de Coimbra*, 39, pp. 141-162.
- VIDLER, Anthony (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- VIDLER, Anthony (2000). Architecture Cornered: Notes on the Anxiety of Architecture. In Joseph Newland (Ed.), *The Architectural Unconscious: James Casebere + Glen Seator*. Massachusetts: Addison Gallery of American Art, Philips Academy
- VIDLER, Anthony (2001). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT press.
- VISCHER, Robert (1994). On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics. In Harry Francis Mallgrave (Ed.), *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Santa Mónica: Eleftherios Ikononou Publisher, pp. 89-124
- WALSH, John (2010, 3 Setembro). Rachel Whiteread: 'I've done the same thing over and over'. *The Independent*: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/rachel-whiteread-ive-done-the-same-thing-over-and-over-2068718.html> [Consultado: Fevereiro 2015]
- WROE, Nicholas (2013, 6 Abril). Rachel Whiteread: a life in art. *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/06/rachel-whiteread-life-in-art> [Consultado: 4 Fevereiro 2015]
- YOUNG, James E. (1996). Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna. In Chris Townsend (Ed.), *The Art of Rachel Whiteread*. Londres: Thames & Hudson. pp. 162-172
- ZEVI, Bruno (2000). *Saber ver a arquitetura* (5ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.

FORTE DAS IMAGENS

(p. 20)

- LINGWOOD, James (1995). *House*. Londres: Phaidon Press, p. 69

(p. 26)

- http://christo.vaesite.net/__data/3388ae974177b6e289b162c3b9ed9d31.jpg

(p. 30)

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Sanzio_01.jpg

(p. 34)

- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/35/f6/e5/35f6e52b8ac1f7c534ba367d12748825.jpg>

(p. 36)

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/74/Cup_or_faces_paradox.svg/2000px-Cup_or_faces_paradox.svg.png

(p. 38)

- <https://whyweprotest.net/attachments/fritz-kahn-tactile-jpg.219202/>

(p. 40)

- https://flavorwire.files.wordpress.com/2013/11/va_fritz_kahn_p184_185.jpg

(p. 42)

- https://farm4.staticflickr.com/3727/10947781613_899e8a188e_b_d.jpg

(p. 44)

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/A_woman_dancing_Photogravure_after_Eadweard_Muybridge_1887_Wellcome_V0048646.jpg

(p. 46 – de cima para baixo da esquerda para a direita)

- <http://beautifuldecay.com/wp-content/uploads/2012/02/picture.jpg>

- <http://beautifuldecay.com/wp-content/uploads/2012/02/picture-1.jpg>

- <http://beautifuldecay.com/wp-content/uploads/2012/02/K09264B004436.jpg>

- http://beautifuldecay.com/wp-content/uploads/2012/02/24783334a1a2529e48172c433b7c8e268e819d9e_m.jpg

- <http://beautifuldecay.com/wp-content/uploads/2012/02/YokomizoSDearStrangerNo2.jpg--565x569.jpg>

- <http://beautifuldecay.com/wp-content/uploads/2012/02/K09264B004437.jpg>

(p. 49)

- http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12219_10.jpg

(p. 52 – da esquerda para a direita)

- http://doorofperception.com/wp-content/uploads/doorofperception.com-%C3%89tienne-Louis_Boull%C3%A9-25.jpg

- <https://fabiandembski.files.wordpress.com/2011/10/etienne-louis-boullee-3.jpg>

(p. 54)

- <http://www.we-find-wildness.com/wp-content/uploads/2010/12/tschumi002.jpg>

(p. 56)

- TSCHUMI, Bernard (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 100

(p. 58)

- https://nargaque.files.wordpress.com/2010/05/dali_1931_persistenceofmemory.jpg

(p. 60)

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/G._Caillebotte_-_Le_pont_de_l'Europe.jpg

(p. 62)

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/The_Parthenon_in_Athens.jpg

(pp. 64-65)

- DENNISON, Lisa, & HOUSER, Craig (2001). *Rachel Whiteread: Transient Spaces*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, pp. 63-70

(p. 68)

- <http://uknow.org.cn/wp-content/uploads/2015/01/Rachel-Whiteread.jpg>

(p. 70)

- https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/7c/9b/6c/7c9b6cd40da1bd5746f2c10d70a68_235.jpg

(p. 72)

- <http://www.phaidon.com/resource/brucenaumancastspace.jpg>

(p. 74)

- http://www.artweet.co.kr/data/cheditor4/1403/c9477827eb32427416cef1ab8287be87_1395071897.6737.jpg

(p. 76)

- http://www.saatchigallery.com/aipe/imgs/le Witt/CS02_0002_Lewitt_Installat-copy.jpg

(p. 78)

- https://c1.staticflickr.com/1/45/165584169_0c76f1c095_b.jpg

(p. 80)

- http://media1.artspace.com/media/rachel_whiteread/installation_of_ghost/rachel_whiteread_7825_7337657738_1024x768.jpg

(p. 82)

- http://41.media.tumblr.com/tumblr_m9jucwp0gT1qzpyz2o1_1280.jpg

(p. 84)

- http://40.media.tumblr.com/tumblr_m9jucwp0gT1qzpyz2o3_1280.jpg

(p. 86 – de cima para baixo)

- LINGWOOD, James (1995). *House*. Londres: Phaidon Press, p. 8

- LINGWOOD, James (1995). *House*. Londres: Phaidon Press, p. 60

- LINGWOOD, James (1995). *House*. Londres: Phaidon Press, pp. 74-75

(p. 88 – de cima para baixo da esquerda para a direita)

- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c4/bf/80/c4bf8038c3d07890032cba6bf04174a0.jpg>

- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c4/bf/80/c4bf8038c3d07890032cba6bf04174a0.jpg>

- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c4/bf/80/c4bf8038c3d07890032cba6bf04174a0.jpg>

- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c4/bf/80/c4bf8038c3d07890032cba6bf04174a0.jpg>

- LINGWOOD, James (1995). *House*. Londres: Phaidon Press, p. 129

- LINGWOOD, James (1995). *House*. Londres: Phaidon Press, p. 129

- http://www.artangel.org.uk/images/02_017_johndavies_house_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/04_007_edwardwoodman_house_0.jpg

(p. 90 – de cima para baixo da esquerda para a direita)

- http://www.artangel.org.uk/images/03houseproductionshotph_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/06houseproductionshotph_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/11_004_edwardwoodman_house_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/10_001_stephenwhite_house_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/08_014_stephenwhite_house_0.jpg

- https://dobraszczyk.files.wordpress.com/2013/10/5277489561_2183d14f72_o.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/8_018_aa_house_0.jpg

- https://c1.staticflickr.com/3/2783/4106669211_3424ab6baa_b.jpg

(p. 92)

- LINGWOOD, James (1995). *House*. Londres: Phaidon Press, pp. 134-135

(p. 94 – de cima para baixo da esquerda para a direita)

- http://www.artangel.org.uk/images/2_013_stephenwhite_house_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/1house2photocredits_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/3_019_aa_house_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/4_018_stephenwhite_house_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/020_stephenwhite_house_0.jpg

- http://www.artangel.org.uk/images/house3photocreditstep_0.jpg

(p. 96)

- http://www.artangel.org.uk/images/11_011_nickturpin_house_0.jpg

(p. 98 – de cima para baixo da esquerda para a direita)

- http://www.artangel.org.uk/images/12_house5photocreditjohn_0.jpg
- http://static1.squarespace.com/static/54172b75e4b03dbd0c07d1ed/5437f407e4b0bc578243b3d/5475e1e4b07ece73a8147d/1417011691979/house1_opt.jpg?format=2500w
- http://www.artangel.org.uk/images/1house3photocreditjoh_0.jpg
- http://www.artangel.org.uk/images/3house2photocreditjoh_0.jpg
- http://static1.squarespace.com/static/54172b75e4b03dbd0c07d1ed/5437f407e4b0bc578243b3d/5475e20ae4b0cae2ab9be221/1417011722919/house3_opt.jpg?format=1500w
- http://www.artangel.org.uk/images/7housephotocreditstep_0.jpg

(p. 100)

- http://www.artangel.org.uk/images/6house1photocreditjo_0.jpg

(pp. 102-103)

- LINGWOOD, James (1995). *House*. Londres: Phaidon Press, pp. 132-139

(p. 104)

- http://1.bp.blogspot.com/vw30XDIRt_o/UrJa5Tp30CI/AAAAAAAAACo/0ymM8KtNBj4/s1600/Judenplatz_004.jpg

(p. 106)

- <http://www.sagen.at/fotos/data/565/DSC00752.JPG>

(p. 108)

- <http://static.panoramio.com/photos/large/86167748.jpg>

(p. 110)

- http://41.media.tumblr.com/0b11e80138243ad8c69c3defc17acf0a/tumblr_nfew1xLLu1sb0azo1_1280.jpg

(p. 112 – da esquerda para a direita)

- <http://arttattler.com/Images/Europe/Germany/Munchen/Pinakotek%20der%20Moderne/Jabornegg%20&%20Palffy/J-P-Model-Museum-02.jpg>
- http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-8cols/public/images/whiteread_ghost_0.jpg?itok=sq2QefD7

(p. 114 – de cima para baixo da esquerda para a direita)

- <https://worldwartwoethics.files.wordpress.com/2014/03/judenplatz.jpg>
- CARLEY, Rachel (2010). Silent Witness: Rachel Whiteread's Nameless Library. *IDEA Journal* (Interior Ecologies), p. 34
- https://c1.staticflickr.com/1/33/60099404_b17130387f_b.jpg
- http://cdn.c.photoshelter.com/img-get/I0000JyvUf_6JbYE/s/860/860/Judenplatz-Holocaust-Memorial-13.jpg
- <https://thefunambulistdotnet.files.wordpress.com/2010/12/rachelwhitereadjudenplatz3.jpg>
- https://c1.staticflickr.com/9/8544/8748033594_93107613fb_b.jpg
- https://c2.staticflickr.com/6/5249/5382118083_6f27ebc7ae_b.jpg

(p. 116)

- NEUMAN, Eran (2014). *Soah Presence: Architectural Representations of the Holocaust*. England, Surrey: Ashgate Publishing Limited, p. 165

(p. 120 – de cima para baixo da esquerda para a direita)

- Fotografia de autor

- Fotografia de autor

- Fotografia de autor

- Fotografia de autor

- <http://sundaycooks.com/wp-content/uploads/2015/01/guia-de-viagem-de-berlim-klm-16.jpg>

- <http://www.osmeustrilhos.pt/wp-content/uploads/2013/07/Memorial-ao-Holocausto-4.jpg>

