Gabriela Maria Malheiros Raposo

O Espaço como Matéria comum entre a Arquitetura e a Arte Contemporânea
Contaminações entre as duas Disciplinas

Tese de Doutoramento em Arquitetura
orientada pelo Professor Doutor Nuno Grande e pelo Professor Doutor Nuno Crespo,
apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Outubro 2016

· U C ·

Universidade de Coimbra

Tese de Doutoramento em Arquitectura

Departamento de Arquitectura da
Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

O Espaço como Matéria comum entre a Arquitetura e a Arte Contemporânea

Contaminações entre as duas Disciplinas

Gabriela Maria Malheiros Raposo

Outubro de 2016

Orientadores

Professor Doutor Nuno Grande, Professor Doutor Nuno Crespo

Este trabalho foi, realizado no âmbito da Bolsa de Doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (Referência: SFRH/BD/65378/2009)

'Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar-se a si próprio numa imagem apaziguada de si e do mundo.'

José Gil, *Movimento Total, o Corpo e a Dança*, Lisboa: Antropos, 13.

À Natalina e ao Henrique por apoiarem e respeitarem sempre as minhas opções
Ao Tiago pela perseverança e presença incondicional
Ao Francisco, à Matilde e à Salomé por serem as estrelas que mais iluminam a minha vida e onde encontro sempre alento para o sentido da mesma

Agradecimentos

São muitas as pessoas a quem gostaria de agradecer ter alcançado a concretização deste trabalho, levando-me a recuar no tempo e a procurar o fio condutor que conduziu estes anos de conhecimentos, encontros de vida e acontecimentos.

Um agradecimento especial aos meus orientadores Professor Doutor Nuno Grande e Professor Doutor Nuno Crespo que, pacientemente, contribuíram para o alcance desta dissertação, acreditando nesta longa mas objetiva caminhada.

Agradeço à FCT – Fundação para a Tecnologia, aos serviços administrativos do DARQ – Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra, e à Fundação Le Corbusier.

Agradeço sinceramente aos autores das obras caso de estudo incluídas nesta tese que se disponibilizaram prontamente para a realização das entrevistas, que conduziram a conversas não só sobre o espaço, a arte e a arquitetura, mas também a temas da vida. Obrigada Álvaro Siza, Ângela Ferreira, Carlos Bunga, Eduardo Souto Moura, Fernanda Fragateiro, João Mendes Ribeiro, Manuel Mateus e Pedro Cabrita Reis. Também agradeço a informação sobre as obras enviada bem como a consulta dos seus arquivos. Obrigada André Campos. Obrigada Rachel Whiteread e Peter Zumthor.

Deixo também um agradecimento especial aos Professor Doutor Mário Krüger, ao Professor Doutor Pedro Pousada, à Professora Doutora Graça Simões, e aos meus colegas de Doutoramento do DARQ, com quem partilhei o ano letivo curricular de 2012/13 do Doutoramento em Cultura Arquitetónica e Urbana, cujo convívio, conversas, conselhos e críticas construtivas foram determinantes para a caminhada sintetizada nesta tese. Obrigada Joana Capela e Luís Santiago Baptista.

Agradeço aos meus familiares e amigos que, de alguma forma, contribuíram para que conseguisse levar a bom porto este trabalho.

Obrigada Inês Monteiro por tudo - pela amizade, conversas, gargalhadas, guarida, pela dedicação a filmagens, entrevistas, leitura e revisão. Obrigada Marta Pereira por tornares todo este trabalho visível sobre o olhar sensível da imagem. Obrigada Ana Florêncio pelo apoio diário e olhar atento e pelo que não tem nome. Obrigada Susana Miranda por seres irmã e amiga. Obrigada Marisa Lucas pela amizade de profunda partilha. Obrigada Ana Cruz, Inês Cordovil e Rita Abreu pelo interesse, pelas leituras e conversas esclarecedoras.

Obrigada Carolina Ferreira da Silva, Ana Luísa Miranda, Isabel Miranda, Ana Lourenço, Gonçalo Belchior, Maria do Carmo e Fernando Belchior, Emília e Custódio Miranda, Sónia Apkan e Pedro Miranda, Maria de Fátima Belchior e Pedro Belchior, Conceição e Aníbal Alves. Obrigada Ana Teresa Gonçalves Pinto, Bárbara Silva, Filipa Mourão, João Santa-Rita, Rosário Morujão, Sofia Pinto Basto, Susana André. A todos vós obrigada, pela ajuda logística, palavras, olhares, abraços e conversas, pois representam as peças que completam este puzzle.

Resumo

Termos Chave: Arquitetura, Arte, Espaço, Contaminação

A intenção que conduz ao tema desta tese advém da constatação de haver um hiato na definição do *espaço* como matéria comum às áreas disciplinares da Arte e da Arquitetura Contemporâneas. A pertinência deste estudo surge do facto de, apesar de se tratar de um tema comum de reflexão e abordagem - por críticos, teóricos e filósofos – principalmente desde as primeiras vanguardas do século XX até à atualidade, ainda estar por elaborar um estudo sistematizado sobre o mesmo. Este estudo apresenta como objetivo principal identificar a existência do conceito que se denominou de *espaço contaminado* como matéria comum à Arquitetura e à Arte. Como objetivos específicos propõe-se: (i) apurar e sistematizar o conceito de *espaço contaminado* identificado no primeiro objetivo principal, proporcionando o seu enquadramento na Teoria da Arquitetura e na Teoria da Arte da atualidade; (ii) identificar a existência desse *espaço contaminado* em obras de arquitetura e práticas artísticas contemporâneas internacionais; (iii) analisar obras de arquitetura e de arte portuguesas através de um estudo de caso onde se acredita encontrar-se *espaço contaminado*.

As questões colocadas são validadas através de uma abordagem metodológica qualitativa, na qual se privilegia a revisão bibliográfica, nomeadamente no que se refere à consulta de fontes bibliográficas e documentais, entre as quais são destacados textos literários, textos teóricos e textos histórico-filosóficos. É desenvolvida uma aproximação teórica de pesquisa exploratória sobre: (i) a evolução do protagonismo do espaço, considerado *contaminado*, através de um enquadramento histórico, teórico e crítico, desde o fim do século XIX até à contemporaneidade no âmbito das matérias da Arte e da Arquitetura; (ii) identificação de práticas contemporâneas onde se encontra o género de espaço em estudo. Finalmente completa-se esta investigação com uma fase empírica de caso de estudo em profundidade, de teor crítico, reflexivo e interpretativo, baseado em obras selecionadas de arquitetos e artistas contemporâneos portugueses, nas quais se reflete o conceito de *espaço* anteriormente analisado, a saber: os arquitetos portugueses Álvaro Siza, Aires Mateus, João Mendes Ribeiro e Souto Moura; e os artistas portugueses Ângela Ferreira, Carlos Bunga, Fernanda Fragateiro e Pedro Cabrita Reis.

Este estudo pretende obter as seguintes conclusões: a validação da pertinência das questões que constituem os objetivos desta tese e o encontro de um universo delimitado que possa ser denominado "*espaço de contaminação entre arquitetura e a arte*", compreendendo a sua abrangência, definição e sistematização. Ambiciona igualmente identificar outras formas de *contaminação* que promovam dialéticas entre as duas matérias. Mas, fundamentalmente procura estabelecer categorias críticas de reconhecimento do território onde a Arquitetura e a Arte interagem, promovendo novos percursos interpretativos, abrindo caminho a novas possibilidades de investigação.

Abstract

Keywords: Architecture, Art, Space, Contamination

The intention that is conducted to the theme of this thesis derives from finding a gap in the definition of space as a common matter to the disciplinary areas of Contemporary Art and Architecture. The relevance of this study comes from the fact that, although it is a common theme of reflexion and approach – by critics, theoreticals and philosophers – specifically since the first vanguards of the twentieth century until nowadays, it is still missing a systematized study about the subject. This study presents as its main goal to identify the existence of the concept named *contaminated space* as a common matter to Architecture and Art. As specific goals it proposes to: (i) investigate and systematize the concept of *contaminated space* identified in the main goal, providing its framework in the Contemporary Theory of Architecture and Contemporary Theory of Art; (ii) identify the existence of *contaminated space* in international contemporary architecture as well as international artistic practices; (iii) analyse Portuguese projetcs of architecture and art through a case study process where one believes to find *contaminated space*.

The questions raised are validated through a methodological qualitative approach, in which a bibliografic revision is priviledged, namely to what concerns the consultation of bibliografic and documental sources, among which are highlighted literary texts, theoretical texts, and historical-philosophical texts. A theoretical approach of exploratory research has been developed about: (i) the evolution of space's protagonism, considered *contaminated*, through a historical, theoretical and critical framework, since the end of the XIX century until contemporaneity under matters of Architecture and Art; (ii) identification of contemporary international practices where one finds the type of space under study in this thesis. Finally this investigation is completed with an empirical case study phase, of critical, reflective and interpretative content, based on selected works produced by contemporary portuguese architects and artists, in which the concept of *contaminated space* is reflected, such as: the portuguese architects Álvaro Siza, Aires Mateus, João Mendes Ribeiro e Souto Moura; and the portuguese artists Ângela Ferreira, Carlos Bunga, Fernanda Fragateiro e Pedro Cabrita Reis.

This study aims to achieve the following conclusions: the validation and relevance of the questions that constitute the objectives of this thesis as well as finding a delimited universe that can be named '*contaminated space between art and architecture*', undestanding its scope, definition and its systematization. It also aims to identify other ways of *contamination* which promote dialetics between both disciplinary areas. However it fundamentally seeks to establish critical categories of recognition of the territory where architecture and art interact, promoting new interpretative paths, paving the way for new research possibilities.

Índice de matérias

Agradecimentos IX
Resumo X
Abstract XII
Índice de Matérias XIV

Introdução XVIII
Motivação e Objetivos XIX
Metodologia e Estrutura XX
Critério de Seleção dos Casos de Estudo XXIII
Enquadramento do Tema XXV

1. Fronteiras Indefinidas entre a Arquitetura e a Arte desde o fim do Século XIX até às Segundas Vanguardas do Século XX 30
1.1 O Espaço e as Formas: O Pensamento Questiona o Espaço 31
1.1.1 Influência da *forma* para a apreensão do espaço 31
1.1.2 Imaginação e Emoção na criação espacial (material ou mental) 36
1.1.3 Arquitetura e Arte convergência teórica na criação espacial (material ou mental) 41
1.2 O Espaço como Forma: A Arquitetura e a Arte Questionam o Espaço 44
1.2.1 Raumplan enquanto espaço de vanguarda 44
1.2.2 Cubismo arquitetónico 49
1.2.3 A arquitetura do *Proun-Room* 52
1.2.4 A estética espacial de *De Stijl* 55
1.2.5 O espaço na Bauhaus 58
1.2.6 A *Promenade Architecturale* 63
1.3 O Espaço Além da Forma: A Arte Questiona o Espaço 69
1.3.1 O Espaço e a arte no campo expandido 69
1.3.2 Os *ambientes espaciais* de Lucio Fontana 71
1.3.3 A tridimensionalidade de Donald Judd e Robert Morris 74
1.3.4 A escala *contaminada* de Richard Serra 79
1.3.5 A *Entropia* de Robert Smithson 81
1.3.6 Matta-Clark e '*Anarchitecture*' enquanto *espaço contaminado* 85

2. Interseções contemporâneas do objeto artístico ao espaço arquitetónico 88
2.1 *Contaminações* e o Pensamento Contemporâneo 89
2.1.1 Contaminação enquanto Conceito Construtivo 89
2.1.2 Contribuições Teóricas Contemporâneas para o *Espaço Contaminado* 91
2.1.3 Espaço, lugar e sítio 100
2.2 Contaminações na Arte Contemporânea 107

2.2.1 Reconceptualização do Espaço Expositivo 107
2.2.2 Arquitetura Expositiva 115
2.3 Arte agenciada pelo Espaço 121
2.3.1 Espaço etéreo na obra de Rachel Whiteread 123
2.3.2 Manipulação espacial de Olafur Eliasson 127
2.3.3 Espaço convergente de Didier Fiúza Faustino 132
2.4 Arquitetura 'Site-Specific' 138
2.4.1 Herzog & de Meuron 142
2.4.2 Diller Scofidio + Renfro 147
2.4.3 Pezo von Ellrichshausen 152

3. Espaço Contaminado em obras de arquitetura 158
3.1 Nota Introdutória 159
3.2 Espaço Poético na Obra de Álvaro Siza 161
3.2.1 Piscinas de Marés de Leça da Palmeira (1961-66) 169
3.2.2 Fundação Iberê-Camargo (1998-2008) 181
3.3 Espaço (Neo)Plástico na Obra de Eduardo Souto de Moura 193
3.3.1 Casa das Artes (1981-88) 201
3.3.2 Crematório Uitzicht (2005-11) 215
3.4 Espaço Performativo e Multidisciplinar na Obra de João Mendes Ribeiro 229
3.4.1 Casa de Chá nas Ruínas do Paço das Infantas (1997-2000) 233
3.4.2 Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas (2007-14) 247
3.5 A Matéria e o Vazio na Obra de Aires Mateus 261
3.5.1 Casa de Alenquer (1999-2002) 269
3.5.2 Casa de Azeitão (2000-03) 281
3.6 Síntese Reflexiva 293

4. Espaço Contaminado em obras de Arte 296
4.1 Nota Introdutória 297
4.2 Território Construído na Obra de Pedro Cabrita Reis 299
4.2.1 *Río* (1992) 307
4.2.2 *A Remote Whisper* (2013) 313
4.3 Espaço Político e Social na Obra de Ângela Ferreira 317
4.3.1 *Zip Zap Circus* (2000-02) 321
4.3.2 *Maison Tropicale* (2007) 333
4.4 A *Temática* na Obra de Fernanda Fragateiro 343
4.4.1 *Caixa para Guardar o Vazio* (2005) 351

4.4.2 *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* (2008) 361
4.5 As Microarquiteturas na Obra de Carlos Bunga 373
4.5.1 *Ágora* (2012) 381
4.5.2 *Mausoléu* (2012) 391
4.6 Síntese Reflexiva 401

Conclusão **404**

Referências Bibliográficas **409**

Índice de Ilustrações **421**
Capítulo 1 421
Capítulo 2 424
Capítulo 3 427
Capítulo 4 433

Anexos – Entrevistas aos autores dos Casos de estudo **438**
João Mendes Ribeiro – 26 de Janeiro de 2015 439
Ângela Ferreira – 28 de Janeiro de 2015 445
Manuel Aires Mateus – 29 de Janeiro de 2015 452
Pedro Cabrita Reis, 3 de Fevereiro de 2015 458
Carlos Bunga – 16 de Fevereiro de 2015 465
Fernanda Fragateiro – 18 de Fevereiro de 2015 472
Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, com Nuno Grande – 7 de Março de 2015 479

Introdução

Motivação e Objetivos

Enquanto arquiteta tornou-se evidente para a autora desta investigação, durante a sua prática académica e profissional, que são inúmeras as referências que geram uma 'ideia' de projeto arquitetónico, entre as quais se encontram influências da área disciplinar da arte contemporânea.

A primeira motivação que conduziu ao desenvolvimento desta dissertação fundamenta-se no desejo de compreender a abrangência do raciocínio arquitetónico, nomeadamente durante a procura da ideia projetual, e do modo como essa fase de projeto se reflete no espaço alcançado. Acredita-se que o pensamento arquitetónico, na elaboração de uma ideia, se baseia num léxico, ou atlas imaginário de pensamentos, imagens, reflexões teóricas, experiências vividas e memórias, transversais ao que constitui o pensamento contemporâneo, no qual se incluem, frequentemente, obras de arte. Ou seja, o território artístico, entre outras fontes, parece contribuir enquanto influência para a génese da *ideia* projetual em arquitetura. Essa *ideia* não se limita a dar resposta a um estudo de programa funcional, nem ao território onde se irá implantar o objeto arquitetónico, nem ao conhecimento do usufruidor do futuro espaço (habitante / cliente), mas remete para questões como a apreensão e perceção espacial e para a vontade do arquiteto de compreender o papel desempenhado pelo artista na sociedade enquanto 'ser' comunicante.

A segunda motivação desta investigação advém da constatação da existência de inúmeras obras de arquitetura que demonstram *contaminações* no universo disciplinar da arte, bem como o inverso, sendo essa exploração identificável ao nível espacial da obra arquitetónica, ou artística. O que contribuiu para a compreensão da existência de um vazio na definição do *espaço* enquanto tema corrente às áreas disciplinares da arquitetura e da arte contemporâneas. Essa leitura do *espaço* espelha muitas das práticas que reverberam influências e referências de outras áreas disciplinares que não a de origem da obra, e que o mesmo devia ser analisado e sistematizado enquanto categoria de denominação espacial, abrindo novas possibilidades de interpretação.

Deste modo a segunda motivação torna-se a motivação dominante desta investigação, onde o objetivo principal é a introdução e validação do conceito denominado de *espaço contaminado* como matéria de interação entre a arquitetura e a arte contemporânea. Trata-se de um espaço onde será sempre claro que se trata de uma obra de arquitetura *contaminada* pela arte, ou uma obra de arte *contaminada* pela arquitetura, seja qual for o aspeto que ilumine essa aproximação. No entanto, ter-se-á em conta que existem vários contextos sobre os quais será possível identificar uma tipologia espacial: quer seja meramente pelo interesse estético de uma obra específica; quer seja por metodologias de trabalho que impliquem uma troca interdisciplinar ou por uma presença multidisciplinar de várias áreas de trabalho, entre outros aspetos. Por forma a manter a integridade de cada área disciplinar, o espaço que aqui se investiga, ao ser um território de contaminação, não implica que a dialética proposta entre várias áreas do conhecimento faça com que a sua origem disciplinar seja indistinta. Pelo contrário, são focadas obras que integram,

de forma interdisciplinar, informação que enriquece, caracteriza e particulariza o espaço em estudo a partir do seu universo disciplinar de origem.

Esta proposta de identificação espacial não se trata de diluir os limites entre o que é arte ou o que é arquitetura, mesmo quando ambas as áreas elegem o espaço como matéria; nem de questionar a identidade de cada área disciplinar. Trata-se de procurar identificar os territórios de influência que enriquecem cada caminho e acrescentam o que se pode apelidar de pluralidade espacial.

Metodologia e Estrutura

A Metodologia proposta para a realização deste trabalho apresenta-se como o resultado de dois momentos de investigação que estruturam o texto desta dissertação que é, fundamentalmente, uma tese de casos de estudo.

Na primeira etapa, de aproximação teórica ao tema em análise, propôs-se o desenvolvimento de um estudo exploratório baseado numa revisão bibliográfica de carácter seletivo que se dividiu em: i) análise retrospetiva onde se procurou aprofundar teórica, cronológica e geograficamente o objeto de estudo – o *espaço contaminado* -, através de uma contextualização histórica de momentos considerados seminais para a sua compreensão como: textos do final do século XIX; práticas e conceitos do início do século XX; bem como práticas e conceitos dos anos sessenta e setenta do século XX, nos Estados Unidos e na Europa, no horizonte das matérias em estudo; ii) revisão teórica sobre o espaço como matéria comum à arquitetura e à arte contemporânea. As técnicas utilizadas na recolha de dados nesta primeira etapa incluíram uma pesquisa bibliográfica e documental no que se refere à consulta de fontes bibliográficas, salientando-se textos de carácter: literário, linguístico, teórico, histórico e filosófico. Esta etapa conduziu a uma análise dos dados recolhidos, bem como a uma aproximação teórica e crítica do tema proposto, materializando-se nos dois primeiros capítulos da dissertação. Finalmente esta parte da tese contribui para a fundamentação da apresentação dos casos de estudo.

Na segunda etapa deste projeto desenvolveu-se uma investigação de casos de estudo reflexiva, crítica e interpretativa relativamente ao tema em análise, utilizando obras selecionadas de arquitetos e artistas portugueses que se relacionam com as matérias em análise.[1] Os casos de estudo são As Piscinas de Marés de Leça da Palmeira (1966) e a Fundação Iberê Camargo (2008) de Álvaro Siza; a Casa das Artes (1988) e o Crematório de Uitzicht (2011) de Eduardo Souto Moura; a Casa de Chá nas ruínas de Montemor-o-Velho (2000) e o Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas (2014) de João Mendes Ribeiro (este último em colaboração com Menos é Mais Arquitectura Lda.); a Casa de Alenquer (2002) e a Casa de Azeitão (2003) de

1 Ver Critério de Seleção dos Casos de Estudo.

Aires Mateus; *Río* (1992) e *A Remote Whisper* (2013) de Pedro Cabrita Reis; *Zip Zap Circus* (2002) e *Maison Tropicale* (2007) de Ângela Ferreira; *Caixa para guardar o Vazio* (2005) e *In the vocabulary of profit there is no word for pity* (2008) de Fernanda Fragateiro; *Ágora* (2012) e *Mausoléu* (2012) de Carlos Bunga. Os métodos e técnicas utilizadas incluíram: i) amostra teórica e intencional dos projetos, edifícios e obras, que compuseram os casos de estudo; ii) observação dos objetos anteriormente mencionados, e sua posterior análise;[2] iii) dez horas de filmagem da realização de entrevistas estruturadas aos autores das obras selecionadas;[3] iv) análise do conteúdo e transcrição da informação obtida.

A Estrutura desta dissertação apresenta-se como uma pirâmide invertida: partiu-se do geral, onde se procurou as bases de fundamentação para o conceito em estudo bem como para a pertinência dos casos de estudo selecionados, que inclui uma contextualização internacional e vai-se afunilando a base de incidência da tese até chegar aos casos de estudo em território português.

Esta investigação apresenta-se em quatro capítulos nos quais se procurou fundamentar e problematizar as temáticas que envolvem o conceito estudado, enquadrando-o na evolução histórica e organizando-o segundo uma apresentação cronológica.

O primeiro capítulo - '*O Espaço e as Formas: O Pensamento Questiona o Espaço'* - fundamenta-se num levantamento de base histórica sobre os conceitos que intervirão com a definição de *espaço contaminado*. O segundo capítulo – '*Interseções contemporâneas do objeto artístico ao espaço arquitetónico*' - é dedicado à introdução e contextualização do mesmo numa perspetiva teórica e prática da contemporaneidade. Os primeiros dois capítulos contribuem para a contextualização do conceito proposto nos casos de estudo apresentados no terceiro e quarto capítulo.

No terceiro capítulo – '*O Espaço Contaminado em obras de arquitetura*' e no quarto capítulo – '*O Espaço Contaminado em obras de arte*' - é apresentada, primeiro, uma reflexão sobre os autores das obras a analisar de forma a contextualizar a sua prática, próxima de um universo onde o espaço se encontra espelhado como matéria de contaminação interdisciplinar. As obras selecionadas são estudadas do ponto de vista de reflexões e pensamentos, dos autores das obras e de outros autores que analisaram as mesmas, que as relacionam com o espaço em estudo, não tendo como objetivo realizar uma análise exaustiva de cariz monográfico. Estes dois últimos capítulos incidem sobre autores no contexto português como forma de demonstrar

2 Só foi possível à autora visitar os casos de estudo de arquitetura, com exceção da Fundação Iberê Camargo no Brasil, do Crematório de Iutzicht na Bélgica, e das obras de arte caso de estudo.

3 Ver Anexos – Entrevistas aos Autores dos Casos de Estudo. As entrevistas em anexo representam entre 50% a 75% do material editado resultante das entrevistas realizadas.

a contemporaneidade das práticas que se realizam em Portugal face ao universo internacional, mas também, por se procurar contribuir para o conhecimento da obra de autores portugueses no âmbito do espaço contaminado contextualizado na teoria da arquitetura e da arte portuguesa.

Estes últimos dois capítulos tiveram como fonte primária a realização de entrevistas aos autores dos casos de estudo selecionados, que se revelaram fundamentais para a validade e pertinência das obras selecionadas enquanto *espaço contaminado*. As entrevistas também contribuíram para o desenvolvimento de conversas sobre arquitetura e sobre arte, quer com os arquitetos, quer com os artistas, que também refletem sobre a influência dos temas e conceitos abordados no primeiro e segundo capítulo desta dissertação. O terceiro capítulo incide sobre duas obras de quatro arquitetos portugueses e o quarto capítulo, com estrutura análoga, incide sobre duas obras de quatro artistas também portugueses.

Optou-se por desdobrar as referências no domínio do tema estudado ao longo da dissertação, permitindo contextualizá-las relativamente aos conceitos a que se referem, e que melhor informam sobre a matéria que lhes está subjacente. Deste modo, foram encontradas obras úteis para esta investigação que: a) apresentam dialéticas sobre a temática da relação da arquitetura com a arte, como possíveis contaminações e convergências da contemporaneidade; b) contextualizam a nível teórico, crítico e histórico o tempo de enquadramento dos temas abordados anteriormente; c) incidem, no âmbito da arquitetura e da arte contemporânea, assim como do pensamento filosófico, sobre o tema do espaço, tendo um carácter teórico e crítico que contribuem para a contextualização, social e cultural, do tema abordado; d) debruçam-se sobre as obras e os autores selecionados no estudo de caso desta investigação, contribuindo para fundamentar os objetivos propostos; e) tratam temas confluentes com os temas aqui apresentados; e, finalmente, f) tratam os conceitos onde encontramos associações com o *espaço contaminado*.

A investigação realizada, relativamente às fontes sobre os casos de estudo, tratou-se de uma aproximação à elaboração da sua seleção, tendo contribuído para a confirmação de se tratarem de obras pertinentes aos temas a esclarecer nesta dissertação. Incluiu-se uma pesquisa aprofundada com textos específicos sobre os autores em causa, e outros de sua autoria, que estabelecem, de alguma forma, dialéticas, ao nível do espaço, entre Arte e Arquitetura e de formas possíveis de contaminação.

A metodologia de apresentação de citações utilizada é o *Chicago Manual of Style, 16th Edition Full Note*, através do *software* específico para o efeito: *Zotero Documentation*.

Critério de Seleção dos Casos de Estudo

A análise de casos de estudo circunscreveu-se a dezasseis obras de autores portugueses contemporâneos. A sua seleção teve como base dois critérios: i) o autor; ii) a obra.

O primeiro critério conduziu à seleção de oito autores - quatro arquitetos e quatro artistas – que derivaram de motivações pessoais e temáticas, sendo ambas os catalisadores fundamentais para a sua seleção. As motivações pessoais devem-se ao facto dos respetivos autores se encontrarem entre as referências cujo percurso, desde a sua experiência académica, até à sua atividade enquanto arquiteta, influenciam a formação da autora desta investigação. Os arquitetos por se encontrarem no universo de referência arquitetónica da autora enquanto 'construtores de espaço', onde os interesses destes profissionais por outras áreas disciplinares, como as artes plásticas, a poesia, a dança, o cinema, parecem contribuir de maneira subliminar, para as suas práticas, refletindo-se ao nível da espacialidade das suas obras. Os artistas por encontrarem na arquitetura, e no espaço, o encaminhamento das suas obras a um universo de definição que, além de serem arte, implicam uma reflexão teórica e prática sobre processos e metodologias de projeto e de construção que se relacionam com a arquitetura. As obras dos artistas aproximam-se todas do universo da escultura/instalação pois é aqui que se encontra uma exploração da obra de arte, não apenas 'objetificada' mas antes, enquanto espaço vivenciável, próximas de uma domesticidade espacial na obra de arte que se pretende estudar. Ou seja, a motivação da investigação e pertinência desse conceito enquanto reflexo de práticas, quer arquitetónicas quer artísticas, surge, inicialmente, de uma investigação pessoal das obras dos autores em causa, o que despoletou indagações e reflexões para as quais a autora procurava respostas, que conduziram às temáticas desenvolvidas nesta investigação. Como seja em que medida é que estas obras, através do espaço, permitem uma leitura interdisciplinar onde as obras de arte são 'lidas' através da arquitetura e o inverso para as obras de arquitetura? Procurando perceber se tal mapeamento faz sentido, não descontextualizando as obras da sua origem disciplinar.

Entre os critérios temáticos que contribuíram para a seleção dos autores dos casos de estudo encontra-se o facto de se considerar fundamental validar o *espaço contaminado* enquanto temática explorada em obras contemporâneas portuguesas, contribuindo deste modo para uma divulgação informada do desenvolvimento deste assunto em Portugal. Como um dos objetivos era entrevistar os autores das obras casos de estudo, o que restringiu a sua seleção a uma proximidade geográfica, ao mesmo tempo permitiu averiguar, diretamente com os mesmos, a possibilidade proposta do *espaço contaminado* estar presente nas suas obras enquanto matéria dialogante entre a arquitetura e a arte. Deste modo inclui-se nesta dissertação um contributo direto dos autores para a fundamentação das obras selecionadas enquanto representativas do conceito proposto. Finalmente, a seleção de autores portugueses permite materializar um dos objetivos desta investigação que é restringir o foco de análise e produção de conhecimento

sobre categorias de espaço contemporâneo, no âmbito de práticas arquitetónicas e artísticas portuguesas.

O segundo critério remete para: a) o encontro das duas obras construídas mais representativas do que se considera ser o *espaço contaminado* do autor; b) obras que simbolizem marcos decisivos na obra dos mesmos, e representem os trabalhos mais significativos no que se refere à sua própria investigação arquitetónica e artística; c) obras onde seja possível identificar reflexões sedimentadas sobre outras áreas disciplinares que não a sua área de trabalho; d) e, finalmente, obras em que essa reflexão se encontre espelhada na sua espacialidade. Das quais se destacam obras mencionadas no enquadramento do tema.

A seleção das obras caso-de-estudo revelou várias coincidências, que se tornaram fontes imprescindíveis para a compreensão das razões pelas quais se incluíam entre os projetos que demonstraram relações de *contaminações* entre os territórios da arquitetura com a arte contemporânea. Uma das fontes mais clarificadoras foi o facto de se ter verificado o interesse, pela maioria dos autores, por momentos na história como as primeiras vanguardas históricas – como o Construtivismo-, e as neo-vanguardas, como o Minimalismo – em que se exploram relações intersticiais entre as áreas disciplinares da arte e da arquitetura resultando, muitas vezes, em obras de carácter, na altura da sua construção, consideradas híbridas.

De modo a que haja uma melhor compreensão para os motivos conducentes à seleção de cada obra dá-se início a cada secção com uma breve introdução sobre os seus autores. A intenção foi a de desenvolver, primeiramente, um contexto autoral que fosse ao encontro dos aspetos considerados fundamentais para a produção das obras onde é possível encontrar *espaço contaminado* pois, tanto o percurso do autor como o seu pensamento informam, '*a priori*' o tema a tratar; posteriormente desenvolveu-se uma análise de duas obras selecionadas de cada autor, onde se deu ênfase aos aspetos que a caracterizam como *espaço contaminado*. Em alguns dos casos recorreu-se à narrativa historial de produção da obra, noutros bastou iniciar a sua análise a partir da sua existência no espaço real.

A análise aos casos de estudo procurou ir além de critérios estilísticos e formais, no entanto, a presente investigação assume que se tratam de elementos sensoriais, dificilmente explicáveis de forma material, e é o conjunto desses mesmos elementos, e não cada um por si, que deu origem à identificação da obra enquanto *espaço contaminado*. Deste modo procuraram-se 'pistas', e aspetos característicos, que conduziram à justificação da relação, ou não, com uma espacialidade comum. Podem tratar-se de características mais discretas, ou mais óbvias, umas que remetem para a fase conceptual da obra, outras para a sua concretização. Todo o texto, bem como as entrevistas e as citações selecionadas, vão ao encontro desse fio condutor que descreve uma narrativa sobre intersecções entre arquitetura e arte, nomeadamente na espacialidade alcançada naquelas obras.

Acredita-se que esta investigação, com a proposta de validação do conceito de *espaço contaminado*, além de contribuir para as áreas do conhecimento teórico da arquitetura e da arte, contribui para práticas mais informadas e esclarecidas sobre '*o que estamos a produzir?*', enquanto arquitetos ou enquanto artistas.

Tomando como ponto de partida o encontro do surgimento desse género de espaço, é fundamental o estabelecimento de uma contextualização sobre valores mais abstratos que contribuem para o encontro de elementos que se consideram, mesmo que de forma subliminar, presentes no resultado da identificação dessa espacialidade que se vem a encontrar, cada vez com maior frequência, na prática contemporânea da arquitetura e da arte. Essa contextualização recuou ao final do século XIX onde são encontradas reflexões que antecipam, teoricamente, a materialização do género de espaço proposto nesta dissertação.

É durante as primeiras vanguardas que é possível identificar o *espaço contaminado* enquanto prática espacial resultante de uma exploração multidisciplinar procurada pelos arquitetos e artistas dessa época, que revela a materialização das temáticas encontradas anteriormente - consideradas abstratas - onde o observador e o seu movimento na obra passam a ter um papel preponderante para a compreensão da mesma. Nesse sentido é possível encontrar essa preocupação em obras de arquitetura como é o caso do *Raumplan* de Adolf Loos e na *Promenade Architeturale* de Le Corbusier; seja em obras no contexto artístico como o *Proun Room* e o *Abstrakt Kabinet* de El Lissitsky, e no *Merzbau* de Kurt Schwitzers.

Com base nessa investigação avança-se no tempo, nomeadamente para as neo-vanguardas, onde se encontra, principalmente no Conceptualismo, Minimalismo e Pós-Minimalismo, fontes de reflexão de questionamento espacial que conduzem a práticas arquitetónicas e artísticas que espelham a reunião de temas teóricos nos quais se inclui uma abrangência fenomenológica e de perceção. Nesta fase, também são notórias as influências das práticas das primeiras vanguardas, apesar de alguns desses princípios serem subvertidos contextualmente e transportados para o presente de então, onde é reequacionado o objeto artístico. Encontra-se o seu questionamento ainda no sentido duchampiano que, no contexto das práticas dos anos 1960/1970, não se limita à redefinição do objeto artístico, passível de ser incluído numa mostra de arte, mas acrescenta-se-lhe a valência da sua possibilidade enquanto elemento que estabelece linhas de orientação que incluem o espaço, o observador e a perceção - enquanto problemática catalisadora de novos sentidos de organização e exploração espacial - e a reinterpretação dos limites disciplinares das áreas em estudo propostas.

Deste modo, com este tema procura-se identificar articulações entre a arquitetura e a arte contemporâneas, na medida em que se pretende indagar sobre a pertinência do conceito de

espaço contaminado enquanto matéria de reflexão das interações, convergências, e universos híbridos, a que se assiste na contemporaneidade, entre as duas áreas disciplinares. Tendo em conta que o ponto de partida do tema desenvolvido tem a sua origem na arquitetura, a arte é introduzida enquanto área disciplinar a investigar que, como sugere a arquiteta Beatriz Colomina, contribui para a aprendizagem sobre a arquitetura: '*Así pues, aprender arquitectura escribiendo sobre arte. Mirando desde mi casa –la disciplina de la arquitectura- hacia afuera –el arte-, veo el interior reflejado en el cristal como por primera vez*.'[4]

Nesta investigação procurou-se averiguar sobre a existência do *espaço contaminado* em obras de arquitetura e obras de arte onde se identifique a existência material ou subliminar de elementos provenientes de outra área disciplinar à da sua origem, que contribuem para a sua identidade enquanto tal. Um espaço arquitetónico onde é possível reconhecer a existência de elementos, reverberações, ou memórias da área disciplinar da arte contemporânea, sendo o inverso também possível - identificar um espaço artístico enquanto *espaço contaminado*.

É muito comum, atualmente, testemunhar a existência de práticas que interligam várias áreas disciplinares como a literatura, o cinema, as artes visuais e a arquitetura. Algumas são denominadas experiências híbridas, outras continuam a ser apelidadas de 'instalações'- termo que passou a ser usado recorrentemente para muitas das obras que envolvem *media* enquanto arte inserida num espaço que não sejam escultura nem tão pouco arquitetura. Contudo as explorações a que se assiste no universo contemporâneo, entre arquitetura e arte, estão relacionadas com uma compreensão do *espaço* que não advém apenas da sua materialidade, mas também da sua perceção e da forma como o observador é questionado enquanto ser participativo da obra, quer pela sua presença, quer pelo seu movimento, quer pela sua própria capacidade interventiva no contexto espacial. A relação de *contaminação* com o *espaço* permite a apreensão deste último enquanto entidade constituída por diferentes elementos, que possam gerar compreensões conceptualmente integradas, em teorias relacionadas com ambas as áreas disciplinares. É devido a essa existência interdisciplinar, associada a uma nova compreensão contemporânea comum à arquitetura e à arte, que se encontram práticas onde é identificável o *espaço* que se procura justificar com esta dissertação.

No caso de uma obra de arquitetura que reflete *espaço contaminado,* a mesma remete para o reconhecimento da existência de elementos que, isolados referem o universo arquitetónico mas que, por um processo de integração, assimilação e materialização espacial, sugerem a integração da arte e uma comunicação entre os dois universos disciplinares. Quando a arquitetura se cruza com a arte, é como se fosse adicionado uma matriz- que confere sentido à sua construção e à sua forma, como uma categoria adicional, que pode ter vários modos de materialização, de existência enquanto elemento de influência com a arte. É essa matriz que faz com que determinada obra

4 Beatriz Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte* (Madrid: AKAL, 2006), 6.

tenha uma leitura de aproximação à arte, ao contrário de outros objetos arquitetónicos que não a possuem, e então remetem somente para a área disciplinar de origem. Na arte é o oposto – os elementos da arquitetura são transportados para o contexto artístico, como são exemplo intervenções de artistas em espaços arquitetónicos existentes, atribuindo-lhes uma nova função de espaço artístico; ou seja, através da utilização de metodologias, matérias e lógicas projetuais, no entanto desligados da sua função enquanto arquitetura, permanecendo no universo das artes visuais.

Muitos têm sido os autores que se referem a esta espacialidade, quer a ao nível da arquitetura, quer ao nível das artes, considerando que a mesma ainda está por definir. Deste modo, procurou-se averiguar se o *espaço contaminado* poderá representar uma continuidade - preenchendo um vazio de definição de práticas arquitetónicas e artísticas espaciais – de conceitos como '*expanded field*'[5] (1979), da historiadora de arte Rosalind Krauss, aplicado ao contexto contemporâneo; como a '*intermediate art*'[6] do arquiteto Anthony Vidler (2000); como o espaço de '*transição para a arquitectura*'[7] do curador Ulrich Loock (2005); como a '*double exposición*' da arquiteta Beatriz Colomina (2006); como '*a place between*' da arquiteta Jane Rendell (2006); como '*um campo sem nome'*[8] do curador e ensaísta Delfim Sardo (2010); ou como o '*art architecture complex*'[9] do crítico de arte Hal Foster (2011).

Hal Foster, no seu livro '*The Art-Architecture Complex',*[10] apresenta uma obra de reflexão sobre a forma como a arte ocupa o *espaço* arquitetónico, e de como os arquitetos se identificam com vários aspetos das artes visuais, estando subentendidas as seguintes questões: '*What relation do contemporary art and architecture have to a greater culture that prizes experiental intensity? Do their own intensities counter this large one? Sublimate it? Cover for it somehow?*'.[11] É no âmbito destas questões colocadas por Foster que se encontrou, implícito, de forma mais clara, o ponto de partida para o conhecimento do conceito de *espaço contaminado*.

A arte, durante o século XX é sujeita a alterações matriciais, que esta dissertação não pretende enunciar, no entanto são de salientar alguns aspetos que informam o tema em estudo, como seja o facto de a arte deixar de ser representativa e figurativa, passando a ser ativa e participativa no tempo, no espaço e, fundamentalmente, no campo social e político. Esse paradigma contribui para o interesse, por parte dos arquitetos, pelo tema do *espaço* enquanto objeto de reflexão

5 Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field (Originalemte Publicado Em October, Volume 8, Spring 1979)», em *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (New York: The New Press, 1998), 35–47, https://artforum.com/inprintarchive/id=34257.

6 Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, Massachusetts ; London: MIT Press, 2000), VIII.

7 Ulrich Loock, «Transição para a Arquitectura», *Museu de Arte Contemporânea. Público Serralves*, 2005.

8 Delfim Sardo, «Quando a Arte fala Arquitectura- Construir, Desconstruir, Habitar», em *Falemos de Casas: Quando a Arte fala Arquitectura* (Lisboa: Athena, 2010), ?

9 Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, 1 edition (Verso, 2013).

10 Ibid.

11 Ibid., IX.

não apenas como um contentor de funções programáticas, mas também enquanto possuidor de princípios estéticos e formais, e solucionador de questões à escala da cidade e do contexto urbano. Consequentemente os arquitetos passam a 'olhar', de uma forma mais consciente, para as práticas artísticas, desde o início do século XX, como possíveis influências de novos sentidos espaciais possíveis de materializar na arquitetura, tendo também como agente o habitante que potencia a vivência espacial, tornando-o catalisador de pressupostos do foro teórico e filosófico, que alguns autores passam a procurar integrar nos seus projetos.

É possível encontrar inúmeras obras de arte contemporânea onde as associações de exploração com a arquitetura são evidentes. Quer sejam obras localizadas em espaços cuja arquitetura exerceu uma influência no resultado da obra de arte; quer sejam colaborações entre artistas e arquitetos; ou obras de arte que, criticamente, remetem para temáticas sociais e culturais, do foro da arquitetura; ou, finalmente, obras que envolvem o espaço como denominador comum de convergência conceptual e formal, onde a arquitetura se encontra presente, mesmo que de forma subliminar.

Consequentemente, o *espaço contaminado*, quer na arquitetura, quer na arte, poderá ser o resultado da tríade – espaço / observador (movimento) / perceção, da qual resultam '*práticas criticamente espaciais*',[12] por envolverem pressupostos e conceitos que vão além do encontro de uma resposta para um problema, mas que acrescentam mensagens de perceção, vivência e questionamento a quem experiencia a obra, potencializando-a, tornando-a espaço completo.

Finalmente, é fundamental salientar que esta não se trata de uma dissertação sobre o *espaço*, enquanto conceito genérico, mas sobre o conceito proposto de *espaço contaminado*, e de que forma o mesmo pode ser contextualizado na prática da arquitetura e na prática artística, desde o modernismo à contemporaneidade, a nível internacional e, posteriormente, à luz desse contexto previamente desenvolvido, no contexto português.

12 Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (London, New York: I. B. Tauris, 2006), 1.

Capítulo 1

Fronteiras Indefinidas entre a Arquitetura e a Arte desde o fim do Século XIX até às Segundas Vanguardas do Século XX

1.1 O Espaço e as Formas: O Pensamento Questiona o Espaço

1.1.1 Influência da *forma* para a apreensão do espaço

No artigo '*On The Optical Sense Of Form: A Contribution To Aesthetics',*[1] o filósofo alemão Robert Vischer elabora um estudo que incide sobre como, tanto o artista, como o observador comum, apreendem o espaço, a realidade envolvente espacial, e os objetos aí contidos, através da *visão* e da *empatia*; bem como qual a sua perceção do objeto e do espaço através da *forma* e dos sentidos. Neste texto Vischer transporta o leitor para a relação da apreensão da *forma* - seja ela objetual ou do mundo – para o seu lado emocional. Sobre este tema o autor começa por destrinçar as associações entre as palavras '*seeing'* [ver] e '*scanning'* [examinar][2] argumentando que, com a primeira ação, o observador apenas retira uma impressão para a compreensão do espaço, enquanto que a segunda ação é mais ativa – '*sets out to analyze the forms dialectically (by separating and reconnecting the elements) and to bring them into a mechanical relationship*'.[3] Este autor debruça-se sobre o descortinar de várias formas do olhar, e da influência que o corpo tem na sua apreensão, o que faz surgir os conceitos de '*forma objetiva'* como o reflexo da visão direta, e a '*forma subjetiva'* como impressão indireta de reflexos e de estímulos corporais.[4] Ao sublinhar a importância da influência dos sentidos na capacidade, por parte do observador, de imaginar e percecionar o espaço, Vischer contribui para a contextualização das práticas artísticas e arquitetónicas no âmbito das primeiras décadas do século XX, onde é denunciada a importância do observador como usufruidor do espaço[5] e, consequentemente, da ideia de *espaço contaminado* e da sua relação com as artes, onde se inclui a arquitetura como o denominador comum da criação de *espaço*.

Também o historiador de arte suíço Heinrich Wölfflin, no seu artigo '*Prolegomena to a Psychology of Architecture*'[6] sobre a relação entre '*forma*', '*olhar*' e '*apreensão*' linear e planimétrica, considera que as formas físicas são possuidoras de '*carácter*' pois o observador, através do olhar, e das suas memórias visuais, sujeitas a julgamentos estéticos pessoais, as

1 Robert Vischer, «On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics», em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, ed. Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1873), ?

2 Tendo em conta que o artigo em causa foi lido em inglês, uma vez que não dominamos o alemão, língua original em que foi escrito o artigo em análise.

3 Vischer, «On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics», 94.

4 Ibid., 98.

5 Como se verá nas duas secções seguintes deste capítulo.

6 Heinrich Wölfflin, «Prolegomena to a Psychology of Architecture», em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, ed. Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1886), ?

categorizam.[7] Mais ainda, as *formas* tornam-se significativas pois, segundo Wölfflin, reconhece-se nelas a expressão de algo sensível.[8] Assim não é possível isolar as formas dos seus conteúdos – ou seja, não se observa o vértice de uma parede como uma linha vertical mas antes como uma mudança de plano. '*It hardly needs to be added that we do not experience architectural creations in merely geometric terms but rather as "massive forms".*'[9]

Quer Vischer, quer Wölfflin partilham da importância de refletir sobre a 'apreensão', seja através dos sentidos, seja através das memórias visuais, como forma de domínio espacial, conferindo-lhe uma relevância que vai além do seu entendimento como espaço físico, mas também como uma entidade resultante de inúmeros fatores nos quais se inclui o corpo e a experiência espacial. Segundo Wöllflin, Vischer distingue, ao nível do entendimento formal dois momentos internos (i), e quatro momentos externos (ii), a saber: (i) as limitações no espaço e as medidas de relação com a intensidade da perceção visual; (ii) regularidade, simetria, proporção e harmonia.[10] No caso dos quatro momentos exteriores é possível concluir que eles estão interligados e se complementam. Wöllflin refere ainda, sobre estes últimos, que ao existirem 'dentro' da *forma*, através de uma relação de perceção intelectual, o observador acaba por sentir uma identificação por osmose e parecença, pois assemelha-se ao modo de funcionamento do organismo humano – '*The regularity of a sequence, on the contrary, is something of value to us, for our organism's structure demands regularity in its functions. We breathe regularly, we walk regularity, every continuying activity takes place in a periodic sequence.*'[11]

Assim, Vischer faz referência a algo que pode informar o conceito de *forma* como o vazio que é, em simultâneo, a matéria remanescente dos elementos que 'constroem' um espaço – que integra *intenção* e *forma* como um todo. Segundo Wölfflin, esse 'sistema' constituído por ambos, traduz-se da seguinte maneira:

Forma = 'intenção interior'[12]

A unidade dessa *intenção* é a garantia de que nenhuma parte é esquecida e de que nada será adicionado ao acaso. Assim, o todo é articulado e não apenas o resultado de acumulações – um crescimento que poderá refletir-se na *forma* externa – partindo do interior do objeto – de maneira proporcional entre as partes. Ou seja, segundo Wöllflin, uma evolução que acontece em conjunto com todos os seus elementos, de forma expedita, sem alterar as suas proporções

7 '*Physical forms possess a character only because we ourselves possess a body.*' Ibid., 151.
8 Ibid., 152.
9 Ibid.
10 Ibid., 162.
11 Ibid., 163.
12 Ibid., 166.

mantendo-se, assim, a identidade do objeto apesar da sua transformação proporcional.[13]

Este entendimento da *forma* pode ser relacionado com o que, na segunda metade do século XX, os artistas americanos Donald Judd e Robert Morris escreverão sobre *forma* - não como a superfície que configura um objeto, mas enquanto o resultado de uma pesquisa sobre matéria e sobre a sua relação, quer com o espaço envolvente, quer com o movimento do observador no espaço e que, com o mínimo (minimalismo), criam o objeto artístico.[14]

Regressando ao texto de Wölfflin o autor faz referência, mais uma vez, ao trabalho do filósofo alemão Johannes Volkelt que, com o mote de refletir sobre a história do conceito de '*símbolo*'[15] desenvolve sobre a apreensão do espaço arquitetónico através do envolvimento do corpo e do seu movimento. No entanto, Wölfflin vai além do pensamento de Volkelt e sintetiza o entendimento que ele traça sobre a simbologia das formas espaciais em cinco aspetos determinantes: a) a forma espacial é interpretada em termos de movimento e do efeito de forças, numa atividade que não pode ser considerada, em si, simbólica. Durante a visualização ao perseguir o contorno das formas, faz-se com que essas linhas fluam a partir dos objetos; b) para interpretar esteticamente a forma espacial, ter-se-á que responder a este movimento, indiretamente, através dos sentidos, partilhá-lo com a organização corporal; c) a extensão e movimento do corpo estão associados a sentimentos de prazer e de descontentamento, que são interpretados como a experiência característica da forma em si; d) de maneira a serem chamados de 'estéticos', estes sentimentos de prazer e de descontentamento têm de ter algum significado na mente, ou seja, o movimento corporal e o sentimento físico devem expressar um estado de espírito; e) o facto de toda a personalidade participar no sentido de gosto estético, mostra que tal prazer deve conter algo do que é universal à natureza humana.[16]

Estas reflexões poderão ser transportadas para obras, que farão parte da análise a desenvolver nesta investigação como o *Proun Room* (1923), o *Akstrakt Kabinet* (1926) do artista construtivista russo El Lissitzky, e o *Merzbau* (1923-1933) do artista Kurt Schwitters – obras que se relacionam com as reflexões anteriormente citadas, por envolverem o movimento do observador na apreensão espacial e por questionarem o que é 'estético', entre outras questões como se verá mais adiante neste capítulo, e onde se tornará clara a importância da sua referência neste contexto.[17]

No artigo '*The Problem of Form in the Fine Arts*'[18] o artista alemão Adolf Hildebrand procura

13 Ibid.
14 Ver Capítulo [1.3.1] O Espaço e a arte no campo expandido.
15 *Symbolbegr*, 51-70 in Johannes Volkelt, *Der symbol-Begriff in der Neuesten Aesthetik*, Jena: Hermann Dufft, 1876.
16 Wölfflin, «Prolegomena to a Psychology of Architecture», 153.
17 Ver 1.2.3 A arquitetura do *Proun-Room*.
18 Adolf Hildebrand, «The Problem of Form in the Fine Arts», em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, ed. Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1893), 227-279.

encontrar e discernir a relação entre '*forma*' e '*aparência*', bem como a implicação dessa relação na representação artística. Este artigo é relevante para esta investigação porque, na procura da resposta para a questão que coloca, o autor reflete sobre a importância do conhecimento do *espaço* como algo fundamental para a relação do observador com o mundo externo, e para o seu conhecimento e ideia do *espaço* e da *forma* com base no seu olhar. Outra das razões para a sua pertinência relaciona-se com a reflexão que o autor desenvolve sobre o movimento do observador no espaço.

Na primeira parte do artigo, a que Hildebrand denominou '*Visual and Kinesthetic Ideas*',[19] o autor considera necessário, antes de mais, ter um conhecimento aprofundado sobre os distintos modos de perceção. É então que relaciona perceção com o movimento do observador, a aproximação e o distanciamento, como tendo influência no que se possa apreender de um objeto. Ou seja, a excessiva aproximação física ao objeto priva o observador do seu entendimento como um todo, captando-o apenas parcialmente, tornando, por isso fundamental o movimento do observador no espaço para a sua total apreensão. É então que introduz, tal como Vischer[20] o conceito de duas formas de ver: o conceito de '*scanning*' associado à distinção entre 'ideias visuais' e 'ideias cinestésicas', sendo que estas últimas são as que iluminam o sentido de visão abstrata e a ideia de forma.

'*The closer the observer comes to the object, the more eye movements he will need, and the less coherent will be the visual impression. Finally the field of vision becomes so confined that he will be able to focus only at one point at a time, and he will experience the spatial relationships between different points by moving his eyes. Now seeing becomes scanning, and the resulting ideas are not visual (Gesichtsvorstellung) but kinesthetic (Bewegungsvorstellungen); they supply the material for an abstract vision and idea of form.*'[21]

Este aspeto desenvolvido por Hildebrand sobre o movimento do corpo em conjunto com os conceitos já lançados por Visher sobre a distinção entre *ver* e *examinar,* conduzem às ideias cinestésicas que se parecem enquadrar com a *Promenade Architecturale* de Le Corbusier, onde o arquiteto suíço filma o percurso da Villa Savoye (1928) desde o piso térreo até ao terraço.[22] No seu texto, Hildebrand considera duas formas distintas de *ver* sendo elas: a) imagem recebida pelo olhar em repouso – onde é recebida uma informação tridimensional dada por planos, através dos quais os elementos coexistentes são apreendidos em simultâneo – planos que, por associação,

19 Termo já anteriormente utilizado por Adolf Wöllflin em Wölfflin, «Prolegomena to a Psychology of Architecture», 150.
20 Vischer, «On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics», 94. Friedrich Theodor Vischer, «Kritiche Gänge, vol 5», em Kritik meiner Ästhethic (Stuttgart: Cotta, 1886), 94.
21 Hildebrand, «The Problem of Form in the Fine Arts», 229.
22 Ver Capítulo 1.2.6. A *Promenade Architecturale*.

fornecem informação sobre as suas características tridimensionais – '*visual impression*' e '*pure scanning*' – quando ver se torna *scanning* – ideias visuais; b) o movimento do olhar permite examinar ('*scan*') o objeto tridimensional – onde a perceção se transforma numa sequência temporal de imagens[23] – processo cinestésico - devido ao movimento do olhar – providenciando informação para uma visão abstrata e para uma ideia de *forma*. É a segunda maneira de *ver* que interessa mais ao autor.

Na segunda parte do artigo - '*Form and Effect*' - Hildebrand propõe que a diferença entre '*forma aparente'* e '*forma efetiva'* reside no seguinte: a '*forma aparente'* depende só do objeto abstraindo-se do resto, é inalterável e produto do objeto em si mesmo; a '*forma efetiva'* (eficaz, útil, com impacto, coerente) não depende apenas do objeto mas da sua envolvente, da luz, sombra, cor, etc, bem como do ponto de vista do observador. Estes conceitos são alcançados à luz da '*forma objetiva'* (como o reflexo da visão direta), e da '*forma subjetiva'* (como impressão indireta de reflexos e de estímulos corporais)[24] de Wölfflin.[25]

Forma *eficaz* (ou *efetiva*)[26] é o resultado da impressão produzida pelo conjunto de efeitos de todos os fatores da *forma aparente*. É a *forma aparente* que interessa no campo das áreas disciplinares da arte e da arquitetura, onde não se procura um 'ver' resultante apenas de uma imagem mental (a apreensão da forma como o resultado do conhecimento da forma inerente), mas antes se busca uma forma útil, com impacto, resultante de ideias cinestésicas, coerente com o seu contexto – isto é, a '*forma eficaz*'. A '*forma intuitiva*' - que também se relaciona com o conceito de Hildebrand – denominada de *espaço*, que rodeia o observador e que ele próprio erige em seu redor, consiste nos resíduos de experiências sensoriais para as quais contribuem todas as sensações musculares do corpo. Ou seja, tal como refere o historiador de arte alemão August Schmarsow: '*Our sense of space and spatial imagination press toward spatial creation; they seek their satisfaction in art. We call this art architecture; in plain words, it is the createness of space.*'[27]

23 Hildebrand, «The Problem of Form in the Fine Arts», 229.
24 Wölfflin, «Prolegomena to a Psychology of Architecture», 98.
25 Também o entendimento de *espaço contaminado* compreende um relacionamento de reciprocidade, mas igualmente com a recetividade do mundo para uma visão espacial mais abrangente.
26 Hildebrand, «The Problem of Form in the Fine Arts», 233.
27 August Schmarsow, «The Essence of Architectural Creation», em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, ed. Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1893), 287.

1.1.2 Imaginação e Emoção na criação espacial (material ou mental)

Ao falar do seu conceito de *imaginação* Vischer sublinha a relação entre subjetividade e a estética. Neste estudo, parece que o pensamento, sentimento e impressões subjetivas contribuem para um desenvolvimento de pensamentos do universo da estética. *'We see that the imagination is a hybrid. It is a fluid medium in which contradictions of the world – repose and motion, self and nonself – merge into a mysterious whole*'.[28] Mais ainda o autor entende *imaginação* como o resultado de uma colaboração entre *emoção, representação* e *vontade* – aspetos abstratos do ser humano mas que são capazes de produzir, guiados pela razão inconsciente, e por formas visuais comunicantes. No entanto, segundo o autor, '*they achieve the desired development and clarity when the hand of art-outward imagination – conducts them back to a state of tangible reality*'.[29] Deste modo, Vischer associa a imaginação a uma substituição da imagem real que, por lhe poder faltar claridade real apela, de algum modo, à ilusão. Assim, '*the form becomes, so to speak, clarified – spiritualized – by being internal. This independence from the narrow constraints of reality, on the other hand, may also make the material stimulus doubly effective*.'[30] Mais à frente, o autor, na sua reflexão sobre imaginação defende que a mesma é o resultado de uma união honesta, bem como de um sentimento mútuo e acolhedor entre os sentidos que apenas o artista é capaz deste modo 'total' de imaginação.[31] O que conduz a que a '*art is as much an intensification of sensuousness as a higher form of natural physics*'.[32]

Vischer, ao tentar encontrar a justificação para a permanente mudança de estilo na arquitetura, admite que o conteúdo da arquitetura não se restringe à expressão da sua realização (conquista) estrutural,[33] pois admite que muitas obras acabam por sugerir emoções – a arquitetura pode fazer com que as suas obras sejam dotadas de uma aspiração crescente, de uma gravidade solene, de felicidade festiva e poder esplêndido. Contudo o autor considera que o que está por descobrir é o modo como a arquitetura tem essa capacidade de apelar a um lado inconsciente da razão – a psicologia da arquitetura –, e suscitar emoções que derivam do mais profundo do nosso ser. As reflexões sobre a imaginação de Visher e a emoção na arquitetura de Göller, que no caso desta investigação se inclui a arte, aproximam-se numa dialética entre *espaço*, *estética* e *emoção*. Mais ainda, Göller defende o encontro do deleite, prazer e encanto ao visualizar a beleza da forma pura, ao contrário da tendência idealista da época que nega essa possibilidade.

28 Vischer, «On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics», 102.
29 Ibid.
30 Ibid.
31 Ibid., 116.
32 Ibid.
33 Adolf Goller, «What is the Cause of Perpetual Style Change in Architecture», em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, ed. Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1887), 198.

Assim a eficácia estética independente da forma pura é negada, e o conteúdo da forma é que é considerado a base do prazer, ou seja, aceita-se o conteúdo intelectual de uma obra de arte como uma fonte de sentimento estético.[34] Ao visualizar uma forma o observador adquire um resíduo gráfico ou uma memória imagética [‘*memory image’*] e que, segundo Göller, é durante esse processo de aquisição que se encontra ou desenrola, ou surge, o prazer pela forma pura. A formação da memória da imagem e a sua consciente imaginação durante a intuição não se tratam de duas atividades distintas, mas de um só processo. Ou seja, a imaginação consciente é, ao mesmo tempo, a formação da memória da imagem.[35] O autor refere que a memória e a sua relação com a beleza das imagens, faz parte de um arquivo de imagens que se encontram no cérebro associadas a formas mais ou menos belas, e isso é o que se destaca como influência no que se julga ser belo. ‘*The more reflection and deep intellectual feeling we attach to a form, the less the form is subject to this harsh law, and the more we find in it an intrinsic value that habit cannot destroy*.’[36] As reflexões que Göller encontra para justificar a influência que a *forma* poderá ter nas mudanças de estilo na arquitetura encontram-se no sentido de que a *forma*, como um fenómeno do espaço, é uma quantidade finita que pode ser assimilada e esgotada pela memória; no entanto enquanto fenómeno mental tem um valor ilimitado, que nunca pode ser considerado terminado sem providenciar uma memória de imagem acabada.

Sobre este tema Hildebrand conclui que a capacidade de imaginar a *form*a, por parte do observador, é portadora de uma relação pouco clara com as ideias visuais, pois o observador parece ler, de modo inconsciente a impressão visual, de maneira a construir uma ideia espacial. É através da representação artística que se materializa a ideia de forma e de espaço. ‘*Both painter and sculptor thus deal with the reciprocal relation of image and form, but the painter creates an image in relation to the idea of form, and the sculptor realizes an idea of form in relation to the impression of the image*.’[37] A obra de arte, independentemente da capacidade de apreensão e perceção do seu observador, possui uma lei intrínseca e que é o que lhe confere o seu verdadeiro significado artístico.

Esta parte do artigo de Hildebrand contribuiu para uma reflexão sobre os modos de apreensão da *forma* através do olhar. Ou seja, atribui-se uma forma a um objeto através dos processos cinestésicos descritos anteriormente – aqui a ‘forma inerente’ do objeto é alcançada, parcialmente, através do movimento (de apreensão, ou perceção) do olhar, e parcialmente através da abstração da sua aparência.[38] Onde a imaginação, além da perceção imediata e da memória de perceção – uma forma coerentemente abstrata – se trata de uma abstração possível do real, apesar de, na realidade, o representar. ‘*Thus the contrast between an object and its surroundings contributes*

34 Ibid., 199.
35 Ibid., 202.
36 Ibid., 207.
37 Hildebrand, «The Problem of Form in the Fine Arts», 232.
38 Ibid., 233.

to its characterization. Just as we associate certain contexts with the idea of a given object, so we also invariably assign to our idea of form certain effective accents that characterize the inherent form.'[39]

O historiador de arte alemão August Schmarsow afirma que '*indeed, today it seems as if nobody knows what constitutes architecture*'.[40] Como se a arquitetura tivesse sido invadida por um vago sentimento de alienação, uma área disciplinar à qual parece faltar uma aproximação e relação mais intuitiva e natural com o meio envolvente. No artigo já referido o autor considera fundamental investigar a origem e a essência mais profunda da arquitetura através de uma busca a partir do seu interior - '*from within*'. A contemplação estética das formas simples – a explicação psicológica da sua impressão imediata ou jogo de fatores associados – tomando como ponto de partida o sujeito criativo e apreciativo. Schmarsow considera fundamental dar o peso certo à origem psicológica do ato criativo, tal como Göller, e testar a fé de uma arte, como em todas as outras, onde o que é realmente essencial tem o seu início na mente do arquiteto/artista e termina na mente do observador.[41]

A exploração sensitiva do objeto, que neste caso encontra no *espaço* o seu objeto de estudo, não parece implicar, sempre, e segundo Vischer,[42] uma ligação emocional com o observador. A emoção está associada a um despertar, através do conhecimento, de uma empatia bem como de uma identificação pessoal, intelectual e estética - associada à emotividade do reconhecimento, por parte do espetador, projetada no objeto.

Durante a apreensão do objeto é ativada uma rápida estimulação da imaginação que sugere uma sensação imediata e um sucessivo envolvimento – aquilo a que o autor se refere como *sensação recetiva*, e que contribui para a aproximação ao objeto - '*there is an immediate sensation and a responsive sensation for the purpose of generating an empathetic sensation of empathy. We propose to call this attentive feeling [Anfülung].*'[43] Esta sensação de empatia, que sugere uma necessidade de atenção para apreender o objeto, é igualmente fundamental na apreensão do espaço, pois contribui para o entendimento sobre o envolvimento do seu usufruidor com o mesmo. Poder-se-á então falar de uma sensação imediata que conduz a um olhar mais atento e que, por sua vez, poderá gerar uma sensação de empatia com o objeto? Será esta empatia que gera o interesse comum de exploração interdisciplinar entre arte e arquitetura permitindo falar de *espaço contaminado* como o resultado dessa empatia?

'We can therefore say that empathy traces the object from the inside (the object's center) to the

39 Ibid., 234.
40 Schmarsow, «The Essence of Architectural Creation», 282.
41 Ibid., 283.
42 Vischer, «On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics», 102.
43 Ibid., 106.

outside (the object's form), whereas the immediate feeling and responsive feeling (as attentive feeling) proceed from the outside (the object's form) to the inside (the object's center, empathy), but they can also altogether disregard the inner quality of an object.'[44]

Esta reflexão de Vischer poderá abrir caminho ao entendimento do *espaço contaminado*, como um espaço subjetivo de interseção, e para a importância que o movimento corporal dos seus utilizadores tem influência na compreensão do espaço enquanto tal – resultante de uma empatia – sugerindo uma apreciação estética da forma.

Wölfflin, no mesmo texto, começa por colocar a questão: '*How is it possible that architectural forms are able to express an emotion or a mood?*'[45] remetendo para o entendimento da arquitetura como uma capacidade de expressão, para a sua classificação e entendimento. Como sendo também o resultado de algo passível, e suscetível de sensações, não se tratando apenas, a sua apreensão, do resultado de pensamentos puramente racionais. Mais ainda Wölfflin sugere que acontecem emoções e estados de espírito diferentes, em conformidade com a natureza do edifício que se observa, conduzindo para conceitos sobre o estudo da *forma*, enquanto geradora de emoções, bem como para o aspeto psicológico da arquitetura enquanto materialização de *forma*. Assim, este autor defende a existência de uma relação entre *emoção* e *forma* através de uma resposta cenestésica - cenestésico como um sentimento vago que existe dentro do observador[46] - do seu olhar. Por outro lado questiona: '*How much of the form's actual impression can be explained by the kinesthetic response? Is the greater or lesser ease with which the eye performs its movement to be regarded as the crucial factor in a multitude of effects?*[47]

Com estas ideias não é possível deixar de referir a relação da palavra cenestesia com cinestesia[48] e sinestesia – e como entre todas existe um denominador comum que pode esclarecer e informar sobre o espaço contaminado. A primeira – cenestesia - significa um sentimento vago que, independentemente dos sentidos existe no ser humano; a segunda – cinestesia - remete para a sensibilidade dos movimentos; finalmente a última – sinestesia - exprime a produção de duas ou mais sensações sob a influência de uma só impressão (sensação simultânea, perceção simultânea); finalmente a última – cenestesia - significa um sentimento vago que, independentemente dos sentidos existe no ser humano.[49] Todos estes conceitos remetem para algo interior, que vem do

44 Ibid., 108.

45 Wölfflin, «Prolegomena to a Psychology of Architecture», 149.

46 '*Cenestesia: Fisiol. Conjunto de sensações internas, vagas e indeterminadas, resultantes das funções vegetativas e independentes dos órgãos dos sentidos e de que pode resultar uma impressão geral de bem-estar ou de mal-estar; sensibilidade*.' Academia das Ciências de Lisboa. e Fundação Calouste Gulbenkian, eds., *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* (Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa Editorial Verbo, 2001), Volume A-F, 757.

47 Wölfflin, «Prolegomena to a Psychology of Architecture», 150.

48 Cinestesia: Fisiol. Sensibilidade ou percepção dos movimentos, do peso e da posição dos membros, que o corpo nos fornence.' Academia das Ciências de Lisboa. e Fundação Calouste Gulbenkian, eds., Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa (Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa Editorial Verbo, 2001), Volume A-F, 819..

49 '*Sinestesia: 1. Psicol. Experiência sensorial na qual as sensações que correspondem a um certo sentido são associá-*

interior relativamente a uma solicitação exterior de apreciação de algo, como seja a perceção espacial. Wölfflin ao defender a origem de emoções corporais ao experienciar a arquitetura, aponta como pioneiros que abordam a importância da experiência corporal, apesar de apenas através da imaginação, os filósofos alemães Hermann Lotze e Robert Vischer.[50]

O pensamento fundamental a retirar desta parte da reflexão sobre a influência de aspetos psicológicos na apreensão da arquitetura é que a impressão que se retira da experiência arquitetónica não se baseia no olhar mas numa sensação corporal direta. Acredita-se que ambas são imprescindíveis para a apreensão do espaço e para a sua tradução em sentir, julgar, achar, catalogar – ou seja, não parece ser possível desmembrar sentidos que funcionam em conjunto e em simultâneo. Esta ideia acaba por se aproximar do que Wölfflin reflete: '*Who can say which takes priority? Is the bodily response a condition for the impression of a mood, or are the sensory feelings simply the result of a lively imagination? Or, finally, is there not a third possibility – that psychological and physical activities run parallel?*'[51]

No fim do seu artigo Wöllflin conclui que é, e será, através da psicologia, da qual se serviu para explorar o conceito da *forma*,[52] que a história da arte consegue identificar desde acontecimentos específicos, a leis e princípios gerais. Além disso o autor menciona que a psicologia poderá ter o papel de '*organon*'[53] para as características históricas que vão além do relatar de acontecimentos, mas que são fundamentais fazer parte da mesma, e que não se pretendem confundir com a estética.[54]

veis às de outro sentido diferente. 2. Literat. Fusão de percepções relativas a dados sensoriais que correspondem a sentidos diferentes.' Academia das Ciências de Lisboa. e Fundação Calouste Gulbenkian, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Volume G-Z, 3423.

50 Wölfflin, «Prolegomena to a Psychology of Architecture», 154.

51 Ibid., 157.

52 Não deixar de ter em mente que Wöllflin entende *forma* como o que caracteriza os estilos da arquitetura. E que os mesmos, muitas vezes perduram mais por inércia e alienação, mantendo-se apenas por tradição e ausência de questionamento. Ibid., 185.

53 Organon entendido como um sistema de organização de características da história. instrumento do pensamento, especialmente um meio de raciocínio ou de um sistema de lógica – sistema de organização do pensamento – organonímia – nomenclatura dos órgãos dos seres organizados – lógica de Aristóteles – instrumento ou ferramenta – conjunto de obras de Aristóteles: Corpus Aristotelicum chamadas: Categorias, Da Interpretação, Analíticos Interiores, Analíticos Posteriores, Tópicos e Elencos Sofísticos. '*A body of rules and canons for the direction of the scientific faculty. Tne Novum Organon of Bacon is the new, in relation to the old or Aristotelian method or instrument of logical thought*.'Philip Babcock Gove, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged* (Springfield: Merriam, 1966), A to Resourse, 586.

54 Wölfflin, «Prolegomena to a Psychology of Architecture», 184.

1.1.3 Arquitetura e Arte convergência teórica na criação espacial (material ou mental)

É importante compreender até que ponto a *forma* como é intuída, julgada e armazenada se torna uma informação sobre uma obra de arte, tem influência no entendimento de espaço do seu usufruidor, contribuindo para a sua caracterização e, até, para o surgimento do *espaço contaminado*. É necessário reconhecer que podem existir obras onde, o que sobressai são apenas conteúdos de pensamento e a procura do seu significado resultando que o que mais contribui para o efeito estético de uma obra, da sua observação, seja a 'beleza da forma'.

Segundo Göller, a beleza que se encontra na escultura e na pintura, apesar de poder existir, não reside na beleza da forma pura, porque não é possível desse modo experienciar um prazer livre de pensamento.[55] Considera-se que o mesmo acontece na arquitetura. Este autor já distingue a arquitetura da pintura e da escultura no sentido da natureza das formas e dos conteúdos que apresentam, remetendo a arquitetura para uma disciplina que oferece sistemas de linhas abstratas e geométricas sem a referência a imagens que se encontram, no quotidiano, associadas à natureza. Nesse sentido considera que ao observar arquitetura não se apela ao arquivo mental de memórias e imagens, como quando se visualiza obras de pintura e escultura, assemelhando-se ao pensamento de Wöllflin. Este último defende que a experiência da arquitetura 'obriga' o observador a recriar visualmente, na mente, formas que não lhe são familiares.[56] Esta reflexão sobre a *forma* é importante para esta investigação por se considerar que apresenta uma interatividade entre *forma* e *espaço*, ou seja, da *forma* surge o *espaço*, mas também da *espacialidade* poderá sugerir a *forma*. Na primeira possibilidade a *forma* é o seu invólucro contribuindo para a sua definição, na segunda hipótese o *espaço* pode contribuir para a compreensão da *forma*.

Hildebrand ainda avança o seu pensamento para o sentido de '*total work of art*'[57] – a propósito do seu conceito de proporção, que não deve ser a soma de proporções isoladas e predeterminadas, mas antes, que o sentido de proporção deve ser levado em conta na compreensão de aspetos de perceção que se relacionam com as ideias cinestésicas. Apesar de Hildebrand se referir a um objeto quando faz esta reflexão, acaba por incluir como exemplo o templo grego – onde a repetição de partes, no sentido de combinação de um todo que desenvolve proporções, quase, fixas, para as partes individuais do edifício – são o resultado necessário de um *design* total. Assim, o autor remete para a representação artística do espaço como um todo. Com estes exemplos, apesar de Hildebrand se referir a '*total work of art*' como resultado de vários elementos e aspetos que compõem uma obra de arte, é relevante mencionar o conceito, anterior a este ensaio, introduzido pelo filósofo alemão K. F. E. Trahndorf, em 1827, mais tarde utilizado

55 Goller, «What is the Cause of Perpetual Style Change in Architecture», 195.
56 Wölfflin, «Prolegomena to a Psychology of Architecture», 154.
57 Hildebrand, «The Problem of Form in the Fine Arts», 237.

por Richard Wagner, em 1849 - '*gesamkunstwerk*' [obra de arte total].[58]

Seguidamente Hildebrand, na subsecção do texto '*III. The Idea of Space and its Expression in the Appearance*' começa por reafirmar,[59] a importância da relação de *aparência* e *forma* – remetendo, mais uma vez, para a relação entre o espaço e os objetos.[60] Aqui irá desenvolver sobre a mesma relação mas com o espaço contínuo – espaço como uma extensão da tridimensionalidade, como mobilidade tridimensional ou como atividade cinestésica da imaginação, onde o seu atributo fundamental é a continuidade.[61] Ao longo desta seção o autor usa expressões como: *imaginação espacial*, *consciência espacial*, *espacialmente ativo*, *ideia espacial* (e *forma* associada a estes termos); o que demonstra o seu interesse por estas questões e a pertinência deste texto para a investigação em curso pois, já nesta altura, estas questões da génese do espaço eram colocadas. Hildebrand apela não ao entendimento de espaço como algo exteriormente limitado mas como algo internamente animado, aproximando-se de *espaço contaminado*. Assim, interessa a fronteira entre a forma de um objeto (que indica o seu volume), mas também o que está para além do objeto – ou seja, o espaço (aqui entendido como o volume de ar contido ou formado pelo objeto) que o mesmo consegue evocar. Ou seja, a fronteira da forma do objeto é, em simultâneo, a fronteira do corpo de ar que o circunscreve.[62]

Este autor conclui argumentando que, apesar da sua aproximação, a relação entre arte e arquitetura será sempre de natureza arquitetónica – ou seja que, ou a escultura terá o papel de completar o todo arquitetónico tornando-se parte da arquitetura, ou a arquitetura se torna 'serva' da escultura como sendo através da sua materialização através de elementos arquitetónicos como um plinto ou pedestal de suporte à escultura.[63]

Assim Hildebrand assume uma possibilidade de coexistência entre arquitetura e arte, no entanto sublinha que será sempre uma em função da outra. Sobre esta ideia considerou-se que não é o que se tem verificado na contemporaneidade, pois não se entende arte e arquitetura em função do objeto, mas sim do espaço. Assim poder-se-á afirmar que o conceito aqui explorado de 'aparência', de 'forma' e de valores espaciais e funcionais, também clarificam e informam a criação arquitetónica. Uma vez que '*our relation to space finds its direct expression in architecture, which evokes a definite spatial feeling instead of the mere idea of the possibility*

58 Tema sobre o qual desenvolverá mais à frente neste mesmo texto.

59 Como já tinha o fez ao longo da sub-secções '*I. Visual and Kinesthetic Ideas'* (pg. 229) e em '*II. Form and Effect'* (pg.232).

60 Hildebrand, «The Problem of Form in the Fine Arts», 237.

61 Ibid., 238.

62 '*Objects thus have to be used to build up a total space and create what one could call a kinesthetic framework, which – though discontinuous – nevertheless suggests a continuous total volume. In this way the individual object becomes a structural component; its position within the void is defined by the general spatial development and by its own capacity to evoke and stimulate our idea of space*.' Ibid., 239.

63 '*Architecture and sculpture can never meet as participants in a single process. Only an overall conception, that is, a coherent space in which architecture and sculpture each play their respective parts, can be the subject of the artistic representation – an integral ideal image that can be presented sculpturally only as relief*.' Ibid., 266.

of movement in space.'[64]

A análise aqui apresentada permite salientar a importância das reflexões elaboradas, de maneira mais notória de Vischer, de Wöllflin e Hildebrand, uma vez que contribuem para a conceptualização do *espaço contaminado* e da sua presença, apesar de subliminar, já na argumentação destes autores, através da importância dada aos sentidos bem como à presença do observador no espaço para a apreensão do mesmo. Também a sensibilização para a relevância da forma espacial como o resultado de vários elementos intervenientes entre os quais a relação evidente entre *forma* e *conteúdo*.

Nesta secção destacam-se os conceitos de *empatia* e de *espaço* problematizados por Robert Vischer e a ideia de *forma aparente* e de *forma efetiva* lançada por Hildebrand. Finalmente Wölfflin destaca-se ao relacionar *apreensão*, *movimento* e *perceção* com o *observador* e por introduzir a distinção entre os conceitos de *cenestesia* e *sinestesia*. Esta reflexão sintetiza a relevância quer para a introdução do conceito de *movimento*, quer para a *apreensão* dos objetos, enquanto fatores determinantes para a *perceção* do espaço - conceitos que informam a ideia de *espaço contaminado*, uma vez que os mesmos lhe dão sentido pois o mesmo depende de ser agenciado pelo seu observador e usufruidor.

Estes autores salientam o valor da perceção espacial associada à maneira como o observador se deixa envolver com o espaço, quer a nível sensorial, quer a nível da relevância formal para a sua apreensão. Ao mesmo tempo que antecipam uma *promenade* visual e cinestésica - questões colocadas no espaço real nas práticas arquitetónicas e artísticas das primeiras vanguardas e das neovanguardas do século XX, como se irá desenvolver seguidamente.

Nesta primeira parte da dissertação são encontrados alguns dos conceitos que vão sendo associados, nas fases seguintes, ao mapeamento e caracterização de obras como forma de contribuir para a compreensão de como o *espaço contaminado* é um conceito que se justifica ser aplicado às mesmas.

64 Ibid., 269.

1.2 O Espaço como Forma: A Arquitetura e a Arte Questionam o Espaço

1.2.1 Raumplan enquanto espaço de vanguarda

A experiência da arquitetura esteve, desde sempre, associada ao movimento do utilizador enquanto 'viaja' através do edifício. A experiência da arte, quer fosse na pintura ou escultura, pelo menos até ao século XX, aproximava-se a uma contemplação menos dinâmica e mais estável do seu observador. Atualmente, a experiência contemporânea na observação do objeto artístico, associa 'observar' e 'movimento' como duas condições inseparáveis para a sua apreensão. Como diz Josep Maria Montaner:

'*(...) enquanto que o olhar que se direcciona à pintura é estático, devendo-se concentrar na observação da obra, o olhar que se direciona à arquitectura é dinâmico, exige um percurso pelas suas fachadas e pelos seus espaços: é um olhar que não se detém. Desde os anos sessenta, porém, a minimal art tem reinvindicado para a escultura, considerada como volume, essa perceção dinâmica, própria à arquitetura.*'[65]

Esta alteração formal - mais notória a partir dos anos 1960, associada a uma visão *expandida* da arte[66] - surgiu durante as primeiras vanguardas e o Modernismo. Desde as primeiras vanguardas, artísticas e arquitetónicas, testemunha-se a importância do corpo e do seu movimento na definição do espaço, o que representa já uma contaminação entre a arte e a arquitetura.

O arquiteto austríaco[67] Adolf Loos é um dos pioneiros na reflexão do espaço que, no âmbito desta investigação, se considerou como *espaço contaminado*, ao desenvolver o conceito denominado *Raumplan.*[68] Segundo este autor, *Raumplan* é uma estrutura espacial constituída por espaços interiores contíguos, preservando em cada um deles uma identidade única provida pelos acabamentos, pela forma e pela sua dimensão espacial, onde são proporcionados vários espaços com diferentes ambientes e hierarquias entre a esfera do 'público' e do 'privado', e cuja unicidade depende da vivência do sujeito no espaço.

---

65 Josep Maria Montaner, *Arquitectura e Critica* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007), 18.

66 Krauss, «Sculpture in the Expanded Field (Originalmente Publicado Em October, Volume 8, Spring 1979)».

67 No entanto nasce em Brno no então Império Austro-Húngaro e hoje República Checa.

68 A primeira vez a que se refere ao conceito é numa nota de fim de página em 1929 na nota de óbito do seu carpinteiro favorito Josej Veillich: '*This is the great revolution in architecture: the solution of the plan in space…Just as mankind will eventually succeed in playing chess in the cube, so too other architects will, in the future, solve the plan in space*.' In '*The subjects of the Raumplan*' Leslie van Duzer e Kent Kleinman, *Villa Muller: A Work of Adolf Loos* (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 38. No entanto não é conhecida nenhuma obra escrita sua onde Loos empregue o termo *Raumplan*. Com este conceito Loos abre caminho para um outro conceito, desenvolvido mais tarde por Le Corbusier - o *Plan Libre* [Plano Livre] - abordado mais adiante neste texto.

1.1. Sucessão de espaços contíguos – *Raumplan* - Casa Muller, Adolf Loos, 1928

Também a atividade multidisciplinar que Loos desenvolve - uma vez que não se dedicava exclusivamente à arquitetura, envolvia-se na escrita como outra forma de intervenção na sociedade - irá influenciar a sua prática, que conduz à compreensão da proximidade entre arte e arquitetura encontrada nos interiores das suas obras. Esta ideia é corroborada pelo autor Roberto Schezen no seu artigo '*Adolf Loos: El arquitecto como maestro de obras*',[69] nomeadamente na 'encenação espacial' que se encontra em alguns dos espaços interiores das suas casas os quais parecem alimentar-se, não apenas de influências cénicas, mas também de uma certa dicotomia do seu entendimento sobre os conceitos da arte e da arquitetura. Loos manifesta como diferença primordial entre a obra de arte e a casa o facto da primeira pertencer à esfera privada do artista, e que não tem que agradar ao 'mundo', no entanto poderá encaminhar a humanidade para novas linhas de pensamento; enquanto a casa tem a função de acomodar o usuário na sua vivência doméstica.[70] Contudo, considera-se que ambos os pensamentos se cruzam, no que concerne ao conceito da casa e, mais concretamente, ao espaço na arquitetura, uma vez que também as casas de Loos não são apenas 'contentores' conservadores, mas alimentam ideias sobre o espaço e a arquitetura, ainda hoje debatidas.

Como defende Schezen - apesar de Loos estabelecer diferenças entre arquitetura e arte, os seus interiores domésticos manifestam o resultado de uma simbiose entre ambas as áreas disciplinares.[71]

O arquiteto e historiador de arquitetura Kenneth Frampton associa o *Raumplan* a uma ideia de plasticidade que entra em confronto com uma arquitetura que pretende dissociar-se dos edifícios de diferentes funcionalidades. Todavia este autor defende que essa distinção deve ser

69 Roberto Schezen, «Adolf Loos: El arquitecto como maestro de obras», em *Adolf Loos: arquitectura 1903-1932* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1996), 17.

70 '*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 quiera arrancar a las personas de su comodidade. La casa tiene que servir a la comodidade. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidade y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente*.' Adolf Loos, «Arquitectura», em *Escritos II 1910-1931*, ed. Adolf Opel e Josep Quetglas (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 33.

71 Schezen, «Adolf Loos: El arquitecto como maestro de obras», 17. '*A pesar de la insistencia de Loos en establecer diferencias entre arquitetura y arte, sus interiores domésticos son invariablemente ambas cosas a la vez*.'

1.2 Casa Moller, Adolf Loos, 1928
1.3 Casa Steiner, Adolf Loos, 1910

mantida nos edifícios públicos, enquanto nas casas que desenha Loos dá prioridade à presença e fluidez do espaço, dando primazia a uma *Promenade Architectural*, que Le Corbusier irá desenvolver mais tarde,[72] como se verá mais adiante sobre o conceito de *espaço contaminado* na obra deste último.[73]

No seu artigo '*The Split Wall: Domestic Voyeurism*',[74] sobre a obra de Adolf Loos, a arquiteta Beatriz Colomina questiona se existe um mecanismo escondido sobre o qual o espaço interior é construído, uma vez que Loos parece condicionar, controlar e dirigir o olhar do usuário dos seus espaços, parecendo procurar uma interioridade absoluta, onde as janelas servem, não para estabelecer uma ligação com o exterior, mas são elementos de penetração de luz natural. Como assinala Colomina, através de uma frase que Adolf Loos dirige a Le Corbusier – '*Loos m'affirmait un jour: 'Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre; sa fenêtre est en verre dépoli; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard*'[75] – as janelas das casas de Loos são constituídas normalmente por vidros opacos, ou por cortinas, ou têm sofás na sua direção virando o seu ocupante para o interior do espaço, ou então surgem como elemento de ligação entre dois espaços interiores.[76] Como se, através das mesmas, o arquiteto procurasse desligar o usufruidor do espaço exterior, mantendo-o 'dominado' pela experiência do espaço onde se encontra. Colomina, através da Casa Moller (1928), elabora sobre a relevância da localização do utilizador face à sucessão de áreas socais que Loos oferece, enfatizando a alcova como o espaço mais recolhido que é, em simultâneo, o espaço dominador de outros que o sucedem, o que se reflete volumetricamente na fachada, como um elemento de destaque.[77] Deste modo, a autora remete para a importância do olhar na apreensão do espaço, considerando, de maneira subliminar, que Loos desenvolve essa consciência de 'voyeurismo', ao mesmo tempo que introduz o tema da 'caixa de teatro' visualizando os habitantes da casa

72 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, 3rd ed., revised and enlarged, World of Art (London: Thames and Hudson, 1980), 94.
73 Ver 1.2.6. A *Promenade Architecturale*.
74 Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestica Voyeurism», em *Sexuality and Space* (New York: Princeton Architectural press, cop., 1992), 73–130.
75 Ibid., 107.
76 Ibid., 74.
77 Ibid., 77–78.

1.4 Casa Muller, , Adolf Loos, 1928

como atores e espetadores, consoante os espaços onde se encontram. Loos confere identificações específicas à 'casa espaço' relacionadas com a capacidade de olhar e de domínio que podem, conforme menciona a autora, serem associados ao confronto espacial que acontece entre o palco e a plateia, entre o observador e quem está exposto à sua observação, recriando interiores '*mise-en-scène*'.[78] Ou seja, Loos começa a explorar a relação entre o sujeito e o espaço de uma maneira que é, ainda hoje, contemporânea, tornando-o um dos iniciadores dessa relação na arquitetura, e que tem influência no conceito de *espaço contaminado* por encontrar noutra área disciplinar, o teatro, uma forma de representação espacial que vai ao encontro de um dos seus propósitos – o de localizar o Homem no ambiente familiar de uma casa.[79]

A Casa Steiner (1910) é a primeira casa, de um conjunto de várias de Loos, onde o autor desenvolve o conceito *Raumplan*. Contudo as obras onde o conceito parece ser melhor sucedido é na Casa Moller (1928), em Viena, e na Casa Müller (1930), em Praga. A materialização deste seu conceito envolveu a construção de edifícios sem quaisquer motivos decorativos no exterior – que são constituídos por acabamentos normalmente brancos - formados por prismas que têm como base o cubo, antecipando, em aproximadamente oito anos, valores estéticos apropriados pelo reconhecido '*International Style*' (ou *De Stijl)*. Também a disposição das janelas na Casa Ruffer (1912), em Viena,[80] ao apresentar uma disposição livre, antecipa também *De Stijl.*[81]

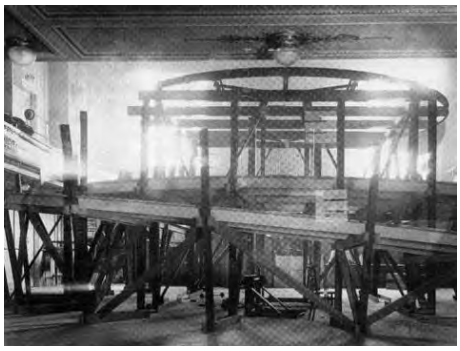
Na Casa Steiner o uso do espelho na sala de jantar, elemento comum nas suas obras, tem como intenção, não só a teatralização do espaço mas também a manipulação da sua profundidade

78 Ibid., 81.

79 O que sugere a relação entre o teatro e a arquitetura que será explorada no último capítulo deste texto, mais concretamente sobre a obra do arquiteto português João Mendes Ribeiro. Ver Capítulo 3.4 Espaço Performativo e Multidisciplinar na Obra de João Mendes Ribeiro .

80 '*As anticipateed in the open stair hall of the Rufer House, both these works are organized about dusplacements in the respective levels of their principal floors, elisions that serve not only to create spatial movement but also to differentiate one living área from the next. The typically irregular Gothic Revival plan, documented in Muthesius's Das Englishe Haus, clearly inspired Loos's wholly unprecedented development of the Raumplan, yet with his Classical predilection for cubic form he could not accept the picturesque massing that was its natural consequence. From this, no doubt, came the tortuous manipulation of the available volume of the prism as though it were just so much raw material from which to create a dynamic composition in section.*' Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History, 1980*, Fourth Edition edition (London ; New York, N.Y: Thames & Hudson, 2007), 94.

81 '*El uso de grandes espejos combinados com pilares exentos, crea una oscilación de percepción entre las imágenes real e virtual del espacio*'. Ibid., 93.



1.5 Friedrich Kiesler, «Raumbühne», 1924

espacial, enfatizando a replicação do espaço e a sua duplicação ou sucessão. Segundo Schezen, Loos utiliza os espelhos como uma forma de manipulação entre o espaço real e a sua imagem virtual[82] onde, através do espelho, o autor 'encena' o espaço para além da sua forma, transportando o utilizador para universos além dos que se apresentam como matéria efetiva, levando-o para espacialidades *contaminadas* de ideias e intenções abstratas, que parecem ir além da arquitetura, e onde se encontra o teatro, por exemplo, como fonte imaginária de concretização no espaço real. O que, associado ao seu conceito *anti-gesamkunswerk*, sugere aspetos dicotómicos da sua forma de pensar a arquitetura. Uma vez que ao justificar esse mesmo conceito, Loos desenvolve uma sátira intitulada '*Von Heinem Armen, Reichen Mann'* [Sobre um Pobre Homem Rico][83] - onde é retratada a história de um homem que contrata um arquiteto que, para além de desenhar a sua casa, deverá desenhar tudo o que ela contém, incluindo o vestuário dos utilizadores da casa. Nesse mesmo conceito - *anti-Gesamkunstwerk* - Loos defende que o domínio do arquiteto vai até às paredes e mobiliário fixo de um edifício e que todos os objetos, incluindo o mobiliário móvel, deverão ser obtidos ao gosto de quem irá usufruir do espaço.[84] Como desenvolve, mais tarde, no seu artigo '*Muebles e Personas*'[85] onde afirma:

'*Por sus cuadros en madera, David Roentgen me permitió ver el aspecto de mi siglo. Lo comprendí inmediatamente: ya no se trata de muebles, sino de paredes. Diríamos: de muebles empotrados. Ahí reside la fuerte impresión de aquellas tablas sobre gentes ingénuas, es decir sobre cualquier ninõ.*'[86]

À luz destes pensamentos menciona-se a obra de Friedrich Kiesler '*Raumbuhne*' [Espaço-

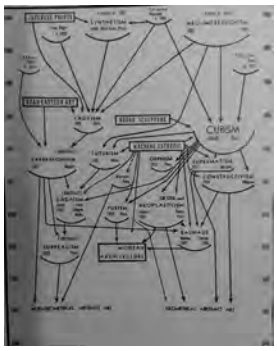
82 Schezen, «Adolf Loos: El arquitecto como maestro de obras», 17.

83 Adolf Loos, «Von Heinem Armen, Reichen Mann [Sobre um Pobre Homem Rico] (1900)», em *Teoria e crítica de arquitectura: século XX*, ed. José Manuel Rodrigues (Lisboa: Ordem dos Arquitectos Caleidoscópio, 2010), 24–26.

84 '*This categorical anti-Gesamkunswerk attitude was complemented by Loos's passion for rich materials*.' Frampton, *Modern Architecture*, 1980, 93.

85 Adolf Loos, «Muebles e Personas», em *Escritos II 1910-1931*, ed. Adolf Opel e Josep Quetglas (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 272–75.

86 Ibid., 274.



1.6 Esquema de Alfred Barr para o catálogo da exposição Cubismo e Arte Abstracta (Nova Iorque, 1936), Museu de Arte Moderna

Cenário] (1924) - o primeiro cenário eletromecânico com a possibilidade de ser alterado em simultâneo com o decorrer das peças de teatro, sobre o qual Loos escreve:

'*The effect will only be attained by the employment of the proper methods: by light and space, balance and color, variety in time and sound, by impossible possibilities and by everything that has hitherto been proved impossible. By things that have never been. By things people cannot believe could be*.'[87]

Estas palavras parecem contribuir para a pertinência da investigação elaborada sobre o conceito específico de *Raumplan* desenvolvido por Adolf Loos, e a sua importância para o conceito de *espaço contaminado*, na medida em que aqui se encontram espelhados alguns dos aspetos a que este arquiteto estava atento em áreas disciplinares associadas às artes, e que transporta para os seus espaços arquitetónicos.

1.2.2 Cubismo arquitetónico

Segundo Sigfried Gideon o espaço moderno é concebido relativamente a um ponto de referência dinâmico, e não como uma entidade absoluta e estática, o que conduz, na arte moderna a uma nova conceção de espaço auto-consciente alargando a maneira de 'ver' o espaço:

'*Space in modern physics is conceived of as relative to a moving point of reference, not as the absolute and static entity of the baroque system of Newton. And in modern art, for the first time*

87 Artigo que Kiesler convida Loos a escrever no catálogo da *International Exhibition of New Theatre Techniques* (1926) Nova Iorque, pg. 6 e 7. In Maria Luís Neiva Duarte Almeida, «Adolf Loos: Nosso Contemporâneo: Sobre a Exposição no CAAA Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura» (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, sem data), 74.

since the Renaissance, a new conception of space leads to a self-conscious enlargement of our ways of perceiving space. It was in cubism that this was most fully achieved.' [88]

Em '*Doble Exposición: Arquitectura a Través del Arte'*[89] Beatriz Colomina deixa transparecer que, na investigação desenvolvida por Gideon em '*Time, Space, Architecture*'[90] sobre Friedrich Kiesler, o primeiro não considerava a realização das ideias em obra física do último como garantia da sua relevância. Este conceito interessa como forma de sublinhar uma das ideias transversais a esta investigação; apesar dos casos de estudo se tratarem de obras realizadas, mencionam-se também obras não realizadas onde se encontra subjacente o *espaço contaminado*, porque se pretende dar enfoque à motivação projetual e não apenas ao seu resultado. '*No está claro qué clase de influencia tuvo exactamente el cubismo sobre la arquitectura moderna y, si es que tuvo alguna, cómo ha de ser leída; lo que está claro, pero fascina, es que, casi desde el principio, el cubismo era un «huésped» del discurso arquitectónico*.'[91]

Segundo Colomina, a relação da arquitetura com o Cubismo, existe por este movimento '*ser arquitetónico*'[92] não apenas porque os artistas se debruçaram sobre a representação de objetos tridimensionais, mas também porque exploraram, nas suas obras, a relação espácio-temporal e a relação entre espaço interior e espaço exterior. Colomina dedica uma parte considerável do livro '*Doble Exposición: Arquitectura a Través del Arte'* na defesa de que o Cubismo '*era un «huésped» del discurso arquitectónico*',[93] por já ser *arquitetónico* passando a enunciar uma série de acontecimentos desde 1909 que sustentam a sua ideia: desde uma declaração de Georges Braque que compara a representação de uma mulher com a representação arquitetónica de

88 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition, 1941*, Revised edition (Cambridge, Mass. ;London: Harvard University Press, 2009), 436.

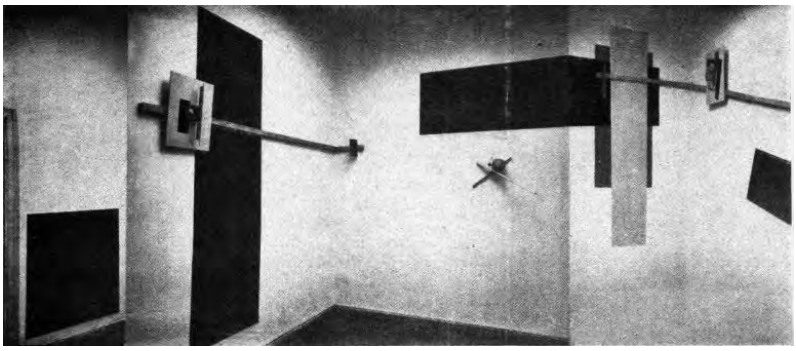
89 O livro '*Doble Exposición: Arquitectura a Través del Arte' da* arquiteta e crítica Beatriz Colomina começa pela ideia de formalizar a edição de vários textos escritos pela autora, relacionando-se também com a sua conferência na Architectural Association em Londres, com o título '*Doble Exposure: Architecture as a machine to see'* (2011). Apesar do subtítulo do livro ser '*La arquitectura a través del arte*', parece-nos que, Colomina estabelece relações entre a Arte e a Arquitetura partindo apenas de um ponto de vista: o arquitetónico. Talvez isso aconteça por o tema *Arte* tratar-se de uma área disciplinar sobre a qual a autora revela não ter grande conhecimento no início desta obra tornando-se, a elaboração deste livro, uma forma de aprendizagem sobre uma área do conhecimento que não dominava. Mas fundamentalmente a obra divide-se na apresentação de textos de reflexão sobre os arquitetos Le Corbusier, Frederick Kiesler e Frank Gehry, dos artistas Rachel Whiteread, Louise Bourgeois e Dan Graham, bem como uma entrevista ao arquiteto Peter Smithson. Em todos os casos a autora persegue as relações possíveis, no trabalho de cada um dos autores mencionados, com a Arquitetura no caso dos artistas, e com a Arte no caso dos arquitetos. Os territórios que se revelam, em todos os casos apresentados, são de todo o interesse para esta investigação, nomeadamente o da relação da Arquitetura com o Cubismo como se verá seguidamente. Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*.

90 Giedion, *Space, Time and Architecture*.

91 Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, 12.

92 '*Quizás esta exagerada fascinación de la arquitectura por el cubismo puede tener que ver con el obvio sentido de que el cubismo es ya arquitectónico, cuando no demasiado arquitectónico; se ocupa de cuestiones de espacio-tiempo, cubos, interior-exterior,etc. Arquitectura en el cubismo, pues. Este obvio sentido está, de hecho, fuertemente incrustado en el discurso no sólo de los críticos, sino de los mismos artistas cubistas*.' Ibid., 17.

93 Ibid., 12.



1.7 *Proun Room*, El Lissitzky, 1923

uma casa, até ao texto de 1963 de Colin Rowe y Robert Slutzky '*Transparency: Literal and Phenomenal*',[94] que se torna no texto seminal sobre a relação entre a arquitetura e o cubismo.

No caso de Le Corbusier,[95] Colomina encontra, num dos grandes símbolos da arquitetura Modernista, seja de forma mais abstrata, na sua relação com o Cubismo, até à conotação que passam a ter os objetos de natureza mecânica que Le Corbusier utiliza como inspiração nos seus projetos arquitetónicos, uma preocupação com a cultura contemporânea quer do consumismo quer da industrialização como meio de comunicação.[96] Colomina defende que '*para los críticos ortodoxos, el concept de la «era de las máquinas» sustenta el mito del Movimiento Moderno com una práctica artística autónoma en la que el arquitecto-artista es intérprete de la nueva realidad industrial'*.[97]

Uma das formas como o cubismo se relaciona com o espaço arquitetónico modernista e, em parte, com o *espaço contaminado* é, também, através de um aspeto comum aos conceitos tratados nesta secção do texto e que se deve à relação entre o sujeito e o objeto – um tema transversal aos conceitos das primeiras vanguardas abordados nesta parte da dissertação – nomeadamente o 'descentramento'[98] do sujeito. Que, segundo o arquiteto italiano Manfredo Tafuri, a dialética entre sujeito e objeto é estabelecida, principalmente no cubismo após os anos 1910, como testemunham as obras do pintor espanhol Ruan Gris, devido a uma síntese que incluiu o acolhimento de ideias do filósofo francês Henri Bergson sobre que estimulam à possível '*reconquista do mundo*'.[99] Também o arquiteto Jorge Figueira compreende a influência do cubismo pelo fato de '*nas experiências racionalistas dos anos 20 e 30 forma-se um espaço reflexivo de permanente investigação disciplinar, alimentado pelas experiências artísticas derivadas do cubismo, unidas na radical recusa da componente figurativa e simbólica das*

94 Colin Rowe e Robert Slutzky, «Transparency: Literal and Phenomenal», *Perspecta*, 1963.

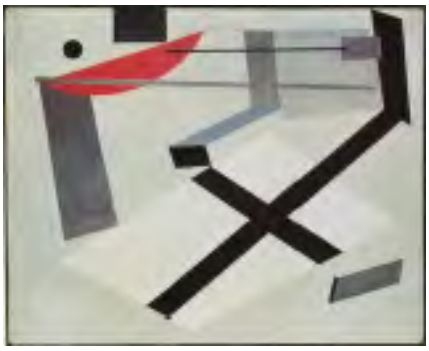
95 Ver mais sobre este autor no contexto de *espaço contaminado* em 1.2.6 A *Promenade Architecturale*.

96 Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, 39.

97 Ibid.

98 Manfredo Tafuri, «La Aportacion de la Vanguardia Historica. Del Cubismo a la Fundacion de La Bauhaus (1906-1023)», em Arquitectura contemporanea, trad. Luis Escobar Barenõ, Histoira universal de la arquitectura (Madrid: Aguilar, 1980), 120.

99 '*Objeto y sujeto, en el cubism posterior a 1910 (ejamplar na obra de Gris), tienden, en realidad, a una sínteses, acogiendo estímulos bergonianos y afirmando la posibilidad de una «reconquista» del mundo*'.Ibid.



1.8 *Proun Interpenetrating Planes*, El Lissitzky, 1919-20
1.9 *Proun 30-T*, El Lissitzky, 1920

expressões do passado'.[100]

A ideia fundamental a retirar desta reflexão é que estes conceitos informam a influência que o cubismo tem, posteriormente, na arquitetura e remete para a ideia de que a obra de arte depende da 'natureza externa da realidade', mas também da realidade interior do objeto artístico. O que conduz os arquitetos a pensarem o espaço como uma reunião de planos que permite a organização de uma nova realidade formal.[101]

1.2.3 A arquitetura do *Proun-Room*

É neste contexto que se passa a analisar o *Proun Room* (1923), do artista construtivista Russo El Lissitzky. O *Proun-Room* foi 'construído' inserido na '*Grosse Berliner Kunstausstellung*' [A Grande Exposição de Berlim] em 1923, onde Lissiztky usa um espaço de exposição 'fechado', com as dimensões de 364x364x320cm, para apresentar uma composição de formas geométricas - elementos tridimensionais relacionados com a sua série de pinturas *Proun*[102] (desenvolvidas entre 1919 e 1925). Trata-se de uma pintura tridimensional *instalada* num espaço (arquitetónico) envolvendo, desta forma, o conceito de instalação. Em 1923 já Lissitzky era um artista internacionalmente conhecido, nomeadamente devido à sua estadia, entre 1921 e 1925 na Europa. A historiadora de arte e crítica Eva Foegács defende que o *Proun-Room* reflete o triângulo artístico Moscovo-Berlim-Amsterdão de 1923 – ou seja, o resultado da influência Europeia na obra do artista.[103]

O *Proun Room* representa um ponto de partida para o encontro entre a arte e a arquitetura

100 Jorge Figueira, Escola do Porto: um mapa crítico, debaixo de Telha, Série B,5 (Coimbra: Edarq, 2002), 43.
101 Ivan Margolius, Cubism in Architecture and the Applied Arts: Bohemia and France 1910-1914 (Newton Abbot: David & Charles, 1979), 25.
102 *prouns – Proekty utverzdeniya novogo* [*Projects for the Afirmation of the New*]. Selim Omarovich Khan-Magomedov, Alexander Lieven, e Catherine Cooke, *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, 1st ed (New York: Rizzoli, 1987), 63.
103 Éva Forgács, «Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room», em *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, ed. Nancy Perloff e Brian M. Reed, 1 edition (Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2003), 48.

1.10 *Abstraktes Kabinett*, El Lissitzky, 1927-8
1.11 *Abstraktes Kabinett*

porque envolve o espectador, não no sentido clássico de observação de uma pintura, mas através do movimento físico de 'contorno' do espaço, de forma a poder apreender as formas que se encontravam nas paredes, bem como o design do espaço expositivo. Com o *Proun Room* Lissitzky vai além da bidimensionalidade presente na sua obra até então.[104] Esta obra é representativa de uma experiência artística focada no espaço e de uma contaminação entre a arquitetura e a arte, onde a espacialidade parece questionar a posição e o movimento do observador, para que ele possa apreender a obra de arte. No texto que acompanha o *Proun Room* Lissitzky afirma sobre o espaço, ao qual se refere como *box* [caixa], que:

'One of these boxes has been kindly put at my disposal. The six surfaces (floor, four walls, ceiling) are the given factors. They are to be designed. It should not be a living-room; this is, after all, an exhibition. One keeps on moving round in an exhibition. Therefore the room should be so organized that of itself it provides an inducement to walk around in it.'[105]

Com esta obra Lissitzky constrói uma pintura que rodeia o observador, onde as paredes do espaço parecem existir não apenas para permitir às formas geométricas que 'flutuem', mas também para realçar os limites e presença do corpo do observador – desta forma trata-se de uma *pintura arquitetónica*. Lissitzky, sobre os seus quadros *Prouns*, refere que a tela se tornou demasiado pequena para as suas ideias.[106] Todavia parece não ser apenas esse pensamento que conduz o autor a desenvolver os quadros *Prouns*, mas também devido ao seu interesse pela arquitetura, transformando-os, então, em '*espaço Proun'*.

O *Proun Room* representa um novo princípio, e um rompimento de barreiras, para uma nova

104 Hal Foster, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (New York: Thames and Hudson, 2004), 209.
105 Sophie Lissitzky-Kuppers et al., *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Reprinted ed (New York: Thames and Hudson, 1992), 365.
106 '*The painter's canvas was too limited for me. The connoisseur's range of colour harmonies was too restricted; and I created the Proun as interchange station between painting and architecture. I have treated canvas and wooden board as a building site, which placed the fewest restrictions on my constructional ideas*.' In El Lissitzky, 'The film of El's Life'. 1928, in Ibid., 329.

1.12 *Merzbau*, Kurt Schwitters, 1923-36/7

fase na obra de Lissitzky – entre 1927 e 1928 o autor *constrói* um outro espaço sujeito à noção das relações intersticiais entre a arte e a arquitetura – envolvendo o movimento do usufruidor do espaço - *Abstraktes Kabinett* [Gabinete Abstrato]. Nesta obra, construída no Provizialmuseum[107] de Hanôver, as peças de arte abstrata são expostas mas, de forma a poder visualizar todas as obras, o observador tem de interagir fisicamente com o espaço movendo painéis deslizantes. Ou seja, o movimento do observador proporciona o desvelar das diferentes obras presentes, proporcionando situações diferentes do espaço expositivo.

Além do mais, o resultado do *Proun Room* pode ser testemunha da influência de vários fatores tais como: a proximidade que Lissitzky manteve com o Grupo UNOVIS;[108] a amizade com o pintor Kasimir Malevitch (fundador do Suprematismo Russo); a estadia de quatro anos de Lissitzky na Europa; e, finalmente a sua proximidade ao grupo *De Stijl*, dando origem à sua amizade com Theo van Doesburg. Forgács defende que '*Lissitzky presumed a correspondence between his version of Russian avant-garde – Proun – and the work of the international progressive art community in Germany.*'[109]

O curador Ulrich Loock defende que Lissitzky e Kurt Schwitters – artista da vanguarda alemã que construiu, ao longo de vários anos, o *Merzbau* (1923-36/7), outro trabalho artístico que se aproxima da arquitetura, imbuído de *espacialidade contaminada* – tinham duas posições divergentes que irão simbolizar orientações e influências na aproximação da arte no território da arquitetura a partir dos anos 1960.[110]

É possível concluir que Lissitzky, além de refletir sobre arquitetura através da construção do *Proun Room*, e sobre a importância que o corpo e o movimento do utilizador têm na compreensão e definição do espaço, deixou um legado artístico fundamental para o conceito de *instalação* – um conceito que, apesar de ter tido o seu maior desenvolvimento nos anos 1960 é, ainda

107 Antes deste trabalho Lissitzky faz *Raum für konstruktive Kunst* [Quarto para Arte Construtivista], para a *Internationale Kunstausstellung* [Exposição Internacional de Arte], Dresden, 1926.

108 Grupo Unovis cujas iniciais representam em russo: *Utverditeli novogo iskusstva* [afirmadores da nova arte]. Grupo fundado, em 1919, por Kasimir Malevitch na Escola de Artes de Vitebsk.

109 Forgács, «Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room», 66.

110 Loock, «Transição para a Arquitectura», 11.

1.13 Vista axonométrica de *Contra Construction Project*, Theo van Doesburg, 1923
1.14 Casa Schöder-Schräder, Gerrit Rietveld, 1924

hoje contemporâneo – uma forma artística recorrente que envolve media, objeto, observador e espaço.

O *Merzbau*, do artista russo Kurt Schwitters, no contexto desta investigação, representa um processo dinâmico, uma escultura viva, diferente todos os dias, onde o espaço é a obra de arte. Este exemplo é significativo de uma ideia em que o objeto artístico não é um elemento passivo no espaço, nem existe simplesmente para ser olhado. É uma obra que abarca um conceito de relação entre arte e espaço, revolucionário para o seu tempo, onde a ideia de escultura e de pintura são questionadas, onde a 'colagem' é materializada no espaço e não na tela, tornando o *Merzbau*, uma experiência *quase* arquitetónica.[111] Tratava-se de uma colagem à escala do espaço, construída ao longo de treze anos, no estúdio do artista, possivelmente a primeira *time based site specific installation*, uma experiência artística espacial desenvolvida com a utilização de técnicas de adição, substração e mutação dos elementos – uma (re)coleção de memórias da cidade, onde já reside a ideia do visitante como um espectador rodeado de espaço.

1.2.4 A estética espacial de *De Stijl*

O movimento *De Stijl*, também conhecido por Neoplasticismo, teve o seu início em 1917 e existiu durante, aproximadamente, catorze anos, através de obras determinantes de artistas e arquitetos. É em 1923 é realizada a Exposição *Les Architectes du Groupe "de Styl"* em Paris, na galeria Léonce Rosenberg, onde Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren procuram representar uma síntese da sua estética arquitetónica onde apresentam obras de van Doesburg, van Eesteren, Vilmos Huszár, Ludwig Mies van der Rohe e El Lissitzky. Nesta exposição demonstram, através do modo expositivo e das obras expostas, que existe um espaço no

111 O'Doherty sobre o Merzbau defende que: '*There is something involutional and inside-out about the Merzbau. Its concepts had a kind of nuttiness that some visitors acknowledged by commenting on its lack of eccentricity. Its numerous dialectics – between Dada and Constructivism, structure and experience, the organic and the archeological, the city outside, the space inside – spiral around one work: transformation*.' Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (1976)* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979), 45.

1.15 *Composição Vermelho, Azul, Verde e Amarelo*, Piet Mondrian, 1920

1.16 Café Unie, Jacobus Johannes Pieter Oud, 1925

1.17 Cité dans l'Espace, Friedrich Kiesler, 1925

tempo, onde as obras dos arquitetos e dos artistas representados têm de facto, ideias comuns o suficiente para realizarem uma exposição conjunta. Como resultado dos princípios defendidos nessa exposição Rietveld desenha a Casa Schröder-Schräder (1924), em Utrecht, que representa a materialização dos dezasseis princípios lançados por van Doesburg em *Naar een Beeldende architectuur* [Dezasseis pontos para uma arquitetura plástica], onde afirma que a obra devia ser: '*elementary, economic and functional; un-monumental and dynamic; anti-cubic in its form and anti-decorative in its colour*.'[112] O elementarismo da Casa Schröder-Schräder, bem como a sua plasticidade, é evidente na espacialidade e nas vistas interiores, que se assemelham a uma pintura de Piet Mondrian, no entanto a abstração associada aos princípios do grupo é mais evidente na sua aparência exterior, do que na sua espacialidade interior, possivelmente porque os alçados poderiam ser tratados, por excesso, como superfícies que vão ao encontro da tela. Também o Café Unie (1925), do arquiteto holandês J. P. Oud, construído em 1925,[113] representava os princípios defendidos nas publicações De Stijl, nomeadamente na fachada onde se encontra uma composição com as cores primárias característica do grupo.

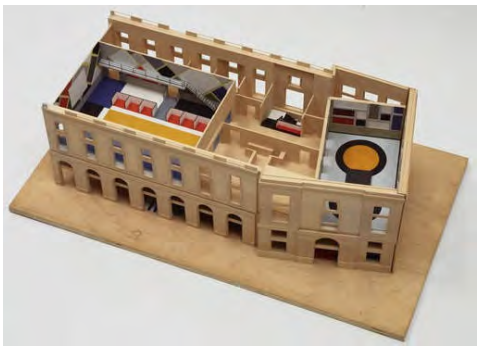
O arquiteto ucraniano Friedrich Kiesler,[114] que se torna uma personagem singular da sua época pela transversalidade da sua obra, considera que na modernidade as fronteiras entre as várias áreas disciplinares se diluem. Kiesler torna-se membro do *De Stijl* em 1923 e, no contexto da *Exposition internationale des Arts Décoratifs* de 1925, o arquiteto Josef Hoffmann confia a Kiesler a construção de um *stand* dedicado ao teatro da qual resulta a obra seminal *Cité dans l'Espace* (1925). Aqui encontram-se, além da identificação com os princípios de *De Stijl* e do Construtivismo, a ideia geradora da maioria dos seus trabalhos ao longo da sua obra, a ideia da obra de arte total. Kiesler manifesta, a partir de então de forma mais notória, uma maneira de pensar o espaço como uma espacialidade transgressiva – *'l'Endless Space'* -, tal como materializa na sua *'Endless House'* (1947-60) (não construída). Desde modo Kiesler segue um caminho de oposição conceptual ao funcionalismo e ao International Style.[115] A comissária da

112 Theo van Doesburg em Frampton, *Modern Architecture*, 1980, 145.

113 Café bombardeardo durante a Segunda Guerra Mundial, e reconstruído noutro local da cidade em 1986.

114 Também conhecido pela sua obra como artista e cenógrafo. Que é o autor do *Endless Theatre Project* (1924), e da *Endless House* (1947–60).

115 Em 1949 Kiesler escreve um Manifesto que denomina 'Anti Funcionalismo' publicado na revista Architecture d'Au-



1.18 Cafe l'Aubette, Theo Van Doesberg, 1928
1.19 Maquete Cafe l'Aubette

exposição *Frederick Kiesler Artiste-Architecte* (1996) no Centro Georges Pompidou, Chantal Béret, considera que na obra de Kiesler encontra-se:

'*Deux thèmes majeurs traversent la trajectoire vagabonde et polymorphe de l'oeuvre de Frederick Kiesler et constituent les deux pôles conceptuels de ses recherches: l'espace sans fin et la vision. La continuité, partant de la spirale, prendra la forme paradigmatique de l'oeuf, la vision, elle démultipliera dispositifs et machines à voir. L'un et l'autre se croiseront dans des «architectures de la vision».*'[116]

No Café L'Aubette (1928), em Estrasburgo, de Van Doesburg, que conta com a participação dos artistas Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp no desenho de um dos dois espaços totais do café, é evidente que se encontra uma espacialidade onde os princípios de van Doesburg estão obviamente presentes.[117] Sobre este projeto Van Doesburg escreve:

'The track of man in space (from left to right, from front to back, from above to below) has become of fundamental importance for painting in architecture…In this painting the idea is not to lead man along a painted surface of a Wall, in order to let him observe the pictorial

jourd'hui. John Frederick Kiesler, «Manifeste du corréalisme ou les états unis de l'art plastique», *Architecture d'aujourd'hui*, Junho de 1949.

116 Chantal Béret, «Communiqué de presse: Frederick Kiesler Artiste- architecte», *centrepompidou*, acedido 29 de Janeiro de 2016, https://www.centrepompidou.fr/media/document/fa/36/fa3621b6d12c2e995928ffd53571dd26/normal.pdf.

117 No artigo de van Doesburg e Cornelis van Eesteren '*No Caminho da construção coletiva, Comentário ao Manifesto V*' (1924) os autores, através de vários pontos de afirmação do movimento, consideram que o problema de resolução da síntese arquitetónica reside numa aproximação mais objetiva e técnica. Referem que: '*Devemos compreender que a arte e a vida não são domínios separados. É por isso que o conceito de arte deve desaparecer, porque é uma ilusão que não tem qualquer ligação com a vida real. A palavra arte não quer dizer absolutamente nada. Em seu lugar deveríamos construir o nosso ambiente segundo as leis criadoras, estabelecidas elas mesmo a partir de um princípio intangível. Estas, leis que englobam igualmente as da economia, da matemática, da técnica, da higiene, etc., trazem uma nova unidade plástica.*' Theo van van Doesburg e Cornelis Eeteren, «No Caminho da Construção Colectiva, comentário ao Manifesto V (1923)», em *Teoria e crítica de arquitectura: século XX*, ed. José Manuel Rodrigues (Lisboa: Ordem dos Arquitectos Caleidoscópio, 2010), 136.

1.20 *Light-Space Modulator*, Laszló Moholy-Nagy, 1922
1.21 *Haus am Horn*, Georg Muche, 1923

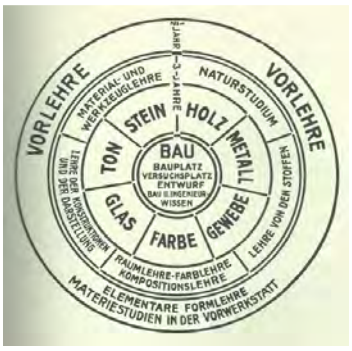
development of the space from one wall to the other, the problem is to evoke the simultaneous affect of painting and architecture.'[118]

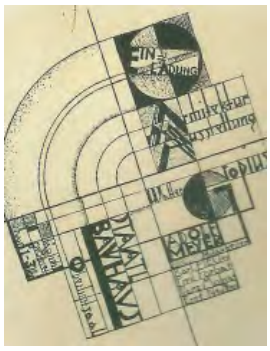
Esta obra destaca-se das pinturas de Mondrian, e oferece uma nova espacialidade, uma nova identidade estética que não repete, mas inova, dentro dos princípios que procura seguir, uma materialização inédita das ideias conceptuais perseguidas pelo grupo, tornando-se também a última obra notável do Neoplasticismo. No Café L'Aubette o espaço é composto pela unicidade que lhe é conferida através do trabalho conjunto da arte e da arquitetura, resultando um espaço que não seria o mesmo sem uma das partes, uma verdadeira obra *Gesamkunswerk*. Onde a presença da arte não é meramente decorativa mas faz parte do todo, resultando numa convergência de áreas disciplinares da qual resulta um *espaço contaminado*; a arquitetura e a arte, na sua confluência vão ao encontro das várias valências do espaço de encontro e de lazer, tendo em conta a relação do movimento do corpo, representando uma fusão da arquitetura/arte com a vida quotidiana.

1.2.5 O espaço na Bauhaus

'*The ultimate aim of all visual arts is the complete building! (...) Today the arts exist in isolation, from which they can be rescued only through the conscious, cooperative effort of all craftsmen. Architects, painters, and sculptors must recognize anew and learn to grasp the composite character of a building both as an entity and in its separate parts. Only then will their work be imbued with the architectonic spirit which it has lost as "salon art."* [119]

118 Frampton, *Modern Architecture*, 2007, 148.
119 Walter Gropius, Bauhaus Manifesto 1919, in Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture, ed. Ulrich Conrads (Cambridge, MA: MIT Press Cambridge, 1975), 49.





1.22 Diagrama publicado por Walter Gropius nos estatutos da Bauhaus em 1922
1.23 Convite para a *'Ausstellung für unbekannte Architekten' [Exposição de Arquitetos Desconhecidos]*

O conceito da Escola da Bauhaus[120] onde é possível identificar a ideia de *espaço contaminado* encontra-se inerente à prática comum aplicada na escola de *união das artes*, associada à ideia de *gesamtkunswerk* [obra de arte total] do compositor alemão Richard Wagner,[121] presente como princípio conceptual transversal às obras da Bauhaus. Tal acontece no '*Light-Space Modulator'* (1922), do *designer* e professor Laszló Moholy-Nagy; e na '*Haus am Horn*'[122] (1923) (também denominada '*Versuchshaus*') ou 'casa experimental' do pintor Georg Muche - na qual se inclui o contributo técnico dos arquitetos alemães Walter Gropius e Adolf Meyer -, construída para a exposição da Bauhaus de 1923 em Weimar.

Antes de analisar as obras mencionadas procurar-se-á incidir sobre o arquiteto alemão Walter Gropius, o primeiro diretor da Escola da Bauhaus (1919-28) - uma personagem determinante para o percurso da Bauhaus, enquanto visionário do espaço como fonte de práticas artísticas, e onde se assiste à convergência das várias áreas disciplinares associadas à arte, nas quais se inclui a arquitetura.

Antes da existência da Bauhaus, Gropius identifica-se com o grupo *Concelho de Trabalhadores da Arte* [*Arbeitsrat für Kunst*] iniciado em Novembro de 1918 com os arquitetos Bruno Taut e Adolf Behne, baseando-se na visão sociocultural do poeta alemão Paul Scheebart, que acreditava que a arquitetura de vidro refletia valores culturais de uma nova sociedade emergente. Taut e Behne defendem uma obra de arte total sobre o princípio de que a arte, em conjunto com o

120 Surge em 1919 na República de Weimar, e tem o seu fim em 1933, tendo tido a sua existência entre as duas Guerras Mundiais, sendo que a 2ª Grande Guerra, nomeadamente o Nazismo, tem o papel decisivo no fecho da escola. O seu desenvolvimento e evolução teve flutuações dependentes das diversas situações políticas que decorrem entre os anos 1919 e 1933, como a mudança das suas instalações de Weimar para Dessau em 1925 e, posteriormente, para Berlin em 1932. Apesar de não se tratar de uma escola de arquitetura tem sempre arquitetos como diretores: Walter Gropious até 1928; Hans Meyer (1889-1954) até 1930; Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) até ao seu fecho em 1933.

121 O conceito Gesamkunstwerk (1849) [Obra de Arte Total] tem a sua origem nas ideias do compositor alemão Richard Wagner, e integrava-se como conceito estético do romantismo alemão do século XIX, aplicado às artes cénicas. Wagner defendia a integração da música, do teatro, do canto, da dança e das artes plásticas numa só forma artística como crítica ao conceito de ópera então em voga, que parecia valorizar o 'drama' das peças dando ênfase apenas à música. Para o efeito, este compositor constrói o Teatro de Bayreuth com o sentido de aplicar as suas teorias.

122 Considerada pela UNESCO como 'world heritage' desde 1996.

1.24 Exposição *'Ausstellung für unbekannte Architekten'*

1.25 *Zukunftskathedrale* [the catedral of the future], Lionel Feininger

público, deve formar uma única entidade, e que a mesma se deve dirigir, não a um estrato social diferenciado mas ao público em geral. Pretendem uma união das artes no sentido de atingir uma arquitetura única. Assim, Gropius junta-se a Taut e Behne no sentido de formarem um conjunto de profissionais das várias áreas disciplinares da arte, incluindo a arquitetura, conseguindo reunir artistas, arquitetos e benfeitores que defendiam uma unidade cultural, através da construção de edifícios em que cada área disciplinar exercia o seu contributo para o resultado final. Estes autores pretendiam a ausência de barreiras entre as artes, encontrando na arquitetura o sentido de unidade, onde se reuniam as várias especialidades artísticas. Ou seja, estabelecem princípios de ligação entre a arte e a arquitetura no sentido de alcançar uma obra que traduza os valores culturais de então. No entanto, é no texto introdutório que Gropius escreve para a exposição '*Ausstellung für unbekannte Architekten*' [*Exposição de Arquitetos Desconhecidos*][123] que o grupo *Concelho de Trabalhadores da Arte* organiza em 1919 em Weimar - com obras dos arquitetos Otto Bartning, Max Taut, Berhard Hoetger, Adolf Meyer e Erich Mendelsohn -, que Frampton[124] acredita encontrar-se a base do programa da Bauhaus de Weimar (publicado um mês mais tarde):

'We must want, imagine, and create the new architectural concept of co-operatively. Painters, sculptors break down the barriers around architecture and become co-builders and comrades-in-arms towards art's ultimate goal: the creative idea of the cathedral of the Future [Zukunftskathedrale]. Which will, once more encompass everything in the form – architecture and sculpture and painting.'[125]

Também segundo Frampton, nestas palavras de Gropius, encontra-se refletida a ideia de um sentido de *obra de arte total – gesamtkunswerk* – ao serviço de uma igualdade de importância profissional e, consequentemente, de igualdade social, uma vez que cita as palavras de Gropius

123 Walter Gropius em Frampton, *Modern Architecture*, 1980, 118.
124 Ibid.
125 Ibid.

1.26 Casa Sommerfeld, Walter Gropius e Adolf Meyer, 1921

1.27 Entrada Casa Sommerfeld

onde defende a criação de uma nova associação de artesãos sem distinção de classes.[126]

Por seu lado Forgács introduz outra aproximação aos princípios da Bauhaus que vai ao encontro da importância da obra de Moholy-Nagy na escola, pois afirma que '*although the Expressionist beginnings of the Bauhaus conflicted with its Constructivist learnings after the arrival of Moholy-Nagy, most of its artists were modernists in the sense that they all sought to reveal the fundamentals of materials, forms, and processes.*'[127]

Durante a presença do artista húngaro László Moholy-Nagy como diretor do *workshop* de Metais da Bauhaus (1923-25 Weimar; 1925-28 Dessau), denota-se a produção de objetos de índole construtivista devido à influência que teve o seu contacto com El Lissitzky (durante a estadia deste último na Alemanha para a preparação da Exposição Russa de 1922). Mas o destaque de Moholy-Nagy na Bauhaus deve-se à construção do seu '*Light-Space Modulator'* apresentado, pela primeira vez, na contribuição alemã - *Deutscher Werkbund* – para a Exposição Internacional de Paris em 1930. Esta obra reflete, um 'estilo' e a estética do Construtivismo Elementarista e, segundo Frampton, resulta da influência de Vkhutemas (Escola Superior de Estudos Técnicos e Artísticos) da União Soviética, e da influência da estética de *De Stijl* trazida pelo arquiteto holandês Theo Van Doesburg, bem como de uma aproximação pós-cubista à *forma*, que deriva dos *workshops* de escultura dirigidos pelo artista alemão Oskar Schlemmer.[128] Tratava-se de uma obra composta por três painéis materializados por uma estrutura metálica e vidro, colocadas sobre um disco rotativo, onde Moholy-Nagy explora as sombras e cores produzidas pela peça projetadas na parede do espaço.

A Casa Sommerfeld (1920-21) de Gropius e Meyer, construída em Berlim-Dahlem, e a '*Haus am Horn*', refletem as dicotomias a que se assistia então na Bauhaus. A Casa Sommerfeld é construída como uma casa tradicional alemã - em madeira, e com interiores concebidos no

126 Frampton cita Gropius nas sua defesa de como devem funcionar os membros da Bauhaus: 'to create a new guild of craftsmen, without the class distinctions which raise na arrogante barrier between craftsmen and artists'. Frampton, *Modern Architecture*, 2007, 123.

127 Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmoderni:, Vol. 2, 1945 to the Present, 2004*, 2nd edition (New York: Thames & Hudson, 2011), 186.

128 Frampton, *Modern Architecture*, 2007, 126.

1.28 Obra realizada com folhas de papel do artista Gustav Hassenpflug, 1928
1.29 *(Untitled) Stack*, Donald Judd, 1967

sentido da *gesamtkunswerk*, onde artesãos de várias especialidades de juntam para criar uma obra única. A '*Versuchshaus*' ou casa experimental, construída no âmbito da exposição da Bauhaus de 1923, em Weimar, representa os princípios construtivos defendidos pela Bauhaus, que envolve a colaboração de todos os ateliers da escola, sendo concebida como uma casa modelo onde se encontravam eletrodomésticos e equipamentos tecnicamente modernos para ser uma *Wohnmaschine* [máquina de viver].

'*This minimum-circulation house was organized around an 'atrium' – not an open court but a clerestory-lit living room surrounded on all sides by bedrooms and other ancillary spaces. Each of these perimeter rooms was equipped in a austere manner, with exposed metal radiators, steel windows and door frames, elemental furniture and unshaded tubular light fittings*.'[129]

Todo o equipamento mencionado é feito na Bauhaus, com exceção do equipamento de cozinha e casa de banho, que são equipadas com materiais e metodologias construtivas e técnicas totalmente inovadoras.

A Escola da Bauhaus continua a ser uma fonte contemporânea de inspiração para vários arquitetos e artistas, assim como o foi nos anos 1960, como é o caso do paralelismo aqui lançado entre a obra do artista Gustav Hassenpflug realizada com folhas de papel (1928), colocadas numa parede e as obras '*Stacks*' do artista americano Donald Judd. Onde, apesar de poder ser uma coincidência, são duas obras que, através dos diversos elementos suspensos em altura na parede, alcançam resultados esteticamente próximos. Segundo Forgács, os artistas e arquitetos da '*sixties generation*' encontram na Bauhaus um paralelo de ideias e utopias[130] que serviram como fonte ao estabelecimento dos novos paradigmas sobre o conceito de espaço que se encontram na arquitetura e na arte, que conduzem às convergências dessas áreas disciplinares e, muitas, vezes à diluição das fronteiras entre ambas, como se verá mais à frente neste texto.

129 Ibid., 127.
130 Éva Forgács, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, trad. John Bátki (Budapest ; London ; New York: Central European University Press, 1995), 3.

1.30 Maison la Roche, Le Corbusier, 1923-24

1.2.6 A *Promenade Architecturale*

'L'architecte, par l'ordonnance des forms, réalise un ordre qui est une puré création de son esprit; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sente n accord avec celui du monde, il determine des movements divers de notre esprit et de notre coeur; c'est alors que nous ressentons la beauté. '[131]

Alguns arquitetos modernistas, como é o caso de Le Corbusier, ao explorar a transparência nos seus edifícios, refletem sobre o movimento e o olhar do observador no espaço, como uma visão fotográfica e cinemática. De acordo com Colomina, '*the point of view of modern architecture is never fixed*'[132] – traduzindo-se num interesse pelo espaço, não apenas do ponto de vista da arquitetura, mas transportando as suas reflexões para outras áreas disciplinares do conhecimento onde, '*movimento*', '*observação*' e '*visão emoldurada*', se tornam premissas associadas a conceitos de arquitetura.

Le Corbusier, ao longo da sua obra, também deixa uma herança arquitetónica à sociedade. Nomeadamente, com a *Promenade Architecturale*, através da qual, e segundo Flora Samuel, o autor pretende '*assist people in the process of savoir habiter [knowing how to live]'*[133] – bem como procurava ensinar a experienciar os seus edifícios, e fá-lo, sugerindo uma circulação de reconhecimento pelo espaço construído. Le Corbusier enfatiza como, durante a fase de desenho, o movimento do futuro utilizador do espaço é tido em conta como um fator presente nas suas reflexões sobre arquitetura: *'it is while walking, moving from one place to another, that one sees*

131 Le Corbusier, *Vers une architecture (1923)*, ed. Eugène Claudius-Petit, Nouvelle édition revue et augmentée d'une lettre inédite de l'auteur, Architectures (Paris: Éditions Arthaud, 1977), 1.

132 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass u.a.: The MIT Press, 1996), 6.

133 Flora Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, 1st Edition. edition (Basel: Birkhäuser Architecture, 2010), 9.

1.31 Villa Savoye, Le Corbusier, 1929-31

how the arrangements of the architecture develop'.[134]

A obra *The Promenade Architecturale* da arquiteta Flora Samuel é dedicada à compreensão do conceito anteriormente mencionado, defendendo a sua 'presença' nos projetos e obras de Le Corbusier e demonstrando a sua possível desmaterialização através de uma espécie de fórmula identificativa, baseada nos seguintes elementos: '*threshold*; *sensitising vestibule*; *questioning – savoir habiter*; *reorientation* and *culmination*'.[135] O livro de Samuel tornou-se uma fonte de grande utilidade para o tema tratado nesta dissertação, no entanto, apesar de a autora mencionar a preocupação de Le Corbusier com o movimento do corpo no espaço,[136] não remete para a relação entre a *promenade* e o movimento do utilizador no espaço como um ultrapassar de barreiras na arquitetura modernista. Ou seja, interessa a compreensão da *Promenade Architecturale* como um aspeto fundamental que irá influenciar a arquitetura contemporânea e a sua relação e *contaminação* com a arte.

Os dois projetos, do início da obra de Le Corbusier, onde a *Promenade Architecturale* tem uma presença mais evidente são a Maison la Roche (1923-24) e a Villa Savoye (1929-31). A primeira é composta por duas casas, sendo uma delas construída para um colecionador de arte, o que poderá ter influenciado a descrição em forma de *promenade* que Le Corbusier faz do projeto, devido à sua semelhança com uma aproximação museológica ao espaço, de forma a visualizar as obras de arte nele presentes, oferecendo ao utilizador uma sequência de experiências sensoriais e espaciais:[137]

'*Cette seconde maison*[138] *sera donc un peu comme une* promenade architecturale [itálico]. *On entre: le spectacle architectural s'offre de suite au regard; on suit un itinéraire et les perspectives*

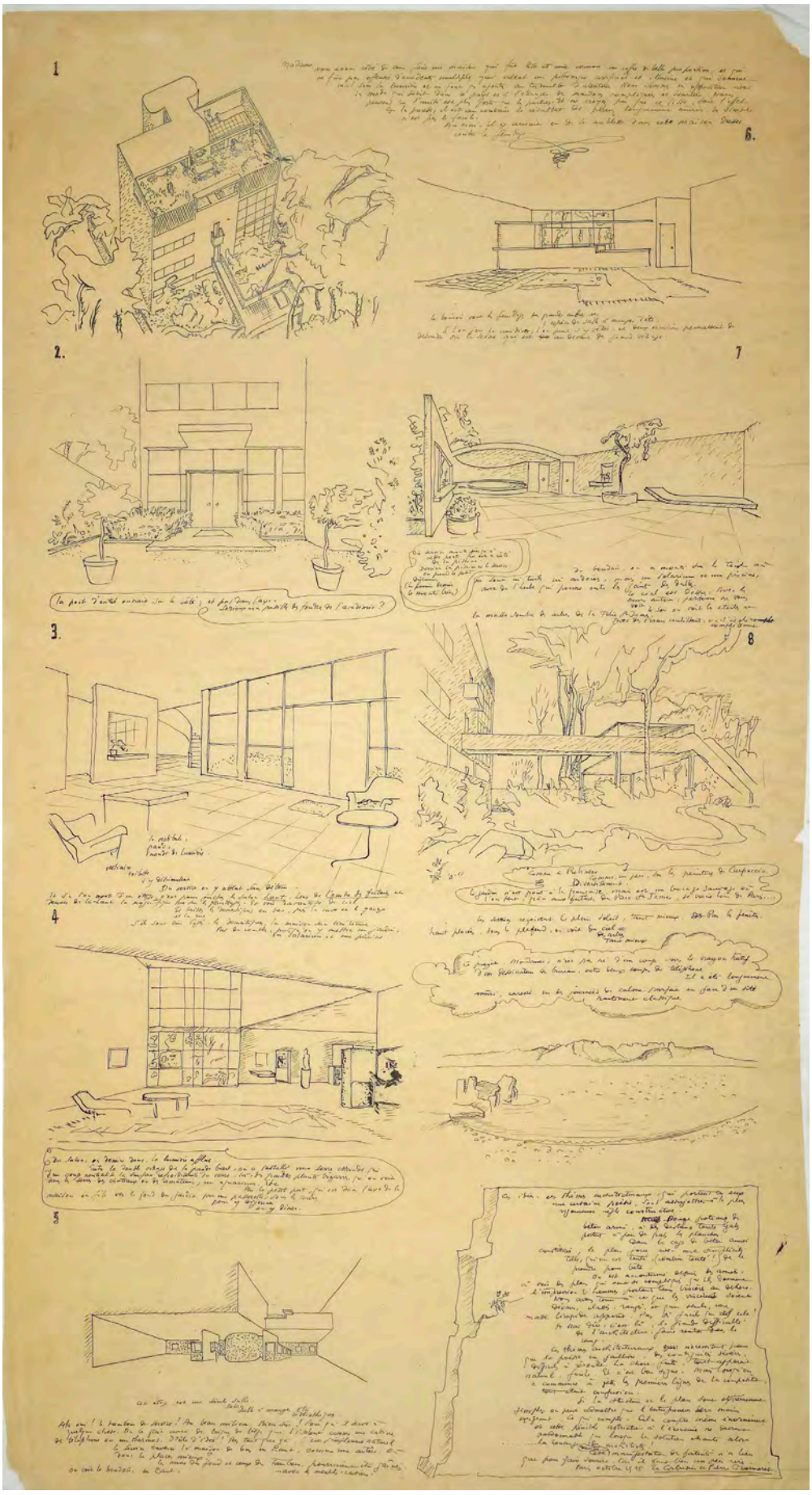
134 Le Corbusier in Le Corbusier, Willy Boesiger, e O. Stonorov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète de 1910-1929 (1929), 1º Volume*, ed. Max Bill e A. J. Dakin, 9ème édition, Les éditions d'architecture (Zurique: Les Éditions d'Architecture, 1967), 24.

135 Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, 10, 25.

136 Ibid., 35, 39.

137 Le Corbusier in Le Corbusier, Boesiger, e Stonorov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 60.

138 Referindo-se a uma das casas que compoêm a Maison la Roche que pertencerá ao colecionador de arte.



1.32 Carta à Madame Meyer, Le Corbusier e Pierre Jeanerret, 1925

1.33 *Promenade Architecturale*, fotografia de Marius Gravot

se développent avec une grande varieté; on joue avec l'afflux de la lumière éclarant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale. A l'intérieur, les premiers essais de polychromie, basés sur les réactions spécifiques des couleus, permettent le «camouflage architectural», cést-à-dire l'affirmation de certains volumes ou, au contraire, leur effacement. L'intérieur de la maison doit être blanc [itálico], mais pour que ce blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée [itálico]*: les murs en pénombre seront bleus, ceux en pleine lumière seront rouges; on fait disparaîte un corps de bâtisse en le peignant en terre d'ombre naturelle puré et ainsi de suite*.' [139]

Samuel considera que a primeira vez que a ideia da *Promenade Architecturale* é revelada por Le Corbusier, embora de forma subliminar, é na carta que este e Pierre Jeaneret dirigem à sua cliente Madame Meyer (1925).[140] Na carta, descrevem a primeira proposta para a casa através de uma enumeração sucessiva dos espaços propostos, sob a forma de uma *promenade*[141], acompanhada de esquiços de Le Corbusier que representam, de forma sequencial os espaços, demonstrando a reflexão, já então presente, no pensamento do arquiteto, sobre o tema do movimento do utilizador no espaço. Contudo onde Le Corbusier utiliza, de forma explícita, a expressão *Promenade Architecturale* é na descrição da Villa Savoye: '*Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnant.*'[142] Para ilustrar a importância da *Promenade Architecturale*, na Villa Savoye, Le Corbusier, depois da construção da casa, usa uma fotografia de Marius Gravot ilustrando a rampa e chama-lhe *Promenade Architecturale.*[143] Além disso, este arquiteto

139 Le Corbusier in Le Corbusier, Boesiger, e Stonorov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 60. Apesar de aqui Le Corbusier utilizar a expressão Promenade Architecturale não é certo a data do texto uma vez que se encontra integrado na publicação citada sem uma data afeta ao mesmo.

140 Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, 9.

141 Le Corbusier e Jeanneret in Le Corbusier, Boesiger, e Stonorov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 89.

142 Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète 1929-1934 (1934), 2º Volume*, 8ème édition, Les éditions d'architecture (Zurique: Les Éditions d'Architecture, 1967), 24.

143 Ibid., 30.

compreende a rampa como o elemento arquitetónico determinante para a identidade da casa, e para a *promenade*, enfatizando a fluidez de movimento que se pretende oferecer ao usufruidor do espaço, usando a rampa como um elemento de circulação lenta (ou velocidade reduzida) – convidando à contemplação. *Promenade de contemplação* associada também à amplitude do espaço, à '*planlibre'* [planta livre] e à '*fenêtre longueur'* [janela longa][144] - aspetos que focam uma visão cinemática, enquadrando o olhar e, consequentemente, o movimento, de forma a enfatizar os momentos de liberdade – onde os limites do corpo parecem ser destruídos através da visualidade e movimento, que o corpo pode imaginar, mas não possuir por completo.

Além de ser, de acordo com Samuel, '*a key term in the language of modern architecture*,'[145] a *Promenade Architecturale* de Le Corbusier reflete a capacidade do utilizador de ajustar as suas capacidades de habitabilidade ao espaço. Inclusivamente esta *Promenade*, além de influenciar a caracterização do espaço, é testemunha da sensibilidade de Le Corbusier na criação de um '*savoir habiter',* afastado das noções de contemplação do espaço ausente de movimento, associado ao Modernismo.

Beatriz Colomina parece compreender a importância da *Promenade Architecturale* sugerindo uma nova problematização que significa um passo em frente na apreensão do espaço arquitetónico contemporâneo. A autora relaciona as fronteiras entre espaço interior e exterior, como se tratasse de uma fusão entre ambos, desde que se entra até chegar ao terraço – o que, na descrição de Le Corbusier, não significa ir para o exterior, mas ir para um espaço de natureza diferente.[146]

Os conceitos apresentados nesta secção da dissertação foram considerados ser os que melhor permitem explorar o início de um 'questionar' de realidades estabelecidas no universo das artes e da arquitetura no início do século XX ao nível do espaço. Nomeadamente por colocarem em causa o entendimento do mesmo enquanto 'forma', por autores, cuja reflexão dá origem a conceitos que virão a acompanhar a evolução de práticas artísticas e arquitetónicas até aos dias de hoje.

Como é o caso de Adolf Loos cuja reflexão sobre o espaço, enquanto arquiteto, em conjunto com o seu interesse por temáticas da arte resulta na *construção* de *Raumplan*. Este último conceito é *materializado* diretamente no espaço através da forma construtiva espacial, sendo inédita a maneira como, através desta ideia, se dá início à consciencialização da sucessão espacial, bem

144 Le Corbusier in Le Corbusier, Boesiger, e Stonorov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 128.

145 Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, 15.

146 '*Such a promenade necessarily involves a transformation of our sense of architecture. The way we think about architecture is organized by the way we think about the relationship between inside and outside, private and public. With modernity there is a shift in these relationships, a displacement of the traditional sense of an inside, an enclosed space, established in clear opposition to an outside*.' Colomina, *Privacy and Publicity*, 12.

1.34 Capa do livro *Inside the White Cube, the Ideology of the Gallery Space*

como da construção da identidade e unicidade de um espaço que existe em continuidade com um outro que o antecede ou lhe é subsequente. Também a *Promenade Architecturale* de Le Corbusier, com a qual é possível estabelecer paralelismos com o conceito anteriormente citado, remete, de uma forma mais física para a fluidez espacial através do percurso, introduzindo o fator deslocação e movimento do observador no espaço, como um aspeto determinante para a compreensão deste conceito. Anteriormente à Promenade Architecturale EL Lissitzky com o *Proun-Room* destaca a importância do movimento do observador no espaço para a sua completude. É também na tridimensionalidade do Cubismo, na estética do De Stijl e na exploração de espaço na Bauhaus que foram encontradas referências que permitiram uma problematização do conceito de *espaço contaminado* face a uma identificação do mesmo nestes conceitos. Uma vez que o questionamento quer por arquitetos quer por artistas do espaço enquanto forma demonstra como, no início do século XX, ambas as áreas disciplinares ainda questionavam valores próximos. Como são o caso da importância da *perceção,* da *cenestesia* e do *movimento,* e de forma mais subliminar de valores como a *empatia* e dos conceitos de *forma aparente* e de *forma efetiva* - fatores que conduzem a uma reflexão espacial que conduz a obras de arquitetura e de arte inovadoras no contexto de uma reflexão sobre o espaço. Ao mesmo tempo que justifica a aproximação e exploração de ideais que se irão materializar espacialmente através do apelidado *espaço contaminado*.

1.3 O Espaço Além da Forma: A Arte Questiona o Espaço

1.3.1O Espaço e a arte no campo expandido

A partir da década de 1960 noções como '*ready-made*',[147] '*conceptual art*',[148] '*expanded field*',[149] '*happenings*',[150] e '*sculpture as a place*',[151] vieram questionar o espaço, introduzindo o conceito de 'objeto-instalação', situado muito para além da escultura 'no plinto', mas também aquém da espacialidade e da funcionalidade arquitetónicas. Ou seja, a resposta da arte ao questionar o espaço, nos anos 1960, será o conceito de instalação e todos os termos a si associados entre os quais as noções supramencionadas.

Observa-se que a arte é pensada, não como um objeto isolado, mas como um elemento inserido no espaço. A arte '*site-specific*' contribui para se questionar o lugar como *espaço* criado pela arquitetura, ocupado e transformado para que um objeto artístico o habite. Pode-se então dizer que a arte contemporânea questiona a definição de lugar escultórico e a sua especificidade. Este raciocínio, conduz, igualmente, às questões colocadas pelo artista americano Carl Andre, que transforma o espaço em objeto de perceção através da sua intervenção escultórica – '*sculpture as a place*',- sobre o qual Ulrich Loock defende que '*o seu trabalho não coloca o espetador perante um objeto, mas antes dentro do espaço*'.[152]

Atualmente, as diversas formas de criação artística exprimem-se através de diversos meios tecnológicos e áreas distintas, encontrando no espaço arquitetónico e urbano um suporte físico para a sua existência, e na Teoria da Arquitetura uma interdisciplinaridade consonante ou dissonante, mas claramente inspiradora. Também a arquitetura, tal como enunciado anteriormente, procura na arte contemporânea uma base concetual para o objeto arquitetónico na forma como questiona o espaço, tendo revisitado muito a experiência artística das últimas

147 Em 1917 Marcel Duchamp, com o pseudónimo de Richard Mutt, submete um urinol à Exposição da Sociedade de Artistas Independentes de Nova Iorque intitulado *Fountain*. Na mesma altura é publicado um texto na última edição de *The Blind Man*, Nova Iorque, Maio de 1917, sem identificação do autor sobre Richard Mutt, acreditando-se que a sua autoria seja de Duchamp. Marcel Duchamp, «The Richard Mutt Case, 1917», em *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison e Paul Wood (Blackwell Publishers, 2003), 252. A partir de então Duchamp desenvolve a sua obra à volta da apresentação de obras 'ready-made'.

148 Conceito lançado por Joseph Kosuth, Joseph Kosuth, «Art After Philosophy, 1969», em *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison e Paul Wood (Malden, Oxford: Blackwell Publishers, 2003), 852–61.

149 Conceito originalmente utilizado por Rosalind Krauss, Krauss, «Sculpture in the Expanded Field (Originalemte Publicado Em October, Volume 8, Spring 1979)».

150 Conceito inicialmente utilizado por Allan Kaprow quer na designação das suas obras, quer em escritos que desenvolve sobre '*happening*'. Allan Kaprow, «Assemblages, Environments and Happenings, 1966», em *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison e Paul Wood (Blackwell Publishers, 2003), 717–22.

151 Conceito desenvolvido por Carl Andre, Philippe Vergne e Yasmil Raymond, *Carl Andre Sculpture as Place (1966), 1958–2010* (New Haven: Yale University Press, 2014).

152 Loock, «Transição para a Arquitectura», 11.

décadas, como uma memória da modernidade nos dias de hoje. De algum modo, na segunda metade do século XX a arquitetura aproxima-se de um mundo real, social e material procurando dar resposta ao projeto capitalista a que se assiste, principalmente, a partir dos anos 1970. Enquanto '*a arte questiona o espaço'* nos anos 1960 e 1970 contribuindo para a redefinição e expansão de novos formatos artísticos - segundo a artista portuguesa Ângela Ferreira a arquitetura desenvolve-se, por oposição, a esse percurso. Ou seja:

'*Fluxus, a Land Art, Arte Povera, Process Art, aparecem no sentido de definir espaços de ações, e os espaços de ação deixam de ser espaços literais e terrenos e passam a ser espaços conceptuais, sociais onde os diálogos passam por um nova necessidade da arte contemporânea em ganhar novos espaços de forma a poder agir com a população e o seu público, que cada vez está mais exotérico e desmaterializado também, mas aqui é o momento em que se questiona será que o objeto de arte é necessário?'*[153]

À luz da afirmação de Ferreira contextualiza-se a forma como o Conceptualismo na arte abraça uma série de movimentos e momentos associados à arte que 'sai do museu', onde é notória a procura de uma nova identidade imaterial para a arte, que se relacionam com aspetos de índole social e de comunicação.

Deste modo, a arquitetura, apesar de se poder *alimentar* e trabalhar com a arte, na procura da imaterialidade, da utopia, e da conceptualização da ideia, do projeto e, até, da própria obra – processos que coincidem com ideias que alimentam os grupos mencionados por Ferreira – compreende que a proximidade à imaterialidade será sempre mais real na arte do que no universo arquitetónico. A arquitetura terá sempre de *existir* no plano material, mas será com elementos fornecidos pela arte que encontrará formas de existência e conceitos sobre o espaço, muitas vezes codificados, e que exigem uma disponibilidade de perceção e reconhecimento espacial, por parte do seu usufruidor, que irá além de 'ver' o espaço mas, antes, vivenciá-lo.

Também, tanto na Europa como nos Estados Unidos, os modelos museológicos modernistas foram sendo postos em causa por artistas e críticos envolvidos num espírito contracultura, contribuindo para que a arte contemporânea assumisse uma nova abrangência devido à sua existência fora do ambiente museológico. A arte procura um novo lugar e afirma-se no 'não-(ao)-museu'. Questionam-se os espaços expositivos dos museus modernos, fazendo com que os artistas 'saiam' do 'cubo branco' - termo iconográfico nos temas da arte e da arquitetura de então - para a realidade exterior.[154] O'Doherty escreve sobre a evolução e importância do *cubo*

153 Ângela Ferreira e Gabriela Raposo, Conversa entre Ângela Ferreira e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?», áudio e vídeo, 28 de Janeiro de 2015.

154 O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (1976)*.

1.35 *Black Bather*, Lucio Fontana, 1933. Cimento colorido realizado para a *Villa-Studio for an artista* (design pelos arquitetos L. Figini e G. Pollinni), apresentado na 5ª Bienal de Milão
1.36 *Relevos para o Monumento Victory*, Lucio Fontana, 1937

branco como espaço expositivo e explora a relação entre *contexto*, *conteúdo* e *perceção* como temas que poderão colocar em causa a pertinência do *cubo-branco* como espaço expositivo de mais uma forma de arte.

A arte passa a instalar-se em espaços não convencionais, espaços com memória, como espaços industriais ou equipamentos abandonados. Ao falar-se de arte contemporânea fala-se em simultâneo de arquitetura, sem se usar diretamente esse universo disciplinar. Também no contexto artístico da década de 1960 reivindica-se uma nova relação com a rua, com o espaço urbano e com a paisagem, 'ocupando' o quotidiano e a sociedade, e fazendo com que o utente 'encontre' arte sem ter de ir ao seu encontro. Os artistas alimentam-se da cultura social e política envolvente, conduzindo esta reciprocidade a uma proximidade social na qual se pode incluir o artista, o habitante, e o visitante.

Posteriormente, os arquitetos 'utilizam' o resultado desse trabalho artístico, para o seu raciocínio projetual. A arquitetura deixa-se contaminar pela prática artística, por esta representar uma expressão temporal, na qual o objeto arquitetónico se insere e por essa forma artística contribuir para que o arquiteto saiba o que o Homem procura parecendo que, com este processo, se afasta das memórias do individualismo modernista.

1.3.2 Os *ambientes espaciais* de Lucio Fontana

Na obra do artista argentino Lucio Fontana[155], nomeadamente na década de 1930, encontra-se uma prática artística que se relaciona com o espaço arquitetónico, devido ao seu interesse pela arquitetura racionalista então em voga em Itália. É então que o artista desenvolve obras de '*architectural sculpture*'[156] inicialmente associadas a esculturas fúnebres e, mais tarde,

155 Apesar da sua nacionalidade argentina é um artista associado à arte italiana por aí viver desde cedo (1927), nomeadamente no auge da sua produção artística.

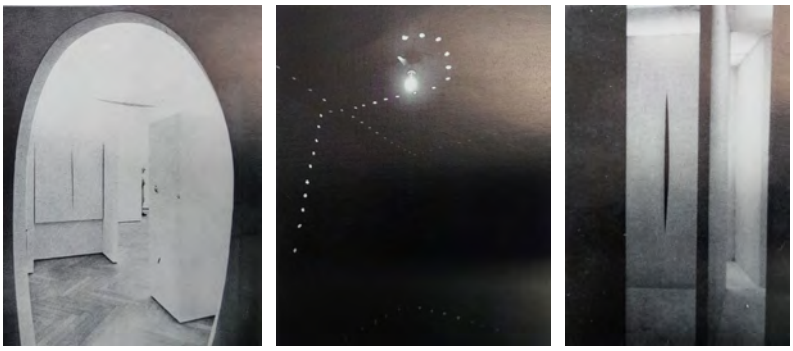
156 Paolo Campiglio, «Relations with Architecture in the Thirties», em *Lucio Fontana*, ed. Enrico Crispolti e Rosela Siligato, trad. Mark Eaton e Felicity Lutz (Milan: Electa, 1998), 48.

1.37 *Monumento para Giuseppe Grandi*, Lucio Fontana, 1931, Obra nunca realizada
1.38 *Ambiente spaziale a la luce nera*, Lucio Fontana, 1949

esculturas realizadas circunscritas a conceitos do Racionalismo bem como do Abstracionismo Milanês, onde é evidente uma tentativa de integração das artes, à semelhança das experiências da Bauhaus e às ideias de Le Corbusier, como é o caso de *Black Bather* (1933). A obra de Fontana atrai a atenção de arquitetos como Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini Luciano Baldessari e do grupo BBPR[157] (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers), que procuravam uma interpretação mediterrânea do racionalismo de Mies van der Rohe e de Le Corbusier.[158] Traduzindo-se em várias colaborações com arquitetos entre as quais *Victory* (1931) alto-relevo de Fontana integrado no memorial nunca construído para a Praça da República, Milão, dos arquitetos R. Zavanella e E. Ciuti.[159]

É nesta década, na obra de Fontana que se encontram elementos de transição dos conceitos das primeiras vanguardas para as neovanguardas. Onde se encontram obras através das quais é possível estabelecer paralelismos com a prática de El Lissitsky, como é o caso do *Monumento para Giuseppe Grandi* (1931), projetado em colaboração com o seu primo o arquiteto Bruno Fontana. Nesta obra Fontana propõe a colocação de uma folha de alumínio com a forma de cone alumínio atravessado por uma lâmina de cristal que Paolo Campiglio associa a uma obra construtivista.[160] Tratou-se de uma proposta controversa e negada a sua construção por se tratar de uma obra '*inspired by concepts of rather extreme…and completely unacceptable modernity*'.[161] Tanto Lissitzky como Fontana, em tempos e contextos diferentes, procuram inicialmente, através da tela, a busca pela tridimensionalidade, compreendendo que essa tridimensionalidade poderá de facto ser alcançada espacialmente – Lissitsky com o *Proun Room* e Fontana com o (primeiro) *Ambiente spaziale a la luce nera* (1949), como analisado no primeiro exemplo, e como se verá sobre este último.

157 BBPR é um grupo de arquitetos que procuravam aplicar os princípios de uma arquitetura racionalista, fundado em Milão em 1932 por Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers.
158 Campiglio, «Relations with Architecture in the Thirties», 50.
159 Lucio Fontana, *Lucio Fontana*, ed. Enrico Crispolti e Rosela Siligato, trad. Mark Eaton e Felicity Lutz (Milan: Electa, 1998), 50.
160 '*When he proposed for the centre of the square a "construtivist" sheet of aluminium in the form of an upturned cone, crossed by a crystal plate: the project was turned down by the Committee*.' Campiglio, «Relations with Architecture in the Thirties», 49.
161 Ibid.



1.39 *Ambiente Espacial*, para a Bienal de Veneza, Lucio Fontana, 1966

1.40 *Ambiente Espacial*, para a Coleção de Arte do Museu de Arte Contemporânea de Lyon, Lucio Fontana, 1967

1.41 *Ambiente Espacial*, para o Museu de Arte Contemporânea de Caracas, Lucio Fontana, 1968

Em 1946, ainda em Buenos Aires Fontana escreve, com alguns dos seus alunos, o *Manifesto Blanco*[162], derivando deste último mais dois textos: 1º *Manifesto Spaziale*[163] e o 2º *Manifesto Spaziale*[164] que desenvolve já em Milão, no qual se refere a uma forma de *Arte Integral*, onde dá primazia ao *movimento* relativamente ao resultado estético do objeto e, principalmente, de onde surge o seu conceito *Spazialismo*. Este conceito implicava uma ação na tela, ou seja, após a pintura terminada, Fontana procedia a sucessivos cortes e perfurações, procurando explorar o espaço 'para lá' da tela, como se procurasse um novo limite que não o do retângulo onde se encontravam as suas pinturas. Para além disso, as obras só estavam completas após esta última intervenção.

É em 1949 que Fontana põe em prática as suas ideias no espaço: na Galeria del Naviglio em Milão, e constrói o que denomina de *Ambiente spaziale a la luce nera* que consiste na apresentação de um objeto escultórico de várias cores suspenso num espaço sem iluminação, pintado com tinta fotoluminescente e iluminado por uma luz ultravioleta,[165] confrontando o observador com um espaço escuro para o visionamento de uma obra de arte, onde a arquitetura é o contentor que dá forma a uma envolvente invisível, pela ausência de luz. Esta obra traduz de forma única a investigação encetada ao longo de anos por Fontana sobre o espaço. Após essa experiência, denomina inúmeras obras de *Conceitos Espaciais* [*Concetti Spaziali*], até que, em 1960 desenvolve o design para novos *Ambientes Espaciais* sob a forma de pinturas, enquanto entre 1964 e 1968 constrói, pelo menos quatro obras denominadas *Ambiente Espacial*.[166] É notório o interesse deste autor pelo tema da espacialidade, nomeadamente pela forma de construir fisicamente as suas ideias. É deste modo que o *Spazialismo* surge como uma ação percursora

162 Lucio Fontana et al., «Manifiesto Blanco (1946)», em *Lucio Fontana*, ed. Enrico Crispolti e Rosela Siligato, trad. Mark Eaton e Felicity Lutz (Milan: Electa, 1998), 115–17.

163 Lucio Fontana et al., «1º Manifiesto Spaziale (1947)», em *Lucio Fontana*, ed. Enrico Crispolti e Rosela Siligato, trad. Mark Eaton e Felicity Lutz (Milan: Electa, 1998), 117–18.

164 Lucio Fontana, «2º Manifiesto Spaziale (1949)», em *Lucio Fontana*, ed. Enrico Crispolti e Rosela Siligato, trad. Mark Eaton e Felicity Lutz (Milan: Electa, 1998), 118–19.

165 Margarida Brito Alves, «O Espaço na Criação Artística do Século XX - Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade». Lisboa: Edições Cobibri. IHA - Estudos de Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 120.

166 Para a Trienal de Milão (1964); para a Bienal de Veneza (1966); para a Coleção de Arte do Museu de Arte Contemporânea de Lyon (1967); e para o Museu de Arte Contemporânea de Caracas (1968).

do que virá a ser, nos anos 1960 as ações próximas da *performance* e dos *happenings*, uma vez que os seus *Conceitos Espaciais* - denominação que dá a muitas das suas obras – que vão desde a pintura, à escultura, e à escrita -, são transportados para o espaço através de um *Ambiente Spaziale*.

É notável na obra deste autor a exploração de um género de prática artística 'arquitetónica' que se fundamenta em questões espaciais, sugerindo interseções entre a arte e a arquitetura que sugerem, e se inserem no *espaço contaminado* em análise nesta dissertação.

1.3.3 A tridimensionalidade de Donald Judd e Robert Morris

Durante os anos 1960, nos Estados Unidos, encontra-se uma parte significativa de trabalho artístico no qual se encontram paralelismos com o *espaço contaminado* no domínio das artes visuais. A autora Julia Schulz-Dornburg, no seu livro '*Arte Y Arquitectura: Nuevas Afinidades*'[167] não incide sobre o tema do *espaço* especificamente, mas propõe uma correspondência entre a arte e a arquitetura contemporâneas. A autora começa por se referir à importância do '*construtivismo russo, De Stijl, o Expressionismo e a Bauhaus*' como '*alguns dos movimentos da história recente nos quais os dois campos lidam com visões compartilhadas e objetivos comuns*',[168] mencionando também os artistas minimalistas como os pioneiros da arte fora do espaço museológico, e defende que '*as fronteiras entre a Arte e a Arquitetura começam a se desfazer à medida que ambas disciplinas buscam inspiração na personalidade e nas necessidades dos futuros habitantes e na natureza do lugar*'.[169]

Um dos textos seminais onde o espaço é re-equacionado, em conjunto com a noção de uma forma de arte entre a pintura e a escultura, e que contribui para a compreensão do que se acabou de afirmar, é o texto '*Specific Objects*'[170] do artista americano Donald Judd. Trata-se de um manifesto à arte minimalista onde o conceito que mais se relaciona com o *espaço contaminado* aqui explorado são as obras a que Judd chama de '*trabalhos tridimensionais*':

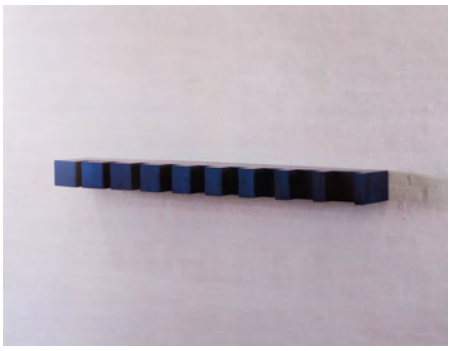
'*Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. (...) The new three-dimensional work doesn't constitute a movement, school or style. The common*

167 Nesta obra Schulz-Dornburg inclui o percurso dos artistas Daniel Buren, Richard Long, Vito Acconci, Andy Warhol, Gordon Matta-Clark, o casal Smithson, *Archigram*, *Archizoom* e *Team X*, como se situando entre as áreas disciplinares da Arte e a Arquitetura.

168 Julia Schulz-Dornburg, *Arte Y Arquitectura: Nuevas Afinidades*, trad. Elena Llorens Pujol (Barcelona: Gustavo Gili, SA, cop., 2000), 7.

169 Ibid., 13.

170 Donald Judd, *Donald Judd: The Complete Writings 1959-1975* (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005), 181–89. Originalmente publicado em *Arts Yearbook 8*, 1965.



1.42 *Untitled*, lacquer on galvanized iron, Donald Judd, 1968

1.43 *Untitled*, clear anodized aluminum, Donald Judd, 1969

aspects are too general and too little common to define a movement. The differences are greater than the similarities. The similarities are selected from the work; they aren't a movement's first principles or delimiting rules. Three-dimensionality is not as near being simply a container as painting and sculpture have seemed to be, but it tends to that.'[171]

Judd afirma que '*almost all paintings are spatial*' e que '*anything in a surface contains space',*[172] dando como exemplo a obra dos artistas Frank Stella, Mark Rothko, Jackson Pollock, Ad Reinhardt e Kenneth Noland, onde se encontram obras bidimensionais de pintura, que incluem explorações espaciais na medida em que sugerem, além de profundidade, uma expansão para o espaço onde estão colocadas.

Judd, na altura em que escreve este texto, ainda considera as obras tridimensionais muito aquém das suas possibilidades, algo que o autor ultrapassa mais tarde, nomeadamente com a obra seminal que desenvolve em Marfa – a Chinati Foundation - como se verá no próximo capítulo. Em '*Specific Objects*' Judd admite que '*the use of three dimensions isn't the use of a given form. There hasn't been enough time and work to see limits. So far, considered most widely, three dimensions are mostly a space to move into*.'[173] Quando este autor se refere a obras tridimensionais refere-se, na realidade, a '*objetos específicos*' que representam espaço real uma vez que são obras que se encontram livres das restrições da pintura, normalmente condicionada à forma retangular da tela presa a uma parede. Com obras de '*objetos específicos*' Judd refere-se a obras tridimensionais que podem adquirir qualquer forma, dimensão, e estabelecer inúmeras relações com o espaço, quer seja interior ou exterior.

As ideias de Judd e do artista americano Robert Morris suscitam diversas críticas sobressaindo os textos dos críticos americanos Clement Greenberg e Michael Fried. Greenberg, em '*Recentness on sculpture*'[174] ao referir-se à arte minimalista denomina-a de '*Primary Structures*' e arte

171 Ibid., 181.
172 Ibid., 182.
173 Ibid., 184.
174 Clement Greenberg, «Recentness of Sculpture (1967)», em *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, A Dutton Paperback (New York: E. P. Dutton, 1968), 180–86.

1.44 Instalação - seis obras em fibra de vidro e contraplacado, Robert Morris, Abril 1964, Dwan Gallery, Los Angeles
1.45 *Mirrowed Cubes*, Robert Morris, 1965-95

'*ABC*',[175] na medida em que considera que os minimalistas não descobrem nada de novo.

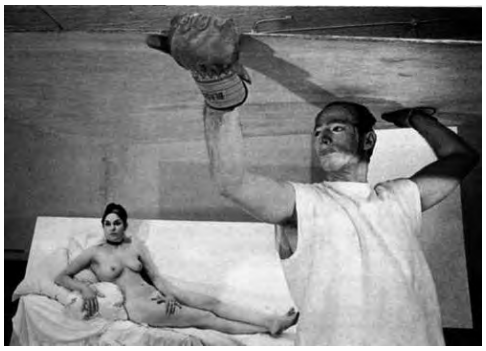
Contudo Judd e Morris lançam conclusões sobre os limites entre a 'arte' e a 'não-arte' que residem na tridimensionalidade e que, '*no matter how simple the object may be, there remain the relations and interrelations of surfasse, contour, and spatial interval*',[176] compreendendo deste modo que o importante na arte minimal não se encontra apenas no objeto mas também no espaço. Ou seja, este último interage com a obra de arte, contribuindo para a sua compreensão e definição. Em contrapartida também a obra de arte posicionada no espaço contribui para a apreensão de ambos.

Em '*Art and Objecthood*'[177] de Fried, o autor reflete sobre a ambivalência do minimalismo face à pintura e escultura nomeadamente através da noção de '*forma*'; do conceito de 'arte' e 'não-arte' e na 'teatralidade'. Fried chama a arte minimal de '*literalist art*' uma vez que considera:

'*It belongs rather to the history almost the natural history - of sensibility; and it is not an isolated episode but the expression of a general and pervasive condition. Its seriousness is vouched for by the fact that it is in relation both to modernist painting and modernist sculpture that literalist art defines or locates the position it aspires to occupy.*'[178]

Segundo Fried a atitude de Judd e Morris perante os seus objetos tridimensionais assume contornos diferentes. Enquanto o primeiro tem a necessidade de apelidar a arte além da escultura de '*specific-objects*', Morris concebe as suas 'formas' tridimensionais à luz da herança da escultura construtivista de Tatlin, Rodcheko, Gabo, Pevsner and Vantongerloo. No entanto Judd e Morris conseguem articular as suas diversas intenções e motivações artísticas numa problemática convergente – a do minimalismo - nomeadamente na maneira como se opõem ao

175 Ibid., 182.
176 Ibid., 183.
177 Michael Fried, «Art and Objecthood (1967)», em *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, A Dutton Paperback (New York: E. P. Dutton, 1968), 116–47.
178 Ibid.



1.46 *Site*, Robert Morris, 1964
1.47 *Plywood Show*, Robert Morris, 1964, Green Gallery, Nova Iorque

tipo de escultura que não vai além de elementos que são adoçados, constituídos por partes que se agregam, e que não questionam nada mais do que a sua existência como objetos singulares. Sendo o mesmo visível na exposição de 1966 '*Primary Structures*' no Jewish Museum em Nova Iorque onde se encontram obras dos dois autores. O que realmente valorizam é a *forma*. Como diz Fried:

'*The shape is the object: at any rate, what secures the wholeness of the object is the singleness of the shape. It is, I believe, this emphasis on shape that accounts for the impression, which numerous critics have mentioned, that Judd's and Morris's pieces are hollow*.'[179]

Mas quando Fried se refere às pinturas de Noland, Olitski, and Stella argumenta que o que é importante é distinguir se as obras destes autores são vivenciadas como pinturas ou como objetos.[180] Apesar da sua argumentação sobre a arte minimal que - devido à maneira como os minimalistas encaram a 'forma' sobre o risco de apresentarem obras que se tratam apenas de objetos formais - considerou-se redutora, Fried vai, sem querer ao encontro de mais um dos fundamentos da arte minimal ao considerá-la '*a new genre of theatre*'[181], baseando-se provavelmente na instalação/performance *Site*[182] (1964) de Robert Morris. No entanto, e apesar de se tratar de uma ação conjunta com a apresentação de formas no espaço, o que Morris parece sugerir não é uma forma de teatro, mas sim aquilo a que hoje, de forma recorrente, é denominado *performance*. Também aqui é levada em conta a importância do espetador no espaço, quer seja pela proximidade com que é confrontado com uma ação artística, quer seja por se encontrar 'dentro' do espaço: a obra de arte existe e acontece. Segundo a arquiteta

179 Ibid., 118.
180 Ibid., 120.
181 Ibid., 125.
182 Instalação e Performance realizada primeiro no Surplus Dance Theater com a artista Carolee Schneemann, Nova Iorque, em 1964. Em que ação consistia de Morris, a usar uma máscara, realizada pelo artista Americano Jasper Johns, removia placas de contraplacado até revelar Schneemann sentada nua numa posição semelhante à que se encontra na pintura *Olympia* (1863) de Edourd Manet. Até voltar a retomar a ação inversa, ou seja de voltar a colocar os painéis no espaço de forma a cobrir a artista.

1.48 *Tilted Arc*, Richard Serra, 1981
1.49 Desmontagem de *Tilted Arc*, 1989

Margarida Brito Alves[183] o posicionamento onde Fried 'coloca' o minimalismo – entre a arte e a não-arte, por optar pela expressão de objetos tridimensionais no espaço, trata-se de uma ideia anteriormente lançada por Clement Greenberg no seu texto '*Recentness on Sculpture*'. Uma vez que Greenberg defende que:

'*(...) given that the initial look of non-art was no longer available to painting, since even an unpainted canvas now stated itself as a picture, the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was.*'[184]

No seu texto '*Anti-form*'[185] Robert Morris, além de parecer distanciar-se das práticas minimalistas, argumenta que o aparecimento de novos materiais contribui para o desenvolvimento de práticas artísticas onde se encontram explorações metodológicas e formais inovadoras devido à utilização desses materiais, dando como exemplo a obra do artista sueco Claes Oldenburg. O autor considera igualmente que a manipulação de um dado material levanta questões relacionadas com a '*gravidade*' e a '*matéria*' e que a primeira poderá tornar-se tão importante como o próprio espaço. Além disso, defende que a concentração nesses elementos contribui para resultados formais que não foram projetados previamente, conferindo a essas obras um grau de indeterminação da estetização do objeto. Com esta reflexão Morris aproxima-se de uma libertação do resultado final da obra de arte, fator este que parece ser o que defende em detrimento das premissas associadas ao rigor, e à forma pré-estabelecida no minimalismo. Apesar disso, continua subjacente a sua preocupação com o espaço, uma vez que se refere a elementos que interferem com o mesmo e que vão além do simples objeto escultórico, mas antes de obras que, quer pelo desafio à gravidade, quer pela importância da matéria como

183 Alves, «O Espaço na Criação Artística do Século XX - Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade», 150.
184 Greenberg, «Recentness of Sculpture (1967)», 182.
185 Robert Morris, «Anti Form» (1968), em *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (October Books, 1995), 41–49.

1.50 *Intersection II*, Richard Serra, 1993

'material', promovem dialéticas espaciais.

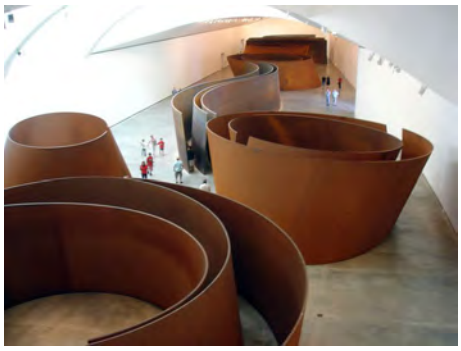
1.3.4 A escala *contaminada* de Richard Serra

'I'm laying a couple of tons of lead to cast off architecture.'[186]

Também na obra do artista americano Richard Serra se encontra uma dialética próxima do conceito de *espaço contaminado*, nomeadamente nas suas estruturas de grande escala executadas em aço, colocadas estrategicamente no contexto urbano ou na paisagem, e que envolvem o observador na sua experiência com a obra e com o espaço onde ela se encontra. Uma das obras em que esses aspetos são mais evidentes é no já inexistente *Tilted Arc* (1981).[187] Tratou-se de uma peça realizada no âmbito do '*Arts-in-Architecture Program*' para a instalação de uma obra para a Foley Federal Plaza em Manhattan, Nova Iorque. A peça, constituída por uma chapa em aço córten com 3,65 metros de altura com 36,50 de comprimento, foi montada em 1981 e, de alguma forma, alterou a perceção da praça bem como os percursos e acessos visuais, dado que praticamente dividia a praça ao meio. Daí que tenha sido desde a sua montagem uma peça controversa, e em 1989, após um movimento contra a sua instalação, que deu origem a uma ação judicial, foi desmontada. Apesar de tudo, tornou-se evidente o poder que uma obra de arte pode ter no espaço, nomeadamente num espaço público onde obriga à alteração não só espacial mas também das rotinas de quem por ali passa. É deste modo que Serra recria um espaço arquitetónico existente – uma praça – através da instalação de um objeto artístico que entra numa dialética de tal maneira influente, que contamina o espaço arquitetónico onde é instalada, ao ponto de levar à sua remoção. Serra parece confrontar diretamente a arquitetura pré-existente, questionando-a através da presença disruptiva de um elemento que obriga a repensar o espaço,

186 Hal Foster, «Richard Serra in Conversation with Hal Foster», em *Richard Serra, The Matter of Time*, por Richard Serra, ed. Carla Weyergraf-Serra, Jennifer Knox White, e Laura Morris (Bilbao: Guggenheim Museum Bilbao, 2005), 28.

187 Localizado na Foley Federal Plaza em frente ao Jacob K. Javits Federal Building, Manhattan, Nova Iorque.



1.51 *The Matter of Time*, Richard Serra, 2005, Guggenheim Museum, Bilbao

ao mesmo tempo que demonstra as possíveis repercussões de um objeto de *site-specific art*.

Com efeito é nas décadas de 1970 e 1980 que se assiste a uma 'desmaterialização' da obra de arte, decorrente de uma reação às experiências do Minimalismo, no contexto da arte dos EUA, como uma reação aos princípios lançados pelo mesmo, abordados na secção desta dissertação 'A tridimensionalidade de Donald Judd e Robert Morris', como é o caso de obras de Serra. Obras que se irão contextualizar na Arte Conceptual, onde é dada uma relevância ao processo do desenvolvimento da ideia até à concretização formal do objeto. Nas quais se assiste a uma aproximação a universos contíguos, devido a metodologias e estratégias de posicionamento espacial, próximas da arquitetura, como seja a escala do objeto e a importância da sua implantação como fator elementar à caracterização da obra, fazendo parte da mesma. As manifestações artísticas de Serra, ao contrário das obras de Judd, privilegiam o contato direto com a manufatura das obras.

'*Apesar de recorrer à chamada "mecânica pesada" e de trabalhar materiais pesados com uma forte conotação com a indústria, ao contrário de Donald Judd, Serra privilegia o trabalho manual na oficina e a intimidade com o processo de "fazer", com o "modo de formar" da obra e com a "lógica dos materiais", com o modo de sentir as suas qualidades, as suas características e o seu comportamento dinâmico*.'[188]

Retornando a *Tilted Arc*, um exemplo de uma investigação que Serra enceta ao longo da sua obra que envolve, escala, matéria, peso, equilíbrio, corpo, o que conduz a mediações percetivas e sensitivas do espaço por parte do observador, que envolvem o sentido cinestésico corporal do mesmo com a envolvente. Serra apela a esse sentido sensorial de forma magistral em muitas das suas esculturas, como é o caso de *Intersection II* (1993) ou em *The Matter of Time* (Guggenheim Museum, Bilbao, 2005) onde a escala das obras, bem como a sua relação com a envolvente,

188 Paulo Simões Nunes, «Objecto, Espaço e Corpo: Judd, Serra e Heizer (Três Poéticas do Espaço)», *Arte e Teoria*, 2001, 101.

1.52 *Monument 7 for V. Tatlin*, Dan Flavin, 1966-9

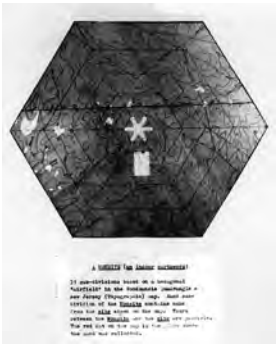
sugerem um movimento por parte do observador que o conduzem a rodear, atravessar, entrar, sair das obras, e a penetrar no espaço intersticial que sugerem. Com a citação destas três obras realizadas num intervalo de tempo de quatorze anos (1981-2005) procura-se salientar o fio condutor de busca conceptual e formal que Serra desenvolve em torno das ideias enunciadas.

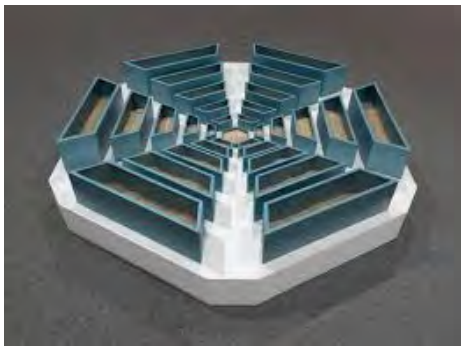
Sendo igualmente de salientar que o espaço, aqui denominado 'intersticial', é um espaço de exploração por parte do observador, cujo vazio é *forma*, e inclui ou a espacialidade urbana ou arquitetónica envolvente, mas sugere também espaço arquitetónico. E é nesta abordagem multifacetada do espaço que se encontra o *espaço contaminado*, onde o observador está dentro ou fora, ou de um lado da obra ou do outro, onde o sentido de inclusão no objeto artístico é levado ao limite de se questionar, não apenas a função do objeto, mas também premissas que estão associadas ao sentido de uma escala de espacialidade que é contaminada pelas investigações conceptuais do autor.

1.3.5 A *Entropia* de Robert Smithson

A melhor tradução da relação entre o conceito de entropia de Smithson - explorado no texto '*Entropy and the new Monuments*'[189] - e o *espaço contaminado* é revelado na explicação simples e brilhante do texto dos críticos Yves-Alan Bois e Rosalind Krauss, '*A User's Guide to Entropy*'.[190] Os autores estabelecem a comparação do conceito smithsoniano de entropia com o de uma caixa que contém de um lado areia branca e do outro areia preta e que, uma criança ao correr dentro da caixa no sentido dos ponteiros do relógio com movimentos circulares o que fará é misturar as areias, se a criança inverter o seu movimento no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio as areias não voltarão a estar separadas como inicialmente.[191] Deste modo

189 Robert Smithson, «Entropy and the New Monuments (1966)», em *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack D. Flam, 2ª, The Documents of Twentieth Century Art (Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996), 10–23.
190 Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, «A User's Guide to Entropy», *October*, Autumn de 1996.
191 Ibid., 38.





1.53 *A NONSITE (an indoor earthwork)*, Photostat, 12 1/2 x 10 1/2", Robert Smithson, 1968

1.54 *Non Site*, Pine Barrens, Robert Smithson, 1968

compreende-se que a entropia sugere um movimento de dialética e fusão espacial da qual não há retorno à sua origem mas, sugere antes, um desenvolvimento sem paralelo, sem passado, onde as referências preexistentes se transformam e se adequam a uma nova realidade – uma realidade contaminada pelos elementos, também em permanente mutação, que contribuem para a sua existência.

O texto '*Entropy and the new Monuments*' vai ao encontro de algumas das premissas teóricas desenvolvidas nos anos 1960. Nesta reflexão o autor manifesta o seu interesse pelo conceito de *lugar* e *não-lugar* através do conceito de entropia; pela arte *readymade*; bem como pelas formas monumentais da arquitetura industrial, como se verá. Exemplo disso são as obras que cita de autores como Donald Judd, Robert Morris, Sol Le Witt, Dan Flavin, e artistas do *Park Place Group*.[192] O que prevalece, segundo Smithson, e se enquadra no seu conceito de entropia, relaciona-se com aspetos conceptuais de perceção espacial, usando expressões como '*instant monuments*'[193] e '*where is the time?*'[194] ao referir-se a obras de Dan Flavin, dando como exemplo *Monument 7 for V.Tatlin* (1964) do mesmo autor. Apesar de se considerar que a afirmação de Smithson não é incompatível com a ideia aqui lançada, quanto às práticas artísticas de Judd, pois refere que '*his art vanishes into a series of motionless intervals based on an order of solids*',[195] trata-se no entanto de uma forma de arte - e aqui devido a uma entropia no sentido smithsoniano – conducente a uma dialética entre *forma* e *conteúdo* - uma dialética ilusionista - que se trata de um questionamento formal ao conteúdo da obra de arte. Este é um dos argumentos que Bois e Krauss utilizam para justificar esta conceptualização entrópica de Smithson uma vez que, segundo os mesmos, para o artista a 'sua' entropia é menos uma condição sobre limites visuais no espaço, e mais uma associação a um sentido de simulacro que sugere um enigma de difícil apreensão de um lugar no espaço.[196] Relativamente à arquitetura, Smithson dá como

192 Formado por artistas como como Mark di Suvero, Dean Fleming, Peter Forakis, Robert Grosvenort, Anthony Magar, Tamara Melcher, Forrest Myers, Ed Ruda, and Leo Valledor.

193 Smithson, «Entropy and the New Monuments (1966)», 11.

194 Ibid.

195 Ibid.

196 '*This is why for Smithson, entropy was less a condition of boundaries surmounted within a visualist space mastered by a transcendente subject than a function of a structural blindness brought on by a kind of simulacral riddle that perplexingly has no place in space at all.*' Bois e Krauss, «A User's Guide to Entropy», 42.

1.55 *Spiral of Jetty*, Robert Smithson, 1970, Great Salt Lake, Utah

exemplo a arquitetura da Park Avenue em Nova Iorque, rodeada de 'caixas frias' (referindo-se aos edifícios); bem como as obras do arquiteto americano Philip Johnson que, segundo o artista, melhor retratam a entropia arquitetónica.

É também no seu conceito de '*site*' e '*non-site*'[197] materializado na obra *Non Site, Pine Barrens* (1968) em Nova Jersey, um *earthwork* interior,[198] que compreende, tal como na arquitetura, a transmutação de um desenho, ou seja de uma representação bidimensional do espaço, neste caso a marcação de um lugar num mapa geográfico, numa representação tridimensional do mesmo. Segundo o autor trata-se de uma materialização abstrata e, como tal, de uma metáfora, no entanto considerou-se que é antes, uma forma de 'ver' uma determinada realidade, daí que seja arte. É uma arte espacialmente referencial, e o que a aproxima do *espaço contaminado* é, também, a aproximação inicial ao processo arquitetónico da identificação de um lugar geograficamente no espaço, onde, de algum modo, encontra-se alguma analogia com obras de Donald Judd e da artista portuguesa Ângela Ferreira.[199] Há uma transposição de metodologias arquitetónicas processuais para a concretização das obras de índole artística no caso de Ferreira, mas de uma aproximação efetiva à arquitetura no caso de Judd como vimos anteriormente.

No texto '*Cultural Confinement*'[200] de Smithson encontra-se a motivação conceptual que justifica, ou elucida, sobre a realização da sua obra de '*land-art*' a *Espiral de Jetty* (1970). No artigo Smithson começa por manifestar o constrangimento da produção artística limitada pelo espaço da galeria onde *'artists themselves are not confined, but their output is'*,[201] bem como pelos requisitos curatorias, o que conduz ao '*confinamento*' da obra de arte a um espaço que a inibe da sua relação com o mundo.

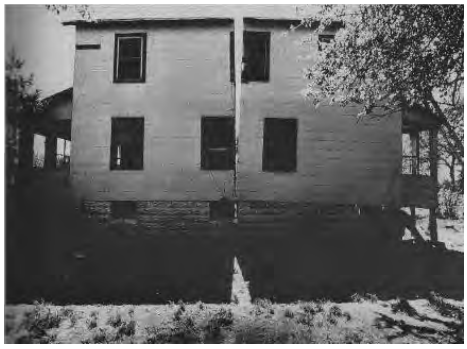
197 Robert Smithson, «A Provisional Theory of Non-Sites (1968); Non-Site Number 2 (1968)», em *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack D. Flam, 2ª, The Documents of Twentieth Century Art (Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996), 364–65.

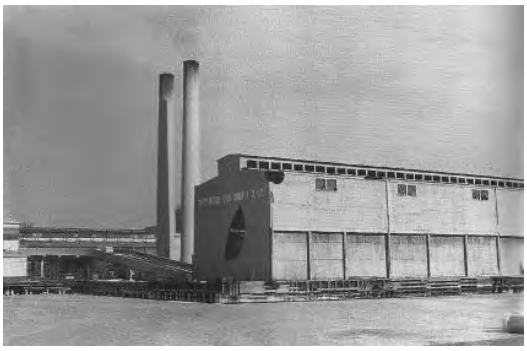
198 Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 24. Onde a autora refere que a primeira denominação da obra '*Non Site, Pine Barrens*' foi '*Non Site, (an indoor earthwork).*'

199 Artista sobre a qual se desenvolverá no Capítulo 4.

200 Robert Smithson, «Cultural Confinement (1972)», em *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack D. Flam, 2ª, The Documents of Twentieth Century Art (Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996), 154–56.

201 Ibid., 154.





1.56 *Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974

1.57 *Day's End*, Gordon Matta-Clark, 1975

'*A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral. Works of art seen in such spaces seem to be going through a kind of esthetic convalescence.*'[202]

Estas reflexões induzem à compreensão da *Espiral de Jetty* enquanto testemunha, e manifesto, do seu interesse pela realização da obra de arte fora do contexto da galeria, demonstrando no texto anteriormente referido, escrito dois anos mais tarde, algumas das ideias subjacentes à sua construção – um manifesto de descontentamento às restrições que implica a inserção do objeto artístico num espaço fechado e rotulado como 'galeria'. Com esta obra seminal, além de Smithson ter dado nome a uma forma de arte – *a land art* – manifesta o seu interesse pela forma como o mundo é visto a partir da deslocação do observador, ou seja a forma como o mundo é visto a partir do ar.[203] Esta obra revela, mais uma vez, uma reflexão sobre a arquitetura, neste caso específico relacionando-se com a arquitetura paisagista, pela maneira como se insere na paisagem natural - a ação do Homem através de uma construção, ou manipulação de materiais naturais, para a transformação da paisagem.

202 Ibid..

203 Estas ideias bem como o seu interesse por obras construídas fora da galeria de arte poderá ter sido despoletado pela sua colaboração, como artista consultor, com a empresa TAMS, nomeadamente no *design* do Aeroporto Forth Worth em Dalas, nos E.U.A. Robert Smithson et al., «Earth (1969), Symposium at White Museum, Cornell University», em *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jeney e Jack D. Flam, 2ª, The Documents of Twentieth Century Art (Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996), 177–78.

1.58 - 1.59 *Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974

1.3.6 Matta-Clark e '*Anarchitecture*' enquanto *espaço contaminado*

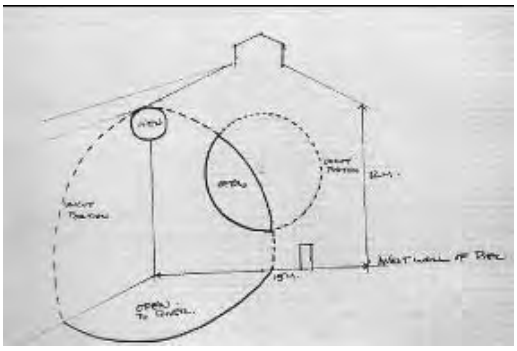
Também o arquiteto, e artista americano, Gordon-Matta-Clark faz experiências com o espaço arquitetónico através de uma abordagem escultórica, transformando-o, mutando-o, expondo o interior dos elementos arquitetónicos, revelando a memória da arquitetura, dando origem ao grupo '*anarquitetura*'. O objetivo deste grupo, segundo Schulz-Dornburg, é o de libertar a arquitetura da sua solidez estática através de intervenções artísticas, '*transformando-a num instrumento capaz de adaptar-se a qualquer situação social e cultural*',[204] de modo a acompanhar as transformações da vida urbana e social.

Gordon Matta-Clark incluído, normalmente, na categoria de artista era arquiteto de profissão e estudou na Cornell University, em Nova Iorque. É pertinente citar a sua obra nesta parte da dissertação devido ao trabalho fenomenológico que desenvolveu ao *tratar* o espaço arquitetónico. Pretende-se contextualizar Matta-Clark no âmbito das práticas artísticas dos anos 1960 e 1970, nomeadamente os seus cortes de edifícios. A estes trabalhos está inerente, para além da entidade *espaço* como uma ferramenta de novas interpretações espaciais, um sentido de temporalidade da obra resultante do seu aspeto performativo. Estas categorizações representam parte do trabalho deste arquiteto que, apesar de ser amplamente referenciado por críticos e teóricos, só nas últimas décadas surgem estudos mais sistematizados sobre o mesmo, como é o caso da obra da Pamela M. Lee *Objects to be destroyed* .[205] Da sua obra analisar-se-á *Splitting* (1974), Nova Jersey, e *Day's End* (1975), Nova Iorque, por se considerar tratarem-se de duas obras onde o conceito de *espaço contaminado* pode ser amplamente extensível.

O conceito de *An-architecture* além de denominar uma forma de expressão artística dos anos 1970 - testemunha do trabalho de Matta-Clark -, é também uma forma de expressão crítica, de reflexão sobre a sociedade de então, situando-se entre o *readymade* e a metáfora arquitetónica. Na época da arte conceptual e da desmaterialização do objeto, Matta-Clark, apropria-se de

204 Schulz-Dornburg, *Arte Y Arquitectura: Nuevas Afinidades*, 15.

205 Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (Cambridge, Massachusetts ; London: The Mit Press, 2000).



1.60 - 1.61 *Day's End*, Gordon Matta-Clark, 1975

construções a demolir, que representam, como nos diz Lee, '*a ruína da existência da classe média*',[206] e reinventa-as, transforma-as de ruínas ou pré-ruínas, em espaços de valor e significado, espaços críticos que comunicam pensamentos e ideais sociais. Em *An-architecture* de Matta-Clark encontram-se obras com o sentido de construção invertido – uma temporalidade que se aproxima do fim – enquanto a arquitetura, na temporalidade construtiva que lhe está inerente, busca a perenidade – a afirmação do edificado no espaço e no tempo longo. Apesar de se referir à atividade principal do seu trabalho como '*desconstruir*' (*unbuild*)[207] - não no sentido da demolição mas no sentido de desdobrar, desmultiplicar para questionar e compreender, dando acesso a novas possibilidades e significados - Matta-Clark, com os seus *cuts*, desenvolve uma reflexão sobre a arquitetura.

Anarquitectura de Matta-Clark demonstra a fragilidade e a resistência da arquitetura em simultâneo, apesar dos cortes e subtrações, os objetos sobre os quais intervém mantêm-se construídos, apesar de possuidores de uma nova identidade, como em '*Splitting'* (1974), em Nova Jersey. Esta obra seminal de Matta-Clark que consiste na separação física de uma casa em duas partes despoleta, segundo Lee, a associação de '*split*' [separação] ao carácter dicotómico da cultura americana dos anos 1970; ou à revelação misógina do artista, nomeadamente, no que concerne o ambiente doméstico.[208] No entanto com este '*split*' Matta-Clark testa o limite da espacialidade arquitetónica. Ou seja, a casa continua a existir, privada da sua função natural de acolhimento que transmite a segurança física de um lar, transformando-a através da ação performatizada num objeto que deixa de ter a função doméstica e passa a ser um elemento que poderá ser transferido para a esfera do objeto artístico. No entanto é um objeto artístico, que tem como base uma casa (a arquitetura), onde o espaço vivencial permanece mas não no sentido da habitabilidade, onde o visitante é convidado a questionar a espacialidade e a sua capacidade de transmitir outras mensagens. A luz deixa de entrar apenas pelas janelas e passa a entrar também pelas fendas criadas pelo artista; a visibilidade entre os espaços da casa deixa de ser possível somente através do corredor ou das escadas de acesso ao primeiro piso pois as fendas criam

206 Ibid., x.
207 Ibid., xiii.
208 Ibid., 21.

múltiplas de ligações visuais entre os espaços. Com '*Splitting*' Matta-Clark cria um *espaço contaminado* através da permeabilidade dos espaços, quer entre si, quer com o exterior.

Day's End ou *Day's Passing* (1975), uma obra que Matta-Clark desenvolve num dos armazéns abandonados na zona portuária em frente ao Rio Hudson no West Side de Nova Iorque, remete, tal como a obra anterior, não apenas para uma ação ou performance, mas para um sentido crítico e social sobre o uso e abandono dos espaços arquitetónicos, apelando para as políticas de resolução dessas situações, tão prementes nos anos 1960/1970, na cidade de Nova Iorque. Esta intervenção de Matta-Clark conta com cinco incisões todas baseadas em formas circulares ou ovais[209], a saber: a) corte no pavimento com 2,70m de largura e 21,00m de largura que corta a largura do espaço do armazém revelando a água do rio existente por baixo do armazém; b) corte realizado no teto com a forma de um quarto de círculo onde se reflete a luz natural; c) corte semicircular realizado na fachada oeste, sendo este de maior dimensão e visibilidade; d) corte na fachada adjacente, a sudoeste, de menor dimensão com base num desenho que determina três das cinco incisões realizadas; e) finalmente um corte que sugere uma nova entrada para o novo espaço, também em forma semicircular não se tratando, no entanto, de uma forma totalmente vazada. Com esta obra Matta-Clark monumentaliza e, quase, sacraliza, um armazém, através da luz. Os cortes realizados conferem ao espaço uma ligação com o exterior, próxima, ao nível da iluminação, com a de um espaço sagrado, remetendo metaforicamente para o seu valor e potencial arquitetónico.

Nesta secção procurou-se destacar a importância que o espaço tem, nomeadamente nos anos 1950/60, na problematização da arte, uma vez que é nesta altura que se assiste a uma redefinição dos seus valores, e onde se questiona 'o que é a arte?'. Enquanto os artistas se dedicam à problematização teórica, conceptual e prática da sua área de trabalho, os arquitetos continuam a perseguir o modernismo ao serviço da sociedade e da sua reconstrução, num pós-guerra que não permitia reequacionar problemáticas mas antes, procurava respostas pragmáticas.

Deste modo o espaço passa a ser a matéria que os artistas ao saírem do espaço museológico convencional exploram. Nos conceitos apresentados é evidente esse questionamento sobre 'qual é o lugar do espaço na arte?', o que torna propício o aparecimento de várias práticas artísticas inovadoras que, ao intervirem em ambientes, interiores ou na paisagem, questionam temas próximos da arquitetura. Daí que o território das práticas no campo expandido da arte interaja com as mesmas, não sendo óbvia a barreira entre a arte e o espaço. É aqui que se encontra o *espaço contaminado*, onde é notória a ausência de fronteiras conceptuais e físicas das práticas artísticas e do local onde as mesmas acontecem.

209 Ao contrário das formas usadas nos seus projetos anteriores que eram sempre cortes retilíneos.

Capítulo 2

Interseções contemporâneas do objeto artístico ao espaço arquitetónico

2.1 Contaminações e o Pensamento Contemporâneo

2.1.1 *Contaminação* enquanto Conceito Construtivo

'*A criação artística é, antes de tudo, um facto da sensibilidade. Não é a razão que começa, mas a intervenção poética. A razão, em seguida, dedica-se a confeccionar a obra, a amadurecê-la (...). A arte é então o modo de fazer. E é aqui que todos nos encontramos ligados a um trabalho, como cada um que ganha a sua vida. As aquisições de uma vida servem, então, para trazer o seu alimento. E alimentar é conduzir à forma plena, à plenitude, à simplicidade*.'[1]

Nesta fase da investigação torna-se fundamental examinar a noção da palavra *contaminação* relacionando-a com o paradigma contemporâneo das relações entre a arquitetura e a arte e, mais especificamente, da sua relação com a natureza do espaço em estudo nesta investigação – o *espaço contaminado*. Procurando contextualizar a expressão proposta no pensamento contemporâneo integrado nas áreas disciplinares da arquitetura e das artes visuais, bem como de outras áreas que as complementem.

Em dicionários e enciclopédias a definição da palavra *contaminação* surge normalmente com uma conotação depreciativa, como algo 'corrompido', 'infetado', ou 'impuro'.[2] No entanto, no âmbito onde se procurou contextualizar a palavra, esta encontra-se associada a um sentido de valorização positiva, como nos textos '*press-release*' das exposições dos artistas portugueses Evelina Oliveira – '*Arquivos de um admirável mundo, Arquivos do Efémero, Contaminações*' (2001) - e de Ezequiel - '*Contaminações*' (2002). No texto intitulado '*A Condição Impura*'[3] sobre Oliveira, Laura Castro considera que a inclusão do termo *contaminações* se deve ao facto de esta exposição representar uma situação transitória no percurso da artista. No caso da exposição de Ezequiel, o autor começa por afirmar '*estou contaminado com milhares de palavras, sons e imagens, que me povoam e que acabam por me tornar foco de contaminação*', referindo-se às ideias que lhe surgem e que se transformam em gestos na sua obra, acrescentando estar fascinado pelas *'linhas de fronteira, as zonas de limite as necessidades de interrogação*'.[4] Ezequiel considera que a instabilidade produz diversidade, dúvidas e diversas possibilidades de orientação sendo que '*definitivamente, dependo mais das minhas dúvidas do que das minhas*

1 Álvaro Siza, João Fernandes et al., *Álvaro Siza expor on display* (Porto: Fundação de Serralves, 2005), 32.
2 José Lello e Edgar Lello, *Lello Universal: Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro em 2 Volumes*, vol. Volume Primeiro, Lello universal (Porto: Livraria Lello & Irmão, 1981), 169.
3 Laura Castro, Evelina Oliveira, e Leonor Soares, em *Evelina Oliveira: contaminações* (Porto: Galeria Serpente, 2001).
4 Ezequiel, *Ezequiel: Contaminação* (Lisboa: Galeria Barata, 2002).

certezas'.[5] Ou seja, das dúvidas surge o questionar, que conduz à *contaminação* e promove novos caminhos de dialética e problematização de matérias.

No artigo '*Contaminações constitutivas do espaço urbano: cultura urbana através da intertextualidade e do entre*'[6] o arquiteto brasileiro Igor Guatelli, ao refletir sobre a riqueza contextual do espaço urbano, menciona a filósofa e escritora Julia Kristeva e o seu conceito de '*intertextualidade'*, remetendo para a simbiose entre *texto* e *espaço* na obra do arquiteto. Deste modo, Guatele conduz a expressão '*contaminações*' para territórios teóricos como o de '*convergência*', '*intercambialidade*', '*intermediação*', a partir dos quais resultam obras que espelham espaços de cruzamento, linguagens e continuidade de saberes. Guatelli defende, que o espaço urbano é '*uma possibilidade no processo de contaminações constitutivas de espaços residuais urbanos centrais associados às estruturas existentes'*,[7] à semelhança da terceira instalação da obra da artista portuguesa Ângela Ferreira *Zip Zap Circus* (2000-02), um dos casos de estudo que se desenvolverá no quarto capítulo[8] desta dissertação.

Assim, propõe-se a compreensão do termo *contaminação* como algo que resulta da reunião de várias influências internas à área disciplinar, sobre as quais a obra assenta, com informações externas que envolvem outras áreas do conhecimento. Finalmente sugere-se que o resultado dessa interdisciplinaridade seja identificável no *espaço* por, no âmbito desta investigação, se acreditar que as *influências,* a que se assiste atualmente entre arquitetura e arte, possam estar relacionadas com uma compreensão espacial que parte dessa dialética.

Álvaro Siza defende que a palavra contaminação '*já não tem uma conotação pecaminosa, é uma contaminação real e prática*'.[9] Ou seja é necessário compreender o novo valor da palavra contaminação , re-enquadrar o seu significado no contexto do pensamento contemporâneo.

Espaço contaminado, no sentido que se procura explorar nesta dissertação, refere-se a um espaço que tem a sua origem a partir de uma interiorização e assimilação de conceitos, ideias e referências de outra área disciplinar. No caso da arquitetura, remete para o reconhecimento de elementos que, por conjunção de vários processos, seja através de implosão, absorção ou reflexão de conceitos, sugerem *espaços de exploração* com as artes visuais. O mesmo se espera relativamente à arte, ou seja, que se possa encontrar *espaço contaminado* em obras oriundas das artes visuais - onde sejam identificadas metodologias, materiais, e memórias oriundas da arquitetura - mas que, materializadas através das artes visuais, passem a pertencer a este último universo sendo, no entanto, identificável a sua influência ou presença.

5 Ibid.

6 Igor Guatelli, «arquitextos 094.00: Contaminações constitutivas do espaço urbano: cultura urbana através da intertextualidade e do entre», *vitruvius*, 8 de Março de 2008, http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/155.

7 Ibid.

8 Ver Capítulo 4.3. Espaço Político e Social na Obra de Ângela Ferreira.

9 Álvaro Siza et al., Conversa entre Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Nuno Grande e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?», áudio e vídeo, 7 de Março de 2015.

é enfatizado que no contexto em estudo a palavra *contaminação* é compreendida como algo que significa influência, informação adicional que enriquece uma obra, um pensamento, que enfatiza a possibilidade de uma interdisciplinariedade que, no caso específico desta dissertação, contribui para uma riqueza espacial - para um *espaço contaminado* por fatores que o conceptualizam e individualizam relativamente a outros géneros de espaço - mais herméticos ao mundo que os envolve.

2.1.2 Contribuições Teóricas Contemporâneas para o *Espaço Contaminado*

Aqui são enumerados conceitos teóricos da época contemporânea que é necessário revisitar pois assinalam aspetos que se relacionam com o tema em estudo num contexto conceptual e que contribuem para a narrativa do encontro de uma definição enquadrada e balizada por outros conceitos como os analisados nesta parte da investigação.

Em '*Phénoménologie de la perception'*[10] – um ensaio exaustivo sobre a forma como a perceção acontece e influencia as culturas, as sociedades, as formas de habitar bem como, consequentemente, o espaço - o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty reflete sobre a maneira como a vivência espacial contemporânea incide na sua configuração, na ação e movimentação humana. O autor defende que '*the multiplicity of points or "heres" can in the nature of things be constituted by a chain of experiences in which on each occasion one and no more of them is presented as an object, and which is itself built up in the heart of space*'.[11] Deste modo o olhar que Merleau-Ponty lança sobre o espaço realça a importância da sua relação com o corpo, tornando o seu ensaio uma obra seminal ainda atualmente, e que irá influenciar as práticas artísticas onde, por associações da relação entre perceção/espaço/corpo, este último encontra-se, como agente performativo e elemento intermediário que contribui para a perceção do segundo. No entanto, é a partir dos anos 1960, devido à tradução desta obra para inglês em 1962, que o ensaio de Merleau-Ponty adquire uma maior notoriedade no contexto norte-americano, relacionado com as práticas artísticas associadas ao Minimalismo - devido à preocupação que estes artistas manifestam relativamente ao estabelecimento de relações entre a obra de arte e o espaço, tendo o corpo como mediador. Sobre este tema Brito Alves faz um paralelismo sobre a forma como esta obra produz efeitos diferenciados na obra de Robert Morris e Donald Judd.[12] A autora considera que, enquanto Morris estabelece relações mais diretas entre o espetador e a obra, Judd encontra uma forma de afirmação da obra de arte relativamente ao espaço e, consequentemente, à sua apreensão por parte do observador, que se distancia da '*perspectiva dinâmica*' do corpo

10 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception (1945) - Phenomenology of perception*, trad. Forrest Williams (London: Routledge & kegan Paul Ltd., 1962).
11 Ibid., 117.
12 Alves, «O Espaço na Criação Artística do Século XX- Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade», 160.

proposta por Merleau-Ponty.

'*Notemos que, contrariamente a Robert Morris, que revela um particular cuidado na formulação que propõe sobre a relação entre espectador e obra, para Judd, apesar do espectador circular num espaço que é convocado como parte da obra, esta deve revelar-se de imediato, afirmando-se como uma presença na sua totalidade – o que não vai ao encontro da perspectiva dinâmica proposta por Merleau-Ponty, que salienta a importância do corpo na percepção do mundo e descreve essa percepção como um acto contínuo em constante transformação, como um processo cognitivo que não resulta apenas de uma presença física, mas antes da actividade de um corpo em movimento, através do qual a percepção coincide com uma acção.'* [13]

Três anos após a publicação de '*Phénoménologie de la perception'* o arquiteto e urbanista italiano Bruno Zevi publica a sua obra '*Saber Ver a Arquitetura'*[14] onde, fundamentalmente, elabora sobre o conceito de espaço e da arquitetura ao longo do tempo, lançando possibilidades de como '*saber ver a arquitetura*'. Assinala, igualmente, aspetos de perceção considerando superficial a relação de aproximação entre arquitetura e arte que se praticava na época, porque os edifícios seriam observados, sobre o ponto de vista da história da arte, como se de pinturas ou esculturas se tratassem.[15] Mais tarde o filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno em '*Teoria estética*'[16] assinala que:

'*(...) as obras de arte organizadas pelo sujeito podem realizar 'tant bien que mal'* [itálico] *o que a sociedade organizada sem o sujeito não permite; o urbanismo coxeia já necessariamente no seguimento do projecto de uma grande obra desinteressada. O antagonismo no conceito de técnica como algo de intra-esteticamente determinado e de um desenvolvimento exterior às obras de arte não pode conceber-se de modo absoluto*'.[17]

Com este pensamento, Adorno aproxima-se de Zevi quanto à possível leveza com que se pode estabelecer associações entre arte, arquitetura e sociedade, nomeadamente no valor do julgamento da obra pelo seu valor pictórico. Pois, a arquitetura vai muito além do seu valor pictórico. Este é um aspeto que se pretende manter presente no conceito de *espaço contaminado*.

13 Ibid.
14 Bruno Zevi, *Saber ver a Arquitectura, 1948*, 2ª (Lisboa: Arcádia, 1977).
15 Ibid., 6.
16 Theodor Wiesengrund Adorno, *Teoria estética, 1968*, trad. Artur Morão, Arte & comunicação 14 (Lisboa: Edições 70, 1993).
17 Ibid., 46.

Ou seja, apesar de o conceito poder remeter para uma temática de convergência das duas áreas disciplinares através da espacialidade, não se procura, com esta proposta, prescindir da unicidade quer da arquitetura, quer das artes visuais, enquanto áreas disciplinares distintas. Além disso o que alimenta o *espaço contaminado* não são apenas valores pictóricos mas, também, aspetos associados à perceção, conforme referido. Todavia, Zevi menciona obras decorrentes do cubismo e da arte abstrata comparados, de forma inadequada (considera o autor), a serem portadores de um 'carácter arquitetónico' afirmando que '*a arquitectura voltou a estar na moda não pelos seus méritos intrínsecos, mas pela arquitectonicidade, se assim nos for permitido dizer, dos movimentos pictóricos modernos*'.[18]

O filósofo francês Michel Foucault no texto publicado com a denominação '*Des Espace Autres*'[19] demonstra a importância de repensar o *espaço* como um fator determinante para a compreensão da contemporaneidade que considera ser uma '*época do espaço*'.

'*L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nou sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du prochet et du, lointain, du côte à côte, du pispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son é cheveau.*'[20]

No mesmo texto, Foucault acrescenta que o espaço se oferece ao observador sob a forma de relação entre sítios, e considera que a espacialidade, como é vivida hoje, ainda não se '*dessacralizou*' totalmente, relativamente a uma memória de espaço sagrado oriundo da época medieval.[21] Na altura em que foi apresentado este ensaio, talvez ainda fizesse sentido tal afirmação, no entanto, e por *se viver* a *época do espaço*, o *tempo* que, desde então, lhe tem sido dedicado em reflexões e pensamentos, estudos e experiências, faz com que se considere já ter sido dado um passo adiante na compreensão espacial além da sua sacralidade. Disso são exemplo inúmeras obras de arquitetos e de artistas que, de forma mais notória, após os anos 1960, exploram possibilidades de espaço que ultrapassam essa fronteira de definição.

18 Zevi, *Saber ver a Arquitectura, 1948*, 6.

19 Neste texto o autor desenvolve sobre o conceito de heterotopia (= hetero + topia, ou seja = outro + espaço) e a sua relação com espaços de índole cultural e sociológica, onde estabelece seis princípios para o que denomina de '*hetero-topologia*' como conceito de contestação entre espaço real e o espaço mítico em que vivemos. 1º princípio: em todas as culturas existem heterotopias; 2º princípio: as heterotopias alteram-se com o tempo; 3º princípio: as heterotopias podem sobrepor espaços aparentemente incompatíveis; 4º princípio: as heterotopias podem interligar vários períodos de tempo; 5º princípio: as heterotopias são espaços isolados das sociedades com com entradas e saídas limitadas fisicamente; 6º princípio: as heterotopias estabelecem relações com o espaço envolvente. Michel Foucault, «Des Espaces Autres, Hétérotopies. Architecture, Mouvement, Continuité 5 (1984): 46-49», *Michel Foucault, info*, Outubro de 1984, http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html.

20 Ibid. Texto baseado numa conferência do autor em Março de 1967.

21 '*Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements.*' Ibid.

O sociólogo Michael Keith e geógrafo Steve Pile, em 1993, editam uma coleção de artigos onde o conceito de identidade e lugar são centrais para reflexões sobre o espaço denominada '*Place and the Politics of Identity*'[22] onde, na introdução da obra, os autores defendem que um novo sentido de lugar está a ser teorizado, onde deixa de ser passivo, deixa de ser fixo e deixa de ser não-dialético. Os autores consideram que aspetos disruptivos interrompem qualquer tendência de *ver* o espaço aberto como um recetáculo passivo para qualquer processo social que se preocupe em o preencher. Acrescentam que a ênfase deverá residir na compreensão e alcance dos conceitos *localização* e *alocalização,*[23] indo ao encontro da teoria de Certeau sobre o espaço como um lugar praticado, mencionado anteriormente – uma forma de arte não passiva que influencia a arquitetura contemporânea e que se aproxima do termo '*hyperspace'* [hiperespaço] a que Jameson se refere, numa das suas reflexões sobre a cultura pós-moderna:

'I am proposing the notion that we are here in the presence of something like a mutation in built space itself. (...) We do not yet possess the perceptual equipment to match this new hyperspace, as I will call it, in part because our perceptual habits were formed in that older kind of space I have called the space of high modernism. The newer architecture therefore – like many of the other cultural products I have evoked in the preceding remarks – stands as something like an imperative to grow new organs, to expand our sensorium and our body to some new, yet unimaginable, perhaps ultimately impossible, dimensions.'[24]

No entanto, é de salientar a análise realizada no capítulo anterior a conceitos, oriundos das primeiras vanguardas, anteriores à noção de *campo expandido*[25] do objeto artístico, onde já se encontravam as premissas que conduzirão ao desenvolvimento de relações inovadoras entre as áreas disciplinares da arquitetura e das artes visuais e o *espaço* a partir dos anos 1960. É a partir de então que se encontra, de forma evidente, o estabelecimento de dialéticas que preconizam uma redefinição e novas teorizações espaciais. É possível apontar como exemplo a obra '*Space, Time and Architecture: The growth of a new Tradition'*[26] onde Gideon afirma que a arquitetura e a arte apresentam diversas ações de convergência propondo a existência, na arquitetura, de uma incorporação de princípios da escultura, tratando-se de uma fenomenologia que refletiria uma apropriação de reflexos históricos; ou em '*A Arquitectura da Cidade',*[27] do arquiteto italiano Aldo Rossi, onde se encontra uma reflexão sobre a importância da forma arquitetónica e dos

22 Michael Keith e Steve Pile, eds., *Place and the Politics of Identity*, 1 edition (London ; New York: Routledge, 1993).
23 Ibid., 5.
24 Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 39.
25 Expressão que passa a representar parte das práticas artísticas dos anos 1960, sobre a qual nos debruçaremos mais adiante. Krauss, «Sculpture in the Expanded Field (Originalemte Publicado Em October, Volume 8, Spring 1979)».
26 Giedion, *Space, Time and Architecture*.
27 Aldo Rossi, *A arquitectura da cidade, 1966*, trad. José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins (Lisboa: Cosmos, 1977).

seus significados, através da análise da cidade, segundo um legado histórico e de identificação cultural.

Regressando ao texto de Foucault, o autor explora um conceito de espaço que estabelece relações de ordem social e de identificação com o observador, a que chama '*heterotopia*', considerando que existem dois tipos de sítios, ou espaços, que se encontram em relação com todos os outros: o '*espaço utópico*' e o '*espaço heterotópico*'.[28] No entanto o que torna estes conceitos interessantes, do ponto de vista da ideia de *espaço contaminado*, é o facto de Foucault basear o conceito de heterotopia num '*espaço real*', enquanto se refere ao entendimento de utopia como um '*sítio sem um local real*'. O autor refere o espelho como um *espaço metáfora* de dialética onde é possível falar em espaço de utopia, uma vez que se trata de um '*lugar sem lugar*', que apenas reflete uma imagem, de algo que não se encontra lá na realidade – um espaço ficcional que depende do olhar do observador para existir. Por outro lado remete para a '*realidade heterotópica*', uma vez que o espelho existe de forma material.[29] Deste modo, Foucault menciona uma temática sobre o espaço que, anteriormente, o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre desenvolve dizendo '*hence in absolut space the absolute has no place, for otherwise it would be a 'non-place'.*'[30] É essa ideia da dependência do espaço, enquanto espaço absoluto, ao envolvimento do sujeito, sem o qual, se tornaria um *non-place* – um conceito posto em prática já nos anos 1920 com obras do Construtivismo Russo como o *Proun Room* e *Abstrakte Kabinett* do artista El Lissitzky, ou com o conceito de *Promenade Architecturale* lançado pelo arquiteto Le Corbusier – ideias transportadas para as neo-vanguardas, de forma mais notória nos E.U.A., nomeadamente na arte minimal dos artistas Donald Judd, Richard Long e Robert Morris – este último com o seu conceito de '*site*' e '*non-site*' - que é uma temática que contribui

28 O autor, nesta parte do texto, utiliza as palavras 'lieux', 'emplacement' e 'espace' sem que faça a distinção para as mesmas como o fazem, mais tarde, Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life (1974)*, Third Edition (University of California Press, 1988)., e Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Éditions do Seuil, 1992)., como se verá mais adiante neste texto.

29 '*Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. (...) Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies* effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réel, tout les autres emplacements réels que l'on *peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestes et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soinet effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, j eles appellerai, par opposition aux utopies, les heterotopies; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, cést une utopie, puisque c'est um lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où j ene suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuallement derrière la surfasse, je suis là-bas, là où j ene suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suir absent – utopie du miroir. Mais cést également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me décrouvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mês yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que jóccupe au momento ù je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçu, de passer par ce point virtuel ui est là-bas.*' Foucault, «Des Espaces Autres, Hétérotopies. Architecture, Mouvement, Continuité 5 (1984): 46-49».

30 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, 1rst edition (1974) (Malden, Mass. u.a.: Wiley-Blackwell, 1974), 35.

2.1 The Economist, Alice and Peter Smithson, 1959-64, Londres
2.2 The Economist

para a conceptualização do *espaço contaminado*.

É à luz da reflexão que Henri Lefebvre em 'La Production de le Espace',[31] referindo-se a '*spatial architectonics*' se questiona sobre o que ocupa o espaço - e responde '*a body – not bodies in general, nor corporeality, but a specific body, a body capable of indicating direction by a gesture, of defining rotation by turning round, of demarcating and orienting space*'[32] - que se dá início ao estabelecimento de interstícios e relações entre as reflexões encontradas nesta obra e o *espaço contaminado*. Lefebvre também afirma que o corpo, através da sua ação e movimento, tem a capacidade de gerar espaço, não no sentido de 'fabricar a espacialidade',[33] mas através da sua evolução, expansão e desdobramento, com origem no seu interior suportando, desta forma, um dos argumentos aqui explorados de que o *espaço contaminado* é gerado, também, pelo movimento do utilizador do espaço.

Lefebvre defende que o espaço é produzido através de três modos que se interrelacionam – práticas espaciais; representações espaciais; e espaços de representação[34] – um modelo muito utilizado por várias áreas disciplinares no que concerne ao entendimento de espaço contemporâneo. Deste modo, considerou-se que parte das ideias apresentadas por Lefebvre retratam acontecimentos sociais, mas também práticas arquitetónicas e artísticas, que antecedem mais de uma década a elaboração deste ensaio e, como defende o autor '*every society – and hence every mode of production with its subvarients (...) – produces a space, its own space*'[35] – ou seja, o espaço é o espelho da sociedade onde está inserido. Notar-se-á que é possível associar práticas artísticas onde a articulação do espaço, no contexto social e cultural onde se inserem, é aprofundado em práticas artísticas *site-specific* e em práticas arquitetónicas. É possível destacar, a título de exemplo, a prática dos arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson, que integravam o *Team X*

31 Lefebvre, *The Production of Space*.
32 Ibid., 169–70.
33 Ibid.
34 '*In the Production of Space Lefebvre argued that space wasproduced through three interelational modes – spatial practices, representations of space and spaces of representation – a trialectical model that many cultural geographers, as well as art and architectural historians, have subsequently adopted as a theoretical framework within which to critique spatial and visual culture*.' Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 16.
35 Lefebvre, *The Production of Space*, 31.

2.3 Poster da Exposição 'This is Tomorrow', Richard Hamilton, 1956

e o *Independent Group*. Uma vez que, apesar de se contextualizarem no Movimento Moderno, procuram compreender, de forma crítica e sensível, como funciona a cidade, sugerindo modelos de planeamento em continuidade com a realidade presente, no entanto integrando teorias oriundas das ciências sociais, resultando propostas de projetos mais flexíveis, e que sugerem inovação e diversidade arquitetónica e urbana, como é o caso do complexo *The Economist* (1959-64) dos Smithson. Este projeto corresponde à construção de três edifícios que procuram respeitar o lugar através da sua implantação sugerindo a formação de um espaço público - uma praça -, onde acontecem ruas e percursos, procurando, no entanto, a individualização de cada volume através dos seus acabamentos e altimetrias. Também a exposição *This is Tomorrow* (1956) organizada pelo *Independent Group*,[36] que os Smithson integravam, na Whitechapel Gallery em Londres retrata, neste contexto, o modo multidisciplinar como os seus autores consideravam possível aproximar as áreas da arquitetura e das artes visuais. Encontra-se aqui, segundo o editor da revista '*The Burlington Magazine*', Benedict Nicholas:

'*(...) an effective reminder that art is or should be a part of life and not merely an aesthete's unearthly Paradise. The architect, painter, and sculptor are interdependent for each has his special contribution to make and, still more important, there must not be an inexorable cult of specialization if modern art is to fulfil its purpose as a comprehensive mean of communication.*'[37]

O título da exposição é uma previsão para o futuro, uma efetiva aproximação de práticas intercomunicantes que aspiram a dominar em simultâneo diversas áreas. Ou seja, com esta exposição procurava-se a aproximação colaborativa entre artistas e arquitetos, para a criação de projetos socialmente mais comunicantes.

Em *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*'[38] o arquiteto e crítico Anthony Vidler menciona que as questões da análise do espaço têm sido debatidas por uma série

36 Grupo de artistas e arquitetos ingleses, formado no início dos anos 1950, que integrava autores como Lawrence Alloway, Alison e Peter Smithson, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Reyner Banham.

37 Benedict Nicolson, «This Is Tomorrow», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Dezembro de 1956, 339.

38 Vidler, *Warped Space*.

de críticos e historiadores desde os anos 1970, entre os quais Henri Lefebvre, Michel Foucalt, Giles Deleuze e Victor Burgain, dando especial relevância ao '*The Production of Space'* de Lefebvre referindo que o autor distingue a produção e representação do espaço relacionando '*representational space*', com '*conceptualized space*' e, finalmente, com a relação da sociedade com o espaço.

Todas estas categorias são fundamentais para a compreensão e desenvolvimento do presente capítulo onde será apresentada uma aproximação à definição de *espaço contaminado*.

Sobre a comparação de '*Warped Space*' e a obra de Lefebvre, Vidler refere que ele próprio desenvolve o único aspeto não abordado por Lefebvre, que incide sobre uma visão '*post-psychoanalytical imaginary*'[39] do *espaç*o uma vez que Vidler dedica uma secção da sua obra à identificação dos 'sitíos' que contribuem para a ansiedade e perturbações de ordem psicológica a que se assiste na cidade moderna, que denomina de '*agoraphofia*'.[40] No entanto, com *Warped Space*, Vidler, estabelece paralelismos com a sua obra '*The Architectural Uncanny',*[41] apresenta vários ensaios onde estabelece relações entre *espaço*, arquitetura, filosofia e arte. No entanto, acima de tudo, argumenta sobre a existência de uma '*arte intermédia*'[42] como a interseção do interesse manifestado pelos arquitetos em explorar formas e processos artísticos, bem como a forma como os artistas têm integrado questões arquitetónicas nos seus trabalhos. Além disso, defende que a sua análise incide sobre noções de *espaço*, não como contentor de objetos, de ideias e do Homem, mas de *espaço* como manifestação psicológica e de perceção. Ou seja, '*space (...) has been increasingly defined as a product of subjective projection and intrajection, as opposed to a stable container of objects and bodies*'.[43] Este é um dos aspetos que interessa sublinhar: Vidler, tal como outros autores anteriormente mencionados, 'vê' o espaço, não como um contentor, mas como matéria comunicante de aspetos fenomenológicos e subjetivos, que poderá incluir informação caracterizadora oriunda de várias fontes.

O curador e crítico Ulrich Loock, no seu artigo '*Transição para a Arquitetura',*[44] promove relações entre a arquitetura e a arte desde o Construtivismo russo até à década de noventa do século passado, defendendo que '*no século XX a arquitetura representa um dos maiores desafios que se põem à arte*'.[45] Um aspeto importante que argumenta trata-se da importância que o modernismo representa para a autonomização das diversas formas de arte em conformidade com um processo, aparentemente contraditório, do conceito de '*gesamtkunstwerk*' do compositor Richard Wagner. Sobre os anos 1920 Loock cita autores da vanguarda russa como Aleksandr

39 Ibid., 13.
40 Ibid., contents, 13.
41 Anthony Vidler, *The architectural uncanny* (Cambridge [Massachusetts]: MIT press, cop., 1992).
42 Vidler, *Warped Space*, VIII.
43 Ibid., 1.
44 Loock, «Transição para a Arquitectura».
45 Ibid., 6.

Rodtchenko, El Lissitzky e Kurt Schwitters. Quando se refere aos anos 1960 sublinha o conceito desenvolvido por Carl Andre de *Sculpture as Place*,[46] onde o autor procura envolver o espetador não perante um objeto artístico mas dentro do objeto artístico, passando a mencionar o '*não ao museu*'[47] desenvolvido por O'Dorherty e autores chave dos conceitos da '*site specific art*' como Gordon Matta-Clark e Robert Smithson. Loock afirma que nos anos 1990 muitos artistas retomam dialéticas deixadas em suspenso nas décadas anteriormente mencionadas, como é o caso do artista Gregor Schneider e da artista inglesa Rachel Whiteread, autora sobre a qual se incidirá mais adiante neste texto, que procuram *utilizar* a arquitetura como forma real de representação artística. A perspetiva de Loock apresenta-se como unilateral, uma vez que apresenta somente exemplos artísticos de dialética com a arquitetura, mas não o inverso. Esta investigação pretende preencher essa ausência ao longo da dissertação, como o faz através da inclusão de casos de estudo de obras de arquitetos que dialogam com a arte nos seus projetos e obras.[48]

O curador e ensaísta português Delfim Sardo no texto '*Quando a Arte fala Arquitetura – Construir, Desconstruir, Habitar*',[49] apresentado na Trienal de Arquitetura em 2010 – '*Falemos de Casas: Quando a Arte fala Arquitetura'*,[50] de que foi curador, faz menção à pertinência da problematização das duas áreas disciplinares em questão. Segundo Sardo em '*The Architectural Uncanny*'[51] Vidler desenvolve sobre a noção de espaço do ponto de vista freudiano, e em '*Warped Space*' o autor redefine termos sobre espacialidade comuns à arte e à arquitetura. Sardo cita os artistas do Construtivismo russo, nomeadamente Lazar El Lissitsky e Vladimir Tatlin, como os protagonistas, entre 1910 e 1920, de um interesse pela '*arquitectura, ou um campo dúbio situado entre a prática arquitectónica, o design e as artes visuais que se projetava no espaço real, fora do contexto da representação das práticas artísticas tradicionais.*'[52] A importância da obra de arte no espaço urbano é igualmente salientada no seu artigo, como uma manifestação da preocupação artística do século vinte com as questões culturais e políticas vigentes. Nesse contexto, Sardo menciona os artistas Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson e Gordon Matta-Clark, entre outros no panorama internacional, e os artistas portugueses José Pedro Croft, Fernanda Fragateiro, Carlos Nogueira e Ângela Ferreira como criadores cuja obra '*mantém uma relação permanente de diálogo com a arquitetura*'[53], ou com o espaço urbano, ou com o espaço

46 *'In 1966, Andre began to describe his work as "sculpture as place," a phrase which alludes both to the fact that his sculptures are produced simply by positioning units on the floor, and to their "place generating" properties. Andre defined "place" as "an area within an environment which has been altered in such a way as to make the general environment more conspicuous."'* «Carl Andre Biography, Art, and Analysis of Works», *The Art Story*, acedido 30 de Julho de 2016, http://www.theartstory.org/artist-andre-carl.htm.

47 O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (1976)*.

48 Ver Capítulo 3 Espaço Contaminado em Obras de arquitetura.

49 Sardo, «Quando a Arte fala Arquitectura- Construir, Desconstruir, Habitar».

50 Delfim Sardo et al., *Falemos de casas: quando a arte fala arquitectura* (Lisboa: Athena, 2010).

51 Vidler, *The architectural uncanny*.

52 Sardo, «Quando a Arte fala Arquitectura- Construir, Desconstruir, Habitar», 27.

53 Ibid., 42.

social.[54] Além disso o autor entende que tanto a arte como a arquitetura, durante o século XX, conduzem a um território comum, embora ainda um '*campo sem nome*',[55] coincidente com o *espaço* que se propõe nesta tese. Este artigo de Sardo, que dá continuidade ao artigo de Loock,[56] e que ao contrário deste último, estende a sua reflexão à cultura artística nacional em voga, é influente e influenciado por matérias comuns à arquitetura e à arte, além de se debruçar sobre o tema do *espaço* num contexto histórico internacional a partir dos anos 1960. No entanto, tal como Loock, apenas refere exemplos de criadores artistas e não arquitetos.

Finalmente, no mesmo ensaio, Sardo defende que, apesar de em algumas situações não ser óbvia a distinção entre os dois universos disciplinares, é fundamentar salientar as suas diferenças. No contexto teórico e crítico menciona vários autores fundamentais para a presente investigação, entre os quais o teórico Theodor Adorno com a sua conferência em Berlim *A arte das Artes* em 1966 onde este, ao falar sobre '*o paradigma de uma arte maior*' remete para os 'discursos sobre arte e arquitetura ou sobre as suas relações'.[57] Adorno faz a abertura do texto afirmando que '*in recent times the boundaries between the different arts have become fluid, or, more accurately, their* demarcation *lines have been eroded*.'[58] O autor refere-se às artes, onde inclui a música, tema sobre o qual ressalva a influência da pintura construtivista de Malevitch na música, ou como são exemplo a obra de Alexander Calder onde os seus mobiles e escultura '*have abandoned the imitation of movement of its impressionist phase, has ceased to remain motionless in all its parts and aspires to make itself temporal, like the aeolian harp, with its principle of random movement*'.[59]

2.1.3 Espaço, lugar e sítio

Torna-se, então, relevante esclarecer o entendimento das diferenças aplicáveis aos conceitos de *espaço*, *lugar* e *sítio*, que contribuem para a caracterização do género de espaço em estudo, à luz das reflexões de autores que contribuíram para o desvendar das diferenças entre os conceitos. Pretende-se explorar uma problemática da identidade do espaço arquitetónico e do espaço artístico, acreditando que tanto a arquitetura como a arte informam a identidade de cada um deles. O conceito de espaço que interessa encontrar no contexto das práticas artísticas e

54 Estando os projetos de alguns destes autores incluídos nos casos de estudo apresentados nos Capítulos 3 e 4 desta dissertação.
55 Sardo, «Quando a Arte fala Arquitectura- Construir, Desconstruir, Habitar», 43.
56 Loock, «Transição para a Arquitectura».
57 Sardo, «Quando a Arte fala Arquitectura- Construir, Desconstruir, Habitar», 29.
58 Theodor Wiesengrund Adorno, «Art of the Arts (1967)», em *Can One Live After Auschwitz?: A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Rodney Livingstone (Stanford, california: Stanford University Press, 2003), 368.
59 Ibid.

arquitetónicas contemporâneas, difere do conceito de '*lugar*' e de '*sítio*' associado às mesmas, e a uma paisagem de pós-modernidade que estes três conceitos 'habitam'. À luz destas premissas encontra-se a reflexão do historiador francês Michel de Certeau em '*The Practice of Everyday Life*'[60] sobre a distinção entre lugar (*lieu*) e espaço (*espace*). O autor confere a *lugar* a definição da ordem com que os elementos são distribuídos em relações de coexistência excluindo a possibilidade de dois componentes estarem na mesma localização (*lugar*); enquanto a sua definição de *espaço* remete para a composição de elementos móveis como direção, velocidade e tempo variáveis, sendo o resultado de operações que o orientam, situam, localizam e temporalizam tornando-o uma unidade polivalente de proximidades.[61] Resumindo que '*o espaço é um lugar vivenciado*',[62] e considera o *espaço* como uma entidade dinâmica que irá potenciar o *lugar*, que, em si mesmo, é uma entidade fixa e passiva.[63] No entanto, a visão de Christian Norberg-Schulz sobre lugar é algo mais abstrata do que apenas uma 'localização' - '*we mean something more than abstract location'* -, acrescentando que '*we mean a totality made made up of concrete things having material substance, shape, texture and colour*', e que esta soma de elementos determinam um '*carácter ambiental*' que é a essência do lugar.[64] Norberg-Schulz assinala igualmente que a relação entre fenomenologia e arquitetura é a base para a compreensão da relação do lugar com as suas relações formais,[65] sendo o que lhe aufere identidade. Finalmente, e apesar de não se deter sobre a definição de espaço, este autor defende que a arquitetura '*belongs to poetry, and its purpose is to help man do dwell. But architecture is a difficult art*.'[66] Poder-se-á interligar este entendimento da arquitetura enquanto poesia à exploração do conceito de espaço que o poeta e filósofo francês Gaston Bachelard lança no seu ensaio '*A poética do espaço*'[67] onde o autor explora noções de espacialidade concentradas em subtemas da casa - como o porão, o sótão, a cabana, a gaveta, o cofre, o armário, o ninho,

60 Certeau, *The Practice of Everyday Life (1974)*.

61 '*A place (lieu) is the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence. It thus excludes the possibility of two things being in the same location (place). The law of the "proper" rules in the place: the elements taken nto consideration are beside one another, each situated in its own "proper" and distinct location, a location it defines. A place is thus an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability. A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it. Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities. On this view, in relation to place, space is like the word when it is spoken, that is when it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependet upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts*.' Ibid., 117.

62 '*Space is a practiced place*'. Ibid.

63 '*On this view, in relation to place, space is like the word when it is spoken, that is, when it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts, in contradiction to the place, it has thus none of the univocity or stability of a "proper".*' Ibid.

64 Christian Norberg-Schulz, «The Phenomenon of Place», em *Theorizing a new agenda for architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, ed. Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, cop., 1996), 414.

65 Ibid., 420.

66 Ibid., 426.

67 Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, trad. António de Pádua Danesi, 2a ed, Tópicos (São Paulo: Martins Fontes - selo martins, 2008).

a concha e o canto - associando a experiência do habitar, sobre aspetos fenomenológicos, à poesia e literatura, à psicologia e à filosofia, recorrendo a autores como os poetas Rainer Maria Rilke, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, o psicanalista Carl Gustav Jung, os autores Henri Bosco e Henry David Thoreau, entre muitos outros, mantendo, no entanto uma postura crítica sobre as citações que refere. Também o antropólogo francês Marc Augé[68] examina os lugares em transição, enquanto Bachelard enfatiza a imaginação e sensualidade humana na forma como compreendem o lugar.

À luz destas referências, o que é útil para a formalização de *espaço contaminado*, é a importância da sua compreensão sobre o ponto de vista fenomenológico, na medida em que remete para características do espaço explorados no sentido em que o filósofo Jean-François Lyotard apresenta, na sua definição de fenomenologia,[69] em '*Fenomenologia*',[70] '*trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenómeno com o ser de que é fenómeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenómeno*'.[71] No fundo refere-se à consciencialização do momento, do espaço e do tempo -, a relevância da ligação entre o fenómeno, com quem o testemunha e onde ele acontece, estando estas três entidades interligadas. Sendo com estes dados que, além de outros, subentendidos ou presentes de forma subliminar, ao longo deste texto, se identifica *espaço contaminado*, quer seja em obras de arquitetura, quer seja em obras de arte.

A teórica e historiadora de arquitetura Jane Rendell em '*Art and Architecture: a Place Between*'[72] reflete igualmente sobre a distinção entre *espaço*, *lugar* e *sítio*, indo além de Certeau ao incluir este último – o *sítio* - como uma terceira identidade a analisar. Rendell baseia a sua reflexão na arte, nomeadamente na arte '*site-specific*', para o esclarecimento das diferenças entre os conceitos abordados. Desta forma, a autora refere que o interesse que a arte, desde os anos 1960, tem

68 Marc Augé e Maurice Olender, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XXe siècle (Paris: Seuil, 1992).

69 Tendo em conta que a origem do termo *fenomenologia* ficou conhecido pela reflexão do filósofo e matemático alemão Edmund Husserl (1859-1938) no início do século XX.

70 Adiantando que a '*fenomenologia de Husserl germinou durante a crise do subjectivismo e do irracionalismo (fim do século XIX, princípios do XX). (...) Foi contra o psicologismo,* contra [itálico] *o pragmatismo, contra uma etapa do pensamento ocidental que a fenomenologia reflectiu, buscou apoio, combateu*.' Jean-François Lyotard, *A fenomenologia*, trad. Armindo Rodrigues, Biblioteca básica de Filosofia 5 (Lisboa: Edições 70, 1954), 10. Obra cuja primeira parte o autor dedica ao entendimento do conceito de 'fenomenologia' proposto por Edmund Husserl.

71 Ibid.

72 Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006. Nesta obra a arquiteta e teórica inglesa Jane Rendell faz uma reflexão sobre o espaço, em conjunto com Hal Foster em '*The Art-Architecture Complex*', que mais se aproxima do espaço que esta investigação procura investigar e que denominámos de *espaço contaminado*. Nesta reflexão Rendell dá como exemplo projetos de arquitetura e de arte contemporânea, que considera operarem como práticas criticamente espaciais. A autora apresenta uma genealogia desde os anos 1960, altura em que acredita ter origem esse género de práticas que reverberam espacialmente de forma aproximada, quer se tratem de obras de arte ou de arquitetura; também menciona projetos onde explora os conceitos *site* e *non-site* do artista Robert Smithson, o conceito *expanded field* de Rosalyn Krauss, a ruína e a materialidade, a escultura social e a arte pública. Rendell começa por elaborar sobre projetos que aspiram à contemplação, ruína, e efemeridade, estabelendo contraponto com outras obras, que procuram lugares críticos de diálogo com o espaço envolvente e o meio social em que se inserem.

desenvolvido na arte '*site specific*' vai além da sua mera localização e estabelece relações com a '*performance*' e a '*etnografia*',[73] onde não são definidos *sítios* no sentido geográfico do termo mas a partir dos quais são produzidas práticas culturais e espaciais,[74] que traduzem referências contemporâneas de movimento e habitabilidade. No sentido de esclarecer o seu pensamento sobre estes conceitos, Rendell introduz a abordagem de três autores, a saber: o entendimento de sítio do historiador e antropólogo James Clifford que remete para um lugar móvel localizado entre dois pontos fixos; o físico indiano Homi Bhabha que sugere a compreensão do sítio dependente de aspetos específicos mas também de outros que sejam relacionais; e, finalmente, - o autor que mais se aproxima da problemática que se procura explorar, nesta dissertação, entre *espaço* e *sítio (site)* – as reflexões do artista americano Robert Smithson.[75] Este último autor, no fim dos anos 1960, princípio dos anos 1970, estabelece uma dialética entre *site* com o seu oposto – o *non-site* –, associados ao espaço de fora da galeria (*site*) e ao espaço galeria (*non-site*),[76] que Rendell considera tratar-se da primeira exploração de sítios relacionais através da prática artística.[77] Nomenclatura futuramente adaptada por galerias de arte para descrever obras de arte localizadas fisicamente fora do espaço convencional de uma galeria como '*off-site*', apesar de utilizarem o termo oposto ao de Smithson.

Importa salientar que Rendell elabora uma síntese sobre a distinção entre *espaço*, *lugar* e *sítio*, auferindo ao primeiro a qualidade de incluir relações sociais; ao segundo a qualidade de articulação espacial e, consequentemente, a articulação dessas relações sociais; e, finalmente, ao terceiro a qualidade de lugar perfomatizado, ou seja onde as relações sociais articuladas entre si são materializadas no espaço real. Deste modo parece que a autora vai adicionando layers de complexidade desde o conceito de *espaço*, passando pelo entendimento de *lugar*, até conduzir o leitor ao conceito que considera mais complexo – o de *sítio*, que é o conceito que mais se aproxima do *espaço contaminado* desta investigação, por se considerar que se encontra neste a convergência das várias influências de natureza, teórica, física e conceptual, oriundas de diversas áreas disciplinares.

No texto '*Passages in Modern Sculpture*'[78] a crítica de arte americana Rosalind Krauss desenvolve um estudo sobre a evolução da escultura desde o início do século XX até aos anos 1960, baseando-se na lógica temporal desenvolvida por Carola Giedion-Welcker[79] no seu estudo

73 Ibid., 15.
74 Ibid.
75 Ibid., 16.
76 Robert Smithson, «A Provisional Theory of Non-Sites (1968)», em *Robert Smithson: the collected writings*, ed. Jack D. Flam (Berkeley ; Los Angeles ; London: University of California Press, 1996), 364.
77 Ver 1.3.1. O Espaço e a arte no campo expandido.
78 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture, 1977* (Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1981).
79 Carola Giedion-Welcker, casada com o historiador de arquitetura Siegfried Gideon, era historiadora de arte e literatura. Juntamente com o seu marido partilhavam um interesse pelo modo como a arte pre-histórica influenciou as práticas artísticas e arquitetónicas do início do século XX, interesse também comum a vários dos amigos do casal incluindo o arquiteto Le Corbusier.

2.4 *Maze*, Alice Aycock, 1972

de 1937.[80] Krauss ao desenvolver sobre a evolução da escultura tem, como conceito subjacente às práticas escultóricas do tempo que representa, o entendimento do espaço, não como um vazio envolvente à obra de arte, mas como parte integrante da mesma. É neste contexto que o artigo '*Sculpture in the Expanded Field*'[81] (1979) escrito dois anos mais tarde é um texto matricial para as temáticas aqui em estudo, pois procura expandir o conceito de escultura que virá a denominar-se de arte '*site-specific*' e, ao fazê-lo, alarga o campo de ação do conceito proposto pela autora de '*campo expandido*'[82] à paisagem e à arquitetura. Krauss apoia-se em obras de arte para fundamentar as suas ideias, tais como; a instalação *Plywood Show* (1964) que Robert Morris realiza para a Richard Bellamy's Green Gallery composta por sete objetos geométricos tridimensionais colocados no espaço enfatizando a sua relação com o mesmo;[83] faz menção aos corredores do artista americano Bruce Nauman;[84] a obra *Maze* (1972) de Alice Aycock; e *Perimeters/Pavillions/Decoy* (1978) da artista americana Mary Miss. Estas obras reportam ao universo da arte fora do contexto expositivo convencional, propondo uma nova dialética, da qual a arquitetura e a arte fazem parte pela forma como se afirmam, de maneira inovadora, no espaço. Rendell elabora sobre a forma como Krauss expande a palavra escultura em relação à arquitetura e à paisagem, como uma expressão que remete para uma prática contemporânea

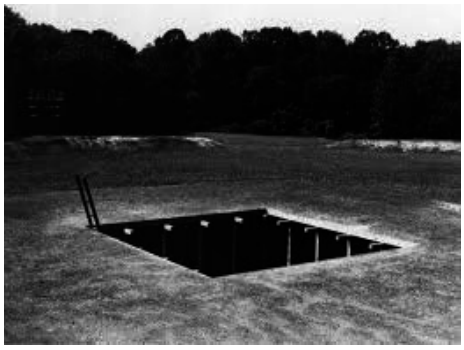
80 Carola Giedion-Welcker, *Modern Plastic Art: Elements of Reality, Volume and Disintegration* (Zurique: H. Girsberg, 1937).

81 Krauss, «Sculpture in the Expanded Field (Originalemte Publicado Em October, Volume 8, Spring 1979)».

82 A expressão *Expanded Field*, segundo Rendell, é adotada do artista Robert Morris.Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 41.

83 Na sua exposição individual *Plywood Show* Morris distribuiu sete objetos em contraplacado no espaço da galeria nomeadamente *Boiler*, *Cloud*, *Corner Beam*, *Floor Beam*, *Table* e *Wall Slab*, de forma a envolver o espaço na própria instalação, também pelo facto de envolver o movimento do observador no mesmo. Esta instalação patente na Richard Bellamy's Green Gallery em Nova Iorque, entre o final de 1964 e início de 1965, foi uma exposição a solo do artista Robert Morris, e torna-se um marco fundamental na história da arte minimal americana, para a compreensão dos pressupostos afetos ao que os artistas que se identificavam com o Minimalismo procuravam. Daniel Marzona, *Minimal Art* (Taschen, 2004), 78.

84 Apesar de autora não nomear nenhuma das obras desta série de 'corredores' do autor deixa-se aqui, a título de exemplo, *Performance Corridor* (1969) apresentado no contexto da instalação *Anti-illusion: Procedures/Materials*, no Whitney Museum of American Art, Nova Iorque (19 de Maio a 6 de Julho, 1969) e *Live Tape Video Corridor*' (1970) apresentado na *1970 Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture*, no Whitney Museum of American Art, Nova Iorque (12 de Dezembro de 1970 a 7 de Fevereiro de 1971. Onde o autor constrói corredores que oferece aos visitantes para travessia como forma de experienciar a obra de arte.



2.5 *Perimeters/Pavillions/Decoy*, Mary Miss, 1978, Long Island

que parece levantar questões sobre terminologia e método.[85] Esta ideia contribui, em parte, para a justificação do aparecimento de novos conceitos e formulações que dão nome e identificam novas práticas arquitetónicas e artísticas, algumas das quais se poderão incluir no género de práticas associadas ao *espaço contaminado*, como se verá mais adiante.[86] Além do mais, o campo expandido de Krauss é um conceito fundamental para o conhecimento do *espaço contaminado*, uma vez que ao procurar redefinir o campo de ação da escultura passa a integrar outras áreas disciplinares além das artes visuais, como a arquitetura, nesse alargamento de categorização.

Segundo o teórico e crítico americano Hal Foster a evolução do conceito lançado por Krauss, no final dos anos 1970, já evoluiu para além da negação de uma categorização estática da escultura para uma implosão que conduz à diluição de uma contradição produtiva dos vários géneros artísticos.[87] As práticas artísticas a que Krauss se refere no seu artigo, e que analisa individualmente, remetem para situações cujos autores operam entre vários territórios disciplinares, onde se inclui a arquitetura, e onde são aplicadas metodologias afetas às artes visuais, que participam na materialidade da obra, verificável na *espacialidade contaminada* que sugerem.

Krauss refere que o objeto artístico, deixa de representar um objeto passivo no espaço e Foster, sobre este tema, afirma que é a partir dos anos 1960 que essa característica - de um objeto artístico espacialmente ativo - se torna mais evidente.[88] O objeto artístico passa a ter uma influência determinante, não apenas nas características do espaço que escolhe como abrigo, mas numa escala alargada, alcançando uma extensa influência à escala da cidade. Como adianta Foster:

85 '*a contemporary practice seems to raise new questions about terminologyy and method*'. Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 16.

86 Ver pontos 2.3 Arte agenciada pelo Espaço e 2.4 Arquitetura 'Site-Specific', do presente capítulo onde são mencionados exemplos de obras de arquitetura e de arte num contexto internacional; e nos Capítulos 3 e 4 onde são apresentados exemplos de obras no contexto português.

87 Hal Foster, *Design and Crime: And Other Diatribes* (Verso, 2003), 126.

88 Foster, *The Art-Architecture Complex*, IX.

'*Recent art is hardly a passive object in this makeover;*[89] *sometimes its expanded dimensions alone have prompted the transformation of disused warehouses and factories into galleries and museums, and in the process a few depressed working-class areas are reborn as stylish art-tourist destinations.*'[90]

Na década dos anos 1960, os artistas pretendiam incidir a sua investigação processual sobre alguns aspetos comuns à arquitetura, que contribuíram para uma busca de paralelismos entre ambas as áreas disciplinares. Além disso, as premissas lançadas pela arte minimalista também conduziram a uma aproximação entre as áreas disciplinares. Na mesma altura, o questionar da natureza dos espaços 'institucionalizados' para expor arte, nomeadamente galerias e museus, contribui para um crescente interesse cultural na arte e, consequentemente para a emergência de instituições culturais,[91] o que se irá refletir na arquitetura de então. As transformações artísticas dos anos 1960 ainda hoje influenciam arquitetos '*for whom art was a key point of departur*e'.[92] Desde então assiste-se a contaminações entre arquitetura e arte que vão desde a colaboração entre arquitetos e artistas, à troca de aproximações concetuais, à utilização de linguagens formais semelhantes, até um conceito mais recente da relação entre as duas áreas disciplinares, com ênfase a partir do século XXI – o das práticas de curadoria em arquitetura.

89 O autor refere-se ao argumento lançado pelo sociólogo alemão Ulrich Beck que '*modernity has become reflexive' involving a convertion of old industrial spaces into new cultural facilities*.' Ibid.

90 Ibid.

91 O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (1976)*, 27.

92 Foster, *The Art-Architecture Complex*, VIII.

2.2 Contaminações na Arte Contemporânea

2.2.1 Reconceptualização do Espaço Expositivo

Todas as contribuições teóricas e práticas, a que se assiste durante o século XX, nomeadamente até aos anos 1970, também influenciam a emergência de outras práticas que, segundo o arquiteto Nuno Grande:

'*Para a maioria dos artistas da década de 60, os Museus de Arte Moderna, na sua lógica de compartimentação e descontextualização da obra de arte – desmultiplicando o sistema de white cube –, impediam não só o estabelecimento de uma relação mais aberta com a vida quotidiana, exterior à instituição, como não propiciavam a inclusão dos imaginários artísticos emergentes, no seu interior.*'[93]

Testemunha-se o encontro entre arte e arquitetura no restabelecimento da definição desde o espaço cultural do objeto até à compreensão cultural da cidade. Tomando estas ideias como ponto de partida será focado o fenómeno do aparecimento do objeto artístico como um agente ativo no espaço, e quais as consequências que daí derivam espacialmente, no contexto museológico. Deste modo, ir-se-á explorar a reconceptualização do espaço expositivo na sua relação com o questionar do espaço da galeria de arte a partir dos anos 1960.

Procurar-se-á, igualmente, incidir sobre o encontro da arte com a arquitetura, na redefinição do espaço expositivo e da influência dos espaços artísticos como *leitmotiv* para a prática arquitetónica; compreender o conceito contemporâneo de *edifício ícone*[94] - enquanto espaço cultural museológico – que, além de estarem associados a uma imagem, não proporcionam apenas a visita a exposições, mas potenciam uma experiência cultural; e a desmaterialização associada à arquitetura como imagem, uma vez que os museus representam espaços de culto contemporâneo.

Os novos materiais, as novas técnicas construtivas e a importância da arquitetura como forma de comunicação, conduzem ao valor da imagem, aproximando a experiência da arquitetura a uma experiência cultural e a uma experiência estética de grande intensidade – o

93 Nuno Grande, «Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa» (Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2009), 184.

94 Nuno Grande utiliza a expressão '*museu-ícone'* quando se refere à descrição de Dougles Crimp sobre the '*post-modern museum*'. Nuno Grande, «Museumania: Museus de hoje, modelos de ontem», *Serralves*, 2009, 12.

conceito e importância do edifício ícone é um fenómeno contemporâneo relacionado com o valor económico da arte desde os anos 1980. No entanto, estas questões conduzem a duas características do espaço aparentemente antagónicas: a imagem associada a *ícone* e a imagem associada a *desmaterialização* – conduzindo à evidência das influências entre arte e arquitetura devido a aspetos, que derivam de ambas as disciplinas que se sobrepõem – como ambiente, atmosfera, estética, impressão, experiências e sensações visuais.

A relação entre o objeto artístico e os espaços onde é 'instalado' – '*found spaces'*, além de conduzir a uma requalificação espacial, dá origem a uma reconceptualização da identidade de áreas urbanas onde esses espaços se encontram, tal como, por exemplo, territórios anteriormente industrializados, mais tarde abandonados, e hoje reutilizados como novos *clusters* de interesse artístico e cultural.[95]

A emergência do espaço alternativo nos anos 1960, como o *contentor* adequado, também se relaciona com '*how much space should a work of art have to "breathe"?'*,[96] despoletando uma nova compreensão entre arte e arquitetura – um questionar conceptual de cada disciplina, mas também um questionar inter-dialético entre ambas. Assim, a área disciplinar da arquitetura refere-se à transição do modernismo para uma compreensão pós-moderna do espaço, e a área disciplinar da arte evolve para um 'campo expandido' da arte.

É o Minimalismo que surge como a fuga, não apenas do aspeto figurativo do objeto artístico existente até então, mas como um esforço para criar um novo conceito, deixando que este seja apenas um elemento passivo no espaço – a obra de arte renuncia a existir apenas para ser vista, mas passa a ser experienciada, compreendida na sua relação com o espaço e o observador – sugerindo uma aproximação entre as duas áreas disciplinares, demonstrando a merecida condição arquitetónica do Minimalismo:

'*Minimalism's decisive tectonic shift activated the viewing space and reasserted the artwork's condition as "specific object".*'[97] *Bem como 'it is this sense of the exhaustion of available compositional models or more accurately, a mistrust of the idea of composition itself, that triggers the need for new process-based working strategies that are so important to the emergence of Minimalism in the mid 1960s.*'[98]

95 '*Casos de "clusters culturais", lançados ao longo da última década [1ª década do século XXI], que procuram reactivar antigas áreas ou estruturas funcionais e industriais, apostando num novo dinamismo cultural e empresarial.*' Ibid., 125.

96 O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (1976)*, 27.

97 Ibid., 126.

98 Stan Allen, «Minimalism: Architecture and Sculpture: Blurring of Boundaries between Both Disciplines», *Art & Design*, Agosto de 1997, 125.

Artistas como Donald Judd e Robert Morris parecem adotar esta nova forma de compreender o objeto artístico que envolve tanto o espaço como o observador, questionando a 'galeria de arte' e a sua adequabilidade de exposição às obras de arte de então, que adquiriam novos princípios de composição bem como novas linguagens formais. Acontece, nesta altura, uma mudança ao que se entende por espaço considerado adequado à exposição de arte contemporânea, influenciando o abandono da compreensão modernista do espaço expositivo de galeria '*White Cube*'.[99] Por outro lado, tanto a expansão do mercado artístico relacionado com o financiamento público das artes a que se assiste, principalmente nos Estados Unidos, que tem o seu início na segunda metade dos anos 1960,[100] como os artistas que desenvolvem novas práticas, longe dos objetos artísticos 'vendáveis', terão influência no aparecimento do '*alternative space*'[101] como espaço expositivo. A importância dos '*alternative found spaces*' reside no facto de serem espaços arquitetónicos possuidores de uma história, de uma narrativa de objetos, de pessoas e de tempo – possuindo vivências de diferente natureza da que constrói o mundo da arte.

De acordo com o crítico de arte Hal Foster, no seu artigo '*Crux of Minimalism*'[102] (1996), o caráter reprodutivo da arte Minimalista está diretamente relacionado com a arte *pop* e a arte *readymade*. É possível então assinalar um aspeto contraditório do Minimalismo, ainda associado a uma perspetiva eclética modernista: apesar de parecer resistir e negar a cultura *mass-media* (representativa da chamada *low culture*), que a arte *pop* associa, devido ao seu aspeto reprodutivo, de facto não o consegue:

'Both minimalism and pop resist some of the aspects of this logic, exploit others (like mechanization and standardization), and foretell still others. For in serial production a degree of difference between commodity-signs becomes necessary; this distinguishes it from mass production. Indeed, in our political economy of commodity-signs it is difference that we consume.'[103]

A natureza dos materiais utilizados bem como as técnicas de produção dos objetos Minimalistas permite que sejam reproduzidos, normalmente baseados em processos projetuais, que fazem parte do objeto em si quando o mesmo é vendido, conferindo-lhes uma característica comum com a arquitetura – serem o reflexo de uma metodologia de projeto.

Durante os anos 1960 e 1970 assiste-se a uma sincronia cultural da arte com a atualidade política,

99 Expressão introduzida por O'Doherty,em O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (1976)*.
100 Foster et al., *Art Since 1900*, 576.
101 Ibid.
102 Hal Foster, «The Crux of Minimalism, 1966», em *The Return of the Real, the Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts, London, England: An October Book, The MIT Press, 2005), 35–70.
103 Ibid., 66.

onde os aspetos da mercantilização da arte *pop* se traduzem numa certa leveza, dissociando-se de '*modernist thematics of alienation, anomie, solitude, social fragmentation, and isolation, a virtually programmatic emblem of what used to be called the age of anxiety*'.[104] No entanto, quando se reflete sobre a *pós-modernernidade* não é possível deixar de incluir um sentido de perda de identidade pessoal, da perda da individualidade, e a uma aceleração do tempo, que os aspetos mercantis do capitalismo tardio aportaram à cultura contemporânea. Talvez a mudança para uma forma pós-moderna de pensamento não represente o fim '*the age of the anxiety'*, mas represente o esquecimento da sua existência.

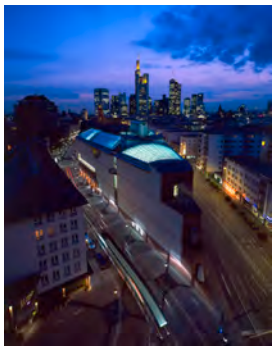
O que Foster acrescenta sobre este tema e, de novo, sobre a sua relação com o Minimalismo é que:

'*Apparently, the real threat of the minimalist paradigm is not only that it may disrupt the autonomy of art but that it may corrupt belief in art, that it may sap its conviction value. Here the doctrine of aesthetic autonomy returns in a late guise, and it suggests that rather than separate from religion (as Enlightenment aesthetics sometimes proposed to be), autonomous art is, in part, a secret substitute for religion – that is a secret substitute for the moral disciplining of the subject that religion once provided*.'[105]

Com esta reflexão o autor sublinha a ameaça à arte minimal não estando relacionada apenas com a rutura da ideia do objeto artístico enquanto um objeto único, devido às metodologias de 'fabricação', mas a uma ideia de autonomia estética que dá resposta a uma necessidade social de uma cultura emergente, apresentando um paralelismo entre a religião e o 'consumo' de arte. Estas ideias interligam-se com a mercantilização da arte mas, também, com a mercantilização do espaço museológico.

De acordo com Judd, a razão primordial para construir um museu é para abrigar obras de arte uma vez que '*a museum designed for the sake of architecture ignores the artwork, which should be the main reason for the building's existence*,'[106] '*and, if possible to complement the art, but never to compete with or overpower the art*.'[107] Com este argumento Judd lança uma crítica à construção de museus 'protagonistas', onde a arte passa a ser o conteúdo de uma grande obra, retirando a esta última a sua merecida primazia, salientando que o espaço deve ser construído em função da mesma e não o oposto.

104 Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Duke University Press, 1992), 11.
105 Foster, «The Crux of Minimalism, 1966», 53.
106 Urs Peter Flückinger em Urs Peter Flückiger e Donald Judd, *Donald Judd: architecture in Marfa, Texas* (Basel ; Boston ; Berlin: Birkhauser, 2007), 42.
107 Ibid., 43.



2.6 Chinati Foundation Contemporary Art Museum, Donald Judd, 1979
2.7 Wexner Center for the Arts, Peter Eisenman, 1989, Ohio State University
2.8 Museum of Modern Art, Hans Hollein, 1991, Frankfurt

Judd faz uma crítica aos arquitetos que exploravam aspetos formais e espaciais em vez de se focarem no desenho de um edifício capaz de albergar obras de arte[108], materializando a sua própria interpretação do espaço expositivo na *Chinati Foundation Contemporary Art Museum* em Marfa, Texas. Este museu parece encontrar-se no lado oposto ao da visão capitalista, derivada do financiamento público das artes mencionado anteriormente, do espaço expositivo como as obras de arquitetos que desenharam edifícios iconográficos representando instituições capitalizadas: o *Wexner Center for the Arts* (1989), Ohio de Peter Eisenman; o *Museum of Modern Art* (1991), em Frankfurt, de Hans Hollein; e o *Guggenheim Museum* (1997), em Bilbao, de Frank Gehry.

Construído nos anos 1980, a *Chinati Foundation*, trata-se de um exemplo que se aproxima do conceito explorado por O'Doherty,[109] da ideologia do espaço expositivo dos anos 1960-70, representando o lado não-comercial do espaço artístico, em oposição ao espaço institucionalizado conforme os exemplos acima mencionados. Também o *Dia: Beacon Museum* (2003), em Nova Iorque, é um exemplo da reutilização de um espaço industrial abandonado renovado para albergar a coleção permanente do *Dia Art Foundation* – um exemplo próximo de como um espaço expositivo deve ser, de acordo com a visão de Judd.

Assim, os exemplos anteriores - a *Chinati Foundation* e o *Dia: Beacon Museum* - não representam o modelo do espaço museológico desenvolvido desde os anos 1980, no entanto refletem uma preocupação sobre a adequabilidade do espaço arquitetónico para albergar e expor obras de arte, que vai ao encontro dos princípios que contribuíram para o surgimento da arte '*site specific*' e da '*instalação*', apesar de outras premissas, capitalistas e estéticas, se tornarem a base do espaço museológico de então. É o edifício desenhado pelo arquiteto com uma visão de *marketing* da arte que serve de modelo para o espaço museológico a partir das últimas décadas do século XX – quando o museu também é entendido como uma instituição cultural. De acordo com Foster o *Dia: Beacon Museum* representa o exemplo mais próximo das contaminações

108 Ibid., 28.
109 O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (1976)*.

2.9 Guggenheim Museum, Frank Gehry, 1997, Bilbao

2.10 Dia: Beacon Museum, Robert Irwin e OpenOffice Art+Architecture, 2003, Nova Iorque

entre arte e arquitetura[110] pois, segundo este autor este museu combina o aspeto da reconversão espacial que implica o inegável envolvimento dialético económico-cultural, baseado numa perspetiva minimalista do espaço uma vez que os artistas que começa por 'apoiar' são Donald Judd, Dan Flavin e Walter de Maria.[111]

Sobre o facto de Judd ser um crítico ativo do surgimento dos museus mercantilizados de arte contemporânea nos anos 1980 e 1990 Foster afirma que este último '*condemned the commercial approach of the late twentieth-century museum boom with the authority of one of his generation's most respected and established artists*',[112] no entanto não conseguiu prevenir uma nova condição comercial da arte Minimalista no fim dos anos 1980 enfatizada, sobretudo, por Thomas Krens,[113] durante a restruturação da imagem da instituição. Krens, numa operação global de abertura de vários museus pelo mundo, adquiriu muitas obras de arte Minimalista para integrarem coleções representadas nesses novos espaços. '*For it was Minimalism, seen in long rows of glistening, inter-reflecting cubes or elusive aureoles of fluorescent light or gleaming pavements of steel plates, that provided Krens with the model for this idea of art as pure intensity*.'[114] Este paradigma verifica-se dado que coincide com uma mudança estrutural do aspeto alternativo da arte Minimalista dos anos 1960, para a sua nova condição (fragilizada), no fim dos anos 1980, apesar de, aparentemente, ainda se fundamentar nos princípios iniciais do movimento. São exatamente os aspetos inovadores do seu início – o encontro entre o observador e o espaço através do objeto artístico; a sua materialidade se fundamentar em formas comuns como cubos, retângulos e prismas; a inovação ao nível da utilização de materiais associados com uma sociedade industrializada como o alumínio, o ferro, o acrílico; e, finalmente, a possível serialização dos objetos devido à sua fabricação se basear num projeto desenhado – que conduz ao aparentemente contraditório desenvolvimento de objetos serializados, estereotipados e até,

110 '*In what follows I hightlight the vicissitudes of both these dialectics in recent architecture – Minimalist and Pop and literal and phenomenal – largely through a focus on a single institution of contemporpary art, the Dia Art Foundation. Other instances might also serve (and I will refer to some in passing), but Dia is the most telling of this aspect of the art-architecture complex'*. Foster, *The Art-Architecture Complex*, 108.

111 Ibid., 109.

112 Ibid., 39.

113 Diretor do Solomon R. Guggenheim, durante vinte anos desde 1988.

114 Foster, *Art since 1900*, 258.

2.11 Artillery Shed 2. Com 48 de um total de 100 objetos *'untitled mill-aluminum'* de Donald Judd, 1982-86

banalizados - comuns numa sociedade contemporânea capitalizada. É possível concluir então, sobre a redefinição do espaço museológico desde os anos 1960, que o mesmo está dependente da reconceptualização das artes como um 'campo expandido' de ações, e que estas tiveram repercussões ao nível do espaço cultural e arquitetónico, bem como os aspetos de mercantilização da arte produzida então, como a arte Minimalista.

É através do trabalho que desenvolve em Marfa, na construção do Museu da Fundação Chinati, que Judd realmente estabelece o seu próprio paradigma entre arte e arquitetura,[115] criando um espaço único para receber os seus trabalhos bem como os de outros artistas. O Museu da Fundação Chinati, além de representar um ideal pessoal de vida e de arte, onde se encontram diversas aproximações entre a arte e a arquitetura e, *espaço contaminado* – resultantes do artista a trabalhar como arquiteto, e da relação que a sua obra estabelece com o espaço – trata-se também do seu conceito de como um museu deve ser, de forma a albergar a arte do seu tempo, deixando-a livre no espaço enquanto mantém a sua integridade, livre do constrangimento de estar contida num objeto que, esse sim, é o protagonista. Em Marfa Judd materializa a crítica direta às políticas do capitalismo tardio que envolveram a construção de museus no fim do século XX.

Através da obra de Judd assiste-se à sua identificação com as premissas do Minimalismo e, consequentemente, a um corte com os ideais Modernistas, que reside também no facto dos modernistas afirmarem um corte com o passado – os arquitetos modernistas não eram sensíveis ao sentido da renovação. '*Judd was concerned with the whole, which means the building and its context. He was not interested in a dialogue between old and new; his dialogue was about the building, the art, and the urban or landscape museum.*'[116] Com a experiência de Marfa assiste-se à capacidade de Judd expressar, através do espaço, a sua preocupação sobre onde e como a obra de arte deve ser acolhida no espaço num sentido de alcançar uma espécie de completude.

No entanto ao longo dos anos 1960 também na Europa se encontram exposições e artistas que questionam o espaço expositivo. A exposição comissariada por Harald Szeemann no Kunstalle

115 Flückiger e Judd, *Donald Judd*, 30.
116 Flückiger, Ibid., 42.

2.12 West Building, South Room, Obras de Judd, Marfa

Berne em 1969 *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*,[117] é sintomática do questionamento da arte expandida ao contexto europeu. Apesar de contar com obras de autores norte-americanos, como Carl Andre, Walter de Maria e Richard Serra, encontram-se obras de vários artistas europeus como Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Mário Merz. Com esta exposição, pela forma livre como os artistas ocupam o espaço, onde tocam e interagem com o mesmo através do processo de construção das suas obras, contribuem para um visionamento do espaço expositivo como um espaço de intervenção ao mesmo tempo que contribuem para o manifesto de como '*é*' a arte de então, uma arte de processo, de matéria e de comunicação.

Dois anos mais tarde, mais uma vez Harald Szeemann, na *Documenta 5* – '*Questionamento da realidade - mundos pictóricos de hoje*' (1971), torna-se o responsável pela maior exposição Documenta,[118] a mais cara, e mais diversa de qualquer outra exposição até então, e prenunciou os megaeventos de grande escala a existir de uma curadoria colaborativa. Szeemann contribui para uma redefinição radical do que poderia ser considerado arte ao incluir a arte minimal e conceptual na sua mostra – representando um ponto de viragem na aceitação por parte do público dessa nova forma de arte. Apresenta obras de mais de 170 artistas e uma variedade igualmente ampla de materiais e temas extraídos de conteúdos culturais populares, tais como ficção científica, objetos kitsch, filmes e imagens de publicidade, além da pintura e escultura – a *Documenta 5* tentou preencher a lacuna entre a arte, a cultura, a ciência e a sociedade em geral.

117 Exposição montada no Kunsthalle Bern na Alemanha com curadoria de Harald Szeeman que conta com a colaboração dos artistas Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol LeWitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, William T. Wiley, Gilberto Zorio. Harald Szeeman, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* (Berne: Kunstalle Berne, 1969).

118 Exposição de arte contemporânea que acontece de cinco em cinco anos em Kassel na Alemanha desde 1955.

2.2.2 Arquitetura Expositiva

Também na obra de alguns arquitetos contemporâneos se testemunha a presença de uma compreensão interdisciplinar do espaço, como uma reunião entre arquitetura e arte. Poder-se-ia mencionar uma lista extensa de exemplos, no entanto destacam-se alguns autores considerados notáveis no desenvolvimento de obras de arquitetura onde se encontra o *espaço contaminado*, como é o caso da dupla de arquitetos suíços Herzog & de Meuron,[119] devido à forma como, principalmente no início da sua carreira, transportam ideias e conceitos artísticos para a sua prática da arquitetura. A sua formação académica, durante a qual têm como professor o arquiteto italiano Aldo Rossi na ETHZ,[120] bem como a sua experiência de trabalho com o artista Joseph Beuys, deixaram uma forte influência na sua obra, e que se irá refletir no seu sentido construtivo e inovador da arquitetura que descobrem na utilização dos materiais.[121] A maneira que encontram de se afastar de ideias pré-concebidas, e de oferecer novos significados e possibilidades é uma contribuição notável, para a identidade do espaço arquitetónico que exploram na sua obra. Além disso, parecem ir ao encontro de uma origem:

'(...) an effort to regain architecture's original grounds. A search for primariness, for direct contact with the constructive essence of architecture, characterizes their work and differentiates it from that of others of their generation, with whom they diverge in their emphasis and originality.'[122]

Desde os anos 1970 que se testemunha o conceito do edifício cultural relacionado com a arquitetura de imagem e sucesso; associada com edifícios construídos de raiz – como o Centro Pompidou (1977), dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, como a pura reflexão desses ideais e um exemplo da arquitetura *high-tech* pós-moderna e, mais tarde, o já mencionado Museu Guggenheim em Bilbao. Ambos têm algo em comum que é importante assinalar: a originalidade do edifício como imagem, com uma arquitetura inédita, sem espaço para memórias, mas para um tempo novo, como um recomeçar. No caso da *Tate Modern* Herzog & de Meuron, durante o concurso, decidiram manter o edifício existente e readaptar o espaço da antiga central elétrica. Será então que se regressa ao conceito de espaço alternativo e ao conceito de completude associado à compreensão de Judd para um museu, onde o espaço não

119 Ver em detalhe Capítulo 2.4.1. Herzog & de Meuron.
120 ETH – Instituto Federal de Tecnologia de Zurique.
121 Gerhard Mack, Jacques Herzog, e Pierre de Meuron, *Herzog & de Meuron: das gesamtwerk*, trad. Katja Steiner e Bruce Almberg (Basel ; Boston ; Berlim: Birkhäuser, 1996), 7.
122 Rafael Moneo, «The Sublime of Matter», em *AV Monografias*, ed. Luis Fernández-Galiano, Arquitectura Viva, vol. 77 (Madrid, 1999), 17.

2.13 Centro Pompidou, Renzo Piano e Richard Rogers, 1977, Paris

se sobrepõe à arte que protege? Parece que Herzog & de Meuron alcançam de forma expedita e única uma simbiose de ambos os aspetos. A *Tate Modern*, além de ter sido instalada de forma brilhante num *found space* [espaço encontrado], adaptado às necessidades reais de uma obra de arte, é também um edifício ícone com uma imagem única, e o seu sucesso é tão óbvio que representa um dos museus mais visitados no mundo.

É possível acrescentar que os exemplos anteriormente apresentados contribuíram para a contextualização e abertura de um caminho para a compreensão de como as experiências artísticas espaciais, praticadas nas primeiras décadas do século vinte, influenciaram o conceito de *instalação* – uma palavra-chave desde os anos 1960. Especialmente com o Minimalismo que, consequentemente, influencia a noção de *objeto artístico ativo no espaço*, bem como práticas arquitetónicas contemporâneas como é o caso da dupla Herzog & de Meuron. Os exemplos apresentados, com exceção da obra de Donald Judd, talvez conduzam aos espaços ilusionistas, mencionados anteriormente, que parecem estar distantes do carácter anti-ilusionista da arte dos anos 1960, no entanto, parecem ambos 'tocar' a mesma problemática - '*the art architecture complex*'.[123]

Mais tarde, nos anos 1980, a institucionalização dos espaços alternativos com aspirações a espaços museológicos, juntamente com uma atitude flexível relativa ao, até então, intocável património cultural,[124] estabelece novas oportunidades comerciais – deixando que o capitalismo tardio se aproprie do mundo artístico, bem como da vida social e cultural. De acordo com Foster:

'*By the late eighties, more than a decade after this initial institutionalization of alternative space, a peculiar fusion began to appear between the two consequences of the money pressures of the sixties. The museum, its blockbuster mentality still intact, now began to see the alternative*

123 Título do livro já citado de Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*.

124 '*By shifting the collection from an earlier condition as untouchable cultural patrimony to a new state in which it inhabits the credit sector, this move participates in what is characteristic of "late capitalism's falling rate of profit: the forced unlocking of noninvested surplus capital and the propulsion of it into motion*.' Foster et al., *Art Since 1900*, 577.

2.14 Tate Modern, Herzog & de Meuron, 2000, Londres

space itself as a kind of commercial opportunity, in the form of something like an art theme park.'[125]

Introduzindo assim uma característica do Pós-Modernismo: uma dominância cultural que enfatiza também o argumento presente, onde as premissas conceptuais do espaço arquitetónico, desde os anos 1960, estão relacionadas com o papel ativo do objeto artístico no espaço, e com a sua influência na linguagem estética contemporânea – possivelmente mais um aspeto paradigmático da cultura pós-moderna. Paradigmático uma vez que, ao mesmo tempo que se aborda uma nova compreensão cultural do espaço, assiste-se ao aparecimento do um novo conceito de espaço museológico que não é mais (apenas) um lugar, mas um espaço para diversos acontecimentos, conduzindo à sua nova identidade enquanto equipamento cultural. Focando-se no conceito de espaço, e relacionando-se com o argumento principal desta investigação, o crítico Fredric Jameson defende que: *'the conception of space that has been developed here*[126] *suggests that a model of political culture appropriate to our own situation will necessarily have to raise spatial issues as its fundamental organizing concern.'*[127]

Deste modo uma nova orientação é apresentada por autores cujas práticas se enquadram no que se denominou de *espaço contaminado*, ou seja, a arquitetura e a arte deixam de se diferenciar uma da outra pela ausência de função da segunda. Já não é isso que se passa a partir do momento em que a arte sai do pedestal e passa a ser um agente ativo no espaço. Até o programa, algo que poderia contribuir para a diferença entre arquitetura e arte, passa a ser um fator também ele presente nos projetos artísticos, que vão além da pintura e da escultura. Por sua vez, a *função*, apesar de se relacionar desde sempre com a arquitetura, recordando a célebre máxima do arquiteto americano Louis Sullivan '*a forma segue a função*',[128] é uma característica

125 Ibid., 576.

126 Aqui o autor refere-se a um sentido de espaço que promova a necessária descontinuidade com as práticas estéticas anteriormente elaboradas '*on the basis of historical situations and dillemmas which are no longer ours*', como o '*high--modernism*'. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 50.

127 Ibid.: 50-51.

128 '*It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law.'* Louis H. Sullivan, «The Tall Office Building Artistically Considered», *Lippincott's Magazine*, Março de 1896, The April Number edição, 408. In http://www.archive.org/

contemporânea na arte – nomeadamente na instalação, na arte *site-specific* e, de forma mais notória, na arte pública.

Também para a autora Jane Rendell a versão *expandida* do termo *função* é aplicável à arte no sentido que é *funcional* em providenciar ferramentas de autorreflexão, pensamento crítico e de alteração social. Enquanto, defende a autora, à arquitetura não é dada a oportunidade de não ter função, ou de considerar a construção de conceitos críticos como o seu propósito mais importante.[129] Rendell acrescenta que é a oportunidade dada à obra de arte de se localizar fora do contexto da galeria que despoleta o questionar de parâmetros que conduzirão a que sejam debatidos e a que novas possibilidades de pensamento sugiram relações até então desconhecidas entre a arte e a arquitetura.[130] Os projetos com presença quer seja na natureza, quer seja em espaços de cariz urbano assim o sugerem pois, nesses casos, a arte aproxima-se da arquitetura por lhe ser adicionada uma função social de objeto habitável ou transitável, tendo que seguir normas de segurança de utilização devido à sua acessibilidade; ou de objetos criticamente envolvidos na comunidade em que se inserem, onde abordam questões sociais e políticas que levam, mais uma vez, o espetador não apenas a observar a obra, mas a vivenciá-la ativa e criticamente – aquilo a que Rendell denomina de '*práticas espaciais críticas*'.[131] Este conceito permite mencionar obras que vão além dos territórios da arquitetura e da arte, mas que trabalham num campo espacial conceptual de convergência interdisciplinar que inclui, não só aspetos formais mas social e criticamente envolvidos. Sobre a relação entre o conceito de práticas espaciais críticas será necessário recuar aos pensamentos desenvolvidos pelo grupo *Frankfurter Schule.*[132] As reflexões que resultaram da *Frankfurter Schule* são inúmeras e complexas, mas um dos aspetos que importa salientar é que se tratam de teorias críticas assumindo que, segundo o filósofo americano Jay Bernstein, '*a critical theory of society is one in which philosophical reflection and social scientific knowing are joined*',[133] e que as obras daí resultantes podem ser o reflexo do reequacionamento das ideias Marxistas relacionadas com as mudanças na sociedade, cultura e economia a que se assiste no início do século XX.[134] Ao mesmo tempo que pensadores oriundos de várias áreas disciplinares - como a filosofia, a história da arte ou a sociologia - se juntam para o desenvolvimento de teorias que se 'tocam', também o *espaço contaminado*, de

stream/talloffícebuildi00sull#page/n0/mode/2up, acedido a 16.09.2016.

129 Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 4.

130 Ibid.

131 Ibid.

132 É uma escola de teoria política associada ao Instituto de Investigação Social do Goethe Institute em Frankfurt na Alemanha. Foi formada entre as duas Grandes Guerras por personalidades que não se reviam quer no pensamento capitalista quer nos movimentos comunistas e fascistas de então. Contando com a participação de personalidades como Theodor Adorno, Jurgen Habermas, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Walter Benjamin. Autores cujos interesses se focam nas ideias do filósofo G. W. F. Hegel, no político e economista Karl Max e no psicoanalista Sigmund Freud. Jay Bernstein, ed., *Frankfurt School: Critical Assessment*, vol. Volume 6 (London, New York: Routledge, 1994).

133 Jay Bernstein, «Introdutory Essay: Critical Theory The Very Idea (Reflections on Nihilism and Domination», em *The Frankfurt School: Critical Assessment Edited by Jay Bernstein*, ed. Ken Bernstein (London ; New York: Routledge, 1994), 3.

134 Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 8.

um modo prático, será o resultado teórico de muitos desses pensamentos materializados através da convergência entre a arquitetura e a arte.

Em '*Exhibinionist Architecture*'[135] (2013) Krauss desenvolve um artigo sobre 'arquitetura expositiva' bem como sobre a importância do pavilhão temporário enquanto espaço expositivo arquitetónico. No princípio do mesmo a autora considera ter havido uma evolução construtiva envolvendo o espaço, a estética, a arquitetura e a exposição relativamente ao conceito de espaço expositivo de há vinte anos atrás. Face ao seu artigo '*The Cultural Logic of the late Capitalist Museum*',[136] em '*Exhibinionist Architecture*' encontra-se um pensamento crítico e evolutivo relativamente à sua reflexão dos anos 1990. A autora considera que atualmente os resultados expositivos não se limitam a uma experiência 'consumível' espacial mas são alcançados conceitos expositivos, onde o espaço e a estética resolvem com sucesso essa dialética.[137] Krauss ilustra como exemplo a galeria sem fins lucrativos Storefront for Art and Architecture, instalada em Manhattan desde 1982, onde são apresentadas exposições com obras de arquitetos e artistas como Diller+Scofidio & Renfro, Morphosis, James Wines, Lebbeus Woods, Steven Holl, Dan Graham, entre outros.[138] Desde a 1ª Bienal de Arquitetura em Veneza, em 1980, comissariada por Paolo Portoghesi, que antecede algumas exposições de arquitetura durante a década de 1970, organizadas por Vittorio Gregotti, dá-se um fenómeno pós-moderno em que a arquitetura conquista o seu próprio território em museus, bienais, galerias, e arquivos, como é o caso do CCA em Montreal no Canadá, e no Building Museum em Washington DC nos EUA.[139] Ou seja: '*as architecture enters the space of exhibition and system of exhibitions enters the street, new kinds of museums, or post-museums, become possible, and that seems to me a good thing*.'[140]

Do mesmo modo as exposições anuais da *Turbine Hall* em Londres desenvolvidas desde 2000, bem como as exposições no Museu Guggenheim de Nova Iorque entre 2007 e 2010, onde os artistas são convidados a realizar obras pensadas especificamente para o espaço onde se inserem[141] contribuem para o fenómeno 'pós-moderno' de espaço expositivo que a arquitetura conquistou.

Acredita-se que estes aspetos são mais um contributo em como o espaço museológico surge como um mediador da interdisciplinaridade entre arte e arquitetura. Essa mediação é verificável em muitas intervenções artísticas que questionam a arquitetura através do modo como trabalham o espaço museológico em que se inserem, onde os artistas começam a abranger os territórios da

135 Beatriz Colomina, «Exhibinionist Architecture», *Texte zur Kunst*, Dezembro de 2013.
136 Beatriz Colomina, «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October*, Autumn de 1990.
137 Colomina, «Exhibinionist Architecture», 80.
138 Ibid., 81.
139 Ibid., 82.
140 Ibid., 90.
141 As exposições *The Shapes od Space* (14 de Abril – 5 hde Setembro 2007); *theanyspacewhatever* (24 de Outubro – 7 de Janeiro de 2009); *Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum* (12 de Fevereiro – 28 de Abril 2010); *Intervals* (10 de Abril – 19 Julho de 2009). Margarida Brito Alves, «Edições Colibri | O Espaço na Criação Artística do Século XX» (Universidade Nova de Lisboa, 2012), 18.

arquitetura e, consequentemente, a arquitetura adquire mais um estatuto que é a sua capacidade expositiva. Situações contemporâneas onde o espaço se torna um elemento central de reflexão, onde são estabelecidas dialéticas entre ambas as áreas disciplinares que promovem o sentido do debate aqui proposto que é a fundamentação do *espaço contaminado* enquanto o resultado de uma espacialidade de intercomunicação com a arquitetura.

2.3 Arte agenciada pelo Espaço

'*And yet it* [sculpture] *had to distinguish itself from other things, the ordinary things which everyone could touch. It had to become unimpeccable, sacrosanct, separated from chance and time through which it rose isolated and miraculous, like the face of a seer. It had to be given its own certain place, in which no arbitrariness had placed it, and it must be intercalated in the silent continuance of space and its great laws.*'[142]

O *espaço contaminado* na arte tem uma influência notória nas práticas artísticas no início do século XX,[143] e na segunda metade do século XX, quando a arte sai do plinto, e são encontrados os '*found spaces*' como espaços de eleição, por parte dos artistas para o desenvolvimento e apresentação das suas obras.[144] Este facto conduz a que os artistas *olhem* para a arquitetura com um sentido crítico e também como uma área disciplinar com poder sobre o espaço público, e sobre a sociedade em geral. Os autores citados dos anos 1960 que se seguem, encontram-se entre os exemplos notáveis que servem de referência para pressupostos conceptuais e práticos na obra dos autores que serão analisados posteriormente.[145]

No texto '*Notes of Sculpture, part 1'*[146] o artista Robert Morris afirma que a escultura, ao contrário da pintura, não pretende ser pictórica mas antes linear, literal, e não ilusionista, apelando à necessidade do esclarecimento entre as diferenças entre pintura e escultura no que se refere à '*natureza táctil*' da escultura e à sensibilidade ótica da pintura. Tendo em conta que Clement Greenberg cita a definição de Wölfflin de 'pictórico' como sendo o oposto a 'linear'[147] e que acredita que '*a linha divisória entre o pictórico e o linear não é de modo algum rigorosa e inflexível*,' - referindo-se à arte do expressionismo abstrato e do carácter pictórico do cubismo analítico[148] - torna-se então notório que Morris pretende demarcar-se desse género de arte, enquadrando as suas obras num território comunicante e real. Ainda em '*Notes of Sculpture, part 2'*[149] Morris acrescenta, sobre o tema da escala, que as obras minimalistas se encontram ao nível da escala humana entre objeto privado e monumento público, como uma forma de

142 Rainer Maria Rilke, texto de 1903, in William Tucker, *The Language of Sculpture* (London: Thames and Hudson, 1981), 9. Rainer Maria Rylke, *Rodin*, translated by Jessie Lamont and Hans Trausil, London, 1949, p.9.

143 Ver ponto 1.2 do Capítulo 1.

144 Ver ponto 1.3 do Capítulo 1.

145 Com Rachel Whiteread, Olafur Elliason e Didier Fiuza Faustino.

146 '*Save for replication, which is not to be confused with illusionism, the sculptural facts of space, light, and materials have always functioned concretely and literally*.' Robert Morris, «Notes on Sculpture, Part 1», em *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, An October Book (Cambridge [Massachusetts] ; London: The MIT Press, 1993), 3. Publicado originalmente na Artforum [vol. 4, no. 6 (February 1966), pp. 42-44].

147 Clement Greenberg, «Abstração Pós-Pictórica (1964)», em *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, ed. Glória Ferreira e Cecília Cotrim, trad. Maria Luiza X. de A. Borges (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997), 111.

148 Ibid.

149 Robert Morris, «Notes on Sculpture, Parts 1-3», *Part 2 first published in Artforum, October 1966 p.20-23*, sem data.

afirmação numa situação expandida.[150] Um ano antes de escrever este texto Morris apresenta, em 1965, uma das obras mais controversas da época que questiona o conceito de escultura *Untitled (L-Beams)* (1965).[151] Também o artista Robert Smithson que, apesar de apenas em 1972 assumir a sua mudança de interesse em objetos específicos por uma forma mais abrangente de ver o mundo, é nos últimos anos da década de 1960, que as obras deste autor passam a refletir a sua preocupação com o lugar.[152]

Em 1966, o crítico de arte David Antin refere-se à escultura como '*um espaço específico no qual o observador é empurrado sendo, nomeadamente, um lugar*.'[153] O artista Dennis Oppenheim, em 1967, considera que esse ano coincide com a data onde o entendimento da escultura, enquanto lugar, se tornou um manifesto[154], tendo em conta que é por esta altura que dá início a uma série de obras que se relacionam com a *land-art*. Ainda sobre a relação entre *espaço*, *lugar* e *escultura* Hal Foster refere que durante o minimalismo a escultura encontra-se fora do *pedestal* também em relação ao observador, encontrando-se antes reposicionada entre objetos cuja redefinição deverá ser realizada em termos de lugar.[155] No alinhamento desta referência sobre o minimalismo Foster considera igualmente:

'*In this transformation the viewer, refused the safe, sovereign space of formal art, is cast back on the here and now; and rather than scan the surface of a work for a topographical mapping of the properties of its medium, he or she is prompted to explore the perceptual consequences of a particular intervention in a given site. This is the fundamental reorientation that minimalism inaugurates*.'[156]

É nesta inauguração de uma reorientação onde são levadas em conta as consequências de perceção, bem como a experiência vivencial da obra de arte, o sentido fenomenológico e, a consequência social da obra de arte, que é estabelecida a ponte entre as práticas dos anos 1960 e a de muitos artistas contemporâneos.

---

150 Robert Morris, «Notes on Sculpture, Part 2», em *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, An October Book (Cambridge [Massachusetts] ; London: The MIT Press, 1993), 11. Originally published in *Artforum* [vol. 5, no. 2 (October 1966), pp. 20-23].

151 Também o artista Carl Andre, sobre a sua obra '*Cuts*' (1967), afirma que esse projeto lhe permitiu usar o material como um corte com espaço, referindo-se à presença do objeto artístico como um elemento que pode exercer nele uma fratura.

152 Robert Smithson e Jack D. Flam, *Robert Smithson: The Collected Writings*, The Documents of Twentieth Century Art (Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996), 296.

153 '*Sculpture was a specific space in which the observe ris thrust, namely i tis a place*'. Ver David Antin, '*Art and Information*' 1, Grey Paint, Robert Morris', Art News, 65, no.2 (April 1966) pp.24-26 referido em Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties* (Berkeley ; Los Angeles ; London: University of California Press, 2002), 211.

154 '*When the notion of sculpture as place was manifest'*. Germano Celant, *Dennis Oppenheim* (Charta, 1997), 29.

155 '*With minimalism sculpture no longer stands apart, on a pedestal or as pure art, but is repositioned among objects and redefined in terms of place*'. Foster, «The Crux of Minimalism, 1966», 38.

156 Ibid.

2.15 *House*, Rachel Whiteread, 1993, Londres

2.16 *Holocaust Memorial*, Rachel Whiteread, 1995, Viena

2.3.1 Espaço etéreo na obra de Rachel Whiteread

A artista inglesa Rachel Whiteread é uma das artistas contemporâneas cuja prática se destaca pela realização de diversas obras que se situam num território que vai além da escultura e da instalação, aproximando-se do conceito de *espacialidade contaminada*. Os objetos que produz são, frequentemente, o resultado de uma investigação que transporta formal e espacialmente para as suas obras. Como são o caso de *House*[157] (1993) em Londres; o *Holocaust Memorial* (1995) na Jüdenplatz em Viena; ou *Water Tower* (1998) em Nova Iorque; e *Embankment* (2005) na Tate Modern em Londres. As duas primeiras obras mencionadas de Whiteread, são obras que repercutem memórias do lugar, representando uma localização espacial com pré-existências que procuram questionar, ideológica e criticamente, acontecimentos que tiveram efeitos concretos na sociedade onde esses espaços pertencem. No caso de *House*, obra que tem sido objeto de inúmeras análises, por parte de críticos, teóricos, artistas e, também, arquitetos, aparentemente, é apenas o molde de uma casa vitoriana onde Whiteread materializa a ausência de uma pré-existência habitacional. No entanto esta obra está *carregada* de simbologias, metáforas, pensamentos, reflexões e afirmações teóricas e sociais da artista, que terão repercussão quer nas suas próximas obras, quer nas obras de artistas e arquitetos que a tomam como referência. Deste modo este seu primeiro trabalho público representa o início de uma série de obras onde a autora explora o tema do 'molde' como forma de representar espaço, como acontece com o '*Holocaust Memorial*'; também este um sólido maciço, que representa espaço[158] e que questiona uma crítica a atos históricos. Mas o que este memorial significa é, tal como *House*, através da sugestão da construção de um molde, a contenção de um espaço carregado de narrativas subliminares.

As obras, processos, metodologias e ideias de Whiteread têm sido amplamente debatidos e divulgados. No caso da relação da sua obra com *espaço contaminado* cita-se a abordagem de

157 Tratava-se de uma casa a ser demolida que a autora preencheu com betão antes da sua demolição. Tratou-se de uma obra comissionada pela Artangel.

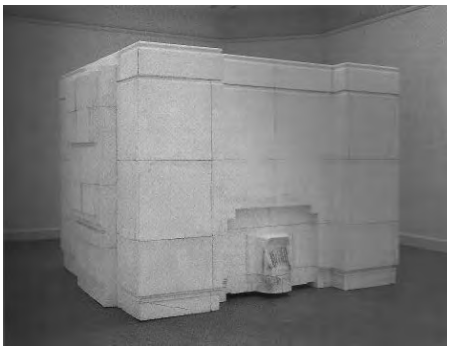
158 A obra localiza-se por cima de uma sinagoga que remonta ao século XIII na qual, no século XV, vários judeus cometeram um suicídio coletivo ao se fecharem na cripta da sinagoga.

2.17 *Water Tower*, Rachel Whiteread, 1998, Nova Iorque
2.18 *Embankment*, Rachel Whiteread, 2005, Tate Modern, Londres

Colomina sobre a autora em '*Doble Exposición: Arquitectura através del Arte'*.[159] Apesar de neste caso ter sido referida a relação do seu trabalho com a memória, o tempo e a materialidade, considerou-se que está por sistematizar a mudança que se verifica no trabalho de Whiteread, nos primeiros anos do presente século. Nomeadamente na sua relação com a arquitetura, a que Colomina se refere como a metamorfose dos aspetos da sua obra, que se relacionavam com a mudança de uma '*arquitetura brutalista*' para uma '*arquitetura sensível*'.[160] Assim procurar-se-á incidir esta breve análise sobre uma obra de duas fases do seu trabalho, de forma a estabelecer os parâmetros que conduziram à comutação observada. Considerou-se que *House* e *Water Tower* são duas obras testemunhas dessa comutação, através das quais se analisará o que mudou na sua relação com a arquitetura. A corroborar este pensamento encontra-se a reflexão de Colomina que refere essa duplicidade da obra de Whiteread. Inicialmente, menciona a forma '*mumificada*' da artista trabalhar os objetos, conferindo-lhes uma perspetiva arquitetónica, acrescentando que '*para ser exatos lo que (Whiteread) momifica es el aire en la habitacíon. El aire tratado como cuerpo*'.[161] E que, seguidamente, depois de '*conquistada a parede*'[162], Whiteread muda de matéria e de métodos: do betão – um material associado à arquitetura brutalista – de *House*, ao cristal – associado a uma arquitetura *delicada* – de *Water Tower* passando, deste modo, aproximadamente na viragem do século, de uma linguagem de solidez para uma linguagem de transparência.

Retornando a *House*, que representa a continuação da sua primeira obra, *Ghost* (1990) premiada com o Turner Prize, embora aqui integrada no contexto urbano, ou seja fora do espaço museológico, Whiteread, além de explorar os mesmos métodos construtivos da obra anterior, inclui em *House* aspetos que despoletam temas do foro conceptual, nomeadamente fenomenológico. Este tema recorda as metodologias de trabalho das artistas portuguesas Ângela Ferreira e Fernanda Fragateiro, na forma processual como se chega ao resultado da obra. Ambas as artistas, na maioria das suas obras, realizam investigações teóricas e de campo, que possibilitam encetar

159 Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*.
160 Ibid., 155.
161 Ibid., 140.
162 Ibid., 155.



2.19 *Ghost*, Rachel Whiteread, 1990

posteriormente, a parte mais óbvia de uma obra de arte, que é a sua materialização. Ferreira é mencionada neste contexto não por desenvolver investigações urbanas à procura de objetos arquitetónicos que transforma nas suas obras *quase-arquitetónicas*, mas pelas investigações que leva a cabo, sobre projetos de arquitetura para depois, a partir do trabalho desenvolvido, 'encontrar' a sua escultura/instalação, como acontece com *Zip Zap Circus* (2000-02) e *Maison Tropicale* (2007).[163] O mesmo sucede com *'House'*, nomeadamente na investigação levada a cabo pela artista na cidade de Londres, ao procurar uma casa disponível para a concretização da sua obra. Semelhante processo se passou na obra de Fragateiro *In the vocabulary of profit there is word for 'pity'* (2008),[164] onde a autora, conjuntamente com o comissário da sua obra, realiza uma investigação urbana, sobre o local onde poderia desenvolver a obra imaginada.

A obra *House* encontrava-se na zona denominada *East End* de Londres, uma área marginalizada da cidade, começando por colocar questões geográficas sobre o sítio e por isso, trazendo para a obra questões que remetem para políticas sociais de localização. Aqui poder-se-ia desenvolver sobre questões intrínsecas à caracterização específica da cidade de Londres, que parece ser o que Whiteread, de forma subliminar sugere. No entanto a análise manter-se-á próxima dos temas que tornam este exemplo um *espaço contaminado* que conduzem não só aos elementos conceptuais inerentes à obra mas, principalmente, à sua materialização. Este projeto parece tornar perpétua a arquitetura através do preenchimento da casa com betão, tornando-a não eterna, mas etérea, pois propõe a representação de uma casa, associada ao seu espaço negativo. A escultura enquanto construída, rodeada por um extenso relvado, revelava uma espacialidade contida à escala do objeto arquitetónico.

Anthony Vidler, como exemplo que contribui para a compreensão da noção do seu conceito de *warped space,* cita o projeto *House* de Whiteread, além do Museu Judaico (2001), em Berlim, do arquiteto Daniel Libeskind, referindo que ambas as obras remetem para um sentido de 'perda' e de 'luto' que conduzem a um sentido da estética com valores psicológicos e analíticos. Estes exemplos apresentam-se como situações que se relacionam com a forma de entendimento

163 Ver 4.3.1 *Zip Zap Circus* e 4.3.2. *Maison Tropicale* em 4.3 Espaço Político e Social na Obra de Ângela Ferreira.
164 Ver 4.4.2. *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* em 4.4 A Temática na Obra de Fernanda Fragateiro.

2.20 Museu Judaico, Daniel Liberskind, 2001, Berlim

do *espaço* que esta investigação pretende perseguir, talvez por esse sentido psicanalítico os inserir numa forma espacial '*intermédia*' entre a arte e a arquitetura, estabelecendo afinidades entre os dois universos. Na sua '*modernist spacial history*'[165] Vidler relaciona a preocupação moderna com o desenvolvimento do *espaço* na relação espetador-objeto que, segundo o autor se tratou de uma forma dos arquitetos modernistas 'fugirem' à importância da história como herança definidora de estilos. Outro aspeto relevante é o facto de o autor defender que, apesar das fronteiras entre as diversas formas de manifestação de arte estarem bem definidas, a transgressão da arte e da arquitetura entre si faz com que tomem um papel crítico definitivo no seu entendimento como disciplinas autónomas. Ou seja, a arte apropria-se de fundamentações arquitetónicas, assim como a arquitetura se apropria de práticas artísticas como forma de rejeição a códigos herdados do Modernismo.

Ambas as obras de Whiteread, *Water Tower* ou *Monument* (2001), continuam a tratar-se de obras que remetem para o *espaço contaminado*, principalmente a primeira por representar um objeto arquitetónico – um depósito de água – presença comum nos telhados dos edifícios de Nova Iorque. Associa-se esta obra ao espaço em estudo nesta investigação por, apesar de se tratar de um objeto para-escultórico, a sua materialidade vai além da simples representação do objeto ao expor a sua transparência e translucidez e acrescentando-lhe o valor do seu interior. Também através de uma quase imaterialidade, Whiteread procura apelar à mesma imortalização que concretiza com o betão em *House* e *Holocaust Memorial*.

'Nas suas esculturas transparentes em vez de nos vermos reflectidos nas suas superfícies e limites, ou de encontrar o opaco, como se representasse o fim (como em House), com Water Tower a artista transporta além do objecto, para o (seu) infinito – uma massa translúcida que representa o não-objectual, o etéreo, o sublime, uma ausência tornada presente, ao não reflectir mas absorver – absorvendo as variações do mundo, da luz, do céu, do ar, da água na sua memória. Water Tower parece um objecto que vai existindo, com mais ou menos intensidade,

165 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge [Massachusetts]: The MIT Press, 1992), 9.

ao longo do dia. Como se, às vezes, quase não existisse e resistisse à existência.'[166]

Whiteread com a forma de trabalhar a matéria, de sensibilizar o visitante para as relações possíveis entre o que é o espaço interior e o exterior dos objetos, estabelece dialéticas fenomenológicas entre espaço negativo e o seu positivo. Além disso, trabalha os objetos com um sentido de espacialidade, de escala, de metodologia que ultrapassa o mero objeto escultórico, tornando-o algo que ultrapassa a fronteira da arte pura, descontaminada de outros territórios. Por isso mesmo, conforme apresentado nesta análise, encontram-se nesse território de hibridação objetual que, relativamente à espacialidade que sugerem, se inserem no conceito de *espaço contaminado*.

2.3.2 Manipulação espacial de Olafur Eliasson

No percurso do artista dinamarquês Olafur Eliasson encontram-se obras que se enquadram no território da instalação de grande escala, onde o autor explora temas como o tempo (meteorológico), a água, a luz o nevoeiro, bem como outros elementos da natureza. '*He takes recourse to a diverse array of media to dramatize these claims, often through seemingly meteorological investigations and their phenomena: rain, ice, sun, wind*.'[167] Desde o início dos anos 1990 assiste-se à realização de obras deste autor que, além de envolverem os elementos anteriormente citados, exploram a relação do envolvimento do visitante com a obra, com o espaço e com a perceção das próprias obras. Além disso, Eliasson tem como princípio a interação com autores de outras áreas disciplinares, sejam arquitetos ou engenheiros, uma vez que a sua prática envolve uma complexidade de execução que depende dessas mesmas colaborações. Um dos aspetos que relaciona as suas obras com o *espaço contaminado*, além da subversão espacial que confere às suas intervenções, são as 'manipulações' espaciais que sugere e que vão além do domínio das artes visuais, por estabelecerem uma dialética transformativa com o espaço arquitetónico, e que dele derivam e dependem.

Conforme salienta a autora Pamela M. Lee '*as theorethical ballast for these investigations, Eliasson and those who write about him frequently call upon discourses of phenomenology – especially the philosophy of Maurice Merleau-Ponty – to articulate the necessity embodied and thus contingent act of perception in confronting his work*'[168]. Depreende-se que Eliasson procura estabelecer uma relação entre o espaço e o efeito fenomenológico que proporciona. No entanto,

166 Gabriela Raposo e Nuno Crespo, «Arquitectura (Arte), materialidade e leveza: aproximações à desmaterialização a partir da experiência dos objectos e», *Arq'A*, Janeiro de 2014, 116.

167 Pamela M. Lee, «Your Light and Space», em *Take Your Time: Olafur Eliasson*, ed. Madeleine Grynsztejn (New York ; London: Thames & Hudson, 2007), 34.

168 Ibid., 34–35.

2.21 *Your Sun Machin*, Olafur Eliasson, 1997, Marc Foxx Gallery, Los Angeles, EUA
2.22 *Day's End*, Gordon Matta-Clark, 1975

a historiadora de arte Madeleine Grynsztejn considera que o tema da fenomenologia na obra de Eliasson é oriunda de uma fonte mais primária – '*Eliasson's works carry echoes of Husserl's argument in favour of a primordial or 'precognitive' perception that would be able to see the world outsider of perceptual and intelectual habits, without need for metiation or analysis to reinvest experience with meaning*.'[169] Considera-se que o paradigma onde assenta o aspeto fenomenológico na prática de Eliasson reside no espaço existente entre o fenómeno e a sua interpretação, onde se encontra a introspeção privada e a liberdade intelectual do observador, antes da realidade ser constituída e assumida.[170]

Além disso, é possível estabelecer um paralelismo entre a obra de Eliasson com a dos artistas americanos James Turrell e Robert Irwin,[171] como se verá adiante, que dão revelo, mais uma vez, a conceitos associados à arte americana dos anos 1960 e 1970. O paralelismo com obras destes autores não se restringe ao facto de trabalharem com elementos como a temporalidade, a luz e a terra, mas é mais incisiva, residindo na forma como implicam o visitante na obra como um operador de perceção espacial e de si próprio no espaço, tal como o próprio Eliasson refere:

'(...) exercising the integration of the spectator, or rather, the spectating act itself, as part of the museum's undertaking has shifted the weight from the thing experienced to the experience itself. (...) So, to elude the museum's insistence that there is nature (if you look hard enough for it), it is crucial not only to acknowledge that the experience itself is part of the process, but more importantly, that experience must be presented undisguised to the spectator. Otherwise, our ability to see ourselves seeing, to evaluate and criticize ourselves and our relation to space, has failed, and thus so has the museum's socializing potential.'[172]

169 Madeleine Grynsztejn, «Survey. Attention Universe: The Work of Olafur Eliasson», em *Olafur Eliasson* (London ; New York: Phaidon Press, 2002), 41.

170 Ibid.

171 Artistas que a partir do final da década de 1960 dão início a instalações espaciais baseadas na luz e na cor, envolvendo-se no chamado 'Light Movement'.

172 Olafur Eliasson, «Seing Yourself Seing, 2001», em *Olafur Eliasson*, ed. Madeleine Grynsztejn, Daniel Birnbaum, e Michael Speaks (London ; New York: Phaidon Press, 2002), 127. Que deriva da afirmação de Robert Irwin: 'Perceiving Yourself perceiving' Olafur Eliasson, «Take Your Time: A Conversation», em *Take Your Time: Olafur Eliasson*, ed.

2.23 *The Curious garden*, Olafur Eliasson 1997

2.24 *The mediated motion*, Olafur Eliasson, 2001, acesso ao recinto do Kunsthale Bregens

A obra *Your Sun Machine* (1997), realizada na Marc Foxx Gallery, Los Angeles, EUA, é uma das instalações deste autor que faz sentido analisar pois estabelece uma ponte com práticas de artistas dos anos 1960 e 1970, nomeadamente Gordon Matta-Clark. É uma obra muito simples, atendendo à complexidade a que recorre nos anos que se seguem, como se verá através dos próximos exemplos. No entanto, este trabalho permite contextualizar alguns conceitos inerentes à obra de Eliasson que já se encontravam presentes nos anos 1960. A sua ação *site-specific* nesta obra cinge-se à abertura de um buraco circular no teto do edifício, que permite a entrada da luz solar que se move pelo espaço ao longo do dia, efetuando o trajeto temporal do sol refletido pelas paredes e chão da sala. É uma intervenção de uma simplicidade de execução única que se relaciona com *Day's End* de Matta-Clark, manifestando o interesse de Eliasson não só na forma como a luz natural interfere nos espaços, mas assumindo um interesse pelos pressupostos do movimento *An-Architecture* de Matta-Clark. Outra instalação do mesmo ano reveladora das possíveis analogias com os autores James Turrell e Robert Irwin é *The Curious garden* (1997), no Kunsthalle Basel, na Suiça. Neste caso, encontra-se uma complexidade inerente ao movimento do observador no espaço, no entanto a sala inundada de uma luz amarela reporta a uma ação mais próxima dos princípios minimalistas já referenciados.

A obra *The mediated motion* (2001) no Kunsthaus Bregens,[173] na Áustria, é uma instalação cujo resultado depende do espaço arquitetónico que habita. O próprio autor acrescenta sobre o edifício '*and the extraordinary challenging building by Zumthor: how many expectations and tutored eyes has that building alone supplied us with?*'.[174] Com esta questão o autor deixa claro a importância que a arquitetura teve na conceção da obra, e na forma como a mesma se encontra intrinsecamente ligada com a sua instalação.

Eliasson proporciona diversas atmosferas ao longo dos quatro pisos do edifício utilizando materiais naturais desde a madeira, à água, ao nevoeiro, ao musgo e a troncos de árvores. O

Robert Irwin (New York ; London: Thames & Hudson, 2007), 55.

173 Edifício do arquiteto Suiço Peter Zumthor, 1997.

174 Olafur Eliasson, *The mediated motion* (Köln: Buchhandlung Walther König, 2001), 7. Publicação onde o autor inclui um texto the Maurice Merleau Ponty: «Temporality», in Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1962, pg. 411.

2.25 *The mediated motion*, piso 1
2.26 *The mediated motion*, sala de nevoeiro

observador é convidado a percorrer o edifício através do qual lhe são oferecidos diferentes ambientes, através dos percursos alternativos construídos. A '*dramaturgia da exposição*'[175] propõe uma 'viagem' pelo primeiro piso onde o visitante encontra vários troncos de árvores habitados por cogumelos *shitake*; passando ao segundo piso totalmente coberto por uma superfície de água, com cinco centímetros de espessura, percorrível através de um 'deck' praticamente ao mesmo nível da água, que atravessa o espaço perpendicularmente, e depois segue no sentido paralelo ao da parede conduzindo a duas extremidades – um dos limites é uma parede, enquanto o lado oposto conduz à saída. Quando a instalação é inaugurada a água que se encontrava neste espaço era como um espelho que refletia o teto de vidro, as paredes de betão, o espaço e a sua luz.[176] Mais tarde o artista introduz na água uma planta tipo 'lentilha-d'água', o que faz com que o espelho de água se aproxime imageticamente de um lago artificial, cujas plantas se desenvolvem ao reflexo da luz que penetra no espaço. O visitante é conduzido ao terceiro espaço, no terceiro piso através de umas escadas de madeira inseridas num corredor estreito que desembocam diretamente num espaço preenchido por terra que sugere insegurança devido à proximidade táctil com a natureza. Finalmente, na última sala encontra-se uma ponte pedonal, sobrelevada relativamente ao piso, onde se entra num espaço inundado de nevoeiro, sendo o visitante convidado a atravessá-lo através da ponte frágil composta por elementos de madeira, cabos de aço e cordas, onde os limites, devido ao nevoeiro, desaparecem - chão, paredes e teto tornam-se impercetíveis. Deste modo o autor sugere o mergulhar num espaço que gera insegurança através da passadeira mas também através da pouca visibilidade devido ao nevoeiro. Mais uma vez Eliasson enaltece a 'fenomenologia da perceção' através deste experienciar que 'mexe' com as emoções e sensações de apreensão espacial do visitante.

Deste autor, muitas outras obras poderiam ser mencionadas no contexto do *espaço contaminado*, no entanto, terminar-se-á esta sumária referência à obra de Eliasson com *The Weather Project* (2003). Trata-se de uma instalação *site-specific*, no museu Tate Modern em Londres, onde o

175 Rudolf Sagmeiter, «Olafur Eliasson at the Kunsthaus Bregenz», em *The mediated motion*, por Olafur Eliasson e Günther Vogt (Köln: Buchhandlung Walther König, 2001), 42.

176 Sendo impossível não estabelecer um paralelismo desta obra com a instalação permanente do artista inglês Richard Wilson intitulada '*20:50*' (1987), na Galeria 13 da Saatchi Gallery entre 1987. Nesta última o espaço é inundado de óleo sendo construído um corredor que permitia 'entrar' dentro do mesmo.

2.27 *The Weather Project,* Olafur Eliasson, 2003
2.28 *Who's afraid of Red, Yellow & Blue,* Robert Irwin, 2006-07
2.29 *Your circumspection disclosed,* Olafur Eliasson, 1999

autor utiliza dois elementos fundamentais de subversão do espaço da Turbine Hall: uma série de espelhos alinhados com o teto que duplicam a espacialidade, nomeadamente a altura da sala, e uma tela/ecrã semicircular coberto por lâmpadas amarelas. O espelho além de transformar a forma semicircular num círculo completo, cuja forma e luz se assemelha à do sol, permite também a reflexão do visitante no teto. A relação que Eliasson, nesta fase da sua obra, estabelece com Robert Erwin é notória também através da obra que este último apresenta, posteriormente à de Elliason, *Who's afraid of Red, Yellow & Blue* (2006-07) que monta três conjuntos de chapas de alumínio polido - um no chão e o outro no teto (um conjunto azul, outro amarelo e outro vermelho), proporcionando duas superfícies refletantes espaciais superpostas. Aproximando do que Foster afirma sobre este autor que ainda investiga sobre uma dimensão estruturalista que pressupõe uma análise de significados picturais e esculturais numa dimensão fenomenológica próxima do minimalismo.[177] Na sua obra *Your circumspection disclosed* (1999) onde Elliason utiliza um espelho semielíptico instalado junto a uma janela semicircular já propõe a ilusão ótica de uma janela redonda, do ponto de vista do observador. Ao longo do dia havia um dispositivo que libertava uma névoa no espaço. Deste modo este autor, com este trabalho, além de utilizar temáticas recorrentes no seu percurso associadas à natureza, e de propor uma simulação da metáfora da aproximação física ao sol, reequaciona o espaço pois multiplica-o na sua altura, interferindo deste modo com a forma de estar do visitante no espaço. Proporciona não apenas o olhar sobre um sol metafórico, ou sobre a sua representação, mas o olhar de cada um para si próprio, estimulando várias formas de apropriação espacial. De algum modo convida o visitante não só a olhar para a instalação, mas a experienciar várias formas de contemplar e usufruir do espaço, remetendo para questões de habitabilidade. Acredita-se que Eliasson interfere também com o tempo, por se tratar de uma obra convidativa a duas propostas, aparentemente contraditórias – por um lado *convida* à ausência de movimento, a 'parar' e desfrutar do espaço; enquanto, por outro leva o visitante ao encontro de movimentos, devido à reflexão do corpo. Resumindo Eliasson convida à habitabilidade espacial e às várias ações inerentes à mesma. Este autor é o exemplo de um artista com uma prática comprometida com o *espaço contaminado* na

177 '*Thus, while some artists (like Robert Irwin) develop the phenomenological dimension of minimalism, others (like Michael Asher) develop its structural analysis of these signifiers*.' Foster, «The Crux of Minimalism, 1966», 43.

medida em que procura, através da arte, construir obras à escala arquitetónica.

2.3.3 Espaço convergente de Didier Fiúza Faustino

O artista e arquiteto franco-português Didier Fiúza Faustino inicia a sua carreira em 1996 através de LAPS (Laboratoire-Architecture-Performance-Sabotage) no qual concretiza as obras *Urban Peepshow* (1999). Entre 2001 e 2002, dá início ao Bureau de Mésarchitectures,[178] desenvolvendo aí práticas que desafiam as fronteiras entre a arte e a arquitetura, onde o corpo do utilizador é utilizado com mediador da proposta de espaços de ficção e experimentação, proporcionando experiências que vão além do habitar comum ao território da arquitetura.[179]

Faustino, além de operar no sentido de transdisciplinaridade entre a arte e a arquitetura, apresenta obras que, têm sempre função - uma vez que se considerou que a arte contemporânea já não é meramente contemplativa, mas é um agente social ao qual está inerente o sentido de 'função'–, apresentam um domínio construtivo revelador da sua condição de arquiteto. Ao longo da sua prática, assume o seu carácter dual de artista e arquiteto onde, além de não estar interessado '*em definir se é uma coisa ou outra, mas antes trabalhar no interstício de ambos os territórios e práticas.*'[180]

Este autor apresenta obras que só estão completas quando agenciadas pelo visitante, pois o corpo é um dos elementos que tem um papel fulcral nas suas obras. No texto '*Não confie nos arquitectos não confie em si mesmo. Arquitetura no regime farmacopornográfico',* que acompanha o catálogo da exposição individual de Faustino no CAM em 2009, Beatriz Preciado defende que:

'*O que aqui está em jogo é a gradual miniaturização, interiorização e introversão reflexiva (um recolhimento interior em direcção ao que é considerado ser um espaço íntimo, privado) dos mecanismos de vigilância e de controlo do regime político disciplinar. (...) No regime farmapornográfico, o corpo não habita já lugares disciplinares, agora é habitado por eles. A arquitectura* existe [itálico] *EM nós*.'[181]

178 A denominação *Mésarchitectures* deriva dos projetos que Faustino realiza e que, no início da sua prática, se desviavam da arquitetura.

179 Juntamente com o arquiteto francês Pascal Mazoyer cuja colaboração dura apenas até 2006.

180 Isabel Carlos in Didier Fiuza Faustino et al., *Não confiem nos arquitectos* (Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2010), 9.

181 Beatriz Preciado in Ibid., 61.

2.30 *One Square Meter House*, Didier Fiuza Faustino, 2006
2.31 *Body in Transit*, Didier Fiuza Faustino, 2000

Quando Preciado utiliza a expressão *'farmapornográfica'* para se referir ao corpo fá-lo como o resultado de uma reflexão onde considera o corpo como representante do resultado da sociedade contemporânea, das suas dependências e fragilidades sociais e psicológicas, tornando-o o veículo supremo através do qual se absorve o mundo envolvente. Este texto, no contexto da exposição de Faustino alerta para a importância que o artista/arquiteto dá ao corpo, construindo obras que permitem, através da sua experimentação direta, o despoletar de sensações que se aproximam dos limites incluídos no conceito do corpo *farmapornográfico* de Preciado por se procurar, por um lado um controlo absoluto do corpo, por outro lado experiências que agenciem os extremos sensoriais do observador.

As obras de Faustino remetem para a habitabilidade, porém, na maioria dos casos, num sentido efémero, em que as obras são o resultado de um manifesto de vida do próprio autor, apresentando a possibilidade da arte e da arquitetura coabitarem, neste caso tratando-se de obras de convergência disciplinar, mais do que apenas de *espaço contaminado*. Fala-se em convergência por, com este termo, se procurar referir uma aproximação disciplinar onde não é clara a fonte disciplinar da obra realizada - se é a arte, ou a arquitetura, a fonte de origem projetual.

A razão pela qual se recorre à obra deste autor remete, por um lado com o seu manifesto de inter-relação disciplinar, e por outro pela essência subjacente de habitabilidade proposta na maioria dos seus trabalhos. É o caso de *One Square Meter House* (2006), localizada em Porte d'Ivry em Paris, onde o autor faz uma crítica ao mundo imobiliário e às políticas de construção contemporâneas, propondo um objeto que tem a implantação de um metro quadrado, com dezassete metros[182] de altura, desenvolvendo os espaços habitacionais no sentido vertical. Trata-se da proposta para uma habitação para um só habitante, onde Faustino retrata o individualismo social levado ao seu extremo, que é a consequência de uma sociedade capitalista à qual, Faustino se parece dirigir, de forma crítica, enquanto entidade anónima e geral e onde

182 João Fernandes refere que coincide com a altura média que Hausmann propõe na sua planificação de Paris. João Fernandes, «Os interstícios entre a identidade e o lugar», em *Didier Fiúza Faustino: bureau des mésarchitectures*, ed. Maria Ramos (Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004).

2.32 *Stairway to Heaven*, Didier Fiuza Faustino, 2004

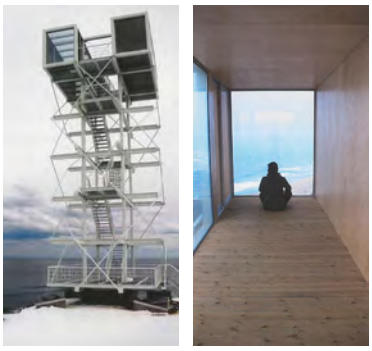
'*subverte a noção de habitabilidade, adaptabilidade e "evolutividade". Uma armadilha que leva o narcisismo contemporâneo ao seu mais absurdo.*'[183] O autor questiona de forma irónica a sociedade, perguntado subliminarmente se é esse o padrão de domesticidade que o Homem contemporâneo aspirar. Neste trabalho são explorados alguns temas relativos à habitabilidade - os espaços onde o corpo humano 'cabe espacialmente', a fenestração e outras funcionalidades básicas habitacionais -, salientado o fator da alienação e introspeção solitária, tema, aliás, recorrente, de forma subliminar em obras anteriores como *Body in Transit* (2000) e *Stairway do Heaven* (2004).

Em *Stairway do Heaven*, em Castelo Branco, Portugal, *uma obra inserida* no espaço público para contemplação individual, Faustino explora a relação entre a esfera pública e privada, bem como a exposição da intimidade onde '*habiter serait le théâtre d'événements et de relations, òu l'on voit et d'où l'on est vu.*'[184] A homogeneidade do espaço, ausente de hierarquias, simetrias ou orientações, despoleta noções de intimidade e isolamento que são revertidas a favor de uma multiplicidade de aberturas '*dérives*' fazendo do visitante um *voyeur* nómada, onde lhe são oferecidas diversas possibilidades de ver a realidade. As questões de solidão e sociabilidade são levantadas, subjacentes à ideia de usufruição do espaço apenas por um corpo. Sobre esta obra Faustino considera que:

'(...) a questão que me coloquei foi como utilizar uma caixa de escada – que é, digamos, o espaço mais ambíguo da criação arquitetónica. A caixa de escada de um prédio colectivo tem uma posição de meio-termo: nem espaço público, nem espaço privado. A proposta era criar um espaço desse tipo no meio de uma praça; esta fica no ponto de junção entre um conjunto de habitações dos anos 1970/1980 e o centro da cidade, do século XVIII. E decidi colocar uma enorme caixa de escadas que conduz a uma paltaforma situada a quinze metros do chão, onde

183 Didier Fiuza Faustino, «Protótipo de Habitação individual "One Square meter House", Paris. Didier Fíuza Faustino, Bureau des Mésarchitectures», *Arq'a*, Dezembro de 2008, 34.

184 '*Aqui viver é previsto como um teatro de eventos e relações, uma questão de ver e de ser ser visto*.'Chantal Béret, «Didier Fiuza Faustino, Décosterd & Rahm: les demeures d'Hybert à Château Guibert», Fev de 2004, 50.



2.33 - 2.34 *Sky is the Limit* – Casa de Chá, Didier Fiuza Faustino, 2008

se pode jogar basquete – mas sozinho – e chamar a isso Stairway do Heaven.'[185]

A obra *Sky is the Limit* – Casa de Chá (2008), localizado em Yang Yang, Coreia do Sul resume-se a dois volumes paralelepipédicos, erguidos do chão a vinte metros de altura suportados por uma estrutura metálica, que inclui as escadas que lhe dão acesso, sobressaindo uma certa fragilidade sugerida pela oposição entre uma estrutura metálica esbelta, e as duas caixas que suporta que permitem a visão sobre um mar imenso. Com esta obra, Faustino propõe uma *promenade* ao longo das escadas, nomeadamente no sentido ascendente que aproxima o visitante de uma vista única sobre o mar, um pouco como Le Corbusier e a *Promenade Architecturale* – encaminhando para a ilusão, para o vislumbre, para o momento auge de contemplação. Também esta obra parece ser uma continuação de '*Stairway to Heaven'* em muitos dos seus pressupostos, como a subida das escadas – o movimento ascendente – para atingir a contemplação, embora em *Sky is the Limit* se trate de uma experiência que não tem, obrigatoriamente, que ser individual, não apelando deste modo à introspeção.

A utilização das obras em altura, como um afastamento físico do visitante das suas obras ao chão é recorrente. Em *Double Happiness* (2009), inserida na Shenzen & Hong Kong Biennale, que consiste em dois baloiços instalados numa plataforma metálica, trata-se de mais uma obra crítica a uma sociedade de consumo onde o visitante é convidado a usufruir, como agente participativo de um dispositivo publicitário, de um baloiço, potenciando o domínio aparente do utilizador sobre o espaço envolvente, fazendo-o recuar, em simultâneo ao sentido de liberdade infantil.

Apesar de não se considerar que se possa, em muitas dos seus trabalhos, separar os projetos arquitetónicos dos projetos artísticos - por Faustino procurar realizações onde a matéria, enquanto conceito das suas propostas, parece alcançar a presença de ambas as áreas disciplinares de forma quase indistinta -, relativamente a este tema João Fernandes propõe uma distinção

185 Hans Ulrich Obrist e Didier Fiuza Faustino, «Conversa entre Hans Ulrich Obrist e Didier Fiúza Faustino», em *Didier Fiúza Faustino: bureau des mésarchitectures*, ed. Maria Ramos (Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004).

2.35 *Double Happiness*, Didier Fiúza Faustino, 2009, Shenzen & Hong Kong Biennale

relativamente à obra deste autor. Fernandes considera que, relativamente aos projetos de arquitetura, '*a funcionalidade dos programas e objectivos definidos é reavaliada em função da consideração das instâncias de enunciação de cada projecto*'[186] – aqui o autor refere-se à origem do projeto como o cliente, intenções projetuais, e características físicas e sociais do lugar. Relativamente aos projetos artísticos, Fernandes refere que '*a funcionalidade não desaparece, mas é requestionada a partir de uma atitude crítica originadora de uma leitura social de situações existentes cuja irrisão se manifesta nas situações proposta*'[187] – situação próxima do que acontece em '*Stairway to Heaven'*, em que o autor, antes da construção da obra, entrevista e consulta os habitantes de forma a compreender a aceitação do projeto e se a sua construção lhes fazia sentido no meio onde seria inserida. Como houve uma aceitação quase unânime, Faustino decide materializar o projeto. *Sky is the Limit* parece ser o resultado intersticial destas duas reflexões apresentadas por Fernandes, ou seja é a consequência da sua convergência.

No percurso deste autor é óbvia a indistinção entre arte e arquitetura onde, como referido encontra-se uma convergência presente, das duas áreas disciplinares, que vão além do *espaço contaminado,* são obras simbióticas com fronteiras indistintas onde não se compreende se é a arte que alimenta e contamina a arquitetura ou o inverso.

No âmbito do tema 'Arte agenciada pelo Espaço', partindo de reflexões de Robert Morris e Robert Smithson foram analisadas obras de autores internacionais contemporâneos, que contribuem para a pertinência da conceptualização do *espaço contaminado* numa latitude mais ampla. Em Morris encontra-se uma reflexão que procura integrar um território de comunicação com o observador/espetador da obra através do questionamento da noção de escultura e de pintura, enquanto Smithson detém-se numa manifesta preocupação com o lugar e das relações que o mesmo promove entre a obra de arte e o visitante. Em Whiteread, Elliason e Faustino encontra-se um re-equacionar das premissas levantadas pelos autores mencionados no âmbito

186 Fernandes, «Os interstícios entre a identidade e o lugar», 23.
187 Ibid.

das práticas doa anos 1960-70, associadas a uma reflexão sobre o espaço.

Tanto as obras de Whiteread, como as de Elliason e as de Faustino, com diferentes metodologias e aproximações, oferecem-se neste contexto como tradutoras dos argumentos que sustentam, e informam, o conceito de *espaço contaminado*, uma vez que ultrapassam as fronteiras do território artístico avançando em direção ao universo da arquitetura. Quer seja pela forma como exploram espacialidades abstratas e reais localizando-se, formalmente e conceptualmente, entre a arquitetura e a arte. Quer seja pela natureza de habitabilidade que sugerem onde está inerente uma dependência de um espetador ativo no espaço, que completa a obra e a potencia no espaço que transforma e sugere, enquanto práticas convergentes contemporâneas que interligam, deste modo, ambas as áreas disciplinares.

2.4 Arquitetura 'Site-Specific'

Neste subcapítulo procurar-se-á identificar práticas de arquitetura contemporânea internacional, onde seja identificável uma contaminação com as artes visuais, resultando em obras que são denunciadoras de *espaço contaminado*. Aborda-se o contexto da noção *site-specific* aplicado à arquitetura avançando, posteriormente, para a apresentação de autores onde essa problemática representa uma prática corrente nas suas obras. A seleção procurou autores internacionais onde o *espaço contaminado* tenha acompanhado a sua prática enquanto arquitetos, desde o seu início. Contudo, trata-se apenas de uma mostra que não é representativa, uma vez que são inúmeros os arquitetos em cuja prática seria possível encontrar o género de espaço em estudo nesta dissertação. Esta reflexão pretende apenas incidir sobre como o *espaço contaminado* acontece em obras de autores que conjugam a prática da arquitetura próxima do universo artístico.

Na arte contemporânea é recorrente atualmente falar em obras '*site-specific*'. Na arquitetura a especificidade local é uma característica naturalmente inerente a qualquer obra, pois teria sempre características diferentes se fosse implantada noutro local. Quando se denomina a *arquitetura site-specific* procura-se fazer referência a obras de arquitetura que despoletam relações de dialética com os conceitos anteriormente analisados, bem como com ideias oriundas das reflexões de vários artistas, entre os quais as do artista Robert Smithson '*site*' e '*non-site*'. Para a arquiteta Jane Rendell o termo *site-specific* trata-se de uma resposta criticamente informada que surge nas práticas artísticas dos anos 1960, enquanto em arquitetura a palavra *sítio* define uma localização, que pode ser medida em termos físicos, e não em termos de qualidades culturais, como a geometria e a geologia,[188] levantando as noções, já analisadas, de Certeau e de Schulz-Dornburg que remetem para a noção de lugar e de espaço. As autoras Anita Berrizbeitia e Linda Pollak oferecem cinco formas de pensar a relação da arquitetura com o sítio que poderá informar sobre a *arquitetura site-specific*:[189] reciprocidade, materialidade, limiar [threshold], inserção e infraestrutura.[190] Sobre a relação destes temas com o *espaço contaminado* poderiam ser citados diversos autores portugueses (alguns dos quais casos de estudo desta investigação) e internacionais como, os arquitetos Zaha Hadid; FOA (Farshid Moussavi e Alejandro Zaera Polo) - Foreign Office Architects; Daniel Liberskind; Enric Miralles e Carme Pinos; Décosterd & Rahm; Jacques Herzog e Pierre de Meuron; Diller Scofidio+Renfro e Pezo von Ellrichshausen.

No caso de Hadid encontra-se espelhada, no início da sua obra, a sua reflexão sobre o Suprematismo e Construtivismo russo do início do século passado. '*She has used the forms*

188 Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 36.
189 Ibid.
190 Anita Berrizbeitia e Linda Pollak, *Inside Outside: Between Architecture and Landscape* (Gloucester, Mass.; Cincinnati, Ohio: Rockport Publishers, 1999).

2.36 Yokohama International Airport, FOA, 2002

2.37 Pavilhão Suiço Hormonorium, Décoster & Rham, 2002, Oitava Bienal de Arquitetura de Veneza

of twentieth-century artists as the building blocks out of which she has erected her palaces of abstracted memories'.[191] São exemplo os seus projetos Malevitch Tektonik[192] (1976-77) ou a Residência do Primeiro Ministro na Irlanda (1979-80), onde a autora, denuncia a reflexão aprofundada que realiza sobre os artistas e as práticas construtivistas do início do século XX. Também na representação desenhada dos projetos, a autora utiliza uma linguagem gráfica que se identifica com a utilizada em algumas obras das vanguardas russas.[193]

Menciona-se também os FOA (Foreign Office Architects) por utilizarem técnicas de artistas dos anos 1960 e 1970 o que, segundo Luca Galofaro, faz com que estes autores assumam um papel que alguns desses artistas tiveram na época,[194] nomeadamente da aproximação aos conceitos da *land-art*, como acontece na sua obra magistral - Yokohama International Airport (2002). Segundo Rendell, neste projeto, a paisagem permitiu aos arquitetos a oportunidade de explorar o seu interesse em criticar a relação figura-fundo na arquitetura onde, em vez do edifício, na sua localização, ser pensado como uma '*figure-ground*', o chão torna-se a figura e '*figure in or on the ground*'[195] resultando numa arquitetura que os autores consideram permitir '*mobile or collapsing physical barriers and surveillance points will enable the reconfiguration of the borders between territories, allowing the terminal to be occupied by locals or invaded by foreigners*'.[196]

Finalmente, os arquitetos suíços Philippe Rham e Jean-Gilles Décosterd com o pavilhão suíço *Hormonorium* (2002), construído para a Oitava Bienal de Arquitetura de Veneza, parecem pôr em causa a materialidade arquitetónica, nomeadamente através da aproximação a territórios da arte conceptual, como forma de questionar aspetos da arquitetura enquanto prática disciplinar. Aproximando-se de *The Broken Kilometer* (1979) do artista americano Walter de Maria, uma

191 Foster, *The Art-Architecture Complex*, 84.

192 Projeto Final de graduação na AA – Architectural Associationem Londres, 1977.

193 Para analisar em detalhe a relação da obra de Zaha Hadid com a arte Contrutivista e Suprematista consultar o Capítulo 5 - 'Neo-Avant-Garde Gestures' - Foster, *The Art-Architecture Complex*, 71–86.

194 Luca Galofaro, *Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo = art as an approach to contemporary landscape* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), 27, https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=250483.

195 Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 69.

196 Farshid Moussavi e Alejandro Zaera-Polo, «Yokohama International Port Terminal», *2G International Architectural Review*, 2000, 93.

2.38 *The Broken Kilometer*, Walter de Maria, 1979

obra que consiste na colocação no chão de quinhentos prumos de bronze polidos com dois metros de comprimento ao longo de cinco linhas de comprimento. Em *Hormonorium* encontra-se um edifício onde parece ser intenção dos projetistas dissolver qualquer tipo de limite entre o espaço e os seus ocupantes aproximando ambos através de processos de '*continuidade eletromagnética e biológica*'.[197] Rendell considera que estes arquitetos operam no paradoxo entre o desejo por um design de estética controlada e um ambiente funcionalista, ou seja uma atitude aparentemente antagónica por incluir um género de prática da construção arquitetónica permitindo que essa mesma prática opere criticamente questionando definições e processos inerentes à área disciplinar da arquitetura.[198]

Também os arquitetos espanhóis Enric Miralles e Carme Pinos através da construção da arquitetura a partir dos materiais existentes no lugar constroem o Cemitério Iqualada (1988-1994), na Catalunha, sobre o qual Rendell refere se tratar de uma obra que permite lançar uma dialética entre a arquitetura, a paisagem e a memória através do tema '*embedment*',[199] ou seja da integração das várias referências. Onde a ação de *cortar* o terreno é um aspeto da história do sítio como pedreira agora usado para a implantação do seu novo uso como cemitério.[200] Com esta temática do escavar, esculpir a terra para construir é de referir do arquiteto Álvaro Siza a obra As Piscinas das Marés (1966),[201] em Leça da Palmeira, e também o Estádio do Braga (2003) do arquiteto Eduardo Souto de Moura. O que estas obras têm em comum é a forma como se relacionam com a terra, como a usam como matéria-prima escultórica para, a partir da natureza no seu estado mais bruto, e através da memória do sítio – que no caso do Cemitério Iqualada e no Estádio do Braga recordam a pedreira, e no caso das piscinas recordam a relação entre o encontro de uma marginal com as rochas do Atlântico – constroem novos lugares com novas identidades, onde permanece uma presença de contaminação de uma abordagem da matéria escultórica transportada para o exercício da arquitetura. Relativamente às obras de Mirrales

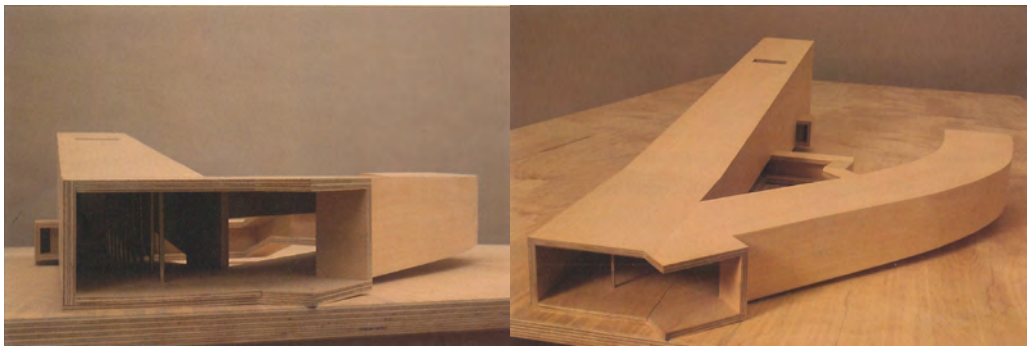
197 Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 52.
198 Ibid., 56.
199 Não parece que exista uma tradução direta desta palavra. No entanto a mesma em português remete para 'embutir', 'cravar', 'integrar', 'fixar'. Por isso se optou por deixar a expressão original no texto.
200 Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 36–37.
201 Um dos casos de estudo a desenvolver no ponto 3.2.1 desta dissertação.

2.39 *Monumento à III Internacional*, Vladimir Tatlin, 1919
2.40 *Endless Space*, Friedrich Kiesker, 1950

e de Siza ambas parecem aproximam-se dos territórios da *land-art* e da arquitetura paisagista sendo que As Piscinas das Marés aparecem num contexto anterior sequer ao aparecimento da *land-art* nos E.U.A, uma vez que se trata de um projeto que data de 1961 e a finalização da sua construção acontece em 1966.[202]

Rendell, tendo como mote o Cemitério Iqualada introduz o paralelismo entre esta obra e o interesse manifestado por Smithson em trabalhos artísticos que pudessem regenerar paisagens pós-industriais, o seu entendimento de '*sítio*' e de '*não-sítio*' com as discussões lançadas pelo artista Robert Morris da terra reclamar a si a possibilidade de ser escultura.[203] Na arquitetura é mais evidente a aplicação dos conceitos desenvolvidos por Smithson, sendo que o '*sítio*' coincide claramente com a localização da obra, que não é passível de mudança, e o '*não-sítio*' da obra a sua representação quer seja através dos desenhos e modelos tridimensionais que guiarão a sua construção, quer seja através de fotografias da obra após a sua materialização que representam a disseminação dos vários '*não-sítios*' da intervenção que representam. Estes aspetos, nomeadamente o do '*sítio*' relacionam-se com o pensamento de Morris na medida em que a terra, como elemento aparentemente estático da natureza poderá transformar-se num objeto passível de ser identificado como objeto arquitetónico (ou escultórico) associado a um lugar perene. Ainda sobre os '*não-sítios*' Rendell acrescenta uma reflexão pertinente sobre a relação com os documentos descritivos do processo construtivo de um projeto, seja através de desenhos ou de outros modelos, em que os mesmos poderão ser equiparados à ideia de Smithson da institucionalização da galeria como um '*não-sítio*'. No entanto, o oposto também é possível – ou seja, é possível equiparar os desenhos arquitetónicos como o '*sítio*' a partir do qual a instituição arquitetura pode ser criticada. A autora acrescenta o facto de ser possível destacar as obras mais inovadoras de alguns arquitetos como aquelas que nunca chegam a ser construídas.[204] Daí que seja citado o que Rendell sugere, pois considerou-se ser possível identificar em obras não construídas o *espaço contaminado* aqui em estudo, como é o caso do

202 Ver em análise As Piscinas das Marés como caso de estudo desta investigação em 3.2.1 Piscinas de Marés de Leça da Palmeira.
203 Morris, «Notes on Sculpture, Part 2».
204 Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 40.



2.41 Pavilhão *Visiones*, Álvaro Siza, 1992

Monumento à III Internacional (1919) de Vladimir Tatlin, ou as obras pictóricas de Friedrich Kiesker que sugerem projetos espaciais não construídos no âmbito da sua 'on going' investigação como '*Endless Space*' (1950), ou do Pavilhão *Visiones* (1992), para o *Museo del Parc del Oeste* em Madrid, de Álvaro Siza.

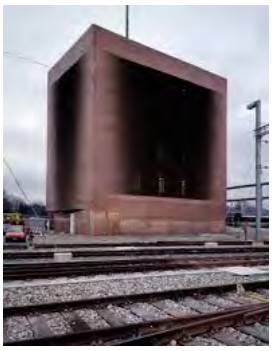
O que se procura explorar, com a fundamentação da existência de *espaço contaminado* em objetos arquitetónicos, é se também na arquitetura, se encontram práticas que, além de cumprirem um programa, assumem um papel crítico aos processos sobre os quais operam na materialização das suas obras. O exemplo do *Hormonorium*, da dupla de arquitetos Décosterd e Rham, é um bom exemplo para demonstrar uma forma de materializar princípios associados à arte conceptual num edifício arquitetónico, resultando uma espacialidade cujo ambiente talvez seja híbrido, por se pressentir que várias áreas disciplinares estão presentes, mas o que o torna a testemunha de um campo expandido que contamina também a arquitetura.

No entanto os exemplos de arquitetos que propõem obras onde se encontra *espaço contaminado* não se resumem aos exemplos mencionados nem aos próximos, sobre cuja obra se procurará incidir de forma um pouco mais relacional com o espaço aqui em estudo, como sejam os arquitetos suíços Herzog & de Meuron, os arquitetos americanos Diller Scofidio e Renfro, e os arquitetos chilenos Pezo von Ellrichshausen.

2.4.1 Herzog & de Meuron

Durante as décadas dos anos 1980-90 do século XX, a dupla dos arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron, desenvolvem um trabalho onde se encontram espelhadas memórias do Minimalismo. Herzon & de Meuron exploram a força dos materiais que contribuem para o encontro da *forma*, sem que esta seja alcançada através de uma linguagem estilística. Talvez uma herança da arquitetura suíça[205] - o respeito pelo lugar, pelo rigor e a precisão da escala,

205 Como a deixada pelos arquitetos Karl Moser (1860-1936); Hans Benno Bernoulli (1876-1959); Otto Rudolf Salvisberg



2.42 Armazém Ricola, Herzog & de Meuron, 1987, Laufen, Suiça
2.43 Centro de Sinalização da Estação Ferroviária de Basileia, Herzog & de Meuron, 1994

do desenho e dos pormenores -, que faz toda a diferença para um projeto onde é pensado, em simultâneo, a sua construção. O paralelismo frequente entre estes arquitetos e o Minimalismo deriva de uma atitude estética e da sua, quase, fiel dedicação em não se deixarem levar pela iconografia pós-Modernista. Como nos diz Moneo, a propósito das suas obras durante o período mencionado:

'*La búsqueda del origen – objetivo que con tanta insistencia han perseguido muchos artistas de la segunda mitad del siglo XX, creyendo así contactar con el pensamiento de todo un arco de pensadores que va de Nietzche a Heidegger – aparece como propósito que inspira y guía la obra de estos arquitectos.*'[206]

Como obras a analisar apresentam-se o Armazém Ricola (1987) em Laufen, o Centro de Sinalização da Estação Ferroviária de Basileia (1994), e a Estação Vinícola Dominus (1997), localizada no Vale Napa na Califórnia, por se terem identificado como obras icónicas no que se refere à identificação de *espaço contaminado*. Apesar de se considerar que, no caso destes autores, - e aqui poderá prevalecer a influência do artista Joseph Beuys -, as suas obras apelam à arte enquanto área disciplinar através, de uma forma imediata, das texturas, do sentido da 'materialidade' e da 'pele', é também visível a preocupação com o espaço envolvente, como se verá na análise apresentada seguidamente.

O Armazém Ricola em Laufen resulta da remodelação de um edifício adquirido pela empresa em 1951 que foi, durante muitos anos, a fábrica dos produtos Ricola e que se pretendia transformar no espaço de armazenamento. Com este programa Herzog & de Meuron constroem um edifício onde assumem uma linguagem contraditória com a então identificada como pós-modernista. Os arquitetos parecem querer recuar, a nível estético, às influências artísticas minimalistas mas o que alcançam, é o oposto – propõem um edifício matricial e que se tornará uma referência

(1882-1940); e Hannes Meyer (1889-1954), o segundo diretor da Escola da Bauhuas. Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 369.

206 Ibid., 362.

2.44 Estação Vinícola Dominus, Herzog & de Meuron, 1997

para críticos e arquitetos como um questionar das práticas arquitetónicas associadas à forma e à materialidade, onde 'inventam' uma aplicação material. O edifício consiste numa estrutura metálica em aço galvanizado revestida a painéis Eternit.[207] O gradual aumento da altura dos painéis, proporcional à ascendência da fachada, segundo Moneo, deve-se ao facto de, deste modo sublinharem a diferença entre a parte mais baixa do edifício, onde se encontram os suportes das fundações, e a parte de cima do edifício onde a maior dimensão dos painéis vai ao encontro da estrutura de madeira balançada formando uma cornija que completa a cobertura do edifício. Este gradual aumento dos painéis sugere um ritmo progressivo em altura, que Moneo considera aproximar-se da '*construcción estricta, el más puro tectonismo, nos lleva a recuperar nociones y conceptos que parecen haber estado sempre presentes en la arquitectura*.'[208] Trata-se de um volume monolítico cuja imagem remete para aquilo que é – um armazém -, encontrando-se na materialização da parede o elemento definidor do edifício – a textura e a cor, a dimensão, a colocação e inclinação dos painéis, a relação entre cantos, e o encontro com a cornija. Ou seja, para os arquitetos, nesta obra, o invólucro, o que permanece, e o que separa o espaço interior do exterior, é onde se encontra a sua arquitetura. Por outro lado o que lhe dá escala, afastando-o de um objeto iconográfico, é uma pequena porta que existe numa das extremidades da fachada, senão poder-se-ia estar perante um objeto abstrato, que remete para conteúdos artísticos oriundos dos anos 1960, como a arte minimalista.

Há dois aspetos que despoletam a relação deste edifício com o *espaço contaminado* que são, em primeiro lugar esse sentido de abstração da fachada que se localiza entre o objeto arquitetónico e o objeto escultórico; e em segundo lugar o espaço que envolve o edifício como um espaço que circunda um elemento indefinível - entre a escultura e a arquitetura -, apesar de a escala identificar a sua área disciplinar. Com esta obra, estes autores agenciam uma prática única durante os anos 1980-90 onde '*ignoran la iconografia, renuncian a la expresión, a la comunicación, en aras de recuperar para la arquitectura la gravedad de la construcción y, por ende, un descubrimiento*

207 Painéis à base de um compósito de cimento normalmente utilizados para a construção de fachadas ventiladas, com cores, dimensões e espessuras variadas.

208 Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 375.

2.45 *Untittled*, Donald Judd, 1991
2.46 *Magnesium-zinc Alloy Square*, Carl Andre, 1969

gozoso de la condición substantiva que para la arquitectura tienen los materiales.'[209]

Também o Centro de Sinalização da Estação Ferroviária de Basileia trata a materialidade e a fachada como o elemento principal da obra, constituindo igualmente um objeto arquitetónico hermético que poderia confundir o observador sobre a sua funcionalidade e sobre a área de que é oriundo, tendo em conta que, na contemporaneidade, as artes visuais acompanham a escala arquitetónica, como vimos nas obras de Rachel Whitereal, de Olafur Eliasson, Didier Fiuza Faustino e, como se verá, nas obras do artista português Carlos Bunga, no capítulo quatro desta dissertação. No Centro de Sinalização, Herzon & de Meuron elegem o cobre como o material a explorar e que cobrirá todo o edifício. Deste modo investigam e, mais uma vez, 'inventam' um modo de utilizar um material comum mas glorificando-o como o único elemento presente através de alhetas horizontais que conferem uma ilusão ótica ao observar o edifício. Mais uma vez a seleção deste exemplo como uma representação de *espaço contaminado* deve-se à sua complexa materialização, aliada à sua implantação entre várias linhas de comboio, um lugar próximo de um *não-lugar* de Marc Augé, onde a presença do edifício propõe uma contaminação espacial com a temática envolvente das ferrovias, procurando uma continuidade subliminar e única. Aqui sublinha-se Moneo quando este defende que estes arquitetos, exploram o tema de novas materialidades em sólidos construídos '*lo que les hace abrir una puerta a un território que hasta ahora ellos habían negado, el de la iconografia arquitectónica*'.[210] Tal como vários artistas do minimalismo recorrerem a formas cúbicas ou paralelepipédicas onde o que prevalece é a materialidade, como os *Untittled* de Donald Judd, ou onde prevalece apenas a materialidade como a série *Equivalent* (1966) e *Magnesium-zinc Alloy Square* (1969) de Carl Andre.

Mais uma vez, na obra da Estação Vinícula Dominus, localizada no Vale Napa na Califórnia, Herzog & de Meuron apresentam a 'invenção' da matéria, onde esta já interfere com o *espaço contaminado* ao nível da espacialidade interior. '*Diríamos que la obra de arquitectura es simplesmente exaltación y celebración de la matéria*',[211] como é visível nos dois projetos

209 Ibid., 363.
210 Ibid., 396.
211 Ibid.

2.47 *Equivalent*, Carl Andre, 1966

anteriores. É um dos exemplos convidativos à reflexão sobre a relevância da materialidade na relação específica que a obra estabelece com o sítio – as paredes do edifício são constituídas por gabiões de ferro preenchidos com pedra local, uma solução que se adequa às temperaturas extremas da zona. Neste projeto cujo espaço alcançado se aproxima de uma *espacialidade contaminada* com as artes, no que se refere à sensibilidade *site-specific* que estes autores aplicam à obra, tornando-a um espaço arquitetónico que revela um diálogo específico com a matéria e com o sítio, procurando uma simbiose e reciprocidade, de quase fundição com o lugar por aproximação análoga à materialidade do sítio. No entanto, e ao contrário do que acontece no local – um quase deserto inundado de luz -, este edifício oferece uma sombra pontuada por mínimas possibilidades de compreender a luz que vem do exterior, onde os gabiões, normalmente utilizados na construção de taludes, aqui são paredes translúcidas, tornando-se um espaço híbrido por estar no limiar entre o espaço exterior e o espaço interior.

Deste modo é possível concluir que, relativamente às obras apresentadas, encontra-se o *espaço contaminado* de diferentes formas: no Armazém Ricola – um espaço exterior em tensão com uma ravina – encontra-se no espaço intersticial e envolvente ao objeto, que paira quase de forma escultural no sítio; no Centro de Sinalização da Estação Ferroviária encontra-se no espaço circundante ao objeto arquitetónico, caracterizado pela presença das linhas ferroviárias, uma espécie de *não-sítio*; enquanto na Estação Vinícola Dominus o *espaço contaminado* encontra-se por fora e por dentro do edifício, proporcionando uma ligação interior-exterior através da parede monolítica que é translúcida, que é massa e é vazio, reunindo deste modo o peso da matéria com a leveza da luz.

2.48 *Slow House*, Diller Scofidio, 1991, não construído
2.49 *The Rotary Notary and His Hot Plate (delay in Glass)*, Diller Scofidio, 1987, multi-media performance), colaboração com Susan Mosakowski

2.4.2 Diller Scofidio + Renfro

Os Diller Scofidio + Refro (DS+R) são um estúdio de prática interdisciplinar entre a arquitetura e as artes, fundado nos anos 1980 por uma dupla de arquitetos americanos - Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio e, mais tarde, em 2004, Charles Renfro, antigo colaborador, junta-se à equipa de associados. Esta tríade de arquitetos desenvolve uma prática multidisciplinar entre a arquitetura, as artes visuais e performativas. Apesar da sua licenciatura em arquitetura Diller manifesta o seu interesse, durante os seus estudos, mais pelo universo das artes do que propriamente da arquitetura, encetando investigações sobre a obra de artistas como Gordon Matta-Clark, Dan Graham, Robert Smithson, Vito Acconci e Chris Burden.[212] No início da sua prática, grande parte dos projetos passam pela realização de exposições e de instalações entre as quais *The WithDrawing Room* (1987, em Capp Street Project, São Francisco), ou *Tourisms: suitCase Studies* (1991, Walker Art Center, Minneapolis), e a *Desiring Eye* uma instalação sobre o projeto não realizado da *Slow House* (1991, North Haven, Long Island, Nova Iorque). Em *Desiring Eye* são apresentadas várias maquetes e slides com montagens sobre a relação da casa com a paisagem envolvente, como a presença do mar nas suas imediações, onde a apresentação da obra arquitetónica é feita próxima do universo artístico através do desenho e montagem de dispositivos expositivos onde são colocados os desenhos, projetadas imagens, e suportadas maquetes de trabalho do projeto. Também colaboram em produções teatrais como *The Rotary Notary and His Hot Plate (delay in Glass)* (1987, multimédia performance), uma colaboração com a encenadora americana Susan Mosakowski inspirada na obra *The Bride Stripped Bare by Her bachelors, Even* (a.k.a. "Large Glass", 1915-23) do artista Marcel Duchamp.[213] Nesta obra os autores suspendem um grande espelho com um ângulo a quarenta e cinco graus sobre o palco, de forma a dividir o espaço verticalmente em duas zonas visuais, tal como acontece no *Large Glass* de Duchamp. Devido às capacidades motoras instaladas, quer no espelho, quer

212 Elisabeth Diller e Gonçalo Furtado, «Diller Scofidio+Renfro com a arq./a. Performing the Critical», trad. Alexandra Loureiro, *Arq'a*, Dezembro de 2008, 74.
213 Foster, *The Art-Architecture Complex*, 92.

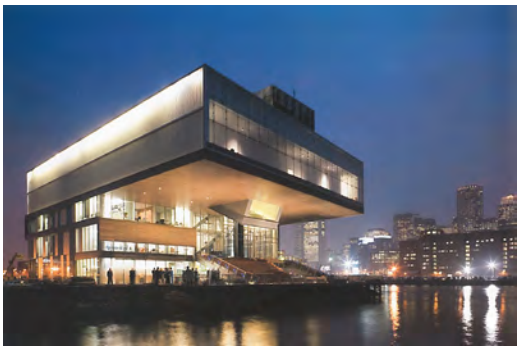
2.50 *Blur Building*, Diller Scofidio e Renfro, 2002, *Expo.02*, Lago Neuchatel, Suiça
2.51 *Bubble*, Diller Scofidio e Renfro, 2012, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington

através de um painel de parede rotativo, os arquitetos criam um espaço em movimento como uma *'"perpetual motion machine" of bodies, prosptheticS, and images, that again like the Large Glass, kept the performers in a stage of continual (dis)connection'*.[214]

São inúmeros os projetos e instalações que realizam onde é possível encontrar *espaço contaminado*, como é o caso do *Blur Building* (2002), ou como *Bubble* (2012) localizado no Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, em Washington - testemunhas dessa *convergência* e *contaminação* entre a arte e a arquitetura, obras sobre as quais esta parte da tese se irá deter um pouco mais, de forma a tornar clara a forma como estas construções fazem parte do universo da *espacialidade contaminada*. É importante salientar que a prática de DS+R desde o início do século XXI até aos nossos dias tem sido alvo de projetos de dimensão cultural e social, normalmente museus ou escolas das várias áreas das artes, cada vez mais mediáticos. Citam-se entre os mais notáveis como o ICA Instituto de Arte Contemporânea de Boston em Massachusetts (2006), o Estúdio de Dança, Escola Americana de Ballet, em Nova Iorque (2007), o Centro de Artes Criativas da Universidade Brown em Providence (2011), e o não construído *Eyebeam* – Museu de Arte e Tecnologia, em Nova Iorque (2004), que compreendia as funcionalidades de museu, teatro e escola. O que caracterizava de forma única esta proposta, era o facto de o edifício ser acompanhado por um elemento tipo laje/parede de betão que tinha o seu início na entrada do edifício e o acompanhava, pelos diversos espaços nas suas diferentes altimetrias e pisos, tornando-o um espaço único, onde as diferentes funcionalidades acontecem, sobre o qual Diller acrescenta que:

'*(...) utilizamos uma superfície contínua e a operação de dobra como meio de combinar espaços aparentemente díspares. O que resultou foi aquilo que chamamos contaminação controlada, onde momentos de confluência espacial e programática são orquestrados e coreografados*'.[215]

214 Aaron Betsky, K. Michael Hays, e Laurie Anderson, *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio* (New York: Whitney Museum, 2003), 51.
215 Diller e Furtado, «Diller Scofidio+Renfro com a arq./a. Performing the Critical», 70.



2.52 ICA Instituto de Arte Contemporânea de Boston, Diller Scofidio e Renfro, 2006, Massachussets
2.53 Estúdio de Dança - Escola Americana de Ballet, Diller Scofidio e Renfro, 2007, Nova Iorque

De acordo com Hal Foster, DS+R seguem '*a postmodern strategy, whereby design was to be complicated by a lateral turn to contemporary practices in art*'.[216] O mesmo autor sublinha que alguns dos projetos de DS+R também apresentam relação com obras de Marcel Duchamp e o Surrealismo, no entanto trata-se de um aspeto somente presente na vertente artística do seu trabalho. Interessa explorar, neste caso específico, como é possível desenvolver um trabalho onde ambas as áreas disciplinares coexistem, não apenas numa perspetiva de contaminação, mas também de simultaneidade.

Como no *Blur Building*, construído para a *Expo.02* (2002) na Suíça, os arquitetos DS+R realizam uma crítica à arquitetura de espetáculo recorrente neste género de eventos, através da materialização de um edifício cuja aparência é a de uma nuvem, conseguida através do vapor de água. Trata-se de um edifício construído em estrutura tensionada com 91,44 metros de largura por 60.96 metros de profundidade e 22,86 metros de altura, com uma área de 7,432 m^2 implantado no Lago Neuchatel.[217] No entanto, o material que constitui o edifício é a água, pois o que se vê é uma nuvem suspensa sobre o lago, materializada através da água bombeada através de 31.500 aspersores de nevoeiro de alta pressão. '*Ao contrário do que é habitual quando se entra num edifício, "Blur" é um meio habitável – sem espaço, sem forma, sem traços, sem profundidade, sem escala, sem massa, sem superfície e sem dimensão,*'[218] onde os autores pretendem explorar a imaterialidade.[219] A névoa que envolve e define o edifício dá uma sensação de hibridez - de se estar perante um objeto que tem uma camuflagem que poderá ser efémera, como o nevoeiro, onde a sua matéria é velada ao observador. Os autores acrescentam tratar-se não de um edifício mas de uma atmosfera onde o que interessa é a possibilidade de sugerirem uma forma indefinível e vaga. É nesta intenção de projeto que reside a aproximação deste edifício a um campo de hibridação próximo de uma *espacialidade contaminada* e por ser possível associar esta opção de projeto a pressupostos da arte conceptual que se encontram

216 Foster, *The Art-Architecture Complex*, 95.
217 Elisabeth Diller, Ricardo Scofidio, e Charles Renfro, «"Blur Building" , Expo.02, Exposição Nacional Suíça, Yverdon-les-Bains», *Arq'a*, Setembro de 2007, 70.
218 Ibid.
219 Elisabeth Diller e Luís Santiago Batista, «Perspectivas Práticas. Vazios urbanos e Cidade Contemporânea», *Arq'a*, Julho de 2007, 112.

espalhadas na espacialidade resultante do edifício. Isto porque o mesmo encontra-se num ambiente onde não há qualquer definição de fronteiras visuais que orientem o visitante para o que está a 'ver' a não ser o facto de se estar a experienciar a si próprio num ambiente difuso, acompanhado de um ambiente acústico do artista americano Christian Marclay.

Segundo Rendell a experiência de um edifício como uma arquitetura de atmosfera não procura nem a distração nem a contemplação, mas providencia um lugar para a crítica ao enfatizar a importância de um longo caminho deambulante por um sítio de fraca visibilidade onde é possível não 'ver', ao contrário de um lugar de rápido consumo visual expectável numa sociedade de espetáculo como o é uma exposição internacional.[220] No trajeto de aproximação ao edifício os arquitetos parecem procurar oferecer ao utilizador uma espacialidade autónoma, com a sua própria identidade e que, também, se aproxima dos princípios que Le Corbusier oferece com a sua *Promenade Architecturale* da Vila Savoye, conforme desenvolvido no capítulo anterior.

Sobre a sua noção de espaço, Diller defende que o que sempre perseguiu nas suas investigações remetem para o *espaço* e não para a *forma*, o que considera '*como cultura do espaço*', revelando o quanto se interessa por esta temática, na sua materialidade, e nos efeitos especiais possíveis de produzir através da arquitetura.[221] Deste modo, tal como o arquiteto português João Mendes Ribeiro parecem transportar elementos do universo do mundo do teatro para a arquitetura, como se verá, sobre este último autor, no próximo capítulo.[222]

'*Relativamente ao espaço, consideramo-lo menos em termos perspécticos e mais em termos de tempo, de uma natureza temporal – tempo e movimento.* (…) *Então, enquanto estamos interessados em espaço e na modelação de espaço como um filão contínuo no nosso trabalho, aceitamos que a arquitectura é também mais do que fazer espaço. É por isso que estamos interessados nos efeitos especiais da arquitectura. É também acerca do criar evento, acerca da percepção e do coreagrafar relações, excepções.*'[223]

Deste modo torna-se mais clara a dialética que os DS+R desenvolvem como fio condutor entre as suas obras quer arquitetónicas, quer de instalação: é a evidência relacional entre espaço, movimento e o corpo, quer do visitante, quer do performer. E é aqui, novamente, que a prática destes autores, num sentido conceptual e de perseguição espacial, se aproxima de Mendes

220 '*It seems that in this particular contexto – the exposition – the experience of their architecture as atmosphere was neither one of distraction nor solely one of contemplation, but it provided a place for critique by positing the importance of a lenghy wandering through a site under conditions when visibility is low and it is possible not to 'see', in place of the rather faster consumptionexpected of such a society of spectacle as an international exposition*.' Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 2006, 98–101.

221 Diller e Furtado, «Diller Scofidio+Renfro com a arq./a. Performing the Critical», 72.

222 Ver Capítulo 3.4 Espaço Performativo e Multidisciplinar na Obra de João Mendes Ribeiro.

223 Diller e Furtado, «Diller Scofidio+Renfro com a arq./a. Performing the Critical», 74.

Ribeiro, que desenvolve em paralelo arquitetura e cenografia onde ambas as áreas disciplinares, se cruzam, se informam e se complementam.

Assim, essa *interação* que praticam, entre a arte e arquitetura, terá influência efetiva nas suas obras como é o caso de *Bubble* um espaço insuflável colocado, durante dois meses por ano, no pátio cilíndrico do Museu Hirshhorn (1974), em Washington nos EUA, para eventos. Segundo os autores, esta intervenção procura respeitar a arquitetura modernista icónica do arquiteto Gordon Bunshaft.[224] Trata-se de uma membrana translúcida pneumática, cuja forma é auxiliada por cabos que circundam a membrana afastando-a das extremidades do edifício. DS+R materializam aqui uma arquitetura feita de ar, de vazio, que se adapta ao vazio do edifício desde a sua base, de uma forma lateral, sobrelevando-se à cobertura sobre a forma de bolha encontrando, com esta proposta, uma alternativa às intervenções comuns de cobrir espaços descobertos de edifícios institucionais com coberturas em vidro. Concebem, deste modo, um novo espaço, em vez de, simplesmente tornar um espaço exterior num espaço interior, onde o espaço efémero coabita com o espaço perene do museu, permitindo a sua utilização para eventos performativos, conferências e debates, bem como a projeção de filmes, entre outro tipo de acontecimentos que complementam as atividades do museu. *Bubble* torna-se uma intervenção paradigmática quanto à materialidade, funcionalidade, e espacialidade proposta, indo ao encontro dos pressupostos sobre o espaço defendidos por Diller relativamente à capacidade da arquitetura em produzir efeitos (espaços) especiais. Não é possível deixar de mencionar os aspetos formais que esta obra levanta, apesar de não ser o mote impulsionador da obra, mas antes o seu resultado – uma bolha com formas orgânicas diversas que acompanha o espaço e procura um escape, uma saída pela cobertura do edifício. Encontra-se aqui uma arquitetura cuja forma é a procura do vazio, do espaço desocupado pela arquitetura e ocupado pelo ar.

A título conclusivo, o que Hal Foster denomina de '*postmodernist strategy of "blurred genres"*',[225] assumindo a separação entre arte, arquitetura e media, é algo que, de forma dialética, se encontra na obra destes autores. No entanto, enquanto as suas práticas nas diferentes áreas artísticas, incluindo a arquitetura, se alimentam umas das outras de forma enublada (*blurred*), estes autores não propõem a sua fusão, são sempre distintas as áreas onde operam, ativando práticas ontológicas e que promovem a transparência entre a arte e a arquitetura apesar do seu diálogo e intermediação.

224 Elisabeth Diller, Ricardo Scofidio, e Charles Renfro, «BUBBLE: HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN EXPANSION | diller scofidio + renfro», *http://www.dsrny.com/*, 18 de Fevereiro de 2016, http://www.dsrny.com/projects/hirshhorn-bubble.

225 Foster, *The Art-Architecture Complex*, 100.

2.54 *Living Exhibition*, Pezo von Elrichshausen, 2012
2.55 *Homes for America*, Dan Graham, 1966-67

2.4.3 Pezo von Ellrichshausen

Pezo von Ellrichshausen são uma firma de arte e arquitetura chilena tendo como fundadores Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen, onde incluem, além da arquitetura, a prática artística, a prática da curadoria e a prática de investigação que influencia as suas obras. Alcançam o seu reconhecimento internacional, principalmente, através da construção de habitações unifamiliares, que confirmam a consistência da sua prática arquitetónica. Serão mencionadas algumas das suas obras por se considerar que muitas das suas opções projetuais estão associadas a uma sensibilidade e prática enquanto artistas e arquitetos. Procurar-se-á, desta forma, estabelecer paralelismos entre a sua obra artística, nomeadamente as suas instalações, e as suas construções e propostas no âmbito da arquitetura - atividades que desenvolvem em paralelo.

Ambos, Pezo e von Ellrichshausen, têm como formação académica a arquitetura. No entanto, desde cedo manifestam interesse por teorias urbanas culturais, como é o caso da proposta curatorial para o Pavilhão para a Bienal de Arquitetura de Veneza em 2008,[226] onde propõem a instalação de plintos de madeira sobre os quais assentam 100 edifícios miniatura representativos da arquitetura chilena – incluindo exemplos de arquitetura vernacular, até obras contemporâneas - realizados por artesãos portugueses, procurando sugerir a ideia do *edifício-souvenir*, e do edifício *ícone*. Outro exemplo onde exploram preocupações sociais e urbanas é na sua proposta *Living Exhibition* (2012) que, materializada através de uma maquete em forma de torre, representada à escala do apartamento, os espaços de estar correspondentes a um levantamento exaustivo das salas das habitações em Concepcion - a cidade onde habitam e trabalham - revelando formas de habitar e intimidades fictícias. Este projeto manifesta um interesse pelo género habitacional, pela criação do habitat da população de classe média da comunidade onde estão inseridos revelando, através da representação desses espaços, tanto as realizações como os desejos e frustrações sociais e humanas de uma sociedade. O que recorda a

226 Pérez de Arce, «About the Singular, the Collective and Something Else», *A+U: A Monthly Journal of World Architecture and Urbanism*, Junho de 2013, 89.

2.56 120 Doors Pavillion, Pezo von Elrichshausen, 2003, Concepcion, Chile
2.57 Casa Poli, Pezo von Elrichshausen 2005, Coliumo, Chile

obra do artista americano Dan Graham em *Homes for America* (1966-67), onde o autor realiza um levantamento fotográfico, em 1965, das casas em ambientes suburbanos, nomeadamente em New Jersey, neste caso dos espaços exteriores, apresentado inicialmente sobre a projeção de slides na exposição «*Projected Art*» na Finch College Museum of Art, em Nova Iorque, e que, mais tarde, no fim de 1966, é editada na revista *Arts Magazine*. Enquanto Graham se centra na documentação de casas em série como uma nova forma de habitar - explorando o potencial nas variações de estilo e cores das habitações em banda como uma forma emergente de vivência urbana habitacional dos anos 1960 -, Pezo von Ellrichshausen procuram documentar um espaço mais íntimo da vivência urbana, 'entrando' nas habitações e reproduzindo, de forma mimética e, quase, metafórica, os espaços de lazer que representavam uma espacialidade doméstica urbana de Concepcion. Estes autores também se envolvem em projetos comunitários, principalmente após o terramoto de 2010 que afetou consideravelmente Concepcion, uma cidade localizada no sul do Chile.

Mauricio Pezo desenvolve uma tese de mestrado onde estuda as enfermarias sem janelas do Hospital (não construído) de Veneza de Le Corbusier, projetado entre 1964-65, onde propõe aberturas de luz indireta, com cores refletidas, que se tornariam dados físicos espaciais fundamentais para o processo de recuperação introspetivo dos pacientes.[227] É no âmbito desta temática que Pezo von Ellrichshausen propõem, em *Hospitality Painting* (2002), Concepcion, a vários artistas a sua contribuição para a pintura dos tetos de um hospital público com círculos coloridos de forma a minimizar o vazio para onde, normalmente, os pacientes repousam o seu olhar, mas alterando o espaço convencional de uma enfermaria onde a cor, e a intervenção artística, fazem do mesmo espaço o seu objeto de intervenção e de instalação *site-specific*.

Entre as suas instalações há outras que se destacam na aproximação ao *espaço contaminado* como *120 Doors Pavillion* (2003), em Concepcion, que consiste numa estrutura metálica quadrada composta por uma estrutura reticular interior separada por cento e vinte portas. A obra está inserida num parque e é convidativa à experimentação e à sua utilização, estando o trabalho 'completo' ao ser agenciado pelo utilizador, como a maioria das obras descritas na secção 'Arte

227 Ibid., 88.

2.58 Casa Poli, vista interior
2.59 *Circular*, Pezo von Elrichshausen, 2005, Londres

agenciada pelo Espaço' desta dissertação - que dependem do corpo para estarem completas. No mesmo ano desta instalação completam a construção da Casa Poli (2005, Coliumo, Chile), uma casa aparentemente cúbica com uma localização privilegiada sobre o mar, que tem a particularidade de satisfazer dois programas; por um lado ser uma habitação unifamiliar de fim-de-semana, por outro ser uma residência para artistas, com um espaço para exposição dos trabalhos realizados. Assim encontra-se na Casa Poli a duplicidade da instalação *120 Doors Pavillion*, onde poderá haver uma transferência do espaço público para o privado, bem como o inverso, sem que as fronteiras entre ambos estejam bem definidas. No entanto, na instalação o espaço privado é agenciado pelo seu utilizador ao fechar as portas que o envolvem, enquanto na casa não se tratam de espaços privados tão efémeros, mas adaptáveis conforme a utilização. Pezo von Ellrichshausen apresentam uma casa constituída por espaços interiores e exteriores, dentro da sua aparência cúbica, que comunicam com o exterior através de aberturas francas, onde não é evidente onde termina o espaço exterior e onde se acede ao espaço interior; essa oferta deve-se à ligação visual permanente entre o mar e os diversos espaços da casa.

As suas obras no âmbito artístico - *Green Areas* (2002, Concepcion); a performance *Circular* (2005, Londres); a instalação *Temporal* (2006); *Forestal Pavillion* (2008, Santiago do Chile); a instalação *Field* (2009, Ithaca, EUA); e *Soft Pavilion* (2011, Anchorage, EUA) – fazem recuar às ações *expanded field* desenvolvidas nos anos 1960 nos EUA. Parecendo que, apesar da relevância destes trabalhos no contexto do *espaço contaminado*, *Soft Pavilion*, por se tratar de uma obra que nos reporta às obras dos artistas Christo e Jeanne-Claude, como *Running Fence* (1972-1976), aproxima-se do conceito de *land-art*, por ser composta de uma série de tecidos amarelos de forma quadrada, cozidos entre si, gerando mais uma vez uma superfície quadrada, onde a intenção é levantar o tecido do chão através da ação de vários colaboradores, gerando um *espaço contaminado* por baixo do tecido quando é elevado, não constituindo um abrigo nem uma cobertura. Ao ser agenciado pelo visitante torna-se um objeto híbrido, no entanto, mais próximo do universo artístico do que da arquitetura. A retícula quadrada aqui presente, tal como em *120 Doors Pavillion* é algo que transportam para os seus projetos de arquitetura, como a base a partir da qual desenham, normalmente, as estruturas dos seus edifícios.

É enquanto desenvolvem este olhar, e estas ações sobre o meio social em que habitam, e realizam

2.60 *Soft Pavilion*, Pezo von Elrichshausen, 2011, Anchorage, EUA
2.61 Casa Gago, vista do interior

as instalações mencionadas, que Pezo von Ellrichshausen sedimentam a sua prática arquitetónica. Normalmente, as suas casas são edifícios monolíticos, como objetos, aparentemente livres da envolvente, que poisam como caixas nos terrenos onde são implantadas. De alguma forma também é possível associar a uma das suas primeiras instalações *XYZ Pavilion* (2001, Concepcion), constituído por três objetos de forma monolítica, forrados a chapa metálica, instalados num jardim, com uma enorme simplicidade formal e estética, onde as únicas *deformações* volumétricas servem para proporcionar a entrada física, ou entradas de luz no teto. Na sua maioria, a arquitetura de Pezo von Ellrichshausen explora formas geométricas simples, desde o quadrado (a forma mais recorrentemente utilizada em muitas das suas obras) como a mencionada Casa Poli (2003), e a Casa Gago (2013, Cumbres, Chile); ao retângulo como a Casa Cien (2011) – que combina a implantação de um retângulo vertical (com base quadrada) assente sobre um retângulo horizontal, mas outros exemplos onde se encontram, ainda como investigações formais monolíticas, a exploração da forma hexagonal como nas Casas Wolf (2007, Andalue, Chile), e Fosc (2009, Venado, Chile).

'*The square appears in many of these buildings, variously resized or adjusted proportionally, by doubling, adding, or subtracting a half or the length of the diagonal – nothing new in that. Likewise axial symmetry, seen so often in this work, is an unfashionable but well known instrument of plan arrangement; although the lines of composition in these plans generally do not structure spatial passage.*'[228]

Apesar de Pezo von Ellrichshausen utilizarem geometrias simples como geradoras das suas obras, propõem uma complexa experimentação formal de organicidade, como é o caso da Casa Gago que, com a sua forma de prisma retangular vertical, contém no seu interior uma escada espiral a partir da qual se geram seis plataformas de espaço habitacional. Neste exemplo

228 David Leatherbarrow, «Work - World: Part - Counterpart», *A+U: A Monthly Journal of World Architecture and Urbanism*, Junho de 2013, 10.

2.62 Casa Cien, vista do interior
2.63 Museu Lamp, Pezo von Elrichshausen, 2013-, Concepcion, Chile, axonometria

a escada, o elemento também portante da casa, é um objeto para-escultural, através da sua materialidade de betão branco, que faz um contraponto com todo o interior da casa revestido a madeira de pinho não tratado, desde o teto, às paredes e ao chão.

A escada é um elemento central na maioria das obras destes autores.[229] É tratada como um elemento gerador de espaço, a partir da qual tudo (espacialmente) acontece. Isto porque muitas das suas obras se desenvolvem em altura. No entanto, imprimem neste elemento arquitetónico não só a funcionalidade da ligação entre pisos, mas proporcionam a unicidade e privacidade de percursos como em muitas casas, onde as escadas são duplicadas como uma maneira de reforçar o sentido de presença ascendente no seu exterior, procurando transportar, de forma evidente, essa altimetria efetiva vista de fora para o interior através de várias *promenades architecturales*.

Em linha com este tema surge a axonometria do Museu Lamp (2013-), em Concepcion, que se poderá associar a um desenho do artista holandês Maurits Cornelis Escher. Aqui, Pezo von Ellrichshausen parecem estar a transitar para uma fase diferente da sua obra, embora continuam a revisitar o passado, reinventando-o de forma magistral, neste caso, próximo do contexto rossiano, onde se encontra novamente a retícula quadrada como geradora espacial, onde não existem paredes e onde apenas existem escadas, colunas e vidro.

Ao nível da matéria parecem, à semelhança de Herzog & de Meuron (nas suas obras dos anos 1980/90), inventar paredes e texturas como acontece nas casas Cien - cuja fachada é em betão desativado, Wolf - que é revestida a painéis de alumínio pintado, e Fosc - onde ao adicionarem óxido de cobre ao betão, que confere um aspeto verde à fachada. Também interferem com a temporalidade da matéria, uma vez que a oxidação progressiva do material vai alterando a cor e textura da fachada, tornando-a próxima de uma estética mutável como se a mesma fosse um elemento vivo que se vai transmutando, um elemento natural alterável com o tempo.

Sobre estes autores termina-se com um exemplo de uma obra mais recente de instalação - *Mine Pavilion* (2014, Speer Boulevard, Denver, EUA) -, uma estrutura efémera constituída por prumos de madeira de pinho oregon e pedras de granito (que contribuem para a estabilidade da

229 Casa Arco (2011); Casa Fosc; Casa Wolf; Casa Poli; Casa Cien; Casa Gago.

construção), formando uma torre realizada no contexto da Bienal of Americas 2014[230], onde os autores procuram representar de forma alegórica as proporções da típica torre americana ('sky-scraper') que 'emigra' para o mundo inteiro.

Sobre a análise destas obras retiraram-se várias conclusões, entre as quais, se destacam duas. A primeira é que, apesar de todos os exemplos se tratarem de autores que, no caso dos arquitetos, realizam instalações, envolvem-se em performances, e obras de cenografia, no caso dos artistas realizam obras próximas do universo arquitetónico, ou integram a arquitetura nas suas práticas, não significa que todas as suas obras representem *espaço contaminado*. A segunda conclusão é que tornou-se óbvio existir uma distinção clara entre *espaço contaminado* e *espaço de convergência*. No primeiro não há uma indistinção entre a origem da área disciplinar da obra; no segundo - e esta conclusão tornou-se óbvia com as obras de Faustino -, por vezes encontram-se obras de convergência ou de fundição quase total entre as áreas disciplinares da arquitetura e da arte, onde não é possível identificar qual delas é a origem. Este tema será retomado na conclusão final da dissertação.

230 Com curadoria de Carson Chan, Paul Andersen, Gaspar Libedinsky, Abaseh Mirvali.

Capítulo 3

Espaço Contaminado em obras de arquitetura

3.1Nota Introdutória

No âmbito português existem práticas arquitetónicas contextualizadas com o que, presentemente é desenvolvido a nível internacional. Torna-se evidente um interesse pelo universo das artes visuais também por arquitetos portugueses, sendo fundamental apurar como é que esse interesse se reflete nas suas práticas e, consequentemente, nas suas obras e de que forma pode ser identificado *espaço contaminado* nas mesmas. No início desta investigação foi notória a quantidade de autores portugueses cujo interesse pelas artes visuais se encontra espelhado no seu trabalho, no entanto, por uma questão metodológica e de síntese, foram selecionados aqueles onde é mais óbvio esse olhar para as artes, de uma forma mais transversal e evidente.

Com este capítulo inicia-se a parte do estudo de caso reflexivo, crítico e interpretativo relativamente aos objetos selecionados, utilizando obras de arquitetos que se relacionem com as matérias em análise. A pertinência da sua seleção encontra-se fundamentada na Introdução desta dissertação.[1]

Deste modo apresentar-se-á uma análise de duas obras de quatro arquitetos portugueses, consideradas as obras onde, além de ser possível encontrar *espaço contaminado*, refletem sobre o percurso profissional que os mesmos autores têm vindo a desenvolver. Sendo que, apesar de serem obras já muito revisitadas, com este *olhar* procura-se contextualizá-las de um modo inovador, ou seja, a sua interpretação enquanto obras que questionam o espaço, por se aproximarem do território disciplinar das artes visuais.

As obras analisadas são as Piscinas de Marés de Leça da Palmeira (1961-66) e a Fundação Iberê-Camargo (1998-2008) de Álvaro Siza; a Casa das Artes (1981-88) e o Crematório de Uitzicht (2005-11) de Eduardo Souto Moura; a Casa de Chá nas Ruínas do Paço das Infantas (1997-2000) de João Mendes Ribeiro e o Arquipélago de João Mendes Ribeiro em colaboração com Menos é Mais Arquitectos; a Casa de Alenquer (1999-2002) e a Casa de Azeitão (2000-03) da dupla Aires Mateus.

1 Ver Introdução - Critério de Seleção dos Casos de Estudo.

3.1 - 3.2 Casa de Chá da Boa Nova, Álvaro Siza, 1958-63

3.2 Espaço Poético na Obra de Álvaro Siza

'Space is transformed in the same way as we transform ourselves: through fragments compared to "others," individually or collectively. Nature, as man's dwelling place, and man as a creature of nature, both absorb everything, accepting or rejecting whatever has a transitory form, so that everything leaves its mark on them. Starting from isolated fragments, we seek the space that holds them.'[2]

Esta parte do estudo procurará focar-se sobre os aspetos que caracterizam o pensamento do arquiteto Álvaro Siza como autor de obras, nomeadamente das duas obras selecionadas enquanto casos de estudo desta investigação, que transmitem o seu entendimento da arquitetura também como uma forma de arte.

São citados autores que falam sobre a sua obra, com analogias às *contaminações* entre arte e arquitetura. Desta forma acredita-se conseguir delinear o fio condutor que conduzirá às características da espacialidade *contaminada* presente de forma relevante, em algumas das suas obras.

O arquiteto Álvaro Siza inicia o seu percurso na arquitetura como estudante na FAUP onde, sob a direção do arquiteto Carlos Ramos, a escola segue a tendência metodológica das '*Beaux-Arts*' no contexto do Pós-Guerra europeu.

Apesar de Portugal se encontrar no regime ditatorial[3] houve uma abertura cultural ao exterior que permitiu aos arquitetos estudantes portugueses conhecer, por um lado, os grandes teóricos de arte e arquitetura e por outro, através de revistas, as obras de arquitetos como Le Corbusier, Alvar Aalto, Frank Loyd Wright, Bruno Taut, entre outros. A sua proximidade a Fernando

2 Kenneth Frampton et al., *Álvaro Siza: professione poetica*, Quaderni di Lotus (Milão: Electa, 1986), 7.

3 O Regime ditatorial em Portugal tem o seu início em 1933 com a subida de António de Oliveira Salazar ao poder, até à revolução de 25 de Abril de 1974.

3.3 Reservatório de água da Universidade de Aveiro, Álvaro Siza, 1988-89
3.4 Pavilhão da *Serpentine Gallery*, Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, 2008

Távora, quer como aluno quer como colaborador, foi de extrema importância para Siza, dado que, além de ser um homem com uma cultura vasta, demonstrava uma sensibilidade pelo vernacular, ao mesmo tempo que refletia sobre os valores da arquitetura moderna. Távora incute nos seus alunos e colaboradores o sentido humanitário e social da arquitetura, como disciplina que procura servir os interesses da habitabilidade, da comodidade e funcionalidade, sempre com o conceito estético presente por inerência.

O entendimento de espaço está na base referencial de uma investigação que o Modernismo enceta no campo disciplinar da arquitetura, e que parece ser o que acontece na ESBAP enquanto Siza é estudante, onde '*o espaço como tema e o desenho como instrumento*'[4] tornam-se um exercício fundamental, reflexo das referências das primeiras vanguardas artísticas.[5] A relação de Álvaro Siza com a arte começa antes do seu percurso como arquiteto uma vez que, enquanto jovem, é escultura que pretende estudar. No entanto, por pressão familiar, ingressa no curso de arquitetura com a intenção de mudar de curso assim que possível. Mas Siza encontra na arquitetura uma outra forma de arte, tal como no cinema, no ballet e na música argumentando que '*tudo é arte se tiver a capacidade de estabelecer relações e cada parte contribuir para um todo. Isso é o domínio da arte*.'[6] Enquanto estudante compra revistas de arquitetura, entre as quais *L'Architecture d'Aujourd'hui*,[7] onde encontra uma monografia de Alvar Aalto que muito o impressiona devido à beleza das suas obras, afirmando que 'f*oram os valores plásticos e escultóricos daquela arquitectura que me entusiasmaram*'.[8] Apesar do seu fascínio pela arquitetura mantém, ao longo da sua vida, alguma prática de escultura e de desenho constante que considera libertadores. Siza assume esse interesse pela arte e considera o Cubismo a corrente artística que mais o interessou quando inicia a sua prática em arquitetura, e que continua presente na sua mente.[9]

4 Jorge Figueira, *Escola do Porto: um mapa crítico*, debaixo de Telha, Série B,5 (Coimbra: Edarq, 2002), 95.
5 Ver Capítulo 1.2 O Espaço como Forma: A Arquitetura Questiona o Espaço.
6 Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, «Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro Siza Vieira: o arquitecto é um especialista em não ser especialista», *AAP*, Junho de 2012, 69.
7 A mais antiga revista de arquitetura francesa, editada pela primeira vez em Novembro de 1930 pelo arquiteto, escultor, pintor e editor André Bloc.
8 Siza e Moura, «Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro Siza Vieira», 70.
9 Álvaro Siza e William J. R. Curtis, *Álvaro Siza, 1995-1999* (Madrid: El Croquis, 1999), 16.

3.5 Pavilhão efémero para a 13ª Bienal de Veneza de 2012, Álvaro Siza
3.6 Instalação *Sensing Spaces*, Álvaro Siza, 2014

Na sua carreira são de salientar dois projetos de escultura: o primeiro tratou-se do primeiro prémio que obteve num concurso da faculdade realizado com propostas de alunos e professores no âmbito das comemorações centenárias do Infante D. Henrique – o monumento *Calafates* (1959). Previa-se a localização do monumento junto à Foz do Rio Douro inserido num jardim urbano, mas nunca foi construído. A segunda, esta construída, é um *Monumento a António Nobre* (1980) em Leça da Palmeira. No primeiro projeto é notória a preocupação e o espaço dedicado, tanto à aproximação, como ao percurso que conduziria o visitante à obra. *Calafates* remete para ideias de percurso e da importância da ritualização da 'chegada' que o arquiteto irá materializar, posteriormente, tanto no Restaurante Casa de Chá da Boa Nova (1958-63) como nas Piscinas de Marés (1961-66) ambas em Leça da Palmeira, embora nesta última a ritualização da entrada seja mais evidente, como se desenvolverá adiante.[10] De uma outra forma, o reservatório de água da Universidade de Aveiro (1988-89), apesar de não ser uma escultura, possui também uma linguagem estética próxima do universo da escultura. Trata-se de uma obra em betão armado aparente com quarenta e dois metros de altura e é composta por duas colunas – uma é de secção circular e a outra assemelha-se a uma parede estreita, com pouca espessura, que acompanha a largura do depósito que se encontra no seu cimo. Desta forma associa-se este objeto ao território da escultura pois ao não ser um objeto habitável, conduz à contemplação pelos seus aspetos formais e estéticos.

Mais recentemente Álvaro Siza tem realizado, em colaboração com o arquiteto Souto Moura, instalações como o Pavilhão da *Serpentine Gallery* (2008) em Londres; o pavilhão efémero para a 13ª Bienal de Veneza de 2012;[11] a instalação *Sensing Spaces* (2014),[12] uma obra individual; e *Jangada de Pedra* (2015) instalada em frente ao John F. Kennedy Center for the Performing Arts em Washington nos EUA.[13]

São inúmeras as referências que vários autores fazem ao contexto artístico das obras de Siza,

10 Ver Capítulo 3.2.1 Piscinas de Marés de Leça da Palmeira.
11 Incluído na exposição da Bienal Denominada *Lisbon Ground*.
12 No âmbito da Exposição *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*, Royal Academy of the Arts, Londres, Reino Unido.
13 Foi uma obra patrocinada pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD) apresentada no âmbito da mostra cultural 'Iberian Suite: Arts Remix Across Continents' em Março de 2015.

3.7 *Jangada de Pedra*, Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, 2015
3.8 Casa Alcino Cardoso, Álvaro Siza, 1971, Moledo

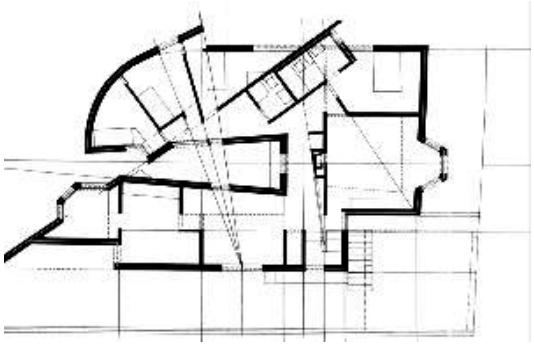
desde a Antiguidade Clássica à época contemporânea, no entanto incidem, com mais frequência, sobre os trabalhos realizados no início de carreira, nomeadamente as casas Alcino Cardoso (1971, Moledo), António Carlos Siza (1976-78, Sto. Tirso) e Avelino Duarte (1981-85, Ovar). Quanto a obras de cariz público são de referir as Piscinas de Leça da Palmeira, as agências bancárias do Banco Pinto e Sotto Mayor (1971-74, Oliveira de Azeméis), e do Banco Borges & Irmão (1978-86, Vila do Conde). Talvez essas referências existam pelo desejo pessoal de Siza em estudar escultura, desejo esse que o *contaminaria* com uma sensibilidade formal mais presente, nessas primeiras obras, onde essa ambição poderia ainda existir. No entanto, essas influências, entre muitas outras, vão acompanhando este autor ao longo da sua vida e prática arquitetónica.

Seguidamente passar-se-á a apresentar e comentar reflexões relevantes para a compreensão de uma matriz artística que informa a análise que se desenvolverá sobre duas das suas obras, e como estas se poderão enquadrar na teoria do *espaço contaminado*.

Peter Testa na sua extensa análise à casa António Carlos Siza, considera que o seu desenho deriva de várias influências. Testa, além de referir a arquitetura vernacular e tradicional portuguesa;[14] bem como a arquitetura Romana, Barroca, e especificamente a obra do arquiteto suíço Francesco Borromini;[15] faz menção a '*afinidades com o cubismo*'.[16] No caso específico desta casa, o autor manifesta que a própria planta se parece aproximar, formalmente, de quadros cubistas.[17] Além disso Testa cita o arquiteto italiano Manfredo Tafuri sobre a analogia que este faz entre a planta e as composições suprematistas - um '*merz*' de El Lissitzky, a pintura '*alógica*' de Malevitch[18] e a sua consequente relação com técnicas artísticas de colagem e montagem utilizadas por estes autores.[19]

Por outro lado, em 1980, o arquiteto e crítico inglês Kenneth Frampton, que tem numerosos

14 Peter Testa e José Quintão, *A arquitectura de Álvaro Siza* (Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988), 21.
15 Ibid., 23.
16 Que o autor avalia como um fator presente já em obras anteriores como a Escada da Galeria de Arte no Porto (1973).
17 Testa e Quintão, *A arquitectura de Álvaro Siza*, 29.
18 Sobre a obra destes autores ver Capítulo 1.2. O Espaço como Forma: A Arquitetura Questiona o Espaço.
19 Testa e Quintão, *A arquitectura de Álvaro Siza*, 29.



3.9 Casa António Carlos Siza, Álvaro Siza, 1976-78, Sto. Tirso

escritos sobre Álvaro Siza, insere a obra deste autor no capítulo dedicado ao '*regionalismo crítico*',[20] associação contestada por Peter Testa.[21] Frampton considera que se encontram na obra de Siza várias referências arquitetónicas - desde Palladium, Adolph Loos, Le Corbusier, Alvar Aalto, Frank Loyd Wright, Richard Neutra e Mies van der Rohe - mas também referências artísticas – como o cubismo, o expressionismo e o minimalismo.[22] Frampton emprega expressões como '*metaphorical layering and minimalist detailing*'[23] referindo-se à influência '*filtrada*' de Wright e Aalto na Casa Alcino Cardoso. Siza, além de utilizar referências arquitetónicas, torna as suas obras únicas ao lhes adicionar aspetos oriundos do seu interesse pela arte que culminam em características espaciais impossíveis de descrever sem acrescentar expressões do território artístico e que complementam a compreensão do espaço construído.

Relativamente à agência bancária do Banco Pinto e Sotto Mayor, Frampton considera ser a obra onde é mais notória a referência ao '*Neo-Brutalist vernacular*' que caracteriza o princípio da prática de Siza, ainda que se trate de um edifício modernista.[24] Sobre esta agência, Frampton acrescenta uma associação expressionista ao referir-se ao arquiteto polaco Eric Mendelsohn, adiantando que '*the formal proliferation of this essential cubist composition is controlled by an overlapping set of regulating lines which operate in* plan [itálico] *as a device whereby the centres of various radii are mutually established*'.[25] Sobre a casa Avelino Duarte, o mesmo autor considera que Siza agrega várias influências, entre as quais conceitos iniciados por Adolf Loos e mais tarde desenvolvidos por Le Corbusier, como o *Raumplan*,[26] e a estrutura *palladiana* que

20 Frampton, *Modern Architecture*, 1980, 317–18. A expressão 'regionalismo crítico' aparece pela primeira vez Kenneth Frampton, «Towards a Critical Regionalism», em *Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, 3ª ed. (New York: The New Press, 1983), 17–34.

21 Peter Testa contesta esta associação de Frampton e dedica, juntamente com o autor José Quintão, um capítulo do livro A Arquitectura de Álvaro Siza ao tema intitulando-o de Regionlismo e Modernismo, Testa e Quintão, *A arquitectura de Álvaro Siza*, 29..

22 Kenneth Frampton, «Poesis and Transformation: the architecture of Alvaro Siza», em *Professione Poetica*, 1989, 10–24.

23 Ibid., 15.

24 Tendo em conta que, mais à frente, na pg. 23, do mesmo artigo, Frampton denomina Fernando Távora de mestre neo--brutalista de Siza, ajuda-nos a compreender de onde virá essa influência na obra deste último autor. Ibid., 16.

25 Ibid.

26 Ver Capítulo 1.2 O Espaço como Forma: A Arquitetura Questiona o Espaço.

3.10 Agência bancária do Banco Pinto e Sotto Mayor, Álvaro Siza, 1971-74, Oliveira de Azeméis

Le Corbusier utiliza na sua obra *Paul Poiret Villa* (1916).[27]

A casa António Carlos Siza, construída nos finais da década de 1970, contribui para a compreensão das ideias que Siza explorava nos anos 1960, talvez por o dono da obra se tratar de um familiar, o que dá ao arquiteto a possibilidade de materializar ideias que surgem de forma subliminar em projetos anteriores.[28] Mas parece ser a agência do Banco Borges & Irmão que fornece mais pistas sobre algumas das suas obras mais recentes. Nomeadamente no que se refere à liberdade formal que contribui para a construção de espaços que cumprem a funcionalidade intencional, aos quais acresce aspetos de uma espacialidade poética. Como sejam a maneira como Siza desenvolve um desenho para-cubista a partir do qual se elevam eixos, direções, paredes, sólidos e vazios, que sugerem uma espacialidade com uma linguagem poética dissonante, mas que forma um todo, aproximando-se de uma construção poética literária, devido à forma como os elementos construídos são interligados através de uma sensibilidade gráfica artística. Nesta obra, Frampton sugere que Siza mantém '*um gesto tectónico*' mas adiciona-lhe uma intenção que '*é algo de intermédio, como recorda Stan Allen'*,[29] reportando também para as associações que Allen explora no seu artigo das fronteiras difusas entre arte e arquitetura, que acontecem desde o Minimalismo. Nesse sentido, Frampton corrobora o que Curtis adianta sobre a obra de Siza afirmando que a estética presente nas suas obras, a ter algum paralelo com a arte contemporânea, seria com o Minimalismo de Robert Irwin, Richard Serra e Donald Judd.[30]

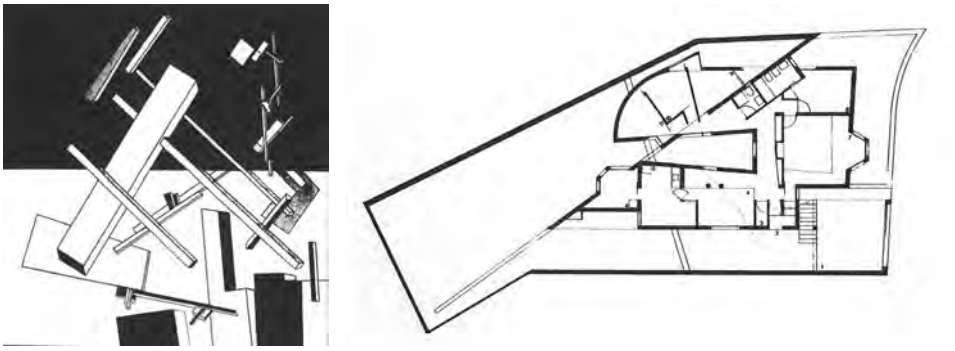
Também a nível nacional têm sido notáveis as reflexões sobre a obra de Siza por teóricos e críticos portugueses, no entanto limitar-nos-emos a fazer referência aos que informam sobre as possíveis relações de contaminação entre a arte e a arquitetura na espacialidade Siziana. Um dos casos é o arquiteto português Nuno Portas que faz referência à arquitetura de Siza como '*brutalista*' e define essa arquitetura como:

27 Frampton, «Poesis and Transformation: the architecture of Alvaro Siza», 19.

28 Testa e Quintão, *A arquitectura de Álvaro Siza*, 15.

29 Frampton refere-se ao artigo do arquiteto americano Allen, «Minimalism: Architecture and Sculpture». Luiz Trigueiros et al., *Álvaro Siza 1954-1976* (Lisboa: Blau, 1997), 8.

30 William J. R. Curtis, «Álvaro Siza: an Architecture of Edges», em *Álvaro Siza Vieira: 1958-1994*, vol. 68/69 (Madrid: El Croquis, 1994), 44.



3.11 Comparação de obra de El Lissitzky "De Deux Carres" (1920) com a planta da Casa Carlos António Siza (1976-78)

'Aquela onde a ideia que organiza fica tão eficaz e nuamente expressa que é gritada ou imposta ao entendimento, ao comportamento dos seus utilizadores, espectadores; onde a arquitectura é pensada como proposta ecológica rudemente técnica exprimindo directamente os valores do grupo humano.' [31]

O arquiteto Pedro Vieira de Almeida faz uma análise sobre os conceitos de espaço explorados nas obras de Siza, tema explorado mais adiante.[32] Bem como o arquiteto Paulo Martins Barata que se refere à Casa Beires (1973-76, Póvoa do Varzim) como uma '*escultura habitada*' e à pérgula da entrada da Biblioteca da Universidade de Aveiro como '*uma lâmina de betão inflectida e suspensa, como numa composição Suprematista*'.[33]

Apenas uma das obras com referências artísticas, entre as mencionadas, foi selecionada como caso de estudo desta investigação - as Piscinas das Marés de Leça da Palmeira, no entanto todas as obras referidas informam o que se irá passar no espaço de tempo (aproximadamente quarenta anos) entre o primeiro caso de estudo e o segundo - a Fundação Iberê-Camargo em Porto Alegre no Brasil (1998-2008). Apesar de parecer que, do ponto de vista de alguns críticos e teóricos, a relação da obra arquitetónica deste autor com fontes artísticas foi mais evidente nos seus projetos no início de carreira. Ao longo destas quase quatro décadas, Siza tem vindo a agir com mais autonomia quanto à sugestão de um '*impulso escultural*' [34] na sua arquitetura, libertando a sua sensibilidade escultórica. Como o próprio Siza refere, talvez tudo isto se deva aos anos de vida que já passaram por si e à acumulação mental de experiências:

31 Pedro Vieira de Almeida faz esta citação de Nuno Portas, não nos tendo sido possível encontrar a citação direta. Pedro Vieira de Almeida, «Uma Análise da obra de Siza Vieira», *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, Março de 1967, 64.

32 Almeida, «Uma Análise da obra de Siza Vieira». Onde o autor começa por apresentar uma análise de algumas obras de Álvaro Siza começando com as Quatro Casas de Matosinhos (1954), passando pela Cooperativa do Lordelo, pela Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963), pela Casa da Maia (1960-1962) terminando com uma análise exaustiva sobre as Piscinas de Leça da Palmeira

33 Paulo Martins Barata, «A Arte de Construir no nosso tempo», em *Álvaro Siza 1954-1976* (Lisboa: Blau, 1997), 39.

34 Kenneth Frampton, «Nada numa mão, nada na outra», em *Álvaro Siza 1954-1976* (Lisboa: Blau, 1997), 7.

3.12 - 3.13 Casa Beires, Álvaro Siza, 1973-76, Póvoa do Varzim

'A um ponto tal que não podem sequer poderem ser utilizadas voluntariamente racionalmente como resposta a determinados problemas. Vão aparecendo, à medida que o fio condutor que é o projeto, o objetivo do projeto, é a paisagem, é a topografia. E depois as influências podem ser conscientes, sobretudo em caso de atrapalhação ou não ser de todo. No geral há um misto. É o subconsciente! (...) Ou lhe chamam intuição, mas a intuição é o trabalho do subconsciente, é a ajuda do subconsciente.'[35]

A esta forma de trabalhar com as vivências e com a memória, Nuno Grande chama de '*abdução'* que define como a maneira que Siza tem de trabalhar com o lugar, ou seja '*um misto de intuição e dedução'* que considera ser um dos aspetos que caracteriza a arquitetura portuguesa porque '*nós somos viajantes em muitos lugares*'.[36]

Até agora reuniram-se algumas das referências que contribuem para a relação da obra de Álvaro Siza com o território artístico. No início da sua carreira Siza aproxima-se mais de possibilidades cubistas e expressionistas e, mais recentemente, aproxima-se de uma estética minimal sem, no entanto, perder qualquer valor de autonomia e autenticidade da sua obra. Pelo contrário enriquece-a, contribuindo para que faça sentido explorar as *contaminações* entre os territórios artísticos e arquitetónicos no resultado espacial das suas obras.

Seguidamente apresentar-se-á uma análise de duas das suas obras – as Piscinas de Marés e a Fundação Iberê-Camargo, através de pontos que representam os componentes que lhes auferem a aproximação ao conceito de espaço explorado nesta investigação.

35 Álvaro Siza et al., Conversa entre Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Nuno Grande e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?», áudio e vídeo, 7 de Março de 2015.

36 Nuno Grande, Ibid.

3.14 Vista Aérea das Piscinas das Marés, Leça da Palmeira

3.2.1 Piscinas de Marés de Leça da Palmeira (1961-66)

'As Piscinas das marés transportam-nos para a visão onírica de um futuro distante, antevisto talvez de uma gravura de Piranesi, na qual o oceano deixou apenas as paredes delapidadas daquela que foi em tempos uma famosa thermæ [itálico] da modernidade.'[37]

As Piscinas de Marés, também conhecidas por piscinas Oceânicas, situam-se numa zona costeira de Leça da Palmeira, no município de Matosinhos e a sua construção estava incluída no Plano de Valorização da orla marítima local. O projeto foi encomendado pela Câmara Municipal de Matosinhos ao arquiteto Álvaro Siza e desenvolveu-se ao longo de duas fases: a primeira fase (1961-66) correspondente à construção dos acessos, dos balneários e das piscinas; a segunda fase correspondente ao projeto de execução do restaurante (1994-95). Siza encontra como condicionantes iniciais ao projeto uma praia de pequena dimensão onde terá de encontrar o espaço de implantação das piscinas; e que, longitudinalmente, faz fronteira entre o oceano e uma estrada marginal, praticamente de nível com a mesma.

Os elementos que contribuem para o encontro de *espaço contaminado* nesta obra envolvem os pensamentos metafóricos que conduzem ao seu desenho, resultando um *espaço metafórico*; através da implantação e o desenho no território; das acessibilidades como *espaço em movimento*; e da construção das piscinas *com* a paisagem.

A primeira obra em que Siza se defronta com uma situação de resolução topográfica é a Piscina da Quinta da Conceição (1961)[38] que Kenneth Frampton, conjuntamente com as Piscinas das Marés, considera serem as obras onde Siza afirma uma '*artistic manner*'[39] – sendo que, em

37 Trigueiros et al., *Álvaro Siza 1954-1976*, 86.

38 A Piscina da Quinta da Conceição localiza-se no Parque Municipal das Quintas da Conceição e de Santiago em Matosinhos (1958-65), projetado por Fernando Távora entre 1956-60 que, além do parque inclui um pavilhão de ténis e piscinas. Entre o Estudo Prévio e o Anteprojeto Távora entrega a realização do projeto da piscina a Álvaro Siza que era então seu colaborador.

39 Frampton, «Poesis and Transformation: the architecture of Alvaro Siza», 10.

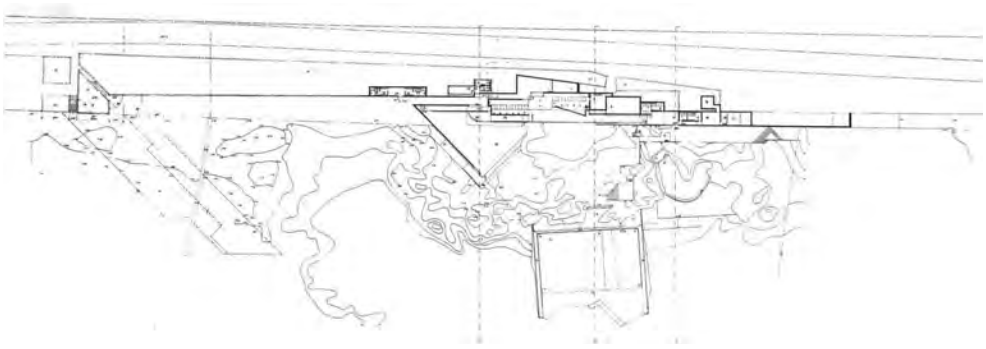
3.15 - 3.16 Piscinas da Quinta da Conceição, Álvaro Siza, 1961

ambas as situações, é sugerido ao visitante a 'descoberta' das piscinas através de circuitos pedonais, que incluem referências remotas da cultura portuguesa, como sejam islâmicas, orientais e mediterrânicas.[40] Também o Movimento Moderno encontra como património tipologias históricas desde ocidentais a asiáticas. Ambas as obras representam não apenas uma reflexão sobre como intervir topograficamente no território, mas também uma reflexão sobre a complexidade criada ao nível da chegada ao sítio onde as mesmas se encontram.

Usando como pretexto a afirmação recorrente de Siza - '*os arquitetos não inventam nada; eles transformam a realidade*' - Frampton descreve o carácter experimental das Piscinas das Marés.[41] A esta afirmação está inerente uma noção de limite temporal de Siza,[42] como se a intervenção do arquiteto constituísse um gesto efémero no tempo e no espaço dado que não utiliza como referência apenas o tempo presente e o sítio, ou a sua envolvente, mas toda a Antiguidade e pós-Contemporaneidade vindoura, a primeira por constituir uma fonte de investigação permanente deste autor, que as suas obras transmitem, a segunda por qualquer obra de arquitetura constituir uma fonte possuidora de herança crítica.

Frampton além de dividir a obra das piscinas em cinco componentes - a marginal, os balneários, as rochas, as piscinas e, finalmente, a agitação marítima - sublinha o seu carácter de representação de movimento entre a terra e o mar, descrevendo como tal acontece com expressões metafóricas e quase poéticas como *'a labyrinthine, half-sunken, sea wall set before the rigours of the ocean*' e sobre a forma de aceder às piscinas que representa pela primeira vez '*Siza's essentially labyrinthic approach to the act of "place-creation"'*.[43] Também Barata sugere que, a aproximação material estética do betão à pedra, fazem pensar não numa '*justaposição do betão na rocha, mas uma escavação profunda na terra, evocando construções como o templo de Abu Simbel ou as catacumbas Romanas*'.[44] Desta forma constata-se que é recorrente

40 Ibid., 11.
41 Frampton et al., *Álvaro Siza: professione poetica*, 12.
42 '*He makes us aware, with this critical qualification, that building is, to a large degree, contigent; that any construction is both topographically and temporarily pre-determined and that all we can do is to modify the fabric of the moment as it lies suspended between one historical instant and the next*.' Ibid.
43 Frampton, «Poesis and Transformation: the architecture of Alvaro Siza», 10 e 11.
44 Trigueiros et al., *Álvaro Siza 1954-1976*, 86.



3.17 Planta de Implantação das Piscinas das Marés, 1954

a referência, por diversos autores, a esta obra, talvez pelo seu carácter de espaço *encenado* e da sua relação com a natureza e, mais especificamente, com o Oceano Atlântico, com expressões e metáforas que a aproximam do universo artístico como é o caso das citações supramencionadas de Frampton e Barata. Também as associações com obras de outros arquitetos são várias - como um exemplo da arquitetura neoplástica de Mies van der Rohe - Projeto para uma casa de tijolo (1924),[45] a Taliesin West (1937) de Frank Loyd Wright,[46] até ao Bloco de Refeitórios da Jyvaskylã University (1954-56) de Alvar Aalto. No entanto acredita-se que os conceitos encontrados nesta obra vão além da tectónica. Tanto a *encenação espacial*, como a *acessibilidade labiríntica*, e a *escavação na terra* – abarcam tanto os aspetos construtivos materiais como os formais, quer no percurso, quer nas próprias piscinas. Sendo estas as características que definem a espacialidade metafórica desta obra, na qual se anunciam memórias de territórios artísticos, uma das qualidades de *espaço contaminado*. Segundo o arquiteto Jorge Figueira:

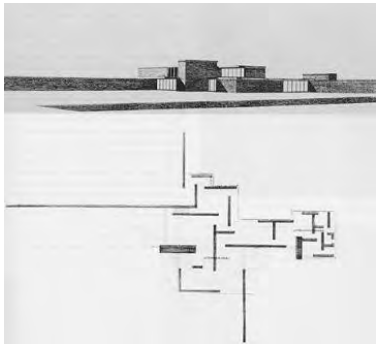
'*Ao resolver sem drama este conflito* [entre material e contexto], *fazendo uso do betão descofrado e recorrendo a Frank Loyd Wright, Siza demonstra a capacidade da linguagem Moderna poder ser deste* tempo [itálico] *e não uma violação* extremista [itálico] *ou um mero exercício de utopia plástica*.' [47]

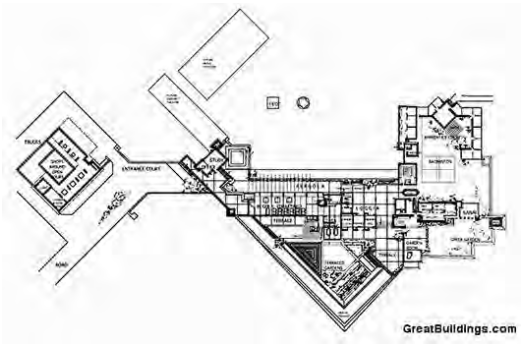
Dos exemplos anteriormente citados, como potenciais influências no projeto das Piscinas de Marés - *Taliesin West* e o *Projeto para uma casa de tijolo* - destaca-se a implantação e a configuração do muro longitudinal das piscinas, com quase um quilómetro de extensão, que relembra uma infinitude poética, como se Siza pretendesse abarcar e abraçar toda a costa.

45 José Paulo dos Santos, Peter Testa, e Kenneth Frampton, *Álvaro Siza: Works and Projects 1954-1992* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993), 86.

46 '*O Alvar Aalto aparece claramente no restaurante da Boa Nova e o Frank Loyd Wright na Piscina de Leça. Na altura apareceu um livro do (Henry-Russell) Hitchcock. Lembro-me da resolução final com aquela diagonal, repetida depois do restaurante, e que vem directamente de Taliesin West.*' Referência do próprio autor Álvaro Siza Álvaro Siza, Ana Milheiro, e Eduardo Souto Moura, *Álvaro Siza: candidatura ao Prémio UIA Gold Medal, Prize Nominee, UIA* (Lisboa: OA-CDN, 2005), 9.

47 Figueira, *Escola do Porto*, 122.





3.18 Projeto da casa de campo em Tijolo, Mies van der Rohe, 1924
3.19 Taliesin West, Frank Loyd Wright, 1937, Scottsdale, EUA

No entanto parece que esta obra revela uma autonomia única que anuncia a excecionalidade das obras futuras deste autor na sua relação com o lugar. Siza associa os autores das obras referidas da seguinte forma: '*há uma coisa em que sempre associei Wright a Mies. A relação com o território. A existência de um núcleo do qual partem, por aí fora, sem fim, braços muito geométricos que vão fazer a entrega e a captação do território para a casa*'.[48]

O desenho dos muros, e a forma como se adoçam ao terreno, mascarando e acentuando o desnível entre a marginal e o mar, escondendo o próprio edifício contido nos muros, propõe uma encenação geométrica arquitetónica que constrói o espaço exterior pelo desenho que a implantação desses mesmos muros sugere. A implantação do edifício-muro no território natural costeiro faz o visitante estar perante uma sucessão de rampas, e barreiras construídas, que o entregam gradualmente ao mar, subvertendo o seu carácter edificado, aproximando-se de uma espacialidade que é arquitetónica, no entanto transporta o observador para territórios, do universo da arte no *campo expandido*,[49] como é o caso da *Land Art* (ou *Earthworks*), que acontece no final dos anos 1960. Onde se encontram trabalhos de artistas como Robert Smithson e Richard Serra que constroem as suas obras de arte na paisagem e com a paisagem, como é o caso de *Broken Circle* (Holanda, 1971) de Smithson, e *Shift* (Ontário, 1970-72) de Serra. Tornando-se evidente que, apesar de Álvaro Siza, entre outros artistas portugueses, não estarem ao corrente do que se passava sobre essas temáticas fora de Portugal, é evidente, com esta obra que o autor desenvolve um processo de pós-modernidade semelhante ao dos artistas do seu tempo. Há um questionamento sobre a paisagem também em Portugal, o que possibilita um paralelismo com a então contemporânea *Land Art* e *Earthwoks* que acontecia nos E.U.A.. Estes dados conduzem à possibilidade de Álvaro Siza ser um dos primeiros arquitetos portugueses a estabelecer *contaminações* entre a arte e a arquitetura, ao nível da paisagem, permitindo arriscar o conceito de *Land Art Arquitetónica*, tal como é corroborado por Eduardo Souto Moura ao afirmar que '*Siza foi o seu percursor*'[50] [da Land Art], pelo menos em Portugal. O projeto de Siza

48 Siza e Moura, «Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro Siza Vieira», 72.
49 Referência à expressão já mencionada de Rosalind Krauss.
50 Souto Moura, Siza et al., Conversa entre Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Nuno Grande e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»

3.20 *Broken Circle*, Robert Smithson, 1971, Holanda
3.21 *Shift*, Richard Serra, 1970-72, Ontário

data de 1961 enquanto a *Land Art* surge no final dos anos 1960, início dos anos 1970, como uma reação à abstração e simplicidade formal do minimalismo, mas também devido à preocupação ecológica que a sociedade industrial e capitalista poderia, já nessa altura, representar para o ambiente.[51]

Perante as Piscinas de Marés encontra-se um arquiteto que chega ao seu desenho e implantação sem ter viajado e sem saber quais as tendências e preocupações do contexto artístico internacional, no entanto compreende que a paisagem natural e artificial pode induzir a uma nova síntese espacial à semelhança do que fazia o artista americano Robert Smithson na mesma altura.

Siza defronta-se com a construção de duas piscinas numa praia de acesso limitado ao mar por uma frente rochosa. Aquilo que é denominado 'piscinas' são bacias de água do mar formadas por situações rochosas existentes, conjuntamente com muros de betão cinza aparente que promovem o seu encerramento. A piscina principal é composta por três muros de betão e por um quarto lado limitado por rochas, enquanto a piscina das crianças é balizada por um muro curvo de betão. Encontra-se nas piscinas a síntese da intervenção arquitetónica a nível topográfico – a primeira procura uma ortogonalidade que finalmente se dissipa quando encontra a água; a segunda com a sua forma curva torna-se mais apelativa às crianças pela ausência de cantos e inflexões. Desta forma o arquiteto consegue quase por acoplação da sua obra a permanência do ambiente natural preexistente. E assim constrói paisagem. Apesar de, segundo a arquiteta paisagista Manuela Raposo Magalhães,[52] esta afirmação ser redundante uma vez que à palavra *paisagem* está associada a intervenção humana na natureza.[53] Magalhães desenvolve sobre a evolução do conceito de paisagem mencionando os três *tipos* de naturezas apontadas pelo autor romano Marcus Tullius Cicero[54] – a natureza sem a intervenção humana; a natureza alterada

51 Ver Capítulo 1.3. O Espaço Além da Forma: A Arte Questiona o Espaço.
52 Manuela Raposo Magalhães, «Paisagem - Perspectiva da Arquitectura Paisagista», *Philosophica*, n. 29 (2007): 104.
53 Neste artigo Magalhães desenvolve sobre o início do ensino da arquitetura paisagista em Portugal e nos países europeus; posteriormente, além de procurar a origem do conceito de paisagem faz uma análise sobre a sua evolução até à contemporaneidade. O que é relevante para a presente investigação é a construção etimológica da palavra paisagem. Segundo a autora a relação que a palavra estabelece entre o Homem e a natureza reside na primeira parte da mesma, quer na sua origem germânica em que landscape vem do holandês landschap, sendo que landa significa terra trabalhada, quer na origem latina em que pays significa região habitada (pelo Homem).
54 Autor, Filósofo e político vive durante o século I a. C. tendo escrito desde ensaios, discursos, poemas e tratados. Aqui

pelo Homem; a natureza modificada pelo Homem com intenção estética, onde inclui apenas jardins e parques. O caso das Piscinas de Marés inclui-se na terceira tipologia aproximando-se também da arquitetura paisagística no sentido em que intervêm na paisagem natural, não apenas com a intenção de uma construção arquitetónica que ocupa um lugar, mas uma intervenção que a valoriza enquanto espaço natural.

Em 1967 o arquiteto português Pedro Vieira de Almeida desenvolve um artigo, intitulado '*Uma análise da obra de Siza Vieira*',[55] logo após a construção das piscinas, no qual analisa alguns projetos de arquitetos portugeses dos últimos dez anos antecedentes a 1967, onde inclui um estudo extenso sobre as Piscinas de Marés, focando conceitos que informam a sua relação possível com o *espaço contaminado*. Almeida começa por se referir a Siza como o primeiro arquiteto português que '*encarou o espaço de forma crítica e que criticamente desenvolveu o seu domínio como meio de expressão*'.[56] Da mesma forma Nuno Portas, um ano mais tarde, refere-se à importância da obra de Siza como uma prática crítica à superação do conceito abstrato de espaço, procurando antes a sua compreensão através de fontes psicológicas e sociais que a vida coletiva possa informar.[57]

Almeida, sobre o tema do espaço na obra de Siza, aplica conceitos como '*fluidez espacial*', '*espaço-núcleo*', '*espaço cultura*', '*espaço de transição*', '*espaço unitário*'[58] e, o que mais nos interessa nesta parte da investigação, o de '*espaço-percurso*'. Estes conceitos são abordados num artigo anterior com o título: '*Ensaio sobre o Espaço na Arquitectura*', já analizado nesta dissertação.[59]

O conceito de '*espaço-percurso*', ou como aqui foi denominado - *espaço em movimento* - caracteriza toda a área das Piscinas de Marés que vai desde a entrada, ao nível da marginal, descendo ao nível dos balneários, no seu atravessamento, até à chegada às piscinas, ao nível do mar. Esta sucessão de espaços em movimento é fluida e torna-os pertinentes enquanto representação de uma acessibilidade e entrada encenada, bem como um percurso quase ritualizado.

---

interessa-nos mencionar a sua obra dividida em três volumes «Da natureza dos Deuses» (45 a. C.) onde estabelece relações entre a religião e a natureza.

55 Almeida, «Uma Análise da obra de Siza Vieira». Onde o autor começa por apresentar uma análise de algumas obras de Álvaro Siza começando com as Quatro Casas de Matosinhos (1954), passando pela Cooperativa do Lordelo, pela Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963), pela Casa da Maia (1960-1962) terminando com uma análise exaustiva sobre as Piscinas de Leça da Palmeira

56 Ibid., 65.

57 '*Para mí lo más importante es que su obra –entre toda la nuestra – es la que mejor puede ejemplarizar el resultado de la batalla crítica en la que nos encontra-se empenãdos: la superación del concepto abstracto espácio y del dualismo racionalista entre contenido (plan) y forma (elevación), buscando las raíces psicológicas y sociológicas de las estruturas espaciales para que puedan expressar y elevar nuestra presente vida colectiva*.' Nuno Portas, «Sobre la Joven Generacion de Arquitectos Portugueses», *Hogar y Arquitectura*, 1968. Citado por pedro Vieira de Almeida, sem que não nos fosse possível encontrar a origem da citação. Ibid., 84.

58 Almeida, «Uma Análise da obra de Siza Vieira», 64–65.

59 Pedro Vieira de Almeida, «Ensaio sobre o Espaço na Arquitectura», *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, Março de 1964. Ver Capítulo 3.2 Espaço Poético na Obra de Álvaro Siza.

Na sucessão de *espaços-percurso* que Siza cria para aceder às piscinas também se encontram outros géneros de espaço que Almeida menciona. Como sejam a *fluidez espacial* que acompanha o espaço em movimento; o *espaço cultura*[60] que caracteriza o espaço público construído que estabelece relações com o seu utilizador do ponto de vista social e do agente participativo na obra; e o *espaço de transição* que é todo o espaço de *promenade*.[61] Esta sequência espacial, especificamente neste caso, permite refletir sobre a transição entre o espaço interior e o espaço exterior, e em como essa possível alternância é oferecida ao visitante durante o percurso – sendo que se tratam sempre de espaços permeáveis onde essas fronteiras não são, propositadamente, claras. Finalmente encontra-se *espaço unitário* pois o espaço percorrível é um único lugar com várias valências, e funções, que o caracterizam, mas que formalmente se fundem.

Além disso, este espaço em movimento inclui os balneários, estes últimos parecendo-se tratar do que Almeida chama *espaços-núcleo*, ou seja espaços de vivência e habitabilidade no sentido de alguma permanência. Os balneários - um espaço de penumbra -, constituídos por portas de madeira com uma patine escurecida pelo tempo, contribuem para a meia-luz que lá se encontra, funcionam como metas parciais ao final desejado do mar, onde apenas um lanternim na extremidade deste espaço nos relembra que a luz permanece lá fora, enfatizando a qualidade da penumbra que, segundo o autor japonês Junichirō Tanizaki, '*uma determinada qualidade de penumbra, uma limpeza absoluta e um silêncio tal que o canto de um mosquito perturbaria o ouvido*'.[62] Também Siza com a penumbra apela ao silêncio e à acalmia antes do confronto com o mar e a luz e que, segundo Almeida, essa meia-luz contribui para a individualização formal do espaço que procura formalizar a ação de entrar nas piscinas.[63]

Tal como Le Corbusier aplica à Villa Savoye a *Promenade Architecturale* - um percurso em sentido ascendente que procura o topo da casa, também Siza aplica o sentido de *promenade* e de fluidez espacial, neste caso com sentido descendente (em oposição à Villa Savoye), e que conduz o visitante à natureza e ao mar. Assim Siza constrói as piscinas conseguindo fazê-lo, não através da materialização de um simples acesso direto à praia, mas constrói uma aproximação gradual através dos muros e das rampas que dão um duplo sentido ao espaço - de simultâneo afastamento enquanto proximidade.

A própria materialidade utilizada - betão à vista, pedra para os pavimentos, madeira de Riga e cobre na cobertura têm influência na maneira como se apreende e caracteriza aquele espaço contribuindo para a velocidade lenta de aproximação à praia. Devido a uma aproximação ora

60 A que Almeida se refere como um espaço que remete para o facto de '*a arquitectura, mais do que quaisquer actividades artísticas, está próxima de outros factores, político-económicos e socio-culturais*.' Almeida, «Uma Análise da obra de Siza Vieira», 64.

61 No sentido do conceito de *Promenade Architecturale* de Le Corbusier. Ver Capítulo 1.2.6 A *Promenade Architecturale*.

62 Jun'Ichiro Tanizaki, *Elogio da sombra*, trad. Margarida Gil Moreira e Pedro Serrano, Arquitectura 8 (Lisboa: Relógio d'Água, 1933), 18.

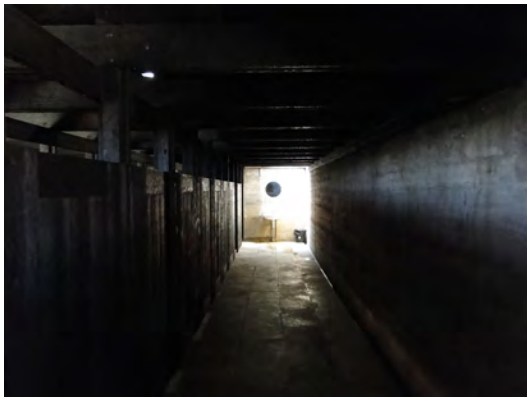
63 Almeida, «Uma Análise da obra de Siza Vieira», 66.

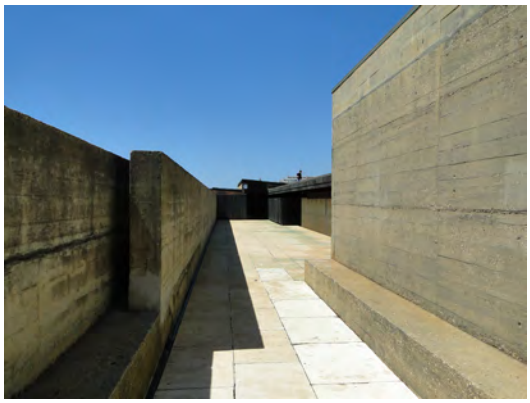
rude, dada pela textura áspera do betão, ora suave, dada pelo toque macio da pedra no chão, mas sempre humana que respeita a escala do visitante deixando-o em contacto intermitente, quer seja pela luz, quer seja pelo cheiro, quer seja pelo som constante do mar. Siza oferece uma transição lenta para o exterior, pois até o tom cinza do betão se mistura com o tom das rochas.

'*O percurso, que agora* protagoniza [itálico] *toda a obra, é concebido sem nenhuma concessão naturalista como transição entre uma ordem universal, que se aceita sem qualquer apelo sentimental, e uma ordem particular, cujo carácter especial de parcela da natureza selecionada e controlada é acentuado e valorizado pela passagem obrigatória por uma ordem arquitectónica de austera geometria.*'[64]

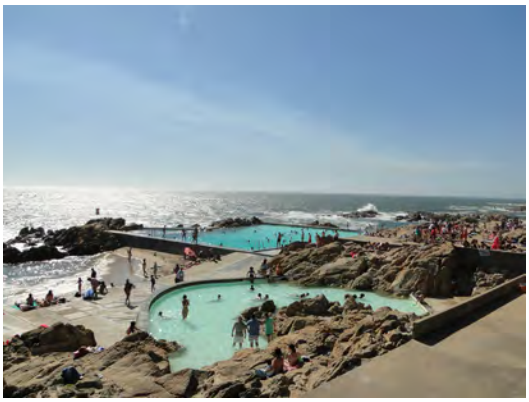
O conceito da *Promenade Architecturale* parece ter acompanhado Siza desde cedo. Tanto nas Piscinas das Marés, como na Fundação Iberê-Camargo – o próximo caso de estudo. No entanto o primeiro é um espaço em movimento, encenado e coreográfico, que só se revela enquanto edifício a partir das piscinas, parecendo um conjunto de paredes que encerram um espaço como uma '*composição neoplástica*'[65] percetível na planta de implantação, onde muros que se estendem e cruzam, mas que, vistos da praia, sugerem uma fortaleza. No entanto, antes dessa visão global, Siza retira a visibilidade da linha do horizonte, obrigando a um percurso de '*hide and seek*' – esconde e revela.

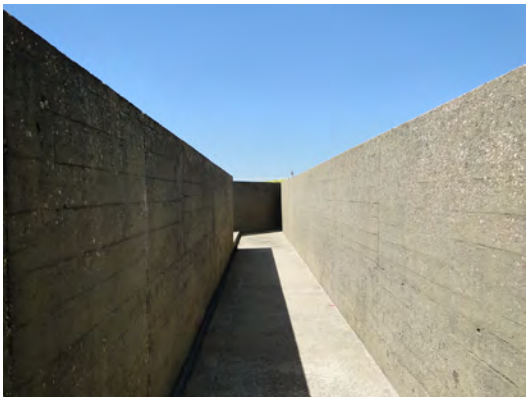
64 Trigueiros et al., *Álvaro Siza 1954-1976*, 16.
65 Paulo Barata, Ibid., 85.





3.22 - 3.25 Piscinas de Marés, Álvaro Siza, 1954-76, Leça da Palmeira





3.26 - 3.29 Piscinas de Marés, Álvaro Siza, 1954-76, Leça da Palmeira

3.30 Fundação Iberê-Camargo (FIC), Álvaro Siza, 1998-2008, Porto Alegre, Brasil

3.2.2 Fundação Iberê-Camargo (1998-2008)

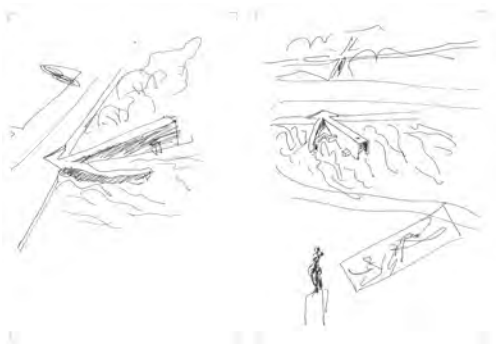
'*No Museu não deve haver propriamente espaço, não deve haver paredes nem chão nem tecto; nem luz. No museu não deve haver espessuras nem aberturas nem sensação de interior e de exterior. O espaço do Museu impede a criação e a vizinhança deve ser apagada.*

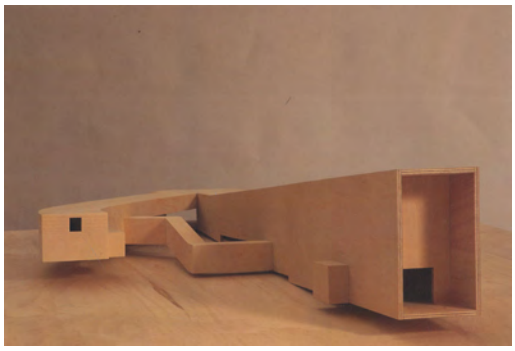
A paisagem será exterior ao Museu, no sentido último e único: não existir.

O Museu não deve ter princípio nem fim nem percursos. O museu é um nada e a luz deve ser apagada para que o fogo não recomece sem ser notado.'[66]

O projeto da Fundação Iberê-Camargo[67] (FIC) em Porto Alegre (1998-2008, Brasil) tinha como objetivo receber a coleção do pintor brasileiro Iberê Bassani de Camargo. Tratou-se de uma encomenda realizada pela instituição, nomeadamente da viúva do artista Maria Coussirat Camargo, que envolveu a construção de um edifício com 8250m^2, sendo que 1300m^2 correspondem às nove salas de exposição. É o primeiro edifício construído por Álvaro Siza no Brasil, no entanto o arquiteto confronta-se com um terreno[68] pequeno, além de estreito, e de declive muito acentuado, cuja morfologia é o resultado de ali se ter localizado uma pedreira que literalmente *escavou* o terreno. Um dos seus limites é uma escarpa cujo cume limita o bairro Cristal, o outro limite é a Avenida (marginal) Padre Cacique, de intenso movimento viário, no entanto esse lado do terreno oferece uma vista privilegiada sobre o Rio Guaíba.[69] Dadas as características do terreno o arquiteto opta por um edifício que se desenvolve em altura: três pisos acima do solo dedicados aos espaços expositivos; ateliês artísticos em espaços anexos; nas caves encontram-se os arquivos, armazém e auditório. A Fundação com o nome do pintor brasileiro - e que reúne o seu acervo - foi o primeiro edifício no país a utilizar betão branco

66 Fernandes et al., *Álvaro Siza expor on display*, 44.
67 O projeto de Siza Vieira foi distinguido, em 2014, com o primeiro Prémio das Américas Mies Crown Hall.
68 Terreno oferecido pelo Governo da Cidade de Porto Alegre.
69 Este lago ainda hoje tem influência na vivência e evolução da cidade de Porto Alegre que se desenvolve ao longo de uma das suas margens.





3.31 Esquiço de *Visiones*, Álvaro Siza, 1992

3.32 Maquete de *Visiones*

aparente em toda a sua extensão.[70]

Na FIC há pelo menos três aspetos reveladores da sua aproximação ao *espaço contaminado*: a associação do edifício a um objeto arquitetónico formalmente escultórico; a plasticidade espacial que caracteriza o espaço interior; e a duplicidade coreografada dos espaços de circulação.

'*While insisting on the relative autonomy of architecture, Siza swerves away from the aestheticized nihilism of "deconstruction", for although he often asserts the heterogeneous sculptural nature of his form, he never allows it to disintegrate into gratuitous disjunction. His work is thus at once both autonomous and inflected in respect of its context.*'[71]

Um dos aspetos que faz com que a Fundação Iberê-Camargo se aproxime do conceito de *espaço contaminado* é a sua relação com o espaço expositivo *Visiones*, que Siza desenha em 1992, para o Museo del Parc del Oeste em Madrid, pensado para receber e expor duas obras do artista espanhol Pablo Picasso *Guernica* (1937) e a escultura de bronze *Mujer Embarazada* (1950). Uma vez que ambas as obras exploram a temática de 'arquitetura escultórica', ao mesmo tempo que sugerem uma *promenade* que associa ambas as obras.

Visiones é um edifício composto por dois braços tubulares rampeados, adoçados à morfologia do terreno, um deles reto e o outro curvo, que se lançam a partir de um espaço único sobre a paisagem do Parc del Oeste onde, no fim de cada um deles, o visitante encontraria a obra respetiva. No braço reto encontrar-se-ia *Guernica* com 3,5 m de altura e 7,8 m de largura, que quase correspondia à largura do espaço-corredor, nesta situação o espaço corredor desce acompanhando a morfologia do terreno, enquanto a cobertura sobe enaltecendo a magnitude da obra, também através de uma claraboia que reforça a encenação do espaço. O braço curvo é um espaço mais discreto que mantém proporções regulares ao longo do seu comprimento,

70 «Fundação Iberê Camargo » Fundação Iberê Camargo - Página Inicial » A Fundação», *Fundação Iberê Camargo*, acedido 29 de Junho de 2015, http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/default.aspx.

71 Santos, Testa, e Frampton, *Álvaro Siza*, 17.

tornando-se mais intimista pela forma gradual que se vai revelando através do percurso do visitante. Constitui uma galeria que estabelece uma relação de hermetismo intermitente com o exterior, propondo igualmente um espaço exterior fechado sobre si próprio que é um pátio que se encontra limitado pelos braços principais, sendo encerrado por um corredor estreito que permite o acesso entre braços a meio do seu percurso. Aqui, ao contrário da Fundação Iberê-Camargo não há distinção entre os espaços de circulação e os espaços de contemplação da obra de arte.

Em *Visiones*, tal como nas Piscinas de Marés, está presente a ideia da forma espacial que sugestiona o percurso do visitante – um espaço bifurcado que sugere dois caminhos e que, por um lado '*abre-se centrifugamente para a cidade e fecha-se centripetamente para emoldurar a pintura*'.[72] Além disso, o resultado deste projeto no espaço urbano aproximar-se-ia de uma escultura arquitetónica que poisaria no parque, que é uma obra sugestiva de um *espaço contaminado* também pelas obras de arte que iria receber. Como defende Testa FIC apresenta uma '*abordagem sinestésica*',[73] ao mesmo tempo que mantém a sua identidade primordial de objeto arquitetónico.

'*Como as obras de arte que abriga, a arquitectura está dependente da relatividade dos pontos de vista. Aqui talvez mais intensamente do que em qualquer outro projecto, o plano de Siza revela uma assombrosa capacidade para combinar as técnicas da pintura e da escultura e da arquitectura*.'[74]

No caso da Fundação Iberê-Camargo o que torna este edifício um *espaço contaminado* como uma arquitetura escultórica prende-se a aspetos não tanto associados ao espaço interior, mas a aspetos formais que constroem a imagem do objeto arquitetónico. Por um lado a regularidade da fachada tardoz em confronto com uma escarpa orgânica, e por outro a transposição dessa organicidade para a fachada principal pois '*uma das orientações do projecto consistiu em criar uma fachada simétrica à linha que se desenha por trás do edifício: retomar na frente, a linha do cume*'.[75] Com a forma ondulante da frente do edifício Siza procura reconstruir os limites irregulares da escarpa enquanto as fachadas próximas da encosta procuram uma '*relação*' com a mesma, uma vez que, além de não a tocarem assumem um ângulo reto entre si que se repercute no espaço interior das salas expositivas. '*Apesar da dispersão geográfica e da complexidade*

72 Peter Testa, «Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza», em *Álvaro Siza expor on display* (Porto: Fundação de Serralves, 2005), 17.
73 Ibid., 18.
74 Ibid.
75 Álvaro Siza, Dominique Machabert, e Laurent Beaudouin, *Álvaro Siza, uma questão de medida*, trad. Vera Cabrita (Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009), 245.

3.33 Centro Cultural SESC, Lina Bo Bardi, 1977, Pompeia, S. Paulo

evolutiva [dos museus de Siza], *cada projecto partilha a noção de que a experiência da arte é o resultado da mediação entre a obra de arte, o espaço em que se insere e a cidade*'.[76] Quando elabora sobre os fatores de influência no resultado da Fundação Iberê-Camargo Siza acrescenta que: '*como sempre, mas particularmente aqui, o lugar. Poderia mesmo dizer o país inteiro, mas cinjamo-nos estritamente ao lugar*'.[77]

Com esta afirmação Siza transporta o leitor para a reflexão que o próprio terá elaborado sobre a arquitetura brasileira modernista, cujo legado é único e icónico da interpretação local do Movimento Moderno. É possível começar por salientar a diferença de abordagem entre a arquitetura modernista da cidade do Rio de Janeiro e da cidade de S. Paulo, separadas por mais de 400 km de distância, entre uma interpretação mais livre na primeira por autores como Oscar Niemeyer e Affonso Reidy, e uma abordagem mais próxima do Brutalismo na segunda com o exemplo das obras de Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Em Porto Alegre a arquitetura modernista aproxima-se da versão pragmática e brutalista tendo sido alvo de análise devido à reinterpretação que fazem da herança brasileira modernista, por a utilizarem como ponto de partida para novas práticas arquitetónicas.[78]

Na Fundação Iberê-Camargo Siza parece conseguir uma simbiose entre estas várias versões da arquitetura modernista brasileira - um Brutalismo de formas livres com um certo pragmatismo e racionalismo que se reflete no interior do edifício. Tal como da liberdade formal das obras do arquiteto Oscar Niemeyer, é difícil não recorrer à analogia do Centro Cultural SESC[79] (1977) em Pompeia, S. Paulo, com o projeto de Lina Bo Bardi, que inclui duas torres em betão aparente, interligados por vários corredores fechados, também em betão, que permitem o acesso entre edifícios em vários pisos.

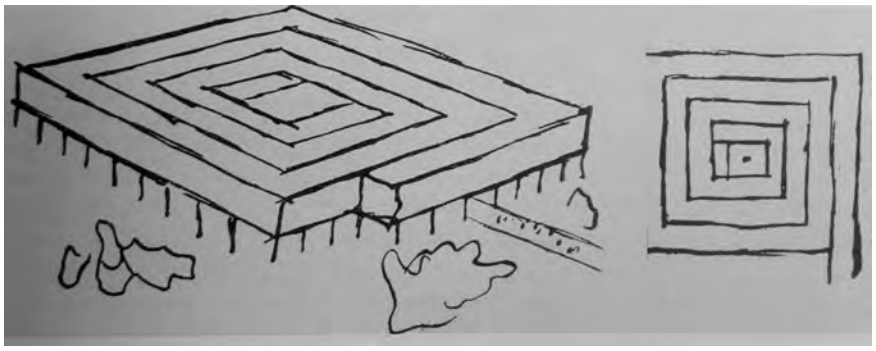
76 Testa, «Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza», 15.
77 Siza, Machabert, e Beaudouin, *Álvaro Siza, uma questão de medida*, 244.
78 Ruth Verde Zien e A. Pierson Clifford, «Álvaro Siza Shows How Architecture Can Be a Journey at the Iberê Camargo Museum», *Architectural Record*, Novembro de 2008, http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/archives/0811iberecamargo-1.asp.
79 Trata-se de um conjunto de edifícios que agrega várias atividades culturais, de desporto e de lazer também conhecido por Cidadela.

Segundo Paulo Martins Barata a '*plasticidade espacial*',[80] que encontra-se nas obras de Álvaro Siza, tem origem no facto da construção estar diretamente associada à '*criação artística*'.[81]

A plasticidade encontrada no FIC remete para o espaço interior do museu, onde se é confrontado com a mestria siziana de um edifício pensado de dentro para fora e que, em simultâneo, foi pensado de fora para dentro. Enquanto a forma exterior da Fundação Iberê-Camargo remete para a tal arquitetura escultórica, o espaço interior aproxima-se de uma plasticidade espacial. Siza promove momentos de encontro com as obras de arte tratando-se, por um lado de um espaço em que a arquitetura se adapta ao objeto específico a expor. No entanto, fora das salas expositivas, nos espaços de circulação e de contemplação, o autor oferece um universo repleto de referências que convida à experiência espacial, permitindo essa alternância sensorial da experiência, ora da obra de arte, ora do espaço. Desta forma o arquiteto aproxima-se do espaço museológico contemporâneo onde se encontra a mediação entre os espaços de contemplação e os espaços percurso e de movimento. Isto relaciona-se com um tema já abordado sobre a importância da evolução do espaço museológico a partir dos anos 1960, influenciada pelos movimentos artísticos de então que contribuem para uma redefinição das características adequadas à exposição das obras de arte.[82]

Deste modo na conceção do espaço interior Siza teve a preocupação de ir ao encontro do programa que, devido ao tipo de obras de arte que iria expor, exigia um cuidado extremo com as entradas de luz natural, ao mesmo tempo que a arquitetura não pretende ser protagonista dos espaços expositivos, mas procura antes deixar que a arte o seja. Assim encontram-se nove salas expositivas relativamente ortogonais e com uma arquitetura sóbria, já reconhecida em outras obras de Siza. Segundo Nuno Grande a Fundação Iberê-Camargo pode enquadrar-se na tipologia de '*museu acervo*',[83] onde este autor tendo como mote agrupar edifícios museológicos associados à definição de 'casa-museu' desenvolve sobre o seu conceito de '*museu acervo'*, começando por mencionar a Fundação Chinati[84] em Marfa que Donald Judd constrói, a partir de um forte abandonado. Onde é encontrada uma nova modalidade de espaço expositivo, e é notória a importância da relação entre arte e arquitetura '*(...) contrariando o argumento de "neutralidade" do museu ou do espaço de acervo, ainda hoje advogada por muitos criadores, arquitectos e curadores*'.[85] Especialmente sobre a FIC, Grande acentua dois aspetos fulcrais da obra em análise, por um lado a relação da forma arquitetónica com a paisagem e por outro a oferta de espaços expositivos que sugerem interioridade.[86]

80 A expressão 'plasticidade espacial' é emprestada do arquiteto Paulo Martins Barata.Barata, «A Arte de Construir no nosso tempo», 39.
81 Ibid., 40.
82 Ver Capítulo 1.3.O Espaço Além da Forma: A Arte Questiona o Espaço.
83 Grande, «Museumania», 107.
84 Ver Capítulo 1.3. O Espaço Além da Forma: A Arte Questiona o Espaço.
85 Grande, «Museumania», 107.
86 Ibid.



3.34 Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier, 1939

O arquiteto José Salgado, no seu artigo '*Espaços expositivos de Álvaro Siza*',[87] faz uma reflexão sobre o conceito de espaço museológico modernista e da sua evolução até ao espaço do museu contemporâneo. Segundo Salgado é com o Movimento Moderno que é abandonado o modelo oitocentista do museu palácio[88] pois a arte modernista já procura uma participação do seu utilizador através da criação de um espaço '*flexível, aberto e democrático*',[89] apesar de se considerar que esse género de espaço em liberdade ser notório mais tarde, já nos anos 1960.[90] Salgado faz referência ao projeto 'Museu do Crescimento Ilimitado' de Le Corbusier (1939) - uma espiral quadrada que sugeria um museu percorrível como se de um corredor se tratasse, mais uma vez estando também aqui presente o sentido do movimento pelo espaço do seu utilizador. Mas é Frank Loyd Wright que, com o Museu Solomon R. Guggenheim (1943-59), constrói o museu espiral, neste caso sugerindo uma espiral que se desenvolve em altura numa forma circular que sugere um movimento centrípeto, uma varanda expositiva com vista para a sua área central, aberta, coroada por uma claraboia com a dimensão e forma circular desse espaço, e com pé direito correspondente à altura do edifício. Tanto o museu espiral de Le Corbusier como o Museu Solomon R. Guggenheim parecem ser os dois exemplos cujos modelos encontram a sua memória espelhada na Fundação Iberê-Camargo.[91]

Antes deste museu Siza já se havia consagrado com a construção de vários espaços museológicos que se tornaram obras icónicas do seu percurso, como é o caso do Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela (1988-93, Espanha) e do Museu de Serralves no Porto (1991-99).[92] No entanto com a Fundação Iberê-Camargo Siza parece destacar a espacialidade expositiva do espaço dos percursos que lhe dão acesso. Uma vez mais este autor

87 José Salgado, «Espaços Expositivos de Álvaro Siza», em *Álvaro Siza expor on display* (Porto: Fundação de Serralves, 2005), 25–41.

88 Ibid., 35.

89 Ibid., 36.

90 Ver Capítulo 1.3. O Espaço Além da Forma: A Arte Questiona o Espaço.

91 Siza afirma '*Eu diria que o museu se assemelha ao Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright. A diferença entre ambos é que no Iberê Camargo as rampas são independentes dos pisos onde se dão as exposições*.' Maria Alice Junqueira Bastos, «ÁLVARO SIZA E O BRASIL - Arquitetura e Design | ARTECAPITAL.NET», acedido 1 de Julho de 2015, http://www.artecapital.net/arq_des-40-alvaro-siza-e-o-brasil. cita (Siza, AU, n.113, ago., 2003, p.62)

92 Entre outros exemplos como são o caso das obras incluídas na exposição que esteve patente no Museu Serralves em 2005 Fernandes et al., *Álvaro Siza expor on display*..

3.35 Museu Solomon R. Guggenheim, Frank Loyd Wright, 1943-59, Nova Iorque
3.36 Vista interior do Museu Solomon R. Guggenheim

consegue elaborar uma síntese única das várias referências que acompanham o seu percurso como arquiteto, concebendo uma espacialidade que pode lembrar Le Corbusier e Frank Loyd Wright, mas é totalmente siziana pois o edifício, em si, é uma escultura arquitetónica que reflete não um estilo, mas uma linguagem própria e uma forma única de olhar o espaço.

Depois da Fundação Iberê-Camargo, Siza construiu mais museus, no entanto a razão da sua seleção para caso de estudo integrado nesta investigação não se deve ao facto de se tratar de um museu mas de um espaço que revela, de forma evidente, as *contaminações* entre a arte e a arquitetura devido aos aspetos enunciados anteriormente. Mas também à forma como são pensados e desenvolvidos o percurso do visitante, tema sobre o qual incidirá o texto seguidamente.

No exterior da imagem escultórica da Fundação Iberê-Camargo encontram-se três braços suspensos no ar que irrompem do edifício e que, apesar da referência à *Cidadela* de Lina Bo Bardi, vão mais além, não constituindo meros corredores de acesso, mas também dando forma à praça exterior à entrada do edifício.

Com a duplicação do percurso Siza convida o visitante a percorrê-lo de várias maneiras. Trata-se de uma duplicação do varandim rampeado interior da circulação de acesso aos pisos das salas expositivas que ladeia, também este encerrando uma praça interior. Uma multiplicação da praça exterior para uma praça interior. O varandim aproxima-se de uma espiral, à semelhança do que acontece no foyer do Museu Guggenheim, no entanto no FIC o mesmo é interrompido devido à entrada das próprias salas, enquanto no anterior esse varandim permite um acesso visual à totalidade do átrio do museu. Assim o autor apresenta os corredores externos como espaços de confinamento, ao contrário do varandim interior - sugestível de um espaço expansivo. Com esta solução, da projeção destes braços exteriores de forma angular irregular, Siza parece querer oferecer ao visitante momentos de pausa entre os espaços expositivos que, ao conter limitadas aberturas com o exterior, dão ênfase a uma interioridade e a um espaço percorrível de reflexão, dando tempo de assimilação e absorção ao visitante sobre as obras de arte apresentadas antes de passar às próximas nos restantes pisos.

A relação entre visitante/percurso/sala informa sobre o tipo de circulação pensada pelo arquiteto

3.37 Fábrica van Nelle, Alvar Aalto, 1925-31, Roterdão

– no caso da Fundação Iberê-Camargo encontra-se uma oferta variada de percursos, como sejam a) tangentes às salas expositivas; b) de integração na sala, por haver salas contíguas entre si; c) mas também uma hierarquização dos percursos através do varandim rampeado por um lado, e pelos braços introspetivos que se lançam no espaço por outro.[93]

Siza concorda acrescentando que houve outros fatores de influência, como a arquitetura brasileira, onde inclui Óscar Niemeyer e Lina Bo Bardi. Além do mais afirma que '*a ideia da rampa* [na Fundação Iberê-Camargo] *chegou antes da forma do próprio edifício, do cume do terreno e do buraco existente no local, que são verdadeiramente sugestões naturais*'.[94] Sobre os braços corredor Siza menciona a Fábrica Van Nelle (1925-31), desenhada pelo arquiteto Leendert van der Vlugt da empresa Brinkman & Van der Vlugt, como referência afirmando que:

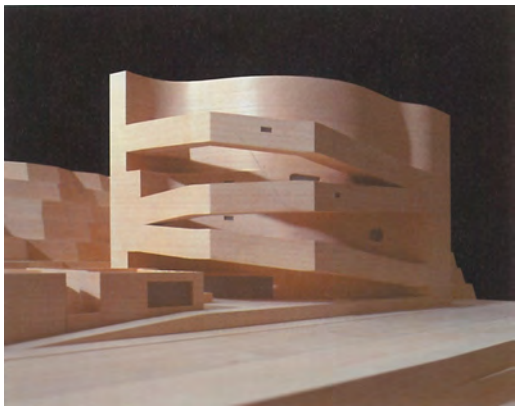
'*(...) na altura o que pensei foi que a Lina Bo Bardi viu a Fábrica Van Nelle e eu também vi, e agora estou-me a lembrar que a primeira vez que vi uma coisa assim foi na Van Nelle e no geral na arquitetura industrial, nas fábricas de cimento, que há aqueles tubos de condutas de passagem de material.*'[95]

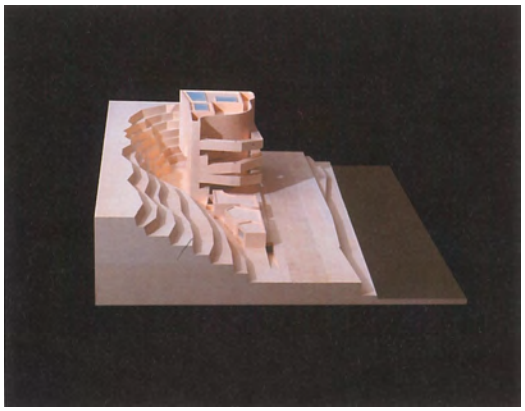
Deste modo confirma-se que, e de acordo com Siza, as referências nas obras são um acumular de experiências e vivências – onde a arquitetura não é livre mas dependente da memória, e talvez os braços da Fundação Iberê-Camargo não derivem de Lina Bo Bardi mas de Alvar Aalto.

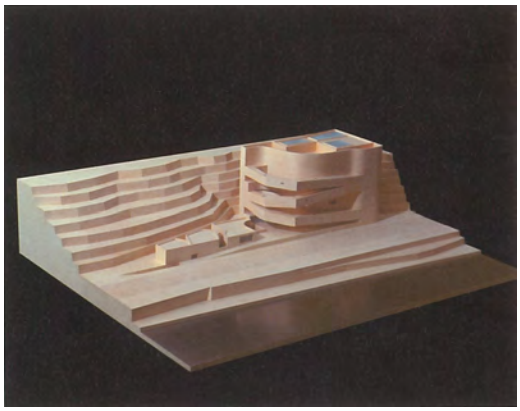
O que esta obra tem em comum com as Piscinas das Marés, além do *espaço contaminado*, é o intercâmbio que ambas estabelecem entre o entendimento de espaço interior e exterior, fazendo essa alternância - na Fundação Iberê-Camargo entre os espaços de circulação, os espaços expositivos e as praças (exterior e interior); nas Piscinas ao longo dos espaços em movimento. Além disso são duas obras que lidam com a topografia do sítio e a natureza como uma das forças

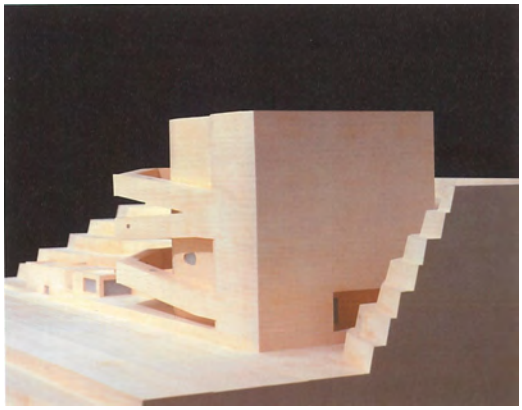
93 Salgado, «Espaços Expositivos de Álvaro Siza», 31.
94 Siza, Machabert, e Beaudouin, *Álvaro Siza, uma questão de medida*, 255.
95 Siza et al., Conversa entre Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Nuno Grande e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»

geradoras da ideia – na Fundação Iberê-Camargo a arquitetura enquanto réplica da morfologia resultante da ação do Homem, nas Piscinas a arquitetura como contenção resultante da ação do mar.

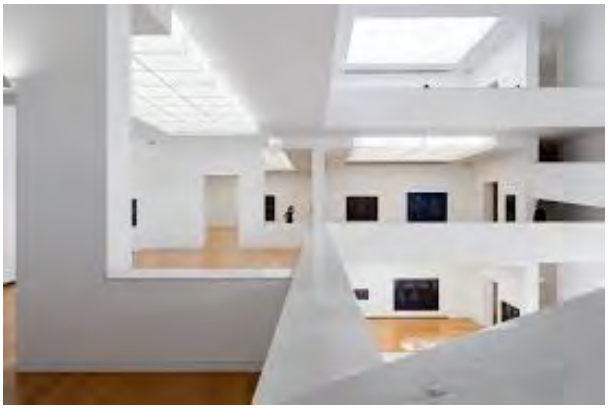








3.38 Esquiço de Álvaro Siza, FIC, 1998
3.39 - 3.42 Maquete, FIC



3.43 - 3.44 Vista Interior de FIC
3.45 Vista Exterior de FIC
3.46 - 3.47 Vista Interior de FIC

3.3 Espaço (Neo)Plástico na Obra de Eduardo Souto de Moura

'*A obra de Sartre marcou-me muito. Quando era mais novo era existencialista, algo de que agora não se fala. Nunca acreditei no espaço. Sei que dois muros vão gerar um espaço, mas não consigo desenhar o espaço*.'[96]

O arquiteto português Souto Moura exerce e dialoga com a arquitetura através da importância entre a proximidade da obra, com o desenho e o valor do detalhe – talvez uma parte da herança ainda permanente no seu trabalho da Escola do Porto. Este autor revela também a humildade com que encara o objeto de estudo e o respeito na forma como 'toca' o espaço existente. Encontra-se também na sua obra uma relação estreita, no seu modo de trabalho, com referências artísticas, quer sejam plásticas, quer sejam literárias. A presença da literatura reconhece-se nas Memórias Descritivas dos seus projetos, devido à utilização de uma linguagem que, além de comunicativa das intenções projetuais, é uma forma de expressão que parece ter como objetivo conduzir as suas palavras a um território que vai além da arquitetura, aproximando-se de ensaios literários. Aliás o autor é conhecido pela especificidade dos seus textos uma vez que '*nos habituou ao uso de citações como suporte do seu pensamento*'.[97] E, como defende Jorge Figueira, '*Souto Moura tem transportado a arquitetura para modelos de referência muitíssimo distintos da cultura que o formou*'.[98] Relativamente à sua escrita acrescenta:

'*Até no uso do texto Souto Moura inaugurará uma diferença assinalável: o tom medianamente confessional, entre o vago e a Memória Descritiva, que caracteriza genericamente os escritos da Escola do Porto é abandonado em favor do uso da citação literária como forma de despersonalizar o discurso e desregular um sentido político coletivo óbvio*.'[99]

Parece que Souto Moura transporta para o universo da poética o discurso sobre a obra arquitetónica. Segundo o jornalista e escritor português Júlio do Carmo Gomes, a propósito da obra de Joseph Beuys, '*a linguagem é a primeira forma de escultura*',[100] no caso de Souto Moura a sua linguagem é a arquitetura, mas encontra noutras áreas disciplinares artísticas formas de a enriquecer.

96 Eduardo Souto Moura, José Adrião, e Ricardo Carvalho, «Eduardo Souto de Moura: conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, Lisboa, 24 de Outubro de 2006», *Jornal dos Arquitectos*, Out.-Dez de 2006, 63.
97 Ibid., 54.
98 Figueira, *Escola do Porto*, 135.
99 Ibid., 136.
100 Joseph Beuys e Júlio do Carmo Gomes, *Cada homem um artista*, 2ª ed (Porto: 7 Nós, 2011), 19.

Souto Moura estuda na ESBAP durante uma mudança social e política do país – altura em que Portugal se liberta de uma ditadura de mais de quarenta anos. Entre os seus professores encontram-se os arquitetos Fernando Távora, e Álvaro Siza, tendo colaborado no escritório deste último. Enquanto aluno é sensibilizado para o contexto histórico e cultural do país; para a teoria da arquitetura internacional a partir dos anos 1950 que, por um lado procurava a compreensão e pertinência da atualidade dos princípios do Movimento Moderno, por outro investigava problemáticas de uma sociedade real. Entre essas problemáticas estariam as teorias sobre a cidade - a obra arquitetónica e o seu contexto urbano de que falam os textos de Aldo Rossi e de Vittorio Gregotti do pós-guerra,[101] além de uma abrangência mais académica que envolve o estudo da arquitetura.

Souto Moura considera que Siza é o arquiteto que, de uma forma mais constante, tem mais influência no decorrer da sua vida. A experiência de conhecer o arquiteto italiano Aldo Rossi e o arquiteto americano Robert Venturi também o conduzem à compreensão da arquitetura além do Racionalismo, onde fatores como a emoção e a memória passam a fazer parte do seu universo. Estes aspetos permitem a Souto Moura uma '*releitura depurada do platonismo clássico – de Karl Friedrich Schinkel a Mies van der Rohe – mas também uma analogia racionalista – de Giuseppe Terragni a Aldo Rossi*'.[102] A analogia da obra de Souto Moura com o Neo-Plasticismo relaciona-se com o interesse que também o arquiteto italiano Giuseppe Terragni e Mies van der Rohe revelam pelo neo-plasticismo. Figueira considera que a veracidade da sua obra se deve ainda ao facto de se encontrar identificações com o Movimento Moderno através da influência da obra de Mies van der Rohe mas também por '*possuir uma relação filial, embora equívoca, com a escola do Porto, num percurso quase no oposto de Siza mais próximo de Távora – na assunção de um (falso) pragmatismo; e de partilhar experiências com o trabalho de Herzog & de Meuron.*'[103]

Álvaro Siza sobre a obra de Souto Moura diz tratar-se de '*um talento incomunicante*' por integrar '*fundamentos de uma arquitetura de ecletismo comprometido*' como: '*um internacionalismo proscrito*'; com a herança dos '*ecos de uma participação no debate pós-guerra*' e a '*dissolução dos CIAM*'; bem como a '*redescoberta da arquitetura vernacular*' portuguesa e da obra de Frank Loyd Wright e Alvar Aalto, que presencia durante a sua formação enquanto arquiteto e, finalmente, de '*um neorrealismo*' que imbui e caracteriza os seus edifícios.[104] Sobre a arte Souto Moura Siza afirma '*é que a arte, ou a arquitetura pode-se transformar tal como o urinol do Duchamp num readymade e ser arte, quer dizer sem ter a consciência voluntária de que ele quer fazer arte, o arquiteto, pode acontecer que o que ele faça seja arte, nada pode impedi-*

101 Angellilo, Eduardo Souto Moura et al., *Eduardo Souto Moura*, Monografias Blau (Lisboa: Blau, 1994), 10.
102 Nuno Grande, «Eduardo Mãos de Tesoura», em *Eduardo Souto Moura 2008*, Caleidoscópio, Arquitecturas (Casal de Cambra, 2008), 5.
103 Figueira, *Escola do Porto*, 135.
104 Álvaro Siza, «Centro Cultural do [sic] S.E.C», *Architécti*, Julho de 1990, 85.

3.48 Pavilhão Industrial Ricola, Herzog & de Meuron, 1993, Mullhouse-Brunnstatt

lo.'[105]

Enquanto conferencista convidado em Harvard conhece o arquiteto suíço Jacques Herzog que lhe fala da Arte Povera, da sua experiência direta de trabalho com o artista alemão Joseph Beuys no início da carreira, e do artista americano Donald Judd - que acaba por conhecer pessoalmente pouco tempo antes da sua morte.[106] Os encontros frequentes com Herzog parecem revelar-se de grande interesse para Souto Moura - além das suas conversas sobre arquitetura e arte, Souto Moura refere que Herzog considera a arquitetura possuidora de uma dimensão pictórica. Nesta afirmação encontram-se alguns dos sinónimos encontrados na obra desenvolvida pela dupla dos arquitetos suíços Herzog & de Meuron, na qual é notória a importância da estética enquanto conceito mas também, segundo Souto Moura, da ética no sentido da importância da presença do edifício relativamente ao seu contexto, acabando por resultar uma pormenorização ao nível dos espaços interiores que '*doesn't arouse many emotions because it mainly focuses on an engineous dialogue with the surroundings. In that sense, his work is also sculptural '*.[107] A título de exemplo desse seu pensamento encontra-se o Pavilhão Industrial Ricola (Mullhouse-Brunnstatt, 1993) e a Adega Dominus (Califórnia, 1997), onde os autores Jacques Herzog e Pierre de Meuron transferem para a fachada dos edifícios a sua verdadeira identidade através da forma como tratam a 'pele' das suas obras.

Nos anos 1990 Souto Moura revelava um forte interesse pela obra de Donald Judd. No entanto, afirma que '*o minimalismo não me interessou como objectivo, mas como meio*'[108] e significa uma lufada de ar fresco para este autor relativamente ao Pós-Modernismo[109] tão presente durante as décadas de 1980 e 1990 em Portugal, permitindo-lhe a continuidade da sua '*pesquisa de*

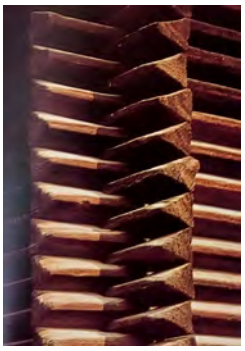
105 Siza et al., Conversa entre Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Nuno Grande e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»

106 Eduardo Souto Moura et al., «A poética da materialidade: entrevista a Eduardo Souto de Moura», *Arquitectura e Vida*, Dez de 2002, 26.

107 Eduardo Souto de Moura e Nuno Grande, «Homecoming: A Conversation with Eduardo Souto de Moura», *El Croquis: Souto de Moura: 2005-2009 [Obras E Projectos]*, Junho de 2007, 10.

108 Moura et al., «A poética da materialidade», 26.

109 Eduardo Souto Moura e Luis Rojo de Castro, «La naturalidad de las cosas: una conversación con Eduardo Souto de Moura», *El Croquis*, 2005, 14.



3.49 Conjunto do Burgo, Eduardo Souto Moura, 1991-2007, Porto
3.50 - 3.51 Referências de Souto Moura para o Burgo

redução linguística'.[110] Outro aspeto que teve importância no tempo que Souto Moura se deixa *acompanhar* por Donald Judd foi na sua viagem (1998) à Fundação Chinati em Marfa, no Texas,[111] de onde vem particularmente impressionado com a opção de vida que Judd faz ao ir viver para o deserto, afastando-se da cena artística Nova-iorquina no qual estava *integrado,* e da forma como isso se passa a refletir na sua obra.[112]

O resultado da influência de Judd em Souto Moura é evidente na sua obra, como é o caso do conjunto do Burgo (1991-2007) que inclui uma escultura do artista português Ângelo de Sousa, localizado na Avenida da Boavista, no Porto. Sobre o Burgo também faz sentido referir o edifício Federal Center[113] (1959-74) de Mies van der Rohe e a escultura *Flamingo* (1974) do artista americano Alexander Calder na Federal Plaza em Chicago.[114] Souto Moura, numa das primeiras publicações do Burgo, utiliza como referências formais comparativas para o seu projeto, uma série de imagens de empilhamentos quer de cantarias, quer de madeira, cuja sobreposição em cruz sugere uma estrutura autoportante, remetendo para o imaginário de Judd como é exemplar a mediática obra *Untitled (Stack)* (1967), mas também remete para os perfis cruzados de Mies.[115] Desta forma Souto Moura aproxima conceitos arquitetónicos não só de Mies mas também dos universos construtivos minimalistas de Judd.

É importante focar que o Minimalismo, bem como outras formas de arte expandida americana dos anos 1970, como a *Land Art* ou *Earthworks*, e a Arte *Povera* europeia, contribuem para o interesse de Souto Moura na relação entre objeto e contexto, bem como entre obra e observador, estudada então, quer na arquitetura quer nas artes. Segundo o arquiteto italiano António Angelillo[116] este interesse é uma das razões que contribui para o distanciamento das primeiras

110 Angelillo, Moura et al., *Eduardo Souto Moura*, 12.
111 Ver Capítulo 1.3. O Espaço Além da Forma: A Arte Questiona o Espaço.
112 Também a artista portuguesa Ângela Ferreira, da qual se inclui duas obras como caso de estudo nesta investigação, encontra em Marfa uma experiência que, além de se revelar uma experiência única de compreensão real de quem era Donald Judd, a leva a desenvolver um trabalho inspirado na sua estadia em Marfa. Ver Capítulo 4.3. Espaço Político e Social na Obra de Ângela Ferreira.
113 A construção do edifício é concluída cinco anos após a morte de Mies van der Rohe.
114 «AD Classics: Chicago Federal Center / Mies van der Rohe», *ArchDaily*, acedido 3 de Julho de 2015, http://www.archdaily.com/330700/ad-classics-chicago-federal-center-mies-van-der-rohe/.
115 Moura et al., *Eduardo Souto Moura*, 169.
116 Ibid., 12.

3.52 Federal Center, Mies van der Rohe, 1959-74, e Flamingo, Alexander Calder, 1974, Federal Plaza, Chicago

obras de Souto Moura relativamente à aprendizagem transmitida pelos seus mestres. Por serem temas artísticos que informam, tanto a arte como a arquitetura, então saturadas quer de uma arte *pop*, quer de uma arquitetura pós-modernista icónica e, muitas vezes, são testemunha de uma sociedade capitalista.

Mas Souto Moura tem um interesse natural não só pelas artes, mas também pela relação de Mies van der Rohe com o dadaísmo e de que forma essa aproximação possa ter tido influência na alteração formal da sua obra que se verifica entre os anos 1921 e 1924. Assim afirma que '*o Homem Dada é um Homem novo. É-o pela negativa, mas é novo. Se não fosse o Dada não existia o Mies van der Rohe. Antes de se ter processado na obra de Mies uma ruptura, ele era um arquitecto neoclássico.*'[117] Souto Moura faz esta afirmação por acreditar que a amizade que Mies mantinha com intelectuais e artistas Dada, por altura do início dos anos 1920, teve um papel determinante na mudança paradigmática que se dá na sua obra, tendo em conta que a última obra de Mies, com referências ao arquiteto alemão neoclássico Karl Friedrich Schinkel data de 1921, e em 1924 Mies desenha o seu primeiro arranha-céus para a cidade de Berlim. '*Creio que o que aconteceu foi que Mies, homem culto, percebeu que a sua imagem estava esgotada. Entendeu que deveria tentar outros pontos de investigação e de ruptura. E isto provavelmente foi motivado pelos Dada*'.[118]

Também Souto Moura percebeu que a sua imagem conotada como arquiteto 'minimalista' estava esgotada. Ele próprio assume que há uma rutura na sua obra, inevitável por duas razões, nomeadamente pelo risco de ele próprio continuar a produzir arquitetura serializada tendo a pedra e o vidro como materialidade base, e por a escala das encomendas ter-se alterado para edifícios de grandes dimensões.[119] Nesse sentido tanto a obra do metro do Porto (1997-04), como o estádio do Braga (2000-03), poderão representar a grande mudança de escala que obriga Souto Moura a compreender a arquitetura menos isolada e como objeto, mas antes como parte integrante de um tecido quer urbano, visível no primeiro exemplo, quer como de um tecido

117 Moura, Adrião, e Carvalho, «Eduardo Souto de Moura», 55.
118 Ibid.
119 Moura e Rojo de Castro, «La naturalidad de las cosas», 7.

3.53 Metro do Porto, Souto Moura, 1997-04

remanescente seminatural, caso do último exemplo.

A arquiteta portuguesa Ana Vaz Milheiro faz referência à importância da manipulação da linguagem neoplástica e moderna nas obras de Souto Moura que lhe permitem uma materialidade expressiva artística e pós-moderna.[120] Vaz Milheiro acrescenta, sobre as referências arquitetónicas e artísticas das suas casas, nomeadamente a casa de Moledo (1991-98) – onde se encontra um neoplasticismo miesiano, e a casa do Cinema de Manoel de Oliveira (1998-2003) – resultante de uma '*torção plástica*', que ambas manifestam o '*desejo de experiência e ensaio'*, acrescentando que '*recorde-se que o clássico corresponde à «imitação, pela arte, da natureza» e o pitoresco signifi*ca *o seu oposto: o momento em que a natureza mimetiza a arte'*.[121] Sobre a importância do neoplasticismo na sua obra, Souto Moura afirma que:

'*O uso do neoplasticismo, também como o do Minimalismo, não é por motivos de ordem filosófica, é ao contrário. O neoplasticismo serve-me como meio de poder fazer uma linguagem, uma arquitectura que me interessa, que é partir ou fragmentar. Não conseguia ter uma arquitectura unitária, é como recurso.*'[122]

Numa conversa com o arquiteto Nuno Grande, Eduardo Souto Moura assume várias formas de cruzamento entre a arte e a arquitetura contemporânea na sua obra que, segundo ambos, se encontram sobre a forma de seis conceitos: '*1. "Muro-recinto"'* como se a sua tridimensionalidade não remetesse apenas para a espessura da matéria, mas como se de um espaço habitado se tratasse, '*tal como o era para Mies, Van Doesburg ou Barragan'*; '*2. "Caixa-mesa"'* que simboliza o limite do espaço habitável doméstico, fazendo o limite entre espaço interior e espaço exterior; '*3. "Corte-alçado"'* que, para Souto Moura, revela a realidade do espaço interno, remetendo para o território interventivo de Gordon Matta-Clark e das suas interseções; '*4. "Natureza-edifício"'* aproximando este conceito do 'artifício' como mediador entre a paisagem e o objeto

120 Ana Vaz Milheiro, Eduardo Souto Moura et al., *Vinte e duas casas* (Lisboa: OA-CDN, 2006), 9.
121 Ibid., 10.
122 Moura et al., «A poética da materialidade», 28.

3.54 Estádio do Braga, Souto Moura, 2000-03
3.55 Casa do Cinema de Manoel de Oliveira, Souto Moura, 1998-2003, Porto

arquitetónico, dando como exemplo a pedreira onde se localiza hoje o estádio do Braga que se torna o elemento ordenador do território, tal como é o caso das '*pedras de Richard Long* (que)*"organizam" a memória humana de um lugar'*; *5. "Ruína-suporte"* onde é feita uma analogia à reinvenção da ruína ou domesticidade com a performance de Joseph Beuys com o coiote;[123] *'6. "Ready-made"'* Duchampiano no sentido de que os objetos do quotidiano, como os '*objets trouvés*', além de habitarem o imaginário poderão tornar-se referências arquitetónicas – aqui fazem menção à cafeteira, ao farol, ao guindaste e ao gasómetro que Aldo Rossi utiliza como objetos de imaginário formal arquitetónico.[124]

As ideias acima referidas informam, por um lado, sobre os territórios artísticos aos quais Souto Moura tem sido sensível e, por outro, sobre a forma como despoletam a especificidade de uma obra única que reflete essas mesmas influências. De seguida explorar-se-á de que forma as referências artísticas apresentadas nesta secção do texto se encontram espelhadas em duas das suas obras consideradas mais pertinentes para este estudo - a Casa das Artes (1981-91) no Porto, e o Crematório Uitzicht (2005-11) em Kortrijk, na Bélgica. A primeira obra foi selecionada por se considerar que é construída numa fase do percurso inicial deste autor, onde o mesmo parece ter encontrado uma 'fórmula' miesiana e neoplástica de construir espaço, a segunda por, apesar de forma mais indireta, parecer uma síntese de um percurso de vinte anos após a Casa das Artes. Durante este intervalo temporal, é clara uma trajetória de procura de identidade, de abandono de algumas referências, do reequacionar de outras, e da introdução de muitas mais, onde o resultado é uma arquitetura enriquecida pela experiência tal como é visível no Crematório - um edifício que respira todo esse processo.

123 Performance de Joseph Beuys '*I like America and America likes me*' (1974) na René Block Gallery em Nova York. Na qual Beuys partilha um espaço com um coyote selvagem durante oito horas ao longo de três dias, em que o artista está, por vezes, envolto numa manta de feltro enquanto segura um pau de pastor. Com esta performance Beuys constrói uma metáfora de como o Homem domina a Natureza.

124 Conversa tida entre Nuno Grande e Souto Moura no Colóquio Hetero-Retratos: Eduardo Souto de Moura, Auditório de Serralves, Abril de 2006. Grande, «Eduardo Mãos de Tesoura», 9.

3.56 Casa das Artes, Souto Moura, 1981-91, Porto
3.57 Casa Allen, José Marques da Silva, 1927, Porto

3.3.1 Casa das Artes (1981-88)

'Sabe, eu faço colecções de muros. Desde que comecei a fazer arquitectura até agora, ainda não percebi o que é isto da Arquitectura. (...) O que vou então fazer? Cada um usa as memórias das suas auto-biografias, e eu digo que quem não tem discurso não fala, que é uma frase do Wittgenstein. Então, se não sei o que é o espaço, vou fazer aquilo que gosto e talvez dê alguma coisa. Na Casa das Artes não sabia o que fazer; e pensei assim: para aqui fica muito bem um muro de pedra; para ali fica muito bem não sei o quê, e com um certo senso e com as regras construtivas juntei tudo e vi o resultado, e o espaço é feito pela negativa, pela ausência da intenção de o fazer. Funciona e tinha de ser assim.'[125]

A Casa das Artes (1981-88) localiza-se no Porto, no interior do jardim da Casa Allen (1927)[126] – uma vivenda neoclássica desenhada pelo arquiteto português José Marques da Silva.[127] O edifício é o resultado do primeiro prémio obtido por Souto Moura num concurso promovido pela Secretaria de estado e da Cultura SEC) em 1981. Atualmente este edifício é a sede da SEC, Direção Regional Norte.[128]

Sobre analogias com outras obras de arquitetura para a casa das Artes Souto Moura menciona o *Danteum*[129] do arquiteto italiano modernista Giuseppe Terragni – apresentado na Exposição de

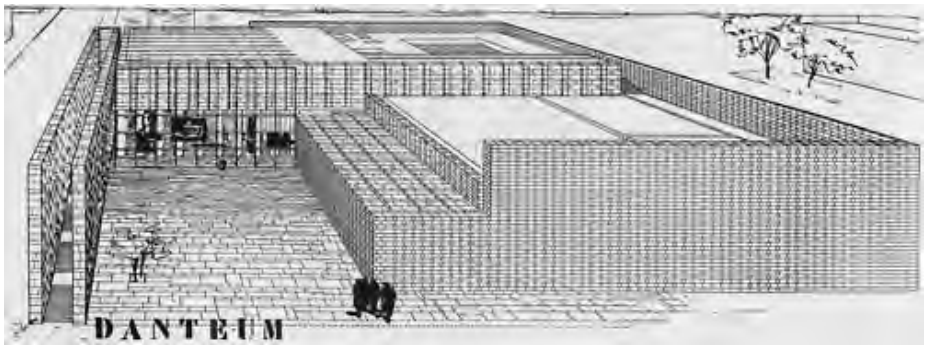
125 Moura et al., «A poética da materialidade», 28.

126 A Casa Allen tratou-se de uma encomenda do terceiro Visconde de Villar d'Allen para sua residência, no fim dos anos 1920, coincidindo com a construção de vários palacetes que espelhavam a importância de uma sociedade burguesa existente no Porto. Com a Casa das Artes Souto Moura recebe o Prémio Secil 2002. O conjunto dos jardins, Casa Allen e a Casa das Artes, é um imóvel classificado como monumento de interesse público desde Maio de 2012 da Direção Regional de Cultura do Norte.

127 O arquiteto português José Marques da Silva foi um dos arquitetos mais importantes da viragem do século em Portugal. Segundo Álvaro Siza '*quase todos os protagonistas do Modernismo Portuense foram seus discípulos e passaram pelo seu atelier*.' Siza, «Centro Cultural do [sic] S.E.C», 84.

128 O processo desta obra tem início com um concurso promovido, em 1981, pela Secretaria de estado da Cultura, D.R. Norte em que Souto Moura fica como primeiro classificado, o projeto desenvolve-se entre os anos 1984 e 1985 e a obra é feita ao longo do ano 1988.

129 Tratou-se de um projeto não construído que era um recinto de homenagem ao poeta italiano Dante Alighieri.



3.58 *Danteum*, Giuseppe Terragni, apresentado na Exposição de Roma em 1942, não construído

Roma em 1942; o Mercado do Braga (1984) que encontra referências no Bloco de apartamentos denominado *Gallaratese* (1969-73) do arquiteto italiano Aldo Rossi; as Piscina de Leça de Álvaro Siza que, por sua vez vai buscar referências a Wright e Mies.[130]

Na realização do projeto para a Casa das Artes, Souto Moura encontra como elementos preexistentes o jardim exuberante com árvores de grande porte, a casa Allen, os muros que limitam a propriedade, uma torre de apartamentos num terreno contíguo a norte, e a rua. Souto Moura 'encosta' o seu edifício ao limite do terreno virado para a torre de apartamentos a norte, e ao arruamento a poente – assumindo uma relação com os aspetos topográficos do jardim, e as considerações urbanas da cidade. Sobre a sua intervenção o autor diz que '*Mais do que propor foi necessário omitir, mais do que desenhar foi necessário raspar, mais do que compor foi necessário ser simples com rigor de resposta*'.[131] Uma opção de implantação que permite, por um lado, as aberturas necessárias de luz natural no edifício e, por outro, evita o confronto formal e estético com a Casa Allen; enquanto constrói um muro de pedra aparelhada, que representa a única relação do edifício com o jardim, acaba por defini-lo como elemento estruturante do espaço, quer interior quer exterior.

Assim, Souto Moura constrói três alçados cada um com a sua identidade: um alçado virado para a rua e para a sua urbanidade onde formaliza uma das entradas no recinto – através do jardim que dá acesso tanto à Casa das Artes como à Casa Allen; um alçado virado para um prédio no qual Souto Moura localiza um envidraçado que ilumina a biblioteca com luz natural, que contribui para o embasamento da torre de apartamentos;[132] e, finalmente, o alçado para o jardim – um muro de pedra.

Na implantação da Casa das Artes encontra-se, não só a resolução com a envolvente, quer seja por respeito à arquitetura da casa Allen, quer seja como forma de se relacionar com uma arquitetura que poderia tornar-se invasiva, como é a torre habitacional adjacente ao terreno,

130 Souto Moura, Siza et al., Conversa entre Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Nuno Grande e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»

131 Moura et al., *Eduardo Souto Moura*, 52.

132 Eduardo Souto Moura e Manuel Graça Dias, «Souto de Moura - Coleção Arquitetura - RTP Arquivo - RTP», acedido 6 de Julho de 2015, http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1581&tm=22&visual=4.

3.59 *Schunnemink Fork*, Richard Serra, 1991, Storm King Art Center, Hudson Valley

3.60 Pavilhão de Ténis, Fernando Távora, Quinta da Conceição, 1956-60, Leça da Palmeira

mas também a temática sobre a adaptação e o enquadramento de uma 'quase não presença' como é o caso das Piscinas de Leça de Álvaro Siza. Também relativamente à Casa das Artes é possível fazer referência ao conceito artístico dos anos 1960 *Land Art*, já explorado nesta investigação,[133] enquadrando-a nas obras-muro, tal como alguns trabalhos de Richard Serra como o *Tilted Arc* (1981),[134] *Schunnemink Fork* (1991),[135] ou *Sea level* (1989-96).[136] Mas de acordo com Siza também se encontra na Casa das Artes reminiscências do Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (1956-60) como uma referência à obra do arquiteto Fernando Távora.[137] Essa associação talvez se deva à combinação de materiais que Távora faz no Pavilhão de Ténis, onde o muro de pedra é, em simultâneo, o embasamento do edifício, mas também contém os serviços de apoio ao Pavilhão. Távora faz a combinação de vários materiais e formas de origem vernacular da arquitetura portuguesa, no entanto adiciona-lhe vigas em betão e encontra no muro de pedra o estabelecimento de um limite. Para além da *Land Art*, encontra-se nesta obra de Souto Moura, uma contaminação espacial na sua narrativa '*hide and seek*' espacial, através dos muros que velam, protegem, revelam e procuram uma continuidade com o sítio. '*A construção do sítio, nunca tratado como um cenário para um novo objecto é, no limite, a sua própria dissimulação. Encontrá-lo e penetrá-lo é recuperar o deslumbramento da descoberta do tesouro'*.[138]

São vários os exemplos onde posteriormente, na obra deste autor, encontra-se o muro como o mote da memória, como sejam; o Mercado Municipal de Braga onde constrói um muro sobre outro preexistente; a Casa de Nevogilde 2 (1983-88) onde ruínas são recuperadas; e a Casa de Miramar (1987-91) onde muros preexistentes parecem ser desviados do seu local de implantação, mas que voltam a existir.[139]

133 Ver Capítulo 1.3.1 O Espaço e a Arte no Campo Expandido.
134 Localizado na Foley Federal Plaza em frente ao Jacob K. Javits Federal Building, Manhattan, Nova Iorque.
135 Localizado em Storm King Mountainville, Nova Iorque.
136 Localizado no Parque de Zeewolde, Holanda.
137 Siza, «Centro Cultural do [sic] S.E.C», 85.
138 Alexandre Alves Costa, «Reconhecer e dizer», Julho de 1990, 103.
139 O tema da ruína, que se encontra nas obras supramencionadas e na Casa do Gerês, segundo o autor, é descoberta nos croquis de Álvaro Siza nos croquis que realiza para o projeto do Bairro de S. Víctor. Jorge Figueira e Eduardo Souto Moura, «Entrevista a Souto de Moura, Porto 5 de Agosto de 2006», em *Reescrever o pós-moderno: sete entrevistas*

3.61 Muro na Quinta da Conceição, Fernando Távora, 1956-60, Leça da Palmeira

3.62 Casa de Nevogilde 2, Souto Moura, 1983-88

Quando o visitante se aproxima do edifício a partir do jardim encontra dois muros perpendiculares entre si que surgem como planos livres no espaço, relembrando os planos que sugerem a infinitude de Mies van der Rohe. Parecem tratar-se de muros que dividem o território, mas são muros contentores, ou como referido por Nuno Grande são '*muros-recinto*'[140] onde, além de se encontrar uma 'redução linguística', é notória a relação com o contexto, com o lugar, porque também protegem o jardim da torre de apartamentos descaracterizada adjacente. Tal como na obra de Mies, os muros pretendem relacionar-se com o contexto envolvente através de uma articulação fluída de implantação espacial. À chegada encontra-se um muro que conduz a umas escadas em tijolo que procuram a materialidade da terra saibro do jardim sobressaindo, desta forma, o encontro com um segundo muro que conduz à entrada e que parte daí dando continuidade ao encerramento da Casa das Artes relativamente ao jardim.

Nos desenhos para o concurso da Casa das Artes, Souto Moura inclui nos mesmos colunas clássicas e cortinas[141] sobre as quais o autor considera ter-se tratado da sua tentativa de desenhar um muro ´plástico' com vários elementos remanescentes de capitéis e estátuas,[142] com a representação de estátuas gregas que seriam colocadas no jardim de autoria do artista português José Rodrigues.[143] Segundo Figueira a linguagem do edifício deve-se às '*referências clássicas e evocações cenográficas que tinha a ver com o momento*'.[144] Sobre este aspeto é de salientar o interesse, já na altura, de Souto Moura por pintores como Giorgio De Chirico e Mario Sironi, em que o arquiteto considera que '*a arquitectura pode ter um lado cenográfico…ela própria é uma disciplina fechada em si mesma, abstracta*.'[145]

Souto Moura trata as pedras dos muros, além de maneira artesanal, próximo do território da escultura, pela importância que dá ao tipo de corte executado nas mesmas, preocupa-se com a sua

(a) Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, manuel Graça-Dias, Manuel Vicente, Pancho Guedes, Tomás Taveira, Paulo Varela Gomes (Porto: Dafne Editora, 2006), 52.

140 Grande, «Eduardo Mãos de Tesoura», 6.

141 Figueira e Souto Moura, «Entrevista a Souto de Moura, Porto 5 de Agosto de 2006», 50.

142 Ibid., 51.

143 O facto de o resultado do edifício da Casa das Artes não representar a proposta do concurso foi devido ao projeto que desenvolve para a Casa de Schinkel (1979), em Leça da Palmeira.

144 Figueira e Souto Moura, «Entrevista a Souto de Moura, Porto 5 de Agosto de 2006», 51.

145 Ibid.

3.63 Casa de Miramar, Souto Moura, 1987-91
3.64 Reconversão de uma ruína no Gerês, Souto Moura, 1980-82

seleção criteriosa, o arquiteto desloca-se à pedreira, de onde deverão ser retirados três tipos de pedra de granito, que serão tratadas e cortadas em obra. Estes muros também nos remetem para a reconversão de uma ruína no Gerês (1980-82) onde, entre os muros de um celeiro abandonado, Souto Moura 'instala' um abrigo doméstico. Sendo que inclui na memória descritiva desta obra, ao referir-se ao seu espaço exterior, uma citação do escritor italiano Guilhaume Apollinaire: '*Préparer au lieu et au temps une ruine plus belle que les autres*'.[146] Também na Casa das Artes o muro de granito separa a natureza do exterior da atividade cultural do Homem, apesar de em simultâneo parecer entrar pelo auditório adentro. Ainda sobre a temática do muro o arquiteto Paulo Providência refere:

'*Mas, o "retorno" ao Muro mínimo, à "instrução do muro", limite estruturador da intervenção, não será feito pela abstracção neoplástica sublimadora da matéria e da história, mas ao contrário pela convergência da evocação histórica, da materialidade do muro da Villa Adriana, indissociável da moderna apropriação de Le Corbusier na viagem ao Oriente.*'[147]

A referência ao muro da Vila Adriana[148] parece também ser evidente na Casa de Nevogilde 2 no Porto, onde é construída uma casa no lugar de uma casa antiga, deixando permanecer as cantarias históricas que compunham vergas, soleiras e embasamentos. Souto Moura reutiliza estes antigos elementos na construção de uma parede que apelida de '*muro pictórico*' e '*quadro de pedra*'.[149] Mas é difícil não pensar no aspeto neoplástico da Casa das Artes uma vez que o muro 'entra' no interior do edifício, onde se encontram outros aspetos de associação neoplástica,

146 Moura et al., *Eduardo Souto Moura*, 37.

147 Paulo Providência, «Casa das Artes, Instrução do Limite e Acontecimento», em *Porto 1901/2001: Guia de Arquitectura Moderna*, por Alexandre Alves Costa e [et al.], Caderno 27 (Porto: Ordem dos Arquitectos Secção Norte: Civilização, 2001).

148 A Villa Adriana é hoje a ruína de várias construções, distribuídas por 120 hectares de propriedade, do Palácio construído no século II para o Imperador Adriano na Cidade de Tivoli. É um monumento notável da Antiguidade e encontra-se classificado como património da Humanidade. Onde encontra-se várias estruturas porticadas, com aspeto de ruína, e incompletas, algumas delas à volta de lagos.

149 Souto Moura e Dias, «Souto de Moura - Coleção Arquitetura - RTP Arquivo - RTP».

3.65 *Cá Fora*, Souto Moura e Ângelo de Sousa, 2008, Instalação na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2008

como uma materialidade plástica, que é confrontada com a exploração de materiais, cores e texturas das paredes que toca.

No intervalo entre muros surgem caixilhos com vidros espelhados que parecem por um lado assumir a existência da habitabilidade humana, por outro parecem pretender perpetuar o jardim e o muro através da sua reflexão, tornando-os infinitos. Aqui é possível considerar a presença do espelho como um '*objet trouvé*' que, quase trinta anos mais tarde, Souto Moura volta a dar protagonismo, desta vez como elementos que reinterpretam a fachada preexistente de um armazém. O uso do espelho, como superfície refletora da envolvente, repetiu-se no projeto '*Cá Fora*' (2008), um projeto efémero/instalação para a Bienal de Arquitetura de Veneza de 2008 realizado em colaboração com o artista Ângelo de Sousa. Se neste caso o espelho reflete o *Grand Canalle* da Cidade de Veneza, tornando a cidade infinita, como as *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino ,[150] na Casa das Artes o mesmo elemento reflete a natureza.

Segundo Angelillo nas obras de Souto Moura assiste-se ao restabelecimento da importância da parede como sinónimo de limite espacial '*gerador de significados*'.[151] Souto Moura explora a redefinição de muro e de parede, remetendo esses elementos para múltiplos conceitos como o de parede refletante como é o caso de '*Cá Fora*'; de limite físico como o muro da Casa das Artes; como limite ilusório como é o caso das superfícies de vidro espelhado de comum utilização nas suas obras; ou como criador de espaços, quer sejam diferentes espaços exteriores, quer sejam interiores, conferindo-lhes a identidade e função devida.

A Casa das Artes divide-se em dois pisos: o piso térreo dedicado à entrada e à relação de continuidade com o jardim que inclui espaços expositivos, videoteca e biblioteca[152] e espaços de distribuição; no piso inferior encontram-se os auditórios nas extremidades opostas do edifício no sentido longitudinal - como se de um espelho espacial se tratasse, um dos auditórios é utilizado para espetáculos de teatro e o outro para cinema; uma sala de exposições e as áreas de serviços.

150 Italo Calvino e José Colaço Barreiros, *As cidades invisíveis*, 3ª ed, Estórias 53 (Lisboa: Editorial Teorema, 1999).
151 Moura et al., *Eduardo Souto Moura*, 16.
152 Os espaços pensados para a biblioteca não estão atualmente em funcionamento.

Devido à variedade que utiliza quer dos materiais, quer das texturas, quer das cores, Siza considera que esses aspetos aproximam esta obra de Souto Moura do que chama '*arquitetura insólita*'.[153] São utilizados três tipos de granito nas paredes de pedra; outras paredes são em betão descofrado com diversas tonalidades, como é o caso do biombo em betão pigmentado; encontram-se também paredes com rebocos de saibro amarelo; pavimentos em tijolo de fabrico artesanal, no caso dos auditórios; ou em madeira vermelha africana; além dos perfis em aço inox que lhe conferem mais uma analogia ao território miesiano; e uma coluna de ar condicionado que é cenografada como pilar metálico no palco do auditório.

Com os muros e paredes interiores, que remetem o visitante para o imaginário neoplasticista, onde texturas e cores contribuem para a definição e compreensão formal do espaço, no interior da Casa das Artes, Souto Moura proporciona uma nova contextualização dos materiais e técnicas de origem da arquitetura vernacular, aplicando-os num espaço arquitetónico contemporâneo, com memórias do Modernismo e do Neoplasticismo.

'*Que sistema ou linguagem me serve para eu fazer isto? É o neoplasticismo. Há pessoas que fazem tudo separado, mudam as texturas e as cores. E de que me serve isto se, por exemplo, não posso usar o Loos que faz tectos fechados e janelas? Portanto uso a linguagem do Mies*.'[154]

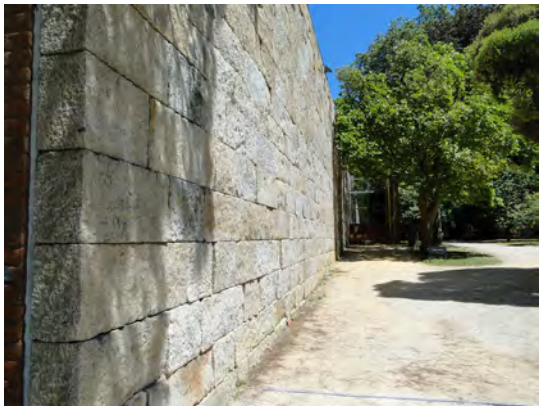
Angelillo compara a materialidade da Casa das Artes com as esculturas do artista americano Carl Andre por considerar que nesta obra Souto Moura estuda as cores de acordo com os espaços específicos onde será aplicada, '*prevendo, até, a sua deformação e deterioração óbvias…esta a origem do estudo do pormenor, como detentor dos segredos da qualidade do edifício*'.[155] Além do interesse pelo pormenor também o interesse pela poesia é comum a Carl Andre e Souto Moura. Enquanto o primeiro inclui a poesia como mais uma das áreas artísticas que explora desde 1957,[156] Souto Moura vai aplicando o seu interesse pela poesia nas suas obras de arquitetura. No entanto, onde a obra destes dois autores encontra um denominador comum é no trabalho que Andre desenvolve a partir de 1965, onde utiliza peças de formas regulares com dimensões idênticas e as coloca no chão com uma composição espacial específica. É o que acontece em *Equivalent VIII*[157] - última composição de *120 bricks* (1966, 1969), ou *144 Aluminium Squares*[158] (1969) onde a importância da montagem destas peças de chão, implica

153 Siza, «Centro Cultural do [sic] S.E.C», 83.
154 Moura et al., «A poética da materialidade», 28.
155 Moura et al., *Eduardo Souto Moura*, 22.
156 A Tate Publishing, London e The Carl Andre & Melissa L. Kretschmer Foundation estão a preparar a edição de um catálogo completo das obras de poesia do artista Carl Andre desde 1957 a 2000, incluirá mais de 1500 poemas. «Carl Andre: The Complete Poems», acedido 6 de Julho de 2015, http://www.tate.org.uk/about/projects/carl-andre-complete-poems.
157 Londres, Tate Museum. Ver 2.4.1 Herzog & de Meuron.
158 Pasadena, CA, Norton Simon Museum.

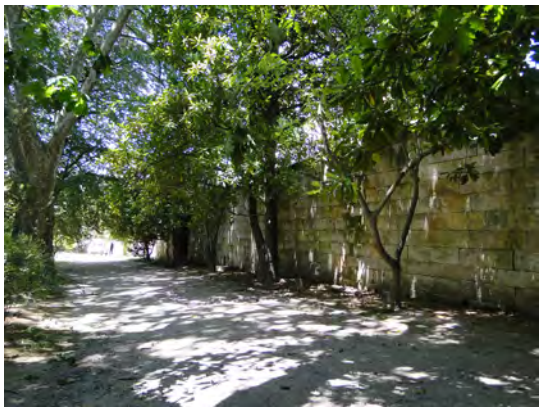
3.66 *144 Aluminium Squares*, Carl Andre, 1969

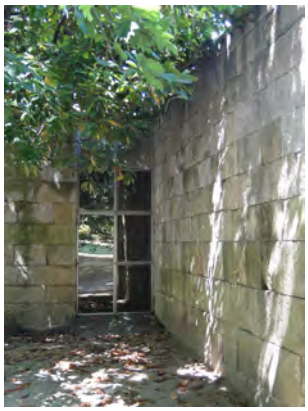
um rigor de dimensionamento idêntico das peças (no caso do tijolo são peças prefabricadas), bem como da sua colocação. Este rigor poderá ser comparado àquele que Souto Moura aplica à construção do muro e das paredes de tijolo aparente no interior do edifício da Casa das Artes.

O modo como Souto Moura estabelece relações entre espaço e matéria, nesta obra, aproxima aspetos modernistas e neoplasticistas com os fundamentos construtivos apreendidos pelo mesmo na Escola do Porto - nomeadamente de uma sensível experiência estética com o espaço; sendo também um exemplo onde se encontra espelhado o desejo da compreensão do 'belo' na metodologia Siziana. A Casa das Artes resulta num espaço que considerou-se ser detentor de contaminações entre territórios artísticos, como o Neoplasticismo e o Minimalismo, pela forma como é integrado no terreno, pela importância escultural e arquitetónica que o muro assume no espaço e, finalmente, pelo cuidado imbuído de uma certa liberdade que Souto Moura utiliza, quer com a cor, quer com a textura dos materiais.

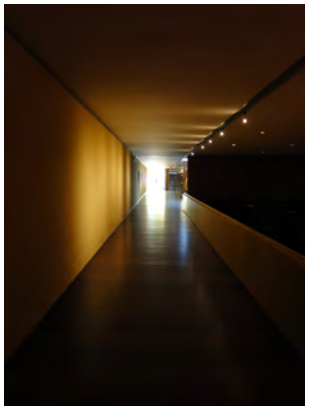


3.67 - 3.70 Casa das Artes

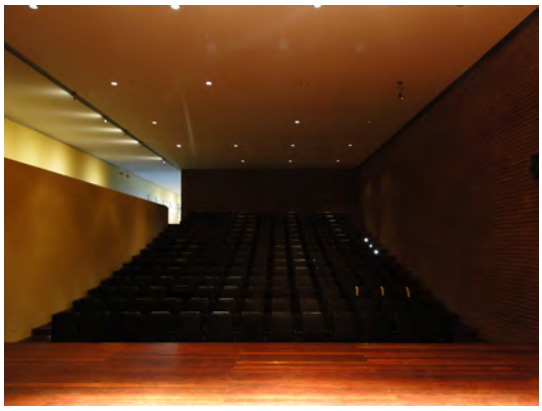


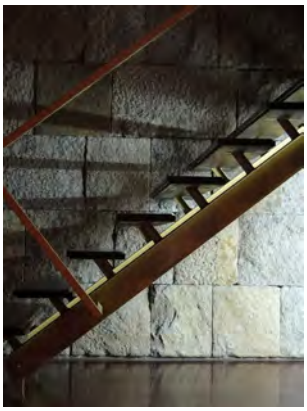


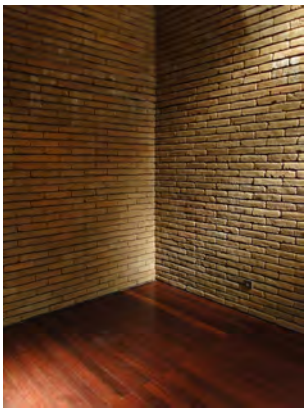
3.71 - 3.74 Casa das Artes



3.75 - 3.78 Casa das Artes







3.79 - 3.82 Casa das Artes

3.83 Crematório Uitzicht, Souto Moura, 2005-11, Kortrijk, Bélgica

3.3.2 Crematório Uitzicht (2005-11)

'El edifício 'desaparece' en el paisage enterrándose en él: apenas un metro de la construccíon emerge sobre el nível del suelo de la calle. Sólo la verticalidade de uma chimenea escultórica contradisse la horizontalidade del edifício, cuya cubierta vegetal reproduce las planícies verdes que caracterizan este lugar.'[159]

O crematório Uitzicht (2005-11) em Kortrijk, na Bélgica, é um projeto realizado em colaboração com o ateliê belga Sum Project resultando do primeiro prémio de um concurso promovido pela Open Oproep[160] em 2005, em que o cliente é Psilum-Crematorium Kortijk. A obra foi realizada entre 2010 e 2011 na localidade belga de Kortrijk, a 117 km de Bruxelas e a 30 km de Lille na França, e inclui um cemitério projetado pelo arquiteto italiano Bernardo Secchi, com o qual ainda houve encontros para discutirem o projeto, nomeadamente a sua implantação devido à relação de proximidade com elementos do cemitério.

A implantação definida para o Crematório de Uitzicht, no limite adjacente a um arruamento, demonstra a vontade de Souto Moura, mais uma vez, de integrar o objeto arquitetónico no contexto urbano, tal como acontece na Casa das Artes. Procura tratar o crematório não como um objeto isolado da comunidade, pela sua associação à morte e ao sofrimento de uma perda, mas como um equipamento que faz parte dos momentos da vida em sociedade e de reflexão espiritual, como um lugar de culto religioso. Assim, o autor acrescenta um espaço social no tecido urbano e aproxima o já existente cemitério do contexto envolvente, ou seja, constrói cidade. Torna-se claro que 'fazer cidade' não é só 'construir' mas também requalificar e dar

159 Luis Fernández-Galiano, «Crematorio Uitzicht», *AV Monografias: Souto de Moura 1980-2012*, 2011, 158.

160 Em 1999 tanto na Holanda como na Bélgica foi criada uma figura institucional denominada de '*bouwmeester*' ou arquiteto mestre responsável pela gestão dos projetos públicos. O primeiro 'arquiteto mestre' Belga, Bob Van Reeth introduziu a abertura dos concursos públicos a arquitetos estrangeiros. Tendo sido através deste procedimento denominado 'Open Oproep' que Souto Moura concorre ao concurso para a construção do Crematório em Kortrijk.

3.84 - 3.85 Crematório de Uitzicht, Bélgica, Souto Moura, 2005-11

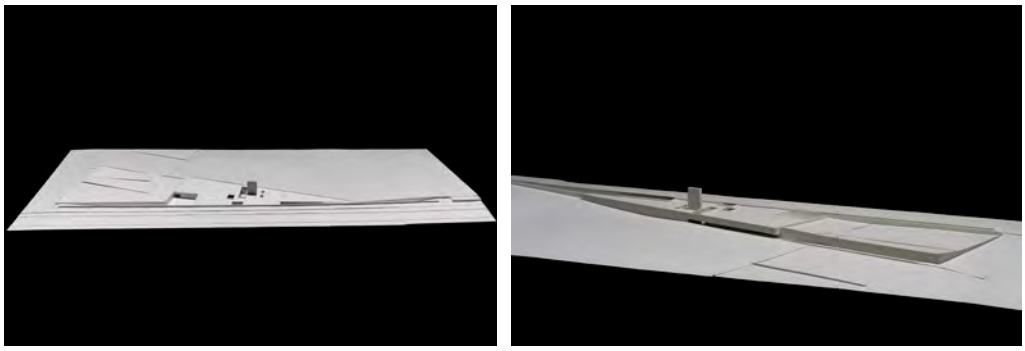
continuidade à estrutura urbana. Como diz Vidler no seu texto '*The Third Typology*'[161] sobre a produção arquitetónica: '*in the accumulated experience of the city, its public spaces and institutional forms, a typology can be understood that defies a one-to-one reading of function, but which, at the same time, ensures a relation at another level to a continuing tradition of city life.*'[162]

Vidler parece referir-se ao entendimento da arquitetura enquanto cidade, e da cidade enquanto arquitetura, apelando à validade do estudo da malha urbana e da sua história como a forma possível da evolução de ambas. A abordagem que Souto Moura utiliza para 'construir' cidade, também visível no crematório, deve-se à sua experiência de conceção de edifícios de carácter público, como sejam o Estádio do Braga, ou a obra do Metro do Porto, que exigiram uma reflexão sobre o contexto urbano.

A partir do arruamento, a presença do Crematório limita-se a um longo muro em betão aparente cinzento, com um metro de altura relativamente ao nível do arruamento. A textura do muro e de todo o exterior do edifício revela uma cofragem em ripado de madeira estreito colocado na vertical, com exceção da chaminé cuja textura é lisa, apesar de também se tratar de betão descofrado cinzento. A presença escultórica da chaminé não se deve apenas à sua verticalidade como objeto tectónico mas pelo pormenor da diferença de textura relativamente ao tratamento das restantes superfícies do exterior do edifício. Da mesma forma, o seu desenho, que apresenta um corte facetado num dos seus cantos e que se vai alargando em altura sugere, mais uma vez, um triângulo que 'aponta' para baixo, para o espaço arquitetónico escondido na terra. Assim, a chaminé destaca-se do conjunto não tanto associada ao território da arquitetura mas antes da escultura. O facto de o edifício estar enterrado a partir da cota de entrada faz com que, logo ao nível do passeio público o observador seja confrontado com muros semienterrados que sugerem uma horizontalidade, o que proporciona à chaminé um destaque espacial, por oposição, pela sua verticalidade - por um lado anuncia o crematório, por outro apresenta-se como um ponto de

161 Anthony Vidler, «The Third Typology, 1976», *Oppositions - Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, 1998.

162 Ibid., 15.



3.86 - 3.87 Maquete, Crematório de Uitzicht

referência urbano. A chaminé, que no início do projeto parece ser um objeto fundamental, com o desenvolvimento da obra, percebe-se que poderia ou ter dimensões bastante mais reduzidas ou até nem existir,[163] mas Souto Moura assume a sua presença como elemento escultórico que anuncia um espaço – que anuncia '*uma nova tipologia espacial*'.[164] Devido à baixa altura do edifício a cobertura sugere ser uma extensão do jardim que é o cemitério; povoada por lanternins e buracos que são os pátios - torna-se mais uma fachada do edifício, um quinto alçado.

Em planta o crematório aproxima-se da forma de um triângulo isósceles comprido que vai afunilando de forma constante da esfera do 'público para o privado'. O visitante é convidado a aceder ao edifício por uma das arestas mais abertas do triângulo, fazendo um percurso semicircular e saindo pela aresta simétrica, sendo que se trata da única situação em que o betão aparente 'entra' no edifício acompanhando o visitante ao longo desse corredor. A zona mais estreita do triângulo, que corresponde à extremidade sudoeste do edifício é dedicada à zona de incineração e serviços de acesso viário através, também neste caso, de uma rampa que penetra dentro do edifício a partir do arruamento.

A localização escolhida para o edifício permite a Souto Moura construí-lo afastando-o formalmente de uma presença volumétrica mas antes adaptando-o ao sítio, permitindo a sua construção abaixo do nível da rua. O acesso público ao crematório é feito a partir do limite norte do terreno, através de um percurso rampeado, que culmina num pátio, uma espécie de antecâmara ou átrio exterior. Este pátio é rodeado por paredes cegas à exceção da fachada com a porta de entrada, onde somos confrontados com o céu, com uma árvore no centro do espaço, com uma fonte a um canto e com a escultura/muro *Looking at Silence* (2011) do artista português Pedro Cabrita Reis. A escultura de Cabrita Reis é uma parede praticamente encostada a uma das paredes do pátio e dobra para a seguinte. É constituída por tijolo perfurado, um tijolo corrente na construção civil em Portugal e que, posteriormente foi parcialmente destruída com um martelo elétrico, tendo os pedaços de tijolo sido deixados junto à escultura como a

163 André Campos e Gabriela Raposo, Crematório de Uitzicht, por, 11 de Junho de 2015.

164 Eduardo Souto de Moura e Nuno Grande, *Souto Moura, 2005-2009, Teatros Del Mundo*, ed. Richard C. Levene e Márquez Cecilia, 124.ª ed. (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 162.

3.88 *Three Columns*, 2012, Pedro Cabrita Reis, edifício de laboratórios, Campus Novartis, Suiça

memória de uma ação passada. Sobre esta obra Souto Moura diz que quando trabalha com artistas, neste caso com Cabrita Reis, pretende que ele faça uma escultura e não que se preocupe com nada mais do que isso.[165] A escultura que se encontra no pátio do crematório estabelece uma analogia material com o conjunto '*Three Columns*' (2011) que Cabrita Reis constrói para o átrio do Edifício de Laboratórios (2011) no Campus da Novartis em Basileia, na Suíça, também com arquitetura de Souto Moura. Enquanto '*Looking at Silence*' parece remeter para as nossas origens, para a argila e a materialidade da terra, em simultâneo remete para territórios mais frágeis da condição humana; enquanto '*Three columns*' apesar de também habitar um átrio, neste caso interior, a sua materialidade contrasta com o ambiente asséptico do edifício em que se encontra. Sobre a escultura no pátio do crematório o arquiteto e crítico belga Marc Dubois refere que '*here, precisely, lies the difference between an architect and an artist,*' enquanto o arquiteto tem que fazer uma obra que vá ao encontro das funcionalidades requeridas o artista tem a liberdade para construir paredes com significados metafóricos e não funcionais.[166]

Sobre a colaboração com Souto Moura o artista Pedro Cabrita Reis afirma:

'*(...) a relação que temos é uma relação de entusiasmo criativo, não temos qualquer relação de dependência. Não faço coisas para decorar os espaços dele, e ele não faz uma arquitetura para receber as minhas peças. Ele faz arquitetura e eu faço arte e, de facto, só tendo isto claro, e tendo isto como uma iluminação da ação no pensamento, é que se pode esperar que o encontro das duas linguagens seja rico e único.*'[167]

No entanto aquilo que um artista pode desenvolver num objeto artístico, um arquiteto pode realizar ao longo do espaço que cria. Sem existir uma dependência entre a obra de arte e a

165 Siza et al., Conversa entre Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Nuno Grande e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»

166 Marc Dubois, «Eduardo Souto de Moura: Crematorio Uitzicht - Kortrijk, Belgio», *Casabella*, Out de 2012, 13.

167 Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo, Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?», áudio e vídeo, de Fevereiro de de 2015.

arquitetura, há uma interdependência entre obras, capaz de contribuir para a criação de uma outra tipologia espacial, que contém *espaço contaminado*, que é independente, isso sim, de conter uma obra de arte ou não. É isso que Souto Moura alcança no Crematório - apela ao sentido de recolhimento no pátio, enquanto nos espaços interiores apela à espiritualidade e à partilha.

O 'mergulho' no espaço que Souto Moura proporciona, alheando o visitante da envolvente, oferece uma aproximação gradual, uma *promenade* que proporciona momentos de experiências arquitetónicas, remetendo para o universo de Álvaro Siza e as suas Piscinas das Marés em Leça da Palmeira. No entanto o 'submergir' de Siza conduz o visitante da terra para o mar, em que a gradualidade de imersão é dada através da sucessão de vários espaços que se encontram ao longo do percurso. O 'enterrar' de Souto Moura, que conduz da vida para a terra, e para a introspeção do subterrâneo, também reporta a uma *promenade*. No entanto, neste caso, Souto Moura fá-lo através de uma aproximação mais gradual ao espaço interior, devido ao comprimento e suavidade da rampa que conduz ao pátio e, posteriormente, ao espaço interior. Reportando, mais uma vez, tal como na Casa das Artes, para uma vertente mais conceptual e menos ideológica, que se encontra desde o início da sua carreira como arquiteto. Além disso a rampa que permite o acesso às Piscinas de Leça é uma rampa curta, pois a diferença de cota é pequena, enquanto a rampa pedonal que conduz ao crematório é uma rampa bastante comprida o que faz com que a aproximação ao pátio do edifício seja lenta, tratando-se desta forma de velocidades diferentes de interiorização quanto à experiência com a qual o visitante se irá deparar.

Sobre o crematório, como espaço *promenade*; como espaço cinemático; ideia de duração e percurso espacial; sequência de espaços de pausa e espaços de circulação, com diferentes velocidades, que encontra no cinema '*qualidades plásticas*' de simbiose do tempo com o espaço, ou seja a arquitetura.[168] Como um espaço em movimento que acompanha o corpo, deslocando-se em simultâneo.

'*Intensificando a experiência subjetiva do espaço, a arquitetura pode criar pontes entre o indivíduo e o universo transcendente algo que não deixa de estar na base das diversas religiões. A abstração, minimizando a determinação linguística e simbólica da arquitetura e, deste modo, explorando as qualidades intrínsecas da experiência fenomenológica do espaço, vem responder a essa universalidade do espaço sagrado.*'[169]

Apesar de não ser um lugar do sagrado, o crematório comporta referências de conceitos

168 Julia Albani et al., «Home», *No Place Like. Portugal, Bienal de Veneza 2010*, 2010, 15.

169 Luís Santiago Batista, «Lugares Sagrados. As tensões entre a manifestação autoral e a experiência de comunidade», *Arq'A*, Julho de 2013, 20.

associados aos espaços ecuménicos. O pátio exterior conduz ao interior do edifício onde se encontra uma continuidade de espaços associados a diferentes emoções. Em primeiro lugar um espaço de acolhimento e encontro - um átrio que sugere intimidade devido à sua iluminação por uma janela de canto de pequena dimensão relativamente ao espaço envolvente, que é o lugar onde os ocupantes se encontram tornando-se, por isso, um lugar de partilha e de emoções. Seguidamente as salas de celebração e constatação de uma perda – duas salas de cerimónias - uma sala maior com uma entrada de luz zenital na direção do caixão, e outra menor que recebe luz natural a partir de um pátio interior, a que Souto Moura chama '*jardin d'hiver*'.[170] No fim da cerimónia os visitantes são conduzidos para a sala de condolências e, posteriormente, ao exterior, através de uma passagem exterior semicoberta que vai, gradualmente, oferecendo a paisagem natural do cemitério – a natureza simples. Resumindo, Souto Moura constrói uma nova tipologia espacial que inclui uma *promenade*, entre a morte e a vida.

É importante referir a importância da serenidade espacial alcançada e proporcionada pelo desenho do edifício, também através da materialidade como sejam as entradas de luz cuidadosamente colocadas, a madeira no pavimento, o branco das paredes estucadas que acentuam a neutralidade espacial.

A invenção desta tipologia, associada a um espaço emotivo, é um dos fatores que agregam esta obra a um espaço de *contaminações* disciplinares. A sensibilidade literária, bem como o fascínio pelo Neoplasticismo de Souto Moura encontram-se espelhados na lógica espacial do crematório onde encontra-se um cruzamento e derivações destes aspetos com a cultura arquitetónica de Souto Moura.

Souto Moura inicia o texto da memória descritiva do edifício afirmando que '*there are few opportunities in the history of architecture to witness the invention of a typology*'.[171] A quantidade de cremações tem crescido exponencialmente nas últimas décadas, tornando necessário, em alguns locais, a construção específica de edifícios que apoiem a sociedade nessas opções,[172] conduzindo à reflexão sobre o que é um crematório a nível, tipológico, arquitetónico e formal. Segundo Souto Moura os crematórios são espaços que, apesar de não serem nem incineradoras, nem lugares de culto, nem um ponto de encontro social, deverão conseguir combinar esses vários usos.

Este edifício é o exemplo de como a tipologia dos espaços sagrados poderá evoluir para um novo programa de espaço arquitetónico que, apesar de não ser um lugar de culto, sugere serenidade, introspeção e reflexão. '*Essa conceção transmuta-se assim numa arquitetura intrinsecamente*

170 Esquiço de Souto Moura com desenho do espaço que assinala como 'jardin d'hiver'. Dubois, «Eduardo Souto de Moura», 15.

171 Ibid., 13.

172 O que tem contribuído, principalmente em países como a Holanda e a Bélgica, onde o número de cremações aumentou 50% nos últimos 30 anos para a construção de crematórios Dubois, «Eduardo Souto de Moura». .

silenciosa, num certo sentido minimalista, tendo em conta as premissas conceptuais desse movimento artístico'.[173] No caso específico deste crematório, os projetistas conferem uma qualidade paisagista que remete para os muros de Richard Serra na paisagem,[174] ou para os trabalhos de Richard Long cuja presença na paisagem é dada, não pela sua construção altimétrica mas pelo seu desenho na terra, como *A Line in Peru* (1972) e *A Circle in Ireland* (1975).

Para Souto Moura a construção desta nova tipologia, a de um crematório adequado às necessidades contemporâneas, deverá aproximar-se do território doméstico. Daí que a introdução de determinados elementos procurem esse encontro – de um ambiente familiar, onde o visitante se vai despedir do seu ente querido. Como seja: a altura de 2.40m que coincide com a linha da padieira que é a altura que ajuda a controlar a natureza, mais ou menos intimista, dos diferentes espaços. Assim, as salas de condolências e corredores têm essa altura enquanto a sala de cerimónia e o átrio, têm uma altura entre os 3.20m e os 3.50m. À altura de 2.40m há uma mudança da cor do revestimento. O mobiliário é todo em madeira e desenhado por Souto Moura, incluindo o púlpito e a peça de madeira para assentar o caixão nas duas salas de cerimónias; inclui sofás de Álvaro Siza nas salas de condolências; o pavimento no interior do edifício é, maioritariamente, em soalho de madeira, principalmente nas zonas de acesso público; os vãos exteriores, pelo interior, são de madeira aparente. A presença de água sobre a forma de fonte nos pátios aproxima esta tipologia do território das casas-pátio onde a presença de fontes no ambiente doméstico simboliza prosperidade.[175] Também a forma como seleciona a localização das entradas de luz, quer sejam dos espaços virados para os pátios interiores, quer seja através de luz zenital, conduzem ao universo doméstico.

Com a inclusão destes elementos Souto Moura cria uma nova tipologia sensível aos aspetos da arquitetura, mas também acaba por se revelar atento a diversos aspetos que aproximam este espaço de um território de contaminação com a arte contemporânea - a forma como se integra na paisagem, como constrói um sucessivo aproximar espacial com *bolsas de respiração*, e uma materialidade sensível das paredes exteriores, interiores e dos pavimentos, como se de um edifício táctil se tratasse, evidenciando referências de uma sensibilidade que denotam *contaminações* entre a arte e a arquitetura, nomeadamente no sentido plástico do edifício. Onde o objetivo final parece ser a criação de uma nova tipologia espacial para uma ritualização contemporânea da morte.

Talvez não seja por acaso que Souto Moura já esteja a desenvolver um novo crematório – o

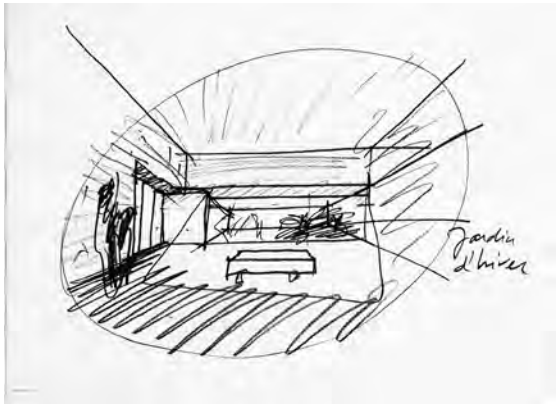
173 Apesar de esta frase citada do arquiteto Luís Santiago Batista se encontrar no contexto à menção de diversas obras de espaços sagrados, desde a Capela de Ronchamp de Le Corbusier e à Igreja de Santo António do arquiteto português Carrilho da Graça, o seu princípio também reflete a espacialidade que se encontra no Crematório Uitzicht. Batista, «Lugares Sagrados. As tensões entre a manifestação autoral e a experiência de comunidade», 20.

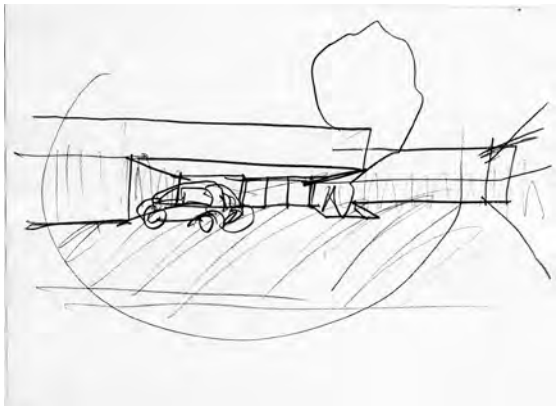
174 Ver Capítulo 1.3.1 O Espaço e a arte no campo expandido.

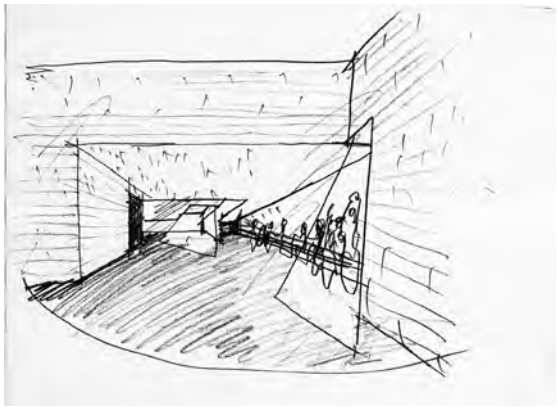
175 Neste caso a presença da água poderá também estar associada ao som tranquilizador que transmite, remetendo-nos para a memória dos claustros dos conventos.

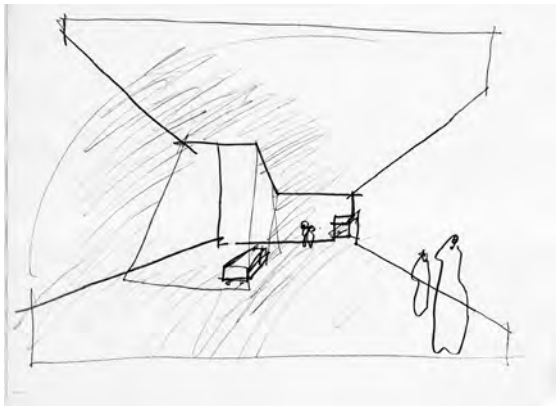
Crematório de Evere em Bruxelas, também na Bélgica. Segundo o arquiteto André Campos, colaborador de Souto Moura responsável pelo projeto e obra de ambos os crematórios, a aprendizagem principal da primeira obra em Kortzicht para este segundo projeto em Evere, foi a importância dos vários percursos, desde o percurso do público, ao percurso do carro, ao percurso funerário, um dos aspetos mais complexos a resolver neste género de edifícios.[176]

176 Campos e Raposo, Crematório de Uitzicht.





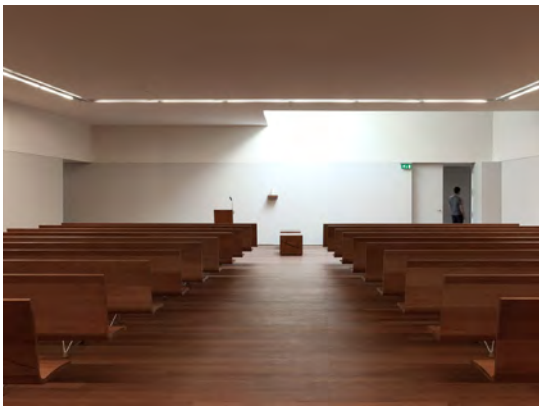


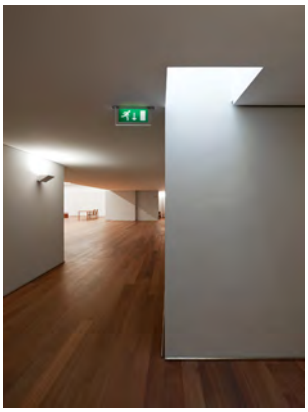


3.89 - 3.92 Esquiços do autor, Crematório de Uitzicht

3.93 - 3.95 Exterior do Crematório de Uitzicht
3.96 Vista do Pátio do Crematório com a obra *Looking at Silence* (2011), do artista Pedro Cabrita Reis

3.97 - 3.100 Exterior do Crematório de Uitzicht





3.101 - 3.104 Interior do Crematório de Uitzicht

3.4 Espaço Performativo e Multidisciplinar na Obra de João Mendes Ribeiro

'No contexto das artes cénicas o conceito de espaço compreende um sentido bastante mais abrangente do que aquele associado à definição arquitectónica. No teatro, como na dança, entende-se espontaneamente como espaço um acontecimento entre duas pessoas.' [177]

As obras do arquiteto João Mendes Ribeiro estão, desde o início do seu percurso profissional associadas também às artes cénicas.[178] A sua obra indicia uma aproximação da arquitetura a outras áreas disciplinares, como sejam o teatro, a dança e a arte contemporânea, que parecem informar a sua prática profissional, na arquitetura e na cenografia - áreas de trabalho que mantém em paralelo. Estas referências encontram-se nas suas obras como o resultado de uma síntese e investigação de uma procura multidisciplinar por territórios de hibridação e experimentalismo do espaço associado que possibilitam enquadrar duas das suas obras de arquitetura nesta investigação: a Casa de Chá em Montemor-o-Velho (1997-2000), e o Centro de Artes Contemporâneas dos Açores (2014, Ribeira Grande, Açores), esta última em colaboração com Menos é Mais Arquitectos. Esta seleção procurou ir ao encontro das duas obras de Mendes Ribeiro onde é possível 'encontrar', de forma mais notória, o conceito de *espaço contaminado* em estudo nesta investigação.

Na sua tese de doutoramento - "Arquitectura e Espaço Cénico, um percurso biográfico"[179] – Mendes Ribeiro elabora uma síntese, não só do seu trabalho até à data, mas também das ideias subjacentes à forma como o cruzamento das áreas disciplinares da arquitetura, das artes cénicas e da arte contemporânea, acontece na sua obra. Na sua dissertação é de salientar o esclarecimento sobre a forma como transporta aspetos da arquitetura para a cenografia, e o inverso, transformando esse 'transporte' num encontro pluridisciplinar sem, no entanto, pôr em causa a autonomia de cada disciplina - a arquitetura como construção de espaço perene procurando responder a questões funcionais, e a cenografia como a construção de um espaço efémero e experimental, mas real.

Mesmo nas suas conceções cenográficas é reconhecível a sua identidade enquanto arquiteto pela forma como desenha, domina e transmite o conhecimento da materialidade construtiva dos objetos. Fazendo com que o performer, bailarino ou ator, tenha que lidar com o peso, a massa,

177 João de Lima Mendes Ribeiro, *Arquitecturas em Palco*, trad. Daniel Boyce (Coimbra: Instituto das Artes: Almedina, 2007), 102.

178 O cenário para a peça Grupo de Vanguarda, de Vicente Sanches, com encenação de Ricardo Pais para o TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade Coimbra), em cena no TAGV (Teatro Académico de Gil Vicente, Coimbra) em 2001, constitui a sua primeira 'obra' construída.

179 João de Lima Mendes Ribeiro, «Arquitectura e espaço cénico: um percurso biográfico» (Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2008).

a forma e o volume real dos objetos, conferindo uma maior autenticidade ao seu movimento e consequente atuação. Como diz a coreógrafa portuguesa Olga Roriz '*a cenografia condiciona. Ao condicionar, tem que se descobrir outra relação entre o corpo e o espaço e a maior parte das vezes originam outras dimensões*'.[180]

Sobre influências na sua obra Mendes Ribeiro destaca os seguintes autores: os arquitetos portugueses Fernando Távora, Álvaro Siza e Souto Moura e o arquiteto suíço Peter Zumthor. Nas áreas disciplinares do teatro e da dança menciona o encenador português Ricardo Pais, a coreógrafa portuguesa Olga Roriz, as coreógrafas alemãs Pina Bausch e Sasha Waltz. Relativamente à arte contemporânea refere os artistas plásticos portugueses Pedro Cabrita Reis, Fernanda Fragateiro, os artistas americanos Dan Graham, Mary Miss, James Turrell, Allan Wexler, Matta-Clark – os dois últimos com formação em arquitetura, o artista israelita Haim Steinbach e o artista alemão Thomas Scütte.[181] No entanto, atualmente, as referências que se anunciam na obra de Mendes Ribeiro elencam um território muito mais vasto e alargado, como se irá verificar ao longo deste estudo. A importância de identificar estas influências deve-se ao facto do *espaço contaminado* ser o resultado da memória, da reinvenção, e reinterpretação do que já existe, transformando pré-existências, noutros contextos, em novas identidades. Daí que seja pertinente analisar as influências do autor para melhor compreender as suas obras.

Assim, Fernando Távora, Álvaro Siza, Souto Moura e o arquiteto suíço Peter Zumthor parecem ser determinantes para Mendes Ribeiro, partindo do território da arquitetura, ou dos sistemas construtivos e da construção. Desde a intenção do projeto; à matéria para a sua construção e forma como é utilizada e trabalhada, como sugerem pormenores que caracterizam e individualizam a obra; até ao espaço acabado, um objeto comunicante desde a escala do observador à escala urbana e da cidade.

No território das artes cénicas o encenador português Ricardo Pais parece desencadear ideias de cruzamentos disciplinares entre a arquitetura, a dança e o teatro, que se tornam pontos de partida de reflexão e trabalho na obra de Mendes Ribeiro. A primeira obra marcante de Ricardo Pais, para Mendes Ribeiro, é a sua encenação de Fausto, Fernando Fragmentos (1989), com texto de Fernando Pessoa e com cenário de António Lagarto.[182] Também a atitude perante o corpo e o seu movimento de aproximação à realidade, quer seja através da introdução de objetos do quotidiano no cenário, quer seja do interesse pelo movimento do corpo em elementos naturais como a terra e a água, que traduzem aspetos da obra da coreógrafa portuguesa Olga Roriz, faz com que a autora, ao explorar a subversão dessas realidades no espaço performativo, confira ao

180 Olga Roriz, Manuel Graça Dias et al., *JMR 92.02: João Mendes Ribeiro, arquitectura e cenografia* (Coimbra: XM, 2003), 34.

181 João Mendes Ribeiro e Pedro Mendes, «Entrevista a João Mendes Ribeiro: sinto-me um arquitecto de cena», *Arquitectura Construção*, Agosto - Setembro de 2009, 81.

182 João Mendes Ribeiro e Gabriela Raposo, Conversa entre João Mendes Ribeiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?», áudio e vídeo, 27 de Janeiro de 2015.

3.105 Café Muller, 1978, Pina Buasch

seu trabalho uma fonte de referências a Mendes Ribeiro. Sobre a coreografa alemã Pina Bausch Mendes Ribeiro refere que o despertar para a obra desta autora começou com Café Muller (1978)[183] onde a mesma explora a noção de corpo:

'*(...) que tem a ver com o dia a dia, com o espaço quotidiano, com as relações humanas, e da forma como se transporta para o palco, e também de verdades materiais, que é um tema que me interessava muito: como é que, sendo arquiteto, posso intervir no espaço cénico. Interessa-me muito esse confronto entre realidade e ficção, e no trabalho da Pina Bausch isso é claríssimo*.'[184]

É desta forma que Mendes Ribeiro salienta a importância do trabalho de Pina Bausch para toda a sua obra no que concerne às questões do corpo, da habitabilidade, da passagem da realidade do quotidiano para o espaço representado e real. Também a coreógrafa alemã Sacha Waltz se inclui no conjunto de autores de referência na área das artes performativas de Mendes Ribeiro segundo o qual, '*as coreografias de Sasha Waltz questionam e inscrevem o corpo no espaço arquitectónico concreto, confrontando-o com o corpo dos intérpretes, de modo a torná-lo sensível e reconhecível para o público*'.[185]

A obra de Mendes Ribeiro também se aproxima de conceitos das primeiras e segundas vanguardas do século XX, tal como a arte desenvolvida durante o construtivismo russo e o Minimalismo. Durante o Construtivismo Russo experiências como a *Torre de Tatlin* (1919) e o *Proun Room* (1923)[186] são exemplos aos quais remeter-se-á o universo de Mendes Ribeiro por

183 Café Muller, da coreógrafa alemã Pina Bausch, com cenografia e figurinos de Rolf Borzik, estreou a 20 de Maio de 1978 em Wuppertal. É apresentada em Portugal, pela primeira vez, em 1994 a convite da Fundação Calouste Gulbenkian por ocasião de Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura e no âmbito da 8.ª edição dos Encontros ACARTE. Segundo a coreografa trata-se de uma peça que se baseia numa passagem de 'Macbeth' de William Shakespeare. Vanessa Rato, «"Café Müller": o "8 ½" dela», *PÚBLICO*, 30 de Junho de 2009, http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/quotcafe-mullerquot-o-quot8-quot-dela-235418.

184 Ribeiro e Raposo, Conversa entre João Mendes Ribeiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

185 Ribeiro, «Arquitectura e espaço cénico», 112.

186 Ver Capítulo 1.2.3. A arquitetura do *Proun-Room*.

se tratar de obras que encaminham para territórios de hibridação, e de *contaminações* entre a arte e a arquitetura, quer pela questão da escala dos objetos, quer pela forma como envolvem o corpo do observador no espaço, e não só o que naquela época foi desenvolvido no âmbito das artes cénicas. Nas segundas vanguardas do século XX, nomeadamente no Minimalismo, é possível realçar a importância que os objetos adquirem, bem como o seu significado, quando em presença do observador, devido à inter-relação que os seus autores pretendiam realçar e a importância da existência do objeto no espaço como gerador de experiências espaciais.

Também a Arte Povera,[187] talvez por derivar também do teatro pobre de Jerzy Grotowski, ao utilizar materiais da natureza como terra, madeira, carvão, e objetos considerados desperdícios como papéis de jornal, procuram questionar a sociedade de consumo emergente nos anos 1960, tornando-se um movimento artístico de interesse para Mendes Ribeiro associado ao processo artesanal e oficinal da cenografia.[188] A corroborar essa associação entre a obra de Mendes Ribeiro e as artes é o teor da entrevista realizada no âmbito desta investigação[189] – em que, durante o seu discurso, a vontade de permeabilidade entre as várias áreas disciplinares é assumida, sem que a mesma seja ameaçadora ou possa questionar a sua identidade enquanto arquiteto. Mendes Ribeiro assume que, como arquiteto, a sua vida relaciona-se definitivamente com as artes, provavelmente, devido à sua prática em cenografia, e considera que a arquitetura pode ser localizada em territórios híbridos de convergência com territórios artísticos.[190] Ou seja, para Mendes Ribeiro não é necessário identificar os limites precisos da arquitetura relativamente às outras artes, uma vez que é a colaboração entre criativos oriundos de diversos territórios que permite a integração de vários campos de conhecimento num só espaço e numa só obra.[191]

Seguidamente passar-se-á a analisar os dois casos de estudo deste autor sendo que no primeiro – A Casa de Chá nas Ruínas do Paço das Infantas no Castelo de Montemor-o-Velho (2000) – não só se encontraram os temas que associam esta obra ao *espaço contaminado*, mas também se descobriu o mote para desenvolver raciocínios sobre espaço e cenografia na sua relação com a arquitetura. O Centro de Artes Contemporâneas dos Açores, Ribeira Grande, Açores (2014) permitiu, além do tema em estudo, refletir sobre a relação conjunta de um espaço cénico e de um espaço expositivo que existem no mesmo lugar, enunciando uma ligação sobre o conceito contemporâneo de espaço cultural e, em simultâneo, sobre a evolução do conceito de espaço expositivo, ambos ao longo do século XX e já no século XXI.

187 Ver Capítulo 1.3.1 O Espaço e a arte no campo expandido.
188 Ribeiro, «Arquitectura e espaço cénico», 127.
189 Ribeiro e Raposo, Conversa entre João Mendes Ribeiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»
190 Ibid.
191 Luís Batista e Margarida Ventosa, «"Não sei se há limites precisos": João Mendes Ribeiro», *Lisboa: Futur Magazine, Sociedade Editora Lda*, Junho de 2007, 30.

3.106 Casa de Chá em Montemor-o-Velho, João Mendes Ribeiro, 2000

3.4.1 Casa de Chá nas Ruínas do Paço das Infantas (1997-2000)

'*Através do contraste de escalas e volumes ou da reinterpretação de objectos comuns em novos contextos, frequentemente inusitados, redefinem-se as coordenadas para a apreensão do real e os elementos familiares tornam-se, assim, entidades invulgares ou estranhas*.' [192]

No seu primeiro projeto de arquitetura construído – a Casa de Chá em Montemor-o-Velho (1997-2000) - destaca-se a construção de um conjunto arquitetónico repleto de referências poéticas que o dissociam da função do objeto, somente com a sua vertente arquitetónica, que se refletem na identidade do espaço, associando-o, antes, a uma possibilidade romântica de idealização e ilusão espacial. Estes são alguns dos aspetos que tornam esta obra pertinente do ponto de vista da investigação sobre *espaço contaminado*.

Construída entre 1999 e 2000 a Casa de Chá foi selecionada num concurso por convite promovido pelo Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico (IPPAR) e pela Câmara Municipal de Montemor-o-Velho. O programa pretendia a construção de um equipamento de apoio aos visitantes do castelo sem que estivesse definida a sua localização. Mendes Ribeiro elege o interior das ruínas do Paço das Infantas[193] como local de implantação, situado a sudeste do espaço intramuros do castelo, uma das zonas com vista privilegiada sobre o Rio Mondego que, juntamente com a Igreja de Santa Maria da Alcáçova completam o conjunto construído dentro da muralha. Esta obra, além de icónica em Portugal, pela forma como estabelece problemáticas inovadoras de relação entre o património histórico e a arquitetura contemporânea, é um exemplo de como, através da sensibilidade do autor a outros territórios do conhecimento artístico, permite o encontro de um espaço onde são identificadas *contaminações*

192 Ribeiro e Mendes, «Entrevista a João Mendes Ribeiro», 77.

193 O castelo de Montemor-o-Velho tem a sua origem antes da fundação do Condado Portucalense por volta do século IX. A construção do Paço das Infantas remonta ao séc. XI cujo nome atual 'Paço das Infantas' deve-se à sua posterior re-modelação, no séc. XII, pelas infantas Beata Teresa e Beata Mafalda, filhas do Rei Dom Sancho I de Portugal (n. 1154, m.1211), no sentido de o tornar um paço senhorial

ao nível do *espaço contaminado*.

Os fatores que definem a Casa de Chá como *espaço contaminado* prendem-se, não só com a obra mas também com a natureza do trabalho que o seu autor tem vindo a desenvolver. Foi, por isso, importante contextualizar os interesses por territórios artísticos de João Mendes Ribeiro sublinhando a importância que outras áreas disciplinares, além da arquitetura, têm na sua obra. Os elementos considerados mais evidentes para que tenha sido elegida como caso de estudo são: 'a implantação do objeto arquitetónico dentro da ruína'; o conceito de 'caixa dentro da caixa que está dentro de espaço'; e o encontro da 'função dissociada do acontecimento'.

Sobre a importância da ruína nesta obra a arquiteta Ana Tostões defende que:

'*A materialidade "aberta" da ruína é deliberadamente prolongada, trabalhando-se o mistério que ela integra: a relação entre o que se conhece e o que ignora. A nova arquitectura emerge como uma homenagem aos fragmentos sobreviventes, como uma arquitectura que evoca e acolhe, que constrói com o fragmento*.'[194]

A obra em estudo não se limita à caixa de vidro que se encontra dentro das ruínas do Paço das Infantas e ao *plateau* onde está poisada. Todo o espaço contido entre as paredes que restam do paço, bem como todos os elementos nele existentes, são parte integrante do projeto que se propõe analisar.

Com a localização da sua obra no interior das ruínas do Paço, Mendes Ribeiro faz uma afirmação: pretende que os volumes existentes dentro da cerca do castelo, como a Igreja de Santa Maria da Alcáçova e o Paço das Infantas, se mantenham os mesmos. O autor propõe uma alteração do uso do Paço acrescentando-lhe uma função diferente da sua memória – a de pátio. Fá-lo através da introdução de vários elementos que o definem como tal e que sugerem a deambulação e a pausa ao longo do seu percurso tais como: a pavimentação integral do interior do Paço com gravilha; a implantação de uma plataforma em estrutura metálica revestida a madeira com as dimensões do *Retângulo de Ouro* – 15,00 x 10,60m - onde poisa a caixa de vidro que alberga o serviço de cafetaria; a colocação de um banco de jardim; a inserção de pontes metálicas que sugerem a aproximação ao local bem como um percurso à volta do perímetro exterior da muralha; e, uma escada - tipo escadote - que dá acesso a uma janela localizada na antiga fachada sudoeste. O arquiteto Manuel Graça Dias considera terem havido duas razões base para a seleção do interior do paço como espaço de implantação da obra: a primeira deve-se à vontade do autor de proporcionar e alertar o visitante para uma experiência espacial única, e a segunda à tentativa de, com esta localização, reduzir o confronto de uma peça de arquitetura contemporânea com

194 Ana Tostões, «Casa de chá», *PÚBLICO*, 27 de Janeiro de 2001, 31, http://noticias/jornal/casa-de-cha-154123.

3.107 Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 1946-51, Ilinóis, Estados Unidos

o construído histórico evitando '*uma «afirmação» gratuita por sobre o silêncio misterioso do passado decorre da visita ao sítio.*'[195] Ao se 'desfazer' do exterior Mendes Ribeiro encontra uma forma de moldar o espaço interior, oferecendo um edifício com uma duplicidade sensorial e plástica.

'*Na obra de JMR, tanto no desenho arquitectónico quanto na construção cenográfica, a caixa e o contentor constituem, sem a esgotar, duas tipologias principais. Em ambas existe uma forma de sustentação – o paralelepípedo – e em grande medida uma similitude funcional. Do ponto de vista do espectador / fruidor, o que os distingue é sobretudo a escala, enquanto o que os une é ainda a combinação dos valores de solidão e serenidade com a regra geométrica.*'[196]

Esta frase de Daniel Tércio parece ser uma excelente introdução ao tema da 'ruína que contém a caixa que contém outra caixa' como fator de aproximação ao *espaço contaminado* em estudo por referir a caixa como suporte, como contentor. Ao mesmo tempo, e aí dando ênfase ao seu possível carácter cenográfico, ao seu carácter dramatúrgico enquanto objeto de valor simbólico - solitário enquanto sereno.

A Casa de Chá de Montemor-o-Velho é composta por uma plataforma que se solta do pavimento dando ênfase à sua presença no espaço com a possibilidade de não pertença – com dois degraus em pedra que lhe dão acesso. Na plataforma assenta uma caixa de vidro composta por duas lajes – a cobertura e o pavimento – encerrada por panos de vidro e, no seu interior, contém uma caixa de madeira, onde se encontram os serviços de cafetaria e instalações sanitárias. Com estes elementos o autor realça a importância da transparência como um elemento de integração da ruína no espaço contemporâneo, e o inverso em simultâneo, tornando este último etéreo, um tipo de ausência pela presença material.

195 Manuel Graça Dias, «Discreta Sensibilidade», *Revista do Expresso*, de Agosto de de 2001, 80.

196 Daniel Tércio, «Objectos Inteligentes e Corpos velozes», em *Arquitecturas em Palco* (Coimbra: Instituto das Artes, 2007), 48.

Ambos os elementos, a ruína e a caixa, promovem uma coexistência de tensão devido à sua proximidade física cuidadosamente calculada, acrescentando a possibilidade do limite físico do espaço não ser o pano de vidro mas a parede de pedra localizada a uns centímetros de distância do mesmo. A proximidade quase de toque às paredes existentes, como aproximação tensionada reforça a relação com o lugar, realçando também o carácter abstrato do objeto, aproximando-o de significados poéticos e de um imaginário romântico, como o de espaço reservado, que se esconde nas memórias do tempo, aludindo a temas de refúgio, de segredo, de intimidade e de reclusão. Atribuindo à caixa características de entidade autónoma que se revela conforme o ângulo de visão, remetendo para um tema caro a Mendes Ribeiro – o movimento do corpo no espaço. Uma vez que, para o autor, ao espaço está subjacente o corpo, bem como à arquitetura está subjacente o seu carácter organizador dos corpos no espaço.

'Para mim, uma ideia de espaço, independentemente da disciplina envolvida – teatro, dança ou arquitectura – deve ter em conta a implicação dos corpos em gestos tão simples como colocar, medir, abrir, fechar. Nesse sentido, entendo a arquitectura como elemento mediador para a organização dos corpos no espaço e, como diz Didier Fiúza, para "organizar trajectórias"'.[197]

Devido às relações que estabelece com a envolvente quer sejam a implantação, os aspetos formais ou a sua materialização - a Casa de Chá transporta para o universo da (caixa) Casa Farnsworth (1946-51, Ilinóis, Estados Unidos) de Mies van der Rohe. Esta última, devido à sua transparência e permeabilidade a partir do seu interior promove uma quase fusão com a paisagem natural envolvente, e a obra de Mendes Ribeiro, com aspetos análogos promove a coexistência do objeto arquitetónico com a ruína. No entanto este caso de estudo vai mais além e deixa-se *contaminar* por temas artísticos, nomeadamente devido à existência de aspetos do conjunto edificado que se afastam do lado funcional da arquitetura, aproximando-se de territórios experimentalistas e de abstração, que interessam ao autor.

Sobre as influências da arte contemporânea no conceito de caixa, aplicável a esta obra, Mendes Ribeiro salienta que '*tanto no desenho arquitetónico como na construção cenográfica, a caixa ou o contentor elementar, constitui a tipologia principal, reveladora de afinidades com os artistas e arquitetos ligados ao Minimalismo, em particular com Donald Judd*'[198] nomeadamente ao conceito de 'Specific Objects'.[199] Mais uma vez encontra-se no Minimalismo premissas que alimentam um género de espaço, ao nível dos elementos que contém, remetendo para o conceito de 'objeto' solto no espaço, que transporta o observador para a escultura; para o

197 Batista e Ventosa, «"Não sei se há limites precisos"», 28.
198 Ribeiro, «Arquitectura e espaço cénico», 24.
199 Donald Judd, «Specific Objects», em *Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the editor, Reports, Statements, and Complaints*, New York University press (New York, 1965).

3.108 *Uma Visitação*, cenografia de João Mendes Ribeiro, 1995
3.109 *Propriedade Privada*, cenografia de João Mendes Ribeiro, 1996

acentuar da perspetiva; para o objeto que no seu despojar decorativo representa, na sua essência, simplesmente a sua funcionalidade; e mais uma vez, para o objeto envolvido pelo movimento corporal do observador.

Mas o autor também associa o seu imaginário da caixa contentor à obra da artista portuguesa Fernanda Fragateiro, nomeadamente a obra *Caixa para guardar o vazio* (2005).[200] Se na obra de Fragateiro se encontra uma caixa contentor que encerra possibilidades de transformação e de utilização, nos contentores de Mendes Ribeiro descobrem-se universos de possibilidade espacial. No entanto, ambos remetem para o entendimento de um espaço que reflete *explorações* entre a arquitetura e as artes. No caso do arquiteto pelas razões anteriormente enunciadas, no caso da artista por se encontrar temas subjacentes à peça supramencionada que se relacionam com a arquitetura, como sejam a espacialidade do objeto cuja função remete, não para visitante 'voyeur,' mas para agente participativo que interage com o espaço. Sobre a obra de Fragateiro, Mendes Ribeiro afirma tê-la descoberto na altura em que a artista realizou *Continuum, Vazio e Variável* (2004) e *Caixa para Guardar o Vazio*, onde encontrou afinidades e intenções semelhantes com os objetos que constrói, tornando-se a autora, desde então, uma referência única na sua obra deste arquiteto.

'*Portanto, esta ideia de objeto que é mudo, que é abstrato, e que ganha significado das transformações e da ação dos intérpretes. É um tema que me interessa muito, quer em arquitetura, quer nos objetos cénicos: a construção de objetos de arquitetura elementares que possam dizer muito com muito pouco, e que possam evocar ou transportar outros significados. É muito a partir da relação com os intérpretes que se reconhece o seu significado e o seu uso, e isso tem muito a ver com a questão vivencial do espaço arquitetura.*'[201]

200 Sobre a relevância desta artista e obra ver Capítulo 4.4 A Temática na Obra de Fernanda Fragateiro, onde é desenvolvida uma análise de duas obras da artista Fernanda Fragateiro.

201 Ribeiro e Raposo, Conversa entre João Mendes Ribeiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

3.110 CAV, Centro de Artes Visuais, Pátio da Inquisição, Coimbra, 1997-2003

Sobre o tema da caixa contentor Mendes Ribeiro elenca as obras de cenografia onde esses conceitos são aplicados de forma extensiva tal como os espetáculos *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1993), *Uma Visitação* (1995), *Propriedade Privada* (1996), *O Bobo e a Sua Mulher Esta Noite na Pancomédia* (2003) e *Caixa da Música* (2008).[202] Estas obras são fundamentais de mencionar uma vez que, sendo anteriores ao projeto e construção da Casa de Chá, acredita-se que a informam e mostram influências que o autor aqui põe em prática. Mas a obra de arquitetura onde o elemento caixa-contentor se encontra mais aprofundado e presente é no CAV[203] (Centro de Artes Visuais, Pátio da Inquisição, Coimbra, 1997-2003).[204] Nesta recuperação, onde se encontra um edifício com valor patrimonial, há um interesse em preservar o espaço preexistente servindo-se o autor de objetos caixas/contentores autónomos, ou seja, de elementos arquitetónicos que resumem algumas das funções do edifício. Neste projeto esses elementos, segundo o arquiteto Santiago Batista assumem a posição de objeto/instalação dentro de um espaço preexistente que o mesmo associa às obras de Gordon Matta-Clark porque, no CAV, '*a arquitectura e o objecto exercem e sofrem pressões recíprocas, gerando uma espécie de arte ambiental fortemente enraizada na experiência sensorial do espaço*' onde '*a edificação é utilizada como matéria-prima: nos trabalhos de Matta-Clark cria-se um novo espaço, subtraindo-o ao antigo, no Centro de Artes Visuais adiciona-se objectos à estrutura preexistente*'.[205] Neste exemplo encontra-se uma aproximação às ações dos grupos *Anarchitecture*[206] e *Haus-Rucker-Co*[207] que, nos anos 1970 afirmaram '*o desejo de instaurar uma*

202 Ribeiro, «Arquitectura e espaço cénico», 191.

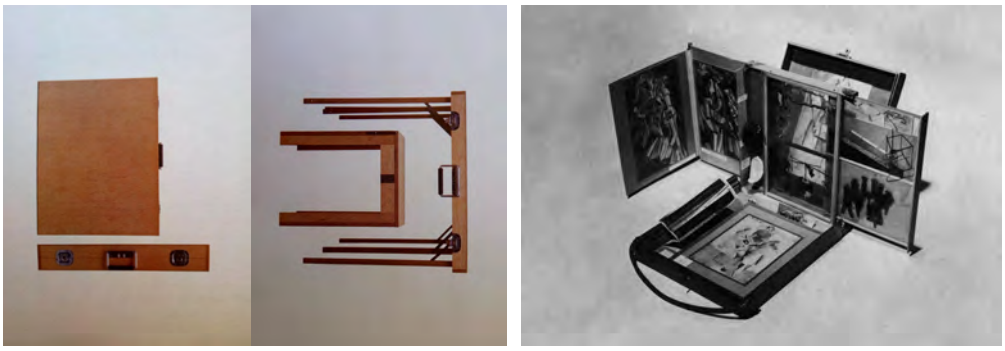
203 Também conhecido por CAV, este edifício foi reabilitado no âmbito de Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003, integrado num conjunto edificado a reabilitar no qual se incluía o Pátio da Inquisição e Ala Poente do antigo Colégio das Artes, cuja origem data do século XVI

204 Entre outros exemplos como contentor de madeira no CAV; quiosques para o parque da Expo 98 desenhados com Pedro Brígida; quiosque para a Praça D. João I no Porto; bem como em inúmeros exemplos nas suas obras de cenografia enumeradas anteriormente

205 Luís Batista e João Mendes Ribeiro, «Produções Efémeras», *Arq'A*, Janeiro de 2010, 43.

206 Ver Capítulo 1.3.1 O Espaço e a arte no campo expandido.

207 Haus-Rucker-Co foi um grupo Vienese fundado em 1967, constituído por Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp e Klaus Pinter e Manfred Ortner. O seu trabalho procura explorar o lado performativo da arquitetura através de instalações e performances (ou happenings) utilizando estruturas pneumáticas que procuravam alterar a perceção do espaço. Distingue-se a sua representação na Documenta 5, em Kassel, 1972 com a instalação Oase nr. 7. Integrando-se nos grupos de então de experimentalismo utópico da arquitetura como os Superstudio, os Archizoom, os Ant Farm e Coop Himmelblau. De forma genérica, estes grupos procuravam explorar as potencialidades da arquitetura de forma crítica ao



3.111 *A Mala*, João Mendes Ribeiro, 1998
3.112 *La boîte-en-valise*, Marcel Duchamp, 1936/1968

"arquitectura reactiva", que não represente uma ordem sólida e formal permanente, mas que propicia transformações consoante as novas exigências da vida urbana'.[208]

Também o artista (e arquiteto de formação) americano Allan Wexler[209] - outra referência na obra de Mendes Ribeiro, no entanto mais visível nas suas cenografias -, utiliza o universo da caixa contentor,[210] como em *Crate House* (1991).[211] Tratando-se de mais um elemento do território artístico a informar o conceito de caixa que se encontra no presente objeto de estudo, desta vez, pode ser associado a um contentor de funções do quotidiano tal como acontece com a caixa que alberga os serviços de cafetaria e sanitários.

Mas o universo das caixas acompanha Mendes Ribeiro mesmo a outra escala. Em *Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins… e Potestades* (1998) com coreografia de Olga Roriz, o autor desenha uma caixa – mala - polivalente que, ora é caixa, ora é mala, ora é mesa, ora é banco e que é *'feita de pequenos engenhos minuciosamente planeados, na procura da melhor organização'*, conciliando *'a ideia de máquina precisa e rigorosa com a ideia de caixa de surpresas'*.[212] Aqui Mendes Ribeiro transporta para o universo do artista francês Marcel Duchamp e da sua *Boîte-en-valise* (1935-40),[213] pois o autor considera que existe uma aproximação entre os objetos ready-made de Duchamp e a *'(re)funcionalização' dos objetos cénicos, por serem exploradas poéticas únicas associadas à (nova) função dos mesmos quando são privados do seu contexto*

mesmo tempo que sugeriam possibilidades de experimentação espacial em cidades utópicas. «Spatial Agency: Haus-Rucker-Co», *Spatial Agency*, acedido 1 de Julho de 2015, http://www.spatialagency.net/database/haus-rucker-co.

208 Batista e Ribeiro, «Produções Efémeras», 43.

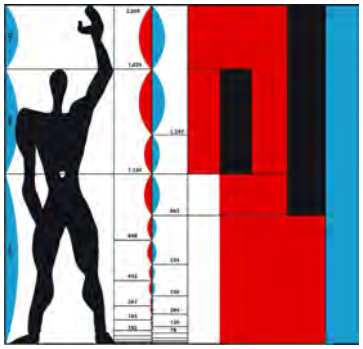
209 Allan Wexler é um artista americano com formação em arquitetura. É docente na School of Constructed Environments – Parsons the New School for Design, Nova York. Na sua prática artística combina arte e arquitetura na exploração da atividade humana do dia-a-dia no seu quotidiano. Vinyl Milford, «Allan Wexler, Crate House 1990», *Allan Wexler*, acedido 1 de Julho de 2015, http://www.allanwexlerstudio.com/.

210 Como nos cenários para as seguintes peças de teatro: Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra (1993), Uma Visitação (1995), Propriedade Privada (1996), O Bobo e a Sua Mulher Esta Noite na Pancomédia (2003), e Caixa da Música (2008)

211 '*No caso da instalação Crate House (1991), de Allan Wexler, a apresentação dos objectos em contentores autonomizados de acordo com a função associada, como se se tratasse de "diaporamas num museu de história natural", enfatiza a teatralização dos objectos do quotidiano para questionar as actividades básicas e os artefactos de uma habitação. Os objectos adquirem, assim, o estatuto de obras de arte e o seu uso toma uma feição performativa.*' Ribeiro, «Arquitectura e espaço cénico», 152.

212 Ibid., 193.

213 Entre 1935 e 1940 Marcel Duchamp cria 69 reproduções de obras suas em pequenas malas/caixas transportáveis.



3.113 *Crate House*, Allan Wexler, 1991
3.114 *Le Modulor*, Le Corbusier, 1943-50

e da sua função primeira'.[214]

A presença de uma escada que induz o visitante à aproximação a uma janela de sacada da antiga fachada sudoeste do Paço, e que conduz não a um sítio, ou a um lugar, ou a um espaço, mas a um momento de apreciação da paisagem, transporta o visitante, metaforicamente, para o passado, para a única possibilidade de aproximação à habitabilidade real do Paço. Este tema remete para dois aspetos explorados na obra de Mendes Ribeiro; o primeiro trata da importância do movimento do corpo como gerador de espaço, uma espécie de *promenade architecturale*; e o segundo aborda a abstração como elemento exploratório que conduz à presença, não só da função do objeto arquitetónico mas de componentes que transportam o visitante para espaços de imaginação e ilusão, como se a materialidade do objeto esteja subjacente a uma narrativa - neste caso, a memória do lugar onde se insere a Casa de Chá.

Normalmente em arquitetura o corpo está associado à função, não fosse o Modulor[215] de Le Corbusier o modelo que a maioria dos arquitetos, desde a sua formação académica, aprende a utilizar como um dos possíveis reguladores do espaço. Esta é uma das formas de Mendes Ribeiro aludir ao universo do corpo mas, quer neste caso específico, quer nas suas restantes obras, de arquitetura ou de cenografia, o corpo tem um outro papel - o de manifestar e de dar a conhecer o espaço. É esta quase manipulação do corpo através do espaço, que permite a associação da escada a um acontecimento metafórico, dissociado já da função do objeto arquitetónico. Mas enquanto algo que vai ao encontro da funcionalidade de *espaço contaminado*, por nele incluir uma outra *layer* de apreciação espacial - que sugere a descoberta de outros universos que lhe são adjacentes, como sejam a vista sobre o Mondego e o percurso pela muralha.

Aqui o corpo é conduzido não apenas à função mas ao deslumbre e, como referência, Mendes

214 Ribeiro, «Arquitectura e espaço cénico», 145.

215 O Modulor é um sistema de medição criado pelo arquiteto Le Corbusier entre os anos 1943 e 1950. Em 1950 é publicado Modulor 1 onde o autor explica o sistema que se baseia na combinação das dimensões do corpo humano, tendo como referência um indivíduo imaginário com 1,75m de altura (mais tarde altera essa medida para 1,83m) com a matemática, estabelecendo uma comunicação entre dois sistemas de medição já existentes: o sistema anglo-saxónico e o métrico decimal. Em 1950 é publicado o Modulor 1 onde é explicado o sistema e em 1955 é publicado Modulor 2 onde Le Corbusier procura fazer uma síntese da aplicação do sistema até à data. Le Corbusier, *Le Modulor and Modulor 2*, 1rst edition, 1950 (Basel ; Boston: Birkhäuser Architecture, 2000).

3.115 *Expedição LT28E*, Christian Hasucha, 1991-92

Ribeiro apresenta uma fotografia da obra *Expedição LT28E* (1991-92) de Christian Hasucha[216] que '*sugere movimento e gera expectativa convidando a subir e a contemplar a paisagem. O espaço mínimo (de escala doméstica) proporciona aos visitantes um prazer individual em habitar o espaço, sublinhando, deste modo, as tensões entre intimidade e espaço público*'.[217]

Esta hibridez do espaço, ao torná-lo um universo de descoberta e de utilizações mais passivas ou ativas de reconhecimento, conduz à sua inerente abstração. O conceito de abstração que Graça Dias descreve, a propósito da obra de Mendes Ribeiro, é o espelho da forma como se encontra este tema no seu imaginário que é posto em prática na obra da Casa de Chá.

'*A abstração é a propriedade que as formas manipuladas têm de nos excitar a imaginação, direcionando-a a significados múltiplos e não só àquele único referente para que a tradição ou a figuração mais novecentista apontam. Abstração, é essa capacidade subtil que se solta da música: derivação, somatório de regiões de pensar, espacejamento de sons sem outro conhecimento que o do seu próprio relacionado, harmónico e ritmado suceder.*'[218]

Esta citação de Graça Dias remete a abstração a que se refere, ao ato de depuração cenográfica por, nesta área disciplinar, haver o cuidado da existência de acessórios espaciais serem os indispensáveis, havendo uma redução ao mínimo – uma depuração formal essencial na dramaturgia. Demonstrando que Mendes Ribeiro é influenciado pela cenografia mas também pela dramaturgia, uma vez que as suas obras cenográficas não apenas ilustram o texto mas surgem do texto.

O potencial do interior do Paço confirma-se como *espaço de contaminação* com a cenografia

216 Christian Hasucha, «Gereon Inger - Christian Hasucha», *INTERVENTIONEN*, acedido 1 de Julho de 2015, http://www.inger.de/verbindungen/unterkuenfte/hasucha/hochebene.html.

217 Ribeiro, «Arquitectura e espaço cénico», 184.

218 Manuel Graça Dias, «Poética Inquietação», em *JMR 92.02 João Mendes Ribeiro, Arquitectura e Cenografia* (Coimbra: XM, 2003), 15.

quando, sem qualquer 'acessório', é usado como cenário[219] da peça *Made in China* (2002), por Rita Lopes Alves, onde a autora se serve do espaço tal como ele é para criar metáforas espaciais que fazem parte de uma narrativa teatral. O que Mendes Ribeiro faz na casa de chá e no CAV é uma encenação arquitetónica de uma realidade muito própria de olhar a temporalidade e a memória. O autor considera que na Casa de Chá encontra-se um '*tema miesiano mas que contamina pela ruína*'; onde se repercutem aproximações das reflexões do artista americano Dan Graham pois, segundo Mendes Ribeiro, Graham '*parte das referências do Mies para construir exatamente o oposto - e que tem a ver com estes dois temas da ficção e da realidade por um lado, do que é a imagem real e o que é a imagem ficcional refletida*'.[220]

219 Mónica Guerreiro salienta as capacidades cenográficas do interior do Paço '*cuja feliz disposição e enquadramento constituem já o "cenário" de uma peça teatro: a estreia nacional da Made in China, do irlandês Mark O'Rowe, pelos Artistas Unidos, em 2002. Com a inventividade de Rita Lopes Alves, o banco torna-se sofá da sala, as escadas encaminham para o sanitário, as ruínas oferecem esconderijos e saídas inusitadas.*' Mónica Guerreiro, «Essencialidade, austeridade, silêncio: João Mendes Ribeiro», *Sinais de Cena*, Dezembro de 2004, 19.

220 Ribeiro e Raposo, Conversa entre João Mendes Ribeiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

3.116 - 3.122 Casa de Chá

3.123 - 3.124 Casa de Chá
3.126 - 3.127 Vista Interior da Casa de Chá

3.128 Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, João Mendes Ribeiro e Menos é Mais Arquitectura, 2014

3.4.2 Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas (2007-14)

'*Nos casos de recuperação e/ou reabilitação, especialmente tratando-se de edifícios de valor patrimonial, o confronto entre a preservação da preexistência e o carácter provisório e transformável dos novos elementos arquitectónicos, está na base do conceito gerador do projecto.*'[221]

O Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas dos Açores (2007-2014) é o resultado de um concurso limitado por qualificação prévia para a elaboração do Projeto do Centro de Arte Contemporânea dos Açores, promovido pela Direção Regional da Cultura do Governo Regional dos Açores em 2007. O vencedor do concurso foi o consórcio João Mendes Ribeiro Arquitecto Lda. e Menos é Mais Arquitetura Lda.[222] A proposta incluiu a ocupação do conjunto edificado correspondente à antiga Fábrica do Álcool[223] da Ribeira Grande - um edifício do séc. XIX localizado na costa norte da Ilha de S. Miguel -, a sua recuperação e a construção de quatro novos objetos arquitetónicos de linguagem contemporânea, em consonância com o programa preliminar, com um total de seis mil metros quadrados de área útil.[224]

O edifício funciona em colaboração com três instituições afetas à Secretaria Regional de Educação e Cultura: a Biblioteca e Arquivo de Ponta Delgada; o Museu Carlos Machado e o Teatro Micaelense. A sua construção fora da capital do Açores – Ponta Delgada - tem

221 Batista e Ventosa, «"Não sei se há limites precisos"», 27.

222 A equipa João Mendes Ribeiro Arquitecto Lda. e Menos é Mais Arquitetura Lda. já tinha colaborado na Casa das Caldeiras (2008) em Coimbra. Os três autores têm em comum a formação académica na Faculdade de Arquitetura do Porto (FAUP), tendo cada um deles trabalhado com nomes ilustres da chamada Escola do Porto: Cristina Guedes trabalha com Siza Vieira (1991), Francisco Vieira de Campos com Eduardo Souto de Moura (1989-1991) e João Mendes Ribeiro com Fernando Távora (é seu Assistente entre 1991 e 1998 na disciplina de Projecto no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra).

223 Que posteriormente foi utilizada para o sequerio de tabaco e como aquartelamento militar.

224 O dono de obra é a Presidência do Governo Regional dos Açores / Secretaria Regional da Educação, Ciência e Cultura / Direção Regional da Cultura. O projeto do edifício foi desenvolvido entre 2007 e 2010 e a sua construção teve início em 2011 e a sua inauguração acontece em Abril de 2015, apesar de a obra ter sido concluída em Fevereiro de 2014.

como intenção a descentralização cultural pretendendo promover atividades que envolvam populações marginais aos centros mais urbanizados. Neste caso específico encontra-se nas proximidades da povoação Rabo de Peixe, uma zona localmente conhecida de contexto social desfavorecido.[225] Trata-se de mais de 9 000m^2 de área de construção dedicados às artes, que se aproxima, em escala, à Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos em Lisboa (10 000m^2 de área de construção) e ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves (12 600m^2 de área de construção). O Arquipélago não é apenas um museu, mas é um espaço que pretende contribuir para a diversidade da atração turística dos Açores, acrescentando ao turismo em torno da natureza o, muito em voga, turismo cultural.

Os autores do projeto procuraram, como princípio projetual, valorizar o aglomerado construído da fábrica por ser representativo da indústria insular do século XIX, o que leva à manutenção do edificado existente, incluindo a recuperação integral do sistema dos telhados em asnas de madeira, bem como o aproveitamento das caves de tectos abobadados. Os edifícios existentes, com paredes de 75cm de espessura, são em alvenaria de pedra basáltica, enquanto os edifícios novos são em betão aparente, com acabamento polido ou bujardado, ao qual foi adicionado o inerte de pedra vulcânica e um pigmento preto que confere ao betão um tom cinzento mais escuro do que o usual mas que se aproxima do tom das paredes em alvenaria de pedra. Segundo Francisco Vieira de Campos '*há uma intenção muito clara dos nossos trabalhos de ligar a nostalgia com a tecnologia, levar isso ao limite. Como é que nós conseguimos trazer para dentro de uma técnica construtiva actual a matéria que constrói de facto estes edifícios [antigos]*'.[226]

Este conjunto edificado pretende funcionar como uma microcidade[227] onde, através da praça/pátio central, a intenção é construir '*um espaço público que fosse mais referenciado e que tivesse essa relação tensa com as pré-existências, que foram referenciais do ponto de vista volumétrico, do alinhamento*'[228] - um objeto que procura 'habitar' a cidade, o palco e o objeto de cena; bem como o museu e o objeto artístico. Como defende a curadora Sara Matos,[229] que relaciona as práticas do construtivismo russo, tão caras a Mendes Ribeiro, como a '*transgressão das fronteiras' entre áreas disciplinares*,[230] tornando possível olhar para o museu como o equipamento por excelência de aproximação entre a arte e a vida. Da praça distribui-se para os edifícios com as várias funções do Centro de Artes Contemporâneas, a saber: i) edifício A: na

225 Localizada a 20 km de Ponta Delgada a Norte tem-se a marginal e o mar com as Praias de Sta. Bárbara e de Monteverde, do terraço da cafetaria vê-se a Nascente o aglomerado histórico da Ribeira Grande e a Sul a Serra de Água de Pau.

226 Vieira de Campos, Isabel Salema, «O betão encontrou o basalto e isso deu cinzento mais escuro», *PÚBLICO*, de Abril de de 2015, http://www.publico.pt/n1691575.

227 Grande, «Museumania», 14.

228 Salema, «O betão encontrou o basalto e isso deu cinzento mais escuro», de Abril de de 2015.

229 Que desenvolve tese de doutoramento sobre o tema da relação entre arte e espacialidade, cujo estudo também incide sobre a relação arte-vida. Sara Matos, «Habitando Espaços: A experiência do Espaço a partir da prática artística: da Escultura à Espacialidade. Doutoramento em Belas Artes, Especialidade de Escultura» (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2012).

230 Ibid., 52.

entrada principal a Nascente encontra-se a única construção branca do conjunto que corresponde à recuperação de uma pré-existência transformada em loja e livraria; ii) edifício B: uma nova construção em betão desativado que corresponde ao edifício das reservas e armazenamento; iii) edifício C: as oficinas e carpintaria correspondem, como o anterior, a uma construção de raiz também em betão aparente; iv) edifício D: finalmente ao chegar à praça central - também o espaço de acolhimento e 'foyer' exterior -, aproxima os edifícios já mencionados ao conjunto arquitetónico que compõe as áreas expositivas, os serviços administrativos, os serviços de educação, o centro de documentação, a biblioteca e a cafetaria com vista privilegiada sobre a envolvente; v) edifício E: também a partir da praça central encontra-se a Black Box - o objeto construído de maior dimensão que corresponde à sala auditório/espaço polivalente, e a todas as áreas de apoio que lhe são afetas, como sejam áreas de apoio técnico-artístico e, ao nível do primeiro piso, laboratórios e estúdios insonorizados de som e imagem.

No Arquipélago encontrou-se quatro problemáticas que contribuem para a identificação do conjunto como uma manifestação de *espaço contaminado*: um átrio como espaço de convergência; o Arquipélago e o conceito *Gesamkunstwerk*; um espaço multifuncional como espaço de continuidade; e a neutralidade do museu - problemáticas analisadas seguidamente de acordo com a sequência proposta.

A maior diferença entre o Arquipélago e os exemplos anteriores é o facto de se tratar de um *found space* [espaço encontrado] em que o espaço tal como era, uma fábrica, é readaptado para as artes, despoletando outro tipo de relações entre o objeto artístico e o espaço onde é *instalado*, bem como com o espaço urbano envolvente. Um *found space* que seja sujeito a uma requalificação no âmbito de espaço museológico e cultural também dá origem à reconceptualização da identidade das áreas urbanas onde esse espaço se encontra. Além disso, atesta a descontinuidade entre a arte moderna – silenciosa, para ser vista no plinto -, e a arte contemporânea – interventiva e comunicativa, conduzindo às possíveis ligações entre a sociedade, a cultura e a economia – uma das dialéticas do capitalismo tardio.

Também o Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas parece aproximar-se de alguns dos conceitos de espaço museológico de Donald Judd, que este último materializa na Fundação Chinati. Por um lado têm em comum a construção de um museu num espaço preexistente com funções anteriores não afeta à atividade museológica; por outro ambos os autores encaram os espaços a ocupar como espaços livres para a realização de exposições e de outras atividades relacionadas com o território artístico. Também é possível fazer alguns paralelismos com a Tate Modern (2000), em Londres, dos arquitetos suíços Herzog & de Meuron onde, tal como no Arquipélago, encontra-se o átrio interior como o espaço, por excelência, de convergência de acontecimentos e possibilidades territoriais. Também na prática destes arquitetos encontra-se a presença de uma compreensão interdisciplinar do espaço, como um encontro entre a arte e a arquitetura devido à forma como transportam conceitos artísticos para a sua prática

arquitetónica, conforme desenvolvido anteriormente.[231]

O Arquipélago surge após a construção de grandes equipamentos museológicos, dos quais se destaca o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto, 1994-99) de Álvaro Siza, como o último a ser construído no âmbito de uma política de centralização das artes. Mais recentemente, nomeadamente nas últimas duas décadas, são aplicadas ações de descentralização dos núcleos culturais associados aos grandes centros urbanos, fazendo surgir pequenos equipamentos dos quais se salienta o Teatro Azul (Teatro Municipal de Almada) (2005) de Manuel Graça Dias, Egas José Vieira e Gonçalo Afonso Dias, localizado num tecido cultural muito ativo, e o Arquipélago onde se procura revitalizar uma área limítrofe e negligenciada culturalmente.

As obras de Mendes Ribeiro apresentam características que poderão ser associadas ao conceito de Obra de Arte Total.[232] No caso específico do Arquipélago é possível encontrar na sua sala multifuncional (Black Box) uma síntese de obras, de conceitos e de autores, desde o século XIX até à atualidade, que se passará a elencar.

O conceito *Gesamkunstwerk* (1849) [Obra de Arte Total] do compositor alemão Richard Wagner, leva este compositor a construir um teatro com o sentido de aplicar as suas teorias – o Teatro de Bayreuth – de cujos aspetos inovadores se destacam: a elevação da plateia, e a inclusão de um fosso de orquestra para aproximar a plateia do palco. Evidenciam-se estas características porque contribuem para a aproximação do olhar de Mendes Ribeiro sobre a espacialidade aplicada às artes performativas. Deste modo, tanto Wagner como Mendes Ribeiro, de forma a concretizar as suas ideias, constroem uma sala de espetáculos de raiz.

Mas é a partir do século XX que se dá a mudança paradigmática ao nível da cenografia que se aproxima do espaço cénico contemporâneo que, tal como Mendes Ribeiro o entende, acaba por ser um espaço de fusão, não só por ser o resultado do contributo de vários autores, mas pela forma como os mesmos se deixam contaminar por outras práticas artísticas. É o caso do arquiteto suíço Adolphe Appia,[233] também designer, filósofo de teatro e teórico em luz cénica e décor - considerado o pioneiro da Cenografia contemporânea, tendo influenciado consideravelmente a cenografia na segunda metade do século XX. Trabalha fascinado pela música de Wagner,

231 Ver Capítulo 2.4.1. Herzog & de Meuron.

232 Antoni Ramon Graels, «Os Dispositivos Cénicos de João Mendes Ribeiro: Uma Aproximação Genealógica», em *Arquitecturas em Palco* (Coimbra: Instituto das Artes, 2007), 21.

233 Foi dos primeiros autores a falar de teatro como uma forma de arte visual e produz os espaços para as suas peças, tornando-se conhecido por isso. Appia acreditava que era possível criar design de palco em vez de tentar imitar uma realidade e considera a luz como o elemento mais importante, como uma projeção do tempo e a integração do corpo no espaço – criava espaços para atividades e movimentos fluídos. Rejeita os cenários bi-dimensionais - introduz a noção de tridimensionalidade do espaço, separado por planos altimétricos, rampas ou escadas. Considerava as suas obras cenários "vivos", porque acreditava que a sombra era tão importante como a luz, de forma a criar uma ligação entre o actor e o cenário da acção no tempo e no espaço. Considerou três elementos fundamentais para criar uma 'mise-en-scene' global e efectiva: movimentos dinâmicos e tridimensionais por parte dos atores; cenários com perpendicularidade; a presença de profundidade e dinâmica horizontal no espaço de performance – luz, espaço e corpo humano integrados – sincronicidade de som, luz e movimento. Finalmente com "Tristan e Isolda" (Milão, 1923), "Ring" (Basileia, 1924-5), ambos com argumento de Wagner, atingiu o auge de representação das suas ideias e conceitos.

dedicando-se a desenvolver experiências técnicas sobre as suas peças musicais. Em 1910 a sua colaboração com o coreógrafo Jaques-Dalcroze em Hellerau, Suíça, resulta numa produção onde se inicia uma nova aproximação ao paradigma contemporâneo da relação do movimento do ator com a cenografia. Posteriormente o cenógrafo e ator inglês Edward Gordon Craig,[234] influenciado por Appia, tem um papel determinante na evolução da cena teatral por se afastar dos conceitos miméticos quer ao nível da dramaturgia quer ao nível dos cenários. Finalmente, outro nome incontornável na história da cenografia do século XX é o ator e teórico russo Vsevolod Meyerhold, cuja notoriedade se integra nas primeiras vanguardas russas da segunda década do século XX, altura em que foi determinante o seu entendimento do espaço cénico como uma extensão da realidade, onde o espaço era pensado em função das necessidades do ator.

No Manifesto e Programa da Bauhaus (1919) apresentado pelo arquiteto alemão Walter Gropius, aquando da fundação da escola, faz um apelo à união das artes como a única forma possível construir um edifício de '*arquitetura notável*'.[235]

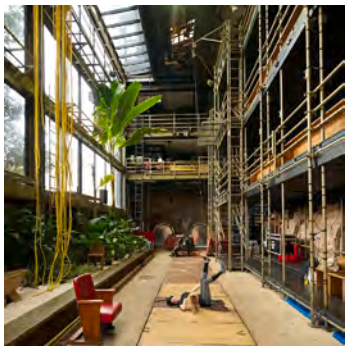
'*The ultimate aim of all visual arts is the complete building! To embellish buildings was once the noblest function of the fine arts; they were the indispensable components of great architecture. Today the arts exist in isolation, from which they can be rescued only through the conscious, cooperative effort of all craftsmen. Architects, painters, and sculptors must recognize anew and learn to grasp the composite character of a building both as an entity and in its separate parts. Only then will their work be imbued with the architectonic spirit which it has lost as "salon art."*.' [236]

É nesta afirmação que se encontra um dos fatores - nomeadamente a aproximação das artes, nas quais se inclui a arquitetura - que se aproximam às ideias de Mendes Ribeiro de contaminação entre os vários territórios artísticos. Assim Gropius retoma o conceito de Obra de Arte Total, aplicado à escola alemã Bauhaus. No mesmo manifesto era evidente o desejo de, mantendo a identidade de cada disciplina, produzir obras que representassem a unificação de todas as artes. A este pensamento está subjacente o conceito de *Gesamkunstwerk* que se torna um dos *leitmotivs* do ensino da Bauhaus. '*Na Bauhaus de Weimar, o teatro substituiu a arquitetura*

234 Edward Gordon Craig é o primeiro artista inglês a escrever sobre a Teoria do Teatro muito valorizada em França e na Rússia, sendo que muitas das suas ideias têm semelhanças com as de Wagner e Appia. **Craig** rejeita aspectos decorativos e de imitação em palco, quer ao nível da dramaturgia, quer ao nível dos cenários, pretendendo retirar dos seus projectos quaisquer resquícios naturalistas. No seu livro "On the Art of Theatre" (1911) [A arte do teatro] discute a natureza do teatro como uma arte colaborativa, e considera a performance uma simbiose entre som, forma, luz e movimento. Desenvolve o conceito da "Uber Marionette" onde demostra o desejo de questionar o papel do ator na performance – um ator sem ego, capaz de controlar o corpo, libertando-se da sua limitação corporal e gestos afetados pelo humanismo, como em certas formas de teatro asiático (o teatro clássico hindu – representa o ideal de Craig) em que o corpo do performer ganha atributos de marionete.

235 Walter Gropius, «Document3 - GropBau19.pdf», maria helena buszec, 1919, http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/Readings/GropBau19.pdf.

236 Ibid.



3.129 Teatro Schaubühne, Peter Stein, 1978, Berlim
3.130 Teatro Oficina, Lina Bo Bardi, 1984, S. Paulo

visto que podia ser a obra orquestral, unificadora das artes e dos ofícios. Nele teria de confluir a missão das oficinas da escola. Nele criar-se-ia espaço'.[237] O facto do ateliê de arquitetura da Bauhaus só ter tido o seu início em 1927 teve influência no protagonismo do ateliê de teatro como a prática artística unificadora dos vários ofícios ensinados na escola.

Devido à importância do ateliê de teatro na Bauhaus sobressaem outros autores com as suas inovações ao nível do espaço cénico dos quais se destaca o diretor e produtor alemão Erwin Piscator que, conjuntamente com Walter Gropius, realiza o projeto de *Teatro Total* (1927). Piscator investigava sobre a possibilidade de construir um espaço, concretamente um edifício, que promovesse a aproximação do público ao palco, que possibilitasse a utilização de técnicas multimédia mas, sobretudo, que representasse um espaço de propaganda política.[238] O projeto era ambicioso - na solução para o edifício, totalmente revestido a vidro, na tecnologia de cena que incluía o rebaixamento do pavimento, ou na possibilidade do palco proscénio ser alterado para outros tipos de palco removendo qualquer tipo de barreiras entre audiência e palco - e, apesar dos planos totalmente inovadores, o projeto nunca chegou a ser concretizado. No entanto, outros projetos relacionados com espaços para teatro foram desenvolvidos na Bauhaus como o *Teatro-U* (1924) de Farkas Molnár, o *Teatro da Totalidade* (1925) do artista húngaro Moholy-Nagy, o *Teatro Espacial* (1926) de Xanti Schawinski, e o *Teatro Esférico* (1926) de Andor Weininger.

Assim, com o contributo da Obra de Arte Total de Wagner, mais tarde repensado por Gropius; com a ênfase dada à tridimensionalidade e ao movimento do corpo no espaço por Appia; com a renúncia à representatividade espacial de Craig; com o espaço cénico ao serviço do ator de Meyerhold; ou com a ideia de um teatro multifuncional de Piscator e Gropius, reúnem-se as condições, ao longo da primeira metade do século XX, para a elaboração teórica sobre os conceitos de espaço cénico. Estas elaborações irão contribuir para o aparecimento de diversas formas de materialização informando, não só o espaço cénico contemporâneo para teatro, dança e música, mas também o que virá a ser desenvolvido mais tarde como práticas artísticas

237 Graels, «Os Dispositivos Cénicos de João Mendes Ribeiro: Uma Aproximação Genealógica», 22.
238 Ibid.

inovadoras. Refere-se, especificamente, à *performance* e ao *happening,* duas correntes que irão contribuir para duas referências de maior importância na construção da *Black Box* ou Sala Multifuncional do Arquipélago: o Teatro Schaubühne (1978) em Berlim, do encenador alemão Peter Stein, e no Teatro Oficina (1984) em S. Paulo, de Lina Bo Bardi.

O Programa Preliminar do Arquipélago fazia menção à inclusão de um espaço polivalente e multifuncional com a versatilidade de ser adaptável a acomodar espetáculos oriundos das várias áreas das artes performativas tal como a dança, o teatro e a música, com uma área entre os 300 e os 400m^2. Mendes Ribeiro com a sua dupla área de incidência profissional – a arquitetura e a cenografia - já muito tinha refletido sobre a possibilidade da existência de um espaço dessa natureza, e encontra aqui a possibilidade de o materializar. Juntamente com os arquitetos seus parceiros neste projeto, encontra no Arquipélago o lugar para pôr em prática reflexões sobre as *contaminações* entre arquitetura e as artes cénicas, que representam mais de vinte anos de trabalho.[239]

Os projetistas encontram no Teatro Schaubühne,[240] e no Teatro Oficina,[241] as duas obras referência para o auditório polivalente do *Arquipélago*. Ambos os exemplos tornam-se espaços icónicos de rutura com ideias pré-estabelecidas sobre o conceito de espaço para as artes cénicas, introduzindo novos olhares, valores e abordagens ao espaço performativo.

O Teatro Schaubühne que interessa a Mendes Ribeiro não é apenas a versão original de Mendelsohn, mas a sua versão alterada que surge sob a direção de Peter Stein, no fim dos anos 1970. Stein faz obras de remodelação no espaço de forma a extinguir a separação entre os atores e o público criando um espaço de cena integral e corrida que, através do seu seccionamento, possibilita outros tipos de cena, desde a cena frontal, em círculo, ou em arena.

O Teatro Oficina em S. Paulo reflete um conceito único de 'fazer' teatro totalmente inovador. Os aspetos que lhe conferem maior notoriedade são o facto de se tratar de um espaço contínuo, retangular, muito estreito (9m x 50m); ter o pavimento em terra batida; ter uma fachada totalmente envidraçada com um grande canteiro adjacente com plantas naturais; e, finalmente,

239 '*Pareceu-me que tinha aqui condições para desenvolver um projeto particular muito a partir da minha experiencia com a artes cénicas mas aqui, claramente como arquiteto - como projetista a construir um novo lugar de teatro, se quisermos, físico, e que permitisse trabalhar todas as disciplinas e, portanto, eu diria que este projeto faz muito a síntese de toda a minha reflexão sobre as artes cénicas e performativas*.' Ribeiro e Raposo, Conversa entre João Mendes Ribeiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

240 Teatro Schaubühne localiza-se na Praça Lehniner Platz, na área de Wilmerdorf em Berlim e foi construído em 1928 com projeto do arquiteto alemão Erich Mendelsohn no âmbito de um projeto urbano mais vasto denominado WOGA que, além de habitação, incluía lojas, outros equipamentos e parques. Após a Segunda Guerra Mundial é ocupado como cinema e posteriormente como teatro musical. Por coincidência a coreógrafa Sasha Waltz, autora de referência para Mendes Ribeiro, foi a diretora artística do Schaubühne entre 2000 e 2005.

241 O Teatro Oficina foi construído em 1984, para o grupo de teatro do encenador José Celso Martinez Correa na cidade de S. Paulo com projeto de Lina Bo Bardi tratando-se do que os brasileiros denominam de 'teatro-pista', um espaço com uma parede um vidro e um teto retrátil que é completamente inovador relativamente estereotipo de espaço para teatro. Através da transparência liga o teatro às vivências urbanas circundantes assim como traz para o seu interior o quotidiano dos habitantes que se envolvem nas atividades do mesmo.

pelo facto de ser uma sala sem teto, ou seja é uma sala a céu aberto. Apesar de se tratar de um espaço longilíneo consegue assumir diversas configurações, uma vez que tem um palco rampeado, tipo *passerelle* no sentido longitudinal, com a plateia organizada em galerias que se distribuem em altura através de andaimes e que acompanha o palco rampeado lateralmente.

Com as referências de Schaubühne, como espaço de cena contínua, e do Teatro Oficina, como espaço de continuidade com o espaço público, os autores do Arquipélago conseguem uma sala multifuncional, um *espaço contaminado* por ideias e conceitos oriundos de áreas disciplinares que se complementam. Tal como o espaço de Lina Bo Bardi, a *Black Box* tem uma janela com 18 metros de comprimento, que é uma abertura física para o foyer exterior de acolhimento do Centro de Artes, permitindo que os atores, performers e bailarinos passem a trabalhar, diariamente, num espaço com luz natural,[242] em relação permanente com o espaço público. Por outro lado, conseguem uma sala que, em consonância com o Schaubühne, apresenta uma cena integral que poderá ter diversas configurações conforme a natureza do espetáculo, reforçando a versatilidade do espaço. É a partir de toda esta narrativa que Mendes Ribeiro faz a sua síntese e, juntamente com Cristina Guedes e Francisco Vieira Campos, a materializa na *Black Box* do Arquipélago. Sobre esta obra os autores afirmam tratar-se da maior área de construção nova relativamente ao conjunto Arquipélago, uma vez que as construções existentes não teriam a capacidade de se adaptarem às necessidades daquele género de espaço. Tal como em muitos dos exemplos referidos anteriormente, também aqui se encontra uma sala que não tem separação formal e permanente entre palco e audiência, embora seja possível de fazê-lo por se tratar de um espaço flexível pensado de forma a acolher vários tipos de espetáculos.[243]

Desta forma, Cristina Guedes, Francisco Vieira Campos e João Mendes Ribeiro, numa intervenção sobre o património constroem uma nova realidade que sugere novos conceitos espaciais, os quais apenas podem existir pelo confronto que estabelecem entre vários territórios disciplinares. Esse confronto permite-lhes encontrar uma nova abordagem arquitetónica aplicável a projetos que impliquem a requalificação e readaptação de espaços existentes em continuidade com novos objetos arquitetónicos que integram o conjunto.

242 '*Um espetáculo leva três meses a construir, mas eu preciso da black box a meia dúzia de dias da estreia, quando faço desenho de luz, significa que os atores estão a trabalhar numa caixa negra durante três meses, durante toda a via, por causa de meia dúzia de dias durante o espetáculo*.' (Ribeiro, Isabel Salema, «O betão encontrou o basalto e isso deu cinzento mais escuro», *PÚBLICO*, de Abril de de 2015.

243 '*Esta versatilidade é possível através de um sistema de equipamentos móveis instalado no chão e no tecto, de fácil montagem e desmontagem. O pavimento da sala é integralmente composto por uma sucessão de praticáveis independentes com estrutura de alumínio coberta com placas de contraplacado que podem ser regulados até uma altura de 1,15m. Sobre este sistema de quarteladas assentarão, nas diversas combinações possíveis, as cadeiras da plateia*.' Memória Descritiva – Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2014. Arquivo João Mendes Ribeiro.

3.5 A Matéria e o Vazio na Obra de Aires Mateus

'*A arquitectura é uma arte que tem como finalidade a construção, a materialização. Mesmo que ela não seja materializada, é preciso ter como finalidade esta concretização. Essa é, talvez, a ideia que separa a arquitetura das outras artes.*'[244]

Manuel e Francisco Aires Mateus[245] começam a sua prática no ateliê do arquiteto Gonçalo Byrne com quem estabelecem uma relação de afinidade e proximidade já durante a sua formação académica na FAUTL. Durante essa experiência lidam com escalas construtivas de equipamentos públicos onde vão aprendendo a 'construir' destacando-se o edifício da Reitoria da Universidade Nova de Lisboa (1998). No entanto é a partir da casa de Alenquer (1999-2002), da *casa labirinto* de Alvalade[246] (1999-2000), e a Casa de Sines (2000) que surge uma autonomia relativamente ao domínio construtivo que lhes permite explorar aspetos plásticos dentro dos limites da arquitetura. Consideram que nesta fase da sua obra se encontra um fio condutor entre os projetos que é '*a ideia de tensão dentro da própria ideia de construção*' que se relaciona com a ideia de que a arquitetura existe pela matéria, e que '*a matéria concentra-se dentro de um determinado campo, esse campo é uma identidade, essa identidade tem uma lógica intrínseca, tem um interior, e tem uma forma de reacção com o exterior; portanto o que interessa é a concentração sobre esse campo*'.[247]

Esse campo de identidade para Aires Mateus é onde procuram, com a sua prática, aplicar conceitos de investigação, teóricos e práticos, ao nível do projeto e da construção encontrando, principalmente nas habitações unifamiliares, o lugar preferencial de laboratório e de experimentação para a sua aplicação.[248] Estes autores encontram na arquitetura, enquanto disciplina, princípios teóricos e históricos basilares para a fundamentação das suas espacialidades. No entanto, segundo o arquiteto Manuel Mateus '*a arquitetura alimenta-se de tudo*'[249] incluindo de todas as formas de arte nomeadamente da precisão construtiva também encontrada nas artes visuais. Na realidade,

244 Manuel Aires Mateus et al., «Aires Mateus: A Sedução não interessa para nada», *Nu: Sexo*, Março de 2003, 12.

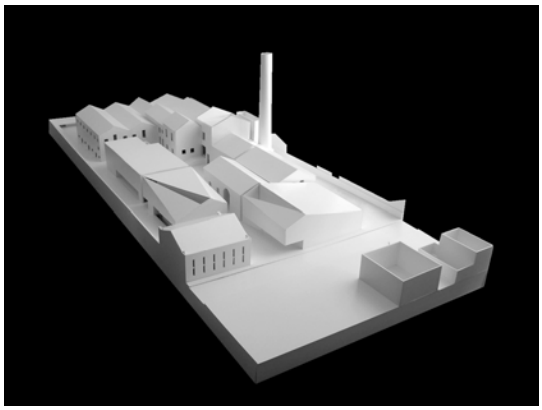
245 Manuel Aires Mateus (n. 1963) e Francisco Aires Mateus (n. 1964) são ambos licenciados pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, destacando-se dessa fase os ensinamentos dos arquitetos Manuel Taínha (n. 1922, m. 2012); Duarte Cabral de Mello (n. 1941, m. 2013); Gonçalo Sousa Byrne (n.1941), com quem passam a colaborar, no seu ateliê, desde 1988. Iniciam a sua prática individual ainda nas instalações do ateliê de Byrne. Dão aulas na Faculdade onde obtêm a licenciatura (1986-1997), mais tarde na Universidade Lusíada de Lisboa (1988-1990), na Universidade Autónoma de Lisboa (1998-2004), na Universidade de Harvard nos EUA (2002) e atualmente (desde 2001) dão aulas em Mendrizio – Università delle Svizzera Italiana.

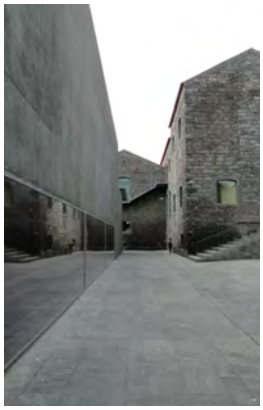
246 Projeto não construído.

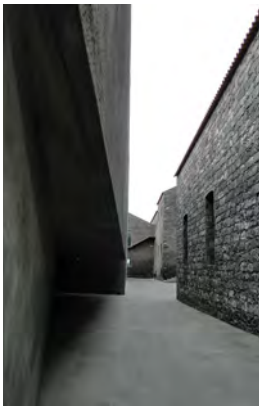
247 Manuel Aires Mateus, Francisco Aires Mateus, e Ricardo Carvalho, «On the Permanence of Ideas. A Conversation with Manuel and Francisco Aires Mateus», *El Croquis: Aires Mateus: 2002-2011. Building the Mould of Space*, 2011, 17.

248 Emilio Tuñon, «Sem Coelhos na Cartola», *Aires Mateus*, 2005, 1 do texto (cat. sem paginação).

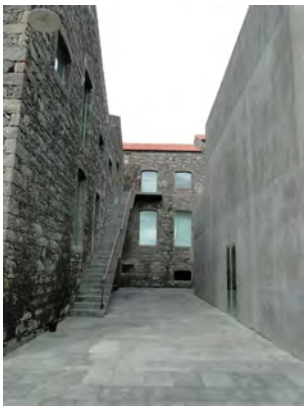
249 Manuel Aires Mateus e Gabriela Raposo, Conversa entre Manuel Aires Mateus e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?», áudio e vídeo, 29 de Janeiro de 2015.



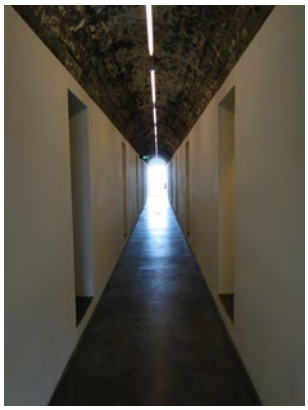


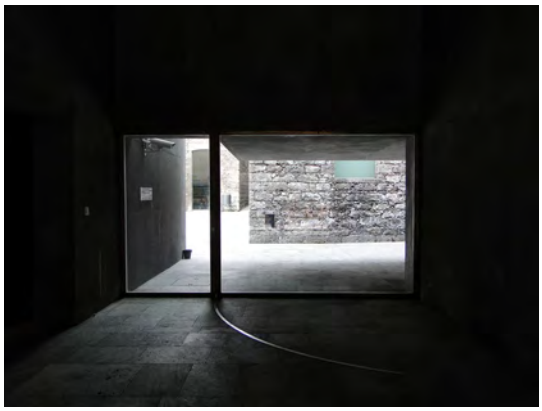


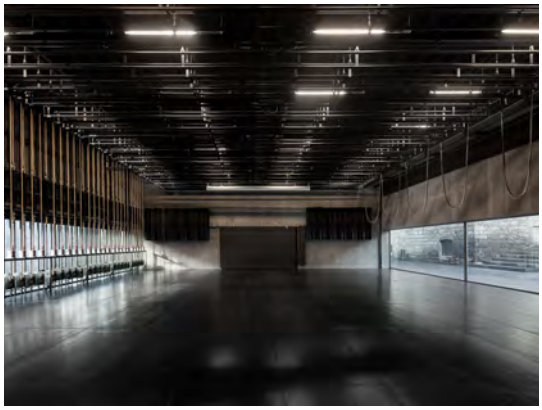
3.131 Maquete, Arquipélago
3.132 - 3.133 Praça/Pátio do Arquipélago

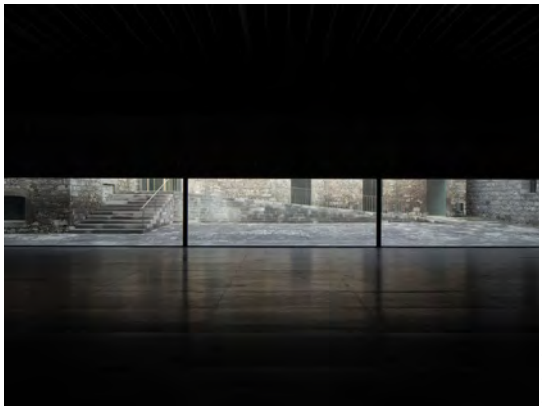


3.134 - 3.135 Zona de entrada no Arquipélago
3.136 Vista Exterior Arquipélago
3.137 Vista a partir de uma das coberturas do Arquipélago
3.138 Sala de trabalho do Arquipélago
3.139 Escadas espaço expositivo do Arquipélago









3.140 Celas expositivas do Arquipélago
3.141 Acesso a sala de espetáculos do Arquipélago
3.142 - 3.143 Black Box do Arquipélago

o que mais lhes interessa na arte '*é a possibilidade de recuo. De precisão. Como não há factores de constrangimento (como na arquitetura) há uma precisão na resposta*'.[250]

Durante a entrevista realizada no contexto desta investigação o arquiteto Manuel Aires Mateus faz referência a várias formas de arte - desde a dança, à escultura, à arquitetura barroca -, como aspetos que foram tendo, maior ou menor, presença ao longo da sua vida.[251] No entanto, refere o artista americano Richard Serra como o autor cuja obra o tem acompanhado de forma mais permanente. A dupla Aires Mateus, ao investigar sobre a precisão da obra de Serra, vão além do entendimento da obra de arte como forma de comunicação projetual,[252] implica compreender como lidar com a matéria – onde a precisão é entendida pelos seus aspetos construtivos, como pertencente a uma ideologia construtiva, e arquitetónica. Tal como a obra de Serra se aproxima da arte conceptual,[253] na obra dos Aires Mateus de salientar não é só a materialidade, mas também os conceitos subjacentes à construção da obra. Sendo ao nível do experimentalismo que exploram, e ao nível da materialidade na sua arquitetura, que se aproximam das metodologias artísticas processuais e conceptuais do escultor americano.

'*Já não têm interesse as definições clássicas entre arquitectura e escultura, porque são bastante redutoras. Interessa imenso o campo da experimentação artística, principalmente, pela clareza que ela transporta. (...) Para mim, a arquitectura é uma arte e é nesse campo que ela me interessa. A diferença entre a arte e a arquitectura residirá na transposição da ideia. Quando estamos perante uma obra de Richard Serra ela é. Porque se ela não for, ela não é nada. Essa identidade é central, porque transporta a ideia, a tensão, a materialidade, a interferência com a nossa vida e o seu peso.*' [254]

Aires Mateus manifestam igualmente um interesse pela ideia da arquitetura como arte da permanência, não só por uma espécie de 'eternidade' material do espaço mas pela permanência da ideia.[255] A construção física de um edifício permite a materialização da ideia que permanece no tempo e no espaço. Outro caso que é possível associar aos seus interesses, do projeto do escultor basco Eduardo Chillida na Montanha de Tindaya, é o denominado *Monumento à Tolerância* (1995), onde o autor pretendia *transformar* a montanha de Tindaya, em Fuerteventura, uma das ilhas Canárias, numa imensa escultura. Trata-se de um projeto sobre o qual Chillida começa

250 Ibid.
251 Ibid.
252 Manuel Aires Mateus e Francisco Aires Mateus, «Exercício de estilo. Reconversão de um antigo armazém numa Habitação unimiliar, em Brejos de Azeitão», *Arquitectura & Construção*, Julho de 2005, 77.
253 Ver Capítulo 1.3.1 O Espaço e a arte no campo expandido.
254 Manuel Aires Mateus, Luís Santiago Batista, e Margarida Ventosa, «Terminar uma obra é como deixar uma ruína: Manuel Aires Mateus com a arq.'a», *Arq'a*, Fevereiro de 2007, 25.
255 Ibid.

a refletir no início dos anos 1980, no entanto o local e a definição do projeto é concretizada somente em 1995, e incluía a escavação de um corredor que dava acesso a um cubo com quatrocentos metros de altura dentro da montanha.[256]

A analogia da obra de Aires Mateus com as artes visuais tem sido recorrente. Normalmente estes autores utilizam imagens, algumas fora do contexto da arquitetura, como os Penhascos na Ilha Inis Meain na Irlanda; a Calçada do Gigante na Irlanda do Norte; a Gruta de Tibério em Sperlonga, na Itália; e outras no âmbito da arquitetura histórica como a Igreja Beta Gyorgis, Lalibela, Etópia; as Pirâmides de Giza no Ciro, no Egipto; o Templo de Mercúrio em Baiae, na Itália; ou uma pedreira em Monsaraz, no Alentejo - em que todos os exemplos, anunciam espacialidade. A Casa de Monsaraz (2007-) é, por excelência, a referência aos monumentos clássicos e históricos - as imagens que os autores associam à apresentação deste projeto são as já mencionadas Gruta de Tibério e o Templo de Diana e as termas/templo de Mercúrio; o Domus Aurea de Nero em Roma; e a Villa de Adriano em Tivoli. Estas referências parecem procurar enaltecer a arquitetura como uma experiência fenomenológica associada ao seu contexto cultural, bem como uma aproximação à memória do espaço. Outras obras auxiliam as suas metodologias de trabalho, como a Igreja de São Carlos das Quatro Fontes (1634-46) do arquiteto suíço Francesco Borromini,[257] que impressiona profundamente Manuel Mateus aquando da sua primeira visita a este espaço.

Como influências arquitetónicas permanentes na sua obra, além do mencionado Borromini – nomeadamente na metodologia que utiliza para a abordagem de questões espaciais, na forma como trabalha as paredes não como planos mas como campos de intervenção[258] e o arquiteto italiano Andrea Palladio;[259] Álvaro Siza; e o arquiteto suíço Peter Zumthor. Entre as obras de referência destes autores encontra-se, frequentemente, exemplos de objetos arquitetónicos cujos volumes habitados - construídos por subtração do espaço – enaltecem o espaço remanescente. A plasticidade das suas obras faz com que a arte pareça 'entrar' na parte inicial da ideia projetual, tornando a ligação da arte nas suas espacialidades como um elemento permanentemente presente, refletindo-se na sua forma de pensar o espaço. Daí a seleção de duas das suas obras como objeto de estudo desta investigação, por nas mesmas se encontrarem *contaminações* entre a arte e a arquitetura enquanto áreas disciplinares aí ressonantes.

Sobre o seu interesse pela arte como área disciplinar afirmam que '*a precisão que a arte pressupõe*

256 «La familia Chillida cede a Canarias el proyecto Tindaya | Cultura | EL PAÍS», acedido 16 de Junho de 2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/24/actualidad/1427226626_084656.html.

257 Arquiteto barroco que, apesar de nascer na Suiça, vai estudar para Itália muito novo, onde se estabelece e ganha cidadania italiana. Desenvolve uma obra única com um forte interesse na arquitetura de Michelangelo e da Antiguidade. Das suas obras destacam-se a igreja San Carlo alle Quattro Fontane (1634-1646), o Oratorio dei Filippini (1637-1650), a Igreja Sant' Ivo alla Sapienza (1640-1650), entre outras.

258 Mateus, Mateus, e Carvalho, «On the Permanence of Ideas», 17.

259 Em que da sua obra se destacam vários edifícos entre os quais a emblemática Villa La Rotonda (1566-1590) em Vicenza, Itália, e a obra escrita «I quattro libri dell'architettura» (1570).

3.144 Simulação do Monumento à Tolerância, Eduardo Chillida, 1995, Montanha de Tindaya
3.145 Pedreira em Monsaraz, Alentejo

interessa porque a arquitectura também a deve pressupor: marcar o sentido artístico da tradução da ideia e da tradução de uma posição. É por aí que nos interessa a ponte com a arte'.[260] Vários autores como os arquitetos Ruan Antonio Cortés, Diogo Seixas Lopes, Luís Santiago Batista, e o curador Delfim Sardo, encontram afinidades entre as suas obras e as artes visuais, encontrando expressões como: '*arquitetura conceptual e depuração cenográfica*';[261] '*campo de confluência entre práticas projectuais e formais*'[262] - associado à arte contemporânea, e '*permeabilidade do espaço*'[263] associada aos trabalhos de Gordon Matta-Clark; '*contraposição entre abstração e realidade e sensibilidade material*',[264] associadas ao Suprematismo e vanguardas europeias dos anos 10 e 20 do século XX; '*sensibilidade e materialidade pura*' e '*espacialidade cubista*'.[265] Aqui é permitido concluir que na sua obra encontra-se uma amplitude metodológica e cultura arquitetónica que incluem possibilidades e universos de ação mais livres, contribuindo para a compreensão da proximidade da espacialidade das obras destes autores com contaminações oriundas do universo da arte enquanto área disciplinar. No entanto, a expressão gráfica dos seus desenhos, como forma de comunicação de ideias e conceitos, também parece aproximar-se dos territórios artísticos. As peças desenhados dos seus projetos - como as plantas, cortes e alçados - contêm informação também, sobre as suas opções estéticas, como é o caso da exposição realizada no Centro Cultural de Belém (CCB) em 2005.[266]

Esta exposição individual representou um marco no percurso da dupla Aires Mateus, uma síntese das suas intenções projetuais, que clarifica o seu *caminho* e a sua unicidade, que '*apresenta, em simultâneo, representação e experiência da arquitetura*'.[267] O desenho da própria exposição é um prolongamento da investigação que os ocupava na altura e da sua compreensão

260 Manuel Aires Mateus et al., «Manuel Aires Mateus e Francisco Aires Mateus: conversam com José Adrião e Ricardo Carvalho, Lisboa, 6 de Fevereiro de 2007», *Jornal dos Arquitectos*, Março de 2007, 77.
261 Luís Santiago Batista, «Abstracções Radicais. Frank Gehry e Aires Mateus», *Arq'a*, Fevereiro de 2007, 8.
262 Delfim Sardo, «Liminal», *Aires Mateus*, 2005.
263 Ibid.
264 Diogo Seixas Lopes, «Abstraktkabinett», *Aires Mateus*, 2005.
265 Ibid.
266 Exposição no Centro Cultural de Belém (CCB) comissariada por Diogo Seixas Lopes, patente entre 14 de Outubro de 2005 e 15 de Janeiro de 2006.
267 Sardo, «Liminal».

3.146 - 1.47 Casa de Monsaraz, Aires Mateus, 2007-, Alentejo

espacial, quer seja arquitetónica, expositiva e artística. Também nos textos de Diogo Seixas Lopes, de Delfim Sardo, e do arquiteto espanhol Emílio Tuñon, produzidos para o catálogo, são enunciados os aspetos sobre os quais estes autores acreditam que se fundamenta essa afinidade. Nesta exposição Aires Mateus simulam experiências habitacionais de alguns projetos como da Casa de Azeitão, permitindo ao visitante deambular por baixo dos volumes suspensos da casa aproximando-o da experiência física da arquitetura por um lado, e da instalação por outro, por se tratar de uma *representação* espacial, e não do seu espaço real.

No catálogo da exposição no CCB, Lopes sugere que a contraposição da abstração com a realidade é o que torna a obra dos Aires Mateus mais provocatória e emblemática. Refere que nas suas obras encontra-se '*uma clareza que se reverte numa forma de suprematismo, estruturas de sensibilidade e materialidade puras que afinal evocam as vanguardas europeias dos anos 10 e 20 do séc. XX'* .[268] Os arquitetos, nesta obra (a exposição), revelam uma vasta cultura arquitetónica que possibilita uma variedade de possibilidades espaciais – daí a comparação de Lopes, sobre a abstração das obras dos Aires Mateus, com os *Prouns* de El Lissitzky e os *Planits* de Kazimir Malevitch, na exploração de um universo não figurativo, fazendo referência, também, ao *Abstrackt Kabinet*[269] de Lissitzky, onde o espetador passa a interveniente espacial ao deslocar os planos deslizáveis para a revelação das obras contidas no seu interior.[270]

Outro exemplo onde é evidente a relação da obra destes autores com as artes visuais é na instalação *Voids*[271] que desenvolvem para a Bienal de Veneza 2010. Aqui os arquitetos apresentam elementos definíveis num território ambíguo entre a maquete, a escultura e a instalação, onde é enaltecido o negativo do espaço construído, como 'materializam' o espaço vazio de algumas das suas obras onde o espaço vazio é valorizado.[272] Sobre *Voids* Nuno Crespo comenta que a dupla de arquitetos encontra no vazio '*diferente do nada, enquanto possibilidade de desenvolvimento,*

268 Lopes, «Abstraktkabinett».
269 Sobre o tema da relação das primeiras vanguardas russas com o conceito de *espaço contaminado* ver Capítulo 1.2.3. A arquitetura do *Proun-Room*.
270 Lopes, «Abstraktkabinett», 2 do texto (cat. sem paginação).
271 Instalação integrada na Exposição "People Meet in Architecture", Bienal de Veneza Palazzo delle Esposizioni, Giardini, Março-Agosto 2010, curadoria da arquiteta japonesa Kazuyo Sejima (n. 1956).
272 Como fazem nas Casas de Monsaraz e na da Aroeira, entre outros exemplos, sendo estes os mais notáveis.

elementos de organização espacial e, sobretudo, uma vocação'.[273] Da mesma forma, os autores acrescentam que:

'*O espaço é um vazio, um punhado de ar. Enformado por matéria que define o seu limite. A sua precisão coincide com a precisão da existência necessária que em seu tempo lhe confere identidade. Desenhar espaços é desenhar possibilidades do âmbito da vida materializando o limite. Espaço definido pela sua forma, textura, cor, temperatura, luz, constrói-se também com o vazio. Uma subtracção, processo mental de controlo da construção que elege o espaço como central, adicionando a subtracção, construindo a escavação, um processo que desloca da forma para a vida, o centro da experiência tornando o espaço protagonista central, quase autónomo, quase total*.'[274]

No caso da instalação *Radix* (2012) - uma instalação/escultura realizada no âmbito da 13ª Bienal de Veneza,[275] 2012 -, é concebido um elemento colocado nas docas do *Arsenale*, construído em aço, com a forma aproximada de um objeto paralelepipédico intersetado por várias calotas, assente no chão por três suportes. Neste caso, tendo como mote as galerias do Arsenale, Aires Mateus retomam o exercício formal da Casa de Monsaraz onde são convocadas memórias de edifícios históricos com cúpulas que os encimam, ao mesmo tempo que representa um objeto que respira contemporaneidade devido à escala escultórica que o torna um elemento híbrido. A denominação de híbrido é pelo facto de ser uma escultura que também pode ser um abrigo devido à sua dimensão, adequada à escala humana, procurando ter como referência as arcadas das galerias existentes na zona do Arsenal em Veneza.

Sobre as obras de Aires Mateus o arquiteto, professor e crítico, italiano Alberto Ferlenga considera que esta dupla de arquitetos, longe dos códigos da escola do Porto, por terem realizado os seus estudos em Lisboa, focam-se em temas do espaço e da paisagem '*and avant-garde circles in recent years*',[276] o que os liberta das grandes referências históricas como Alvar Aalto e Le Corbusier, entre outros.[277] Desta forma Ferlenga defende que estas circunstâncias capacitam esta dupla de arquitetos de um sentido crítico e objetivo sobre as suas experiências, das quais permanece apenas o essencial, sendo que a sua investigação sobre a arquitetura italiana e americana do século XX, adaptada ao contexto português, é o que contribui para o interesse por temáticas como *profundidade* e *escavação* - ideias conceptuais frequentemente aplicadas nas

273 Nuno Crespo, «Praticar o Vazio», em *Voids* (Lisboa: Athena, Babel, 2011), 15.
274 Manuel Aires Mateus e Francisco Aires Mateus, «Voids: o espaço é um vazio, um punhado de ar», *Arq'a*, Janeiro de 2011, 126.
275 Instalação integrada exposição 'Lisbon Ground' na 13ª Bienal de Veneza com curadoria do arquiteto inglês David Chipperfield (n. 1953), de Agosto-Novembro 2012
276 Ibid.
277 Ibid.

3.148 *Voids*, Aires Mateus, 2010

suas obras.[278]

As obras selecionadas como caso de estudo são: Casa em Brejos de Azeitão (2000-03) e a Casa de Alenquer (1999-2001). Em cada uma das casas selecionadas são identificados aspetos que as associam ao *espaço contaminado*. Na Casa de Alenquer: 'espaço exterior que reflete interioridade'; 'tensão espacial entre tempos de existência arquitetónica'; 'objeto escultórico habitável'. Na casa de Azeitão: 'matéria como espaço habitável'- '*walls have feelings*';[279] 'espaço intersticial; e 'suspensão cubista'. Em ambas as obras encontra-se, por um lado uma dialética entre densidade/matéria/peso/vazio/peso/limite e, por outro, uma maior liberdade formal que propõe formas de habitabilidade que testam o seu limite funcional.

A presença da ruína como ponto de partida para ambos os casos faz com que os autores, nestas duas obras, reconheçam na ruína um interesse poético que permite a relação de uma preexistência arquitetónica com um sentido de abstração conceptual. Onde se encontra uma redução formal aplicada às referências históricas arqueológicas[280] libertando a ruína da sua temporalidade. Ambos os casos de estudo localizam-se numa escala temporal, na obra destes autores, que representa uma reorganização da linguagem formal que irão desenvolver em projetos futuros como a ideia do projeto enquanto investigação e experimentação materializável, e a possibilidade real de novas formas de habitabilidade.

Ambos os casos são casas unifamiliares, pois é nesta tipologia que se encontra uma maior liberdade de exploração formal e de identidade com outros territórios disciplinares. É também nesta tipologia que se manifestam a maioria dos seus '*projetos de criação*',[281] onde Aires Mateus, ao remeterem para os temas da habitabilidade, parecem testar os limites de adaptabilidade e conforto habitacional do usufruidor ao espaço que lhe é dedicado. O arquiteto Ricardo Carvalho assinala a distinção entre os '*projetos de criação e projetos de continuação*',[282] incluindo as casas na primeira categoria como as casas selecionadas como caso de estudo e a Casa na Aroeira

278 Ibid.
279 Katherine Shonfield, *Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City* (London ; New York: Routledge, 2000).
280 Ferlenga, «Lievi Masse», 107.
281 Ricardo Carvalho, Mateus, Mateus, e Carvalho, «On the Permanence of Ideas», 8.
282 Ibid.

3.149 *Radix*, Aires Mateus, 2012

(2008-10) onde é explorada a experimentação espacial, formal e habitacional. Na segunda categoria parece fundamental incluir o projeto, não realizado, para o concurso Internacional do Pólo Cultural e Cívico em Benavento, Itália (2006).[283] Segundo a dupla Aires Mateus um projeto de continuidade implica a exploração de aspetos tipológicos e construtivos que, muitas vezes estão inseridos em contextos históricos afetos a programas exigentes quer do ponto de vista funcional, quer do ponto de vista do contexto urbano, normalmente histórico em que se inserem.[284]

3.5.1 Casa de Alenquer (1999-2002)

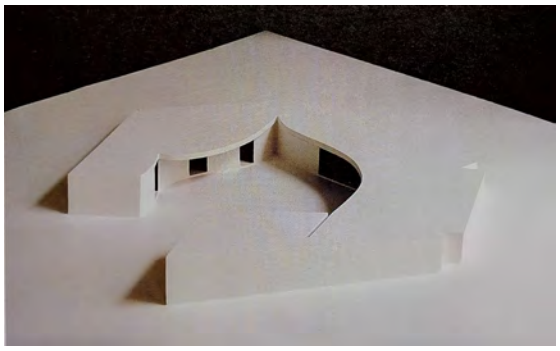
'Porque o que nos interessa fundamentalmente é a tensão entre estes dois elementos, e a espacialidade. Isto é uma coisa que tem a ver com imensos artistas. Encontras 'n' artistas na pintura, na escultura, na 'Land Art', na instalação, até no vídeo, que é uma matéria fantástica.'[285]

A Casa de Alenquer (1999-2002) é uma habitação unifamiliar localizada no centro histórico de

283 Sobre o projeto de Benavento e a sua condição de projeto de continuidade diz-nos Manuel Aires Mateus: '*O projeto de Benevento, em Itália, um projeto teórico [em] que o que fizemos foi a construção da ideia. Ou seja, construímos uma espécie de Rachel Whiteread à outra escala de um negativo, como limite, é o negativo de uma presença desaparecida. O projeto faz-se, constrói-se, entre uma dimensão que desapareceu, que é a dimensão romana. Para ela desenha-se uma espécie de decalco, um negativo, pelo muro do anfiteatro romano, e ganha a sua dimensão. Depois, desenha-se a partir de uma distância homotética, uma espécie de tensão com a cidade que ainda existe e é de origem medieval – são as ruas que existem, e, no fundo, isso desenha uma espécie de limite. E operamos com uma grande liberdade dentro desse limite, porque podemos – espacialmente – fazer o que quisermos, pois aquilo não tem nada de histórico. É tudo completamente contemporâneo. Mas isso também é um projeto em que a espacialidade é, em várias maneiras, completamente óbvio, e aí é evidente a tensão com o Serra, a tensão com a Rachel Whiteread, a tensão com o Chillida depois; são tensões que são óbvias e quase ditas, que se podem dizer quase por linhas*.' Mateus e Raposo, Conversa entre Manuel Aires Mateus e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»

284 Mateus, Mateus, e Carvalho, «On the Permanence of Ideas», 9.

285 Mateus e Raposo, Conversa entre Manuel Aires Mateus e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»



3.150 Casa na Aroeira, Aires Mateus, 2008-10

Alenquer, na Rua da Judiaria, na Freguesia de Triana, que parte do aproveitamento de uma ruína de uma casa setecentista. A ideia inicial de projeto incluía a manutenção do volume original, no entanto durante a elaboração do mesmo deu-se uma derrocada de grande parte da casa, com exceção de algumas das paredes portantes exteriores. O que levou os projetistas a reorganizar as suas ideias, uma vez que passaram a lidar com uma ruína em vez de uma casa a recuperar.

'*Os corredores, quase sistemas de circulação que efectuam uma simbiose entre a organicidade do movimento e a racionalidade da planta, contornam os espaços, instituindo zonas, por vezes como que "interiores" às próprias paredes, outras vezes instituindo áreas amplas, cuja nomenclatura não se restringe aos códigos de nomeação de espaço habituais*.'[286]

O que se entende por '*espaços intersticiais*'[287] Sardo considera-os '*espaços liminais*'[288] – associados a espaços percurso e de passagem que estão presentes quer na Casa de Alenquer, quer na casa de Brejos de Azeitão, quer na exposição do CCB, através de uma arquitetura '*que dialoga com a espacialidade barroca, ascensional e negativa, eles são campos de performatividade para o espectador e, é possível mesmo dizê-lo, campos de negociação pessoal e social*'.[289] E que, associado com a obra do artista Gordon Matta-Clark, como em *Conical Intersect* 2 (1975, Paris),[290] Aires Mateus constroem o espaço vazio enquanto Matta-Clark busca-o através da sua desconstrução. Também a exposição do CCB inclui um fator de representação e de experiência que a aproximam de algumas vertentes dos conceitos do Minimalismo, nomeadamente o envolvimento do espetador na peça expositiva, como um prolongamento da mesma, porque o que é representativo da obra destes autores, nesta exposição, é que além da representação das

286 Sardo, «Liminal», 1 do texto (cat. sem paginação).

287 Expressão retirada da Memória Descritiva da Casa de Alenquer. '*A tensão do projecto acumula-se entre fachadas. O espaço intersticial molda-se no confronto dos dois corpos, das duas geometrias, dos dois tempos. Em mais do que um sentido, propõe-se um habitar entre limites*.' Arquivo Aires Mateus.

288 Sardo, «Liminal», 2 do texto sem paginação. Expressão que Sardo refere ter sido cunhada pelo antropólogo britânico Victor Turner.

289 Ibid., 3 de texto sem paginação.

290 Ver capítulo 1.3.1 O Espaço e a arte no campo expandido.

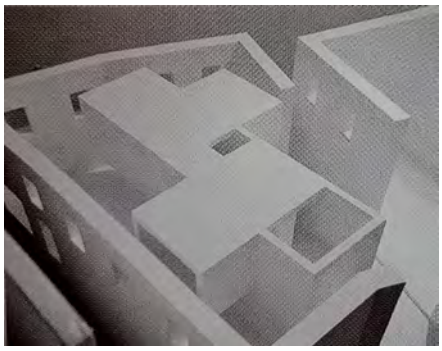
3.151 Casa de Alenquer, Aires Mateus, 1999-2002

obras, as mesmas permitem ao utilizador uma aproximação à experiência da sua arquitetura.[291] Por um lado pela forma como o utente é conduzido ao longo do espaço, por outro como é confrontado com escalas reais de representação arquitetónica espacial. Batista refere-se a espaço intersticial como '*espaço residual*', '*espaço de circulação*', '*espaço de transição*' e '*mediação espacial*'.[292] No Museu do Farol em Cascais (2008) a intenção de Aires Mateus também era a de construir uma parede que representaria a quase totalidade do projeto, sugerindo igualmente, além de um muro habitado, um espaço intersticial.

'*Pensamos que a relação entre espaços é fundamental e exploramos a possibilidade desses elementos, dessas entidades, conterem outros espaços. Estes espaços permitem explorar conceptualmente dois mundos de relação, entre o interior e o exterior. Daí ganharem uma tensão tão grande dentro do nosso trabalho. Muitas vezes utilizamos os espaços servidores para repropor a leitura dos espaços servidos. São por isso espaços muito com condições diferentes, normalmente muito altos ou muito estritos, que pela sua própria existência propõem naturalmente uma releitura do espaço.*'[293]

A reformulação do projeto da Casa de Alenquer incluiu o aproveitamento das paredes originais da ruína e o tratamento do espaço remanescente como um espaço exterior, recetáculo do novo objeto arquitetónico que *pousa* na casa tornada pátio como um objeto escultórico no espaço. Há uma clara distinção entre os dois espaços exteriores que envolvem a casa – um deles é o jardim relvado, que acentua um vazio visual privilegiado sobre a zona histórica de Alenquer, e o espaço remanescente da ruína. Neste último, num lado encontra-se a piscina, no outro é inserido o objeto arquitetónico - quase escultórico – a casa. No entanto a habitabilidade da casa começa nas paredes da ruína, pois o espaço exterior envolvido pelas paredes existentes, tem um pavimento em madeira que realça a ambiguidade de definição desse espaço, aproximando-o do universo material dos espaços interiores. Sobre o exterior que reflete interioridade é possível

291 Sardo, «Liminal».
292 Mateus, Batista, e Ventosa, «Terminar uma obra é como deixar uma ruína», 29.
293 Ibid., 30.



3.152 Maquete da Casa de Alenquer

associá-lo a uma espacialidade que sugere novas habitabilidades, pois transfere para o interior da casa algumas das suas características. Além disso, parece estar-se perante uma casa pátio invertida, pois este último circunda a casa ao mesmo tempo que é o seu centro.

Sobre a importância das paredes existentes na casa de Alenquer e da sua relação com as referências históricas Aires Mateus afirmam algo que informa como lidam com este género de preexistência:

'*É possível usar os exemplos da história da arquitectura de uma forma transversal, ou seja, usar o tempo de forma indeterminada. Essa é a grande liberdade que assumimos. Outra forma de olhar para esta questão é perceber que a história nos fornece alguns edifícios num estado muito interessante de ruína. É muito estimulante e provoca-me um fascínio algo romântico, que deriva da condição da resistência ao tempo. O tempo, de alguma forma potencia os elementos e devolve-lhes uma carga muito particular.*'[294]

Sobre a importância da ruína na obra de Aires Mateus, Batista remete para o conceito de imagem, representação e de abstração '*realizando espaços que se aproximam da neutralidade simbólica do artefacto arqueológico*' que '*concretizam realidades abstractas que se aproximam da intemporalidade, imbuídas da densidade das representações históricas*.'[295]

O conceito de 'o limite ser o próprio espaço' e não elementos arquitetónicos também se encontra na casa Casa dos Corredores em Alvalade,[296] Alentejo (1999), onde o muro envolvente da casa cria uma barreira com a quase ilimitada planície alentejana, onde há uma recuperação da espacialidade do muro barroco. Em Alenquer a não ortogonalidade da preexistência estabelece uma dialética entre memória e contemporaneidade com a ortogonalidade do objeto casa, assim são as paredes da preexistência que definem o perímetro espacial, tal como na Casa de Chá de

294 Ibid., 26.
295 Batista, «Abstracções Radicais», 6.
296 Um dos seus projetos, não construídos, que continuam a recorrer como referência projetual.

3.153 Ruína da Casa de Alenquer

Mendes Ribeiro.[297] Mais uma vez trata-se de um espaço exterior com uma nova funcionalidade que, apesar da sua memória sugerir que seja interior, define-se hoje como espaço de interioridade, por ser a partir desses limites que toda a espacialidade da casa acontece, tornando-se num espaço de hibridez funcional uma vez que sugere, também, vazio e contenção em simultâneo, o que o aproxima das *contaminações* entre instalação e arquitetura, como será desenvolvido no ponto seguinte.

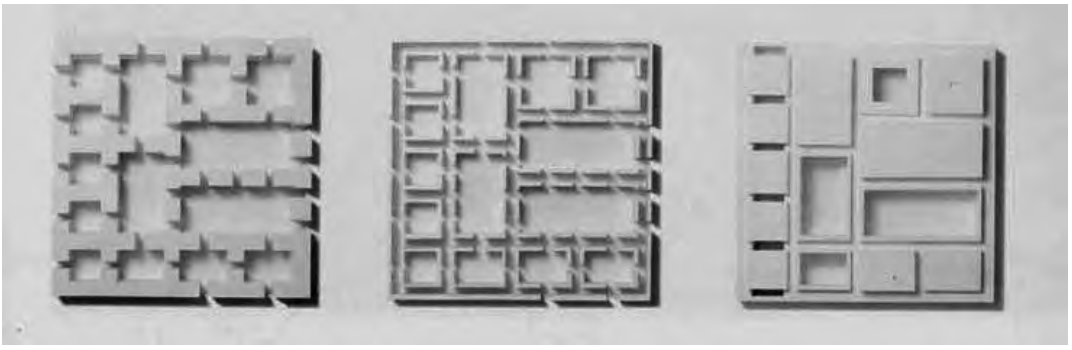
'*Em Alenquer, trabalhámos entre dois tempos: o tempo eterno da ruína versus o tempo instantâneo da arquitectura, a tensão entre uma geometria muito clara e a liberdade da adição no tempo. A casa em Alvalade faz-se com a ambição das grandes paredes que constituem um labirinto de 1,90 metros percorríveis por dentro. Estas primeiras propostas, no entanto, só fazem sentido quando são construídas, provando que não são momentos gratuitos, mas possibilidades de posicionamento dentro de cada projecto.*' [298]

Com a casa de Alenquer Aires Mateus exploram a plasticidade formal; a tensão espacial entre dois tempos arquitetónicos que convocam um limite formal e plástico; o espaço limite de tensão entre interior e exterior; a importância do espaço aparentemente sobejante; e o espaço que é definido entre 'a tensão de positivo e negativo'. Trabalham com a espessura do vazio como espaço, sugerindo uma independência espacial e, em simultâneo um limite – através da tensão sugestionada pela distância entre as paredes preexistentes e o edifício. Encontra-se desta forma a união dos tempos através da materialidade onde há uma celebração do espaço remanescente como o espaço primordial, um exemplo próximo da tensão sugestionada entre o espaço do terreno e a proximidade da construção da Igreja Bieta Gyorgis (séc. XII início da sua construção), Lalibela, na Etópia.

Um aspeto a frisar nesta parte da análise sobre *contaminações* disciplinares na Casa de Alenquer

297 Ver Capítulo 3.4.1 Casa de Chá nas Ruínas do Paço das Infantas.

298 Manuel Aires Mateus e Rui Barreiros Duarte, «Conceptualizar os campos de tensões: entrevista a Manuel Aires Mateus», *Arquitectura e Vida*, Novembro de 2004, 40.



3.154 Casa de Alvalade. Maquete esquemática. Aires Mateus. 1999, Alentejo. Projeto não construído

é o facto de se encontrar uma materialidade idêntica do muro da ruína e do novo objeto que contribui para que essas paredes façam parte integrante da casa. Os arquitetos pretendem que o usufruidor da casa, ao se encontrar entre as paredes preexistentes e o novo objeto, não se sinta num espaço entre dois edifícios mas entre duas partes de um mesmo edifício.[299] Não ambicionavam tornar os materiais os protagonistas da obra, mas antes, a espacialidade alcançada, através dos limites tensionais de existência entre a construção existente e a construção nova. '*All material, without any exception, communicates something. In our case, it might not be so much the material as such that is at the centre of our research, but rather the way this material relates to the proposed spatiality*'.[300] Daí que os espaços interiores e exteriores tenham um acabamento semelhante – a mesma matéria como procura conceptual de uma identidade que se manifesta temporalmente. Como nas ruínas da casa de Chá de Mendes Ribeiro encontra-se um espaço interior que é exterior, e que passa a ter uma nova utilização. '*O limite entre o interior e o exterior é necessariamente o limite de maior tensão no momento da construção, e não tem que ser uma fachada particular; é onde se concentra maior volume de matéria, de peso*'.[301] Daí que os espaços interiores e exteriores tenham um acabamento semelhante – a mesma matéria como procura conceptual de uma identidade que se manifesta temporalmente. Como nas ruínas da casa de Chá de Mendes Ribeiro onde se encontra um espaço que provoca tensões entre existente e novo, sugere observação do presente face ao novo objeto.

As paredes remanescentes da ruína, com um metro de espessura e sete metros de altura, apresentam-se como elementos autónomos que comportam a possibilidade de coexistência com um objeto arquitetónico novo, com linguagem contemporânea. Reforçando, desta maneira, a coabitação de dois tempos, tornando as paredes antigas elementos com uma força de perenidade competitiva com o novo edifício. Assim, a dupla Aires Mateus considera que o exemplo onde a estratégia de ocupação da parede como espaço, como entidade autónoma, começa a ter uma aplicação evidente é na casa de Alenquer,[302] onde a parede setecentista assume uma nova

299 Mateus, Mateus, e Carvalho, «On the Permanence of Ideas», 6.
300 Ibid., 13.
301 Mateus e Duarte, «Conceptualizar os campos de tensões», 42.
302 Mateus et al., «Manuel Aires Mateus e Francisco Aires Mateus», 70.

3.155 Igreja Bieta Gyorgis séc. XII (início da sua construção), Lalibela, na Etópia

identidade que os autores exploram como limite temporal, sugerindo uma tensão espacial entre património e contemporaneidade, onde se encontra um novo olhar sobre o espaço vazio.

A Casa de Alenquer inclui um objeto que pousa no interior da ruína conferindo-lhe um novo carácter - novamente de contentor. O objeto pousado no terreno, agora a céu aberto, assemelha-se a uma escultura com linguagem minimalista, que inclui duas formas geométricas regulares próximas de um mínimo formal e parcialmente sobrepostas, sugerindo movimento e deslocação.

Delfim Sardo afirma sobre esta obra que '*o que a obra mostra é o espaço, o ar tornado matéria, mas do que fala é da forma que o moldou*',[303] despoletando, uma vez mais, a relação desta casa dos Aires Mateus com as artes visuais, nomeadamente com obras de Serra e Chillida, mas também de Judd e James Turrell. Onde a Casa de Alenquer se pode aproximar da obra dos autores anteriormente mencionados é pelo facto da beleza da arquitetura relacionar-se, não com uma perspetiva imagética, mas antes vivencial – abeira-se do sensorial, da relação com o corpo, com o espaço – sendo possível afirmar que encontram-se aqui memórias das transformações artísticas dos anos 1960, nomeadamente do Minimalismo, onde é procurado um entendimento do observador como uma extensão da obra de arte; onde a ideia corpórea da arquitetura se associa à matéria; onde relações cheio-vazio se estabelecem; onde está subjacente a ideia de subtração do espaço. '*É preciso criar a lei para ter a total liberdade de não a cumprir completamente. Essa é a grande beleza da Villa Savoye, a generosidade escultórica, dentro de uma possibilidade de regra*'.[304]

Quando são mencionados Judd e Turrell, relativamente à Casa de Alenquer, remete para mais um aspeto de habitabilidade que as obras destes autores possuem, não no sentido de habitáculo, mas no sentido de construírem obras que necessitam do visitante para atingir a sua completude enquanto objeto habitável, tornando-o menos abstrato, conferindo-lhe escala, proporção e sentido. A obra de Judd como *100 works in mill aluminum* (1982-86) constituída por 100 paralelepípedos (1,04x1,29x1,82m) de alumínio criteriosamente distribuídos no espaço

303 Sardo, «Liminal».
304 Mateus et al., «Aires Mateus: A Sedução não interessa para nada», 15.

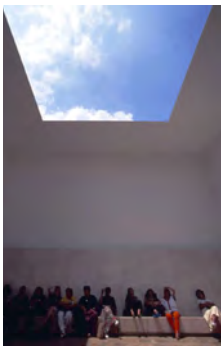
preexistente do Forte Russell da Fundação Chinati[305] que, à semelhança do objeto-casa que poisa dentro da ruína, também são inseridos dentro de um espaço reabilitado por Judd que lhes confere escala. Também a obra *15 untitled works in concrete* (1980-84) do mesmo autor, que representa 15 paralelepípedos (2,50x2,50x5,00m) constituídos por lajes de betão (com 0,25m de espessura) que descrevem uma forma fechada e que, devido à sua escala, sugerem habitabilidade, estão simplesmente pousados no campo, tal como a casa-objeto é pousada no terreno. Finalmente, obras de Turrell como *Catso (White)* (1967); ou *Virga* (1974) onde há uma construção espacial que oferece ao visitante uma luz indireta; e *Space that sees* (1992, Museu de Israel, Jerusalém); ou ainda, obras da série *Skyspace* - com início no fim dos anos 1960, até início dos anos 1970, onde o autor *abre* formas geométricas regulares, em tetos horizontais de construções que dão para o exterior promovendo uma ligação visual entre o visitante e o céu. Na casa de Alenquer Aires Mateus fazem aberturas geométricas verticais para o exterior que não se confrontam com o céu, mas com a parede da ruína.

'*Turrell's luminous images and the sculptural control he uses to shape pure light, his focus on the most tenuous and elusive aspects of vision, his blurring of the differences between sensuous and cognitive apprehension, between sense perception and introspection - all involve a kind of seeing that seems to come directly inside the percipient's own self-awareness*.'[306]

No texto 'No place like…home'[307] de Luís Santiago Batista o autor questiona: '*como interrogar o habitar na arquitectura portuguesa contemporânea? Na sua evidência, três linhas de questionamento emergem: o habitar arquitetónico, o habitar português e o habitar contemporâneo*'. Batista que considera tratarem-se de universos cada vez mais indefinidos com limites difusos no entanto acredita ser possível abordar a problemática com as suas possíveis dicotomias associadas ao 'indício da nossa irreversível condição pós moderna [itálico]'.[308]

O 'objeto casa' que se encontra dentro da ruína, sem a mesma como envolvente seria apenas um objeto abstrato, no entanto a ruína, enquanto memória da escala humana adiciona-lhe o atributo da habitabilidade e confere-lhe um sentido. Assim, visto de fora do habitáculo casa, este elemento depende da ruína para o contributo da sua identidade. A partir do interior este aspeto não é tão premente pois encontram-se elementos arquitetónicos funcionais que identificam os espaços caracterizando-os como espaços tipo de uma casa, no entanto as paredes pré-existentes continuam presentes, como referido no ponto anterior, pela tensão sugestionada nesse espaço

305 Ver Capítulo 1.3.3 A tridimensionalidade de Donald Judd e Robert Morris.
306 Craig E. Adcock e James Turrell, *James Turrell: The Art of Light and Space* (University of California Press, 1990), 35.
307 Luís Santiago Batista, «No Place like...Home: reflexões em volta do habitar contemporâneo em Portugal», *No Place Like. Portugal, Bienal de Veneza 2010*, 2010.
308 Ibid., 6.



3.156 *Catso (White)*, James Turrell, 1967
3.157 *Space that sees*, James Turrell, 1992, Museu de Israel, Jerusalém

exterior que é matéria, para onde se viram as aberturas de luz natural dos quartos, reforçando a interioridade dos espaços, como referido pela analogia aos Skyspaces de Turrell.

A Casa de Alenquer representa a obra construída que assume uma linha conceptual de experimentação, presente, daí em diante, nas obras da dupla Aires Mateus, materializando-se também na Casa de Azeitão, conforme apresentar-se-á na próxima secção deste estudo.

3.5.2 Casa de Azeitão (2000-03)

'*Na Casa de Azeitão existe uma ideia espacial que é muito directa e que é não destruir a ideia de volume como espaço. (...) Na verdade, do ponto de vista da perceção [os espaços] tocam-se, agarram-se, como por uma aresta, uma espécie de impossibilidade arquitetónica, de impossibilidade física. E isso é uma coisa que, de alguma maneira, nos persegue sempre, que é uma relação com a construção que tem a ver mais com a formulação da escultura do que da arquitectura*.' [309]

A Casa de Brejos de Azeitão (2000-03) localiza-se num antigo armazém de vinho, que se encontra inserido do terreno da antiga Quinta da Bacalhoa em Vila Franca de Azeitão, na Freguesia de S. Simão, e que previa, segundo os autores, um complexo programa habitacional.[310] A questão fulcral implicava cumprir o programa sem remover a espacialidade e unidade original do edifício, refletindo sobre o valor patrimonial da preexistência, preservando os seus aspetos construtivos identitários e únicos e, em simultâneo, construir um espaço contemporâneo adaptado às funcionalidades requeridas pelo dono de obra.

'*Manuel e Francisco Aires Mateus desenvolvem o seu trabalho sin trampa ni cartón [itálico], ou melhor "sem coelhos na cartola", para dizer que não há espaço e truques de magia, mas sim há um consciente exercício mágico de liberdade, apoiado por uma forma de trabalhar sincera e honesta que lhes permite construir nada mais nada menos que simples "punhados de ar"*.'[311]

O projeto da Casa dos Corredores em Alvalade, onde a compartimentação da casa é organizada por uma série de corredores, que pretendem simular a espessura das casas vernaculares que, neste caso, seriam paredes habitáveis – os espaços de circulação – onde espessura e matéria significam espaço, já transparece a ideia da parede habitada concretizada em Azeitão. A Casa dos Corredores era habitada por circulação, esta última, é habitada por serviços. Onde é simulada uma escavação da matéria para a adição de espaços que, apesar de se tratarem dos espaços de serviço, convocam o limite desses próprios espaços nessa existência material. O espaço construído é tratado como sendo escavado, mais uma vez, à semelhança de obras de Chillida, onde se encontra o peso como matéria, e uma unidade espacial. Mas também vai ao encontro

309 Mateus e Raposo, Conversa entre Manuel Aires Mateus e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»
310 Mateus, Mateus, e Carvalho, «On the Permanence of Ideas», 8.
311 Tuñon, «Sem Coelhos na Cartola».

3.158 - 3.161 Casa de Alenquer

3.162 - 3.165 Casa de Alenquer

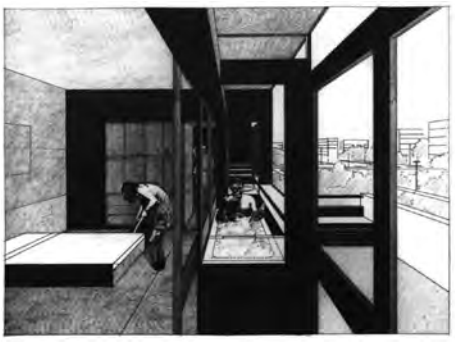
3.166 Casa de Azeitão, Aires Mateus, 2000-03

de algumas reflexões sobre o tema do arquiteto francês Yves Lion no artigo '*Domus Demain*'[312] que concentrava na fachada as funções espaciais, de forma a deixar o espaço livre e aberto, à semelhança do muro romano que continha funções, ou de uma muralha de um castelo que é, em simultâneo, um espaço de circulação.

Na casa de Alenquer Aires Mateus dão início à realização de uma remoção conceptual do espaço como metodologia que desenvolvem em projetos subsequentes, como os mencionados até esta fase desta investigação. Incluindo projetos mais atuais como o do Museu do Farol de Santa Marta em Cascais; e, em casas mais recentes como a de Monsaraz, a Casa da Aroeira, por se encontrar parcialmente enterrada, até uma remoção física da matéria para criar espaço como é o caso da Casa em Leiria (2010). À matéria subtraída correspondem, normalmente, os espaços mais nobres dos edifícios, no caso das casas correspondem às zonas de estar e aos quartos, enquanto as zonas funcionais remetem para áreas que, conceptualmente representam matéria ou, como é o caso da casa de Azeitão, estão incluídas na parede dupla construída.

No texto '*Home*',[313] que acompanha a exposição de representação de Portugal na Bienal de Veneza em 2010 – '*No Place Like*', Portugal, Bienal de Veneza 2010', os seus autores, consideram que a obra 'Casas na Areia' (2010), localizadas na Praia Comporta em Troia, '*poderia ser caracterizada como uma materialização de espaços negativos nos seus projectos mais conhecidos*', como a Casa de Azeitão.[314] Na casa de Azeitão o espaço percorrível é o remanescente do espaço desenhado e construído. Ou seja, Albani, Mateus, Palma e Sardo consideram as Casas da Praia um negativo que, relativamente à casa de Azeitão o é, por o espaço de circulação ser o espaço vivível em continuidade com o mar e com a areia. Aqui torna-se importante referir a experiência que as casas da Comporta representam por analogia, especificamente, à instalação *Volátil* (1980-94), do artista conceptual brasileiro Cildo Meireles, onde se encontra, num espaço privado de luz natural, uma vela acesa em que o visitante, de forma a percorrer o espaço, terá que se descalçar e experienciar um pavimento coberto por

312 Yves Lion e François Leclercq, «Domus Demain, La bande Active», *L'Architecture D'Aujoud'hui*, Set de 1987.
313 Albani et al., «Home».
314 Ibid., 13.



3.167 *Domus Demain, La Bande Active*, Yves Lion e François Leclercq, 1985

cinza. Também nas casas da Comporta são percorridos espaços onde o pavimento é areia, procurando com esta materialidade trazer o espaço exterior para o interior, tal como acontece com o pavimento de madeira na casa de Alenquer.

A casa de Azeitão remete para os conceitos dos próprios autores de '*espaços servidores*' e '*espaços servidos*' associados ao espaço existente na espessura das paredes,[315] onde há a referência a Francesco Borromini e a Louis Kahn por terem desenvolvido, também, estes temas na sua obra, conforme referido anteriormente. Na Igreja de *San Carlo alle Quattro Fontane* em Roma, à qual Manuel Mateus se refere como uma das obras que mais o impressionou e que o acompanha no seu imaginário,[316] onde se encontra o limite entre o interior e o exterior como matéria e como um espaço que, além de limite entre o interior do edifício e o exterior da cidade, trata-se de uma entidade espacial passível de ocupação funcional.

'*Like Louis Khan, they make a clear distinction between servant and served spaces, they give the walls an apparent thickness and turn them into inhabitable space. However, unlike Khan, the composition process is usually subtractive rather than additive, and volumetric perfection is shifted from the main spaces to the building's overall volume.*'[317]

Apesar do que refere Cortés, a obra de Azeitão é, efetivamente, o resultado de sucessivas adições espaciais. Assim encontra-se na duplicação da parede existente uma entidade autónoma, com vida própria. Enquanto a parede exterior tem a identidade de limite protetor, a parede interior, ao albergar os serviços da casa, torna-a num espaço vivível e habitável. Sugere a ambivalência entre um muro escultural que rodeia a casa, como se de um corredor se tratasse, permitindo uma circulação tencionada entre paredes, relembrando *Green Light Corridor* (1970) do artista

315 Mateus et al., «Manuel Aires Mateus e Francisco Aires Mateus», 68.

316 Mateus e Raposo, Conversa entre Manuel Aires Mateus e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»

317 Juan Antonio Cortés, «Building the Mould of Space», *El Croquis: Aires Mateus: 2002-2011. Building the Mould of Space*, 2011, 27.

americano Bruce Nauman.[318] É, em simultâneo, o que torna a casa arquitetónica – um espaço com função, mas onde a função segue a forma.

'Lo profundo es el aire.'[319]

A propósito da obra de Aires Mateus, no texto intitulado '*Building the Mould of Space*',[320] o arquiteto Ruan Antonio Cortés começa por considerar que, para se considerar o espaço como protagonista de um lugar contido, em oposição ao espaço ilimitado da arquitetura modernista, é incontornável não mencionar os arquitetos italianos Bruno Zevi e Luigi Moretti, o arquiteto americano Robert Venturi e o arquiteto inglês Colin Rowe – figuras que Cortés considera determinantes para a compreensão das opções projetuais das obras da dupla de arquitetos em estudo. Cortés cita Zevi[321] sobre a diferença entre pintura (duas dimensões), escultura (três dimensões) onde o Homem se encontra de fora da mesma e, finalmente, a arquitetura (quatro dimensões) entendida como uma grande escultura que inclui um vazio habitável ou circulável pelo seu usufruidor. Sobre Moretti cita o artigo '*Strutture e sequenze di spazi*' (1952-53)[322] onde o autor inclui imagens de maquetes de espaços onde o que é representado, através de um molde, à semelhança da escultura, é o espaço vazio resultante do espaço arquitetónico.[323] Tanto Zevi como Moretti referem-se ao espaço vazio '*as the positive (figure), which is defined against the negative (ground) of the surrounding walls, and their implicit statement that the shaping element of this space is the inner perimeter of its walls, regardless of their thickness or their outer form*'.[324] Sobre Louis Kahn salienta o seu interesse, tal como a dupla Aires Mateus, pelas paredes espessas da arquitetura romana, dos castelos e fortes medievais, afastando-se da lógica do '*plan libre*' modernista. Em vez disso Kahn procura uma forma de envolver os seus espaços, limitando-os fisicamente através dos elementos arquitetónicos construídos, o que leva a que a luz natural não seja uma presença gratuita mas antes, penetra nos espaços de forma condicionada através de aberturas criteriosamente selecionadas, um pouco à semelhança do que os Aires Mateus fazem mais tarde nas suas obras.

Nas obras de Khan encontra-se um louvor à sombra, como é o caso da *First Unitarian Church* em Rochester, Nova Iorque (1959-67). No capítulo nove do livro '*Complexity and*

318 Sardo, «Liminal».
319 '*Lo profundo es el aire'* (1996). *V*erso de Jorge Guillén que intitula peça em alabastro do artista espanhol, de San Sebatian, Eduardo Chillida (n.1924, m.2002). «Lo profundo es el aire», *Museo Guggenheim Bilbao*, acedido 6 de Julho de 2015, http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/lo-profundo-es-el-aire-2/.
320 Cortés, «Building the Mould of Space».
321 Zevi, *Saber ver a Arquitectura, 1948*.
322 Ibid.
323 Cortés, «Building the Mould of Space», 21.
324 Ibid.

Contradition'[325] intitulado '*The inside and the outside*' Venturi começa por afirmar que: '*the contrast between the inside and the outside can be a major manifestation of contradition in architecture. However, one of the powerful twentieth century orthodoxies has been the necessity for continuity between them: the inside should be expressed on the outside*'.[326] Sobre Colin Rowe menciona a publicação, em conjunto com Fred Koetter, do livro *Collage City*[327] que, à escala urbana estuda e dá ênfase ao '*emptied positive space*'[328] como resultado de um *workshop* desenvolvido com os seus alunos na Cornell University's urban Design Studio em 1963. Aqui, além de analisarem a cidade como base no contraste entre figura/fundo utilizam '*procedures borrowed from Synthetic Cubist paintings and collages – such as overlapping rotated grids and geometric patterns – to resolve the interface between different urban layouts*'.[329]

O enaltecimento do espaço vazio é um dos temas mais relevantes que se encontra na casa de Azeitão devido à pressão que existe sobre o mesmo devido aos volumes suspensos,[330] como não sendo um espaço meramente resultante da ausência de matéria mas antes, o espaço negativo à semelhança ao que acontece nas artes visuais. Sendo esta questão da representação do espaço negativo encontrada em muitas outras das suas obras associadas a um conceito de subtração. Delfim Sardo sobre este tema, na obra destes autores, acrescenta que '*dentro do campo das artes visuais existe uma longa tradição de produção de espaços a partir de um modelo negativo, muito semelhante à própria ideia de teologia negativa, de demonstração "a contrário".*'[331] Dando como exemplo a peça *Female Fig Leaf* [332] (1950-61) de Marcel Duchamp – uma escultura em bronze onde se encontra a forma de uma nudez parcial feminina, em que o ar que o circunda torna-se matéria - Sardo refere-se é à '*forma que o moldou*'[333] mencionando peças de Bruce Nauman como *A cast of space under my chair* (1965-68) que representa o molde do espaço vazio por baixo de um banco e *Yellow Corridor* (1970).[334] Além da referência que Sardo faz a Nauman, destaca Donald Judd e Dan Flavin como apreciados por Aires Mateus.[335]

Outro dos aspetos que leva a relacionar a espacialidade da Casa de Azeitão como um *espaço de contaminações* entre universos artísticos e arquitetónicos é a forma como a suspensão aparente dos volumes correspondentes aos quartos remete para temas como leveza conceptual, adição volumétrica, espaço flutuante e equilíbrio limite. Como defende Cortés '*It could be said that*

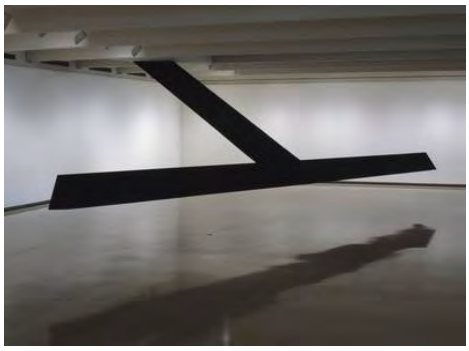
325 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2nd Revised edition edition (New York : Boston: The Museum of Modern Art, New York, 1984).
326 Ibid., 71.
327 Colin Rowe e Fred Koetter, *Collage City*, New edition edition (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978).
328 Cortés, «Building the Mould of Space», 23.
329 Ibid., 25.
330 Esse enaltecimento também se encontra na casa de Alenquer conforme referido nessa parte do texto.
331 Sardo, «Liminal», 2 do texto sem paginação.
332 Marcel Duchamp faz um primeiro molde desta peça em gesso em 1950 que oferece ao artista Man Ray. Em 1961 faz dez réplicas em bronze a partir do mesmo molde.
333 Sardo, «Liminal», 2 do texto sem paginação.
334 «Bruce nauman | pietmondriaan.com», acedido 16 de Junho de 2015, http://pietmondriaan.com/tag/bruce-nauman/.
335 Sobre estes últimos autores não refere nenhuma obra.

the volumes of the secondary rooms exert inward pressure on an initially unitary, regular and archetypal figurative space, converting it into one which, without losing its unitary character, is multifaceted, bent and abstrac'.[336] A aparência levitacional dos cubos, formas, por cima de nós num aparente ponto de rutura, segundo Manuel Aires Mateus, faz experimentar '*viver flutuando, e vivo efectivamente. (...) Esta condição disciplinar da arquitectura tem que potenciar e não limitar a experimentação arquitectónica*'.[337]

Lopes encontra na obra dos Aires Mateus a antítese entre abstração e realidade.[338] No entanto é um género de abstração não associada às vanguardas porque, segundo este autor, a mesma abstração não é compatível com o pragmatismo desta dupla de arquitetos. Refere-se a um tipo de abstração que é '*a súmula de um processo obstinado e autorreferencial em que a leitura das componentes e da unidade se plasmam uma na outra'*.[339] Para Batista a abstração nas obras de Aires Mateus associa-se ao *'interesse pela conceptualidade da linguagem arquitetónica*' destes autores, que vai ao encontro de *'um programa de investigação arquitectónico conceptualmente estruturado'*.[340] Deste modo, estabelece-se uma relação entre os conceitos da arte conceptual e a arquitetura de depuração plástica dos Aires Mateus que, mais uma vez, se aproxima das metodologias artísticas desenvolvidas por Richard Serra. Por outro lado, a presença de referências históricas, e de ruínas, como os exemplos mencionados anteriormente, tornam-se referências conceptuais para os seus projetos, conducentes a uma problematização entre a abstração e a espacialidade arquitetónica, que se resume a uma depuração formal e se reflete nas suas obras, ficando, no entanto, livres da narrativa temporal dessas referências. A presença da ruína como tema encontra-se na Casa de Alenquer, na de Azeitão e na Casa de Alcobaça (2007-11), estabelecendo um confronto entre o espaço vernacular e o contemporâneo, encontrando o muro como mediador. Sobre a Casa de Azeitão, Lopes refere que se trata de '*um acto de prestidigitação'* por considerar que os irmãos Aires Mateus constroem o imponderável abstrato num contexto patrimonial, tornando esta obra *'uma das casas mais vertiginosamente abstractas'* destes autores, e por essa vertigem ser material uma vez que, visualmente, coloca em causa a gravidade ao apresentar, aparentemente suspensos, volumes encerrados ao nível do primeiro piso onde se encontram os quartos. *'Ao contrário da consola que tende a celebrar a libertação da lei mais inalienável da arquitetura, estes balanços colocam-se para lá do plausível num espaço implosivo e, na verdadeira aceção da palavra, cubista'*.[341]

A Casa de Azeitão parece ser, então, a obra da dupla Aires Mateus que melhor se relaciona com o conceito de abstração, principalmente devido à suspensão volumétrica dos quartos que,

336 Cortés, «Building the Mould of Space», 31.
337 Mateus, Batista, e Ventosa, «Terminar uma obra é como deixar uma ruína», 25.
338 Lopes, «Abstraktkabinett», 1 do texto (cat. sem paginação).
339 Ibid.
340 Batista, «Abstracções Radicais», 8.
341 Lopes, «Abstraktkabinett».



3.168 *Untitled Black*, Robert Grosvenor, 1968

segundo Sardo, sugere um espaço cubista, fazendo analogia às obras do norte-americano Robert Grosvenor nomeadamente sobre o tema dos '*tectos suspensos*'.[342]

'*The research eventually influenced the geometric definition and the assembly of this set of suspended elements, in tension with each other, with minimal interference in the original structure. It became an issue that was almost more sculptural than architectural.*'[343]

No âmbito das artes visuais, Ulrich Loock menciona[344] outros autores que desenvolveram esculturas penduradas no teto como os *1200 sacos de carvão* de Marcel Duchamp, na exposição Internacional de Surrealismo em 1938; os *Mobiles* de Alexander Calder; a *Cloud* de Robert Morris – um elemento da sua '*plywood show*' [exposição de contraplacado], na Green Gallery em 1974; assim como trabalhos de David Weinrib, Michael Todd e Claes Oldenburg.[345] Estas obras obrigam o observador a sair da sua zona de conforto visual, pois os obriga a olhar para cima sugerindo a fragilidade humana ao desafiarem a gravidade. A diferença entre estes exemplos e algumas das obras de Grosvenor é que estas vão mais ao encontro do tipo de suspensão que Aires Mateus apresentam na Casa de Alenquer, como é o caso de *Transoxiana* (1965). Grosvenor dispõe as peças de maneira a que, volumetricamente, ocupem o espaço vazio onde se encontram, à semelhança dos volumes, quase cubistas, de Aires Mateus. Assim, na Casa de Azeitão os volumes suspensos constroem o lugar, dão-lhe identidade e chamam a si referências externas à arquitetura tal como a arte cubista e o conceito de simulacro.

Refere-se o termo simulacro associado não só à casa de Azeitão, pois encontra-se recorrentemente nas suas obras um desafio à gravidade, no caso específico de Azeitão, mas também um desafio à tectónica, daí que se trate de uma forma de abstração que conduz a sua espacialidade a um limite. Estes autores usam a arte, bem como a construção arquitetónica como meio de desafiar,

342 Sardo, «Liminal».
343 Mateus, Mateus, e Carvalho, «On the Permanence of Ideas», 8.
344 Ulrich Loock, «Ambiguidade Perfeita», em *Robert Grosvenor* (Porto: Fundação de Serralves, 2005), 28.
345 Ibid.

3.169 *Transoxiania*, Robert Grosvenor, 1965

questionar e encontrar, possivelmente, novos princípios, para a *firmitas* e para a tectónica da arquitetura, afetando por vezes, a sua arquitetura enquanto simulacro escultórico, chamando a si um desafio ocultado - o de uma estética complexamente simplificada.

3.6 Síntese Reflexiva

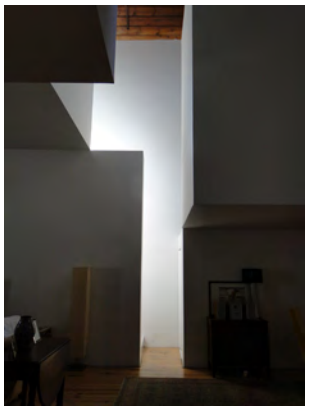
'Penso que a arquitetura se 'agarra' à arte para perceber o mundo.'[346]

A análise de casos de estudo às obras selecionadas demonstra a sua pertinência na inclusão enquanto *espaço contaminado* por serem identificadas como tal por diferentes aspetos.

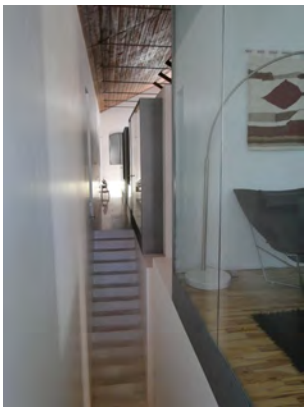
No caso das Piscinas de Marés de Leça da Palmeira é possível reconhecer, entre as temáticas que a aproximam do género de espaço em estudo, a criação de um *espaço metafórico* baseado ainda na vontade e sentido artístico que Álvaro Siza manifestava no início da sua prática. Nesta obra é identificável a influência do arquiteto Fernando Távora nos primeiros trabalhos de Siza sobretudo, na preocupação de *construir com a paisagem*. Na Fundação Iberê-Camargo, uma obra distante da anterior em mais de trinta anos, é visível novamente a habilidade do arquiteto em transportar para o espaço uma liberdade de expressão singular e muito própria deste arquiteto. Se por um lado revela a capacidade de representar materialmente uma *espacialidade em movimento,* como por exemplo a *promenade* sugerida aos usufruidores do museu, onde o autor oferece uma duplicação encenada do percurso. Por outro constrói uma *arquitetura escultórica* que estreita a relação da obra com o sítio, integrando-a num terreno com uma forma peculiar e que é o resquício deixado ao abandono entre uma via rodoviária de tráfego intenso e uma falésia naturalmente orgânica. Todos estes aspetos contribuem para uma *plasticidade espacial* do edifício.

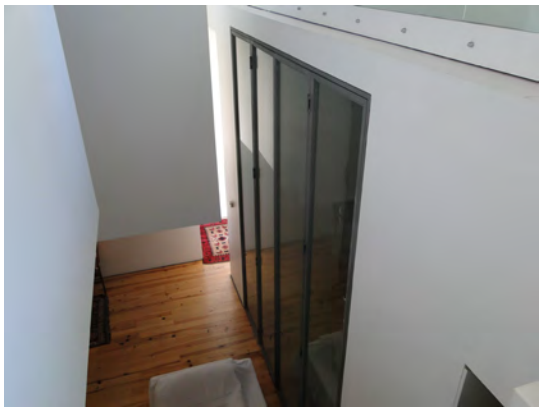
Na Casa das Artes encontra-se, à semelhança dos exemplos apresentados de Álvaro Siza, uma preocupação notória da *integração na paisagem*, ampliada pela materialização do muro escultural miesiano que acompanha o edifício na sua fachada virada para o jardim. De outra forma, no seu interior, Souto Moura faz com que o espaço seja acompanhado de uma *materialidade plástica* que contribui para a identidade de cada espaço e das suas funções, onde a associação com o Neoplasticismo é notória pela forma como Souta Moura explora o potencial dos materiais ao nível da sua plasticidade. No Crematório de Uitzicht Souto Moura retorna, de forma subliminar, às influências de Siza ao construir um edifício escavado no terreno, aproximando-se das reflexões estéticas e de *percurso* que encontramos nas Piscinas de Marés de Leça da Palmeira. Nesta obra é notória a prevalência da integração do edifício na paisagem, materializado através de um espaço sereno consagrado, que sugere a construção de uma nova tipologia, anunciando um território funcional sobre o qual ainda muitas reflexões e problemáticas serão propostas, uma vez que se trata de um género de equipamento por explorar a nível da arquitetura.

346 Mateus e Raposo, Conversa entre Manuel Aires Mateus e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?»



3.170 - 3.173 Casa de Azeitão





3.174 - 3.177 Casa de Azeitão

Com esta análise é possível encontrar em Souto Moura uma pós-modernidade na procura de elementos extrarreferenciais à arquitetura, onde a arte é integrada, filtrando-a de forma consciente. Siza parece fazê-lo de forma inconsciente, como um manifesto da sua possibilidade enquanto artista. Possivelmente esta desconformidade também é devida à diferença geracional entre os dois autores, dado que Siza pertence a uma geração cuja formação académica é ainda próxima do sistema *Beaux-Arts*, enquanto Souto Moura pertence a uma geração onde há uma consciência clara de escolhas estéticas a serem tomadas, nomeadamente por, durante a sua formação enquanto arquiteto, surgirem tendências pós-modernas enquanto alternativa de princípios metodológicos, estéticos e sociais, que terão uma reverberação notória ao nível da arquitetura.

Tanto nas Piscinas de Marés como no Crematório é encontrado o tema da *Promenade*, remetendo ambos para universos intimistas, que induzem o utilizador a 'deixar' o mundo lá fora' ao sugerir um mergulho espacial. Contudo, se as primeiras remetem para um percurso ritual de abandono da sociedade e para a aproximação à natureza - o mundo intimista associa-se à intimidade do corpo – através do ato de despir; o segundo reporta ao momento íntimo de velar um ente querido.

Os aspetos que aproximam a Casa de Chá nas Ruínas do Paço das Infantas de Mendes Ribeiro *do espaço contaminado* são a *implantação (da sua obra) dentro do paço*, reforçando uma proximidade *transitória* e simultânea de temporalidade onde existe uma *ruína que contém uma caixa que contém outra caixa*. Com o estabelecimento desta relação Mendes Ribeiro relaciona a ruína com a contemporaneidade conferindo-lhe uma função cénica enquanto ruína, mas também enquanto uma materialidade que contextualiza a sua casa de chá miesiana. No entanto, ao contrário da Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, ao ser *rodeada* por uma construção preexistente, contribui para uma habitabilidade menos exposta e mais protegida, tendo como pano de fundo as paredes do paço das Infantes. Mendes Ribeiro insere esta obra no contexto do *espaço contaminado* ao introduzir elementos arquitetónicos cuja *função está dissociada do acontecimento*, nomeadamente com as escadas adoçadas a uma das paredes limites do paço que conduzem o observador, simplesmente, a usufruir da paisagem. No Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, realizado vinte anos mais tarde do que o exemplo anterior, Mendes Ribeiro integra de forma evidente o que foram esses anos enquanto arquiteto e cenógrafo. Encontra em Arquipélago a possibilidade de sintetizar, bem como colocar em prática, numa única obra, aspetos que veio a desenvolver em obras de arquitetura, e de cenografia. No exterior, oferece um átrio enquanto *espaço de convergência* – o espaço agregador e, em simultâneo, distribuidor, de todas as valências artísticas que se encontram no Arquipélago, onde a arquitetura, também enquanto espaço exterior, é denunciadora dessas contaminações. Aqui o conceito de *gesamkunstwerk* bauhausiano parece ser materializado enquanto espaço multifuncional, enquanto *espaço de continuidade*, quer ao nível das funcionalidades do espaço interior, quer do exterior enquanto potencializador das atividades desenvolvidas no Arquipélago.

Na Casa de Alenquer de Aires Mateus são vários os contributos que a tornam identificável como *espaço contaminado.* Por um lado proporcionam a construção de um *espaço temporal* – sugerindo uma *tensão espacial* entre a pré-existência e a construção nova, onde, entre as paredes da antiga casa, é pousado um objeto para-cubista, por outro constroem um *espaço intersticial* que se aproxima da experiência da casa de Chá de Mendes Ribeiro uma vez que são despoletadas dialéticas entre a preexistência e a contemporaneidade construtivas que coabitam, e se interrelacionam, enquanto cada tempo mantém a sua integridade. Na Casa de Azeitão os arquitetos constroem uma *parede funcional* onde é possível encontrar as atribuições básicas da casa, libertando o espaço simplesmente para a sua existência enquanto vazio de matéria; a matéria como espaço habitável/*'walls have feelings'*, um vazio profundo, uma suspensão cubista, proporcionada pelos volumes 'pendurados' e o espaço, que associa o espaço interior da casa a um *objeto escultórico habitável*. Deste modo as referências encontradas também derivam para a sua prática subsequente das últimas duas décadas, onde é notória a influência de vários tempos e ações no domínio das artes como sejam o Minimalismo e o Conceptualismo, como foi focado ao longo da análise das suas obras aqui analisadas.

Capítulo 4

Espaço Contaminado em obras de Arte

4.1 Nota Introdutória

'*Mas o que é facto é que, no campo da escultura contemporânea se encontram todas as modalidades possíveis do procedimento artístico, mesmo aquelas que podem já não pertencer ao domínio do artístico, mas do arquitetónico, do social, do antropológico, do documental, da mera recolecção, da inventariação, do arquivo, da performatividade e do cinemático.*'[1]

Neste capítulo apresenta-se uma análise de caso de estudo de duas obras de quatro artistas portugueses. A seleção procurou incluir obras específicas no percurso dos autores que contribuíram para a identidade e unicidade do seu trabalho, e da forma como lidam com referências externas que se possam relacionar com áreas disciplinares como a arquitetura em complementaridade com a sua área de ofício.

Também esta seleção recai sobre obras reconhecidamente próximas da arquitetura, por ainda estava por elaborar uma análise que se direcionasse especificamente sobre esta proximidade, e onde fosse reconhecida a sua imediação com a arquitetura através da sua materialização espacial, nomeadamente da sua identificação enquanto *espaço contaminado*. No entanto a justificação da sua seleção é apresentada, de forma mais elaborada na Introdução desta dissertação.

As obras analisadas são *Río* (1992) e *A Remote Whisper* (2013) de Pedro Cabrita Reis; *Zip Zap Circus* (2000-02) e *Maison Tropicale* (2007) de Ângela Ferreira; *Caixa para Guardar o Vazio* (2005) e *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* (2008) de Fernanda Fragateiro; *Ágora* (2012) e *Mausoléu* (2012) de Carlos Bunga.

1 Delfim Sardo, «Ecologia Emocional», em Caixa para guardar o vazio (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007), 31.

4.1 *Alexandria*, Pedro Cabrita Reis, 1990, Convento de S. Francisco, Beja

4.2 Território Construído na Obra de Pedro Cabrita Reis

'*La facilidad con que algunas de sus obras se han sabido articular con los espacios donde tenían lugar denotaba, más que una conexión con la arquitectura, una sintonización espacial y una adaptabilidad capaz de integrar, desde una economía de mínimos, los aspectos profundos y esenciales de la realidad con los detalles significativos de la cotidianeidad*.' [2]

O artista português Pedro Cabrita Reis inicia a sua obra privilegiando a pintura, no início dos anos 1980, altura em que começa a expor com regularidade.

Enquanto estudante da Faculdade de Belas Artes de Lisboa[3] constrói a sua primeira obra fora do âmbito da pintura - um muro, do qual não ficou qualquer registo ou documentação,[4] localizado num pequeno pátio da faculdade, que impedia o acesso às salas de aula separando o espaço, tendo sido uma obra controversa relativamente ao que era transmitido pelos professores de então. Representando esta peça o seu primeiro trabalho que se relaciona com a arquitetura e se afirma enquanto intervenção com presença espacial. No entanto, é a partir dos anos 1990 que este autor inicia trabalhos onde a tridimensionalidade, bem como a sua independência relativamente a elementos preexistentes no espaço, se desenvolve e acontece de forma mais sistemática, ultrapassando os territórios da pintura, aproximando-se da escultura explorando

2 Cabrita Reis e Santiago B. Olmo, «Buscando lo esencial: entrevista», *Lapiz*, Março de 1993, 46.

3 Entre 1975 e 1977 e, mais tarde em 1980, Pedro Cabrita Reis estuda na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, que ainda hoje se localiza no antigo convento de S. Francisco (1217), onde a partir de 1836 é instalada a Academia Nacional das Belas Artes, localizada no Largo da Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa.

4 '*É um trabalho que fiz nas Belas-Artes e que era num dos pátios mais pequenos da escola, tinha cinco metros por cinco metros. Construí um muro de tijolo na diagonal – temporário obviamente, impossibilitando o acesso às salas de aula e, ao mesmo tempo, propondo... Não se tratava de entaipar as salas de aula, tratava-se de determinar uma rutura no espaço tal como ele era entendido, e essa rutura e a construção do objeto, que nesse aspeto passava a ser um dado novo na arquitetura do convento, de repente tem ali uma coisa estranha, um corpo estranho que reconfigura o espaço. Isso foi feito, e ainda bem que essas coisas existem, com a energia e o entusiamo e a ingenuidade de alguém que tinha começado a perceber que havia coisas para além dos temas que os professores sugeriam na Escola das Belas-Artes. Esse é o primeiro trabalho, estamos a falar de 1979, até antes... 1975 ou 1976*.' Reis e Raposo, Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

os temas da casa, construção e território, onde se encontram obras escultóricas com escala arquitetónica como é o caso de *Alexandria* (1990). É nesta altura que as suas obras começam, pela sua individualidade, a estabelecer relações espaciais com o ambiente envolvente, ao mesmo tempo que essas preexistências interferem com a natureza da obra a construir, apropriando-se dos espaços que habitam.

'*Enquanto autor Pedro Cabrita Reis assume-se como um produtor de ambiguidade, de sentidos duplos, múltiplos. A sua obra encerra-se claramente num quadro de estranheza, mistério e subjectividade: apresenta-se ao nosso entendimento através de uma dimensão objectiva e conceptual precisa que nos sugere uma possibilidade de ordem, compreensão e rigor. Enquanto estrutura, a obra de Pedro Cabrita Reis revisita alguns dos temas clássicos da escultura tradicional, como a luz e o espaço, os quais ganham novo sentido nos seus trabalhos, redefenindo-se como a proposta de uma nova relação entre a arquitectura e a obra de arte.*'[5]

Apesar de esta investigação propor uma ligação da obra escultórica de Cabrita Reis, através da análise de duas das suas obras, com a arquitetura este autor defende que essa relação tem sido feita, recorrentemente, de forma pouco fundamentada.[6] Refere, no entanto, a possibilidade da relação da sua obra com a arquitetura, não no sentido de ele próprio tentar construir objetos com um carácter arquitetónico, mas por ser do universo da arquitetura como referência visual contemporânea, como já o foi a natureza para os artistas, no passado. Apesar de se ter encontrado em diversos artigos esta analogia, a afirmação do autor foi esclarecedora para a investigação em curso, uma vez que se passa a olhar para as suas obras sobre essa perspetiva, encaminhando para um território mais real e próximo das intenções que Cabrita Reis atribui ao seu próprio trabalho. Apesar da escala habitável de muitas das suas obras, continuam a tratar-se de *esculturas construídas* e não são *arquiteturas*, pois os espaços sugeridos pelas mesmas resultam da interpretação artística do reconhecimento de objetos que habitam o quotidiano do Homem, integrados em elementos arquitetónicos.

Como referido anteriormente Cabrita Reis considera que o interesse atual dos artistas pela arquitetura acontece pelo facto da natureza ter '*desaparecido como referência*',[7] encontrando-se hoje, nessa área disciplinar, a ponte para o mundo, por determinar - não só a construção dos edifícios, mas a definição do espaço como território habitável, seja ele público ou privado. Por

5 João Fernandes, «Pedro Cabrita Reis», em *Pedro Cabrita Reis* (Ostfildern-Ruit Lisboa Porto: Hatje Cantz Publishers ; Ministério da Cultura; Fundação de Serralves, 2003), 203.

6 '*…e é por isso que, eventualmente, admito que haja a tendência para a facilidade quando se faz a ligação, a meu ver indevida repito, entre a arquitetura e o meu trabalho*.' Reis e Raposo, Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

7 Cabrita Reis et al., «Adrian Searle entrevista Pedro Cabrita Reis», em *Pedro Cabrita Reis* (Ostfildern-Ruit Lisboa Porto: Hatje Cantz Publishers ; Ministério da Cultura; Fundação de Serralves, 2003), 67.

4.2 A Casa da Paixão e do Pensamento, Pedro Cabrita Reis, 1990

isso, o autor afirma que '*sendo artista, o que eu faço desenvolve-se em torno da arquitectura enquanto disciplina mental ou exercício da realidade*'.[8]

O tema da habitação entra na obra de Cabrita Reis no início dos anos 1990 com obras como *Alexandria*, a qual acabou por marcar o ponto de viragem no seu percurso, em que o autor durante o ano de 1990, e também em 1991, constrói várias obras da mesma família.[9] Esta altura coincide com a decisão do artista, que acumulava outras atividades além do trabalho artístico, de passar a dedicar-se exclusivamente à prática artística. A série de obras sobre o tema 'casa' relacionam-se mais com um imaginário do espaço como criação do Homem do que com uma possível relação com a arquitetura. '*En la "casa" se localizan los síntomas de la existencia humana en lucha contra un destino impuesto desde fuera y se intenta construir una hipótesis que sea una posibilidad de victoria*'.[10] No entanto nesta fase encontra-se uma mensagem encriptada como seja a relação da casa com a água, uma vez que intitula as obras de '*A casa…*' referindo-se a objetos contentores de água, constituindo elementos simbólicos de circulação de vida, energia, ou uma metáfora de circulação e comunicação.

'*No pretendo dar un subrayado predominante a la arquitectura como madre de todas las artes, ni muchísimo menos. Lo que me interesa es diagnosticar una serie de puntos vitales de referencia física del paisaje humano, el paisaje creado por los hombres. Todo esto vuelve a remitirnos a concepto de casa. Incluso cuando he utilizado árboles se trata de presencias simbólicas o totémicas y no de un entorno de naturaleza*.'[11]

À fase das casas está associada a materialidade em gesso das suas obras, de objetos cuja forma é desenhada e moldada pelo material sendo, até, formalmente serenas e silenciosas. Este facto

8 Ibid.

9 Como A Casa da sombra, A Casa dos suaves odores, A casa da ordem interior, A Casa do Sonho, A casa dos murmúrios, A casa da paixão e do pensamento, A casa em Fonteinstraat, A Casa e a Cidade, A casa da família, Limbo, Fonte, U modo di conoscere, Ascenção (1990), e A casa do silêncio branco (1990-91).

10 Santiago Olmo, Reis e Olmo, «Buscando lo esencial», 48.

11 Cabrita Reis, Ibid., 51.

4.3 *Das Echo der Welt I-III* (O Eco do Mundo), Pedro Cabrita Reis,1993-94

deve-se a Cabrita Reis se limitar ao uso de formas baseadas no quadrado, circunferência, cubo, cilindro e paralelepípedos, agregadas, muitas vezes entre si, mas que se afirmam espacialmente de forma autónoma. No entanto, a utilização do gesso para a construção de canais, depósitos e cisternas constitui uma aparente antítese, uma vez que a presença da água nesses objetos os destruiria. Assim, Cabrita Reis apela a uma presença ausente, à semelhança dos vazios construídos pelos arquitetos Aires Mateus.[12] A já mencionada obra *Alexandria*, construída no Convento de S. Francisco em Beja, é composta por três braços que partem de um objeto central, cada um terminando ora num cilindro aberto, ora num cubo aberto, e o terceiro – uma conduta fechada - conduz a um cubo fechado, simbolizando distribuição, ramificação, ponto de partida.

Como matéria-prima para as suas obras é comum que Cabrita Reis utilize elementos do vocabulário da paisagem arquitetónica - como escadas, portas, paredes, muros, canais, torres, poços, aquedutos, depósitos, cisternas; bem como materiais da construção civil - como painéis de vidro, tubos de canalização, peças em alumínio, vigas de ferro, tábuas, mangueiras, cabos elétricos, entre outros.[13] No entanto, isso não confere às suas peças outra identidade que a da escultura, pois, com a utilização destes materiais, o autor procura aproximar-se dos lugares construídos pelo ser humano. Consequentemente, a arquitetura é *usada* nas suas obras, não no sentido da construção espacial, nem no sentido arquitetónico, mas através da reciclagem de elementos do léxico da arquitetura, como a matéria-prima utilizada pelo Homem para a construção de lugares, assumindo-os como seu território. Isso é visível em *Das Echo der Welt I-III* (O Eco do Mundo) (1993-94) e *Atlas Coelestis I-IV* (ou instrumento para medição do céu) (1994) onde o autor utiliza espelhos, escadotes, escadas, elementos em madeira, vidro, tubos de borracha e cobre. Estas obras representam uma fase seguinte, relativamente à fase das esculturas em gesso, e são já uma aproximação dos materiais com que irá trabalhar entre o final dos anos 1990 e 2000. Nesta altura trabalha, além de outros aspetos, a luz - inicialmente com lâmpadas incandescentes e posteriormente fluorescentes, vidro, metal e alumínio. Mas também a forma como utiliza os elementos anteriormente referidos do universo arquitetónico (como

12 Ver Capítulo 3.5. A Matéria e o Vazio na Obra de Aires Mateus.

13 Fazendo uma análise mais profunda à sua obra, que não é o objetivo desta investigação, verificar-se-á que haverão fases intermitentes da utilização deste género de materiais ao longo do seu percurso artístico.

4.4 *A Room for a poet*, Pedro Cabrita Reis, 2000
4.5 *Lounger Journeys*, Pedro Cabrita Reis, 2003, Pátio da Inquisição, Coimbra

portas e janelas) os aproxima do *ready-made* e das obras de Marcel Duchamp, ao colocá-los elevados, pendurados ou assentes em bases, género plintos. Desta forma altera a sua função ao deslocá-los do habitáculo que lhes é familiar, no entanto adiciona-lhes um novo lugar sujeito à ambiguidade do universo artístico, muitas vezes possuidor de uma mensagem encriptada.

No início dos anos 2000 Cabrita Reis realiza várias obras onde a relação com o espaço convoca o universo espacial de território contaminado entre a arte e a arquitetura, devido à combinação de diversos elementos, como materialidade, escala, elementos do território da arquitetura, habitabilidade e movimento do corpo do visitante. Essa relação não se estabelece como na série *Casas*, mas adquire o sentido de uma utilização híbrida da arquitetura. Tal acontece na série *True Gardens*, ou em obras em tijolo como *A Room for a poet* (2000) *D'Aprés Piranesi* (2001); ou em trabalhos com outras materialidades como *I dreamt your house was a line* (2003) e *Lounger Journeys* (2003).

Sobre a relação da obra de Cabrita Reis com outras formas de arte as associações são múltiplas, e muitas *escondidas* no seu imaginário cultural vastíssimo. No entanto parece que há aspetos que têm reminiscências no construtivismo de Malevitch, El Lissitzky e Tatlin, sobretudo no sentido desconstrutivo de algumas das suas obras. Ao mesmo tempo deixa refletir sobre momentos artísticos como o Dadaísmo de Marcel Duchamp e Francis Picabia tanto no seu carácter metafórico, como no poético. Segundo o historiador de arte húngaro Lóránd Hegyi a metodologia artística de trabalho de Cabrita Reis combina características do construtivismo, quando nesse movimento se procurava '*a recriação do mundo, a implantação incondicional de uma cultura nova, colectiva, e a educação de um novo ser humano*'[14] com aspetos do seu território individual.

A utilização do gesso, a reciclagem de materiais abandonados de obras, no sentido de '*objets trouvés*' - como a madeira, tijolos, paus, e madeira de cofragens - aos quais, muitas vezes, aplica um acabamento a branco, e a recolha de desperdícios e de materiais como lâmpadas e vidros, parece integrar na sua obra conceitos da Arte Povera e do Minimalismo. Sobre o branco das

14 Lóránd Hegyi, «Pedro Cabrita Reis: Cidades Cegas – Experiências Da Periferia No Labirinto Dos Espaços Abandonados», em *Pedro Cabrita Reis* (Milano Porto: Charta; Fundação de Serralves, 1999), 23.

suas peças Cabrita Reis refere-se ao seu '*carácter diáfano*' capaz de sustentar o 'todo' de uma obra ao mesmo tempo que sugere uma ausência de peso associada a uma '*vibração ótica*'.[15]

'*Del Minimalismo me gusta la austeridade, el rechanzo del efecto, la negación del espíritu artístico, en el arte povera me apasiona el hecho de que relaciona al sujeto com las cosas de cada día. Lo más importante a la hora de utilizar los materiale pobres es la ambigüedad y el desequilíbrio en los que se rechaza el artificio, la artesanía, el truco, el concepto burgués de arte como eficácia y savoir faire.*'[16]

Como referido anteriormente[17] o avançar da arte minimal, com a sua vontade de rigor, desenho, e serialização dos objetos faz com que os princípios deste género artístico se voltem contra si, deixando-se enredar pela estrutura capitalista americana. Esta situação sugere um contrassenso, pois os artistas que inicialmente se identificam com a arte minimal, desenvolvem trabalhos onde o observador tem um papel determinante para a completude das obras, como é o caso das obras de Donald Judd. No entanto, a influência do capitalismo e da sociedade *comodificada* aproxima os objetos então produzidos de um abstracionismo onde passa a haver uma anulação do sujeito.

Assim, no início do Minimalismo, nos anos 1960, verifica-se uma reflexão sobre o espaço no contexto artístico,[18] mas que, devido aos aspetos supramencionados a sua autenticidade vai-se amenizando, provocada por uma falta de rigor da aplicação dos princípios geradores desse género artístico. Por oposição a uma sociedade de consumo, a Arte Povera europeia utiliza um raciocínio de aproveitamento dos objetos existentes e já considerados desperdício, contribuindo para que os artistas, favoráveis a este movimento, sejam associados às transformações políticas, inclusivamente, conferindo-lhes uma reputação esquerdista revolucionária, em concordância com parte da sociedade europeia das décadas de 1960 e 1970.

A obra de Cabrita Reis vive destas duas realidades antagónicas, conseguindo encontrar um espaço de confluência destes dois momentos, separados geograficamente, mas existentes, praticamente em simultâneo.

'*Não deixa de ter graça sabermos que a 'Arte Minimal' e a 'Arte Povera' não podiam ser mais opostas, nem que seja no plano político e ideológico. A 'Arte Minimal' é um processo norte-americano que tem a ver com uma cultura e com uma estrutura política dos Estados Unidos, e*

15 Reis e Olmo, «Buscando lo esencial», 48.
16 Ibid., 51.
17 Ver Capítulo 1.3.1 O Espaço e a arte no campo expandido.
18 Ver Capítulo 1.3.3 A tridimensionalidade de Donald Judd e Robert Morris.

4.6 *The Project*, Pedro Cabrita Reis, 2002

a 'Arte Povera' é essencialmente europeia e tem a ver com a forma como os artistas que a ela pertencem, ou dão corpo, olham para a arte americana e lhe respondem, não fazendo como os americanos fazem: o elogio da indústria da produção industrial (...).'[19]

Sobre o cruzamento entre arquitetura, escultura e pintura nas obras de Cabrita Reis a historiadora de arte Joana Cunha Leal dá como exemplos *The Project* (2002), associando-o à confluência entre escultura e arquitetura, e *The Gardens* (2000) como um exemplo de cruzamento entre os três territórios supramencionados.[20] No entanto, as obras em que se considerou ser mais evidente uma espacialidade resultante de uma contaminação entre os territórios da arte e da arquitetura são *Río* (1992) e *A Remote Whisper* (2013). Estes dois trabalhos, separados por um intervalo de vinte e um anos, apresentam uma materialidade que representa fases diferentes na obra deste artista: o gesso em *Río*; o alumínio, as lâmpadas e os cabos elétricos em *A Remote Whisper*. Apesar da diferença de tempo, de materialidade e de reflexão artística, em ambas encontram-se aproximações ao léxico arquitetónico, não como disciplina, mas a uma arquitetura fragmentada enquanto fonte de vocabulário. A primeira obra remete para a água - quer pelo título, quer pelos dois poços que representa, a segunda para a luz – por apresentar uma série de lâmpadas sustentadas numa estrutura de alumínio, que conduzem o visitante através da luz que transporta. Sobre estes elementos o autor diz que '*o uso da luz no meu trabalho deverá ser entendido a par com o meu igual interesse pela água*.'[21] Como se a luz que *escorre* das lâmpadas fosse, mais uma vez uma ausência presente, tal como a água que deveria correr pelas peças de gesso, ambos simulando movimentos e percursos.

Mais recentemente é na colaboração de Cabrita Reis com Souto Moura que é evidente a relação das suas obras com a arquitetura, como acontece com a obra *Looking at Silence* (2011) no Pátio do Crematório de Uitzicht, e no átrio de um dos edifícios do Campus da Novartis na Bélgica com *The Three Columns* (2011). Ambos os edifícios são de Souto Moura, onde Cabrita Reis

19 Reis e Raposo, Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

20 Joana Cunha Leal, «A construção de mundos em Pedro Cabrita Reis», *Revista de História da Arte*, n. 3 (2007): 284.

21 Cabrita Reis e Jorge Molder, «Jorge Molder entrevista Pedro Cabrita Reis», *Pedro Cabrita Reis: Fundação*, 2006, 56.

intervêm através de uma leitura próxima do espaço, onde o artista é convocado, através de uma relação estreita com o arquiteto, para ajudar a resolver uma questão espacial.

4.7 - 4.8 *Río*, Pedro Cabrita Reis, 1992

4.2.1 *Río* (1992)

'*Lo que suele interessa a un artista es la creación de monumentos. (...) Se trata de recuperar la fascinación de la arquitectura com el mistério del objeto, de la misma manera que ocurre en la iglesia donde se da la fusión del conjunto y del detalle. Quizás de esta unión pueda esperarse el retorno de la importância de la obra de arte.*'[22]

A escultura *Río* (1992) foi realizada no âmbito da feira de arte "Documenta IX",[23] em Kassel, na Alemanha, e implantada no relvado em frente ao Fridericianum,[24] o edifício com maior protagonismo nesta exposição quinquenal. Trata-se de uma escultura que pode ser interpretada como uma ponte, um túnel aberto, um corredor, também aberto ao céu, com 2,55m de altura e 25,30m de comprimento. É constituída por dois muros em pedra maciça, pavimentados entre si com o mesmo material, sendo que, ao longo do percurso encontram-se duas bolsas geométricas em cada um dos muros - uma reentrância onde se estão implantados dois poços com fundo.

Río apela ao território arquitetónico pela forma como é implantada no sítio, ou seja, na forma como se relaciona, quer com o espaço envolvente pela adequação arquitetónica ao lugar, quer pela escala da obra; quer pela narrativa e elementos a si subjacentes. Os restantes aspetos a salientar da sua espacialidade contaminada remetem para o corredor, para a relação de envolvência com o espetador e para a sua materialidade construtiva, não por ser pedra (material comum no universo da escultura), mas pela forma como é cortada e montada de maneira a construir um muro. Todas estas características permitem associar esta obra a um espaço diáfano

22 Reis e Olmo, «Buscando lo esencial», 51.

23 É uma exposição que acontece de 5 em 5 anos desde 1955, na cidade de Kassel na Alemanha. Tem sido um acontecimento determinante para o desenvolvimento da cidade onde se instala, pois conduziu à recuperação de muitos edifícios que se encontravam danificados desde a 2ª Grande Guerra; à requalificação do espaço público; bem como à promoção da relação da arte com a arquitetura no âmbito da relações espaço-exposição tão em voga na nossa contemporaneidade nomeadamente na temática da curadoria. É um acontecimento de divulgação, debate e manifesto sobre o que de mais recente acontece no contexto da arte contemporânea a nível mundial.

24 O Fridericianum é utilizado desde 1955, para a primeira Documenta, como o edifício principal da exposição.

de *contaminações* entre a arte e a arquitetura.

A construção desta peça previa três fases: primeiro realizar uma escavação, depois a sua construção dentro da escavação e, finalmente soterrá-la, deixando-a *escondida* debaixo da terra. Assim, a obra resultante previa uma implantação que a ocultaria da observação do visitante, invocando apenas a sua memória por sabermos que ela existia e atribuindo um valor performativo ao ato de a enterrar. Se tivesse sido concretizada desta forma, aproximar-se-ia da arte conceptual, no entanto a direção da Documenta não autorizou o procedimento previsto. Ao ser enterrada *Río* tornar-se-ia um manifesto, próximo da Arte Conceptual, mas igualmente da ideia de monumento e de temporalidade. Sobre a ideia de contexto conceptual na obra de Cabrita Reis Delfim Sardo defende que '*a simplicidade do material, a pureza formal, o peso simbólico, a relação com a palavra (muitas vezes sem o recurso à sua grafia), aproximam-no frequentemente do universo conceptual*'.[25]

A implantação de *Río* não decorreu conforme o artista previa, no entanto implica uma forte noção sobre como colocar uma peça, neste caso artística, num terreno com dimensões que se aproximam às de uma obra de arquitetura. Por um lado houve que ponderar os aspetos estruturais de assentamento, e por outro houve uma atitude, no seu posicionamento frontal relativamente ao Fridericianum, que se aproxima de um *statement* porque, além de ser uma obra de grande escala, também a sua materialidade remetia para o território da história, da obra como símbolo de património, como é o palácio que confronta.

A sua construção afasta-a, de um possível carácter objetual escultórico, tornando-a mais próxima da arquitetura, nomeadamente na relação que estabelece com o sítio, dado que constrói um lugar e acrescenta um referencial relativamente à envolvente.

'*Lugar, lugares, lugares preferidos, que se encontram, que se constroem, os quais se frequentam ou que apenas se orbita à volta deles. Lugar por oposição a objecto, mas também a edifício. O lugar onde estão guardados os quadros, o lugar que se reflecte na pintura, o lugar de uma passagem, ou de uma estada prolongada*.'[26]

Mais tarde, na peça *Das mãos dos construtores I* (1993) apresentada na Bienal Internacional de Óbidos[27] - constituída por filas de condutas de madeira preenchidas com cimento que terminam em três construções de tijolo cegas e inacessíveis - e em *Das mãos dos construtores II* (1993)

25 Delfim Sardo, «Casa, Silêncio, melancolia, vigília. Notas sobre o trabalho recente de Pedro Cabrita Reis», em *A Visão em Apneia: Escritos Sobre Artistas* (Lisboa: Babel, 2011), 341.

26 Dieter Schwars, «Favourite Places: Trabalhos de Pedro Cabrita Reis», em *Pedro Cabrita Reis: One After Another, a Few Silent Steps von Pedro Cabrita Reis (2009) Gebundene Ausgabe* (Hatje Cantz Verlag, 2009), 7.

27 Construção instalada no Terreiro da Cerca em Óbidos para a exposição intitulada "Cerco".

4.9 *Das mãos dos construtores I*, Pedro Cabrita Reis, 1993
4.10 *Palácio*, Pedro Cabrita Reis, 2005, Porto

apresentada no pátio do Centro Cultural de Belém (CCB), o autor volta a remeter para o vocabulário da construção '*que funciona quase como um dicionário da própria iconografia de Pedro Cabrita Reis*',[28] pois Sardo considera que a última se centra em duas ações antagónicas – a da construção e recoleção. No entanto, não parece que representem uma antítese mas antes que se complementam. Relativamente à primeira obra, em Óbidos, que remete para a construção do território, não à escala da casa, mas à escala urbana, parece existir uma narrativa que sugere mistério e ambiguidade. Sobre a última obra referida, construída no CCB, segundo Sardo, dá-se a substituição da estrutura da instalação por uma lógica escultórica e produtiva,[29] um aspeto que, segundo esta investigação, acompanha a obra de Cabrita Reis até hoje. Encontra-se, desta forma, em algumas obras de Cabrita Reis, a implantação no território como o encontro espacial entre arte e arquitetura, sobre vários aspetos já referidos, dos quais se destaca o cuidado com a envolvente e a criação de lugar urbano - urbanidade, neste caso específico, com a implantação de *Río*.

Cabrita Reis inclui, no seu trabalho, um raciocínio prévio que se traduz numa intensa contenção do observador, através da forma como se apodera do espaço onde constrói as suas obras. Como é o caso *Palácio* (2005), uma estrutura metálica que parece uma extensão do edifício que está por trás desta escultura de escala arquitetónica – o Porto Palácio Hotel, localizado na Avenida da Boavista, no Porto -, onde o visitante é convidado a usufruir do espaço que a obra lhe oferece, atravessando-o, percorrendo-o de forma a se abeirar da entrada do hotel. '*O artifício antinatural de Pedro Cabrita Reis reside nesta compreensão densa do metabolismo de relação que a obra gera, como um corpo*.'[30] Com esta frase Sardo aponta para uma relação tencionada entre a obra e o visitante, como acontece em *Río, 'cujo título se referia ao fluxo de visitantes e não ao objecto em si*',[31] o que justifica a centralidade na espacialidade e localização territorial de algumas obras de Cabrita Reis, tal como as obras *A Room for a Poet, D'Aprés Piranesi, Longer Journeys* e *Absent Names* (2004) e *Spatial Composition (After K. K.)* (2009).

28 Delfim Sardo, «Das mãos dos construtores II: Pedro Cabrita Reis», trad. Mark Raishbrook, 1994, 8.
29 Ibid., 11.
30 Ibid., 12.
31 Ibid.

4.11 *Absent Names*, Pedro Cabrita Reis, 2004

Cabrita Reis, normalmente encontra nos muros mais um elemento do quotidiano habitável, como escadas, paredes, portas, poços, janelas ou canais. No entanto a duplicidade dos muros de *Río*, bem como a pavimentação em pedra do espaço entre eles encerra e constrói um corredor com autonomia espacial enquanto objeto. O atravessamento desta peça envolve uma experiência física, envolve habitabilidade e, devido à dimensão e escala da obra, esta construção explora a monumentalidade onde '*a arquitectura cede às artes e aos ofícios a sua dominância*'.[32]

Apesar de esta obra ter uma relação com a arquitetura evidente não é disso que ela vive, mas sim da sua leitura e perceção enquanto objeto do universo das esculturas habitáveis. Aqui, é sugerido um movimento de atravessamento entre as duas extremidades do corredor onde, pelo caminho, encontram-se dois poços - um quadrado e um redondo - dois dos elementos que solidificam a narrativa da obra, simbolizando a presença feminina – o útero -, e a masculina – a casa -, onde '*sem a participação desses dois contrários não há rio que se aguente'*.[33] Mesmo assim o personagem central desta obra é o seu usufruidor espacial, o visitante, que Cabrita Reis convida a percorrer a interioridade do espaço, salientada pelos 2.5m de altura do corredor, reforçando a sua posição como estando dentro do *Río*.

Segundo o autor, *Río* constitui o '*clímax*' - de uma fase da sua obra que envolveu a construção, em gesso, daquilo a que o autor designa '*arquitetura das águas, poços, canais, depósitos, tanques, fontes*'.[34] Nesta fase é possível igualmente incluir a peça, já mencionada, *Alexandria*[35] (1990). No entanto *Río* é construída em pedra, não apenas devido às condições climatéricas da Alemanha, onde o gesso no exterior poderia não ter a durabilidade desejada, mas também devido ao fascínio de Cabrita Reis pela arquitetura monumental.

Esta obra propõe uma simulação arquitetónica pela forma como utiliza a pedra – em blocos de pedra maciça montados por sobreposição – ao contrário do que é comum na arquitetura

32 Fernandes, «Pedro Cabrita Reis», 208.

33 Reis e Raposo, Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

34 Fernanda Fragateiro e Gabriela Raposo, Conversa entre Fernanda Fragateiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?», áudio e vídeo, de Fevereiro de de 2015.

35 *Alexandria* foi uma obra construída à volta de um poço no Claustro do Convento de S. Francisco, Beja.

onde, por uma questão de sustentabilidade das paredes, as pedras são aparelhadas - sistema recorrentemente utilizado na construção de edifícios históricos e monumentos. Com esta opção de montagem, Cabrita Reis afirma que esta obra não se trata de arquitetura mas sim, de uma escultura habitável.

Aqui é possível estabelecer uma analogia do interesse pela materialidade da pedra que o arquiteto Souto de Moura revela no início da sua carreira, quer no Abrigo no Gerês quer na Casa Nevogilde 2, o autor revela um fascínio, tal como Cabrita Reis, pelas tipologias construtivas da Antiguidade Clássica, nomeadamente das construções em pedra. Principalmente no segundo exemplo, onde as pedras são montadas como se se tratasse do remontar de uma ruína, onde a pedra é a protagonista espacial. É esse interesse que Souto Moura tem na utilização da pedra e na construção mural, que despoletará uma curiosidade pela obra de Cabrita Reis, nomeadamente na forma como este último se serve do léxico arquitetónico, nomeadamente de muros, de paredes ou pilares, para construir um universo artístico conceptual que Souto Moura procura encontrar também nas suas obras, seja através do convite direto a Cabrita Reis a conceber obras para os seus edifícios, seja através de alguma contaminação de linguagem conceptual e metafórica presentes nos mesmos.

4.12 - 4.13 *A Remote Whisper*, Pedro Cabrita Reis, 2013

4.2.2 *A Remote Whisper* (2013)

'A sua referência espacial contém recordações subjectivas, factores sociológicos e antropológicos que tocam vários níveis. Conotações histórico-culturais, associações míticas, referências à história da arte, observações sociológicas são entrelaçadas numa complexa estrutura de significado.'[36]

Com a seleção de *A Remote Whisper*[37] (2013) retorna-se ao território habitacional, não no sentido da construção poética do imaginário doméstico ou da ideia idílica do Homem como construtor do seu abrigo mas, antes, como a ocupação de um espaço preexistente e da forma como a obra a ele se acopla para se suster, suspender, atravessar ou existir. Não pretende apenas integrar-se no espaço mas servir-se dele como invólucro formal e suporte estrutural. Assim, '*a escultura jamais se integra no espaço: ela apropria-se dele numa implacável lógica transformadora que lhe sublinha retoricamente a sua condição necessária*'.[38] Desta forma *A Remote Whisper* constrói um novo lugar, dentro de outro lugar, histórico, onde se assiste não a uma fundição formal e objetual mas a uma simbiose de narrativas.

Esta obra serve-se do espaço arquitetónico como se fosse um espaço abstrato, não recorrendo a uma identificação formal. Pois como se desenvolve, se desdobra e ocupa o território, direcionando o movimento dos visitantes e coreografando os seus percursos, caracteriza-a como uma peça que condiciona, e elege a maneira como é percorrível, sem se envolver com a estética do seu invólucro. Contrariamente à arte minimal, não permite que o visitante, enquanto protagonista, seja possuidor de uma ampla espacialidade nem que, livremente, possa selecionar a forma como observa a obra. Em *A Remote Whisper* é a obra que decide como deverá ver

36 Hegyi, «Pedro Cabrita Reis: Cidades Cegas – Experiências Da Periferia No Labirinto Dos Espaços Abandonados», 22.
37 Obra integrada na 55th Exposizione Internazionale d´Arte – Il Palazzo Enciclopedico", no Palazzo Falier, Bienal de Veneza em Itália (28.5.2013 - 24.11.2013).
38 Fernandes, «Pedro Cabrita Reis», 212.

visionada. No entanto, e em conformidade com alguns dos princípios minimalistas, o visitante é quem completa a obra, porque sem os seus movimentos coreografados, ela torna-se incompleta - neste sentido, aproximando-se da importância da deslocação do observador no espaço como acontece em *Río*.

Como já foi referido, fala-se de uma peça com uma presença autónoma, independentemente de estar implantada num espaço arquitetónico. É usual o recurso à expressão *monumental* como referência ao território da arquitetura, no entanto, relativamente à obra de Cabrita Reis o termo é recorrentemente usado por vários autores. O próprio artista afirma a sua admiração pela monumentalidade quer seja arquitetónica, urbana, espacial, artística, como um conceito que lhe interessa explorar.[39] *A Remote Whisper* é uma escultura que integra uma escala de monumentalidade apesar de se encontrar inserida num espaço interior preexistente. E fá-lo pela forma como se afirma no espaço. *Río* poderia também ser referida como uma obra monumental, mas de maneira mais óbvia, ou seja, pela sua escala, materialidade e espacialidade.

'A vocação monumental (das obras) consiste na capacidade de trabalho de Cabrita Reis para marcarem e sobre determinarem de um modo global a totalidade do espaço em que se apresentam. Esta capacidade pode traduzir-se na efectiva realização de construções monumentais ou grandes instalações. Mas também pode manifestar-se na eficácia pura e simples da presença de uma pintura muito escura em que a custo se distingue uma figura ou uma forma geométrica.'[40]

A vocação monumental de *A Remote Whisper* não se encontra no espaço que constrói, mas nas ausências que evoca, parecendo ser infinitas ao sugerir milhares de formas de se perseguir as luzes, a estrutura de alumínio que, ora é contínua, ora é descontínua, bem como os cabos elétricos que parecem não acabar.

Também nas obras do artista, e arquiteto, franco-português Didier Fiúza Faustino[41] a sua escala contribui para a conquista de uma identidade, como em *Stairway to Heaven* (1998, castelo Branco) e *Sky is the Limit* (1998, Yang Yang, Coreia do Sul). No entanto, devido à sua formação como arquiteto, nas suas obras/instalações arquitetónicas encontra-se um domínio da construção que as aproximam mais da arquitetura, embora a sua espacialidade seja testemunha da convergência entre arte e arquitetura. No *Monumento a Azevedo Perdigão* (1996, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa) já Cabrita Reis se aproxima do universo da escala arquitetónica, onde interage com a escala do edifício da Gulbenkian, e havia explorado a temática da

39 Reis e Raposo, Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

40 Alexandre Melo, «Pedro Cabrita Reis: Contra a Claridade», em *Pedro Cabrita Reis: Contra a Claridade* (Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1994), 9.

41 Didier Faustino vive e mantém atelier Bureau des Mésarchitectures em França.

4.14 *Monumento a Azevedo Perdigão*, Pedro Cabrita Reis, 1996, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

verticalidade espacial como nos dois exemplos apresentados de Faustino.

A Remote Whisper reinventa o espaço, gera espaços intersticiais, aumentando a complexidade do espaço invólucro, fazendo-o passar para segundo plano, muda a perceção espacial e conduz o visitante a uma nova habitabilidade, menos direta e óbvia, mas mais rica e confluente de territórios, neste caso, aparentemente antagónicos, por se tratar de uma obra realizada com materiais contemporâneos inserida num edifício de valor histórico e patrimonial. Seja pelo tempo da sua origem, pela expressividade material, pela escala dos vazios ou espaço existencial, parecem pertencer a universos que não se cruzam mas que se reconhecem. No entanto, segundo o artista, neste caso a monumentalidade relaciona-se com a persistência da ocupação, aparentemente integral da espacialidade disponível, não negociando com o espaço, mas impondo a sua obra sobre o mesmo.[42]

'As obras de arte não negoceiam com os espaços, têm uma autonomia conceptual e formal e pelo simples facto de estarem aparafusadas nas paredes, ou com os pés assentes no chão, ou atravessarem uma janela de um quarto para o outro, [isso] não as torna matéria de um diálogo com o espaço, mantêm sempre a sua autonomia, venceram sempre barreiras, expandem-se, espalham-se, impõem-se ao lugar. Eu não posso fazer uma escultura que abarque Veneza inteira, ou que, baseada na Ponte da Academia, se projete em direção ao sol.'[43]

Obras como *A Remote Whisper* não são transportáveis sem que se altere a sua relação com o sítio, tal como acontece na arquitetura. Mesmo que (e segundo o autor assim o será), a mesma venha a ser (re)instalada noutro sítio.[44] Esta obra é caracterizada por uma especificidade local, ou seja, condiciona e altera a habitabilidade espacial do lugar onde se encontra e, em simultâneo é, também ela, condicionada em termos fenomenológicos e de perceção pelo lugar

42 Reis e Raposo, Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

43 Ibid.

44 A obra foi vendida e será montada em Tenerife, Espanha.

que habita. Porque tem que se adaptar à espacialidade que o palácio lhe oferece, daí que o seu desenvolvimento no espaço seja condicionado por se tratar de uma instalação construída numa preexistência, e para que esses condicionamentos sejam percetíveis por quem percorre a peça, ao mesmo tempo que contribui para a sua definição. Daí que a compreensão desta peça esteja dependente da sua localização. No entanto, segundo o autor, esta obra é o resultado da necessidade de se afastar de qualquer diálogo com o espaço onde se insere.[45] Esse declinar das relações possíveis com o espaço não a destitui de uma especificidade local.

Montada noutro lugar tratar-se-á de *A Remote Whisper #2*, pois criará uma espacialidade e relações diferentes das que origina no Pallazo Falier em Veneza. Daí que '*pode-se falar de instalação mas o que importa reter é o poder de (re)criação de um espaço com o que ele implica de acréscimo da intensidade e sentidos da existência material, ambiental e social de cada peça*'.[46] E estes aspetos enunciados por Alexandre Melo sobre a obra de Cabrita Reis poder-se-ão manter, embora com pressupostos e intensidades diferentes dependendo do lugar onde as obras se encontrem. Segundo Cabrita Reis '*as obras de arte, mesmo aquelas pintadas como a do teto da Capela Sistina ambicionam e aspiram todas a uma autonomia. Algo que reifique a sua natureza como a magni*fic*ência do humano. Infelizmente estão presas à parede, pintadas*'.[47] No entanto são obras sempre em evolução por dependerem de quem as visiona – visitantes oriundos de tempos, sítios e culturas diferentes, que sugerem novas e diferentes interpretações, recriando a obra e reinventando-a sem que ela saia do seu lugar ou contexto.

Mas o que Cabrita Reis comunica, através da sua obra, pode ser interpretado exatamente no sentido oposto da lógica que o autor nos pretende transmitir. Assim lança-se a seguinte questão: será a pintura do teto da Capela Sistina[48] já uma obra *site-speci*fic? Esta questão pode induzir à reflexão sobre o questionamento quer da definição quer da origem do conceito *site-specific*.

45 Reis e Raposo, Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

46 Melo, «Pedro Cabrita Reis: Contra a Claridade», 11.

47 Reis e Raposo, Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

48 A Capela Sistina (1473-1484) localiza-se no Palácio Apostólico na Cidade-Estado do Vaticano. Com pinturas murais por diversos autores entre os quais se destacam Michelangelo, Rafael, Bernini e Sandro Botticelli.

4.3 Espaço Político e Social na Obra de Ângela Ferreira

'O que é possível extrair de uma primeira análise é que desde cedo se assume no trabalho artístico de Ângela Ferreira que o espaço só pode ser apreendido como uma realidade produzida pelos homens, pela sua cultura, pela sua economia. O espaço é uma grandeza social e fenomenológica.'[49]

Foi enquanto aluna de escultura, durante os anos 1980, numa universidade da Cidade do Cabo que surgiram as temáticas que acompanham ainda hoje o percurso artístico da artista portuguesa Ângela Ferreira.[50] Por um lado a temática do Construtivismo russo e do Modernismo devido à sua experiência académica, por outro as suas preocupações sociopolíticas, que a levam à participação em grupos ativistas culturais e políticos,[51] aliadas à importância que o Apartheid[52] teve na vida dos sul-africanos. Todo este contexto tem influência num atraso do ensino ao nível das artes devido ao embargo cultural que existia à África do Sul por parte da comunidade internacional onde, apenas nos anos 1980 se fala da Arte Conceptual dos anos 1960. A maioria da informação chegava através de revistas importadas pois a África do Sul esteve, quase até ao final dos anos 1990, culturalmente isolada do mundo exterior. Ferreira teve como professor o artista Sul Africano Bruce Arnott que desenvolveu um trabalho com os seus alunos em consonância com a obra do artista americano David Smith e do artista inglês Anthony Caro, os quais, colocavam já, questões sobre a autonomia do objeto artístico e da sua relação interativa com o espetador – aspetos levantados com o 'questionar da arte' decorrente nos anos 1960 nos E.U.A..

Já nos anos 1980 os trabalhos de Ângela Ferreira, relacionavam-se com a arquitetura indo além da plasticidade do espaço. Segundo o historiador português Pedro Lapa, logo nas suas primeiras obras encontra-se uma manifestação de um entendimento da arte construtivista devido à inclusão de elementos arquitetónicos nas suas obras *'a par da utilização da cor que, ao suprimir o peso e as propriedades físicas dos materiais, conferia a "leveza realizada", tão valorizada por*

49 Pedro Pousada, «A arquitectura na sua ausência: presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea» (Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2009), 261.

50 Ângela Ferreira, de nacionalidade e família portuguesa, nasce em Maputo em 1958, Moçambique. Reside aí com a sua família até 1973, um anos antes da revolução de 25 de Abril de 1974, altura em que vão viver para Lisboa. Em 1976 a família emigra para a África do Sul, país onde o Apartheid era ainda uma realidade muito presente - o domínio da população branca sobre a população afrinaca nativa era evidente e abusiva. Ferreira estuda na Michaelis School of Fine Art, na Cidade do Cabo até 1983. Em 19? Vem viver para Lisboa. Mantendo a partir daí uma transumância entre Portugal e a África do Sul o que terá uma influência determinante na sua obra artística.

51 The Guardian Media group e CAP Media Projects. Pousada, «A arquitectura na sua ausência», 259.

52 Regime de políticas raciais e de segregação social posto em prática pelos governos sucessivos da África do Sul, durante os anos 1948 e 1994, no qual foi implementada uma divisão racial, tendo sido retirado o direito de cidadania à maioria da população Sul Africana, levando à origem de um movimento de resistência ao sistema, conduzindo a décadas de violência e injustiças sociais na África do Sul.

4.15 *Sites and Services*, Ângela ferreira, 1991-92

Michael Fried a propósito da escultura de Anthony Caro'.[53] Talvez se deva ao facto de Ferreira se interessar pela vertente política do Construtivismo russo, devido ao contexto social e político em que vivia na Cidade do Cabo, e também ao início de uma investigação séria que levava a cabo sobre o Modernismo.

'*A contiguidade da produção de uma forma com o contexto técnico de um momento histórico, que o Construtivismo havia desenvolvido e de certo modo o Modernismo tardio recalcara, abria uma releitura crítica da história recente e uma interrogação sobre a situação do objecto artístico no sistema produtivo da época*.' [54]

O interesse de Ângela Ferreira pelo Construtivismo[55] e Minimalismo é visível em obras como *Sites em Services* (1992), *Marquises* (1993) e *Emigração* (1994), entre outras, onde se encontram memórias desses movimentos de vanguarda devido à importância que o pós-colonialismo assume na sua vida. Em, simultâneo, '*são parentes conceptuais da escultura "social", (conceito proposto por Joseph Beuys), que constroem, para a extensão da galeria, analogias visuais sobre um readymade social (para usarmos um termo de Dan Graham): a organização do isolamento, o urbanismo como ideologia'*.[56] Apesar de reportar o observador para relações com a arquitetura através do seu discurso formal, das técnicas e materiais utilizados, bem como da narrativa inerente aos objetos, ainda não o faz envolvendo a componente espacial.

Nas suas obras do início dos anos 1990 ainda não é evidente a relação com o espaço arquitetónico, no entanto, as associações possíveis à arquitetura existem através da interpretação do carácter construtivo dos objetos, *´where Ângela Ferreira uses sculpture to reflect on architectural*

53 Pedro Lapa, «Ângela Ferreira: Em Sítio Algum», *Ângela Ferreira: Em Sítio Algum*, 2003, 15.
54 Ibid., 18.
55 Mas a obra For Mozambique (Michael Stevenson Gallery, Cidade do cabo, 2008) representa uma série de esculturas que se fundamentam nos projetos do artista da vanguarda russa Gustav Klucis (n. 1895, m. 1938) que, durante os anos 1920, faz várias propostas de quiosques de propaganda política.
56 Pousada, «A arquitectura na sua ausência», 260.

structures and ideological and social relationships'.[57] Mas é quando se reflete sobre a maioria das suas obras a partir dos anos 2000,[58] às quais Ferreira se refere como '*citação quase pura da arquitetura*',[59] que se encontra uma relação muito próxima com a espacialidade arquitetónica. Há duas obras onde a relação intersticial estabelecida com o espaço permite inseri-las no léxico do que é *espaço contaminado*: *Zip Zap Circus* (2000-2002) e *Maison Tropicale* (2007). Sobre a espacialidade das obras de Ferreira, Larys Frogier defende que:

'*(...) elas chegam mesmo a abrir espaços ainda mais vertiginosos, desvelando numa 'mise en abyme' [itálico] a produção das imagens, gerando espaços com uma poderosa densidade visual e semântica. É assim que toda uma arqueologia do olhar é posta em marcha para desvendar histórias insólitas ou escondidas, para estimular uma exigência de pensamento crítico e motivar um prazer não dissimulado da experiência estética.*'[60]

Ferreira transporta o 'espaço' para as suas obras como se constituíssem um objeto temporal, onde estão refletidas, enquanto memória e identidade, a sua história social, as suas ideologias e transformações antropológicas. Não é apenas um invólucro mas um tradutor e projetor da sociedade e das suas condições político-sociais onde se encontra no momento, seja ele presente ou passado, como uma 'showcase [itálico] *portátil*'.[61] O mais importante não é a espacialidade do objeto mas a narrativa que transporta consigo, por isso a espacialidade sugerida nas obras de Ferreira apresentam uma estética, testemunha das suas ideologias, que transmitem uma simbologia na qual o visitante é convidado a participar.

A forma como Ferreira se aproxima da arquitetura deve-se ao seu interesse em trabalhar assuntos políticos, no contexto da arte contemporânea, onde inclui a arquitetura como tema exploratório. Através desta área disciplinar, a autora pode investigar sobre temas, além de

57 Vítor Constâncio, Lucas Papademos, e Lapa, Pedro, *Contemporary Art from Portugal* (Frankfurt am Main: European Central Bank, 2002), 18.

58 Obras como *Duas Casas* (Centro de Arte Contemporânea With the Witte, Roterdão, 2001) mais uma vez uma citação pura de duas obras de arquitetura: o Bairro Operário De Kiefoek (Roterdão, 1928-1930) do arquiteto holandês J. P. Oud e o bairro Social em Bouça (Porto, 1975-77) construído no âmbito do projecto SAAL, do arquiteto português Álvaro Siza; Case Study House Program (2001) onde a artista utiliza como objeto de estudo uma casa do arquiteto americano Pierre Koening de 1951; Zip Zap Circus (2000-2002) que se fundamenta no projeto do arquiteto português Pancho Guedes (n.1925) para uma vila circense (1994); em *Random Walk* (2005) onde faz referência às intenções da elevação da Vila Savoye de Le Corbusier, relacionando-se com o conceito da Promenade Architecturale; ou em Die Vlermuis Huis [Casa Morcego] (2006) que reflete sobre a Casa Die Es (Camps Bay, Cidade do Cabo, 1965) do arquiteto sul africano Gabriël Fagan (n. 1925); em Maison Tropicale (2007) que se relaciona com o protótipo de casas criadas pelo arquiteto francês Jean Prouvé (n. 1901, m.1984); e, mais recentemente a instalação que faz para a exposição O Processo SAAL: Arquitetura e Participação (Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Novembro 2014 – Fevereiro 2015, Porto).

59 Ângela Ferreira, Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?, entrevistado por Gabriela Raposo, áudio e vídeo, 28 de Janeiro de 2015.

60 Larys Frogier, «Visões Desbloqueadas, Memórias Vivas», *Hard Rain Show*, 2008, 13.

61 Pousada, «A arquitectura na sua ausência», 262.

espaciais e construtivos, mas também temas sociais, culturais, antropológicos e sociológicos e, segundo a autora, tinha uma vertente '*fantástica*': '*pertencia a um lugar e não saia de lá*'.[62]

O seu interesse evidente pelo Construtivismo, pelo *Readymade* e pela Bauhaus contribuem para o enquadramento, das suas obras que envolvem espaço apelidado, nesta dissertação, de 'espaço social de Ângela Ferreira'. O Construtivismo ajuda a artista, no início da sua prática, a encontrar nas primeiras vanguardas uma forma de trabalhar politicamente a arte contemporânea; o *Readymade* contribui para a forma como reconstrói objetos identificáveis e os coloca no espaço, como se fosse um objeto *readymade*; a Bauhaus, pelo seu carácter didático e pedagógico, pela associação entre as várias artes, transforma-se numa forma de utopia modernista. É também com o Minimalismo que Ferreira se revê, e onde consegue fazer a síntese das influências anteriores.[63] No entanto, a artista entra em contato com o Construtivismo desde o início da faculdade, enquanto conhece a arte minimal um pouco mais tarde, embora ainda nos anos 1980.[64]

62 Ferreira, Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?

63 '*Na verdade, a minha relação com o minimalismo começou no início dos anos 1980 e 1990. Nessa altura, comecei a interessar-me pelos estudos culturais e pela teoria pós-colonial e comecei a empatizar com essa forma de estar, teoricamente. Havia nesse momento uma grande necessidade de começar a analisar o modernismo e a sua grande narrativa, criticamente. Começaram também a analisar-se suas falhas, pois estava-se a tornar uma narrativa autocrática. O Donald Judd era um autocrata como o Le Corbusier. Era igual. Portanto, a minha relação com o minimalismo era muito semelhante à da da arquitetura modernista, que era uma relação amor-ódio. Passa pela nostalgia, pelas qualidades dos espaços. Eu amo as caixas do Donald Judd, mas também as acho uma imposição em todos os sentidos: elitistas, separadas do mundo. Tenho muitos problemas com os objetos, tal como tenho muitos amores pelos objetos. Com o minimalismo tenho uma relação muito forte, que vai e vem no meu trabalho*.' Ibid.

64 Isto deve-se ao facto de na África do Sul por um lado não ter havido as restrições sobre o conhecimento do que era o Construtivismo - movimento amplamente ensinado nas escolas da África do Sul nos anos 1970, ao contrário do que acontecia nos EUA que, devido à existência da Guerra Fria com a então Rússia, havia resistência quanto à troca de conhecimento, mesmo nas áreas artísticas entre ambos os países. No entanto o Minimalismo americano chega tardiamente à África do Sul face à Europa devido às restrições do Aparteid face às restrições de intercâmbio cultural entre os EUA e a África do Sul.

4.16 *Zip Zap Circus*, Ângela Ferreira, 2002, Cidade do Cabo, África do Sul
4.17 *Circus School Village for LL.L and B.*, Pancho Guedes, 1994

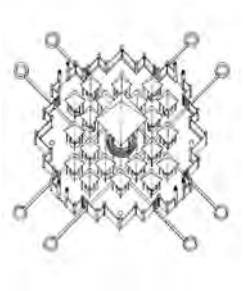
4.3.1 *Zip Zap Circus* (2000-02)

'O 'Zip Zap' é um projeto que também foi marcante e que teve imensas repercussões no meu trabalho e, mais uma vez por várias razões, é um projeto que nasce de uma espécie de curiosidade, uma referência a uma arquitetura sem implantação. Ele nasce precisamente do Mies e do Kröller-Müller, e daquela fotografia maravilhosa que vem do livro do Rem Koolhaas, do projeto da maquete com rodinhas que é empurrada na paisagem. O 'Zip Zap' nasce da curiosidade de fazer um objeto que seja desejado do ponto de vista da arquitetura e consciente.'[65]

A obra *Zip Zap Circus* (2000-02) é uma interpretação construída de dois fragmentos de um projeto, até hoje não realizado, do arquiteto português Pancho Guedes,[66] também este influenciado pela temática do pós-colonialismo em África. O projeto previa a construção de um grande plano para a escola de circo, sem fins lucrativos, denominada *Circus School Village for LL.L and B.* (1994), fundada em 1992, com o intuito de ensinar, a crianças carenciadas, habilidades performativas e circenses. Realizado entre o ano 2000 e 2002, tratou-se de um trabalho, normalmente denominado '*work in progress*', pois tratou-se de uma obra que foi evoluindo ao longo das suas instalações no espaço e no tempo. A autora afirma que foi na Cidade do Cabo onde *Zip Zap Circus* encontrou o seu verdadeiro sítio e que, as anteriores instalações foram instalações protótipo – maquetes de trabalho evolutivas, porque é ali que

65 Ferreira, Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?

66 Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes (1925-2015), mais conhecido como Pancho Guedes é um arquiteto, escultor e pintor português que vive a sua juventude em Moçambique e completa os seus estudos na África do Sul e em Lisboa. Em 1950 volta à cidade Maputo (antiga Lourenço Marques) onde mantém a sua prática de arquiteto que dá origem a mais de 500 edifícios, a sua maioria localizados em Moçambique. No início dos anos 1960 conhece os arquitetos ingleses Alice e Peter Smithson, através dos quais é convidado para a reunião do "Team 10" em Royaument em 1962, tornando-se frequente participante dos encontros do mesmo grupo. Em 1974/5, após a independência de Moçambique muda-se para Joanesburgo onde se torna responsável pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Witwatersrand. Desde meados dos anos 1990 vive e trabalha em Portugal. «Amancio Guedes», *team10online*, acedido 8 de Julho de 2015, http://www.team10online.org/team10/members/guedes.htm.. O arquiteto Pancho Guedes e a artista Ângela Ferreira partilham de alguns aspetos do seu percurso de vida desde a sua origem portuguesa, parte da vida em Moçambique e África do Sul, e retorno a Portugal.



4.18 *Cathedral of Huts*, Pancho Guedes, 1972, Maciene, Gaza

consegue realizar a síntese e a materialização real de como devia ser a obra.[67]

Os espaços selecionados por Ferreira para reinterpretar e incluir na obra *Zip Zap Circus* foram dois: um dos espaços correspondente aos vestiários e uma sala de treinos. Na carta de Ferreira a Guedes a autora procura demonstrar as razões que a levam a escolher estas partes do edifício, como as que melhor se adequam à situação expositiva específica.

'*I must admit it was difficult to me to choose the 'right' portion of your Zip Zap project to work with. (...) Finally, I had to consider my own intentions, which essentially aim to deal with the idea/concept of a building as something which is desired and wishful thinking. In my own mind, none of the spaces in themselves would be sufficiently symbolic of the circus and the school. (...) We are working in an art exhibition context and I am proposing to build life size…which is large, so I opted for the detail of the change rooms and practice halls… It seemed to me that this way I could access a bit of everything giving sufficient emphasis to the performance element of the circus and to the community issues it touches on.*'[68]

O projeto para a vila circense de Guedes é constituído por diversos pavilhões de forma circular unidos entre si através de corredores, que reflete um seu projeto anterior, *Cathedral of Huts* (Maciene, Gaza, 1972). Ambos fazem referência à igreja protestante *Wheels of Heaven* (Amsterdão, 1964) e ao Pavilhão temporário *Sonsbeek* (Arnhem, 1966) do arquiteto holandês Aldo van Eyck. A participação de Guedes nas reuniões do CIAM deixam-no profundamente interessado no percurso e nas obras de Aldo van Eyck, para além de refletirem a sua convicção nos ideais modernistas e o seu interesse no desenvolvimento dos conceitos de arquitetura e urbanismo, naquela altura, em discussão. Mas os dois projetos referidos de Guedes testemunham o encontro de um estilo próprio de uma reinterpretação dos valores locais e arquitetura vernacular, nomeadamente de Moçambique e da África do Sul, com valores e influências modernistas

67 Ferreira, Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?
68 Ângela Ferreira, «Letter to Pancho Guedes, 27 October 2000», de Outubro de de 2000.

4.19 *Zip Zap Circus*, Ângela Ferreira, 2000, Oeiras
4.20 *Casa Morcego*, Ângela Ferreira, 2006

adquiridas nos encontros em que participa.

As características mais evidentes de *Zip Zap Circus* que possibilitam a sua integração no *espaço contaminado* começam pela construção interpretativa de um projeto arquitetónico à escala real; a contribuição da matéria da escultura para a construção de uma maquete de um espaço arquitetónico à escala real; e uma instalação com função, uma escultura habitada.

É toda a narrativa sobre Pancho Guedes, desde o seu percurso de vida, aos seus interesses profissionais, à forma como aplica esses valores nos seus projetos arquitetónicos ou ainda o valor simbólico social do projeto para a escola circense Zip Zap Circus, que interessam a Ferreira. A sua primeira instalação acontece no âmbito da exposição coletiva *More Works about Buildings and Food* no Hangar K7 (Oeiras, 2000) que se integra num espaço expositivo desenhado pelo arquiteto Pedro Gadanho. Ali a autora procura a materialização do protótipo integrado no que denomina de uma exposição '*white cube'*,[69] reproduzindo os espaços na sua dimensão real, como uma '*citação direta*',[70] utilizando os mesmos materiais dos restantes elementos da exposição de arquitetura. Assim, após uma análise aos fatores anteriormente descritos a autora constrói, para melhor perceber, à escala 1:1, os espaços selecionados do projeto de arquitetura de Guedes, não só imbuído dessa simbiose entre os valores modernistas e vernaculares mas também, ao serem construídos, representativos de uma ação crítica social que procura dar resposta a uma das fragilidades da sociedade contemporânea.

Desde cedo Ferreira procura a realidade dos objetos. Uma das formas que encontra para atingir esse objetivo é a sua concretização e materialização, sempre com carácter interpretativo, à escala real. A obra *Zip Zap Circus* representa não apenas a construção de um objeto mas a construção real de um espaço arquitetónico que passa a ser um tema recorrente na sua obra, como é visível em *Random Walk* (2005), *Casa Morcego* (2006) e *Maison Tropicale* (2007). A construção que Ferreira faz em Oeiras, apesar de ainda se tratar de um protótipo da obra final, já encerra valores de *espaço contaminado* por corresponder à construção de espaços decorrentes

69 Jürgen Bock, «Negotiating Spaces and Places, or the Originality of Modernity in the Work of Ângela Ferreira», *Zip Zap Circus*, 2002, 44.
70 Ferreira, Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?

4.21 *Zip Zap Circus, Ângela Ferreira, 2001, De Appel Arts Center, Amsterdão*

de uma interpretação de um projeto feito por um arquiteto que tinha como premissa a sua execução à escala real. Isto permitindo ao visitante uma experiência que se aproximava da metáfora do espaço arquitetónico real. No entanto, com esta construção à escala real, Ferreira pretendeu construir um espaço arquitetónico com um imaginário construtivo escultórico, dado pela materialidade e, quase, pelo sentido *naïve* de temporalidade habitacional, onde ainda não estava assumida a construção do espaço, como se de uma maquete se tratasse.

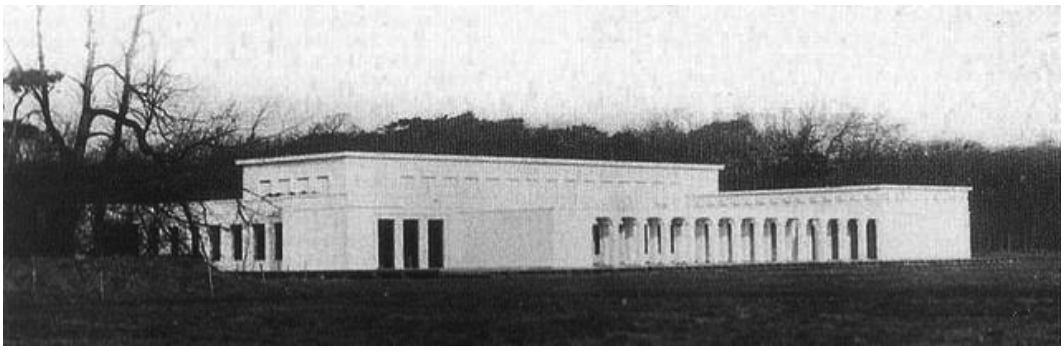
'*In the end the project remained on the limits between an architectural work and a piece of sculpture, benefiting from the fact that it was included in an art exhibition, and also benefiting from the fact that it was built in non-permanent materials and its finishes were not guided by a sense of functionality. Its relationship with the remaining architecture in the exhibition also helps to underline its undefined status. I am particularly happy with this last quality…*' [71]

Um ano depois da sua instalação em Oeiras, *Zip Zap Circus* foi integrada na exposição *In the Meantime* no De Appel Arts Center (Amsterdão, 2001).[72] Nesta versão Ferreira integrou um elemento de investigação fundamental: a materialização de uma parte do edifício de Guedes em madeira e tela, à semelhança da maquete em tamanho real que o arquiteto alemão Ludwig Mies Van der Rohe fez de uma *villa* museu em Ellenwoude Meadow (Wassenaar, Haia, 1912).[73] Mies van der Rohe, temporariamente a viver na Holanda, foi convidado pela família Kröller-Muller, donos de uma única e vasta coleção de arte, a fazer uma proposta para um edifício para a albergar. Como forma de comunicar as suas intenções projetuais face ao edifício, Mies apresenta uma

71 Ângela Ferreira, «Letter to Pancho Guedes, 15 January 2001», 15 de Janeiro de 2001.

72 Também em 2001 Zip Zap Circus faz parte da exposição 'Total Object Complete with Missing Parts', com curadoria de Andrew Renton, no Tramway Art Centre, Glasgow.

73 '*É aí que o Mies aparece, e o projeto ganha um novo significado, que é construir naqueles materiais muito mais temporários, a lona e a madeira – madeira essa que se torna paradigmática no meu trabalho. Eu nunca mais deixei de trabalhar com a madeira naquela maneira. A primeira vez foi com aquele projeto e, desde aí, cada nove em cada dez esculturas são feitas com madeira, incluíndo a casa morcego, SAAL, e algumas partes da Maison Tropicale. Mas quando ela ganha as rodinhas, ganha também significado do ponto de vista da sua localização no espaço e de como é que ela se articula*.' Ferreira, Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?



4.22 Maquete à escala real da *Villa* museu em Ellenwoude Meadow, Mies van der Rohe, 1912, Wassenaar, Haia

proposta arrojada constituída por uma maquete à escala real do edifício materializada através de uma estrutura de madeira revestida a tela e com rodas, permitindo que, juntamente com o Dono de Obra, pudesse ser selecionado o local mais conveniente para a implantação do edifício dentro da propriedade.[74]

A interpretação física e material de uma parte de um projeto de Pancho Guedes através de uma técnica construtiva utilizada por Mies van der Rohe[75] introduz uma dialética de relação entre as ideias de ambos, reforçando que *Zip Zap Circus* se trata da construção em maquete à escala real (1:1) da interpretação de uma parte de um projeto arquitetónico, e não da tentativa mimética da construção do edifício. Segundo Jürgen Bock, na instalação de *Zip Zap Circus* em Amsterdão, Ferreira avança para a exploração de '*notions of modernity, underscoring the dichotomy between European and African interpretations of architecture*'.[76] Para reforçar as relações entre os arquitetos Pancho Guedes e Mies van der Rohe Ferreira completa a sua instalação com uma fotografia da maquete à escala 1:1 da Villa em Ellenwoude Meadow, com uma planta do projeto para a escola *Zip Zap Circus* legendando-os de originais, incluindo também textos sobre os conceitos desenvolvidos pelos *Team 10* e pelo CIAM. No entanto, as suas reproduções espaciais[77] não pretendem ser recriações tal como foram pensadas e desenhadas pelo arquiteto, mas antes incluem um sentido crítico e reflexivo que se encontra na sua materialização do espaço alternativo e contaminado que a sua obra constitui.

'*Ângela Ferreira's work offers social, political and critical approach to the results of modernism, to the old centres of its creation, and their remote consequences. She applies the modernist technology of profound analysis to modernism itself, proposing this method as a*

74 No entanto a proposta não foi construída, assim como nenhuma outra em Ellenwoude Meadow.

75 Posteriormente, no mesmo ano, na obra Case Study House Program (2001) Ferreira terá forrado o interior da casa de Serralves (Case Study House #21) com tela suportada por uma estrutura de madeira à semelhança da técnica utilizada por Mies van der Rohe.

76 Bock, «Negotiating Spaces and Places, or the Originality of Modernity in the Work of Ângela Ferreira», 44.

77 Nas quais se inclui a obra Maison Tropicale que analisaremos no ponto seguinte: 0, neste caso ao nível dos elementos constituintes de uma casa e não da casa construída.

local alternative for dealing with modernism, rather than simply simulating it.'[78]

Desta forma, Ferreira utiliza pressupostos conceptuais que se aproximam dos que Mies van der Rohe utiliza na maquete do museu/*villa* em Ellenwoude Meadow (a.) construída quase cem anos antes de *Zip Zap Circus* (b.). Conceptualmente ambas as obras servem o mesmo propósito e acentuam o seu carácter de *espaço contaminado*: na construção à escala real do edifício (a. e b.); na construção integral do edifício (a.) ou partes dele (b.); no sentido de confirmarem a pertinência da sua construção e existência (a. e b.); na sua boa integração na paisagem (a.) e no espaço público (b.); na utilização de técnicas construtivas e materiais que contribuem para a aproximação estética à sua imagem final (a. e b.); na introdução de rodízios que serviam para melhor encontrar a sua localização definitiva (a.) ou o acentuar o seu carácter de objeto itinerante (b.). Assim, a própria maquete de Mies van der Rohe já era um *espaço contaminado* por se tratar de um objeto híbrido, que é temporário e que reflete arquitetura mas que não é construído com materiais perenes, apesar de ser simulada a sua habitabilidade. No caso de *Zip Zap Circus* está-se perante uma peça cuja adição dos pressupostos da maquete de Ellenwoude Meadow reforçam o seu sentido de objeto igualmente híbrido, que se encontra no limite entre a escultura e a arquitetura e que recria um espaço claramente contaminado por ambos os territórios.

Finalmente, *Zip Zap Circus* chega, a convite do ICA, à Cidade do Cabo, onde é montada como escultura pública temporária[79] composta por três elementos – duas partes de tenda, e um pilar que corresponde à secção de uma parede do projeto, e que tem como objetivo servir de palco para a realização de performances. A seleção da sua localização, feita em colaboração com o fotógrafo sul-africano David Goldblatt, foi a de um espaço remanescente e sobrante - um baldio em Foreshore – perto do porto – entre a cidade e o mar, por baixo de uma autoestrada inacabada na Cidade do Cabo, reforçando um carácter de marginalidade e de objeto temporal, associado ao conceito de tenda. A seleção deve-se, por um lado ao facto de se tratar de uma terra reclamada ao mar, e por outro, em 1925, por ter sido essa a localização de *Fillis's Circus*[80] – o primeiro circo da Cidade do Cabo.[81] Os materiais utilizados são, mais uma vez a madeira; e, neste caso, em vez da tela, utilizará a lona para revestir as estruturas como forma de alusão às velas dos barcos devido à proximidade ao mar.

Mas o sucesso desta instalação deve-se, à não existência dos pré-requisitos habituais da integração de uma peça numa exposição bem como às limitações espaciais de um espaço expositivo tipo. No entanto, dever-se-á acrescentar um terceiro fator ao sucesso desta terceira

78 Bock, «Negotiating Spaces and Places, or the Originality of Modernity in the Work of Ângela Ferreira», 45.
79 Com a duração de 4 dias, do dia 30 de Agosto a 2 de Setembro de 2002.
80 No convite do evento Ferreira inclui uma fotografia do Filli's Circus instalado na Central Jetty próximo da Adderley Street na Cidade do Cabo, 1925. Fotografia da Biblioteca Nacional da África do Sul.
81 Ângela Ferreira, «Letter to Pancho Guedes, 30 August 2002», de Agosto de de 2002.

4.23 *Fillis's Circus*, 1925, Cidade do Cabo África do Sul

instalação que é a sua utilização enquanto espaço funcional *para-arquitetónico*.[82] Tendo em conta que, para o artista português Pedro Pousada, no contexto modernista, nomeadamente a partir do Construtivismo Russo, verifica-se um fenómeno artístico que relaciona a forma urbana com a arquitetura enquanto põe em causa questões espaciais.[83] Aqui Ferreira volta a utilizar as técnicas e materiais de Mies van der Rohe para a construção da sua maquete em tamanho real, que se materializam em três objetos, dois dos quais parecendo duas metades da célula tipo do projeto de Guedes que, em determinada perspetiva, dá ao visitante a ilusão ótica de serem edifícios inteiros devido a uma configuração circular. No entanto o visitante ao circundar os objetos depara-se apenas com duas plataformas, abertas e semicobertas, uma com a função de palco para práticas performativas e circenses e a outra de vestiário, de acordo com as suas funções no projeto arquitetónico. Tratando-se a partir daqui de uma obra de arte, que devido à introdução de uma função de utilização, mesmo que temporária, se aproxima da arquitetura, tornando *Zip Zap Circus* um *espaço contaminado*.

Zip Zap Circus só passou a tratar-se de uma obra completa e acabada quando Ângela Ferreira seleciona a sua localização, numa zona específica da Cidade do Cabo, que conta uma narrativa político-social, dado que também é disso que muitas das suas obras tratam, ou seja, através da arte, a autora manifesta o seu interesse pela sociedade e pelas políticas que a caracterizam. Neste caso específico, é possível afirmar que à seleção do sítio está inerente uma reação informativa crítica relativa às opções políticas que, desde os anos 1940, contribuem para a caracterização daquele espaço por baixo de uma autoestrada inacabada onde *Zip Zap Circus* foi instalada.

O texto do arquiteto sul-africano Iain Low, integrado no catálogo da obra em estudo, com o título '*Make No Big Plans*',[84] contextualiza Foreshore - o local onde *Zip Zap Circus* é instalado na Cidade do Cabo, que faz parte da chamada *Table Bay*. Trata-se de uma zona correspondente a um aterro marítimo que, antes da colonização no início do século XX, era habitada por indígenas *Khoisan* que utilizavam aquela área, devido aos terrenos férteis, como local de habitação

82 Conceito desenvolvido pelo artista Pedro Pousada in Pousada, «A arquitectura na sua ausência».
83 Ibid., 7.
84 Iain Low, «Make No Big Plans», *Zip Zap Circus*, 2002.

sazonal. Atualmente trata-se de um espaço urbano sobejante que resultou da demolição da área denominada *District Six* onde, durante os anos 1960 e 1970, coincidente com o *apartheid*, com base num grande plano urbanístico para a Cidade do Cabo, pretendeu-se dar resposta às economias de transporte e industriais emergentes, forçando o desalojamento de pessoas oriundas de condições sociais desfavorecidas para a construção de um sistema ferroviário e viário que acabou por não ser terminado.

'*The social effects of the highway project may have been more destructive than the development of the Foreshore itself. Effectively they further distanced the city from its waters edges, as well as the city from its urban communities, most particularly those 'poorer' communities that bordered the new Eastern Boulevard highway intervention; District Six, Woodstock, Salt River, University and Walmer Estates. The city lost more than its shoreline.'*[85]

Segundo Low, apesar dos esforços de ações de colonização, Foreshore manteve-se uma zona onde se localiza uma comunidade marginalizada, mas que levou à contestação social, como denúncia, da existência de locais de segregação social numa cidade de desenvolvimento cultural, social e político ao nível das metrópoles ocidentais de referências contemporâneas.[86] Assim, surge a instalação de *Zip Zap Circus* cujo cartaz publicitário - com a imagem de um elefante -, alusiva a uma performance circense, inclui: uma fotografia da maquete que Mies van der Rohe faz para a casa *Ellenwoude Meadow* em Wassenaar, Haia; alçados e cortes da Escola de Circo de Pancho Guedes; e uma fotografia do *Fillis's Circus*, o primeiro circo a ser instalado no cais de Foreshore, onde é formalizado o convite para a apresentação de um filme e sessão fotográfica a realizar no sábado dia 31 de Agosto de 2002 no '*Corner of Table Bay Boulevard and Oswald Pirow Street*'.[87]

Neste contexto *Zip Zap Circus*, além de conduzir ao passado daquele sítio sensibilizando o observador para a sua narrativa que conduzem às características daquele lugar hoje - desde as decisões urbanas e políticas, com início na 2ª metade do século XX, à intenção de Pancho Guedes de, naquela zona construir uma Vila Circense –, constrói uma intervenção que sintetiza toda essa história e questiona a relação do Homem com o espaço contemporâneo e a suas possíveis formas de habitabilidade.

85 Ibid., 57.

86 '*Despite these colonial practices of exclusion and overwriting, temporal zones continue to exist on the Foreshore. A community of marginalised, displaced and homeless people have established some sense of 'home' in the left over, inbetween spaces generated by freeways. Contesting the severity of the concrete highways, a series of innovative installatinos confront these harsh landscapes and provide a human dimension to an urbanism predicated on speed and motion.*' Ibid., 63.

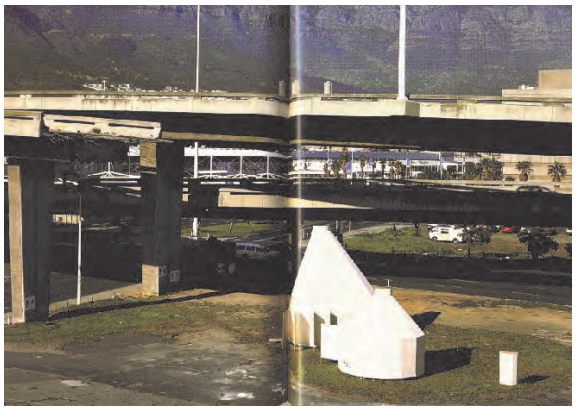
87 Ibid., 73.

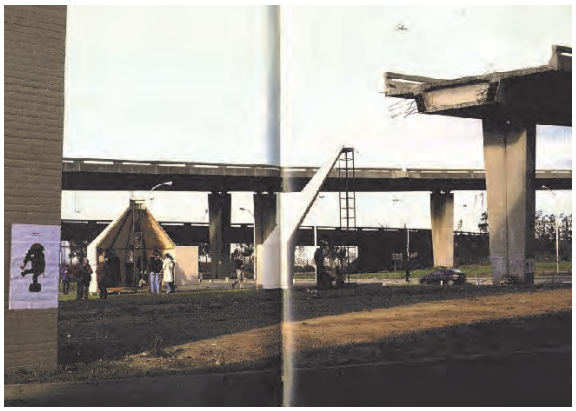
Esta obra é um *espaço contaminado* resultante da interpretação construtiva de uma secção de um edifício, construído com materiais temporários, como uma maquete à escala real. Além do mais, pretende ser ocupado como espaço performativo e de abrigo durante a sua existência fugaz de quatro dias, reportando à memória da ocupação nómada do lugar de Foreshore. Desta forma, é uma instalação de arte contemporânea, com uma função de habitabilidade e utilização à semelhança do objeto arquitetónico, implantada num espaço público de cariz sociocultural problemático, através da qual a autora intervém criticamente na paisagem urbana, afrontando as práticas urbanas contemporâneas da Cidade do Cabo.

Assim, Foreshore retoma o seu carácter de itinerância seja pela antiga ocupação indígena *Khoisan*, seja pelo *Fillis's Circus*, seja pela comunidade que procura abrigo temporário, ou pela existência fugaz de *Zip Zap Circus*, que acaba por conduzir, segundo Ferreira,[88] à instalação, a cem metros da antiga instalação, de uma tenda para performances pela comunidade.

O resultado da experiência concretizada na Cidade do Cabo vem a Portugal, à Galeria Filomena Soares, no contexto da exposição '*No Place at All*' no Museu do Chiado em Lisboa (2003) onde são verificáveis as diferenças de enriquecimento e evolução de uma mesma peça no espaço de três anos devido à sua digressão espaciotemporal.

88 Ferreira, Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?





4.24 - 4.27 *Zip Zap Circus*, Ângela Ferreira, 2001, Cidade do Cabo África do Sul

4.28 *Maison Tropicale*, Ângela Ferreira, 2007

4.3.2 *Maison Tropicale* (2007)

'Ainda antes de ser uma inteligente parábola sobre as trocas desiguais entre o Norte e o Sul, uma nova interrogação sobre a arquitectura moderna vista a partir do Sul, Maison Tropicale (2007) é um objecto, uma utilização de materiais dispostos numa homenagem distanciada a Jean Prouvé: o visitante faz da obra uma experiência física.'[89]

A peça *Maison Tropicale*[90] (2007) de Ângela Ferreira, é realizada no contexto da representação oficial portuguesa da 52ª Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza,[91] na Fondaco Marcello, organizada e produzida pelo Instituto das Artes e com curadoria do alemão Jürgen Bock.

Trata-se de uma das suas obras mais mediáticas e que contribui para a sua projeção internacional, não apenas por se tratar de uma peça que representou Portugal na Bienal de Veneza mas, sobretudo por retratar os assuntos e problemáticas que, há quase vinte anos, Ferreira transportava enquanto temas que procurava investigar. Neste trabalho conseguiu que as ideias que persegue se materializassem de uma forma sintética e onde é notório o contributo da abstração para o resultado final deste projeto artístico.

No caso desta obra específica, além de se desenvolver a sua análise pelos pontos considerados fulcrais como - o invólucro escultural como simulacro habitacional'; elementos arquitetónicos que constroem uma escultura; e uma escultura habitável à escala da arquitetura - na contextualização

89 Jean-François Chougnet, «O Witz de Ângela», em *Hard Rain Show*, ed. Jürgen Bock, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea-Colecção Berardo (Lisboa, 2008), 8.

90 Maison Tropicale encontra-se na coleção internacional do MUSEION (Museu de Arte Contemporânea de Bolzano, Itália)

91 No ano de 2007 a Direcção Gral das Artes (DGA) do Ministério da Cultura, optou por um sistema de seleção do artista para a representação nacional, até então inédito em Portugal, convidando um curador, neste caso o alemão Jürgen Bock, comissário da representação portuguesa, a escolher o artista convidado. A artista a partir do convite desenvolve a sua obra que esteve patente entre os dias 10 de Junho e 21 de Novembro de 2007 no espaço expositivo da Fondaco Marcello.

4.29 - 4.30 *Maison Tropicale*, Jean Prouvé, 1950, Brazaville

de *Maison Tropicale* enquanto *espaço contaminado*, tornou-se evidente a necessidade de incluir a narrativa contextual da Casa Tropical do arquiteto francês Jean Prouvé[92] por constituir o objeto de estudo, utilizado por Ferreira, como mote para a sua obra.

A obra *Maison Tropicale* é o resultado de uma forte componente de investigação que, segundo a autora, pretende despertar '*um discurso crítico ao processo histórico e político em que a casa se viu implicada*'.[93] Assim, o foco do projeto desenvolvido divide-se em duas partes: uma investigação teórica, e uma concretização prática através da materialização de um projeto plástico multidisciplinar que se resume a uma '*rendição escultural*'.[94] Este termo é demonstrado pela autora como o que melhor descreve o processo inerente a esta obra, porque em 'rendição' encontra-se a fusão entre 'interpretação' e 'representação' – os dois conceitos que suportam a parte prática do projeto. Uma extensa parte da *Maison Tropicale* inclui um trabalho de investigação que não é visível no resultado escultórico e que, segundo Ferreira, tratou-se um estudo revelador de complexidades e multidisciplinaridades, que atravessam os discursos da arquitetura, da política, da arte e do seu comércio onde, a sua obra – uma casa empacotada em trânsito - representa a síntese dessa interação.[95] Representa também o seu interesse pessoal em

92 Jean Prouvé estuda metalurgia e serralharia, mas cedo começa a interessar-se pelo design de objetos e dá início a uma inovadora consultadoria e prática de engenharia e de arquitetura com base em estudos auto-didáticos. Em 1931 abre o 'Ateliê Jean Prouvé' onde constrói objetos e mobiliário em metal, com uma grande preocupação com o design e tecnologia dos mesmos, tem como clientes arquitetos e designers de renome entre os quais Jean Jeaneret (Le Corbusier). Após a 2ª Guerra Mundial abre uma fábrica, juntamente com o seu irmão Henry Prouvé, e dá início a uma investigação sobre a possível pré-fabricação de casas em alumínio, uma vez que tinha um fascínio quer pela arquitetura, quer pela produção industrial. Fontes: (Ferreira, 2009); («Jean Prouvé faz parte do júri que selecionou a proposta dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers para o Centro Pompidou. Fontes: Ângela Ferreira, «Maison Tropicale:discussão de um trabalho de síntese», workingPaper (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2009), http://repositorio.ul.pt/handle/10451/984.; «Jean Prouvé - Biography - Galerie Patrick Seguin», *Galerie Patrick Seguin - EN Version*, acedido 8 de Julho de 2015, http://www.patrickseguin.com/en/designers/furniture-jean-prouve/biography-jean-prouve/.; André Balazs, «Jean Prouvé - La Maison Tropicale - Presented by André Balazs», *Lamaisontropicale*, 2008, http://www.lamaisontropicale.com/www/.; «Vitra | Jean Prouvé», *VITRA*, 2013, http://www.vitra.com/en-us/corporation/designer/details/jean-prouve..

93 Ferreira, «Maison Tropicale», 15.

94 '*Rendição*' é a tradução da palavra '*rendition*'. Ibid., 16.. Ferreira faz uma análise terminológica do significado de 'rendição' em inglês, por ser essa a língua de origem do termo uma vez que se trata de uma obra cuja concretização previa a sua visibilidade por um público internacional onde a língua que representa uma maior comunicabilidade é o inglês. Assim 'rendition' [rendição], segundo a investigação da autora significa interpretação ou performance musical, artística, teatral, etc; ou a sua representação visual. Ibid., 17..

95 Ângela Ferreira, «Maison tropicale:discussão de um trabalho de síntese», workingPaper, (2009), 69, http://repositorio.

4.31 Platô de implantação da Maison Tropicale de Niamey

‘*compreender o contexto e realidade africana do pós-colonialismo*’.[96]

O primeiro contato que Ferreira tem com a Casa Tropical de Prouvé é através da sua apresentação no Hammer Museum,[97] em Los Angeles, onde a casa de Brazaville[98] esteve montada entre Outubro e Novembro de 2005.

A *Maison Tropicale* de Ferreira (re)interpreta a narrativa da casa que o arquiteto francês Jean Prouvé desenha com o propósito de colmatar a falta de habitações resultante da colonização francesa em África após a Segunda Guerra Mundial. A finalidade do arquiteto era a de construir casas pré-fabricadas, maioritariamente em alumínio e esteticamente sofisticadas, com um sistema que permitisse o seu transporte e posterior montagem no local de implantação.[99] O projeto ambicionava a produção em série de centenas (a milhares) de unidades, no entanto apenas três protótipos foram realizados na fábrica dos irmãos Prouvé e montados em África: uma primeira casa unifamiliar em Niamey (Níger, 1949) que assentava numa plataforma de cimento, e duas casas posteriormente enviadas para Brazzaville (Congo, 1951) as quais, devido às condições do terreno, assentavam numa estrutura elevada que ligava as casas entre si através de uma ponte. Mais tarde, provando-se o seu insucesso de habitabilidade por parte dos colonos as casas ficam ao abandono, acabando por não se perceber se é somente por falta de adequabilidade ao clima da zona, ou se também ao constituírem objetos arquitetónicos em tudo dissemelhantes à arquitetura africana envolvente, se tornavam inabitáveis pelos locais. Em 2001 as casas foram desmontadas e retornam a França para restauro e posterior apresentação pública para a sua comercialização no mercado da arte, incluindo nos Estados Unidos da América (E.U.A.).[100]

A migração modernista do pós 2ª Guerra Mundial leva o arquiteto a reinventar-se de forma a

ul.pt/handle/10451/984.

96 Ibid., 31.

97 Ibid., 17.

98 As Casas de Prouvé foram montadas em dois locais: uma casa em Niamey (Níger, 1949) e duas casas em Brazaville (Congo, 1951).

99 O projeto surge no âmbito de um concurso promovido pelo Ministério do Ultramar Francês (1947) para o desenvolvimento da produção de casas em ´série a ser produzidas em França estimulando a produção industrial do país.

100 Uma Casa Tropicale é adquirida por André Balazs em Junho de 2007 através do leilão Internacional Christie’s em Nova York, o que promove a deslocação da obra com fins expositivos. Em 2008 vai até à Tate Modern no âmbito de uma exposição sobre a obra de Prouvé.

4.32 - 4.33 Montagem da Maison Tropical de Jean Prouvé em Niamey, 1949

se enquadrar não só na construção de utopias mas na reconstrução real de um mundo social e moralmente fragmentado devido aos efeitos da guerra. Levando a que os conceitos de pré-fabricação de casas seja um tema bastante desenvolvido na arquitetura modernista do pós-guerra.[101] Altura em que são desenvolvidos programas de logística colonial de ocupação rápida do território com o sentido de pôr em prática estratégias de domínio social e político.

A interpretação política que Ferreira faz do percurso da Casa Tropical implica a compreensão profunda do projeto arquitetónico de Prouvé começando por estudar a origem do projeto e contexto histórico e político em que se insere, para posteriormente estudar os desenhos das casas, quer a de Niamey quer as de Brazaville. Assim, a autora define três fases metodológicas de trabalho:[102] a) estudo das referências históricas da casa de Prouvé e posterior articulação desse trabalho com uma obra anterior da autora *Die Vlermuis Huis/ The Bat House*[103] (2006) onde já explorava as relações da arquitetura modernista em África com o fim do poder colonial; b) trabalho de ateliê e investigação no local de implantação das Casas Tropicais, revelando já preocupações ao nível das relações que a escultura viria a ter com o espaço expositivo da Fondaco Marcello na Bienal de Veneza – esta fase inclui esquiços e desenhos (como o redesenhar de todas as peças desenhadas do projeto de Prouvé), maquetes e vídeos, tendo em conta que até então ainda colocava como hipótese escultórica a reconstrução de uma das casas de Prouvé mesmo que a uma escala diferente;[104] e c) fase sintética de definição da obra a expor ao público. Ferreira utiliza a transumância destas unidades habitacionais, para além da sua história associada a políticas de colonização, como mote da sua obra e recria a sua possível transportabilidade inspirada nos percursos que a casa, desmontada, fez entre Paris, Níger, Congo, novamente França, E.U.A e Londres, onde é sempre remontada. Reforçando, desta forma, vários temas de investigação da sua obra entre os quais o espaço memória e espaço de ausência. O resultado é um objeto que, à semelhança dos métodos de pré-fabricação das obras

101 Ferreira, «Maison Tropicale», 68.
102 Ibid., 42.
103 Obra apresentada no âmbito da exposição '(Re)volver, Plataforma Revólver, Lisboa, 2006. Obra que representa uma reflexão sobre a casa Die Es (1966) do arquiteto sul africano Gabriël Fagan em Camps Bay, na Cidade do Cabo na África do Sul. Tratava-se de uma casa com uma linguagem minimal modernista.
104 Ferreira, «Maison Tropicale», 55.

de Prouvé, procura a simulação do objeto desmontado apesar de as Casas Tropicais, terem como finalidade a sua montagem como casa habitável. Mas a *Maison Tropicale* de Ferreira já não se baseia apenas na migração modernista do pós Segunda Guerra Mundial, mas também na transportabilidade de uma narrativa, desta vez, entre países europeus como Itália e Portugal, locais onde a *Maison Tropicale* de Ferreira foi exposta.[105] Hoje o que resta no local onde estas casas foram implantadas é o seu platô onde chegaram a poisar, tornando-as casas efémeras e transportáveis, algo que não estava no imaginário de Prouvé.

'*Provavelmente, é mesmo nesta materialização da ideia de "trânsito" em forma de contentor, recheado e arrumado para ser transportado, que se pode encontrar o cerne do projecto da escultura/instalação de Veneza, que assim ainda remete para a negação simbólica do acto de retirar as casas de África.*'[106]

Após um extenso período de investigação, Ferreira chega a uma fase do seu trabalho em que compreende que a sua obra terá duas componentes distintas: a) a representação real do local de implantação das casas, dos seus vestígios, das relações ainda presentes com a memória da existência, permanência e habitabilidade das casas em África; b) a representação da Casa Tropical sem o recurso à sua reconstrução mimética mas antes incluindo o conceito de mobilidade como conceito interpretativo e reconhecível de uma casa itinerante, que estas passam a incluir a partir do momento do seu desmonte, e posterior remonte em vários locais, desta vez sem a função arquitetónica de habitabilidade mas com a função de objeto artístico de contemplação e vivência espacial.

Assim, a representação da casa, incluindo o conceito da sua transportabilidade começa quando descobre os desenhos de Alfred Baneel[107] os quais, refere, foram determinantes para avançar com a ideia de utilizar a representação de um contentor onde se encontrassem os componentes chave da Casa Tropical. Realçando, através do contentor, os aspetos da casa nómada, onde no interior do mesmo se encontrassem componentes da casa que, em vez de servirem para construir espaço habitado, os próprios componentes é que habitam o contentor/caixa, conferindo-lhe com carácter de habitáculo objetual e não humano. '*O contentor que, com os seus leves perfis de alumínio, podia ser transportado por avião de França até ao Níger, foi agora transformado*

105 Primeiro é apresentada na 52ª Bienal de Veneza, vem para Portugal inserida na exposição 'Hard Rain Show' no Museu Berardo em Lisboa, em 2008, mais tarde acaba com implantação permanente no MUSEION – Museu de Arte Contemporânea de Bolzano, Itália.

106 Ferreira, «Maison Tropicale», 55.

107 Antigo colaborador de Prouvé na fábrica de Maxville que elabora desenhos para o empacotamento de elementos da casa num contentor de transporte por encomenda do galerista EricTouchaleaume com vista ao seu encaminhamento para França, com a finalidade de serem restaurados. Gertrud Sandqvist, «Escultura Revisitada», em *Maison Tropicale, Ângela Ferreira* (Lisboa: Manchete, 2007), 20–34.

num espaço entre a arquitectura e a escultura.'[108]

É este conceito de contentor que já revela um *espaço de contaminação* entre várias áreas disciplinares, onde na representação de um contentor, que serve para o transporte de objetos, Ferreira procura a concretização de um contentor habitável, incluindo um sentido *voyeur* de experiência espacial que, tal como na literatura as palavras, levam a construir mundos e narrativas visuais, com este contentor a autora conduz à imaginação e à materialização no espaço dos elementos arquitetónicos que contém.

'*Ao ser obrigado a atravessar o contentor, o visitante, enquanto observador, deixa de conseguir conservar a famosa distância crítica. (...) No interior do contentor, com todas as lâminas de madeira, painéis e aberturas, o visitante pode quase imaginar-se dentro de um instrumento musical, um órgão, por exemplo, e as vigas poderiam então ser uma variação sobre o leitmotiv. O contentor, no seu construtivismo escultural.'*[109]

Mas, além da importância dos desenhos de Baneel para o surgimento do contentor como o elemento que encerra as peças reinterpretadas da Casa Tropical, é possível fazer um paralelismo com o Minimalismo e o conceito de caixa. Apesar do objeto formalmente representar uma certa abstração relativamente ao objeto contentor - por revelar ao observador, a partir do exterior, a experiência que o espera no interior da escultura -, afasta-se do conceito inicial de caixa minimalista que encerra em si informação que pode ou não ser revelada ao visitante.[110] No entanto nas obras minimalistas, quer em '*Untitled box for standing*' (1961) do artista americano Robert Morris quer em '*100 trabalhos sem título*' (1982-86), na Artillery Sheds, de Donald Judd, estes artistas desenvolvem a exploração do interior do objeto, sem que o seu conteúdo seja revelado a partir do exterior.

Maison Tropicale implica a redefinição do que se considerou ser a arquitetura, pois uma casa empacotada num contentor torna-se outra arquitetura - uma escultura no espaço enquanto objeto para-arquitetónico.[111] Mas torna-se também uma casa em trânsito, como diz a autora, assim que é retirada do seu local de implantação para o qual foi pensada. Apesar de se tratar de uma casa pré-fabricada, Ferreira defende que '*isso permite reorganizar as casas, reconstruí-las com uma nova ordem estabelecida por mim, erguê-las de novo, mas como uma referência escultórica*

108 Ibid.
109 Ibid.
110 Talvez aqui se enconte alguma influência da visita que Ferreira faz a Marfa, em 1996, e às obras de Donald Judd, onde a temática da 'caixa' é amplamente representada, além de ser um objeto de estudo característico das obras do mesmo autor.
111 Expressão emprestada de Pedro Pousada. Pousada, «A arquitectura na sua ausência».

4.34 - Maison Tropicale em Brazaville
4.35 - Montagem da Maison Tropicale de Niamey em Paris

empacotada num objeto de trânsito. Por isso, ela [a escultura] *deixa de ter um espaço real'*.[112] Esta temática remete para a mobilidade da arquitetura que, no caso das Casas Tropicais, a autora considera um ato de violência[113] das políticas de colonialismo, mas que entra na área do capitalismo e da comercialização da arte. Isto é também representado pelo contentor, reportando para o carácter vendável da arquitetura e da sua transformação, peça a peça em objetos de arte. Assim, uma coisa é o contentor, outra é o que o mesmo contém.

O modo como os elementos arquitetónicos da Casa Tropical contribuem para a construção reinterpretada desses mesmos elementos pela artista é uma forma da arquitetura servir como ponto de partida para a escultura, para a construção de um espaço escultórico contaminado. Inicialmente, na sua origem enquanto partes constituintes de uma casa real, eram peças pré-fabricadas associadas a temáticas modernistas da industrialização, da fabricação em série e, quase, da casa como máquina. Posteriormente, na *Maison Tropicale* de Ferreira, são uma reinterpretação das peças arquitetónicas pré-existentes, arrumadas de forma a serem *transportadas* para uma vida nova – indiciando a sua alteração de uso – como objeto artístico. Como diz Ferreira *'sem a figuração do objeto como peça de arquitetura e sem celebrar diretamente a versão que habitara África'*.[114]

Durante a sua investigação teórica Ferreira percebe que a intenção de Prouvé não era desmontar e remontar a casa noutro local.[115] As Casas Tropicais foram concebidas com um sistema de

112 Ferreira, Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?

113 '*Esta "mobilidade", esta vertente itinerante é reafirmada numa segunda série de imagens que evocam a casa a ser empacotada dentro do contentor quando da sua desmontagem no início deste século XXI, junto ao terreno onde se encontrava em Niamey. Agora, contudo, a sua leitura é diferente, pois do ponto de vista simbólico e sociológico remete para a confirmação de que a utopia modernista e o projecto colonial a ela associado pressupunham a existência de um "dominador" ocidental capaz de transplantar para outras culturas as suas construções, um "predador" que não respeitava condicionantes e contextos de inserção, pondo e dispondo dessas culturas.' E 'A análise destes dois factores levou a concluir que o acto brutal da remoção definitiva das casas não esteve relacionado com o factor funcional de serem préfabricadas, ainda que isso tenha facilitado a desmontagem das estruturas e o seu transporte. A atitude museologicamente incorrecta de retirar a arquitectura do seu lugar deveu-se à circunstância destas casas se localizarem em África, onde a cumplicidade complementar da permissão indevida desse acto permitiu esquecer que qualquer casa, uma vez construída, passa a pertencer ao legado arquitectónico desse lugar, dessa cidade ou país, pertencendo efectivamente à sua paisagem urbana e devendo ser respeitada nesse contexto ou local*.' Ferreira, «Maison Tropicale», 60, 69.

114 Ibid., 77.

115 Ibid., 84.

pré-fabricação por uma questão de custos e transporte, mas a intenção projetual era a da sua implantação definitiva, tanto é que em Niamey constrói uma plataforma para poisar a casa e em Brazavillhe desenha um sistema de pilares com o mesmo propósito por se tratar de um terreno pantanoso. Portanto a autora respeita essa sua ideia e reinterpreta os elementos que melhor identificam a casa Tropical reconstruindo-os escultoricamente não pretendendo remontá-los mas apelar à sua memória e à violência do ato de os retirar do sítio.

A autora verifica uma influência dos princípios modernistas na estrutura de sistema modular da casa Tropical e procura, por isso, identificar cinco elementos arquitetónicos a reinterpretar na sua escultura que melhor identificassem o observador como estando na presença de componentes da Casa Tropical de Prouvé, a saber: as portas deslizantes com vigias circulares, as forquilhas estruturais que percorrem a casa no sentido longitudinal, as persianas, os frontões da fachada e as chapas do telhado, que são reconstruídas, não como elementos arquitetónicos, mas como peças escultóricas com uma readaptação de escala, materialidade e tridimensionalidade. Como diz Bock sobre esta obra *'um projecto artístico deve incluir a ideia de técnica, de uma fase de execução onde se manifesta o engenho'*.[116] São estes os elementos que o visitante é convidado a contemplar dentro do contentor, um espaço de contaminação da reutilização de elementos arquitetónicos, com elementos escultóricos, que contam uma história e que, dispostos no espaço, nos permitem compreender a sua verdadeira escala e dimensão. Neste sentido, *'a mais valia da obra reside no facto de propor uma abordagem "não explícita" e "não-linguística", capaz, portanto, de proporcionar ao espectador múltiplas formas de "leitura" e relacionamento'*.[117]

O título '*escultura habitável*'[118] procura analisar a experiência da habitabilidade da escultura como um fator de *espaço contaminado*.

O interior do contentor, no qual o espetador é convidado a entrar e a percorrer, encontram-se algumas das peças mais características da casa de Prouvé. Este espaço salienta a habitabilidade da escultura que interpreta e representa memórias da casa, lembrando ao espetador que não irá habitá-la mas apenas ter acesso a componentes arquitetónicos reinterpretados pelo universo escultórico de Ferreira, transportando-os para uma nova possibilidade de espaço.

'*Portanto as peças do Prouvé, no contexto da minha escultura, são feitas exatamente à medida dele, à escala dele. Os objetos eram transportados de barco em contentores, só alguns de avião – foram desenhados ao serviço do empacotamento que era necessário fazer. A única alteração que tive de fazer, à procura da escultura, foi fazê-las em madeira, e dar-lhes tridimensionalidade, pois muitas eram de chapas muito fininhas, eram muito bidimensionais.*

116 Jürgen Bock et al., *Hard Rain Show: Ângela Ferreira* (Lisboa: Museu Colecção Berardo Museu de Arte Contemporânea, 2008), 12.
117 Ferreira, «Maison Tropicale», 29.
118 Expressão da autora Ibid., 79.

Em vez de três centímetros, passam a ter dez centímetros, por exemplo.'[119]

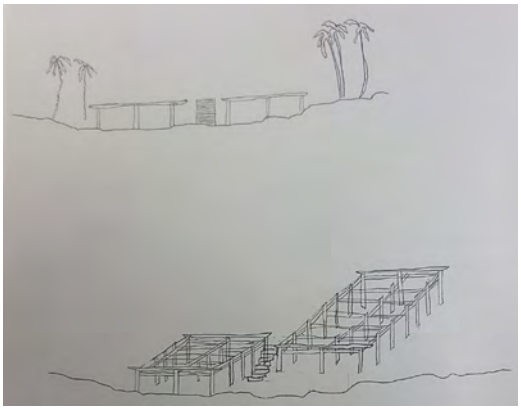
Uma das relações que esta obra estabelece com o Minimalismo, é a penetrabilidade da obra, a ligação do visitante com o espaço, em que os limites de espacialidade do objeto artístico obrigam a uma circulação do corpo, fazendo perceber que as fronteiras entre o objeto artístico e o espaço não estão totalmente definidas.

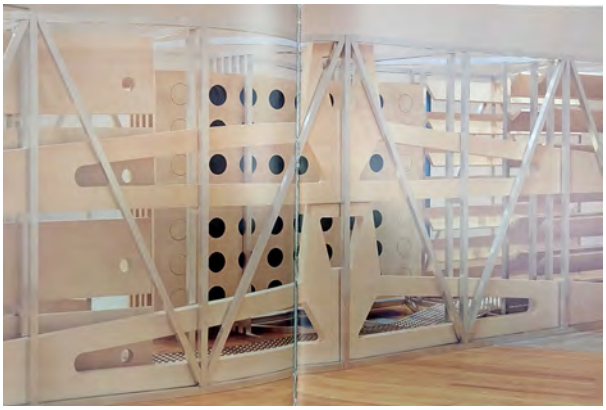
Trata-se de um escultura transitável que não é um espaço de permanência nem sugestivo ao decurso de atividades como era o caso de *Zip Zap Circus*, mas sugestivo à reflexão. Um espaço em que o percurso dentro da peça corresponde à revelação da obra escultórica, e o seu atravessamento contemplativo aproxima-se do objeto minimalista que, devido à sua instalação no espaço arquitetónico da Fondaco Marcello – como se fosse uma porta do edifício, faz com que *Maison Tropicale* pareça pertencer ao espaço arquitetónico, sendo uma extensão do mesmo. A forma de entrar na peça implica a representação da habitabilidade, do conceito de casa através da ideia de entrada no contentor e de interatividade com o espetador, como diz a autora uma '*produção interpretativa da casa*.'[120]

'*Esta convicção latente, por vezes mal vista por uma certa visão da arte contemporânea, permanece uma evidência. (...) Pelo que me toca, parece-me que a filiação com o Construtivismo é mais evidente que a relação com o pensamento de Malevitch e do seu não-objecto, ou não fosse a persistência a força da realidade técnica. Ângela Ferreira permanece fiel ao aforismo expresso pelo construtivista Nicolai Tara Boukine em 1923: "A arte é a actividade mais aperfeiçoada aplicada à moldagem do material"*.'[121]

A instalação apresentada no Pavilhão Português em Veneza evoca, assim, a desterritorialização destas casas que não se situam em França nem nos Estados Unidos, nem no Níger nem no Congo, transformando-as num "contentor de história" em trânsito, entre um mundo colonizador e o mundo colonizado, ou entre o mundo descolonizado e o mundo pós-moderno, na sua realidade pós e neocolonial.[122]

119 Ferreira, Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?
120 Ferreira, «Maison Tropicale», 89.
121 Chougnet, «O Witz de Ângela», 8.
122 Ângela Ferreira et al., *Ângela Ferreira: Maison tropicale* (Lisboa: Instituto das Artes, 2007).





4.36 - 4.39 *Maison Tropicale*, Ângela Ferreira, 2007
4.40 Desenho para a *Maison Tropicale*, Ângela Ferreira

4.4 A *Temática* na Obra de Fernanda Fragateiro

'*Fernanda Fragateiro é uma artista de multiplicidades: de lugares e de géneros de intervenção. Dois aspetos são recorrentes na sua obra: o espaço como entidade de intervenção privilegiada e a relação com a natureza com a cultura como problema da arte*.'[123]

A artista portuguesa Fernanda Fragateiro explora o espaço e a relação da obra de arte com a natureza, no entanto é sobre o primeiro aspeto do seu trabalho que interessa focar e investigar, nomeadamente sobre a integração espacial e arquitetónica na sua obra.

Nas obras do fim dos anos 1990 a artista explora uma vertente mais intimista, às quais adiciona um carácter de reflexão e reverberação dos seus pensamentos e investigações mais pessoais como *Casa com Pátio* (1997-98). Neste trabalho, imprime uma estética próxima do modernismo, da arte minimal e conceptual ao mesmo tempo que remete para um universo doméstico e íntimo ao representar uma estrutura de madeira, que inclui um banco, um pedaço de relvado e uma cama com um edredom com o padrão da pintura *New York City III* (1941) do pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944), apelando, à participação do observador na obra uma vez que o seu objetivo é ser habitada. Segundo a autora e crítica Luísa Soares de Oliveira:

'*Casa com Pátio é uma obra que se situa ironicamente na fronteira entre a arquitetura e a escultura – porque uma casa deverá ser pensada por um arquiteto…mas esta obra, ao incluir um édredon de cores fortes e decorativas, a que se junta um quadrado de relva, paisagem e natureza possível na confusão de qualquer cidade, ironiza suavemente com o sonho da classe média portuguesa – e será nessa ironia que a multiplicidade de sentidos da obra desta escultora se complexifica.*'[124]

Segundo a artista e escritora israelita Ruth Rosengarten, tanto Ângela Ferreira como Fernanda Fragateiro, encaminham-se, em algumas das suas obras, para um universo que se poderá apelidar de político[125] como é o caso de *In the vocabulary of profit there is no word for pity*

123 Maria de Fátima Ramos e António Pinto Ribeiro, «Mediterrâneo, um novo muro??», em *Mediterrâneo, um novo muro?*, ed. Marta Cardoso, trad. Richard Trewinnard (Lisboa: Culturgest, 2001), 14, http://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1435W59326VB9.51226&menu=search&aspect=basic_search&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=ba&ri=&index=.GW&term=MEDITERR%C3%82NEO%2C+UM+NOVO+MURO&x=0&y=0&aspect=basic_search.

124 Luísa Soares de Oliveira, «Percursos», em *Ida e volta: arte portuguesa contemporânea nos 450 anos da fundação da cidade de Salvador* (Lisboa: Ministério da Cultura, 1999), 15.

125 Ruth Rosengarten, «A Arte de Relacionar: Fernanda Fragateiro Em Context», *Dardo Magazine, Santiago de Compostela*, Setembro de 2009, 43.

4.41 *Repousem*, Lúcio Costa, 1964, Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza de 1964

4.42 *(Not) thinking*, Fernanda Fragateiro, 2007, Casa da Música, Porto

(2008) de Fragateiro. Outras possuem um carácter de espaço social que envolvem atividades comunitárias com um sentido social como é o caso de *Caixa para guardar o vazio* (2005), sendo esta última criada especificamente para um público infantil. Ambos os exemplos são as obras caso de estudo de Fernanda Fragateiro que iremos analisar.

Ao refletir sobre a obra de Fragateiro não é possível referir a arquitetura apenas como uma influência mas antes, como referência, e como matéria – a autora usa desde a história de vida de um arquiteto, aos seus projetos, às maquetes, até aos livros e revistas onde são publicados.

'*Não posso dizer que há uma influência na minha obra, pois eu uso-a na minha obra, a parte da teoria, a parte de projeto. Eu uso tudo o que eu posso como matéria de construção, como quem usa um tijolo ou uma pedra. No fundo, uso a arquitetura como um texto. Da mesma forma que, ao usar mármore, podes ler um texto, porque na pedra está gravada uma história com múltiplas referências. Na arquitetura é o mesmo, eu uso-a como uso um bloco de cimento, ou um bloco de pedra.*'[126]

É possível afirmar que a sua investigação sobre o Modernismo e sobre os autores dessa época, tanto de artistas como de arquitetos, se reflete nas suas obras fazendo com que represente a ténue separação que possa existir entre os dois territórios disciplinares, revelando-se através de espacialidades diáfanas no sentido da transparência existente de *contaminações* entre as artes visuais e a arquitetura. O Modernismo tem sido uma fonte inesgotável de interesse que transporta para as suas obras. Segundo a autora, trata-se de uma fase na história que representa um momento revolucionário em que se verificou uma valorização do espaço público e da democracia, identificando-se bastante, em termos formais, com a estética de então.[127] Durante o Modernismo assiste-se, quer a nível das artes e da arquitetura, quer a nível social e político, a uma fase de inovação formal e funcional no que diz respeito aos territórios artísticos, nos

126 Fragateiro e Raposo, Conversa entre Fernanda Fragateiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

127 Ibid.

4.43 *Exposição Invisibilidade*, Fernanda Fragateiro, 2009
4.44 *Gavetas duplas*, Fernanda Fragateiro, 2002

quais se inclui a arquitetura, mas também a uma valorização do Homem enquanto usufruidor das obras resultantes desse movimento. Fragateiro interessa-se por autores modernistas, tanto europeus como oriundos da Améria do Sul. Na Europa Le Corbusier é uma das suas referências, e na América do Sul inclui os brasileiros Lúcio Costa, Geraldo Ferraz, Oscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha, Lina Bobardi, o arquiteto russo (naturalizado brasileiro) Gregori Ilych Warchavchik,[128] e o arquiteto mexicano Luis Barragan que integra conceitos modernistas juntamente com um regionalismo tradicional mexicano. Relativamente a Lúcio Costa este apresenta no Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza de 1964 a obra *Repousem*, onde se encontravam instaladas no espaço várias camas de rede suspensas, uma obra que poderá ter vindo a influenciar a autora na obra *(Not) thinking* (2007), realizada para o foyer da casa da Música no Porto.

Sempre que tem de desenvolver uma obra num país estrangeiro, Fragateiro tem como metodologia de trabalho, começar por investigar a sua história, sociedade, mas também elabora uma pesquisa sobre os arquitetos e artistas que se destacam dessa cultura. Assim, a arquitetura interessa-lhe como fonte de trabalho enquanto referência mas também como 'matéria' construtiva, utilizando, inclusivamente, os próprios livros que serviram à sua investigação como maquetes de arquitetura para a realização das suas obras. É o caso de obras com referências minimalistas *Invisibilidade* (2009)[129] - seis obras integradas na exposição individual na Galeria Leme, em S. Paulo no Brasil: *Gavetas duplas* (2002), *Caixa (Desmontagem) #5* (2006), *Caixa (Desmontagem) #4* (2006), *Small transgressions on a building #1* (2008), *Não ler #11* (2009), e *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos #4* (2009); ou a obra *Unbuilt* (2010)[130] onde, ao utilizar como matéria maquetes de projetos, Fragateiro cria o seu próprio projeto de (quase)

128 «arquitextos 168.00 exposição: Arquitetura Moderna no Brasil | vitruvius», acedido 9 de Julho de 2015, http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.168/5217.

129 Obras na maioria em aço inox polido, mas também em alumínio e ferro polido e livros, que se assemelham a objetos minimalistas e se aproximam da arquitetura por refletirem a sua espacialidade devido às superfícies polidas ou à forma como estão dispostas espacialmente.

130 Maquete em madeira para conjunto habitacional em Scalaheen, Tipperary, Irlanda, projeto do ateliê Soma. Coleção Fundació La Caixa Barcelona, Espanha. Integrada na exposição coletiva 'Let's talk about houses: when art speaks architecture', Museu do Chiado, Lisboa, com curadoria de Delfim Sardo, e integrada na Trienal de Arquitetura 2010.

arquitetura; e a obra *After Barragán, House For Luis Barragán* (2013).[131]

Para além do Modernismo é impossível não mencionar a importância que o Construtivismo Russo tem tido na obra de Fragateiro, embora de forma menos evidente, talvez por se tratar de um acontecimento mais limitado no tempo e no espaço. No entanto, quer do ponto de vista das questões políticas e sociais, quer do ponto de vista formal, encontra-se no Construtivismo um entendimento da arquitetura como mais uma arte, que pode existir em simultâneo com outras formas de expressão artística. É um movimento que interessa a Fragateiro e que se encontra presente, ainda que de uma forma subliminar, em muitas das suas obras, quer seja pela importância táctil, da temperatura dos materiais utilizados, do jogo entre opacidade e transparência que explora, quer seja, principalmente por se tratar de obras que, na sua maioria, implicam a deslocação do corpo no espaço, envolvendo o visitante como um participante ativo.

'A sua obra pode ser vista como uma materialização inteligentemente intuitiva da produção do espaço nas três variantes definidas por Henri Lefebvre: espaço percebido (perçu), concebido (conçu) e vivido (vecu).'– 'esta trindade é de Lefebvre mas deriva de Foucault e Bachelard.'[132]

Delfim Sardo desenvolve três aspetos, sobre o trabalho de Fragateiro, que considera serem inerentes a uma obra dependente do espaço para a sua existência: que o seu trabalho se desenvolve ao longo de um eixo histórico, tendo na sua origem as vanguardas russas; que o seu entendimento da escultura está dependente da realidade, da sua utilização e habitabilidade; e que as relações suscitadas pelos seus trabalhos inseridas no espaço, quer seja ele um interior expositivo, quer sejam inseridas num espaço exterior de contexto urbano, dependem da arquitetura como existência.[133] Relativamente ao primeiro aspeto o autor seleciona as três obras que referimos à secção 'como as obras das vanguardas do Construtivismo Russo que mais se aproximam do *espaço contaminado* – o Monumento à Terceira Internacional (1920) de Vladimir Tatlin, o Proun Room (1923) de El Lissitzky e o Merzbau (1923-36/7) de Kurt Schwitters. Sobre esta seleção Sardo defende que estas obras interessam a Fragateiro devido à pesquisa formal que dedica ao espaço e à arquitetura e que, mais tarde, remete para o que denomina de '*passagem do espaço de representação para o espaço real*'.[134] Esta alteração de relação com o espaço a que o

131 Estas duas obras de 2013 foram realizadas em acrílico e livros de notas com papel da 'Latin American Architecture - since 1945' integradas no conjunto de cinco esculturas apresentadas na exposição Zona Maco Mexico Arte Contemporaneo (2013) onde a artista utiliza como ponto de partida conceptual a exposição organizada pelo historiador de arquitetura Henry Russel Hitchcock (n.1903, m. 1987) 'Latin American Architecture – since 1945' apresentada no MOMA em 1955, cujo catálogo Fragateiro considera ainda hoje representar uma leitura crítica sobre a história da arquitetura moderna. Fernanda Fragateiro, «Fernanda Fragateiro | Common Front / Frente Común», *Fernandafragateiro*, 23 de Junho de 2015, http://www.fernandafragateiro.com/maco/press.htm.

132 Ruth Rosengarten, «A Arte de Relacionar: Fernanda Fragateiro em Contexto», *Dardo Magazine*, Junho de 2009, 119.

133 Sardo, «Ecologia Emocional», 32.

134 Ibid., 36.

4.45 *Looking at seeing and not Reading*, Fernanda Fragateiro, 2010

4.46 *(Cut) Text Without Words*, Fernanda Fragateiro, 2012

autor se refere remete para formas artísticas que deixam de ser contemplativas para se tornarem participativas, quer seja na sua relação com o espaço, quer seja com o observador. Os aspetos mencionados por Sardo encontram-se espelhados na obra *Caixa para guardar o Vazio* (2005), obra que se irá desenvolver como caso de estudo da presente investigação.

A afirmação de Sardo sobre a evolução da obra de Fragateiro na '*passagem do espaço de representação para o espaço real*' remete para a reflexão que o historiador de arte americano David Summers faz na introdução da obra *Real spaces: world art history and the rise of western modernism*.[135] Segundo Summers o '*espaço real*' é o espaço onde nos encontramos e que partilhamos com as pessoas e os objetos que nos envolvem, o '*espaço virtual*' é um espaço que apenas pode ser representado numa superfície, um espaço que '*we seem to see*', no entanto considera que é possível encontrar sempre este género de espaço virtual no espaço real e que '*sculpture and architecture are the principal arts of real space. Within the general category of real space, sculpture is the art of* personal space [itálico] *and architecture is the art of* social space [itálico].'[136]

Mas a obra de Fragateiro, como a própria afirma, em '*que há uma apropriação escultórica*' de tudo o que a arquitetura lhe possa transmitir[137] vai ao encontro do que Sardo desenvolve, na sua tese de doutoramento intitulada '*O Exercício Experimental da Liberdade. Sobrevivência, Protocolo e Suspensão da Descrença: Medium e Transcendentais da Arte Contemporânea sobre o que é a escultura hoje*'.[138] Na sua dissertação Sardo afirma que a escultura contemporânea se serve de outros territórios como a arquitetura, o filme e o som como forma de comunicação mencionando, inclusivamente, que acontece '*um processo de antropofagia, no sentido que lhe atribui Oswald de Andrade,*[139] *como um processo de tudo engolir, nós próprios incluídos, numa*

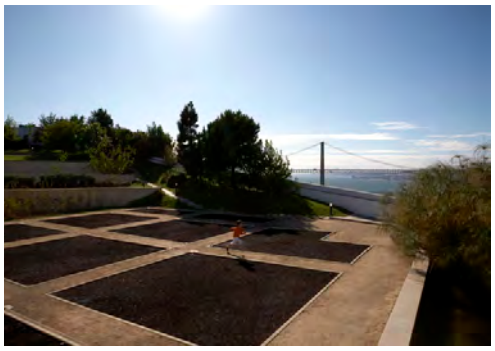
135 David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (London ; New York: Phaidon Press, 2003).

136 Ibid., 43.

137 Fragateiro e Raposo, Conversa entre Fernanda Fragateiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

138 Delfim Sardo, «O exercício experimental da liberdade: sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea» (Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2012).

139 Sardo refere-se ao Manifesto Antropofágico (1928) do escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro Oswald de Andrade, que procura, em parte ser uma continuação do seu manifesto anterior Poesia Pau-Brasil (1924), em que, numa escrita de



4.47 *Air, earth, water, light, steel and time*, Fernanda Fragateiro, 2008, Casa da Cerca, Almada, Portugal

4.48 *Desenho Suspenso*, Fernanda Fragateiro, 2009, Parque Natural do Pisão, Alcabideche

voragem que tudo absorve – desde o espaço até ao corpo do espectador'.[140] Também Fragateiro se serve de tudo o que encontra nas suas investigações para a materialização das suas obras em que, como já referido, recorre aos livros como material de trabalho – como publicações sobre arte, sobre arquitetura e desenho que servem de matéria-prima para trabalhos como *Looking at seeing and not Reading* (2010),[141] *(Cut) Text Without Words* (2012)[142] ou *Common Front / Frente Común* (2013). No entanto são obras que têm como tema subliminar a arquitetura.

Fragateiro encontra várias formas de materializar as suas obras de forma a dialogarem com a arquitetura. Tal acontece em trabalhos associados ao Minimalismo como *Unknown content* (2009),[143] ou relacionados com o espaço público. Neste último caso a autora realiza intervenções reais no tempo como, por exemplo, obras que implicam a espera do crescimento da relva para o visionamento da obra no sentido da sua completude, embora a obra já esteja completa mesmo com a relva em crescimento. Podendo, inclusivamente, ser apelidada de '*working progress art*', como é o caso de *Os jardins da água* (1994), o *Jardim das ondas* (1998), *Air, earth, water, light, steel and time* (2008)[144] e *Desenho suspenso* (2011),[145] trabalhos artísticos que implicam uma concretização final obtida pela passagem do tempo, bem como a criação de limites espaciais.

Os trabalhos de instalações, permanentes ou efémeras em edifícios implicam o confronto com a arquitetura, seja desde o início de um projeto como em *R9F6PBRANCO* (2013), uma

prosa poética elabora uma crítica à inculta sociedade modernista brasileira onde incluí princípios filosóficos de Andre Breton, entre outros. Oswald Andrade, «MANIFESTO ANTROPÓFAGO», *Manifesto Antropofágico,* acedido 9 de Julho de 2015, http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm.

140 Sardo, «O exercício experimental da liberdade», 162.

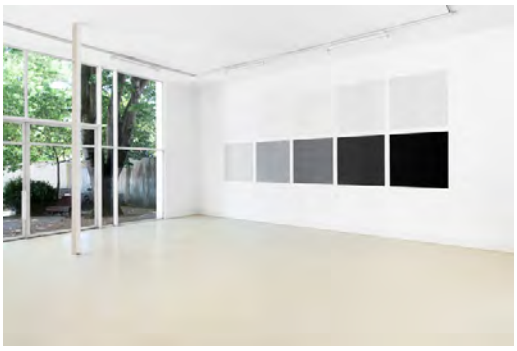
141 Obra integrada na exposição individual da artista na East Central Gallery, em Londres, Inglaterra.

142 Exposição individual na Galeria Baginski em Lisboa, Portugal. Onde a artista apresenta obras que resultam da compilação, corte de revista e publicações sobre arquitetura dos anos 1960 e 1970. Refletindo, mais uma vez, sobre o lado conceptual da sua investigação sobre arquitetura.

143 Caixas / Objetos escultóricos em aço inox polido, integradas na exposição individual na Galeria Baginski em 2009, Lisboa. Tem como origem conceptual o texto do escritor Andrew Renton (1993) sobre a mala perdida do filósofo Walter Benjamin.

144 Projeto efémero no Centro de Arte Contemporânea Casa da Cerca, Almada, Portugal.

145 Instalação Efémera no Parque do Pisão integrada na exposição / evento Land Art Cascais 2011, Alcabideche, Portugal,2011.



4.49 *R9F6PBRANCO*, Fernanda Fragateiro e Rui Mendes (arquiteto), 2013, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa

4.50 *(Not) seeing*, Fernanda Fragateiro, 2008, Mosteiro de Alcobaça

colaboração com o arquiteto Rui Mendes,[146] seja de forma efémera como: *(Not) thinking* (2007)[147] uma instalação num dos foyers da Casa da Música no Porto[148] (2001-05), constituída pela montagem de redes de descanso em pano vermelho;[149] bem como em *Através da paisagem* (2008-2009).[150]

Mas Fragateiro tem obras únicas realizadas em edifícios de valor histórico e patrimonial, as chamadas '*obras de chão'*,[151] como é o caso de *(Not) seeing* (2008)[152] no Mosteiro de Alcobaça e *Pensar é Destruir / Thinking is Destroying* (2013)[153] na Ermida Nossa Senhora da Conceição de Belém, em Lisboa. Sobre a peça no Mosteiro de Alcobaça, Fragateiro acrescenta que se trata da colocação dos espelhos no chão do mosteiro sobre uma estrutura de madeira, com algumas peças deslocadas, refletindo literalmente a arquitetura e contribuindo para a profundidade do espaço.[154] Esta obra tem como referência as obras do artista americano Dan Graham, as quais também refletem a paisagem envolvente, seja ela arquitetónica ou a natureza, como é o caso de *Two Adjacent Pavillions* (1978-81), *Two Different Anamorphic Surfaces* (2000) e, num contexto diferente mas que continua a ser uma peça associada a uma obra de chão, *Stones*

146 Exposição patente no Pavilhão Branco do Museu da Cidade em Lisboa.

147 Instalação com curadoria de Guta Moura Guedes que consistia na instalação de várias redes de descanso com a intenção de serem utilizadas pelos visitantes, que transformava o foyer, normalmente um local de encontros com os outros, num local de silêncios e de encontro com o próprio.

148 Uma obra do arquiteto holandês Rem Koolhaas.

149 Uma extensão da sua obra Só é possível se formos 2 (2000), que consistia numa estrutura que suportava duas redes de descanso em pano vermelho que tinham como intenção serem utilizadas pelo visitante. Obra inspirada na obra do arquitecto brasileiro Lúcio Costa intitulado Riposatevi, apresentado na XIII Trienal de Arquitetura de Milão (1964) Gillo Dorfes, «La XIII Triennale», *Casabella*, Agosto de de 1964, 10.. Onde o arquiteto Lúcio Costa instala no Pavilhão do Brasil várias redes de repouso, que podiam ser utilizadas pelo público.

150 Que se trata de uma intervenção permanente num edifício - pinturas realizadas na Estação Biológica do Garducho (EBG) (2002-2008) em Mourão, Portugal, edifício do arquiteto João Maria Trindade.

151 Rosengarten, «A arte de relacionar», 119.

152 Instalação no Mosteiro de Alcobaça, Portugal, inserida na Exposição Coletiva 7 Maravilhas EDP constituída por madeira e espelho.

153 Obra onde a artista utiliza três mil e duzentos mosaicos terracota de produção artesanal "*Bejmate, Blanc Nacré*", produzidos em Meknés, Marrocos. Tratou-se de uma instalação individual na Ermida Nossa Senhora da Conceição de Belém, em Lisboa, com som criado em colaboração com o artista Steve Bird, entre 26 de janeiro e 24 de Março de 2013. Ver edição: *(Não) Ver* (Fragateiro & Pires do Vale, 2013).

154 Fragateiro e Raposo, Conversa entre Fernanda Fragateiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

4.51 *Two Adjacent Pavillions*, Dan Graham, 1978-81, Kröller-Müller Museum's sculpture park, The Netherlands

4.52 *Stones Against Diamonds*, Fernanda Fragateiro, 2014

Against Diamonds (2014).[155] Segundo Rosengarten, as obras de chão de Fragateiro são uma homenagem ao artista americano Carl Andre, não só as obras já mencionadas, mas também *Onde? Do outro lado* (2007) e *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos* (2006),[156] devido à sua linguagem formal minimal, à maneira como são colocadas e dialogam com o espaço, e também devido à sua materialidade.

São várias as obras de Fernanda Fragateiro que poderiam ser selecionadas como caso de estudo para a sua análise no contexto do encontro de *espaço contaminado* nas mesmas, no entanto, a seleção recaiu sobre *Caixa para guardar o Vazio* e *In the world of Profit there is no word for Pity*. A primeira porque, para além de ser óbvia a presença das questões que se pretende explorar, trata-se de uma peça icónica que marca um ponto de inflexão na trajetória no trabalho que até então a autora desenvolvia. A segunda, com três anos de diferença da anterior, por se tratar de uma obra, em que a autora intervém diretamente num espaço arquitetónico e o reinventa.

155 Exposição individual na Galeria, Espaço Cultural e Educativo NC-arte, Bogotá, Colombia, 2014.
156 Rosengarten, «A arte de relacionar», 117.

4.53 - 4.54 *Caixa para guardar o Vazio*, Fernanda Fragateiro, 2005

4.4.1 *Caixa para Guardar o Vazio* (2005)

'A 'caixa' nasce dessa ideia de entender o espaço de uma forma muito flexível, de entender o vazio e não só: de fazer uma escultura [para] que fosse apresentada num museu, [que] fosse uma coisa para um público mais reduzido e mais conhecedor, mas uma escultura que tivesse um lado pedagógico. Havia uma componente que fazia parte do projeto: aquela escultura era acionada por grupos de miúdos, e a experiência que eles pudessem ter ao viver aquela peça os ajudava a ter uma consciência daquilo que está à volta deles, do quarto deles, da casa, da cidade. Mas essa experiência foi muito abstrata e muito poética, portanto a 'caixa' é um bom exemplo.'[157]

Caixa para guardar o vazio (2005)[158] estava inserida num projeto pedagógico do Teatro Viriato em Viseu, dedicada a um público infantil (entre os seis e os doze anos de idade). O primeiro local da sua montagem foi o claustro do Lar-Escola Santo António, também em Viseu, onde a escultura incluía uma ação performativa concebida em conjunto com a coreografa Aldara Bizarro, em que os bailarinos exploravam, juntamente com as crianças do Lar-Escola, as possibilidades de transformação daquele espaço.

A escultura era constituída por dois elementos: um tapete preto em algodão, e uma caixa de madeira que, quando fechada, teria as dimensões de 4x4x3 metros e, quando aberta, poderia chegar aos 12x12x3 metros. A caixa foi construída, com base em maquetes à escala 1:10 de cartão de madeira e com a utilização de outros materiais como o ferro, aço e espelho.

157 Fragateiro e Raposo, Conversa entre Fernanda Fragateiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

158 Tratou-se de um projeto inserido no Projecto Pedagógico Seviço Educativo do Teatro Viriato. Com coprodução das seguintes entidades: Teatro Viriato, A Oficina, Teatro Aveirense, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, Teatro Municipal da Guarda e Centro Cultural de Belém. Na sua conceção teve a colaboração de Filipe Meireles. A sua montagem no claustro incluía um trabalho da coreografa portuguesa Aldara Bizarro cuja interpretação foi realizada pelos bailarinos Ainhoa Vidal, Alban Hall, Filipa Francisco, Ricardo Machado, Susana Mendes, Teresa Prima e Yola Pinto.

A coreografia tem como resultado uma reflexão em equipa - autora, coreógrafa e bailarinos -sobre a caixa de madeira, sobre os textos selecionados do livro *Espèces d'espaces* (2008) do escritor francês Georges Perec e, entre outros textos escritos da artista brasileira Lygia Clark.

Segundo a arquiteta Cláudia Taborda *Caixa para guardar o vazio* é uma obra de arte para se experienciar através de uma arquitetura que se esconde e cuja estruturação do espaço é organizada e produzida por movimento: uma sequência de espaços gerada na sua própria forma e estrutura.'[159] E, de acordo com Fragateiro, esta obra tem a sua origem, como grande parte das suas obras, de uma qualquer memória suscitada pela experiência de uma leitura, ou como foi o caso, a partir de um livro – 'A Road that is not a Road'.[160] Trata-se de um livro sobre obras construídas que poderiam ser arquitetura ou ser esculturas, e refletem um projeto com início nos anos 1950, denominado Cidade Aberta.[161] O livro retrata o tempo e a forma como esses autores escolhem uma zona virgem nos arredores da cidade de Valparaíso, no Chile, para realizar as suas construções através de processos construtivos que espelham os seus pensamentos e reflexões sobre a vida.[162] Com este livro como referência Fragateiro parece encontrar obras que podendo ser ou não arquitetura ou escultura são, sobretudo, reveladoras de espaço. O que parece ser um dos objetivos que a autora pretende alcançar com esta obra.

'*A escultura quando se apresenta como uma "caixa fechada", é activada pelos corpos de dois bailarinos, que revelam (abrem) o espaço, dialogando entre si e com o público (grupos de crianças) através do movimento e da voz. Bailarinos e visitantes são matéria em acção. Os seus gestos constroem espaço. Este abre-se, dobra-se, desdobra-se e expande-se, experimentando-se um clima de comunicação e de descoberta que termina com a revelação do interior da escultura, onde percebemos que o nosso corpo também é um lugar. O corpo é o último lugar*.' [163]

Assim, Fragateiro encontra no movimento a forma de revelar e dar a conhecer as possibilidades

159 Cláudia Taborda, «Figuras de espaço na arquitetura de um vazio», em *Caixa para guardar o vazio* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007), 12.

160 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road That Is Not A Road And The Open City, Ritoque, Chile* (Chicago, Illinois: Graham Foundation for Advanced Study in the Fine Arts, The MIT Press, 1996), http://www.wook.pt/ficha/the-road-that-is-not-a-road-and-the-open-city-ritoque-chile/a/id/15058626. mencionado por Fragateiro em Fragateiro e Raposo, Conversa entre Fernanda Fragateiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?»

161 Cujos responsáveis eram o arquiteto Alberto Cruz Covarrubias (n. 1917, m.2013) e o poeta Godofredo Iommi (n.1917, m. 2001), ambos de nacionalidade chilena.

162 Denominado A Cidade Aberta: Laboratório Experimental de Ritoque, tratou-se de um laboratório experimental arquitetónico que procurava espelhar o método de ensino pela escola de Arquitetura e Desenho de Valparaíso. Alberto Cruz e Godofredo Iommi que em 1952 são responsáveis pela mudança curricular da escola, apostam num sistema de ensino que se baseia na experimentação e na poesia como ferramenta projetual. Assim projetam, após a seleção do local, uma cidade laboratório que procurava alcançar uma arquitetura coletiva, livre e naturalmente temporária devido ao constante movimento das dunas. Sara Amorim, «incomunidade», acedido 25 de Junho de 2015, http://www.oursurfing.com/?type=hp&ts=1432207005&z=065faf1bb5926c4e40864dfg7z5cao0o8eem7e2e8m&from=amt&uid=WDCX-WD7500BPVT-22HXZT1_WD-WX11EA0X1993X1993.

163 Fernanda Fragateiro, «Jangada», *Jangada* | *Dança*, acedido 9 de Julho de 2015, http://www.jangada.pt/.

espaciais de uma caixa aparentemente fechada e monolítica. Trata-se de uma obra que depende do visitante e do momento presente para a sua existência, mesmo que fugaz no tempo e no espaço onde se insere. É um aparente monólito que, devido à coreografia humana e espacial, resulta numa obra em permanente transformação, um espaço contido que vai revelando os vários conteúdos, bem como as várias possibilidades de espaço e de habitabilidade.

Tomando como exemplo a obra já analisada *House* (1993) de Rachel Whiteread, é possível constatar que se trata de um monólito que, durante a sua existência de onze semanas, revela-se pela sua estanquicidade e impermeabilidade; tal como um contentor de espaço e das memórias passadas da sua habitabilidade, representa um fim, traduzido por uma escultura que trabalha a arquitectura de forma brutalista, mas que é reveladora de uma imensa sensibilidade por tudo o que contém e representa, trabalhando a matéria através do peso. Pelo contrário, a *Caixa para guardar o vazio* é um espaço vazio para a habitabilidade de hoje; é oco mas, simultaneamente, cheio de espacialidade e de espaço para movimentos, narrativas e momentos que, ao serem providos de dispositivos que os acionam e revelam, tornam esta escultura próxima do universo construtivista. Dentro deste universo, é possível dar como exemplo, o *Abstrakt Kabinet* (1927-28) do artista El Lissitzky[164] onde o autor *constrói* um outro espaço envolvendo o movimento do seu usufruidor, ou seja, para o visionamento das peças de arte abstrata expostas nessa cabine/espaço, o observador tem de interagir fisicamente com o mesmo movendo painéis deslizantes que revelam as obras e ao revelá-las constrói situações diferentes do espaço expositivo. Mas o que também aproxima esta obra ao construtivismo é a simplicidade material, os valores de serviço social - neste caso pedagógico, dado que a sua primeira instalação no claustro do Lar-Escola Santo António pretendia a comunicação entre o lar e a comunidade -, bem como a estética minimal, que parece reduzir ao essencial a multiplicidade de possibilidades que encerra, mas que se encontram escondidas como numa caixa de surpresas.

'*O pressuposto é o de que a obra de Fernanda Fragateiro, e, no seu interior a Caixa para guardar o Vazio, se define como uma proposta de entendimento da espacialidade que se situa como a de uma tradição do "perante", do que está à nossa frente, sob os nossos olhos, face à qual* lacanianamente [itálico] *nos situamos como observadores, mas pressupõe uma penetrabilidade espacial, um carácter háptico da proposta escultórica*.'[165]

Segundo Taborda *Caixa para Guardar o Vazio* é uma obra que representa uma *arquitetura espacial* o que, no contexto deste estudo é identificado próximo do universo para-arquitetónico, como uma aproximação ao conceito de *espaço contaminado*. No entanto é destituída das regras

164 Ver Capítulo 2.2 Contaminações na Arte Contemporânea.
165 Sardo, «Ecologia Emocional», 60.

construtivas do espaço arquitetónico, dependendo apenas da sua permanente utilização para manter a validade abstrata enquanto objeto artístico que é, em simultâneo, espaço habitável.[166] Por outro lado, Delfim Sardo considera que, apesar de se tratar de uma obra fora do âmbito da '*arquitetura da racionalidade*', evoca uma arquitetura espontânea, podendo ser associada às construções próximas do que se encontra nas favelas, ao que Sardo se refere como '*anarquitecturas*'.[167]

Ao contrário de Pedro Cabrita Reis, Fernanda Fragateiro serve-se do desenho - primeiro de esquiços e depois do desenho técnico - e de maquetes, como metodologia de trabalho para suportar a construção das suas obras, o que a aproxima do método projetual de Donald Judd, apesar de este último remeter a realização de desenhos técnicos para a possibilidade da serialização dos objetos a produzir. Fragateiro estabelece, desta forma, uma ligação com a arquitetura, dado que o desenho implica uma reflexão conceptual e prática, dos pormenores de construção que surgem ao desenhar uma peça, e procura um rigor construtivo que se refletirá na sua configuração formal e representativa do objeto artístico. Essa condição aproxima a obra em análise do território arquitetónico que, segundo Sardo, é uma obra artística que acontece através da arquitetura para poder existir enquanto escultura: '*a arquitectura é um outro interno, o seu processo – embora não sejam como arquitectura que existam, mas como arte, não como modelo, mas como uma entidade única*'.[168]

Além das metodologias de projeto que colocam esta obra no território de *espaço contaminado*, é possível ainda referir a escala do objeto, pensada para a habitabilidade humana, e a materialidade da madeira, quer seja utilizada nas 'paredes' do objeto, nos elementos móveis (como portadas, vãos) ou no pavimento em soalho de madeira, que confere a '*haptibilidade*' a que Sardo se refere, ou seja a sugestão ao tato. Segundo Sardo:

'O carácter háptico do espaço' é gerado a partir de uma sensibilidade que é, em primeiro lugar, nómada, peripatética, e, em segundo lugar, emocionalmente táctil. Este carácter táctil requalifica o espaço da obra, estabelece a sua especificidade, fornece a sua condição emocional e afectiva – mas também o seu preceito e preconceito.'[169]

O que conduz, segundo o mesmo autor, ao que Giuliana Bruno chama de '*espacialidade táctil*'.[170]

166 Taborda, «Figuras de espaço na arquitetura de um vazio», 11.
167 Sardo, «Ecologia Emocional», 34. Termo utilizado para denominação do grupo Anarchitecture, do qual o membro que se destaca é o arquiteto americano Gordon Matta-Clark. Ver Capítulo 1.3.
168 Ibid., 38.
169 Ibid., 40.
170 Giuliana Bruno, «Haptic Routes: View Painting and Garden Narratives», em *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (New York: Verso, 2002), 171–203.

'*Nesta obra de Fernanda Fragateiro, todos os pontos materiais performizados são corpos reais de materialidade distinta. O corpo descreve a geometria espacial num campo de acção aberto, imprevisível e em constante renovação. A distribuição do corpo no espaço e no tempo é condicionada pela sua corporalidade e campo gravitacional específico, e a potencialidade cinestésica da obra é activada por um corpo que se reinventa como figura através do espaço desdobrado e aberto.*' [171]

Sobre o movimento do corpo no espaço Taborda acrescenta que ambos (o corpo e o espaço) descrevem uma '*geometria espacial*' em constante reinvenção. Refere ainda que a expansão do corpo pelo tempo e pelo espaço está relacionada com a sensibilidade da obra ao movimento, que interfere com a sua ativação e reinvenção espacial.[172] *Caixa para guardar o vazio* é uma obra cuja vertente performativa (normalmente de dois bailarinos mais o público infantil) transforma a escultura, ao ser explorada pelo corpo - através da manifestação do movimento individual e coletivo - num '*happening*' performativo.

Esta peça de Fragateiro só ganha o seu sentido de completude durante o seu uso e habitabilidade. Trata-se de uma *caixa* que, enquanto objeto no espaço, está incompleta por depender dos movimentos, muitos deles coreografados, que acionam as várias partes que a compõem, tal como os simulacros de janelas, de entradas e saídas tipo portas, fazendo compreender as suas possibilidades e capacidades enquanto objeto artístico habitável. A sua materialidade em madeira enfatiza o agrado ao tato e ao toque tal como acontece com elementos do léxico arquitetónico que deverão ser acionados pelo utilizador. Segundo Sardo esta obra é possuidora de uma '*sensibilidade estética*' que se refere a uma suscetibilidade quase emocional desejável ao toque e à vivência, derivada da mencionada '*qualidade háptica*'[173] que contém. Daí que apesar de ser possível relacionar a obra em análise com algumas obras de cenografia do arquiteto João Mendes Ribeiro, como *Uma Visitação* (1995), ou *Propriedade Privada* (1996), essa mesma ligação poderá sugerir um sentido ambivalente da sua relação com um objeto cenográfico. Apesar de ser um trabalho propenso ao uso e que conduz ao movimento, como se tratasse de uma extensão do corpo, como ocorre nas obras citadas de Mendes Ribeiro, continua a ser uma escultura vivencial por se tratar de um objeto cuja existência pertence ao foro das artes visuais, não estando a sua mutação dependente da sequência de uma narrativa como acontece com os objetos cénicos.[174] No que respeita à sua ambivalência, esta reside no aparente objeto monolítico que, ao ser acionado, é um objeto *anti sedimentação* e *anti estaticidade*, sendo nessa ambivalência que se encontra uma aproximação entre os territórios da arte e da arquitetura.

171 Taborda, «Figuras de espaço na arquitetura de um vazio», 13.
172 Ibid.
173 Sardo, «Ecologia Emocional», 37.
174 Ou seja encontram-se proximidades conceptuais em Fragateiro e Mendes Ribeiro que passam muito pela teatralidade e performatividade das obras destes autores.

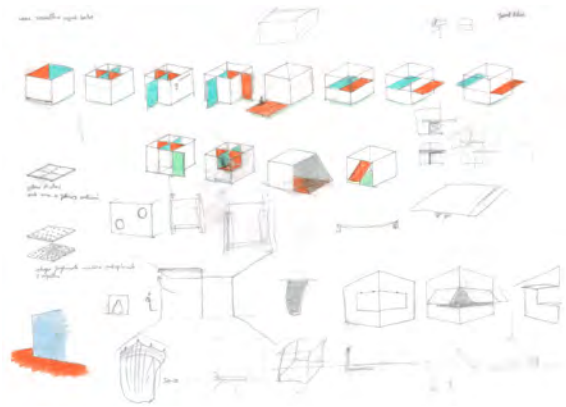
Enquanto objeto escultórico – aparentemente um contentor para ser observado -, enquadrado no âmbito das práticas e estética minimalista, o observador está envolvido porque, devido à escala do objeto, tem que se deslocar à volta da obra para a sua apreensão total. No entanto o visitante, além de a contornar, é convidado, a penetrar, tocar, transformar, viver a obra, oferecendo uma habitabilidade quase arquitetónica. Daí que se considere estar-se perante um espaço de confluência entre os dois territórios – artístico e arquitetónico.

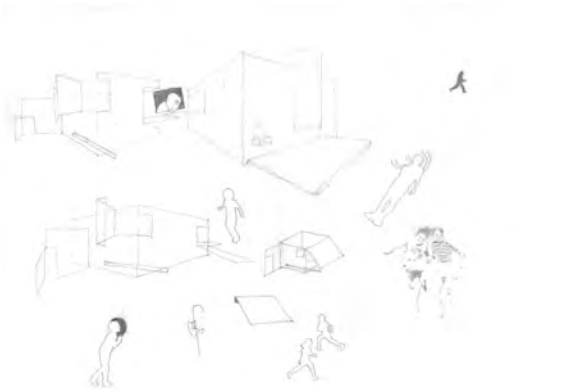
Trata-se assim de uma obra onde é explorado o espaço como experiência, e não contemplação, ou seja, a contemplação não revela a sua realidade existencial mas antes, a sua utilização e exploração enquanto espaço múltiplo, porque depende do movimento do corpo. Trata-se de um espaço inicialmente hermético que se abre, desmultiplicando-se em possibilidades espaciais que, recorrendo a processos construtivos arquitetónicos, continua a depender da escultura como identidade.

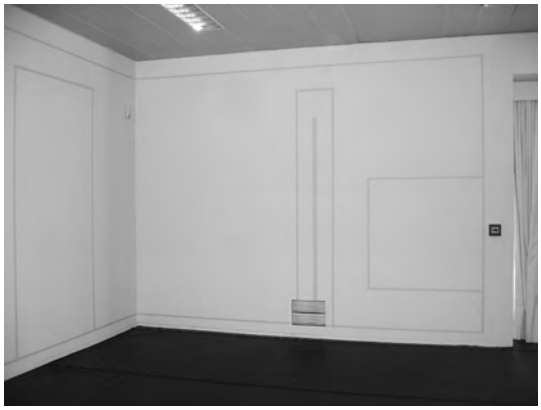
'*Aquela escultura* [Caixa para guardar o Vazio] *era acionada por grupos de miúdos, e a experiência que eles pudessem ter ao viver aquela peça os ajudava a ter uma consciência daquilo que está à volta deles, do quarto deles, da casa, da cidade. Mas essa experiência foi muito abstrata e muito poética, portanto a 'caixa' é um bom exemplo*.' [175]

Desta forma Fragateiro, ao criar este lugar escultórico, engloba vários territórios disciplinares tendo em consideração que recorre à coreografia, ao som, à sua vivência e transformação espacial. Enquanto objeto habitado aproximado conceito de *gesamkunstwerk*, uma vez que, para ser acionado, depende de várias valências artísticas, tais como: as artes visuais, a arquitetura, o desenho, a dança, a cenografia, a instalação e a música. Abarca, ainda, várias áreas disciplinares: a arquitetura, a escultura, a cenografia, a instalação *site-speci*fic, e o desenho.

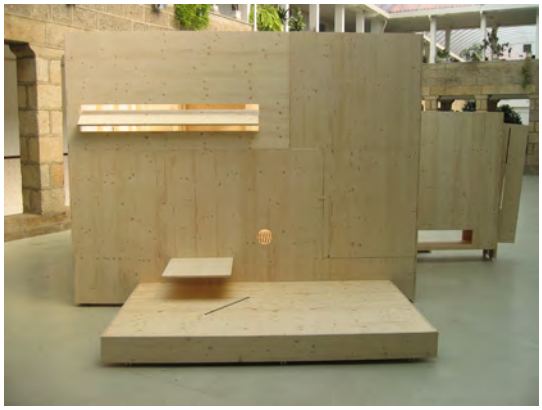
175 Fragateiro e Raposo, Fernanda Fragateiro é possível falar de *espaço contaminado* na sua obra?







4.55 - 4.56 Desenhos para a obra *Caixa para guardar o Vazio*
4.57 - 4.58 Simulação Espacial para a obra *Caixa para guardar o Vazio*



4.59 Estojo
4.60 - 4.63 *Caixa para guardar o Vazio*

4.64 *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*

4.4.2 *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* (2008)

'Em In the vocabulary of profit, there is no word for 'pity' ["No vocabulário do lucro não existe a palavra 'compaixão'"] (2008), a artista confunde aquelas distinções [Entre arte e arquitetura], opondo-se à ideia de que a arquitectura cria contentores preenchidos pelos utentes dos espaços, e de que os artistas, nomeadamente os escultores, os ocupam com objetos produzidos nos seus estúdios. Por outro lado, promovendo uma indistinção entre interior privado e exterior público, a artista combate, como se verá, a manutenção do mito burguês do individualismo.'[176]

In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'[177] (2008) foi um projeto de arte pública realizado para o evento '*Holidays in the Sun',*[178] comissariado pelo curador João Fernandes[179] integrado num evento denominado *Allgarve*. Pretendia-se que a autora realizasse uma obra, numa cidade do Algarve, e a ideia inicial de Fernanda Fragateiro foi selecionar um edifício a demolir como uma afirmação crítica sobre a construção massificada a que se assiste nas últimas décadas naquela região. Desta forma conseguiria criar um espaço vazio que pudesse ser devolvido à cidade como possível espaço público. Após verificar as propostas oferecidas pelas diferentes autarquias, Fragateiro, considerou que nenhum daqueles edifícios deveria ser demolido, mas antes requalificado. Assim a autora selecionou o edifício da antiga lota de Portimão,[180] implantado na marginal junto ao rio do Arade, que embora se encontrasse selado pela CMP (Câmara Municipal de Portimão), era possuidor de uma memória social e coletiva de

176 Ricardo Nicolau, «Um Possível guia para umas férias ao sol», *fernandafragateiro*, acedido 10 de Julho de 2015, http://www.fernandafragateiro.com/pity/text.htm.

177 Frase do autor John Updike, *The Coup* (New York: Fawcett Crest, 1978).

178 Título de uma canção da banda rock inglesa '*Sex Pistols*' que deu o nome à exposição coletiva produzida pela Fundação de Serralves. Incluiu, além de Fernanda Fragateiro, a participação dos seguintes artistas: With Cildo Meireles, Claude Lévêque, João Tabarra, Miguel Palma, Rogelio López Cuenca, Thomas Hirschhorn, Tobias Rehberger, Xana.

179 João Fernandes foi diretor artístico do MACS (Museu de Arte Contemporânea de Serralves) entre 2003 e 2012, ano em que passa a subdiretor e curador principal do Museu Nacional Rainha Sofia em Madrid. «João Fernandes vai para o Museu Rainha Sofia, em Madrid», *P3*, acedido 17 de Junho de 2015, http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/2191/joao-fernandes-vai-para-o-museu-rainha-sofia-em-madrid.

180 Que antes dessa função tinha sido a central elétrica de Portimão.

utilização, e vivência, por parte da população local.[181]

In the vocabulary of profit there is no word for 'pity' a artista procurou, quer a partir da seleção da natureza do edifício, quer através das metodologias interventivas a aplicar, apelar ao tema da especulação imobiliária e turística, fazendo desta obra um '*statement*' que expressou uma não concordância ideológica com as políticas imobiliárias correntes no Algarve, ou seja, uma intervenção que apelou ao sentido crítico dos habitantes sobre os espaços públicos, casas e equipamentos que lhes constroem.

Na citação de abertura desta obra de Fragateiro, com autoria do crítico de arte português Ricardo Nicolau, são levantadas as questões sobre o '*leitmotiv*' principal que enceta as ideias desenvolvidas até agora, relacionadas com a existência de um território, entre a arte e a arquitetura enquanto áreas disciplinares, tendo em conta que cada vez mais se encontram exemplos de obras de ambos os territórios que estabelecem dialéticas, esbatem fronteiras e promovem *contaminações* entre os mesmos. Assim, Nicolau questiona se '*será suficiente, ou teoricamente produtivo, continuarmos a atribuir à primeira* (a arquitetura) *o primado da funcionalidade, da interioridade, e à segunda* (as artes visuais) *a exclusividade do formalismo, da exterioridade?*[182] Parece que esta obra de Fragateiro dá resposta à questão de Nicolau, uma vez que transporta a funcionalidade arquitetónica do edifício para o território das artes, tendo em consideração que o edifício passa a ter uma função artística, e de serviço público, diferente da sua função original - à semelhança do que Mendes Ribeiro faz com a Casa de Chá em Montemor-o-Velho.[183] Em ambos os casos a sua funcionalidade volta-se para o exterior - apesar de na Casa de Chá, a ruína ser mais abstrata, colocando o visitante mais longe de compreender o género de habitabilidade que ela representa. No caso da antiga lota de Portimão o edifício, visualmente, aproxima-se mais das memórias da sua funcionalidade passada, também por se tratar de uma (pré)ruína mais inteira, tornando mais fácil o reconhecimento da sua antiga identidade, apesar da nova 'personalidade', que parte do exterior para o interior, que Fragateiro lhe oferece. Desta forma, a autora faz com que a lota se torne um edifício de recuperação escultórica com uma função entre o escultórico e o habitável, porque não se trata de um edifício de mera contemplação, mas implica efetivamente uma habitabilidade para a sua apreensão. Fragateiro conduz a um novo '*khora*'[184] através de dispositivos que manifestam uma nova interioridade do edifício, também este resultado do cruzamento entre a arte e a arquitetura, considerando que serem dispositivos aparentemente escultóricos, mas construídos com técnicas e à escala da arquitetura. Onde, segundo a artista e curadora Sara Matos o sentido de *khora* se pode relacionar com '*a*

181 Fragateiro e Raposo, Fernanda Fragateiro é possível falar de *espaço contaminado* na sua obra?
182 Nicolau, «Um Possível guia para umas férias ao sol».
183 Ver Capítulo 3.4 Espaço Performativo e Multidisciplinar na Obra de João Mendes Ribeiro.
184 Khora enquanto palavra que '*etimologicamente remete para espaço, lugar, região, receptáculo, habitação*.' Sara Matos, «Habitando Espaços: A experiência do espaço a partir da prática artística - da escultura à espacialidade» (Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012), 143.

possibilidade de entrar ou penetrar nos espaços produzidos pelas obras pode transmitir o desejo de desvendar sentidos profundos, ocultos, íntimos da espacialidade'.[185] Que, à luz desta reflexão de Matos, é o que Fragateiro integra nesta obra.

A recuperação escultórica proposta por Fragateiro requalifica também, e de forma parcial, o edifício arquitetonicamente, além de conferir ao espaço um novo uso associado à experiência artística. É possível estabelecer aqui paralelismos com as obras caso de estudo dos arquitetos Aires Mateus – a Casa de Alenquer, e a Casa de Azeitão -, mas também com a Casa de Alcobaça, por serem recuperações que têm a ruína e a preexistência como princípio de trabalho, agindo sem a ela se conformarem ou adaptarem de forma servil.[186] Ou seja, respeitam o património mas adicionam-lhe uma identidade relacionada com uma ação interventiva contemporânea que inclui a construção e reinterpretação de elementos construtivos adicionando aos edifícios características formais e estéticas com reminiscências minimalistas e objetuais que individualizam momentos visuais, conferindo-lhes momentos pictóricos únicos. Fragateiro, nesta sua obra, aproxima-se desse universo com o sentido da construção do objeto artístico, dentro do objeto arquitetónico, mas ao fazê-lo deste modo aproxima-se das questões espaciais da interrelação entre a arte e a arquitetura, refletindo-se em *contaminações* não só esteticamente no edifício, mas igualmente nas propostas espaciais aí presentes.

Segundo Rosengarten encontra-se aqui uma '*linguagem devedora do modernismo que aplica com espírito crítico as estruturas repetitivas do Minimalismo*' onde o '*encontro de formas depuradas e minimalistas*' revelam a importância do detalhe e da mobilidade do homem.[187] Também nesta obra além do Minimalismo o Modernismo assume um papel de leitmotiv.[188] Estas correntes são dois aliados praticamente permanentes na obra Fragateiro, neste caso, relativamente ao Minimalismo, por opções formais, mas também pela ação 'statement' que interliga ambos os momentos da história trazendo-os para esta obra devido ao sentido crítico social e político que a mesma sugere. Mais uma vez verifica-se a aproximação entre Modernismo e Minimalismo, tão comum nas obras dos artistas portugueses cujas obras são analisadas nesta dissertação.

A intervenção escultórica, neste contexto, tem resultados semelhantes aos de uma requalificação arquitetónica em contexto urbano. A sua nova existência, mesmo que temporária, permitiu a sua reutilização por parte da população estabelecendo novas relações com a vivência urbana circundante, contribuindo para o melhoramento do tecido urbano da zona da marginal do rio na cidade de Portimão. Além disso, a forma como Fragateiro atinge esse objetivo é, em quase

185 Ibid.

186 Mendes Ribeiro também não o faz, no entanto trata-se de uma ruína que devido à sua presença, quase abstrata no espaço pela pequena dimensão so que resta do paço das Infantas, não se enquadra na comparação aqui estabelecida. Apesar de ser comparável em outros aspetos conforme referido anteriormente.

187 Rosengarten, «A arte de relacionar», 122.

188 Ver Capítulo 1.3.1 O Espaço e a arte no campo expandido.

tudo, semelhante à reconstrução de um edifício, pois passa pela fase de apresentação de uma proposta ao cliente através da comunicação do projeto com desenhos e maquetes; e depois o faseamento corrente de uma obra que incluiu: demolições, limpeza, reconstrução, instalação de equipamentos (escultóricos) e acabamentos como a pintura do edifício. Esta obra incluiu a divisão do edifício de acordo com a sua funcionalidade – uma parte destinada a espaço expositivo para albergar a obra do artista alemão Tobias Rehberger, e as partes destinadas a incluir os dispositivos de observação, de atravessamento, ou simplesmente 'de estar' de Fragateiro.

'*Verbos como limpar, tirar, desobstruir, eliminar, abrir, desentaipar, surgiam no discurso da artista como gestos essenciais. Não os considerava como apenas preparatórios para colocar a peça, mas já parte da obra. Um esvaziamento essencial, sem a utopia da pureza imaculada, porque o vazio absoluto, como nos ensinou Cage sobre o silêncio, não existe. (...) Um movimento de subtração só reconhecível por quem conhecia o espaço anteriormente e pode percecionar a diferença, o que já não está lá*.' [189]

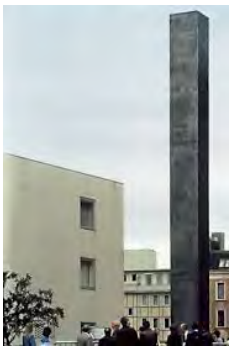
Muitas das abordagens metodológicas de projeto, utilizadas por Fragateiro, ao intervir num espaço, quer seja num novo país, numa região, ou num edifício, inclui uma investigação teórica muito cuidada sobre a sua história e contexto. Quando se trata de um edifício procura saber quando foi construído, por quem e em que circunstâncias, qual foi a sua utilização ao longo do tempo, recorrendo, inclusivamente à comunidade local para que lhe falem das memórias que têm do edifício. É a partir dessa investigação que Fragateiro constrói a sua narrativa de intervenção artística.

No caso de *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* após a decisão de manter o edifício, a concretização do projeto passa por uma obra de construção civil, conforme referido, que inclui além da limpeza, uma ação próxima da demolição mas que, neste caso específico, se apelidou de escavação escultórica; incluiu a remoção parcial de paredes, a abertura e a reabertura de vãos. Todas estas ações foram desenvolvidas no âmbito de um projeto pré-definido e com uma precisão metodológica característica do rigor que normalmente inclui nas suas obras, como demonstram os esquiços e fotografias deste trabalho em análise.

Outro aspeto que Fragateiro desenvolve nesta obra, bem como na *Caixa para guardar o Vazio,* é o entendimento do vazio,- que se aproxima do que conceptualmente a dupla Aires Mateus procura na construção dos seus projectos,[190] tendo em conta que esta peça implica a descoberta de um novo espaço através da remoção de massa. O mesmo conceito pode ser encontrado nas

189 Paulo Pires do Vale, «Lugares preparados: Exercícios para guardar o vazio», *Secretariado Nacional Pastoral da Cultura*, 18 de Novembro de 2013, http://www.snpcultura.org/lugares_preparados_exercicios_para_guardar_o_vazio.html.

190 Ver Capítulo 3.5 A Matéria e o Vazio na Obra de Aires Mateus.



4.65 *Memorial Antifascista*, Jochen Gertz e Esther Shalev-Gertz, 1986-93, Hamburgo
4.66 *The Missing House*, Christian Boltanski, 1990, Grosshamburger Strasse, Berlim

obras de Gordon Matta-Clark e da sua prática de desconstrução Anarchitecture,[191] através da escavação, aliás da construção do vazio como é o caso de *Day's End* (1975, Nova York) ou *Conical Intersect* (1975, Paris). Estas obras, através da remoção de partes do edifício, por um lado representam um *statement*,- nomeadamente a última, sobre a pressão imobiliária que se vivia em Paris nos anos 1970[192] - por outro desenvolvem uma ação performativa de remoção de partes do edifício de forma a valorizar uma referência ótica para a qual procuram sensibilizar o observador. Fragateiro também explora este sentido ótico dos buracos que escava, seja para o olhar, - que permite ver o rio, fazendo com que o edifício da lota deixe de ser um obstáculo visual de comunicação com a envolvente – seja para entrar - implicando o movimento do corpo, o espreitar, o abaixar para caber num buraco que conduz a um espaço com escala humana. O sentido da escavação para encontrar a narrativa e a obra artística acontece também, apesar de maneira diferente, na obra *Ar, Terra, Água, Luz, Aço, Tempo* (2008-9) que, além do aspeto temporal referido anteriormente, é uma obra que depende da subtração, neste caso da terra, para a construção de novos territórios de terra habitada e viva que se irão transformar em retângulos de relva.

Segundo Rosengarten encontra-se, neste trabalho, analogias possíveis, mais uma vez à *House* de Whiteread, mas também ao já mencionado *Memorial Antifascista* (1986-93) de Jochen Gertz e Esther Shalev-Gertz, em Hamburgo, e *The Missing House* do artista francês Christian Boltanski em *Grosshamburger Strasse* em Berlim (1990)[193] - uma obra que continha placas que indicavam a separação outrora dos espaços de um apartamento bombardeado em Fevereiro de 1945. A analogia possível entre *House* e *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* remete para o facto de serem projetos que *tratam* e *cuidam* de um edifício, mas não só. Com as suas obras, estas duas artistas fazem uma crítica à sociedade capitalista em que se inserem, sendo que essa sociedade é que determina o resto da história do edifício e o fim da sua habitabilidade. Com as suas intervenções Whiteread e Fragateiro, procuram reacender as memórias contidas

191 Ver Capítulo 1.3.1 O Espaço e a arte no campo expandido.
192 Sendo o *Conical Intersect* uma obra realizada no edifício adjacente ao então em construção Centro Georges Pompidou (1977) obra dos arquitetos Renzo Piano, Richard Rogers, Peter Rice, Mike Davies, que iria incluir a demolição do edifício onde Matta-Clark realizou a sua intervenção artística.
193 Rosengarten, «A arte de relacionar», 117.

nos edifícios e adicionar-lhe uma nova narrativa - Whiteread através do seu sentido brutalista de 'virar a casa do avesso' - através da construção literal do seu vazio em betão, Fragateiro através de ações mais sensíveis e localizadas que demonstram a fragilidade do edifício, e a fragilidade da sociedade contemporânea que teria dificuldade em aceitar uma intervenção tão determinante como a de Whiteread. Também em ambas, o vazio conceptualmente subjacente, não só é explorado para conferir uma nova identidade às obras, mas também é uma procura da memória, pela sugestão auspiciada pelas técnicas construtivas e materiais utilizados por ambas as autoras.

Relativamente ao *Memorial Antifascista* de Jochen Gertz e Esther Shalev Gertz - uma coluna com doze metros de altura no dia da sua inauguração, em 1986, que todos os dias se enterrava um pouco até, em 1993, ser apenas um quadrado desenhado no chão.[194] É possível salientar por um lado a ideia conceptual por trás do memorial que é a de recordar, e manter viva a memória de quem já partiu, naquele caso, nas circunstâncias da Segunda Guerra Mundial; e, por outro, o sentido construtivo da peça que implica uma escavação no terreno, a criação de um buraco onde a torre se vai escondendo dia-a-dia. *The Missing House* (1990) de Christian Boltanski, também uma obra que remete para o território de *memorial*, onde o autor colocou placas com os nomes das pessoas que habitavam um prédio bombardeado durante a Segunda Guerra Mundial em Berlim, e em que o lote, confinado entre dois prédios, foi deixado vazio, onde é possível observar os nomes ao longo das fachadas. Juntamente com a obra de Whiteread e Fragateiro, *The Missing House* é um exemplo que remete para a memória, apelando todas ao sentido da presença do vazio, seja ele escavado, construído ou remanescente. Este exemplo da peça de Boltanski procura, através de uma antimonumentalidade, recuperar uma memória individual inserida no antigo lote da sua existência, encontrando-a a partir da representação ficcional de um antigo prédio, ou da representação de uma memória coletiva no espaço público, como o *Memorial Antifascista* da dupla Gertz e de *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* de Fragateiro. Todas estas obras, além das características enunciadas, também transmitem uma postura crítica perante a sociedade.

Assim nesta obra encontra-se o vazio como presença, onde através da subtração do que está a mais, do que já não permite ao transeunte continuar a ver para além do edifício pelo qual passa, Fragateiro *escava* então um novo vazio para o corpo, que permita ao visitante parar, e passar pela experiência que aquela nova espacialidade desencadeia, sugerindo um '*espaço criativo, de*

194 Obra em aço galvanizado com chapa de chumbo, com as dimensões de 12mx1mx1m, localizada em Hamburg-Harburg na cidade de Hamburgo na Alemanha. Tratou-se de uma iniciativa da Câmara Municipal cuja comissão foi concedida à dupla de artistas alemães Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz. Os visitantes e transeuntes, uma vez que se tratava de uma peça inserida no contexto urbano, eram convidados a assinar os seus nomes como sendo contra o fascismo que contou com setenta mil assinaturas. À medida que as pessoas iam assinando a coluna ia-se enterrando tendo esse processo tido o seu início no dia da inauguração a 10 de Outubro de 1986, até ao seu desaparecimento a 10 de Novembro de 1993, tendo a coluna, durante este período, sido levantada oito vezes. Renato Menezes, «Gerz: quando ver é lembrar», *OBVIOUS*, acedido 8 de Julho de 2015, http://obviousmag.org/archives/2012/02/gerzquando_ver_e_lembrar.html.

fecundidade, de nascimento. Início'.[195]

'*Quando visitei o edifício, achei muito curioso ver essas marcas do fechamento dos vãos e também a diversidade de vãos que existia naquele edifício. Uns eram grandes e altos, outros eram estreitos e baixos, outros eram longos. Ou seja, aqueles vãos contavam a história dos diferentes usos daquele edifício. Propus abrir todos os vãos e introduzir dispositivos que permitissem que as pessoas circulassem no edifício sem nunca verem o interior. O que criava eram relações espaciais entre quem estava de um lado do edifício e do outro, e permitia que quem estava por detrás do rio pudesse ver o rio.*' [196]

Nesta obra Fragateiro reutiliza portas e janelas conferindo-lhes um novo significado. Não servem propriamente de entrada no edifício, nem se tratam de aberturas de luz para o seu interior, mas antes, de elementos escultóricos que existem, não por construção, mas por subtração, perfurando o edifício e permitindo a visão de quem está do lado oposto ao rio continuar em contato visual com o outro lado. A instalação de uma quase porta cuja profundidade e reentrância no edifício sugere um abrigo que não conduz a lado nenhum, mas remete para um local de estar, ou algo do nosso imaginário que queiramos ativar. A artista oferece ao público mais uma obra 'interativa', que convida o visitante à ação, à descoberta, ao percurso.

In the vocabulary of profit there is no word for 'pity' parece poder resumir-se a três ações chave que implicam a renovação escultórica e pictórica do edifício: o de remoção, o de recuperação e o de inclusão de elementos escultóricos. A forma como a artista desenvolve estas ações no espaço preexistente traduzem o valor que dá ao detalhe, quer do pormenor construtivo quer do pormenor da narrativa passada e que, futuramente será contada através da sua intervenção. Rosengarten relaciona estas ações escultóricas de Fragateiro com a estética minimalista onde, por trás de uma quase ausência da ação do artista, se encontra um processo de rigor intensivo.[197] Relativamente ao já mencionado processo de subtração de Fragateiro - subjacente à ideia da ausência ser construída, e de a mesma ser o verdadeiro valor de uma obra - a ausência como memória, que se aproxima dos universos arquitetónicos onde se encontra o cruzamento com outras áreas disciplinares como a escultura, o desenho e a pintura. Cuja relação Rosengarten acredita encontrar-se no já mencionado conceito '*expanded field*' de Rosalind Krauss, como o território de trabalho para artistas que procuravam, nos anos 1960 e 1970, zonas de trabalho que se aproximavam da paisagem e da arquitetura, bem como da sua negação.[198]

195 Vale, «Lugares preparados: Exercícios para guardar o vazio».
196 Fragateiro e Raposo, Fernanda Fragateiro é possível falar de *espaço contaminado* na sua obra?
197 Rosengarten, «A arte de relacionar», 117.
198 Ibid.

As ações que Fragateiro desenvolve em *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*, após a limpeza, demolição e remoção de elementos e restos construtivos, passou pela implantação dos seguintes elementos: quatro peças com a dimensão aproximada de uma porta, sem que todos o sejam;[199] e rasgos verticais e outros rasgos menores - estes com dimensões variáveis de paralelepípedos -, alguns deles com superfícies espelhadas, que transmitem uma continuidade com o espaço interior, propondo uma visão quase infinita do espaço.

Os elementos que Fragateiro inclui de portas que não são portas, de corredores que não dão a lado nenhum, de aberturas que mostram espelhos, outras que mostram o rio, outras que mostram espaço azul, são, na realidade, elementos escultóricos, com uma estética formal minimal, definidores de uma nova espacialidade, de uma nova arquitetura. Aproximam-se dos readymade de Duchamp uma vez que são elementos que poderiam existir fora do contexto do edifício, no entanto aproximar-se-iam mais do universo minimalista. No entanto a sua relação com o *readymade* permanece devido à identidade que cada um possui não só como objeto escultórico mas como objeto reconhecível que transporta o observador para universos do quotidiano. *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* pode ainda ser relacionado com, mais uma vez, as obras de El Lissitzky como o *Proun Room* e o *Abstrakt Kabinet*, mas também com a obra do artista alemão Kurt Schwitters o *Merzbau* (1923-36/7),[200] como se os elementos escultóricos que Fragateiro introduz fossem parte de uma coleção de objetos que a autora vai fazendo ao longo de um tempo imaginário - o tempo da sua reinterpretação da narrativa do edifício. São colocados todos em simultâneo, para serem mostrados no mesmo momento, mas todas as suas ações, incluindo a limpeza de um embasamento, o evidenciar de um arco preexistente e a instalações dos dispositivos escultóricos, procuram contar uma história de elementos, que foram sendo adicionados ao edifício para evidenciar a sua narrativa temporal como é o caso do *Merzbau*.

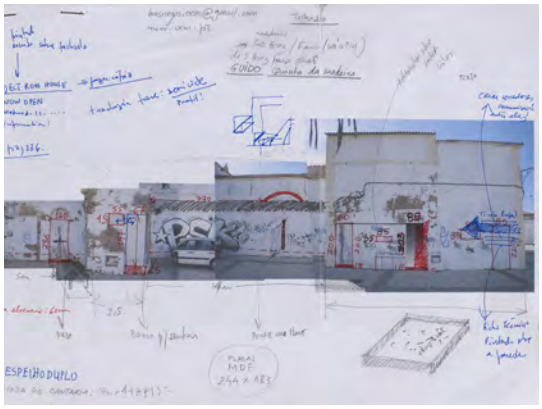
Mas os dispositivos escultóricos de *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* também transportam o observador para o universo dos objetos específicos de Judd, que não eram nem pintura nem escultura, mas ambos em simultâneo; os elementos feitos em aço ou em alumínio, cuja completude só é alcançada através da sua repetição - com várias unidades fixas às paredes dispostas em altura -, e da relação que a presença do visitante estabelece com as peças. Como é o caso do já mencionado *Untitled (Stack)* (1967), que é uma peça que depende da parede para se 'encostar', enquanto os dispositivos de Fragateiro, nesta obra, não se encostam, mas entram dentro das paredes e do espaço do edifício.

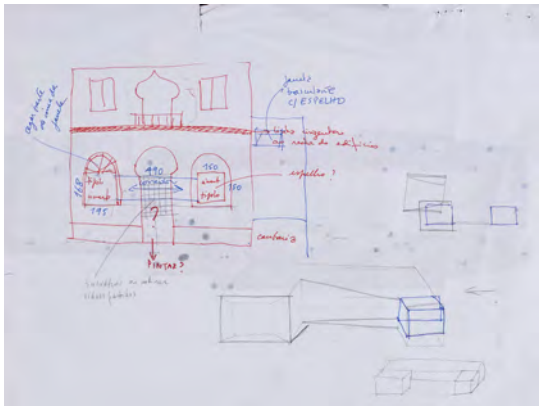
Destaca-se desta forma, na integração de elementos escultóricos, a definição de uma nova

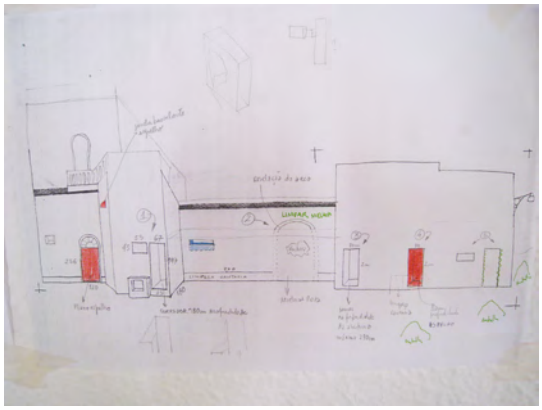
199 Como por exemplo uma das portas 'abrigo' inclui um degrau para sentar, outra um espelho, outra conduz a um corredor com apenas 1,80m de profundidade; rasgos horizontais, sendo que um deles permite a ligação visual, já mencionada, com o rio.

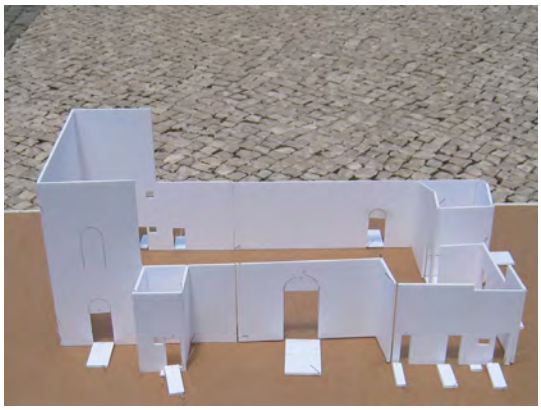
200 Ver Capítulo 1.2.3 A arquitetura do *Proun-Room*.

espacialidade arquitetónica caracterizada por elementos escultóricos que reproduzem um espaço, parcialmente visitável, feito do seu exterior e interior, onde se encontram *contaminações* entre os dois territórios disciplinares.

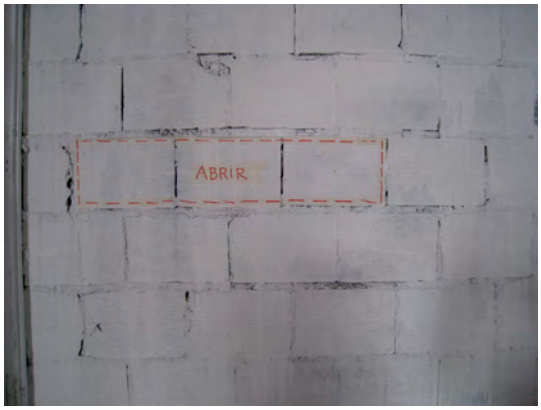








4.67 - 4.69 Desenhos para a obra *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*
4.70 Maquete de *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*



4.71 - 4.72 *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*
4.73 - 4.74 Processo de obra de *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*

4.5 As Microarquiteturas na Obra de Carlos Bunga

'Do seu sonho, do seu poder, da sua intromissão na vida do quotidiano, do espaço vazio entre espaços, da sua ruína. A arquitectura é aqui encarada como um ciclo, semelhante ao ciclo da vida, que se inicia na sua conceptualização e nascimento e termina na sua destruição para, depois, voltar a ser sonhada e construída.'[201]

O artista português Carlos Bunga faz a sua formação académica em pintura na ESAD - Escola Superior de Arte e Design nas Caldas da Rainha,[202] Leiria. É durante esta experiência que o artista compreende que a tela, e o seu aspeto bidimensional não é o meio de expressão que procura para a concretização das suas obras. Encontra nessa forma de trabalhar uma insatisfação que o leva, primeiro a destruir as suas pinturas - incluindo o seu corpo como agente performativo que contribui para quebrar os limites físicos da pintura,[203] depois a olhar para a cidade, para a sua arquitetura, nomeadamente para os edifícios em ruína e a interessar-se por eles como suporte das suas obras e como matéria de investigação. Associado ao seu interesse pelas obras de alguns autores da Arte Povera, como o pintor catalão Antoni Tápies surge a ideia de inverter o percurso usual de uma obra de arte que, após a sua conclusão, é exposto num espaço 'imaculado', género '*white cube*'. Pelo contrário Bunga, quando conclui as suas obras leva-as para edifícios degradados, em ruína, na cidade, onde as coloca de forma a ir observando a sua adaptação àquela espacialidade, interessando-se pela documentação do que se vai passando com as suas peças inseridas nesses contextos. Algumas encontrava-as caídas no chão, outras deterioradas pela chuva, mas forneciam-lhe matéria de investigação, por considerar que eram obras que incluíam a ideia de tempo, quer na obra em si, quer no espaço que se transformava e ia 'desaparecendo' em simultâneo com elas. '*E isso deu-me uma consciência muito forte sobre a ideia de espaço*'.[204] Assim, é logo a partir do seu percurso académico que se assiste à alteração da sua prática artística, que virá a revelar a imagem autoral das suas instalações – após uma fase de intensa dedicação à pintura o autor estende a sua obra além do espaço pictórico para o espaço real pela forma como começa a integrar as suas peças no espaço urbano.[205]

A razão que induz a intitular esta parte da investigação de *Microarquitecturas*[206] remete não

201 Filipa Oliveira, «Esboços para uma anatomia da arquitectura», em *Carlos Bunga: a temporalidade do espaço* (Lisboa: Athena, 2010), 14.

202 A ESAD (1992-1997) é resultado de um projeto do arquiteto Vítor Figueiredo localizado no local do antigo Hospital de Sto. Isidro. Ganhou o Prémio Secil em 1998.

203 Carlos Bunga, Carlos Bunga e Miguel Wandschneider, «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider», em *Carlos Bunga* (Porto: Culturgest, 2006), 72.

204 Carlos Bunga e Gabriela Raposo, Conversa entre Carlos Bunga e Gabriela Raposo: «Podemos falar de Espaço Contaminado na sua obra?», 16 de Fevereiro.

205 Bunga e Wandschneider, «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider», 17.

206 Expressão de João Fernandes ao se referir à metodologia que Bunga utiliza da realização de desenhos e maquetes tornam-se 'processos de revelação de várias microarquitecturas, verdadeiros exercícios de contração e de redução dos

apenas para a ideia subjacente ao pensamento de Fernandes[207] – pelo facto das construções de Bunga se aproximarem do território da arquitetura enquanto metodologia de investigação – mas por o serem, a nível formal, reveladoras de uma certa abstração. Ou seja, por não serem arquitetura, uma vez que não incluem a complexidade das especialidades que conduzem à funcionalidade do objeto arquitetónico. Mas também por se considerar ser aplicável, no caso específico da obra deste artista, a fórmula conceptual de:

Escultura + Arquitetura = Microarquitecturas

Sobre influências ou referências que alimentam esta fase do seu percurso Bunga menciona o artista alemão Kurt Schwitters, as ações do grupo Gutai[208] e da Arte Povera, as incisões do artista argentino-italiano Lucio Fontana, a artista francesa Niki de Saint-Phalle, o artista americano Chris Burden, e as '*anarquiteturas*' de Gordon Matta-Clark. Segundo o autor são artistas que o marcam por serem '*autores de obras vanguardistas que rompem barreiras*', não deixando de parte o Cubismo, a *Land Art*, o *Fluxus* e o conceito de Entropia.[209]

Os autores anteriormente mencionados por Bunga como referências na sua obra, contribuem para a compreensão do trabalho que ter-se-á vindo a desenvolver no âmbito desta investigação relativamente à relação da arte, e da forma como algumas formas artísticas revelam uma contaminação espacial que 'depende' da arquitetura. Nomeadamente, o trabalho que Schwitters desenvolve com o *Merzbau* que inclui a acumulação de objetos no espaço do seu ateliê, trata-se de uma das obras a poderem ser contextualizadas dentro da definição de instalação, apesar dessa denominação artística não ser formalizada, conceptualmente, antes dos anos 1960. Mas é possível fazer uma analogia das obras de Schwitters com as obras iniciais de Bunga por o primeiro colecionar objetos que parecem já não interessar a ninguém transportando-os e instalando-os no seu *merz*, tal como Bunga se dedica a documentar objetos arquitetónicos abandonados - outra forma de *colecionar* elementos próximos do esquecimento por parte de

espaços dos quais poderia resultar uma outra objetividade' João Fernandes, «Arquitecturas de cartão: Carlos Bunga e o museu do nosso tempo», em *Carlos Bunga* (Porto: Fundação de Serralves, cop., 2012), 13.

207 '*As construções de Bunga começaram igualmente a confrontar a arquitectura dos lugares aos quais eram adicionadas, como uma interrogação das suas características no aproveitamento das suas possibilidades*.' Ibid.

208 Grupo artístico japonês fundado no pós-guerra (1954) onde prevalece a relação da pintura com a performance, como resultado de uma permeabilidade e nova dinâmica da vida cultural, que procura sensibilizar a sociedade para os aspetos do mercado capitalista que entrava no país. A título de exemplo do trabalho desenvolvido pelo grupo Gutai citamos a série Works (Holes) do artista Sabuko Murakami onde o artista atravessa várias telas seguidas com o seu corpo, e Saburo Murakami que também atravessa telas de papel procurando a sua destruição. Onde o corpo é um agente interventivo quer na criação da pintura, quer na criação do espaço. Eugenia Matricardi, «Grupo Gutaï- relação entre pintura e performance | superficiedosensivel», *superficiedosensível*, 3 de Maio de 2013, https://superficiedosensivel.wordpress.com/2013/03/05/grupo-gutai/.

209 Bunga e Raposo, Conversa entre Carlos Bunga e Gabriela Raposo: «Podemos falar de Espaço Contaminado na sua obra?»

uma sociedade consumista e capitalista. Estes conceitos aproximam-se também da Arte Povera que, através do uso de materiais simples e reciclados, procura desvincular a obra de arte do seu valor comercial usual, tendo também como objetivo aproximar o objeto artístico do quotidiano e da sociedade em geral. Desta forma também se encontram analogias com as ações do grupo Gutai entre a pintura e a performance, e do corpo que intervém na obra.

É fundamental contextualizar a obra do artista Lucio-Fontana[210] para se compreender a profundidade das analogias que se possam estabelecer com a obra de Bunga e que conduzem à importância do espaço e das *contaminações* que ter-se-á vindo a identificar ao longo deste estudo. Em 1947 Fontana[211] publica o '*Manifesto Blanco'* onde constam as suas ideias sobre o que se virá a chamar Movimento Espacialista ou *Spazialismo*. Nesse manifesto encontra-se a defesa de uma arte que incide sobre o espaço, onde som, cor, matéria e movimento nele se refletem, daí que o manifesto defenda a importância de encontrar formas de representação da profundidade visual e física existente no espaço como uma forma de representação de uma categoria espacial. Em 1949 Fontana dá início à ação de incluir incisões nas suas telas monocromáticas, que procuravam um prolongamento espacial para além da tela aproximando o espaço ocupado pelo observador - o espaço real - do espaço da tela, do espaço pictórico e do espaço de representação. Fontana encontra-se entre os primeiros artistas, da época contemporânea para quem a tela não é apenas um elemento de figuração bidimensional. O seu percurso e obras terão uma influência notória em obras de autores como o artista francês Yves Klein, e os artistas brasileiros Lygia Clark, Ligia Pape, e Helio Oiticica.[212]

Sobre arquitetos que possam ser uma referência no seu trabalho, Bunga refere-se ao arquiteto húngaro Yona Friedman[213] que, em 1956, participa no X Congresso Internacional de Arquitetura Moderna em Dubrobvnik e onde apresenta as suas ideias, ainda em fase embrionária, sobre a questão da '*arquitetura móvel*'. As ideias apresentadas contribuem para o questionar das políticas de planeamento urbano e arquitetónicas apresentadas no mesmo congresso, destacando-se como defensores das suas ideias, e da sua *Ville Spatiale*, o grupo *Team 10*. Em 1958 Friedman publica o seu primeiro manifesto denominado *Arquitetura Móvel* que se baseia no conceito de uma nova mobilidade habitacional, adaptada a uma nova sociedade, influenciada pelo pós-guerra, defendendo que deveria ser dada uma liberdade de escolha da tipologia habitacional aos

210 Ver 1.3.2 Os *ambientes espaciais* de Lucio Fontana.

211 Até ao início da década dos anos 1950 Lucio Fontana mantém residência em Buenos Aires, altura em que vai viver para Milão em Itália e funda o Movimento Espacialista.

212 Elsa Garcia, «Lucio Fontana – A Era do Espaço | Umbigo», *umbigo*, acedido 16 de Julho de 2015, http://umbigomagazine.com/um/2012-08-31/lucio-fontana-a-era-do-espaco.html.

213 O arquiteto Yona Friedman, durante a Segunda Guerra Mundial, encontra exílio na cidade de Haifa em Israel, onde se instala durante mais de uma década após a fuga ao Nazismo, antes de ir viver para Paris, em 1957, onde encontra a sua residência permanente tornando-se cidadão francês em 1966. A partir dos anos 1960 dá aulas nas universidades americanas MIT, Princeton, Harvard e Columbia. Nos anos 1970 trabalha para as nações Unidas, para a UNESCO no desenvolvimento de projetos de 'self-building manuals' implantados em países Africanos, da América do Sul e na Índia.

habitantes, pois defende que até então, a arquitetura tem criado espaços de habitação que vão ao encontro dos conceitos arquitetónicos em voga, mas não coincidem com as necessidades reais de uma sociedade contemporânea dinâmica, e em permanente mutação. Friedman defende que devem ser criadas redes de infraestruturas à escala da necessidade dos habitantes apontando como exemplo as comunidades de refugiados que perdem as suas casas, devido à sua estadia, de aproximadamente dez anos, em Israel, onde o autor testemunha condições de habitabilidade precária. O conceito de *Cidade Espacial* é a aplicação direta dos conceitos deste autor, onde deve ser pensado um sistema de infraestruturas com um desenho urbano pré-definido que inclui a construção de volumes deixados vazios para que os próprios habitantes os adaptem à medida das suas necessidades. Os conceitos e ideias subjacentes ao percurso de Friedman fazem sentido serem incluídos na obra de Bunga de duas formas: a primeira remete para as suas primeiras instalações, quer pelo sentido formal de obra inacabada, quer pela utilização do cartão - um material aparentemente frágil e de utilização efémera, como material por excelência; a segunda, e num sentido mais conceptual da sua obra, pelo seu interesse por valores da sociedade contemporânea onde se incluem a mobilidade habitacional - o movimento constante em que se encontra, seja físico, mental ou virtual.

Na sua obra *Eu sou um nómada* (2008) o autor reflete sobre a forma sequencial de construção das suas peças: primeiro conhece o sítio da obra; depois desenvolve o processo da sua instalação; posteriormente desmonta-a (no dia da inauguração da exposição ou no fim da mesma); seguidamente *viaja*, e volta a montar outra instalação adequada ao local onde se insere, como se se tratasse de mais uma casa construída, adaptada ao ambiente urbano envolvente.[214] Bunga afirma que nessa obra assume '*essa condição de nómada, pois vivemos numa sociedade nómada. Alguém que vive numa sociedade complexa, a forma como comunicamos, não só o modo como viajamos fisicamente, mas a nível mental, o modo como pensamos temos cada vez mais uma mentalidade nómada* [no modo] *como relacionamos as coisas, temos mais acesso a informação*'.[215]

Bunga refere também o arquiteto holandês Rem Koolhaas como um dos arquitetos cujo trabalho acompanha e investiga, sendo que o mais lhe interessa, é o facto de Koolhaas defender que se vivencia uma sociedade em ruína, e dos pensamentos que desenvolve em torno do conceito de cidade, urbanidade e cultura contemporânea, ideias com as quais se identifica. O artista considera que existem problemáticas na sociedade que se aproximam da ideia, nem que seja de forma conceptual, de interdisciplinaridade e de cruzamento entre territórios do conhecimento. Estas despoletam campos de investigação, como o conceito de ruína, sobre o que é contemporâneo e

214 A expressão 'Eu sou um nómada' intitula também a primeira exposição individual de Carlos Bunga na Suiça, patente no Museu Haus Konstruktiv com curadoria de Sabine Schaschl, de 4 de Junho a 6 de Setembro de 2015, em Zurique, Suiça.

215 Bunga e Raposo, Conversa entre Carlos Bunga e Gabriela Raposo: «Podemos falar de Espaço Contaminado na sua obra?»

4.75 *Projecto ESAD*, Carlos Bunga, 2002, Caldas da Rainha

o que é cidade, revelando uma complexidade onde é difícil encontrar o denominador comum e o fio condutor, pois todos estes fatores têm uma importância equivalente na sua obra.[216]

Encontra-se no percurso de Bunga um legado cultural, artístico e arquitetónico, que fazem parte do seu léxico conceptual e ideológico, cujo início se situa nas práticas das primeiras vanguardas do século XX, passando pelas segundas vanguardas do mesmo século, até à contemporaneidade artística e arquitetónica. A partir desse legado de informação o autor faz uma síntese que materializa através das suas instalações efémeras *site-speci*fic, à escala arquitetónica, construídas com cartão, fita adesiva e tinta.

A sua primeira instalação *Projecto ESAD* (2002) foi o trabalho de final de curso realizado na ESAD, onde Bunga constrói uma instalação adossada às paredes de um dos corredores da Faculdade, onde forra uma parte das paredes com cartão de embalagem reutilizado, preso com fita adesiva e pintado posteriormente de branco e cores pastel, como o amarelo e o azul. Esta instalação representa o resultado das experiências que elaborou durante a sua formação académica, e também uma preocupação ainda hoje presente no seu trabalho: a ligação entre pintura e a arquitetura através do espaço. Sobre esta sua fase o autor afirma que quando iniciou a construção de maquetes com os materiais anteriormente descritos não tinha a intenção de fazer a sua reprodução em grande escala, preocupava-se sim com a documentação dessas experiências através de vídeo e fotografia, porque era dessa forma que podia refletir sobre os temas que explorava.[217]

Após o *Projecto ESAD* o artista apresenta diversas obras tendo, todas elas, como princípio a instalação de construções em cartão com fita adesiva pintadas, que se relacionam, formalmente, com o espaço onde se inserem, quer porque sugerem uma segunda pele do espaço - como é o caso do *Projecto Serralves*[218] (2003) e *Landscape*[219] (2011) - ou porque sugerem uma extensão do espaço, mas são autónomas do mesmo, como é o caso de *Marxitecture*[220] (2006) e de

216 Ibid.
217 Bunga e Wandschneider, «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider», 72.
218 Prémio EDP Novos Artistas 2003, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto.
219 Hammer Museum, Los Angeles, EUA.
220 Krome Gallery, Berlim, Alemanha.

4.76 *Projecto Serralves*, Carlos Bunga 2003, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto
4.77 *Marxitecture*, Carlos Bunga, 2006, Krome Gallery, Berlim, Alemanha

Simultâneo, Fragmentado, Descontínuo[221] (2010). No entanto, em qualquer uma delas, o autor inclui a sua destruição, muitas vezes no próprio dia da inauguração, procurando desta forma despertar o visitante para o aspeto da ruína, para o lado efémero das obras, para o momento presente enquanto conceito inerente em geral na sociedade.

O ato de desconstrução das suas peças, como ação performativa, permite uma associação dos seus trabalhos à obra do artista Gordon Matta-Clark. Por um lado, pelo aspeto simbólico da desconstrução previamente pensada e mentalmente desenhada de forma precisa, que ambos performatizam nas suas obras; por outro, pelo interesse que manifestam em que as suas obras simbolizem ações críticas a uma sociedade fundamentada em valores capitalistas e *comodi*fi*cados*; e, finalmente, por simbolizarem um repensar sobre os efeitos temporais do passado, presente e futuro das construções. Sobre o ato de desconstrução que Bunga faz no *Projeto Serralves* (2003) Pinharada defende que na exposição encontram-se indícios da construção, como os restos de cartão, fita, fios elétricos e tinta nas paredes, dos planos que construiu, sugerindo salas e corredores que, '*quase surgem como peças autónomas de pintura monocromática*'.[222] Segundo o curador João Fernandes o ato de derrubar as construções no dia da abertura das exposições remete para o território ambivalente de apresentação e ocultação, uma vez que a obra de arte mostra, inicialmente, uma presença, posteriormente revela a sua possibilidade de vestígio, de uma existência ocultada pela ação da sua destruição.[223] O curador húngaro Adam Budak recorre ao ensaio do filósofo Walter Benjamin '*O carácter da destruição*'[224] e ao livro '*Toward a Minor Architecture*'[225] da arquiteta americana Jill Stoner para refletir sobre o ato de desconstrução que Bunga enceta em algumas das suas obras, referindo-se a ele não como a procura de um fim mas como a demonstração de que tudo é finito por mais que não o aparente.[226] Sendo que, segundo Benjamin '*o carácter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; apenas uma atividade:*

221 29ª Bienal de S. Paulo, Brasil.
222 Anabela Sousa et al., *Prémio EDP Novos Artistas 2003* (Lisboa: EDP - Electricidade de Portugal, 2004), 26.
223 Fernandes, «Arquitecturas de cartão: Carlos Bunga e o museu do nosso tempo», 13.
224 Walter Benjamin, «O carácter destrutivo», em *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 1931), 25.
225 Jill Stoner, *Toward a Minor Architecture* (Cambridge: MIT Press, 2012).
226 Adam Budak, «Um quarto só dele», em *Carlos Bunga* (Porto: Fundação de Serralves, 2012), 201.

4.78 *Simultâneo, Fragmentado, Descontínuo,* Carlos Bunga, 2010, 29ª Bienal de S. Paulo, Brasil
4.79 *Projeto SDAM*, Carlos Bunga, 2005, San Diego Art Museum, EUA

esvaziar'.[227] Budak identifica Bunga como um 'arquiteto menor' caracterizado por Stoner - segundo esta autora um arquiteto de arquitetura menor produz interiores evasivos e de abrigo em simultâneo, em permanente movimento de construção e desconstrução.[228]

Mas Bunga evolui para uma fase da sua obra em que considera que a ação de desconstrução deixa de ser tão importante como a sua construção. O autor afirma que até ao *Projeto SDAM* (2005), San Diego Art Museum, EUA, tinha um interesse especial pela aceleração da existência das suas obras, procurando a sua transformação através das suas intervenções sobre as obras expostas, e que *'when I make cuts with a snap-off knife, I am very conscious of what I want to remain intact and what I don't. I don't see this as a destructive act, but rather as a speeding-up of the process of transformation. Perhaps, unconsciously, I was looking for an idea of painting*'.[229]

No seu percurso encontra-se uma ambivalência relativamente ao cartão que utiliza como matéria-prima para a construção das suas peças. Que se deve, por um lado ao questionar da durabilidade e sustentabilidade das obras que, segundo o autor, se relaciona com a ideia mental preconcebida que ter-se-á do cartão ser um material frágil; por outro o visitante surpreende-se com a autonomia das obras de Bunga, que sugerem perenidade em cartão, também devido à sua monumentalidade de escala e presença no espaço. No entanto, a investigação deste autor procura aspetos efémeros das construções arquitetónicas, como é o caso de edifícios que caem sem causa aparente.

'Muitas vezes nos surpreendemos quando o edifício caí e acontecem acidentes, e essa surpresa é porque a arquitetura passa uma ideia de permanência e confiamos nela, e somos traídos; e, nessa traição, ficamos em estado de choque, e é interessante [ver] fenómenos de demolições de edifícios, por causas naturais ou artificiais. É algo que nos deixa em estado de choque, mas, por outro lado, desperta algo fabuloso, de humanista e de grupo, que é algo que perdemos nesta sociedade materialista e capitalista. Há uma série de valores que estão perdidos e que esses

227 Benjamin, «O carácter destrutivo», 25.
228 Stoner, *Toward a Minor Architecture*, 91.
229 Bunga e Wandschneider, «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider», 76.

fenómenos nos trazem de volta, nos despertam. É a sensação de mortalidade, e a arquitetura projeta de forma consciente essa ideia de eternidade, que é ficcional e não é verdadeira.'[230]

Daí também o seu interesse por colecionar tudo o que se relaciona com notícias de edifícios em ruínas, acidentes construtivos de estruturas públicas em Portugal - pontes que caem, acidentes durante as construções do Euro de Portugal em 2004 - como uma manifestação da fragilidade das construções mas, acima de tudo, da nossa sociedade.

Conforme exposto anteriormente, Carlos Bunga explora várias formas de arte, no entanto das obras realizadas, que conferem maior destaque para o tema em estudo, são as instalações à escala arquitetónica. A maioria dos seus trabalhos são instalações *site-speci*fic, em cartão de embalagem prensado, que se apropriam do espaço arquitetónico como suporte existencial. Esta forma de subsistência da sua arte, a partir de um espaço de suporte, obriga o autor a manter uma ligação com a realidade exequível dos seus trabalhos à escala do arquiteto. Tornando os pressupostos expostos sobre a obra deste autor a razão da seleção de duas das suas peças como caso de estudo desta tese: *Ágora* (2012) realizado no Museu de Serralves no Porto, e *Mausoléu* (2012) realizado na Pinacoteca de S. Paulo no Brasil.

230 Bunga e Raposo, Conversa entre Carlos Bunga e Gabriela Raposo: «Podemos falar de Espaço Contaminado na sua obra?»

4.80 *Ágora*, Carlos Bunga, 2012, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto

4.5.1 *Ágora* (2012)

'*Os seus espaços, cidades e arquitecturas são, em primeiro lugar, simulacros e propostas de espaços de resistência e de projecção.*'[231]

A obra *Ágora* (2012) é resultado de um convite realizado pelos comissários da exposição João Fernandes e Ricardo Nicolau ao artista Carlos Bunga, pela Direção Artística de Serralves, para a sua intervenção no átrio do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto.[232]

Para a elaboração desta obra Bunga seguiu a sua metodologia habitual: primeiro a visita ao local, para o conhecimento e compreensão do espaço onde iria intervir, o que lhe permitiu tomar decisões projetuais que, na sua maioria, foi amadurecendo até ao início da construção da obra. Durante a sua visita a Serralves o artista compreende a particularidade do átrio do museu; como a sua centralidade distributiva relativamente aos espaços envolventes, tal como a livraria, as galerias do museu, e a distribuição para o piso superior através das escadas, que dão acesso à área de serviços, restaurante, biblioteca e auditório. Daí que Ricardo Nicolau considera que o átrio funciona como um '*aparelho ótico*' que, além de representar uma herança da arquitetura modernista, remete para o conceito de praça e para a ideia de espaço público.[233]

'*É bonito que Serralves tenha tido as duas peças: uma aborda a ideia de monumental, a outra tem ainda a ideia de ruína, de temporal. A utilização do mesmo branco é como expandir o museu para a peça. O branco do museu é mais frio, o branco da peça, como uso colas, é mais matéria, mais quente, mais visceral. Mas o diálogo entre ambas traz uma maior riqueza de*

231 Oliveira, «Esboços para uma anatomia da arquitectura», 53.

232 Tratou-se de uma parceria do Museu de Serralves com a empresa portuguesa Sonae, resultando num projeto Sonae/Serralves.

233 Ricardo Nicolau, «Ágora», em *Carlos Bunga* (Porto: Fundação de Serralves, cop., 2012), 17.

estímulos.'[234]

Entre o *Projecto Serralves*[235] (2003) e *Ágora* (2012) passam-se nove anos de trabalho intenso no percurso artístico de Carlos Bunga. A primeira instalação acontece no espaço do primeiro piso da biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, a segunda acontece no átrio do mesmo edifício. Ambas as obras são dois exemplos esclarecedores da evolução do seu trabalho durante esse período de tempo. A primeira peça é uma obra que assenta no espaço e literalmente a ele se encosta, habitando-o e dependendo dele. A peça de 2012 é uma obra que remete para um imaginário distinto, porque reconstrói o espaço, reforça a sua individualidade e autonomia, acrescentando-lhe identidade e significado, realçando aspetos tipológicos e sociais de um espaço dessa natureza – onde o autor investiga sobre a evolução do significado da palavra grega *ágora.*[236]

Enquanto o *Projeto Serralves* ainda demonstra a procura de uma definição artística - encontra-se um cruzamento entre referências da arte construtivista – nomeadamente da pintura e das construções/esculturas desenvolvidas então - com a arquitetura improvisada dos bairros carenciados com características de habitabilidade precária, as chamadas favelas.[237] Em *Ágora*, e outros projetos anteriores, já é claro o caminho que Bunga segue, tendo em conta que se encontra uma autonomia e singularidade artística na forma como cruza territórios como a escultura, pintura e arquitetura. Estando esse cruzamento presente também na forma como apresenta as suas obras, incluindo o *Projeto Serralves*[238] - o artista deixa no local apenas vestígios do que foi a sua obra, e inclui a apresentação de slides que documentam tanto a construção como a desconstrução da peça. Tornando-se este um formato que o artista repete, em muitas das suas obras subsequentes, como é o caso do *Projeto Manifesta* (2004) – apesar de este incluir o desmonte da peça como um ato performativo no dia da sua apresentação ao público, e do *Projeto Elba Benítez* (2005) – onde o autor volta a fazer o seu desmonte no dia anterior ao dia da sua inauguração.

Consequentemente, quer seja de forma pública, ou ainda como continuação do seu trabalho, Bunga transforma a desconstrução das suas obras em ações performativas, o que já não acontece com *Ágora*, que permanece montada até ao final da exposição. No entanto, após a performance

234 Bunga e Raposo, Conversa entre Carlos Bunga e Gabriela Raposo: «Podemos falar de Espaço Contaminado na sua obra?»

235 Primeira obra deste artista realizada para uma instituição de carácter cultural. Inserido no Prémio Novos Artistas EDP 2003, tendo obtido o primeiro lugar com a obra supramencionada.

236 Termo grego que denomina 'espaço de reunião' ou 'espaço de encontro'. As ágoras existiam em várias cidades (pólis) da Antiguidade Clássica da Grécia, remontando a sua origem na época de Péricles, por volta do século V a.C.. A Ágora de Atenas encontra-se entre os exemplos mais notáveis dessa tipologia de espaço urbano. Trata-se de um espaço amplo e vazio que, no caso de Atenas, é delimitado por marcos de pedra, mas normalmente é rodeada por edifícios de valor cívico, jurídico e comercial.

237 Bunga e Wandschneider, «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider», 74.

238 Pois a mesma é desmontada no dia anterior ao dia da inauguração.

4.81 *Projeto Elba Benítez*, Carlos Bunga, 2005

do *Projeto Elba Benítez* afirma '*the minute it ended, I felt all kinds of emotions. There was a tremendous silence in the room. I looked at the piece and what I saw was a sculpture exerting a tremendous force in the space. It was then that I decided not to remove the pieces of cardboard*.[239] Apesar do artista não considerar a desconstrução menos importante que a construção da peça, o mesmo compreende que a obra montada transmite outras ideias, que tiveram como base a sua definição, igualmente importantes, que pretende que sejam observadas para que se possa refletir sobre elas, tal como a ambivalência da impermanência suscitada pelo cartão e da permanência enaltecida pelas metodologias construtivas que utiliza.[240]

Relativamente ao *Projeto Serralves* o autor afirma na altura ainda estar interessado em representar, conceptualmente, as *marcas* deixadas por edifícios demolidos como representativas das memórias dos espaços, ao mesmo tempo que representariam uma forma de expressão de temporalidade. Outro aspeto importante que o artista refere sobre o seu interesse por edifícios demolidos, remete para o valor pictórico que essas ruínas apresentam, considerando-as como pinturas. '*I thought it would be interesting to leave a mnemonic of the process in that space*'.[241] Como se a visualização das diferentes fases da sua construção, e desconstrução, lhe atribuísse uma valor de ritualização – em que a sua evolução temporal contribuiria, de melhor forma, para a sua existência enquanto memória, do que para a sua presença material no espaço. Este conceito também se relaciona com o valor da ruína, e como exemplo é possível citar a já referida *House* de Rachel Whiteread, onde a artista inglesa ao reproduzir o vazio interior da casa através da matéria construída, remete para o valor dos seus destroços, enquanto um conjunto de objetos que revelam importância como testemunhas temporais, como objetos de valor formal e estético, além de se afirmarem, quase, como objetos políticos.

O *espaço contaminado* de Bunga vai sofrendo mutações, e desenvolvimentos, ao longo dos nove anos entre as suas duas intervenções no Museu de Serralves. Na primeira encontra-se um *espaço contaminado* com reminiscências do Construtivismo Russo e da Arte Povera, bem

239 Bunga e Wandschneider, «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider», 74.
240 Bunga e Raposo, Conversa entre Carlos Bunga e Gabriela Raposo: «Podemos falar de Espaço Contaminado na sua obra?»
241 Bunga e Wandschneider, «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider», 74.

como de um certo *brutalismo* de Whiteread, onde o autor procura condensar e materializar a sua investigação durante a sua formação académica; um *espaço contaminado* quase ingénuo mas simultaneamente engenhoso. Na segunda encontra-se uma peça menos rebelde, mais sintética, representativa dos anos de prática e da investigação que enceta sobre o espaço e, neste caso específico, sobre a espacialidade do museu, sobre os seus valores enquanto espaço de memória modernista. *Ágora* respeita esses valores e enaltece-os, também através da construção de uma microarquitectura contaminada pelos cruzamentos territoriais que Bunga, enquanto artista plástico, tem a capacidade de revelar, monumentalizando o lugar. '*O contraste que oferece à arquitetura de Siza resulta num diálogo especular entre o provisório e o definitivo, o efémero e o duradouro, o frágil e o robusto.*'[242]

A *Ágora* de Bunga, com as dimensões de 6,25 x 9,20, 8,60m, inclui a implantação, próximo dos quatro cantos do átrio, de quatro construções idênticas realizadas com cartão e fita, em que as faces exteriores são pintadas com o branco idêntico ao que Siza selecionou para as paredes do Museu, e nas faces interiores, que confrontam o interior do átrio, é deixada a materialidade do cartão sem acabamento. Ao localizar as suas microarquitecturas nos quatro cantos do átrio, bem como o cuidado com o seu acabamento, o artista revela respeito e admiração pela obra sobre a qual intervém. Procura que a implantação dos seus objetos não obstrua a circulação dos utentes do museu, nem a visibilidade circundante preexistente mas antes, que enalteçam a delimitação quadrada sugerida pelo varandim do átrio remetendo para o tema da praça, do local de distribuição para os espaços adjacentes. Representa, desta forma, uma das características da *Ágora* ateniense, onde há o cuidado de deixar o espaço público livre de obstáculos e de edifícios, de forma a manter a visibilidade total da praça.

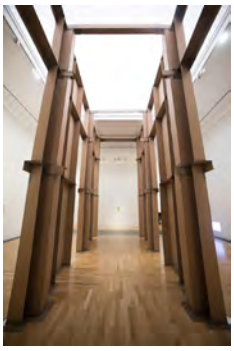
O facto de esta *Ágora* ser composta por quatro objetos construídos em altura enfatiza uma expansão altimétrica do espaço, uma vez que ocupa o átrio em toda a sua altura, tratando-se de uma das zonas com o pé-direito mais alto do museu. A exploração de obras que se desenvolvem em altura é algo que este artista explora em muitas das suas peças,[243] o que as aproxima mais ainda da escala do edifício arquitetónico, quer no qual se insere, quer da arquitetura em geral. Como é o caso de *EXODUS* (2015) que Bunga constrói para a Exposição Artes Mundi 2015, em Cardiff.[244] Esta última, além de ocupar o espaço, parece competir com o mesmo, e aqui o artista retoma o ato performativo do desmonte da sua obra, onde se compreende, de forma clara, a sua afirmação acima citada – que a obra desconstruída parecia uma escultura que exercia uma enorme força sobre o espaço.[245] A própria ação de Bunga a desmontar a obra remete para

242 Fernandes, «Arquitecturas de cartão: Carlos Bunga e o museu do nosso tempo», 14.

243 Como é o caso de Maxarchitecture (Berlim, 2006), Simultâneo, Fragmentado, Descontínuo (S. Paulo, 2010), Projeto Fábrica da Ramada (Guimarães, 2012), Mausoléu (S. Paulo, 2012).

244 Artes Mundi 6 teve curadoria de Karen Mackinnon e a exposição esteve patente no National Museum Cardiff, no País de Gales.

245 Bunga e Wandschneider, «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider», 74.



4.82 *EXODUS*, Carlos Bunga, 2015, Exposição Artes Mundi 2015, Cardiff

universos da força da ação performativa, do confronto do Homem com a matéria, mas também, com a escala do conceito de destruição e demolição já desenvolvido. O que não acontece com *Ágora* porque, apesar da obra chegar à claraboia do espaço, encimada por uma peça de cartão que une os quatro elementos, a forma como se implanta no espaço do átrio procura comunicar com o mesmo através dos quatro elementos autoportantes que se localizam entre o universo formal da parede e do pilar. O visitante aproxima-se de uma estrutura que parece estar em continuidade com o ambiente construtivo do museu de Siza, no entanto quando se coloca no centro do átrio a presença do cartão, no seu tom original, confrontam o visitante com um elemento que adquire vida própria enquanto extensão do espaço existente. Neste sentido, Bunga constrói uma *Ágora*, mas a sua força desloca o visitante, por momentos,[246] do '*museu paisagem*'[247] que Siza oferece.

Bunga trabalha claramente em consonância com o espaço preexistente, materializando de forma mais evidente uma espacialidade que privilegia o encontro como um valor social a enaltecer. O resultado desta *Ágora* alimenta-se do espaço arquitetónico onde se encontra não como base de sustentação, mas como invólucro formal - e, acima de tudo, da ideia de praça/átrio que Siza materializa arquitetonicamente, cujo conceito o artista reforça espacialmente com a sua escultura. '*Abertas e delimitadas, porosas, (...) estas estruturas de cartão rapidamente montadas pelo artista são rizomáticas, espaços de dúvida determinados pelo processo, apanhados entre uma construção e o desmantelamento.*'[248]

Nicolau considera que Bunga utiliza os cruzamentos a que se assiste das experiências artísticas ao longo do século XX, desde a arte construtivista até às neo-vanguardas dos anos 1960 e 1970, onde os artistas recorrem ao desenho técnico bem como à construção de maquetes para suportar os seus projetos e onde se verifica um alargamento e reconceptualização do conceito de projeto, que também informa a contaminação entre os territórios das artes visuais e da arquitetura. '*A intervenção de Bunga* [Ágora] *é mais uma prova das porosidades entre arte e arquitetura,*

246 Pelo tempo que cada um dedica à contemplação da obra Ágora instalada no átrio do Museu.
247 Grande, «Museumania», 57.
248 Budak, «Um quarto só dele», 202.

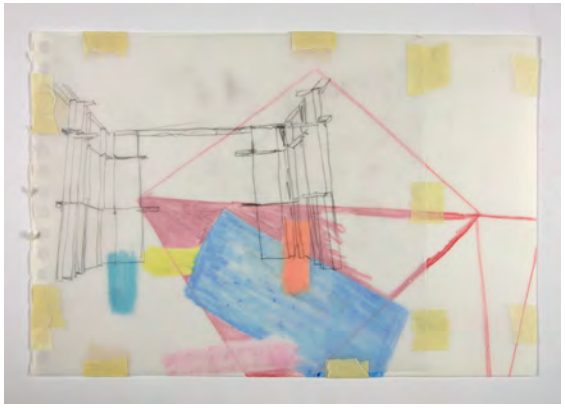
amplamente exploradas durante todo o século XX'.[249]

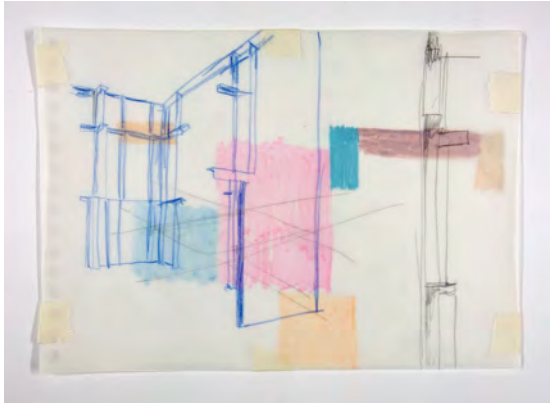
Ágora é uma escultura que vive, convive e depende, formalmente mas acima de tudo conceptualmente, do espaço arquitetónico que a envolve. O átrio do Museu de Arte Contemporânea de Serralves é, por excelência, a materialização síntese de alguns dos valores modernistas que Siza persegue ao longo da sua obra.[250] No mesmo espaço encontra-se a configuração espacial de uma praça interior, à escala de um átrio, cuja forma quadrada é acentuada por um varandim existente ao nível do primeiro piso, que sugere o confinamento espacial desse lugar. A sua qualificação enquanto praça também deriva do facto de ser o local de distribuição para os vários espaços do museu, como as galerias expositivas e a livraria, sugerindo um movimento ascendente através das duas escadarias que conduzem a outras áreas do museu. Tanto o varandim, como as escadas simétricas, sugerem a tridimensionalidade a partir da qual são oferecidos ao visitante os espaços que o envolvem, mas também a possibilidade da observação do espaço de cima para baixo, como acontece a uma escala diferente no Museu Solomon R. Guggenheim (1959) de Frank Loyd Wright, em Nova Iorque. Mas Bunga, com a sua visão de artista plástico vai além destas referências, e visualiza no átrio de Siza uma *ágora*. Desta forma o artista enceta uma investigação sobre a evolução do significado da palavra grega *ágora*, quer a nível do seu significado e materialização espacial, - uma vez que representava a praça principal das cidades gregas, as Pólis da Antiguidade Clássica - quer ao nível dos aspetos vivenciais de um átrio, incluindo o seu valor nas sociedades, em que uma *ágora* era o local de encontro social, de reunião, e ponto de partida para outros lugares da cidade, um dos espaços públicos com maior notoriedade nessas *Pólis*.

A *Ágora* de Bunga remete simbolicamente para a representação de um espaço de cidadania e democracia, tal como acontecia nas cidades da Antiguidade Grega que, no caso da sua localização no átrio do museu apela à importância das artes que rodeiam aquele espaço como reflexo e testemunhas de uma sociedade contemporânea. *Ágora* é um espaço que representa uma democratização das artes, que apela conceptualmente à possível coexistência das várias formas de arte, incluindo a arquitetura; um espaço onde é possível encontrar a contaminação espacial, sobre a forma de um ideal materializado através de uma escultura. Daí que faça sentido que esta *Ágora* seja a materialização de uma metáfora espacial, de um ideal artístico e social.

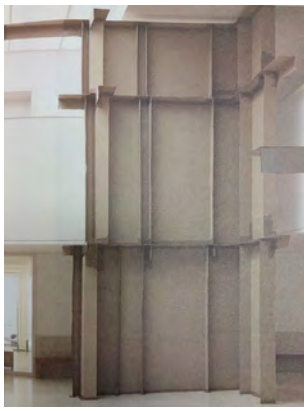
Além disso esta obra contribui para o encontro de uma espacialidade artística no átrio do museu o que aproxima esta obra do território da contaminação entre a microarquitectura plástica de Bunga e a arquitetura de Siza, pelos fatores acima desenvolvidos.

249 Nicolau, «Ágora», 13.
250 Ver Capítulo 3.2 Espaço Poético na Obra de Álvaro Siza.





4.83 - 4.86 Esquiços do autor antes da realização da obra



4.87 - 4.90 *Ágora*

4.91 *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil

4.5.2 *Mausoléu* (2012)

'*Do seu sonho, do seu poder, da sua intromissão na vida do quotidiano, do espaço vazio entre espaços, da sua ruína. A arquitectura é aqui encarada como um ciclo, semelhante ao ciclo da vida, que se inicia na sua conceptualização e nascimento e termina na sua destruição para, depois, voltar a ser sonhada e construída*.'[251]

A obra *Mausoléu* (2012) foi realizada no âmbito do Projeto Expositivo Octógono, no Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo[252] - Instituição da Secretaria de Estado da Cultura, no Brasil, com curadoria do Ivo Mesquita. O artista Carlos Bunga inclui na sua obra uma série de esculturas do acervo do museu selecionadas pelo mesmo, e decide colocá-las no centro do espaço da torre denominada Octógono, onde constrói uma edificação em cartão prensado, fita adesiva e tinta. Trata-se da obra mais alta que o autor constrói até hoje - com catorze metros de altura.

'*As construções de Carlos Bunga começaram igualmente a confrontar a arquitectura dos lugares aos quais eram adicionadas, como uma interrogação das suas características no aproveitamento das suas possibilidades. De certo modo, as arquitecturas do artista devolviam o edifício à sua condição de maqueta. O projecto de arquitectura regressava à construção numa escala quase um por um: a arquitectura transformava-se numa mimese autorreferencial que a interrogava agora tanto nos seus volumes e formas como nos seus usos*.'[253]

251 Oliveira, «Esboços para uma anatomia da arquitectura», 14.

252 O Museu Pinacoteca encontra-se instalado num dos edifícios do jardim da Luz, localizado no centro da cidade de S. Paulo e foi fundado em 1905 a planta original da Pinacoteca usa como referência a planta do Altes Museum (1830) em Berlim desenhado pelo arquiteto alemão Karl Friedrich Schinkel. Entre 1990 e 1998 é sujeito a obras de remodelação com projeto do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha. Com esta obra este arquiteto ganha o Prémio Mies van Der Rohe 2000 da América Latina.

253 Fernandes, «Arquitecturas de cartão: Carlos Bunga e o museu do nosso tempo», 13.

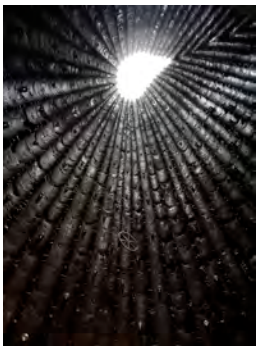
As obras de Bunga estabelecem dialéticas ao nível formal, construtivo e funcional com a arquitetura dos locais onde são instaladas. Em *Mausoléu* a reprodução, pelo seu interior, da torre Octógono, localizada no Museu Pinacoteca alerta o espetador para as capacidades materiais do cartão, por um lado um material leve, facilmente portátil, que usualmente é utilizado como embalagem ou como caixa de proteção de objetos, por outro, um material com o qual se constrói uma torre. Segundo Fernandes, esta peça sugere a construção de um espaço interior,[254] onde o espetador é confrontado com uma nova construção da torre - uma simulação da mesma - como se materializasse a sua segunda pele, conferindo ao seu espaço interior uma nova identidade, que desperta o observador para uma possível existência efémera daquele espaço de aparência firme e perene. Bunga reproduz a forma octogonal da torre, as suas aberturas, e a escala da torre, que ocupa até à altura da claraboia. Recorrendo a uma mimese espacial que Budak considera um ato de repetição e de '*per-versão*' do espaço, usando-o ao contrário, o que associa a '*uma arquitetura de um excesso psicanalítico*'.[255] Pois, segundo Budak as obras de Bunga relacionam-se com o universo de Kafka por revelar uma sensibilidade espacial de desterritorialização das narrativas kafkianas recorrendo a Gilles Deleuze e Félix Guattari na sua obra '*Kafka: para uma literatura menor'*.[256]

Mas a razão que leva a selecionar esta obra como caso de estudo desta investigação prende-se com o facto de ser um trabalho onde, de forma mais assumida, há uma mimese do espaço, principalmente quando visto do lado de fora da torre perene. A partir do exterior da torre o visitante depara-se com uma superfície lisa e pintada de branco que recria uma torre como uma reflexão da espacialidade sugerida pela torre de tijolo vermelho, revelando assim, a ambivalência, muitas vezes característica das suas obras: peças frágeis enquanto monumentais. '*Monumental because of the way they interact with other built forms; monumental in the way they force us to experience texture and color and plane and volume and then, form and space, and, finally: ourselves*'.[257]

Neste caso a questão da escala arquitetónica, amplamente explorada nas suas obras, vai além da maior ocupação possível do espaço que lhe é disponibilizado para a construção das suas peças. Em *Mausoléu* a escala, nomeadamente a altura, corresponde à da torre, e por isso, o artista afirma que, quando se depara com um espaço cuja potencialidade pode ser temível,

'*(...) o facto de poderes caminhar não só dentro da arquitectura original, mas dentro deste novo espaço, uma ideia de metamorfose ou de transformação, do modo como, mediante vais*

254 Ibid.
255 Budak, «Um quarto só dele», 204.
256 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka: para uma Literatura Menor* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004).
257 Chus Martinez, «Carlos Bunga: The Extraordinary Form», em *Artes Mundi 6* (Cardiff, Wales: Artes Mundi Prize Limited, 2014), 29.



4.92 Brother Claus Field Chapel, Peter Zumthor, 2007, Colónia

caminhando no espaço, existem mecanismos transformadores, vão surgindo essas mutações que fazem parte do diálogo entre um espaço e outro.' [258]

Assim *Mausoléu*, como reprodução de um espaço real arquitetónico, teve de se reinventar enquanto torre do universo da escultura, para se construir, dado que, para ser uma torre como a do Octógono recorreu a alicerces e contrafortes extra, subterfúgios e elementos construtivos informais, aliados das suas técnicas de construção, que neste caso, permitem a sua existência. Ao contrário de *Ágora*, esta torre compete com o espaço, pois pretende chegar tão alto quanto a torre preexistente. Desta forma, encontra-se nesta forma de reprodução artística do espaço existente uma coexistência contaminada, ao nível do aspeto desenvolvido nesta secção, bem como nas duas secções que se seguem.

'*Na tradição da arquitetura e do urbanismo, um mausoléu é um túmulo de grandes proporções para guardar os restos mortais de reis, imperadores, proeminentes figuras públicas ou heróis de uma nação. Na paisagem das cidades, onde eles existem, marcam a morte para celebrar a grandeza da vida, perenizar a memória, ao mesmo tempo em que pontuam a retórica dos vencedores e do poder instituído.*' [259]

É possível que o nome desta peça se deva ao aspeto hermético da torre e que Bunga, para anunciá-lo de forma mais evidente, tenha selecionado obras de arte do acervo do museu para incluir no seu interior. Desta forma, cria um novo ambiente dentro do espaço, uma espécie de torre-mausoléu, que envolve as obras, as quais podem ser vistas a partir do exterior, por meio de fendas e aberturas nas paredes da torre. A presença das obras de arte enfatiza a monumentalidade espacial da sua construção relativamente ao universo simbólico que o significado da palavra

258 Bunga e Raposo, Conversa entre Carlos Bunga e Gabriela Raposo: «Podemos falar de Espaço Contaminado na sua obra?»

259 Ivo Mesquita, «Pinacoteca do Estado de São Paulo», *Pinacoteca*, 2012, http://www.pinacoteca.org.br.

mausoléu - normalmente um edifício existente em espaço público - adquire. É possível recordar o *Judenplatz Holocaust Memorial*[260] (2000) de Rachel Whiteread que representa um mausoléu, simbólico, dedicado às vítimas judaicas do Holocausto da Segunda Guerra Mundial. Apesar do *Mausoléu* de Bunga ter uma conotação muito mais leve, por constituir um memorial às obras de arte que se encontram no acervo do museu, longe da vista dos seus visitantes, a sua magnitude construtiva faz pensar no aspeto conceptual subjacente a esta obra de Whiteread, localizada num ambiente urbano, como sejam um mausoléu contentor de memórias de existência humana.

Carlos Bunga utiliza recorrentemente a palavra '*laboratório*',[261] para se referir aos seus trabalhos. Portanto recorre-se a este tema para desenvolver sobre a obra em análise com a consciência que este artista, desde cedo, concretiza os seus projetos como espaços de experimentação laboratorial aplicados ao contexto arquitetónico em que se inserem. Bunga, quando se refere a *laboratório*, não remete apenas para o aspeto da relação da obra com o espaço, mas para outros aspetos que explora, porque parece levar as suas obras a um limite das possibilidades construtivas do material que utiliza para a sua materialização – o cartão. No caso específico de *Mausoléu* fez mais sentido a aplicação do conceito *laboratório* como fator determinante para a compreensão da relação desta obra com o *espaço contaminado* uma vez que implicou, não só a construção de uma arquitetura escultórica, mas também porque envolveu a seleção, quase curatorial, de peças pertencentes ao espólio do Museu Pinacoteca, que o autor expõe dentro da sua obra.

Ainda sobre o conceito de laboratório espacial faz sentido estabelecer a analogia com a Brother Claus Field Chapel (2007, Mechernich, Alemanha) do arquiteto suíço Peter Zumthor, uma vez que, para alcançar a forma arquitetónica da capela, Zumthor começa por construir uma torre composta por uma estrutura de madeira, que serve de cofragem interior para o betão a construir posteriormente. Desta forma Zumthor, tal como Bunga, constrói um espaço que será contido por outro espaço. No caso do primeiro a madeira é queimada remanescendo o betão como o material que dá forma ao espaço permanente, mas antes existiu um espaço efémero – também próxima do universo formal de uma torre, em madeira. No caso de *Mausoléu* o cartão também será desmontado, voltando a Torre do Octógono à sua forma original. No entanto ambos os autores, preconizam e performatizam uma experiência laboratorial temporária no espaço. No caso da capela permanece o cinzento da ação do fogo, no caso da torre permanece a memória da existência de uma interpretação escultórica do seu espaço.

Ambos os exemplos remetem para a imaterialidade da arquitetura. No caso da Brother Claus Field Chapel de Zumthor:

'*(...) a condição de imaterialidade surge através de uma utilização da matéria na sua forma*

260 Localizado na Praça Judenplatz em Viena, Áustria.

261 Bunga e Raposo, Conversa entre Carlos Bunga e Gabriela Raposo: «Podemos falar de Espaço Contaminado na sua obra?»

4.93 *Snake*, Richard Serra, 1994-97

simples e pura, bruta, não transformada, mas activada pela acção do arquitecto: o fogo que queimou a cofragem de madeira e conferiu ao betão cor e textura, não serviu só como estratégia de transformação material, mas foi, fundamentalmente, um modo de mostrar que o fogo é um dos elementos determinantes daquele lugar.'[262]

No caso do *Mausoléu* a sua desconstrução no fim da exposição, neste caso realizada pelos colaboradores do museu da Pinacoteca, confere ao cartão essa qualidade imaterial de permanência, através da memória, de um potencial espacial da torre sugerido por Bunga, como espaço expositivo, mas também como espaço remanescente.

Em *Mausoléu* Bunga cria três espaços: um espaço interior ao da sua obra, um espaço expositivo dentro da sua obra e um espaço potencialmente indefinido, pelas suas dimensões de reduzida largura - o espaço que se encontra entre a torre do museu e a torre construída pelo artista, um espaço aparentemente remanescente.

O espaço remanescente entre as duas torres transporta para o universo já explorado a propósito da obra dos arquitetos oão Mendes Ribeiro e Aires Mateus no sentido de criar *Espaço Intersticial*. Ambos os espaços têm em comum a tensão que provocam entre o espaço existente e a obra proposta. No caso do *Espaço Remanescente* o observador é induzido a identificá-lo, no seu imaginário, dentro do léxico do *espaço percurso* – um percurso com a forma aproximada de um corredor que oferece uma experiência tencionada porque poderá ser infinito, por não ter um início nem um fim, com catorze metros de altura. De um lado o visitante confronta-se com uma parede sólida de tijolo vermelho, do outro lado encontra-se uma parede branca, aparentemente frágil. No seu interior ter-se-á os movimentos e a visão condicionada, por isso o artista sugere um percurso através de um espaço com aberturas pontuais, ora numa parede, ora na outra, mas onde é sugerida a continuidade do movimento circular do visitante. Se na Casa de Alenquer de Aires Mateus encontra-se um espaço intersticial, que vai variando de intensidade consoante a sua proximidade variável ao objeto construído, em *Mausoléu* o visitante é confrontado com a

262 Raposo e Crespo, «Arquitectura (Arte), materialidade e leveza», 71.

presença de um espaço constantemente tencionado. Ao contrário da sua peça *Espaço Mental*[263] (2010) onde, apesar de apresentar um labirinto circulável, o artista permite sempre saber 'onde estamos' por se tratarem de paredes em cartão com menos de um metro de altura. No entanto, cria a ilusão da localização relativamente ao espaço, mas a dúvida de que caminho tomar.

Deste modo Bunga constrói um espaço vertical – o espaço onde é revelada a estrutura da sua torre de cartão; e um espaço, que pela sua configuração formal de proximidade física à torre de tijolo, sugere movimento horizontal centrípeto. Sendo possível, nesta obra, encontrar a importância da presença e percurso do observador no espaço – ideias já subjacentes nas primeiras vanguardas.[264] Seja ao percorrer o espaço vertical onde o visitante se sente 'dentro' da obra; seja ao percorrer o corredor *entre torres* onde o visitante, além de se sentir dentro da obra, tem os seus movimentos condicionados a um percurso circular. Sobre este tema o artista afirma que:

'*One of the most incredible experiences I've had was walking inside one of Richard Serra's sculptures. In my work, it's not only a question of enveloping the viewer, but also of including the space within the piece. I have become increasingly interested in allowing the visitor to enter the work, it's not only a question of enveloping the viewer, but also of including the space within the piece. I have become increasingly interested in allowing the visitor to enter the work and not only to look at it, but also – and this idea comes from minimalism – to gain a consciousness of his/her own body in that space*.' [265]

Aqui Bunga sublinha o seu interesse em incluir o espaço dentro da obra de arte. Ou seja, parece procurar estabelecer um paralelismo com um precedente inerente à arquitetura que é, naturalmente, um invólucro de espaço.

Em simultâneo esta sua afirmação reporta à obra *Snake* (1994-97) de Richard Serra – uma chapa de aço córten com mais de quatro metros de altura, enrolada sobre si, que desenvolve um movimento centrípeto em direção ao centro da obra, apesar de, neste caso, sugerir uma espiral. O visitante, após se confrontar com um percurso através de um corredor estreito, sugerido pela proximidade da chapa enrolada, é conduzido a este espaço central amplo, quase circular, onde é convidado à contemplação da espacialidade construída através do gesto de 'enrolar' uma chapa que parece tão simples como enrolar uma folha de papel. É esta espacialidade que Serra já havia construído em *Snake*, que Bunga sugere, de maneira semelhante, em *Mausoléu*, mas através de dois espaços independentes – o espaço vertical da torre, e o espaço horizontal do corredor.

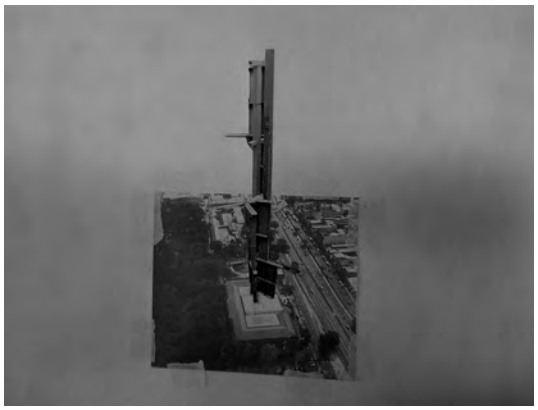
263 Instalação Site specific na Oficina para Proyectos de Arte (OPA), Guadalajara, México.
264 Ver Capítulo 1.2 O Espaço como Forma: A Arquitetura Questiona o Espaço.
265 Bunga e Wandschneider, «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider», 76.

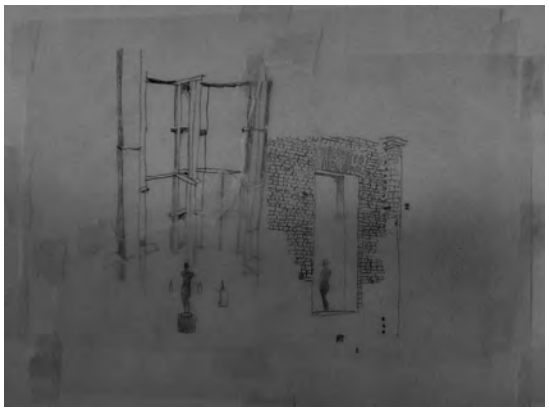
Nesta obra Bunga constrói um espaço octogonal que enfatiza o espaço circular no qual se encontra, um espaço panóptico que o enfatiza como espaço de observação à semelhança do espaço desenhado por Jeremy Bentham, apesar deste último ter concebido um espaço onde a intenção era o controlo visual da totalidade do espaço por ser um equipamento prisional.[266] No entanto Bunga, à semelhança de Michel Foucault em '*Panopticon*',[267] encontra no espaço circular o mote para uma reflexão sobre a sociedade. Foucault refere-se ao espaço de Bentham ao mesmo tempo que elabora uma análise sobre sistemas de controle social e sobre os efeitos do poder na sociedade. Este autor reflete sobre como o poder é adquirido, também, através da observação dos outros. Este conceito aplicado a Mausoléu inverte o sentido de 'olhar' para 'ser observado'. Conferindo a esta obra a ambivalência de um espaço para observar e a partir do qual se é observado. O próprio título da obra remete para um tipo de clausura seja ela física ou psicológica, derivada das características da domesticidade espacial proposta.

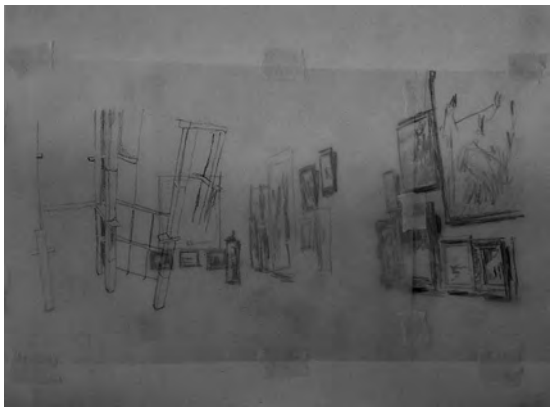
É possível então concluir que esta obra de Bunga estabelece um diálogo crítico com a arquitetura que é construída despoletando várias características espaciais que traduzem a complexidade reflexiva da sua investigação. As *contaminações* espaciais que este artista propõe vão além das encontradas no espaço interior expositivo onde se encontram as suas obras, uma vez que, para este artista, a questão da cidade, do contexto urbano, dos edifícios nos quais intervém, e das inter-relações sociais e culturais do local, são algo que também consegue transferir para as suas obras, como é exemplo o presente caso de estudo.

266 Em 1785 Jeremy Bentham (filósofo e jurista inglês) apresenta um espaço prisional com o sistema que apelida de *pan-óptico.* Este autor considera que esta tipologia espacial poderá ser aplicada a outro género de equipamentos como hospitais, escolas e asilos.

267 Michel Foucault, «Panopticon», em *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trad. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, A Division of Random House. inc., 1977), 200, https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf. Acedido a 16.09.2016.







4.94 - 4.97 *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil

4.98 - 4.101 *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil

4.6 Síntese Reflexiva

Também nos casos de estudo de obras oriundas das artes visuais constatou-se que são diferenciadas as aproximações das mesmas à materialização de *espaço contaminado*.

No contexto da temática desta investigação considera-se ser praticamente impossível, construir espaços habitáveis, à escala real, mesmo do foro artístico, que não remetam para o território arquitetónico, uma vez que a arquitetura, não como território disciplinar, mas como universo habitável e vivencial do quotidiano, vai deixando memórias, proporções, sentidos, necessidades que se podem traduzir em construções. Assim, deste ponto de vista as obras analisadas representam a herança da cultura arquitetónica dos autores e da importância da arquitetura, enquanto território disciplinar, que transportam para o seu trabalho.

No caso da obra *Río* do artista Pedro Cabrita Reis a *espacialidade contaminada* acontece através de articulações oriundas das metodologias de implantação arquitetónica; bem como pelo facto de se tratar de um objeto onde é óbvia a tríade espaço / observador (corpo) / perceção, por Cabrita Reis proporcionar uma escultura espacial percorrível - *um corredor como invólucro do espetador* -, cuja materialidade, também esta introduz metodologias arquitetónicas na obra, nomeadamente sobre a construção de paredes de cantaria, contribui para a definição e identidade do espaço que Cabrita Reis propõe enquanto *espaço contaminado*. Enquanto *A Remote Whisper* é uma obra que integra um léxico totalmente diferente do caso exposto anteriormente, uma vez que se trata de uma escultura que se *serve* da arquitetura para a sua existência. Poder-se-á considerar uma escultura invasiva no sentido da integração no espaço existente, ao mesmo tempo que é uma escultura monumental, que comporta uma especificidade local. Onde o *espaço contaminado* encontra-se nos interstícios entre a escultura – através dos suportes de alumínio, as lâmpadas, e os cabos –, e a arquitetura - através das paredes, dos tetos, do chão, e do espaço que sobeja para o visitante percorrer, que implica que se baixe, que atravesse perfis, que passe e trespasse esta coexistência de temporalidades, como acontece nas obras da Casa de Chá de Mendes Ribeiro e na Casa de Alenquer de Aires Mateus. Onde a coexistência entre passado e contemporaneidade têm influência nas características de uma obra e na forma como recriam um espaço provido de contaminações oriundas ora da arquitetura na arte, ora da arte na arquitetura.

As obras de Ângela Ferreira inserem-se facilmente no contexto de análise das limitações de projetos que despertaram considerações críticas que a autora utiliza como catalisadores da *'relação arte / vida com que a autonomia modernista do objeto artístico se defrontou.'*[268] É neste contexto que o projeto de Pancho Guedes *Zip Zap Circus* entra no universo de Ferreira como uma possibilidade interpretativa de construir, à escala artística, um projeto ainda por

268 Lapa, «Ângela Ferreira: Em Sítio Algum», 21–22.

materializar à escala da arquitetura. Deste modo Ferreira desenvolve a construção interpretativa de um projeto arquitetónico à escala real, enquanto matéria da escultura, à semelhança da maquete à escala real, uma instalação com uma função social (mesmo que metafórica). Aliás uma característica transversal às suas obras - a autora oferece à sociedade *uma escultura habitável* onde, enquanto ocupada pelas atividades circenses reside a dúvida se é uma instalação ou se é arquitetura, tratando-se mais uma vez de um caso onde *a contaminação* e a *convergência*, ao nível da *espacialidade*, se (con)fundem. Em *Maison Tropicale* também é encontrada uma narrativa que constrói o objeto, no entanto este não acontece como no caso anterior, quase por mimese. Nesta última obra o invólucro escultural é um novo objeto escultural - *um simulacro habitacional*-, onde elementos arquitetónicos que constituíam uma casa constroem agora uma *escultura habitável* à escala da arquitetura.

Relativamente às coincidências e influências que estes autores têm em comum menciona-se a visita que tanto Ângela Ferreira como Souto Moura fizeram a Marfa que os impressiona profundamente. Ferreira reflete parte dessa experiência em *Double Sided* (1996-97) uma obra que '*estabelece uma relação entre duas ordens simbólicas distintas: a do Minimalismo de Donald Judd, etnologocêntrico, e as esculturas e ambientes "surrealistas" de Helen Martins, artista popular sul-africana*.'[269] E em Souto Moura reflete-se na fase minimal da sua carreira, onde o Edifício do Burgo parece ser a materialização síntese da sua aproximação ao artista americano Donald Judd.

A artista Fernanda Fragateiro encontra na arquitetura discursos que alimentam o seu vocabulário artístico. Em *Caixa para Guardar o Vazio* encontra-se um aparente *monólito revelador de espaço*, onde a habitabilidade e o movimento revelam o *espaço contaminado* que se esconde dentro da caixa. Na obra *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'* o observador depara-se com a requalificação escultórica de um edifício – um processo de arquitetura invertida - onde, através da escavação escultórica, da integração de elementos escultóricos, de pensar o espaço enquanto entidade 'para-arquitetónica' habitável, pois remete para a habitabilidade artística e não arquitetónica, a autora aplica metodologias definidoras de um espaço escultórico integrado num edifício.

Tanto nas obras de Ângela Ferreira como nas obras de Fernanda Fragateiro selecionadas encontra-se a vertente anteriormente debatida que é o facto de a arte contemporânea não ser meramente um objeto de contemplação, mas inclui uma função de comunicação e de mensagem, das intenções projetuais da arquitetura. Também nas obras selecionadas de Fragateiro ambas procuram chegar, de forma muito literal, ao seu utilizador oferecendo-lhe uma espacialidade lúdica, táctil, manuseável, utilizável, e transformável em 'sua'.

O artista Carlos Bunga revelou-se o artista que persegue uma metodologia técnica e material

269 Ibid., 31.

recorrente de execução das suas obras como seja a utilização do cartão para a execução das suas *micro-arquiteturas*. Só este facto, pela conotação social que tem o cartão de material pobre, já faz da sua utilização um manifesto de ação social. No entanto a aproximação das suas obras ao *espaço contaminado* é alcançada em *Ágora* através do *tempo enquanto revelador de uma evolução espacial* por o artista doze anos antes ter realizado uma intervenção no mesmo museu – O Museu de Serralves – com uma aproximação à espacialidade Siziana totalmente díspar conforme analisado. Mas também por se encontrar em *Ágora*, enquanto objeto escultórico a concretização de uma metáfora espacial arquitetónica – a da reconceptualização de uma *ágora* e do seu significado na civilização grega enquanto lugar de encontro e de reunião -, enfatizando de forma simbólica o que Siza já havia construído com o átrio de Serralves. Relativamente a *Mausoléu* o seu princípio interventivo não é muito díspar do anterior, no entanto remete para a reprodução artística espacial de um espaço arquitetónico preexistente. Onde Bunga encontra um *laboratório espacial*, a partir do qual constrói um *espaço remanescente* onde o utilizador é confrontado com o estar dentro de um espaço escultórico que está dentro de um espaço arquitetónico. Existindo entre eles uma espacialidade contaminada de metodologias, tempos, narrativas e aproximações habitacionais.

O que há em comum em todas estas obras, incluindo as obras de arquitetura analisadas no capítulo anterior, é a tríade que tem acompanhado esta dissertação sobre o *espaço contaminado* que, de forma sintética, se poderá apresentar como a relação do espaço com o observador, o seu movimento) e a perceção espacial.

Uma equação que, de forma sintética, inclui inúmeros fatores, presentes enquanto memória, como a biografia dos autores, a narrativa que encetam com as suas obras, a contemporaneidade histórica em que se inserem. O que contribui para a caracterização do *espaço contaminado* enquanto o resultado de elementos físicos, de perceção, mas também de características subliminares impossíveis de identificar enquanto fator quantificável. Dependerá também do utilizador, através da sua perceção a compreensão do espaço como tal.

Conclusão

Esta tese de doutoramento apresenta *dois momentos*: a) primeiro uma análise histórica e de contexto conceptual desde o final do século XIX até à contemporaneidade, que procurou encontrar em definições de ideias e autores a justificação para o conceito de espaço proposto; b) segundo o desenvolvimento de uma investigação de casos de estudo onde se visitaram, observaram e estudaram as obras, e se entrevistaram os seus autores para, posteriormente retirar conclusões. Neste segundo *momento* da dissertação o que sobressaiu foi o confronto que as entrevistas simbolizaram com as referências de cada autor, convidando-os a regressar ao início das suas práticas de forma a poder dar resposta a aspetos formais, conceptuais e das intenções intrínsecas às obras casos de estudo. Este aspeto contribuiu de forma muito clara para a inserção das mesmas no contexto do *espaço contaminado* corroborado pelo contexto desenvolvido no primeiro *momento* da tese.

Nesta investigação propôs-se, como objetivo principal, o encontro, conceptualização e validação do conceito *espaço contaminado* enquanto expressão denunciadora da materialização de práticas arquitetónicas e artísticas que testam os limites entre as duas áreas disciplinares, cruzando, espacialmente, os dois universos.

No primeiro e segundo capítulos esta tese desenvolveu um mapeamento de conceitos que contribuem para o entendimento das relações entre a arquitetura e a arte, procurando identificar as suas aproximações, ao longo do século XX, a partir de uma pesquisa que problematiza um conceito espacial – o *espaço contaminado* - como sinónimo dessa inter-relação. Trata-se de uma hipótese elaborada a partir de uma pesquisa encetada sobre a interação espacial, sobre a sua existência e representação nas duas áreas disciplinares enquanto espaço real, representado, vivencial e habitável. O entendimento da arquitetura e da arte contemporâneas contribuem para o esclarecimento do conceito proposto na medida em que o mesmo 'acontece' enquanto forma de materialização de algumas práticas inseridas nas duas áreas disciplinares mencionadas, como são exemplo as obras analisadas e citadas ao longo desta dissertação.

Também os pressupostos – espaço / observador (movimento) / perceção - de forma muito sintética, induzem às premissas base para a possibilidade da materialização de *espaço contaminado*. Contudo, a sua definição é mais complexa do que esta simples equação, embora sintetize os caminhos percorridos ao longo desta investigação, que incluem o aprofundamento do conhecimento de textos que estabelecem cruzamentos entre conceitos teóricos que envolvem o *espaço* enquanto objeto de estudo e de reflexões que o contextualizam à luz de temáticas que incluem campos abrangentes e expandidos que vão além da arquitetura e da arte. Verificou-se ser necessário fundamentar o conceito de *espaço contaminado* em reflexões oriundas da história, da filosofia, da sociologia, da literatura, entre outras áreas do conhecimento.

Ainda no primeiro *momento* da tese foi desenvolvida uma apresentação de autores - onde se acredita que o seu percurso comporta a materialização de uma espacialidade que vai além das suas

fronteiras disciplinares. Onde práticas arquitetónicas ultrapassam a fronteira da área disciplinar de onde advêm, transpondo para as obras reflexões, conceitos estéticos e metodológicos encontrados nas artes visuais, bem como artistas que, subliminarmente, ou de forma mais direta, interagem com a arquitetura na materialização das suas obras. Demonstrando, espacialmente, com franca evidência, a exploração através da matéria, e de metodologias processuais, a existência desse, até agora, campo sem nome, que se denominou *espaço contaminado*.

O fio condutor definido procurou analisar autores que, sem perderem a identidade da sua área profissional, ultrapassam e questionam as fronteiras dos seus campos de ação, por manifestarem um interesse por práticas críticas e espaciais que, tal como acontece nas primeiras vanguardas, conduzem a exemplos de obras inovadoras por integrarem várias áreas do conhecimento e que, espacialmente, poderão ser consideradas híbridas. Parece, no entanto, que esta última categorização tem tido, tal como a palavra *contaminação*, uma conotação depreciativa. Tendo sido um dos objetivos desta investigação integrar a palavra *contaminação* num universo positivo de esclarecimento e definição de práticas espaciais contemporâneas.

Apesar de não se ter elaborado o mesmo quanto à aplicação da expressão *híbrido*, a mesma comporta possíveis multiplicidades de representação no âmbito das temáticas analisadas. A sua análise poderia representar a conjugação de várias origens ou territórios que, na condição contemporânea, já se apresenta como um fator denunciador de aspetos potencializadores de complexidades e cruzamento de conhecimentos. Tornando pertinente uma futura investigação que contextualize o lugar para o território de práticas híbridas no âmbito da tese aqui proposta.

Ao longo desta investigação um dos *leitmotivs* presentes foi se o espaço investigado é apenas, *espaço contaminado*, ou também *espaço convergente*, ou *espaço híbrido*. Deste modo, apesar de ser possível desenvolver uma investigação sobre estas últimas categorias espaciais, a dissertação não seria esta, pois compreendeu-se que, enquanto num *espaço contaminado* a origem da área disciplinar é sempre clara - não se procurando através deste conceito encontrar qualquer forma de fusão e de indistinção disciplinar-, num espaço convergente, e mais próximo da terminologia de híbrido, o mesmo pode acontecer. Nesse sentido, a análise desenvolvida, além de encontrar obras portadoras de uma *espacialidade contaminada*, em alguns exemplos, as mesmas vão além deste conceito.

No terceiro e quarto capítulos - segundo *momento* da dissertação - é sugerido um afunilamento do campo de ação apresentado até então, para um território mais específico, tal como a passagem para o desenvolvimento de um caso de estudo reflexivo, crítico e interpretativo relativamente ao *espaço contaminado* no contexto português, que se procura identificar na obra de arquitetos e artistas contemporâneos, que tem como base as entrevistas realizadas aos autores das obras caso de estudo. Aliás, um dos nossos contributos originais é o privilégio de ter conversado com estes autores e interpretar as entrevistas num contexto científico.

Com base na evidência, quer através dos resultados das entrevistas realizadas, quer das reflexões

encontradas, algumas delas citadas, sobre as obras caso de estudo, conclui-se que o encontro do *espaço contaminado* é mais notório e evidente na obra dos artistas. Estes apresentam, na sua maioria, uma relação mais direta com a arquitetura e uma maior flexibilidade intelectual e funcional que é visível, ao materializarem obras que contêm influências, reminiscências ou conteúdos arquitetónicos, sem que seja posta em causa a sua prática artística. Nas obras de arquitetura, apesar de, em algumas delas ser mais evidente do que em outras a presença do *espaço contaminado*, parece haver uma maior resistência, por parte dos seus autores, em assumir essa influência ao nível do espaço – pois para os mesmos o território das artes visuais poderá encontrar-se presente nas suas obras, mas sobre a forma de referências subliminares.

Concluiu-se também que as obras selecionadas como caso de estudo encontram-se interligadas por diversos motivos, ou por relação referencial e formal entre obras, como sejam afinidades estéticas, formais e metodológicas entre autores, até coincidências de vida em que experiências semelhantes são referidas ao mencionar o tema da *contaminação* entre a arquitetura e a arte. Parece igualmente ser possível afirmar que todas as obras de arquitetura caso de estudo apresentam como fator comum uma preocupação premente com a implantação da obra enquanto reveladora de *exploração espacial*, daí a importância que estabelecem com o território envolvente e com a sociedade. São, igualmente, comuns as referências estéticas artísticas do foro ou construtivista ou minimalista, como verificável através do teor das entrevistas realizadas a todos os autores das obras caso de estudo, como um fator denunciador de *espaço contaminado*. Por outro lado, todas as obras de arte caso de estudo têm em comum aspetos como a escala arquitetónica, e a habitabilidade seja esta mais fugaz, mais temporária ou mais permanente. Entre outros fatores comuns a ambos os casos de origem disciplinar quer arquitetónico, quer artístico, a tríade anteriormente apresentada sobre a intercomunicação entre espaço / observador (movimento) / perceção como condição catalisadora de uma espacialidade contaminada, possibilita integrar estas obras no género de espaço proposto nesta dissertação.

À luz dos primeiros dois capítulos desta investigação é possível enquadrar as obras casos de estudo no panorama dos conceitos aí abordados. As duas obras analisadas de Álvaro Siza, o Crematório de Souto Moura, *Río* e *Remote Whispers* de Cabrita Reis integram o conceito de cinestesia[1] de Wölfflin, o *Raumplan* de Adolf Loos e a *Promenade Architectural* de Le Corbusier ao coabitar nestas obras um sentido de sensibilidade do movimento do observador ao percorrer o espaço muito evidente e que agencia a própria obra. O que permite fazer uma analogia de um movimento cinestésico com os conceitos anteriormente citados incluindo o *Proun-Room* de El Lizzitsky. Nas obras apresentadas de Mendes Ribeiro, Ângela Ferreira e Fernanda Fragateiro, que se associam a um *campo expandido* da arquitetura e da arte, bem como na *anarchitecture* de Aires Mateus e Carlos Bunga, é notória a relação com o conceito de sinestesia[2] uma vez que

1 Conceito de Cinestesia ver 1.1.3 Arquitetura e Arte convergência teórica na criação espacial (material ou mental).
2 Conceito de Sinestesia ver 1.1.3 Arquitetura e Arte convergência teórica na criação espacial (material ou mental).

as obras caso de estudo apresentadas destes autores remetem para aspetos mais sensoriais do espaço. No entanto estas associações não pretendem apresentar classificações estanques, mas antes relações conceptuais que derivam do estudo aprofundado em que consiste esta dissertação.

O que há em comum em todas estas obras é que cada arquiteto e cada artista apresenta uma relação distinta com o espaço enquanto matéria comum à arquitectura e à arte. Uns mais construtivos - Eduardo Souto Moura, Pedro Cabrita Reis, outros mais estéticos - Aires Mateus, João Mendes Ribeiro , outros mais formais - Álvaro Siza, Carlos Bunga, e outros temáticos (políticos, ou sociais) - Ângela Ferreira, Fernanda Fragateiro. Uma equação que, de forma sintética, inclui inúmeros fatores. O que contribui para a caracterização do *espaço contaminado* enquanto o resultado de elementos físicos, e de perceção, mas também de características subliminares impossíveis de identificar enquanto fatores quantificáveis.

É desde o início do século XX que se encontra um movimento cíclico de interesses entre a arquitetura e a arte que se materializa através do *espaço contaminado*. No que se refere às temáticas abordadas ao longo desta investigação as inter-relações espaciais da arquitetura com as artes visuais procuram novas referências externas que contribuam para a sua integração enquanto prática crítica e socialmente integrada, e porque os arquitetos se inspiram pelos aspetos estéticos, formais e conceptuais das artes visuais. No caso da arte, esta alimenta-se dessa realidade para também encontrar nas suas práticas um papel social interventivo e crítico na cultura contemporânea. Os artistas ao problematizar a arquitetura desafiam e questionam objetos representativos de uma realidade social, promovendo um movimento circular onde, ciclicamente, a arquitetura se interessa pela arte, enquanto a arte se interessa pela arquitetura enquanto área disciplinar que estabelece a ponte para a realidade socioeconómica contemporânea.

Finalmente o caminho percorrido para a compreensão e validação do conceito de *espaço contaminado*, além de elucidar sobre os conteúdos e contextos de práticas arquitetónicas e artísticas, contribuiu para questionar, contextualizar e sedimentar conhecimento sobre o género de práticas das áreas disciplinares aqui estudadas, cuja análise comunica ‘saber’ no âmbito da Teoria da Arquitetura e da Teoria da Arte. Contribuindo, deste modo, para o encaminhamento de uma narrativa mais informada do que é a produção arquitetónica e artística contemporânea.

Referências Bibliográficas

Academia das Ciências de Lisboa., e Fundação Calouste Gulbenkian, eds. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa Editorial Verbo, 2001.

«AD Classics: Chicago Federal Center / Mies van der Rohe». *ArchDaily*. Acedido 3 de Julho de 2015. http://www.archdaily.com/330700/ad-classics-chicago-federal-center-mies-van-der-rohe/.

Adcock, Craig E., e James Turrell. *James Turrell: The Art of Light and Space*. University of California Press, 1990.

Adorno, Theodor Wiesengrund. «Art of the Arts (1967)». Em *Can One Live After Auschwitz?: A Philosophical Reader*, editado por Rolf Tiedemann, traduzido por Rodney Livingstone, 368–87. Stanford, california: Stanford University Press, 2003.

———. *Teoria estética, 1968*. Traduzido por Artur Morão. Arte & comunicação 14. Lisboa: Edições 70, 1993.

Albani, Julia, José Mateus, Rita Palma, e Delfim Sardo. «Home». *No Place Like. Portugal, Bienal de Veneza 2010*, 2010.

Allen, Stan. «Minimalism: Architecture and Sculpture: Blurring of Boundaries between Both Disciplines». *Art & Design*, Agosto de 1997.

Almeida, Maria Luís Neiva Duarte. «Adolf Loos: Nosso Contemporâneo: Sobre a Exposição no CAAA Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura». Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, sem data.

Almeida, Pedro Vieira de. «Ensaio sobre o Espaço na Arquitectura». *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, Março de 1964.

———. «Uma Análise da obra de Siza Vieira». *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, Março de 1967.

Alves, Margarida Brito. «O Espaço na Criação Artística do Século XX - Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade ». Lisboa: Edições Cobibri. IHA - Estudos de Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

«Amancio Guedes». *team10online*. Acedido 8 de Julho de 2015. http://www.team10online.org/team10/members/guedes.htm.

Amorim, Sara. «incomunidade». Acedido 25 de Junho de 2015. http://www.oursurfing.com/?type=hp&ts=1432207005&z=065faf1bb5926c4e40864dfg7z5cao0o8eem7e2e8m&from=amt&uid=WDCXWD7500BPVT-22HXZT1_WD-WX11EA0X1993X1993.

Andrade, Oswald. «MANIFESTO ANTROPÓFAGO». *Manifesto Antropofágico*. Acedido 9 de Julho de 2015. http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm.

«arquitextos 168.00 exposição: Arquitetura Moderna no Brasil | vitruvius». Acedido 9 de Julho de 2015. http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.168/5217.

Augé, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions do Seuil, 1992.

Augé, Marc, e Maurice Olender. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La librairie du XXe siècle. Paris: Seuil, 1992.

Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Traduzido por António de Pádua Danesi. 2a ed. Tópicos. São Paulo: Martins Fontes - selo martins, 2008.

Balazs, André. «Jean Prouvé - La Maison Tropicale - Presented by André Balazs». *Lamaisontropicale*, 2008. http://www.lamaisontropicale.com/www/.

Barata, Paulo Martins. «A Arte de Construir no nosso tempo». Em *Álvaro Siza 1954-1976*, 37–41. Lisboa: Blau, 1997.

Bastos, Maria Alice Junqueira. «ÁLVARO SIZA E O BRASIL - Arquitetura e Design | ARTECAPITAL.NET». Acedido 1 de Julho de 2015. http://www.artecapital.net/arq_des-40-alvaro-siza-e-o-brasil.

Batista, Luís, e João Mendes Ribeiro. «Produções Efémeras». *Arq'A*, Janeiro de 2010.

Batista, Luís Santiago. «Abstracções Radicais. Frank Gehry e Aires Mateus». *Arq'a*, Fevereiro de 2007.

———. «Lugares Sagrados. As tensões entre a manifestação autoral e a experiência de comunidade». *Arq'A*, Julho de 2013.
———. «No Place like...Home: reflexões em volta do habitar contemporâneo em Portugal». *No Place Like. Portugal, Bienal de Veneza 2010*, 2010.
Batista, Luís, e Margarida Ventosa. «"Não sei se há limites precisos": João Mendes Ribeiro». *Lisboa: Futur Magazine, Sociedade Editora Lda*, Junho de 2007.
Benjamin, Walter. «O carácter destrutivo». Em *Imagens de Pensamento*, traduzido por João Barrento, ? Lisboa: Assírio & Alvim, 1931.
Béret, Chantal. «Communiqué de presse: Frederick Kiesler Artiste- architecte». *centrepompidou*. Acedido 29 de Janeiro de 2016. https://www.centrepompidou.fr/media/document/fa/36/fa3621b6d12c2e995928ffd53571dd26/normal.pdf.
———. «Didier Fiuza Faustino, Décosterd & Rahm: les demeures d'Hybert à Château Guibert», Fev de 2004.
Bernstein, Jay, ed. *Frankfurt School: Critical Assessment*. Vol. Volume 6. London, New York: Routledge, 1994.
———. «Introdutory Essay: Critical Theory The Very Idea (Reflections on Nihilism and Domination». Em *The Frankfurt School: Critical Assessment Edited by Jay Bernstein*, editado por Ken Bernstein, 3–38. London ; New York: Routledge, 1994.
Berrizbeitia, Anita, e Linda Pollak. *Inside Outside: Between Architecture and Landscape*. Gloucester, Mass.; Cincinnati, Ohio: Rockport Publishers, 1999.
Betsky, Aaron, K. Michael Hays, e Laurie Anderson. *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*. New York: Whitney Museum, 2003.
Beuys, Joseph, e Júlio do Carmo Gomes. *Cada homem um artista*. 2ª ed. Porto: 7 Nós, 2011.
Bock, Jürgen. «Negotiating Spaces and Places, or the Originality of Modernity in the Work of Ângela Ferreira». *Zip Zap Circus*, 2002.
Bock, Jürgen, Manthia Diawara, Manthia Diawara, Corinne Diserens, e Annelie Pohlen. *Hard Rain Show: Ângela Ferreira*. Lisboa: Museu Colecção Berardo Museu de Arte Contemporânea, 2008.
Boettger, Suzaan. *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley ; Los Angeles ; London: University of California Press, 2002.
Bois, Yve-Alain, e Rosalind Krauss. «A User's Guide to Entropy». *October*, Autumn de 1996.
«Bruce nauman | pietmondriaan.com». Acedido 16 de Junho de 2015. http://pietmondriaan.com/tag/bruce-nauman/.
Bruno, Giuliana. «Haptic Routes: View Painting and Garden Narratives». Em *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, 171–203. New York: Verso, 2002.
Budak, Adam. «Um quarto só dele». Em *Carlos Bunga*, 201–5. Porto: Fundação de Serralves, 2012.
Bunga, Carlos, e Gabriela Raposo. Conversa entre Carlos Bunga e Gabriela Raposo: «Podemos falar de Espaço Contaminado na sua obra?», 16 de Fevereiro.
Bunga, Carlos, e Miguel Wandschneider. «Conversation between Carlos Bunga and Miguel Wanderscheneider». Em *Carlos Bunga*, 72–77. Porto: Culturgest, 2006.
Calvino, Italo, e José Colaço Barreiros. *As cidades invisíveis*. 3ª ed. Estórias 53. Lisboa: Editorial Teorema, 1999.
Campiglio, Paolo. «Relations with Architecture in the Thirties». Em *Lucio Fontana*, editado por Enrico Crispolti e Rosela Siligato, traduzido por Mark Eaton e Felicity Lutz, 47–53. Milan: Electa, 1998.
Campos, André, e Gabriela Raposo. Crematório de Uitzicht. Por, 11 de Junho de 2015.
«Carl Andre Biography, Art, and Analysis of Works». *The Art Story*. Acedido 30 de Julho de 2016. http://www.theartstory.org/artist-andre-carl.htm.
«Carl Andre: The Complete Poems». Acedido 6 de Julho de 2015. http://www.tate.org.uk/about/projects/carl-andre-complete-poems.
Castro, Laura, Evelina Oliveira, e Leonor Soares. Em *Evelina Oliveira: contaminações*. Porto: Galeria Serpente, 2001.
Celant, Germano. *Dennis Oppenheim*. Charta, 1997.
Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life (1974)*. Third Edition. University of California Press,

1988.
Chougnet, Jean-François. «O Witz de Ângela». Em *Hard Rain Show*, editado por Jürgen Bock, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea-Colecção Berardo., 8–9. Lisboa, 2008.
Colomina, Beatriz. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: AKAL, 2006.
———. «Exhibinionist Architecture». *Texte zur Kunst*, Dezembro de 2013.
———. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Mass u.a.: The MIT Press, 1996.
———. «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum». *October*, Autumn de 1990.
———. «The Split Wall: Domestica Voyeurism». Em *Sexuality and Space*, 73–130. New York: Princeton Architectural press, cop., 1992.
Constâncio, Vítor, Lucas Papademos, e Lapa, Pedro. *Contemporary Art from Portugal*. Frankfurt am Main: European Central Bank, 2002.
Corbusier, Le. *Le Modulor and Modulor 2*. 1rst edition, 1950. Basel ; Boston: Birkhäuser Architecture, 2000.
Cortés, Juan Antonio. «Building the Mould of Space». *El Croquis: Aires Mateus: 2002-2011. Building the Mould of Space*, 2011.
Costa, Alexandre Alves. «Reconhecer e dizer», Julho de 1990.
Crespo, Nuno. «Praticar o Vazio». Em *Voids*, 15–17. Lisboa: Athena, Babel, 2011.
Curtis, William J. R. «Álvaro Siza: an Architecture of Edges». Em *Álvaro Siza Vieira: 1958-1994*, 68/69:32–45. Madrid: El Croquis, 1994.
Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Kafka: para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
Dias, Manuel Graça. «Discreta Sensibilidade». *Revista do Expresso*, de Agosto de de 2001.
———. «Poética Inquietação». Em *JMR 92.02 João Mendes Ribeiro, Arquitectura e Cenografia*, 10–16. Coimbra: XM, 2003.
Dias, Manuel Graça, Susana Ventura, Martin Earl, e João Mendes Ribeiro. *JMR 92.02: João Mendes Ribeiro, arquitectura e cenografia*. Coimbra: XM, 2003.
Diller, Elisabeth, e Luís Santiago Batista. «Perspectivas Práticas. Vazios urbanos e Cidade Contemporânea». *Arq'a*, Julho de 2007.
Diller, Elisabeth, e Gonçalo Furtado. «Diller Scofidio+Renfro com a arq./a. Performing the Critical». Traduzido por Alexandra Loureiro. *Arq'a*, Dezembro de 2008.
Diller, Elisabeth, Ricardo Scofidio, e Charles Renfro. «"Blur Building" , Expo.02, Exposição Nacional Suíça, Yverdon-les-Bains». *Arq'a*, Setembro de 2007.
———. «BUBBLE: HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN EXPANSION | diller scofidio + renfro». *http://www.dsrny.com/*, 18 de Fevereiro de 2016. http://www.dsrny.com/projects/hirshhorn-bubble.
Dorfes, Gillo. «La XIII Triennale». *Casabella*, Agosto de de 1964.
Dubois, Marc. «Eduardo Souto de Moura: Crematorio Uitzicht - Kortrijk, Belgio». *Casabella*, Out de 2012.
Duchamp, Marcel. «The Richard Mutt Case, 1917». Em *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, 252. Blackwell Publishers, 2003.
Duzer, Leslie van, e Kent Kleinman. *Villa Muller: A Work of Adolf Loos*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.
Eliasson, Olafur. «Seing Yourself Seing, 2001». Em *Olafur Eliasson*, editado por Madeleine Grynsztejn, Daniel Birnbaum, e Michael Speaks, 124–27. London ; New York: Phaidon Press, 2002.
———. «Take Your Time: A Conversation». Em *Take Your Time: Olafur Eliasson*, editado por Robert Irwin, 51–61. New York ; London: Thames & Hudson, 2007.
———. *The mediated motion*. Köln: Buchhandlung Walther König, 2001.
Ezequiel. *Ezequiel: Contaminação*. Lisboa: Galeria Barata, 2002.
Faustino, Didier Fiuza. «Protótipo de Habitação individual "One Square meter House", Paris. Didier Fíuza Faustino, Bureau des Mésarchitectures». *Arq'a*, Dezembro de 2008.
Faustino, Didier Fiuza, Isabel Carlos, Beatriz Preciado, Teresa Gouveia, Pierre-François Letué, Ana Gomes da Silva, José Lima, Ruth Rosengarten, e Paulo Costa. *Não confiem nos arquitectos*. Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

Ferlenga, Alberto. «Lievi Masse». *Casabella*, Abril de 2006.
Fernandes, João. «Arquitecturas de cartão: Carlos Bunga e o museu do nosso tempo». Em *Carlos Bunga*, 13–14. Porto: Fundação de Serralves, cop., 2012.
———. «Os interstícios entre a identidade e o lugar». Em *Didier Fiúza Faustino: bureau des mésarchitectures*, editado por Maria Ramos. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004.
———. «Pedro Cabrita Reis». Em *Pedro Cabrita Reis*, ? Ostfildern-Ruit Lisboa Porto: Hatje Cantz Publishers ; Ministério da Cultura; Fundação de Serralves, 2003.
Fernandes, João, Carlos Castanheira, Maria Ramos, Paul Buck, Anthony Rudolf, e Álvaro Siza. *Álvaro Siza expor on display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005.
Fernández-Galiano, Luis. «Crematorio Uitzicht». *AV Monografias: Souto de Moura 1980-2012*, 2011.
Ferreira, Ângela. «Letter to Pancho Guedes, 15 January 2001», 15 de Janeiro de 2001.
———. «Letter to Pancho Guedes, 27 October 2000», de Outubro de de 2000.
———. «Letter to Pancho Guedes, 30 August 2002», de Agosto de de 2002.
———. «Maison Tropicale:discussão de um trabalho de síntese». WorkingPaper, 2009. http://repositorio.ul.pt/handle/10451/984.
———. «Maison tropicale:discussão de um trabalho de síntese». WorkingPaper, 2009. http://repositorio.ul.pt/handle/10451/984.
———. Podemos falar de espaço contaminado na sua obra? Entrevistado por Gabriela Raposo. Áudio e vídeo, 28 de Janeiro de 2015.
Ferreira, Ângela, Manthia Diawara, Andrew Renton, Gertrud Sandqvist, e Jürgen Bock. *Ângela Ferreira: Maison tropicale*. Lisboa: Instituto das Artes, 2007.
Ferreira, Ângela, e Gabriela Raposo. Conversa entre Ângela Ferreira e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?» Áudio e vídeo, 28 de Janeiro de 2015.
Figueira, Jorge. *Escola do Porto: um mapa crítico*. debaixo de Telha, Série B,5. Coimbra: Edarq, 2002.
Figueira, Jorge, e Eduardo Souto Moura. «Entrevista a Souto de Moura, Porto 5 de Agosto de 2006». Em *Reescrever o pós-moderno: sete entrevistas (a) Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, manuel Graça-Dias, Manuel Vicente, Pancho Guedes, Tomás Taveira, Paulo Varela Gomes*, 47–54. Porto: Dafne Editora, 2006.
Flückiger, Urs Peter, e Donald Judd. *Donald Judd: architecture in Marfa, Texas*. Basel ; Boston ; Berlin: Birkhauser, 2007.
Fontana, Lucio. «2º Manifiesto Spaziale (1949)». Em *Lucio Fontana*, editado por Enrico Crispolti e Rosela Siligato, traduzido por Mark Eaton e Felicity Lutz, 118–19. Milan: Electa, 1998.
———. *Lucio Fontana*. Editado por Enrico Crispolti e Rosela Siligato. Traduzido por Mark Eaton e Felicity Lutz. Milan: Electa, 1998.
Fontana, Lucio, B. Arias, H. Cazeneuve, e M. Fridman. «Manifiesto Blanco (1946)». Em *Lucio Fontana*, editado por Enrico Crispolti e Rosela Siligato, traduzido por Mark Eaton e Felicity Lutz, 115–17. Milan: Electa, 1998.
Fontana, Lucio, G. Kaisserlian, B. Joppolo, e M. Milani. «1º Manifiesto Spaziale (1947)». Em *Lucio Fontana*, editado por Enrico Crispolti e Rosela Siligato, traduzido por Mark Eaton e Felicity Lutz, 117–18. Milan: Electa, 1998.
Forgács, Éva. «Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room». Em *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, editado por Nancy Perloff e Brian M. Reed, 1 edition., 45–75. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2003.
———. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Traduzido por John Bátki. Budapest ; London ; New York: Central European University Press, 1995.
Foster, Hal. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames and Hudson, 2004.
———. *Design and Crime: And Other Diatribes*. Verso, 2003.
———. «Richard Serra in Conversation with Hal Foster». Em *Richard Serra, The Matter of Time*, por Richard Serra, 23–41. editado por Carla Weyergraf-Serra, Jennifer Knox White, e Laura Morris. Bilbao: Guggenheim Museum Bilbao, 2005.
———. *The Art-Architecture Complex*. 1 edition. Verso, 2013.

———. «The Crux of Minimalism, 1966». Em *The Return of the Real, the Avant-Garde at the End of the Century*, 35–70. Cambridge, Massachusetts, London, England: An October Book, The MIT Press, 2005.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, e David Joselit. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmoderni:, Vol. 2, 1945 to the Present, 2004*. 2nd edition. New York: Thames & Hudson, 2011.

Foucault, Michel. «Des Espaces Autres, Hétérotopies. Architecture, Mouvement, Continuité 5 (1984): 46-49». *Michel Foucault, info*, Outubro de 1984. http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html.

———. «Panopticon». Em *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, traduzido por Alan Sheridan, 195–228. New York: Vintage Books, A Division of Random House. inc., 1977. https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf.

Fragateiro, Fernanda. «Fernanda Fragateiro | Common Front / Frente Común». *Fernandafragateiro*, 23 de Junho de 2015. http://www.fernandafragateiro.com/maco/press.htm.

———. «Jangada». *Jangada | Dança*. Acedido 9 de Julho de 2015. http://www.jangada.pt/.

Fragateiro, Fernanda, e Gabriela Raposo. Conversa entre Fernanda Fragateiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?» Áudio e vídeo, de Fevereiro de de 2015.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. 3rd ed., Revised and enlarged. World of Art. London: Thames and Hudson, 1980.

———. *Modern Architecture: A Critical History, 1980*. Fourth Edition edition. London ; New York, N.Y: Thames & Hudson, 2007.

———. «Nada numa mão, nada na outra». Em *Álvaro Siza 1954-1976*, 7–8. Lisboa: Blau, 1997.

———. «Poesis and Transformation: the architecture of Alvaro Siza». Em *Professione Poetica*, 10–24, 1989.

———. «Towards a Critical Regionalism (1983)». Em *Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, 3ª., 17–34. New York: The New Press, 1998.

Frampton, Kenneth, Nuno Portas, Alexandre Alves Costa, e Pierluigi Nicolin. *Álvaro Siza: professione poetica*. Quaderni di Lotus. Milão: Electa, 1986.

Fried, Michael. «Art and Objecthood (1967)». Em *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, 116–47. A Dutton Paperback. New York: E. P. Dutton, 1968.

Frogier, Larys. «Visões Desbloqueadas, Memórias Vivas». *Hard Rain Show*, 2008.

«Fundação Iberê Camargo » Fundação Iberê Camargo - Página Inicial » A Fundação». *Fundação Iberê Camargo*. Acedido 29 de Junho de 2015. http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/default.aspx.

Galofaro, Luca. *Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo = art as an approach to contemporary landscape*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=250483.

Garcia, Elsa. «Lucio Fontana – A Era do Espaço | Umbigo». *umbigo*. Acedido 16 de Julho de 2015. http://umbigomagazine.com/um/2012-08-31/lucio-fontana-a-era-do-espaco.html.

Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition, 1941*. Revised edition. Cambridge, Mass. ;London: Harvard University Press, 2009.

Giedion-Welcker, Carola. *Modern Plastic Art: Elements of Reality, Volume and Disintegration*. Zurique: H. Girsberg, 1937.

Goller, Adolf. «What is the Cause of Perpetual Style Change in Architecture». Em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, editado por Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou, ? Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1887.

Gove, Philip Babcock. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*. Springfield: Merriam, 1966.

Graels, Antoni Ramon. «Os Dispositivos Cénicos de João Mendes Ribeiro: Uma Aproximação Genealógica». Em *Arquitecturas em Palco*, 21–29. Coimbra: Instituto das Artes, 2007.

Grande, Nuno. «Eduardo Mãos de Tesoura». Em *Eduardo Souto Moura 2008*, Caleidoscópio., 5–10.

Arquitecturas. Casal de Cambra, 2008.
———. «Museumania: Museus de hoje, modelos de ontem». *Serralves*, 2009.
Greenberg, Clement. «Abstração Pós-Pictórica (1964)». Em *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, editado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, traduzido por Maria Luiza X. de A. Borges, 111–16. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
———. «Recentness of Sculpture (1967)». Em *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, 180–86. A Dutton Paperback. New York: E. P. Dutton, 1968.
Gropius, Walter. «Document3 - GropBau19.pdf». *maria helena buszec*, 1919. http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/Readings/GropBau19.pdf.
Grynsztejn, Madeleine. «Survey. Attention Universe: The Work of Olafur Eliasson». Em *Olafur Eliasson*, 34–97. London ; New York: Phaidon Press, 2002.
Guatelli, Igor. «arquitextos 094.00: Contaminações constitutivas do espaço urbano: cultura urbana através da intertextualidade e do entre». *vitruvius*, 8 de Março de 2008. http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/155.
Guerreiro, Mónica. «Essencialidade, austeridade, silêncio: João Mendes Ribeiro». *Sinais de Cena*, Dezembro de 2004.
Hasucha, Christian. «Gereon Inger - Christian Hasucha». *INTERVENTIONEN*. Acedido 1 de Julho de 2015. http://www.inger.de/verbindungen/unterkuenfte/hasucha/hochebene.html.
Hegyi, Lóránd. «Pedro Cabrita Reis: Cidades Cegas – Experiências Da Periferia No Labirinto Dos Espaços Abandonados». Em *Pedro Cabrita Reis*, 21–24. Milano Porto: Charta; Fundação de Serralves, 1999.
Hildebrand, Adolf. «The Problem of Form in the Fine Arts». Em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, editado por Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou, ? Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1893.
Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1992.
«Jean Prouvé - Biography - Galerie Patrick Seguin». *Galerie Patrick Seguin - EN Version*. Acedido 8 de Julho de 2015. http://www.patrickseguin.com/en/designers/furniture-jean-prouve/biography-jean-prouve/.
«João Fernandes vai para o Museu Rainha Sofia, em Madrid». *P3*. Acedido 17 de Junho de 2015. http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/2191/joao-fernandes-vai-para-o-museu-rainha-sofia-em-madrid.
Judd, Donald. *Donald Judd: The Complete Writings 1959-1975*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.
———. «Specific Objects». Em *Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the editor, Reports, Statements, and Complaints*, New York University press. New York, 1965.
Kaprow, Allan. «Assemblages, Environments and Happenings, 1966». Em *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, 717–22. Blackwell Publishers, 2003.
Keith, Michael, e Steve Pile, eds. *Place and the Politics of Identity*. 1 edition. London ; New York: Routledge, 1993.
Khan-Magomedov, Selim Omarovich, Alexander Lieven, e Catherine Cooke. *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*. 1st ed. New York: Rizzoli, 1987.
Kiesler, John Frederick. «Manifeste du corréalisme ou les états unis de l'art plastique». *Architecture d'aujourd'hui*, Junho de 1949.
Kosuth, Joseph. «Art After Philosophy, 1969». Em *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, 852–61. Malden, Oxford: Blackwell Publishers, 2003.
Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture, 1977*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1981.
———. «Sculpture in the Expanded Field (Originalemte Publicado Em October, Volume 8, Spring

1979)». Em *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, 35–47. New York: The New Press, 1998. https://artforum.com/inprintarchive/id=34257.
«La familia Chillida cede a Canarias el proyecto Tindaya | Cultura | EL PAÍS». Acedido 16 de Junho de 2015. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/24/actualidad/1427226626_084656.html.
Lapa, Pedro. «Ângela Ferreira: Em Sítio Algum». *Ângela Ferreira: Em Sítio Algum*, 2003.
Le Corbusier. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète 1929-1934 (1934), 2º Volume*. 8ème édition. Les éditions d'architecture. Zurique: Les Éditions d'Architecture, 1967.
———. *Vers une architecture (1923)*. Editado por Eugène Claudius-Petit. Nouvelle édition revue et augmentée d'une lettre inédite de l'auteur. Architectures. Paris: Éditions Arthaud, 1977.
Le Corbusier, Willy Boesiger, e O. Stonorov. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète de 1910-1929 (1929), 1º Volume*. Editado por Max Bill e A. J. Dakin. 9ème édition. Les éditions d'architecture. Zurique: Les Éditions d'Architecture, 1967.
Leal, Joana Cunha. «A construção de mundos em Pedro Cabrita Reis». *Revista de História da Arte*, n. 3 (2007): 281–91.
Leatherbarrow, David. «Work - World: Part - Counterpart». *A+U: A Monthly Journal of World Architecture and Urbanism*, Junho de 2013.
Lee, Pamela M. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Massachusetts ; London: The Mit Press, 2000.
———. «Your Light and Space». Em *Take Your Time: Olafur Eliasson*, editado por Madeleine Grynsztejn, 34–49. New York ; London: Thames & Hudson, 2007.
Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. 1rst edition (1974). Malden, Mass. u.a.: Wiley-Blackwell, 1974.
Lello, José, e Edgar Lello. *Lello Universal: Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro em 2 Volumes*. Vol. Volume Primeiro. Lello universal. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1981.
Lion, Yves, e François Leclercq. «Domus Demain, La bande Active». *L'Architecture D'Aujoud'hui*, Set de 1987.
Lissitzky-Kuppers, Sophie, Herbert Read, Helene Aldwinckle, e Mary Whittall. *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. Reprinted ed. New York: Thames and Hudson, 1992.
«Lo profundo es el aire». *Museo Guggenheim Bilbao*. Acedido 6 de Julho de 2015. http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/lo-profundo-es-el-aire-2/.
Loock, Ulrich. «Ambiguidade Perfeita». Em *Robert Grosvenor*, 22–41. Porto: Fundação de Serralves, 2005.
———. «Transição para a Arquitectura». *Museu de Arte Contemporânea. Público Serralves*, 2005.
Loos, Adolf. «Arquitectura». Em *Escritos II 1910-1931*, editado por Adolf Opel e Josep Quetglas, 23–35. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
———. «Muebles e Personas». Em *Escritos II 1910-1931*, editado por Adolf Opel e Josep Quetglas, 272–75. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
———. «Von Heinem Armen, Reichen Mann [Sobre um Pobre Homem Rico] (1900)». Em *Teoria e crítica de arquitectura: século XX*, editado por José Manuel Rodrigues, 24–26. Lisboa: Ordem dos Arquitectos Caleidoscópio, 2010.
Lopes, Diogo Seixas. «Abstraktkabinett». *Aires Mateus*, 2005.
Low, Iain. «Make No Big Plans». *Zip Zap Circus*, 2002.
Lyotard, Jean-François. *A fenomenologia*. Traduzido por Armindo Rodrigues. Biblioteca básica de Filosofia 5. Lisboa: Edições 70, 1954.
Mack, Gerhard, Jacques Herzog, e Pierre de Meuron. *Herzog & de Meuron: das gesamtwerk*. Traduzido por Katja Steiner e Bruce Almberg. Basel ; Boston ; Berlim: Birkhäuser, 1996.
Martinez, Chus. «Carlos Bunga: The Extraordinary Form». Em *Artes Mundi 6*. Cardiff, Wales: Artes Mundi Prize Limited, 2014.
Marzona, Daniel. *Minimal Art*. Taschen, 2004.
Mateus, Manuel Aires, Luís Santiago Batista, e Margarida Ventosa. «Terminar uma obra é como deixar uma ruína: Manuel Aires Mateus com a arq.'a». *Arq'a*, Fevereiro de 2007.
Mateus, Manuel Aires, e Rui Barreiros Duarte. «Conceptualizar os campos de tensões: entrevista a Manuel Aires Mateus». *Arquitectura e Vida*, Novembro de 2004.

Mateus, Manuel Aires, Carlos Guimarães, Carolina Ferreira, e Pedro Canotilho. «Aires Mateus: A Sedução não interessa para nada». *Nu: Sexo*, Março de 2003.

Mateus, Manuel Aires, e Francisco Aires Mateus. «Exercício de estilo. Reconversão de um antigo armazém numa Habitação unimiliar, em Brejos de Azeitão». *Arquitectura & Construção*, Julho de 2005.

———. «Voids: o espaço é um vazio, um punhado de ar». *Arq'a*, Janeiro de 2011.

Mateus, Manuel Aires, Francisco Aires Mateus, José Adrião, e Ricardo Carvalho. «Manuel Aires Mateus e Francisco Aires Mateus: conversam com José Adrião e Ricardo Carvalho, Lisboa, 6 de Fevereiro de 2007». *Jornal dos Arquitectos*, Março de 2007.

Mateus, Manuel Aires, Francisco Aires Mateus, e Ricardo Carvalho. «On the Permanence of Ideas. A Conversation with Manuel and Francisco Aires Mateus». *El Croquis: Aires Mateus: 2002-2011. Building the Mould of Space*, 2011.

Mateus, Manuel Aires, e Gabriela Raposo. Conversa entre Manuel Aires Mateus e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?» Áudio e vídeo, 29 de Janeiro de 2015.

Matos, Sara. «Habitando Espaços: A experiência do espaço a partir da prática artística - da escultura à espacialidade». Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012.

———. «Habitando Espaços: A experiência do Espaço a partir da prática artística: da Escultura à Espacialidade. Doutoramento em Belas Artes, Especialidade de Escultura». Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2012.

Matricardi, Eugenia. «Grupo Gutaï- relação entre pintura e performance | superficiedosensivel». *superficiedosensível*, 3 de Maio de 2013. https://superficiedosensivel.wordpress.com/2013/03/05/grupo-gutai/.

Melo, Alexandre. «Pedro Cabrita Reis: Contra a Claridade». Em *Pedro Cabrita Reis: Contra a Claridade*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1994.

Menezes, Renato. «Gerz: quando ver é lembrar». *OBVIOUS*. Acedido 8 de Julho de 2015. http://obviousmag.org/archives/2012/02/gerzquando_ver_e_lembrar.html.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception (1945) - Phenomenology of perception*. Traduzido por Forrest Williams. London: Routledge & kegan Paul Ltd., 1962.

Mesquita, Ivo. «Pinacoteca do Estado de São Paulo». *Pinacoteca*, 2012. http://www.pinacoteca.org.br.

Milford, Vinyl. «Allan Wexler, Crate House 1990». *Allan Wexler*. Acedido 1 de Julho de 2015. http://www.allanwexlerstudio.com/.

Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.

———. «The Sublime of Matter». Em *AV Monografias*, editado por Luis Fernández-Galiano, Arquitectura Viva. Vol. 77. Madrid, 1999.

Montaner, Josep Maria. *Arquitectura e Critica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

Morris, Robert. «Anti Form». Em *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 41–49. October Books, 1995.

———. «Notes on Sculpture, Part 1». Em *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 3–10. An October Book. Cambridge [Massachusetts] ; London: The MIT Press, 1993.

———. «Notes on Sculpture, Part 2». Em *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 11–22. An October Book. Cambridge [Massachusetts] ; London: The MIT Press, 1993.

———. «Notes on Sculpture, Parts 1-3». *Part 2 first published in Artforum, October 1966 p.20-23*, sem data.

Moura, Eduardo Souto, José Adrião, e Ricardo Carvalho. «Eduardo Souto de Moura: conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, Lisboa, 24 de Outubro de 2006». *Jornal dos Arquitectos*, Out.-Dez de 2006.

Moura, Eduardo Souto, Rui Barreiros Duarte, Pedro Prostes da Fonseca, e João Fèrrand. «A poética da materialidade: entrevista a Eduardo Souto de Moura». *Arquitectura e Vida*, Dez de 2002.

Moura, Eduardo Souto, Ana Vaz Milheiro, João Afonso, e Jorge Nunes. *Vinte e duas casas*. Lisboa: OA-CDN, 2006.

Moura, Eduardo Souto, Paulo Pais, Antonio Angelillo, Luís Trigueiros, Luís Ferreira Alves, Manuel

Magalhães, e Maria Teresa Siza. *Eduardo Souto Moura*. Monografias Blau. Lisboa: Blau, 1994.
Moura, Eduardo Souto, e Luis Rojo de Castro. «La naturalidad de las cosas: una conversación con Eduardo Souto de Moura». *El Croquis*, 2005.
Moussavi, Farshid, e Alejandro Zaera-Polo. «Yokohama International Port Terminal». *2G International Architectural Review*, 2000.
Nicolau, Ricardo. «Ágora». Em *Carlos Bunga*, 17–18. Porto: Fundação de Serralves, cop., 2012.
———. «Um Possível guia para umas férias ao sol». *fernandafragateiro*. Acedido 10 de Julho de 2015. http://www.fernandafragateiro.com/pity/text.htm.
Nicolson, Benedict. «This Is Tomorrow». *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Dezembro de 1956.
Norberg-Schulz, Christian. «The Phenomenon of Place». Em *Theorizing a new agenda for architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, editado por Kate Nesbitt, 414–28. New York: Princeton Architectural Press, cop., 1996.
Nunes, Paulo Simões. «Objecto, Espaço e Corpo: Judd, Serra e heizer (Três Poéticas do Espaço)». *Arte e Teoria*, 2001.
Obrist, Hans Ulrich, e Didier Fiuza Faustino. «Conversa entre Hans Ulrich Obrist e Didier Fiúza Faustino». Em *Didier Fiúza Faustino: bureau des mésarchitectures*, editado por Maria Ramos. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004.
O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (1976)*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.
Oliveira, Filipa. «Esboços para uma anatomia da arquitectura». Em *Carlos Bunga: a temporalidade do espaço*, 51–53. Lisboa: Athena, 2010.
Oliveira, Luísa Soares de. «Percursos». Em *Ida e volta: arte portuguesa contemporânea nos 450 anos da fundação da cidade de Salvador*, 14–17. Lisboa: Ministério da Cultura, 1999.
Pendleton-Jullian, Ann M. *The Road That Is Not A Road And The Open City, Ritoque, Chile*. Chicago, Illinois: Graham Foundation for Advanced Study in the Fine Arts, The MIT Press, 1996. http://www.wook.pt/ficha/the-road-that-is-not-a-road-and-the-open-city-ritoque-chile/a/id/15058626.
Pérez de Arce. «About the Singular, the Collective and Something Else». *A+U: A Monthly Journal of World Architecture and Urbanism*, Junho de 2013.
Portas, Nuno. «Sobre la Joven Generacion de Arquitectos Portugueses». *Hogar y Arquitectura*, 1968.
Pousada, Pedro. «A arquitectura na sua ausência: presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea». s.n., 2009.
Providência, Paulo. «Casa das Artes, Instrução do Limite e Acontecimento». Em *Porto 1901/2001: Guia de Arquitectura Moderna*, por Alexandre Alves Costa e [et al.], Caderno 27. Porto: Ordem dos Arquitectos Secção Norte: Civilização, 2001.
Ramos, Maria de Fátima, e António Pinto Ribeiro. «Mediterrâneo, um novo muro??» Em *Mediterrâneo, um novo muro?*, editado por Marta Cardoso, traduzido por Richard Trewinnard, ? Lisboa: Culturgest, 2001. http://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1435W59326VB9.51226&menu=search&aspect=basic_search&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=ba&ri=&index=.
GW&term=MEDITERR%C3%82NEO%2C+UM+NOVO+MURO&x=0&y=0&aspect=basic_search.
Raposo, Gabriela, e Nuno Crespo. «Arquitectura (Arte), materialidade e leveza: aproximações à desmaterialização a partir da experiência dos objectos e». *Arq'A*, Janeiro de 2014.
Raposo Magalhães, Manuela. «Paisagem - Perspectiva da Arquitectura Paisagista». *Philosophica*, n. 29 (2007): 103–13.
Rato, Vanessa. «"Café Müller": o "8 ½" dela». *PÚBLICO*, 30 de Junho de 2009. http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/quotcafe-mullerquot-o-quot8-quot-dela-235418.
Reis, Cabrita, e Jorge Molder. «Jorge Molder entrevista Pedro Cabrita Reis». *Pedro Cabrita Reis: Fundação*, 2006.
Reis, Cabrita, e Santiago B. Olmo. «Buscando lo esencial: entrevista». *Lapiz*, Março de 1993.
Reis, Cabrita, Michael Tarantino, Vera Velez, David Prescott, e Victoria Hartnack. «Adrian Searle entrevista Pedro Cabrita Reis». Em *Pedro Cabrita Reis*, 67–99. Ostfildern-Ruit Lisboa Porto: Hatje Cantz Publishers ; Ministério da Cultura; Fundação de Serralves, 2003.

Reis, Pedro Cabrita, e Gabriela Raposo. Conversa entre Pedro Cabrita Reis e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?» Áudio e vídeo, de Fevereiro de de 2015.
Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London, New York: I. B. Tauris, 2006.
Ribeiro, João de Lima Mendes. «Arquitectura e espaço cénico: um percurso biográfico». s.n., 2008.
———. *Arquitecturas em Palco*. Traduzido por Daniel Boyce. Coimbra: Instituto das Artes: Almedina, 2007.
Ribeiro, João Mendes, e Pedro Mendes. «Entrevista a João Mendes Ribeiro: sinto-me um arquitecto de cena». *Arquitectura Construção*, Agosto - Setembro de 2009.
Ribeiro, João Mendes, e Gabriela Raposo. Conversa entre João Mendes Ribeiro e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na sua obra?» Áudio e vídeo, 27 de Janeiro de 2015.
Rosengarten, Ruth. «A Arte de Relacionar: Fernanda Fragateiro Em Context». *Dardo Magazine, Santiago de Compostela*, Setembro de 2009.
———. «A Arte de Relacionar: Fernanda Fragateiro em Contexto». *Dardo Magazine*, Junho de 2009.
Rossi, Aldo. *A arquitectura da cidade, 1966*. Traduzido por José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins. Lisboa: Cosmos, 1977.
Rowe, Colin, e Fred Koetter. *Collage City*. New edition edition. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978.
Rowe, Colin, e Robert Slutzky. «Transparency: Literal and Phenomenal». *Perspecta*, 1963.
Sagmeiter, Rudolf. «Olafur Eliasson at the Kunsthaus Bregenz». Em *The mediated motion*, por Olafur Eliasson e Günther Vogt, 42–46. Köln: Buchhandlung Walther König, 2001.
Salema, Isabel. «O betão encontrou o basalto e isso deu cinzento mais escuro». *PÚBLICO*, de Abril de de 2015. http://www.publico.pt/n1691575.
———. «O betão encontrou o basalto e isso deu cinzento mais escuro». *PÚBLICO*. de Abril de de 2015.
Salgado, José. «Espaços Expositivos de Álvaro Siza». Em *Álvaro Siza expor on display*, 25–41. Porto: Fundação de Serralves, 2005.
Samuel, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. 1st Edition. edition. Basel: Birkhäuser Architecture, 2010.
Sandqvist, Gertrud. «Escultura Revisitada». Em *Maison Tropicale, Ângela Ferreira*, 20–34. Lisboa: Manchete, 2007.
Santos, José Paulo dos, Peter Testa, e Kenneth Frampton. *Álvaro Siza: Works and Projects 1954-1992*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
Sardo, Delfim. «Casa, Silêncio, melancolia, vigília. Notas sobre o trabalho recente de Pedro Cabrita Reis». Em *A Visão em Apneia: Escritos Sobre Artistas*, 337–42. Lisboa: Babel, 2011.
———. «Das mãos dos construtores II: Pedro Cabrita Reis». Traduzido por Mark Raishbrook, 1994.
———. «Ecologia Emocional». Em *Caixa para guardar o vazio*, 31–40. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
———. «Liminal». *Aires Mateus*, 2005.
———. «O exercício experimental da liberdade: sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea». s.n., 2012.
———. «Quando a Arte fala Arquitectura- Construir, Desconstruir, Habitar». Em *Falemos de Casas: Quando a Arte fala Arquitectura*, 27–43. Lisboa: Athena, 2010.
Sardo, Delfim, Jacinto Lageira, Helena Barranha, José Mateus, e Rui Abreu Dantas. *Falemos de casas: quando a arte fala arquitectura*. Lisboa: Athena, 2010.
Schezen, Roberto. «Adolf Loos: El arquitecto como maestro de obras». Em *Adolf Loos: arquitectura 1903-1932*, 14–21. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996.
Schmarsow, August. «The Essence of Architectural Creation». Em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, editado por Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou, ? Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1893.
Schulz-Dornburg, Julia. *Arte Y Arquitectura: Nuevas Afinidades*. Traduzido por Elena Llorens Pujol. Barcelona: Gustavo Gili, SA, cop., 2000.
Schwars, Dieter. «Favourite Places: Trabalhos de Pedro Cabrita Reis». Em *Pedro Cabrita Reis: One After Another, a Few Silent Steps von Pedro Cabrita Reis (2009) Gebundene Ausgabe*, 7–9. Hatje Cantz Verlag, 2009.
Shonfield, Katherine. *Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City*. London ; New York:

Routledge, 2000.
Siza, Álvaro. «Centro Cultural do [sic] S.E.C». *Architécti*, Julho de 1990.
Siza, Álvaro, e William J. R. Curtis. *Álvaro Siza, 1995-1999*. 95 vols. Madrid: El Croquis, 1999.
Siza, Álvaro, Dominique Machabert, e Laurent Beaudouin. *Álvaro Siza, uma questão de medida*. Traduzido por Vera Cabrita. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.
Siza, Álvaro, Ana Milheiro, e Eduardo Souto Moura. *Álvaro Siza: candidatura ao Prémio UIA Gold Medal, Prize Nominee, UIA*. Lisboa: OA-CDN, 2005.
Siza, Álvaro, e Eduardo Souto Moura. «Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro Siza Vieira: o arquitecto é um especialista em não ser especialista». *AAP*, Junho de 2012.
Siza, Álvaro, Eduardo Souto Moura, Gabriela Raposo, e Nuno Grande. Conversa entre Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Nuno Grande e Gabriela Raposo: «Podemos falar de espaço contaminado na vossa obra?» Áudio e vídeo, 7 de Março de 2015.
Smithson, Robert. «A Provisional Theory of Non-Sites (1968)». Em *Robert Smithson: the collected writings*, editado por Jack D. Flam, 364. Berkeley ; Los Angeles ; London: University of California Press, 1996.
———. «A Provisional Theory of Non-Sites (1968); Non-Site Number 2 (1968)». Em *Robert Smithson: The Collected Writings*, editado por Jack D. Flam, 2ª., 364–65. The Documents of Twentieth Century Art. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996.
———. «Cultural Confinement (1972)». Em *Robert Smithson: The Collected Writings*, editado por Jack D. Flam, 2ª., 154–56. The Documents of Twentieth Century Art. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996.
———. «Entropy and the New Monuments (1966)». Em *Robert Smithson: The Collected Writings*, editado por Jack D. Flam, 2ª., 10–23. The Documents of Twentieth Century Art. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996.
Smithson, Robert, e Jack D. Flam. *Robert Smithson: The Collected Writings*. The Documents of Twentieth Century Art. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996.
Smithson, Robert, Oppenheim, Gunther Uecker, Hans Haacke, e Richard Long. «Earth (1969), Symposium at White Museum, Cornell University». Em *Robert Smithson: The Collected Writings*, editado por Jeney e Jack D. Flam, 2ª., 177–87. The Documents of Twentieth Century Art. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1996.
Sousa, Anabela, João Pinharanda, João Fernandes, Nuno Faria, José Silva, Pedro Falcão, Rita Burmester, et al. *Prémio EDP Novos Artistas 2003*. Lisboa: EDP - Electricidade de Portugal, 2004.
Souto de Moura, Eduardo, e Nuno Grande. «Homecoming: A Conversation with Eduardo Souto de Moura». *El Croquis: Souto de Moura: 2005-2009 [Obras E Projectos]*, Junho de 2007.
———. *Souto Moura, 2005-2009, Teatros Del Mundo*. Editado por Richard C. Levene e Márquez Cecilia. 124.ª ed. Madrid: El Croquis Editorial, 2007.
Souto Moura, Eduardo, e Manuel Graça Dias. «Souto de Moura - Coleção Arquitetura - RTP Arquivo - RTP». Acedido 6 de Julho de 2015. http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1581&tm=22&visual=4.
«Spatial Agency: Haus-Rucker-Co». *Spatial Agency*. Acedido 1 de Julho de 2015. http://www.spatialagency.net/database/haus-rucker-co.
Stoner, Jill. *Toward a Minor Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2012.
Sullivan, Louis H. «The Tall Office Building Artistically Considered». *Lippincott's Magazine*. Março de 1896, The April Number edição.
Summers, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London ; New York: Phaidon Press, 2003.
Szeeman, Harald. *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*. Berne: Kunstalle Berne, 1969.
Taborda, Cláudia. «Figuras de espaço na arquitetura de um vazio». Em *Caixa para guardar o vazio*, 11–14. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
Tanizaki, Jun'Ichiro. *Elogio da sombra*. Traduzido por Margarida Gil Moreira e Pedro Serrano. Arquitectura 8. Lisboa: Relógio d'Água, 1933.
Tércio, Daniel. «Objectos Inteligentes e Corpos velozes». Em *Arquitecturas em Palco*, 43–50. Coimbra: Instituto das Artes, 2007.

Testa, Peter. «Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza». Em *Álvaro Siza expor on display*, 15–19. Porto: Fundação de Serralves, 2005.
Testa, Peter, e José Quintão. *A arquitectura de Álvaro Siza*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988.
Tostões, Ana. «Casa de chá». *PÚBLICO*, 27 de Janeiro de 2001. http://noticias/jornal/casa-de-cha-154123.
Trigueiros, Luiz, Paulo Martins Barata, Alexandre Alves Costa, e Kenneth Frampton. *Álvaro Siza 1954-1976*. Lisboa: Blau, 1997.
Tucker, William. *The Language of Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1981.
Tuñon, Emilio. «Sem Coelhos na Cartola». *Aires Mateus*, 2005.
Updike, John. *The Coup*. New York: Fawcett Crest, 1978.
Vale, Paulo Pires do. «Lugares preparados: Exercícios para guardar o vazio». *Secretariado Nacional Pastoral da Cultura*, 18 de Novembro de 2013. http://www.snpcultura.org/lugares_preparados_exercicios_para_guardar_o_vazio.html.
van Doesburg, Theo van, e Cornelis Eeteren. «No Caminho da Construção Colectiva, comentário ao Manifesto V (1923)». Em *Teoria e crítica de arquitectura: século XX*, editado por José Manuel Rodrigues, 136. Lisboa: Ordem dos Arquitectos Caleidoscópio, 2010.
Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 2nd Revised edition edition. New York : Boston: The Museum of Modern Art, New York, 1984.
Vergne, Philippe, e Yasmil Raymond. *Carl Andre Sculpture as Place, 1958–2010*. New Haven: Yale University Press, 2014.
Vidler, Anthony. *The architectural uncanny*. Cambridge [Massachusetts]: MIT press, cop., 1992.
———. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge [Massachusetts]: The MIT Press, 1992.
———. «The Third Typology, 1976». *Oppositions - Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, 1998.
———. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts ; London: MIT Press, 2000.
Vischer, Robert. «On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics». Em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, editado por Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou, ? Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1873.
«Vitra | Jean Prouvé». *VITRA*, 2013. http://www.vitra.com/en-us/corporation/designer/details/jean-prouve.
Wölfflin, Heinrich. «Prolegomena to a Psychology of Architecture». Em *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, editado por Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonomou, ? Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1886.
Zevi, Bruno. *Saber ver a Arquitectura, 1948*. 2ª. Lisboa: Arcádia, 1977.
Zien, Ruth Verde, e A. Pierson Clifford. «Álvaro Siza Shows How Architecture Can Be a Journey at the Iberê Camargo Museum». *Architectural Record*, Novembro de 2008. http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/archives/0811iberecamargo-1.asp.

Índice de Ilustrações

Capa. *Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974.
Pamela M. Lee, Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark (Cambridge, Massachusetts ; London: The Mit Press, 2000), 30.

Capítulo 1

1.1. Sucessão de espaços contíguos – *Raumplan* - Casa Muller, Adolf Loos, 1928. 45
August Sarnitz e Peter Gossel, *Loos* (Cologne: Taschen GmbH, 2003), 74.

1.2. Casa Moller, Adolf Loos, 1928. 46
Ibid., 66.

1.3. Casa Steiner, Adolf Loos, 1910. 46
Ibid., 42.

1.4. Casa Muller. 47
Ibid., 70.

1.5. Friedrich Kiesler, «Raumbühne», 1924. 48
Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Wien 1924 | © Friedrich Kiesler. Media Art Net, «Media Art Net | Kiesler, Friedrich: Raumbühne», text, (7 de Julho de 2016), http://www.medienkunstnetz.de/works/raumbuehne/.

1.6. Esquema de Alfred Barr para o catálogo da exposição Cubismo e Arte Abstracta (Nova Iorque, 1936), Museu de Arte Moderna. 49
Beatriz Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte* (Madrid: AKAL, 2006), 16.

1.7. *Proun Room*, El Lissitzky, 1923. 51
Monoskope, «Monoskope | El Lissitzky», text, (7 de Julho de 2016), https://monoskop.org/El_Lissitzky.

1.8. *Proun Interpenetrating Planes*, El Lissitzky, 1919-20. 52
Ibid.

1.9. *Proun 30-T* , El Lissitzky, 1920. 52
Ibid.

1.10. - 1.11. *Abstraktes Kabinett*, Kurt Schwitters, 1927-8. 53
Ibid.

1.12. *Merzbau*, Kurt Schwitters, 1923-36/7. 54
The Hannover *Merzbau* by Kurt Schwitters. Photo by Wilhelm Redemann, 1933. «MoMA | In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's Merzbau», acedido 7 de Julho de 2016, https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau.

1.13. Vista axonométrica de *Contra Construction Project*, Theo van Doesburg, 1923. 55
«Theo van Doesburg (Christian Emil Marie Küpper) | MoMA», acedido 7 de Julho de 2016, http://www.moma.org/collection/artists/6076.

1.14. Casa Schöder-Schräder, Gerrit Rietveld, 1924. 55
«Gallery of AD Classics: Rietveld Schroder House / Gerrit Rietveld - 6», *ArchDaily*, acedido 29 de Julho de 2016, http://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld/5037f33528ba0d599b000625-ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld-photo.

1.15. *Composição Vermelho, Azul, Verde e Amarelo*, Piet Mondrian, 1920. 56
Susanne Deicher, *Mondrian* (Taschen GmbH, 1995), 55.

1.16. Café Unie, Jacobus Johannes Pieter Oud, 1925. 56
«JJP Oud, Café de Unie in Rotterdam - 1925», *Architecture Lab*, 28 de Maio de 2014, http://architecturelab.net/jjp-oud-cafe-de-unie-in-rotterdam-1925/.

1.17. Cité dans l'Espace, Friedrich Kiesler, 1925. 56
Bundeskanzleramt Österreich / Kultursektion, «Kiesler Private Foundation | Kiesler, Friedrich: Chronology», text, *Austrian Friedrich and Lillian Kiesler Private Foundation*, (7 de Julho de 2016), http://www.kiesler.org/cms/index.php?idcat=18.
1.18. Cafe l'Aubette, Theo Van Doesberg, 1928. 57
«Theo Van Doesberg : Design Is History», acedido 7 de Julho de 2016, http://www.designishistory.com/1920/theo-van-doesberg/.
1.19. Maquete Cafe l'Aubette. 57
«Theo van Doesburg (Christian Emil Marie Küpper) | MoMA».
1.20. *Light-Space Modulator*, Laszló Moholy-Nagy, 1922. 58
«Light-Space Modulator | Bauhaus Online», acedido 14 de Janeiro de 2016, http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/light-space-modulator.
1.21. *Haus am Horn*, Georg Muche, 1923. 58
Ibid.
1.22. Diagrama publicado por Walter Gropius nos estatutos da Bauhaus em 1922. 59
Magdalena Droste, *Bauhaus* 1919-1933 (Köln [etc.]: Taschen, 2006), 35.
1.23. Convite para a *'Ausstellung für unbekannte Architekten' [Exposição de Arquitetos Desconhecidos]*. 59
Ibid., 42.
1.24. Exposição *'Ausstellung für unbekannte Architekten'*. 60
Ibid., 112.
1.25. *Zukunftskathedrale* [the catedral of the future], Lionel Feininger. 60
Ibid., 18.
1.26. Casa Sommerfeld, Walter Gropius e Adolf Meyer, 1921. 61
Ibid., 44.
1.27. Entrada Casa Sommerfeld. 61
Ibid., 45.
1.28. Obra realizada com folhas de papel do artista Gustav Hassenpflug, 1928. 62
Ibid., 142.
1.29. *(Untitled) Stack*, Donald Judd, 1967. 62
«Donald Judd. Untitled (Stack). 1967 | MoMA», *The Museum of Modern Art*, acedido 29 de Julho de 2016, http://www.moma.org/collection/works/81324.
1.30. Maison la Roche, Le Corbusier, 1923-24. 63
Photographer: Charles Gérard, Photographie. © FLC, 2014. Arquivo Fundação Le Corbusier.
1.31. Villa Savoye, Le Corbusier, 1929-31. 64
Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Poissy: Villa Savoye, 1928, Photographie. © FLC, 2014. Arquivo Fundação Le Corbusier.
1.32. Carta à Madame Meyer, Le Corbusier e Pierre Jeanerret, 1925. 65
Le Corbusier and Pierre Jeaneret, 1925. © FLC, 2014. Arquivo Fundação Le Corbusier.
1.33. *Promenade Architecturale*, fotografia de Marius Gravot. 66
Le Corbusier. Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Poissy: Villa Savoye, 1928. Photographe: Marius Gravot, Photographie. © FLC, 2014. Arquivo Fundação Le Corbusier.
1.34. Capa do livro *Inside the White Cube, the Ideology of the Gallery Space*. 68
Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (1976)* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979).
1.35. *Black Bather*, Lucio Fontana, 1933. Cimento colorido realizado para a *Villa-Studio for an artista* (design pelos arquitetos L. Figini e G. Pollinni), apresentado na 5ª Bienal de Milão. 71
Lucio Fontana, *Lucio Fontana, ed.* Enrico Crispolti e Rosela Siligato, trad. Mark Eaton e Felicity Lutz (Milan: Electa, 1998), 49.

1.36. *Relevos para o MonumentoVictory*, Lucio Fontana, 1937. Memorial nunca construído para a Praça da República, Milão, dos arquitetos R. Zavanella e E. Ciuti. 71
Ibid., 50.
1.37. *Monumento para Giuseppe Grandi*, Lucio Fontana, 1931. Obra nunca realizada. 72
Ibid., 48.
1.38. *Ambiente spaziale a la luce nera*, Lucio Fontana, 1949. 72
Ibid., 139.
1.39. *Ambiente Espacial*, para a Bienal de Veneza, Lucio Fontana, 1966. 73
Ibid., 322.
1.40. *Ambiente Espacial*, para a Coleção de Arte do Museu de Arte Contemporânea de Lyon, Lucio Fontana, 1967. 73
Ibid., 322.
1.41. *Ambiente Espacial*, para o Museu de Arte Contemporânea de Caracas, Lucio Fontana, 1968. 73
Ibid., 321.
1.42. *Untitled*, lacquer on galvanized iron, Donald Judd, 1968. 75
Dietmar Elger et al., *Donald Judd Colorist* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000), 29.
1.43. *Untitled*, clear anodized aluminum, Donald Judd, 1969. 75
Ibid., 41.
1.44. Instalação - seis obras em fibra de vidro e contraplacado, Robert Morris, Abril 1964, Dwan Gallery, Los Angeles. 76
Carl Andre et al., *Minimal art* (San Sebastian: Diputación Foral de Gipuzkoa Koldo Mitxelena Kulturunea, 1996), 58.
1.45. *Mirrowed Cubes*, Robert Morris, 1965-95. 76
Ibid., 177.
1.46. *Site*, Robert Morris, 1964. 77
Olivier Lussac, «Site © Robert Morris. 1964 (with Carolee Schneemann)», *artperformance.org*, acedido 11 de Julho de 2016, http://www.artperformance.org/article-20304611.html.
1.47. *Plywood Show*, Robert Morris, 1964, Green Gallery, Nova Iorque. 77
Maurice Berger e Robert Morris, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, Icon Editions 185 (New York [etc.]: Harper & Row, 1989), 12.
1.48. *Tilted Arc*, Richard Serra, 1981. 78
Clara Weyergraf-Serra, Martha Buskirk, e Richard Serra, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, An October Book (Cambridge [Massachusetts] ; London: The MIT Press, 1991), 52. © Anne Chauvet.
1.49. Desmontagem de *Tilted Arc*, 1989. 78
Ibid., 53. © Addison Thompson Architectural Photographs.
1.50. *Intersection II*, Richard Serra, 1993. 79
«“ Serra’s monumental ”Forty Years” review at MoMA - AO Art ObservedTM», acedido 29 de Julho de 2016, http://artobserved.com/2007/06/serra-in-review-moma-displays-forty-years-exhibit/.
1.51. *The Matter of Time*, Richard Serra, 2005, Guggenheim Museum, Bilbao. 80
«The Matter of Time», *Guggenheim Museum Bilbao*, acedido 29 de Julho de 2016, https://www.guggenheim-bilbao.es/en/works/the-matter-of-time/.
1.52. *Monument 7 for V. Tatlin*, Dan Flavin, 1966-9. 81
«Dan Flavin, “‘Monument’ for V. Tatlin” 1966–9», *Tate*, acedido 29 de Julho de 2016, http://www.tate.org.uk/art/artworks/flavin-monument-for-v-tatlin-t01323.
1.53. *A NONSITE (an indoor earthwork)*, Photostat, 12 1/2 x 10 1/2”, Robert Smithson, 1968. 82
«Robert Smithson», acedido 29 de Julho de 2016, http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_350.htm.

1.54. *Non Site*, Pine Barrens, Robert Smithson, 1968. 82
«Robert Smithson: A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey – 1968 | De kunst ondervraagd», acedido 29 de Julho de 2016, http://www.rudedo.be/amarant08/land-art/robert-smithson-1938-1973/robert-smithson-a-nonsite-pine-barrens-new-jersey-1968/smithson22/.
1.55. *Spiral of Jetty*, Robert Smithson, 1970, Great Salt Lake, Utah. 83
Maria Casanova e Harry Smith, *Robert Smithson: el paisaje entrópico una retrospectiva 1960-1973* (Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993), 197.
1.56. *Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974. 84
Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (Cambridge, Massachusetts ; London: The Mit Press, 2000), XI.
1.57. *Day's End*, Gordon Matta-Clark, 1975. 84
Ibid., 121.
1.58. - 1.59. *Splitting*. 85
Ibid., 32.
1.60. Day's End. 86
Ibid., 129.
1.61. Day's End. 86
Ibid., 124.

Capítulo 2

2.1. The Economist, Alice and Peter Smithson, 1959-64, Londres. 96
«A&A | Economist Building», acedido 11 de Julho de 2016, http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/929535e8.html.
2.2. The Economist. 96
Ibid.
2.3. Poster da Exposição 'This is Tomorrow', Richard Hamilton, 1956. 97
«This is Tomorrow: the work of Richard Hamilton | Art | Agenda», *Phaidon*, acedido 11 de Julho de 2016, http://www.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/23/this-is-tomorrow-the-work-of-richard-hamilton/.
2.4. *Maze*, Alice Aycock, 1972. 104
Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field (Originalemte Publicado Em October, Volume 8, Spring 1979)», em *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (New York: The New Press, 1998), 44, https://artforum.com/inprintarchive/id=34257.
2.5. *Perimeters/Pavillions/Decoy*, Mary Miss, 1978, Long Island. 105
Ibid., 37.
2.6. Chinati Foundation Contemporary Art Museum, Donald Judd, 1979. 111
«The Chinati Foundation | La Fundación Chinati», acedido 30 de Julho de 2016, https://www.chinati.org/visit/missionhistory.
2.7. Wexner Center for the Arts, Peter Eisenman, 1989, Ohio State University. 111
«Wexner Center for the Arts», *OpenBuildings*, acedido 30 de Julho de 2016, http://openbuildings.com/buildings/wexner-center-for-the-arts-profile-3126.
2.8. Museum of Modern Art, Hans Hollein, 1991, Frankfurt. 111
«The Museum ::: MMK Frankfurt am Main», acedido 30 de Julho de 2016, http://mmk-frankfurt.de/en/about/the-museum/.
2.9. Guggenheim Museum, Frank Gehry, 1997, Bilbao. 112
Nuno Grande, «Museumania: Museus de hoje, modelos de ontem», *Serralves*, 2009, 21.
2.10. Dia: Beacon Museum, Robert Irwin e OpenOffice Art+Architecture, 2003, Nova Iorque. 112
Ibid., 85.

2.11. Artillery Shed 2. Com 48 de um total de 100 objetos *'untitled mill-aluminum'* de Donald Judd, 1982-86. 113
Urs Peter Flückiger e Donald Judd, *Donald Judd: architecture in Marfa, Texas* (Basel ; Boston ; Berlin: Birkhauser, 2007), 81.
2.12. West Building, South Room, Obras de Judd, Marfa. 114
Ibid., 54–55.
2.13. Centro Pompidou, Renzo Piano e Richard Rogers, 1977, Paris. 116
«Centre Pompidou», acedido 30 de Julho de 2016, http://www.parisdigest.com/monument/centrepompidou.htm.
2.14. Tate Modern, Herzog & de Meuron, 2000, Londres. 117
«Constructing Tate Modern», acedido 30 de Julho de 2016, http://www.tate.org.uk/about/projects/constructing-tate-modern.
2.15. *House*, Rachel Whiteread, 1993, Londres. 123
Rachel Whiteread, James Lingwood, e Jon Bird, House (London: Phaidon ; Artangel, 1995), 66.
2.16. *Holocaust Memoria*l, Rachel Whiteread, 1995, Viena. 123
Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (London, New York: I.B. Tauris, 2006), 131.
2.17. *Water Tower*, Rachel Whiteread, 1998, Nova Iorque. 124
Ibid., 130.
2.18. *Embankment*, Rachel Whiteread, 2005, Tate Modern, Londres. 124
Rachel Whiteread, Catherine Wood, e Gordon Burn, *Rachel Whiteread: Embankment* (London: Tate Publishing, 2005), 41.
2.19. *Ghost*, Rachel Whiteread, 1990. 125
Rachel Whiteread, James Lingwood, e Jon Bird, *House* (London: Phaidon; Artangel, 1995), 18.
2.20. Museu Judaico, Daniel Liberskind, 2001, Berlim. 126
Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 135.
2.21. *Your Sun Machin*, Olafur Eliasson, 1997, Marc Foxx Gallery, Los Angeles, EUA. 128
Julia Schulz-Dornburg, *Arte Y Arquitectura: Nuevas Afinidades*, trad. Elena Llorens Pujol (Barcelona: Gustavo Gili, SA, cop., 2000), 30.
2.22. *Day's End*, Gordon Matta-Clark, 1975. 128
Lee, *Object to Be Destroyed*, 125.
2.23. *The Curious garden*, Olafur Eliasson 1997. 129
«The curious garden • Artwork • Studio Olafur Eliasson», acedido 12 de Julho de 2016, http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101680/the-curious-garden.
2.24. *The mediated motion*, Olafur Eliasson, 2001, acesso ao recinto d Kunsthale Bregens. 129
«The mediated motion • Exhibition • Studio Olafur Eliasson», acedido 12 de Julho de 2016, http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101073/the-mediated-motion.
2.25. *The mediated motion*, piso 1. 130
Ibid.
2.26. *The mediated motion*, sala de nevoeiro. 130
Ibid.
2.27. *The Weather Project,* Olafur Eliasson, 2003. 131
Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, 1 edition (Verso, 2013), 214.
2.28. *Who's afraid of Red, Yellow & Blue*, Robert Irwin, 2006-07. 131
Ibid., 208.
2.29. *Your circumspection disclosed*, Olafur Eliasson, 1999. 131
«Your circumspection disclosed • Search • Studio Olafur Eliasson», acedido 12 de Julho de 2016, http://olafureliasson.net/search?term=Your%20circumspection%20disclosed.
2.30. *One Square Meter House*, Didier Fiuza Faustino, 2006. 133
Didier Fiuza Faustino, «Protótipo de Habitação individual "One Square meter House", Paris. Didier Fíuza Faustino, Bureau des Mésarchitectures», *Arq'a*, Dezembro de 2008, 36.
2.31. *Body in Transit*, Didier Fiuza Faustino, 2000. 133
Ibid., 48.

2.32. *Stairway to Heaven*, Didier Fiuza Faustino, 2004. 134
Didier Fiuza Faustino, «Didier Fiuza Faustino-Bureau des Mésarchitectures: Espaço Público "Stairway to Heaven", Castelo Branco», *Arq'a*, Julho de 2007, 132.
2.33. *Sky is the Limit* – Casa de Chá, Didier Fiuza Faustino, 2008. 135
Ibid., 45.
2.34. *Sky is the Limit* – Casa de Chá. Faustino, 135
«Didier Fiuza Faustino-Bureau des Mésarchitectures», Julho de 2007, 46.
2.35. *Double Happiness*, Didier Fiúza Faustino, 2009, Shenzen & Hong Kong Biennale. 136
Luís Batista e João Mendes Ribeiro, «Produções Efémeras», *Arq'A*, Janeiro de 2010, 36.
2.36. Yokohama International Airport, FOA, 2002. 139
Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, 70.
2.37. Pavilhão Suiço *Hormonorium*, Décoster & Rham, 2002, Oitava Bienal de Arquitetura de Veneza. 139
Ibid., 55.
2.38. *The Broken Kilometer*, Walter de Maria, 1979. 140
Foster, *The Art-Architecture Complex*, 112.
2.39. *Monumento à III Internacional*, Vladimir Tatlin, 1919. Foster, 141
The Art-Architecture Complex, 194.
2.40. *Endless Space*, Friedrich Kiesker, 1950. 141
«AD Classics: Endless House / Friedrick Kiesler», *ArchDaily*, 11 de Abril de 2011, http://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler/.
2.41. Pavilhão *Visiones*, Álvaro Siza, 1992. 142
João Fernandes et al., *Álvaro Siza expor on display* (Porto: Fundação de Serralves, 2005), 148.
2.42. Armazém Ricola, Herzog & de Meuron, 1987, Laufen, Suiça. 143
«Modlar | Architecture Inspiration | Building Products | Discussion Forums», acedido 30 de Julho de 2016, http://www.modlar.com/.
2.43. Centro de Sinalização da Estação Ferroviária de Basileia, Herzog & de Meuron, 1994. 143
Richard C. Levene e Fernando Márquez Cecilia, eds., *Herzog & de Meuron: obras*, El Croquis, vol. 84 (Madrid, 1997), 71.
2.44. Estação Vinícola Dominus, Herzog & de Meuron, 1997. 144
«HERZOG & DE MEURON», acedido 30 de Julho de 2016, https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/126-150/137-dominus-winery/IMAGE.html.
2.45. *Untittled*, Donald Judd, 1991. 145
Elger et al., *Donald Judd Colorist*, 48.
2.46. *Magnesium-zinc Alloy Square*, Carl Andre, 1969. 145
Carl Andre et al., *Minimal art* (San Sebastian: Diputación Foral de Gipuzkoa Koldo Mitxelena Kulturunea, 1996), 154.
2.47. *Equivalent*, Carl Andre, 1966. 146
Andre et al., *Minimal art*, 153.
2.48. *Slow House*, Diller Scofidio, 1991, não construído. 147
Foster, *The Art-Architecture Complex*, 91.
2.49. *The Rotary Notary and His Hot Plate (delay in Glass)*, Diller Scofidio, 1987, multi-media performance), colaboração com Susan Mosakowski. 147
Ibid., 93.
2.50. *Blur Building*, Diller Scofidio e Renfro, 2002, *Expo.02*, Lago Neuchatel, Suiça. 148
Ibid., 99.
2.51. *Bubble*, Diller Scofidio e Renfro, 2012,Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington. 148
Elisabeth Diller, Ricardo Scofidio, e Charles Renfro, «BUBBLE: HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN EXPANSION | diller scofidio + renfro», *http://www.dsrny.com/*, *18 de Fevereiro de 2016, http://www.dsrny.com/projects/hirshhorn-bubble.*

2.52. ICA Instituto de Arte Contemporânea de Boston, Diller Scofidio e Renfro, 2006, Massachussets. 149
Elisabeth Diller e Gonçalo Furtado, «Diller Scofidio+Renfro com a arq./a. Performing the Critical», trad. Alexandra Loureiro, *Arq'a*, Dezembro de 2008, 54.

2.53. Estúdio de Dança - Escola Americana de Ballet, Diller Scofidio e Renfro, 2007, Nova Iorque. 149
Ibid., 64.

2.54. *Living Exhibition*, Pezo von Elrichshausen, 2012. 152
Pérez de Arce, «About the Singular, the Collective and Something Else», *A+U: A Monthly Journal of World Architecture and Urbanism*, Junho de 2013, 91.

2.55. *Homes for America*, Dan Graham, 1966-67. 152
Schulz-Dornburg, *Arte Y Arquitectura: Nuevas Afinidades*, 54.

2.56. 120 Doors Pavillion, Pezo von Elrichshausen, 2003, Concepcion, Chile. 153
«PEZO VON ELLRICHSHAUSEN - Mauricio Pezo & Sofia von Ellrichshausen», acedido 12 de Julho de 2016, http://pezo.cl/?m=1.

2.57. Casa Poli, Pezo von Elrichshausen 2005, Coliumo, Chile. 153
Ibid.

2.58. Casa Poli, vista interior. 154
Ibid.

2.59. *Circular*, Pezo von Elrichshausen, 2005, Londres. 154
Pérez de Arce, «A+U», 93.

2.60. *Soft Pavilion*, Pezo von Elrichshausen, 2011, Anchorage, EUA. 155
«PEZO VON ELLRICHSHAUSEN - Mauricio Pezo & Sofia von Ellrichshausen».

2.61. Casa Gago, vista do interior. 155
Ibid.

2.62. Casa Cien, vista do interior. 156
Ibid.

2.63. Museu Lamp, Pezo von Elrichshausen, 2013-, Concepcion, Chile, axonometria. 156
Ibid.

Capítulo 3

3.1. - 3.2. Casa de Chá da Boa Nova, Álvaro Siza, 1958-63. 161
Alexandre Alves Costa, ed., *Porto 1901-2001: guia de arquitectura moderna* (Porto: Ordem dos Arquitectos : Civilização, 2001), caderno 22.

3.3. Reservatório de água da Universidade de Aveiro, Álvaro Siza, 1988-89. 162
Álvaro Siza, Ana Milheiro, e Eduardo Souto Moura, *Álvaro Siza: candidatura ao Prémio UIA Gold Medal, Prize Nominee, UIA* (Lisboa: OA-CDN, 2005), 61.

3.4. Pavilhão da *Serpentine Gallery*, Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, 2008. 162
«Serpentine Gallery Pavilion 2005 by Alvaro Siza and Eduardo Souto de Moura with Cecil Balmond - Arup», *Serpentine Galleries*, acedido 26 de Julho de 2016, http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2005-alvaro-siza-and-eduardo-souto-de-moura-cecil-balmond-0.

3.5. Pavilhão efémero para a 13ª Bienal de Veneza de 2012, Álvaro Siza. 163
«Álvaro Siza Pavilion Will Remain at Venice Bienniale Until 2016 | ArchDaily», acedido 26 de Julho de 2016, http://www.archdaily.com/324754/alvaro-siza-pavilion-will-remain-at-venice-biennale-until-2016. © Nico Saieh.

3.6. Instalação *Sensing Spaces*, Álvaro Siza, 2014. 163
«Sensing Spaces | Exhibition | Royal Academy of Arts», acedido 26 de Julho de 2016, https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/sensing-spaces.

3.7. *Jangada de Pedra*, Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, 2015. 164
«“Jangada de Pedra” segue para Nova Iorque | SOLANCIS», acedido 26 de Julho de 2016, http://www.solancis.com/pt/noticias/jangada-de-pedra-segue-para-nova-iorque-durante-o-mes-de-abril.
3.8. Casa Alcino Cardoso, Álvaro Siza, 1971, Moledo. 164
Luiz Trigueiros et al., *Álvaro Siza 1954-1976* (Lisboa: Blau, 1997), 215.
3.9. Casa António Carlos Siza, Álvaro Siza, 1976-78, Sto. Tirso. 165
Peter Testa e José Quintão, *A arquitectura de Álvaro Siza* (Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988), 18.
3.10. Agência bancária do Banco Pinto e Sotto Mayor, Álvaro Siza, 1971-74, Oliveira de Azeméis. 166
Ibid., 12.
3.11. Comparação de obra de El Lissitzky “De Deux Carres” (1920) com a planta da Casa Carlos António Siza (1976-78). 167
Ibid., 30.
3.12. - 3.13. Casa Beires, Álvaro Siza, 1973-76, Póvoa do Varzim. 168
Trigueiros et al., *Álvaro Siza 1954-1976*, 163.
3.14. Vista Aérea das Piscinas das Marés, Leça da Palmeira. 169
Ibid., 29. © FG+SG Fernando Guerra.
3.15. - 3.16. Piscinas da Quinta da Conceição, Álvaro Siza, 1961. 170
Ibid., 44.
3.17. Planta de Implantação das Piscinas das Marés, 1954. 171
Ibid., 88.
3.18. Projeto da casa de campo em Tijolo, Mies van der Rohe, 1924. 172
Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe, 1886-1969, A Estrutura do Espaço* (Köln: Taschen, 2007), 26.
3.19. Taliesin West, Frank Loyd Wright, 1937, Scottsdale, EUA. 172
«AD Classics: Taliesin West / Frank Lloyd Wright | ArchDaily», acedido 27 de Julho de 2016, http://www.archdaily.com/123117/ad-classics-taliesin-west-frank-lloyd-wright.
3.20. *Broken Circle*, Robert Smithson, 1971, Holanda. 173
«Site/Sight/Cite: The Cinema of Nancy Holt – Pleasure Dome», acedido 27 de Julho de 2016, http://pdome.org/2014/sitesightcite-the-cinema-of-nancy-holt/. © Nancy Holt.
3.21. *Shift*, Richard Serra, 1970-72, Ontário. 173
«The significance of Richard Serra’s “Shift” | Tyler Green: Modern Art Notes | ARTINFO.com», acedido 27 de Julho de 2016, http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2013/06/the-significance-of-richard-serras-shift/.
3.22. - 3.29. Piscinas de Marés, Álvaro Siza, 1954-76,Leça da Palmeira. 178 - 179
© Gabriela Raposo.
3.30. Fundação Iberê-Camargo (FIC), Álvaro Siza, 1998-2008, Porto Alegre, Brasil. 181
«Galeria de Fundação Iberê Camargo / Alvaro Siza - 11», acedido 28 de Julho de 2016, http://www.archdaily.com.br/br/01-2498/fundacao-ibere-camargo-alvaro-siza/2498_2502. © Grazielle Bruscato
3.31. Esquiço de *Visiones*, Álvaro Siza, 1992. 182
João Fernandes et al., Álvaro Siza expor on display (Porto: Fundação de Serralves, 2005), 142.
3.32. Maquete de *Visiones*. 182
Ibid., 148.
3.33. Centro Cultural SESC, Lina Bo Bardi, 1977, Pompeia, S. Paulo. 184
«Clássicos da Arquitetura: SESC Pompéia / Lina Bo Bardi», *ArchDaily Brasil*, 5 de Novembro de 2013, http://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi.
3.34. Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier, 1939. 186
Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, 49.
3.35. Museu Solomon R. Guggenheim, Frank Loyd Wright, 1943-59, Nova Iorque. 187

«An American revolution - The Guggenheim by F.L. Wright», *Inexhibit magazine*, acedido 31 de Julho de 2016, http://www.inexhibit.com/case-studies/the-guggenheim-museum-an-american-revolution/.

3.36. Vista interior do Museu Solomon R. Guggenheim. 187
Ibid.

3.37. Fábrica van Nelle, Alvar Aalto, 1925-31, Roterdão. 188
«Van Nelle Factory l Rotterdam l The Netherlands - SkyscraperCity», acedido 3 de Agosto de 2016, http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=679584.

3.38. Esquiço de Álvaro Siza, FIC, 1998. 190
Fernandes et al., *Álvaro Siza expor on display*, 242.

3.39. - 3.42. Maquete, FIC. 190
Ibid., 250.

3.43. Vista Interior de FIC. 191
«Siza's Iberê Camargo Foundation and Herzog & de Meuron's 1111 Lincoln Road Win Inaugural MCHAP Award | ArchDaily», acedido 31 de Julho de 2016, http://www.archdaily.com/559518/siza-s-ibere-camargo-foundation-and-herzog-and-de-meuron-s-1111-lincoln-road-win-inaugural-mchap-award.

3.44. Vista Interior de FIC. 191
«Siza's Iberê Camargo Foundation and Herzog & de Meuron's 1111 Lincoln Road Win Inaugural MCHAP Award | ArchDaily». © FG+SG

3.45. Vista Exterior de FIC. 191
Grande, «Museumania», 116.

3.46. Vista Interior de FIC. 191
«Galeria de Fundação Iberê Camargo / Alvaro Siza - 11». © Grazielle Bruscato

3.47. Vista Interior de FIC. 191
«Galeria de Fundação Iberê Camargo / Alvaro Siza - 11», acedido 28 de Julho de 2016, http://www.archdaily.com.br/br/01-2498/fundacao-ibere-camargo-alvaro-siza/2498_2508. © Grazielle Bruscato

3.48. Pavilhão Industrial Ricola, Herzog & de Meuron, 1993, Mullhouse-Brunnstatt. 195
Levene e Márquez Cecilia, *Herzog & de Meuron*, 84, 99.

3.49. Conjunto do Burgo, Eduardo Souto Moura, 1991-2007, Porto. 196
Eduardo Souto de Moura e Nuno Grande, *Souto Moura, 2005-2009, Teatros Del Mundo*, ed. Richard C. Levene e Márquez Cecilia, 124.a ed. (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 33.

3.50. Referências de Souto Moura para o Burgo. 196
Eduardo Souto Moura et al., *Eduardo Souto Moura*, Monografias Blau (Lisboa: Blau, 1994), 169.

3.51. Referências de Souto Moura para o Burgo. 196
Ibid., 169.

3.52. Federal Center, Mies van der Rohe, 1959-74, e *Flamingo*, Alexander Calder, 1974, Federal Plaza, Chicago. 197
«AD Classics: Chicago Federal Center / Mies van der Rohe», *ArchDaily*, acedido 3 de Julho de 2015, http://www.archdaily.com/330700/ad-classics-chicago-federal-center-mies-van-der-rohe/.

3.53. Metro do Porto, Souto Moura, 1997-04. 198
Eduardo Souto Moura, *Eduardo Souto Moura, la naturalidad de las Cosas, 1995-2005*, ed. Fernando Márquez Cecilia e Richard C. Levene, El Croquis, vol. 124 (Madrid: El Croquis Editorial, 2005), 143.

3.54. Estádio do Braga, Souto Moura, 2000-03. 199
Ibid., 165.

3.55. Casa do Cinema de Manoel de Oliveira, Souto Moura, 1998-2003, Porto. 199
Eduardo Souto Moura, *Eduardo Souto Moura, la naturalidad de las Cosas, 1995-2005*, ed. Fernando Márquez Cecilia e Richard C. Levene, El Croquis, vol. 124 (Madrid: El Croquis Editorial, 2005), 135.

3.56. Casa das Artes, Souto Moura, 1981-91, Porto. 201
© Gabriela Raposo.
3.57. Casa Allen, José Marques da Silva, 1927, Porto. 201
«Casa de Allen - Direção Regional de Cultura do Norte», acedido 3 de Agosto de 2016, http://culturanorte.pt/pt/patrimonio/casa-de-allen/.
3.58. *Danteum*, Giuseppe Terragni, apresentado na Exposição de Roma em 1942, não construído. 202
The Danteum / Giuseppe Terragni ArchEyes», *ArchEyes*, 15 de Julho de 2016, http://archeyes.com/danteum-giuseppe-terragni/.
3.59. *Schunnemink Fork*, Richard Serra, 1991, Storm King Art Center, Hudson Valley. 203
«Richard Serra | Storm King Art Center», acedido 4 de Agosto de 2016, http://stormking.org/artist/richard-serra/.
3.60. Pavilhão de Ténis, Fernando Távora, Quinta da Conceição, 1956-60, Leça da Palmeira. 203
© Gabriela Raposo.
3.61. Muro na Quinta da Conceição, Fernando Távora, 1956-60, Leça da Palmeira. 204
© Gabriela Raposo
3.62. Casa de Nevogilde 2, Souto Moura, 1983-88. 204
Moura et al., *Eduardo Souto Moura*, 74.
3.63. Casa de Miramar, Souto Moura, 1987-91. 205
Ibid., 125.
3.64. Reconversão de uma ruína no Gerês, Souto Moura, 1980-82. 205
Ibid.,37.
3.65. *Cá Fora*, Souto Moura e Ângelo de Sousa, 2008, Instalação na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2008. 206
«Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza | afaconsult – Projetos de Engenharia», acedido 4 de Agosto de 2016, http://www.afaconsult.com/portfolio/315611/92/pavilhao-de-portugal-na-bienal-de-veneza.
3.66. *144 Aluminium Squares*, Carl Andre, 1969. 208
«Carl Andre, "144 Magnesium Square" 1969», *Tate*, acedido 4 de Agosto de 2016, http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767.
3.67. - 3.82. Casa das Artes. 210 - 213
© Gabriela Raposo.
3.83. - 3.85. Crematório de Uitzicht, Bélgica, Souto Moura, 2005-11. 215 - 216
© Luís Ferreira Alves, Arquivo Souto Moura.
3.86. - 3.87. Maquete, Crematório de Uitzicht. 217
Arquivo Souto Moura. Cortesia Arquiteto André Campos.
3.88. *Three Columns*, 2012, Pedro Cabrita Reis, edifício de laboratórios, Campus Novartis, Suiça. 218
© Pedro Cabrita Reis, arquivo Pedro Cabrita Reis.
3.89. - 3.92. Esquiços do autor, Crematório de Uitzicht. 224
Arquivo Souto Moura.
3.93. - 3.95. Exterior do Crematório de Uitzicht. 225
© Luís Ferreira Alves, Arquivo Souto Moura.
3.96. Vista do Pátio do Crematório com a obra *Looking at Silence* (2011), do artista Pedro Cabrita Reis. 225
© Luís Ferreira Alves, Arquivo Souto Moura.
3.97. - 3.100. Exterior do Crematório de Uitzicht. 226
© Luís Ferreira Alves, Arquivo Souto Moura.
3.101. - 3.104. Interior do Crematório de Uitzicht. 227
© Luís Ferreira Alves, Arquivo Souto Moura.
3.105. Café Muller, 1978, Pina Buasch. 231
Fábio Cypriano, *Pina Bausch* (Cosac Naify, 2005).

3.106. Casa de Chá em Montemor-o-Velho, João Mendes Ribeiro, 2000. 233
©Edgar Martins, arquivo João Mendes Ribeiro.
3.107. Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 1946-51, Ilinóis, Estados Unidos. 235
Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe, 1886-1969, A Estrutura do Espaço* (Köln: Taschen, 2007), 65.
3.108. *Uma Visitação*, cenografia de João Mendes Ribeiro, 1995. 237
João Mendes Ribeiro e Daniel Boyce, *Arquitecturas em Palco* (Coimbra: Instituto das Artes, 2007), 162. © António José Martins.
3.109. *Propriedade Privada*, cenografia de João Mendes Ribeiro, 1996. 237
João Mendes Ribeiro e Daniel Boyce, *Arquitecturas em Palco* (Coimbra: Instituto das Artes, 2007), 167. © José Fabião.
3.110. CAV, Centro de Artes Visuais, Pátio da Inquisição, Coimbra, 1997-2003. 238
José Manuel Fernandes, «Do Colégio das Artes à Rua de Sofia, novas modernidades no espaço urbano de Coimbra», *Monumentos*, Setembro de de 2006, 55.
3.111. *A Mala*, João Mendes Ribeiro, 1998. 239
Ribeiro e Boyce, *Arquitecturas em Palco*, 190. © Patrícia Almeida.
3.112. *La boîte-en-valise*, Marcel Duchamp, 1936/1968. 239
«MUSEUM OF MUSEUM — MoM», acedido 10 de Agosto de 2016, http://www.museumofmuseum.com/.
3.113. *Crate House*, Allan Wexler, 1991. 240
Vinyl Milford, «Allan Wexler, Crate House 1990», *Allan Wexler*, acedido 1 de Julho de 2015, http://www.allanwexlerstudio.com/.
3.114. *Le Modulor*, Le Corbusier, 1943-50. 240
«Fondation Le Corbusier - Projects - Le Modulor», acedido 16 de Setembro de 2016, http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en-en&itemPos=82&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65.
3.115. *Expedição LT28E*, Christian Hasucha, 1991-92. 241
Christian Hasucha, «Gereon Inger - Christian Hasucha», *INTERVENTIONEN*, acedido 1 de Julho de 2015, http://www.inger.de/verbindungen/unterkuenfte/hasucha/hochebene.html.
3.116. - 3.125. Casa de Chá. 244 - 245
© Gabriela Raposo.
3.126. - 3.127. Vista Interior da Casa de Chá, João Mendes Ribeiro, 2000. 245
© João Mendes Ribeiro, arquivo João Mendes Ribeiro.
3.128. Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, João Mendes Ribeiro e Menos é Mais Arquitectura, 2014. 247
© Gabriela Raposo.
3.129. Teatro Schaubühne, Peter Stein, 1978, Berlim. 252
«Haus_Das Haus_Architektur», *Schaubühne Berlin*, acedido 12 de Agosto de 2016, http://www.schaubuehne.de/en/pages/architecture.html.
3.130. Teatro Oficina, Lina Bo Bardi, 1984, S. Paulo. 252
«Gallery of LINA & GIO: THE LAST HUMANISTS: An Exhibit at the Architectural Association School of Architecture - 5», acedido 12 de Agosto de 2016, http://www.archdaily.com/208542/lina-gio-the-last-humanists-an-exhibit-at-the-architectural-association-school-of-architecture/teatro-oficina-0023.
3.131. Maquete, Arquipélago. Arquivo João Mendes Ribeiro. 256
© Menos é Mais Arquitectura. Arquivo João Mendes Ribeiro.
3.132. - 3.133. Praça/Pátio do Arquipélago. 256
© Gabriela Raposo.
3.134. - 3.135. Zona de entrada no Arquipélago. 257
© Gabriela Raposo.
3.136. Vista Exterior Arquipélago. 257
© Gabriela Raposo.

3.137. Vista a partir de uma das coberturas do Arquipélago. 257
©Gabriela Raposo.
3.138. Sala de trabalho do Arquipélago. 257
© Gabriela Raposo.
3.139. Escadas espaço expositivo do Arquipélago. 257
© Gabriela Raposo.
3.140. Celas expositivas do Arquipélago. 258
© Gabriela Raposo.
3.141. Acesso a sala de espetáculos do Arquipélago. 258
© Gabriela Raposo.
3.142. - 3.143. *Black Box* do Arquipélago. 258
© José Campos. Arquivo João Mendes Ribeiro.
3.144. Simulação do Monumento à Tolerância, Eduardo Chillida, 1995, Montanha de Tindaya. 263
«La familia Chillida cede a Canarias el proyecto Tindaya | Cultura | EL PAÍS», acedido 16 de Junho de 2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/24/actualidad/1427226626_084656.html. © Jesús Uriarte.
3.145. Pedreira em Monsaraz, Alentejo. 263
Arquivo Aires Mateus.
3.146. - 3.147. Casa de Monsaraz, Aires Mateus, 2007-, Alentejo. 264
© Ana Florêncio.
3.148. *Voids*, Aires Mateus, 2010. 266
«Praticar o Vazio», em *Voids* (Lisboa: Athena, Babel, 2011), 10.
3.149. *Radix*, Aires Mateus, 2012. 267
«Gallery of Venice Biennale 2012: Radix / Aires Mateus - 1», *ArchDaily*, acedido 22 de Setembro de 2016, http://www.archdaily.com/267567/venice-biennale-2012-radix-aires-mateus/bnl_aima_12.
3.150. Casa na Aroeira, Aires Mateus, 2008-10. 268
Arquivo Aires Mateus.
3.151. Casa de Alenquer, Aires Mateus, 1999-2002. 269
© Gabriela Raposo.
3.152. Maquete da Casa de Alenquer. 270
Arquivo Aires Mateus.
3.153. Ruína da Casa de Alenquer. 271
Ibid.
3.154. Casa de Alvalade. Maquete esquemática. Aires Mateus. 1999, Alentejo. Projeto não construído. 272
Ibid.
3.155. Igreja Bieta Gyorgis séc. XII (início da sua construção), Lalibela, na Etópia. 273
Ibid.
3.156. *Catso (White)*, James Turrell, 1967. 275
Craig E. Adcock e James Turrell, *James Turrell: The Art of Light and Space* (University of California Press, 1990), 30.
3.157. *Space that sees*, James Turrell, 1992, Museu de Israel, Jerusalém. 275
Ibid., 45.
3.158. Casa de Alenquer. 278
Arquivo Aires Mateus.
3.159. Casa de Alenquer. 278
© Gabriela Raposo.
3.160. Casa de Alenquer. 278
Arquivo Aires Mateus.
3.161. Casa de Alenquer. 278
Ibid..

3.162. Casa de Alenquer. 279
Ibid.
3.163. Casa de Alenquer. 279
Ibid.
3.164. Casa de Alenquer. 279
Ibid.
3.165. Casa de Alenquer. 279
Ibid.
3.166. Casa de Azeitão, Aires Mateus, 2000-03. 281
Ibid.
3.167. *Domus Demain, La Bande Active*, Yves Lion e François Leclercq, 1985. 282
Yves Lion e François Leclercq, «Domus Demain, La bande Active», *L'Architecture D'Aujoud'hui*, Set de 1987, 20.
3.168. *Untitled Black*, Robert Grosvenor, 1968. 286
Ulrich Loock, «Ambiguidade Perfeita», em Robert Grosvenor (Porto: Fundação de Serralves, 2005), 55.
3.169. *Transoxiania*, Robert Grosvenor, 1965. 287
Ibid., 48.
3.170. - 3.177. Casa de Azeitão. 290 - 291
© Gabriela Raposo.

Capítulo 4

4.1. *Alexandria*, Pedro Cabrita Reis, 1990, Convento de S. Francisco, Beja. 299
Pedro Cabrita Reis, *Pedro Cabrita Reis: One after another, a few silent steps*, ed. Hamburger Kunsthalle, Carré d'Art-Museé d'art contemporain de Nîmes, e Museu Coleção Berardo (Ostfildern: Hatje Cantz, cop., 2010), 210–11.
4.2. A Casa da Paixão e do Pensamento, Pedro Cabrita Reis, 1990. 301
«ALEXANDRE MELO: A CASA DA PAIXÃO E DO CONHECIMENTO», acedido 3 de Setembro de 2016, http://alexandremeloglobal.blogspot.pt/2015/03/a-casa-da-paixao-e-do-conhecimento.html.
4.3. *Das Echo der Welt I-III* (O Eco do Mundo), Pedro Cabrita Reis,1993-94. 302
Seara.com, «Um olhar mais atento», *Serralves*, acedido 3 de Setembro de 2016, http://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/um-olhar-mais-atento/?l=R&col=&cat=.
4.4. *A Room for a poet*, Pedro Cabrita Reis, 2000. 303
Reis, *Pedro Cabrita Reis: One after another, a few silent steps*, 241.
4.5. *Lounger Journeys*, Pedro Cabrita Reis, 2003, Pátio da Inquisição, Coimbra. 303
Ibid., 256–57.
4.6. *The Project*, Pedro Cabrita Reis, 2002. 305
Ibid, 253.
4.7. - 4.8. *Río*, Pedro Cabrita Reis, 1992. 307
© Pedro Cabrita Reis, arquivo Pedro Cabrita Reis.
4.9. *Das mãos dos construtores I*, Pedro Cabrita Reis, 1993. 309
Reis, *Pedro Cabrita Reis: One after another, a few silent steps*, 212–13.
4.10. *Palácio*, Pedro Cabrita Reis, 2005, Porto. 309
«Alexandre Pomar», *Alexandre Pomar*, acedido 16 de Setembro de 2016, http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/.
4.11. *Absent Names*, Pedro Cabrita Reis, 2004. 310
Reis, *Pedro Cabrita Reis: One after another, a few silent steps*, 254–55.
4.12. - 4.13. *A Remote Whisper*, Pedro Cabrita Reis, 2013. 313
© Pedro Cabrita Reis, arquivo Pedro CabritaReis.

4.14. *Monumento a Azevedo Perdigão*, Pedro Cabrita Reis, 1996, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 315
Reis, *Pedro Cabrita Reis: One after another, a few silent steps*, 251.
4.15. *Sites and Services*, Ângela ferreira, 1991-92. 318
Ibid. © Mário Valente.
4.16. *Zip Zap Circus*, Ângela Ferreira, 2002, Cidade do Cabo, África do Sul. 321
Ângela Ferreira, Ângela Ferreira: Zip Zap Circus School (Cape Town: Institute for Contemporary Art, 2002), 24-25.
4.17. *Circus School Village for LL.L and B*., Pancho Guedes, 1994. 321
Ibid., 13.
4.18. *Cathedral of Huts*, Pancho Guedes, 1972, Maciene, Gaza. 322
Ibid., 70.
4.19. *Zip Zap Circus*, Ângela Ferreira, 2000, Oeiras. 323
Ibid., 36–37.
4.20. *Casa Morcego*, Ângela Ferreira, 2006. 323
Jürgen Bock, «press_english.pdf», *DGARTES*, acedido 8 de Julho de 2015, http://www.dgartes.pt/veneza2007/ingles/press_english.pdf.
4.21. *Zip Zap Circus*, Ângela Ferreira, 2001, De Appel Arts Center, Amsterdão. 324
Ferreira, *Ângela Ferreira*, 38–39.
4.22. Maquete à escala real da *Villa* museu em Ellenwoude Meadow, Mies van der Rohe, 1912, Wassenaar, Haia. 325
«Joostmeuwissen.nl», acedido 3 de Setembro de 2016, http://www.joostmeuwissen.nl/blog/rijksacademie/.
4.23. *Fillis's Circus*, 1925, Cidade do Cabo África do Sul. 327
Ângela Ferreira, Ângela Ferreira: Zip Zap Circus School (Cape Town: Institute for Contemporary Art, 2002), 18-19.
4.24. - 4.27. *Zip Zap Circus*, Ângela Ferreira, 2001, Cidade do Cabo África do Sul. 330
Ibid., 22-23.
4.28. *Maison Tropicale*, Ângela Ferreira, 2007. 333
© Ângela Ferreira, arquivo Ângela Ferreira.
4.29. - 4.30. Maison Tropicale, Jean Prouvé, 1950, Brazaville. 334
Ângela Ferreira et al., *Ângela Ferreira: Maison tropicale* (Lisboa: Instituto das Artes, (2007), 32. © Ângela Ferreira.
4.31. Platô de implantação da Maison Tropicale de Niamey. 335
Ibid., 303.
4.32. - 4.33. Montagem da Maison Tropicale, 1949, Niamey. 336
Ibid., 4-5.
4.34. Maison Tropicale de Jean Prouvé, 1950, Brazaville. 339
Ibid, 41.
4.34. Montagem da Maison Tropicale de Jean Prouvé de Niamey em Paris. 339
Ibid, 43.
4.36. *Maison Tropicale*, Ângela Ferreira, 2007. 342
Ibid., 88-89. © Ângela Ferreira.
4.37. *Maison Tropicale*, Ângela Ferreira, 2007. 342
Ibid., 41. © Ângela Ferreira.
4.38. *Maison Tropicale*, Ângela Ferreira, 2007. 342
Ibid., 84-85. © Ângela Ferreira.
4.39. Maison Tropicale de Jean Prouvé, Brazaville. 342
Ibid., 41. © Renard Renoux.
4.40. Desenho para a *Maison Tropicale*, Ângela Ferreira. 342
Ibid, 24.

4.41. *Repousem*, Lúcio Costa, 1964, Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza de 1964. 346
«Folha.com - Ilustrada - Bienal de Veneza terá Lucio Costa e nova geração de arquitetos - 21/06/2012», *Folha online*, acedido 4 de Setembro de 2016, http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1107803-bienal-de-veneza-tera-lucio-costa-e-nova-geracao-de-arquitetos.shtml.
4.42. *(Not) thinking*, Fernanda Fragateiro, 2007, Casa da Música, Porto. 346
«Fernanda Fragateiro | (Not) thinking», acedido 4 de Setembro de 2016, http://www.fernandafragateiro.com/naopensar/index.htm.
4.43. *Exposição Invisibilidade*, Fernanda Fragateiro, 2009, Galeria Leme, São Paulo, Brasil. 347
Fernanda Fragateiro | Invisibilidade», acedido 4 de Setembro de 2016, http://www.fernandafragateiro.com/invisibilidade/index.htm.
4.44. *Gavetas duplas*, Fernanda Fragateiro, 2002. 347
Ibid.
4.45. *Looking at seeing and not Reading*, Fernanda Fragateiro, 2010. 349
«Fernanda Fragateiro | Looking at seeing and not reading», acedido 4 de Setembro de 2016, http://www.fernandafragateiro.com/looking/index.htm.
4.46.
4.46 *(Cut) Text Without* Words, Fernanda Fragateiro, 2012. 349
«Fernanda Fragateiro | (Cut) Text Without Words», acedido 4 de Setembro de 2016, http://www.fernandafragateiro.com/cut/index.htm.
4.47. *Air, earth, water, light, steel and time*, Fernanda Fragateiro, 2008, Casa da Cerca, Almada, Portugal. 350
«Fernanda Fragateiro | Air, earth, water, light, steel and time», acedido 4 de Setembro de 2016, http://www.fernandafragateiro.com/elements/index.htm.
4.48. *Desenho Suspenso***,** Fernanda Fragateiro, 2009, Parque Natural do Pisão, Alcabideche. 350
«Fernanda Fragateiro | Desenho suspenso», acedido 4 de Setembro de 2016, http://www.fernandafragateiro.com/suspenso/index.htm.
4.49. *R9F6PBRANCO*, Fernanda Fragateiro e Rui Mendes (arquiteto), 2013, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa. 351
«Fernanda Fragateiro | R9F6PBRANCO», acedido 4 de Setembro de 2016, http://www.fernandafragateiro.com/r9f6pbranco/index.htm.
4.50. *(Not) seeing*, Fernanda Fragateiro, 2008, Mosteiro de Alcobaça. 351
«Fernanda Fragateiro | (Not) seeing», acedido 4 de Setembro de 2016, http://www.fernandafragateiro.com/naover/index.htm.
4.51. *Two Adjacent Pavillions*, Dan Graham, 1978-81, Kröller-Müller Museum's sculpture park, The Netherlands. 352
«Dan Graham | Artists | Lisson Gallery», *Lisson Gallery*, acedido 24 de Julho de 2015, http://www.lissongallery.com/artists/dan-graham.
4.52. *Stones Against Diamonds*, Fernanda Fragateiro, 2014. 352
«Fernanda Fragateiro | Stones Against Diamonds», acedido 4 de Setembro de 2016, http://www.fernandafragateiro.com/stones/index.htm.
4.53. *Caixa para guardar o Vazio*, Fernanda Fragateiro, 2005, Claustro do Lar-Escola Santo António, Viseu. 353
Arquivo Fernanda Fragateiro, ©José Alfredo.
4.54. *Caixa para guardar o Vazio***.** 353
Arquivo Fernanda Fragateiro, ©José Alfredo.
4.55. - 4.56. Desenhos para a obra *Caixa para guardar o Vazio*. 360
Arquivo Fernanda Fragateiro.
4.57. - 4.58. Simulação no espaço de *Caixa para guardar o Vazio*. 360
Arquivo Fernanda Fragateiro.
4.59. Estojo. 361
Arquivo Fernanda Fragateiro.

4.60. - 4.63. *Caixa para guardar o Vazio*. 361
Arquivo Fernanda Fragateiro.
4.64. *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*. 363
Arquivo Fernanda Fragateiro.
4.65. *Memorial Antifascista*, Jochen Gertz e Esther Shalev-Gertz, 1986-93, Hamburgo. 367
Ruth Rosengarten, «A Arte de Relacionar: Fernanda Fragateiro em Contexto», *Dardo Magazine*, Junho de 2009, 117.
4.66. *The Missing House*, Christian Boltanski, 1990, *Grosshamburger Strasse*, Berlim. 367
«Berlin Memorials : Center for Holocaust & Genocide Studies : University of Minnesota», acedido 10 de Julho de 2015, http://chgs.umn.edu/museum/memorials/berlin/.
4.67. - 4.69. Desenhos para a obra *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*. 372
Arquivo Fernanda Fragateiro.
4.70. Maquete de *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*. 372
Arquivo Fernanda Fragateiro.
4.71. - 4.72. *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*. 373
Arquivo Fernanda Fragateiro.
4.73. - 4.74. Processo de obra de *In the vocabulary of profit there is no word for 'pity'*. 373
Arquivo Fernanda Fragateiro.
4.75. *Projecto ESAD*, Carlos Bunga, 2002, Caldas da Rainha. 379
Carlos Bunga et al., Carlos Bunga (Porto: Fundação de Serralves, cop., 2012), pg.195. ©Filipe Braga.
4.76. *Projecto Serralves*, Carlos Bunga 2003, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. 380
Ibid, pg.193. ©Filipe Braga.
4.77. *Marxitecture*, Carlos Bunga, 2006, Krome Gallery, Berlim, Alemanha. 380
Ibid., pg.105, 107. ©Filipe Braga.
4.78. *Simultâneo, Fragmentado, Descontínuo*, Carlos Bunga, 2010, 29ª Bienal de S. Paulo, Brasil. 381
Ibid, pg.71,73. ©Filipe Braga.
4.79. *Projeto SDAM*, Carlos Bunga, 2005, San Diego Art Museum, EUA. 381
Ibid., pg.157. ©Filipe Braga.
4.80. *Ágora*, Carlos Bunga, 2012, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. 383
Ibid., pg.22-23. ©Filipe Braga.
4.81. *Projeto Elba Benítez*, Carlos Bunga, 2005. 385
Ibid., pg.167. ©Filipe Braga.
4.82. *EXODUS*, Carlos Bunga, 2015, Exposição Artes Mundi 2015, Cardiff. 387
Carlos Bunga, *Artes Mundi 6* (Cardiff, Wales: Artes Mundi Prize Limited, 2014).
4.83. - 4.86. Esquiços do autor antes da realização da obra, Carlos Bunga, 2012. 390
Arquivo Carlos Bunga.
4.87. *Ágora*, Carlos Bunga, 2012, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. 391
Carlos Bunga et al., Carlos Bunga (Porto: Fundação de Serralves, cop., 2012), pg.21. ©Filipe Braga.
4.88. - 4.90. *Ágora*, Carlos Bunga, 2012, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. 391
Ibid., pg.24. ©Filipe Braga.
4.91. *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 393
Carlos Bunga et al., Carlos Bunga (Porto: Fundação de Serralves, cop., 2012), pg. 38-39. ©Filipe Braga.
4.92. Brother Claus Field Chapel, Peter Zumthor, 2007, Colónia. 395
Arquivo Peter Zumthor.
4.93. *Snake*, Richard Serra, 1994-97. 397
«Snake», *Guggenheim***,** 1 de Janeiro de 1994, acedido a 23 de Setembro de 2016, https://www.guggenheim.org/artwork/3.

4.94. *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 400
Ivo Mesquita, «Pinacoteca do Estado de São Paulo», Pinacoteca, 2012, http://www.pinacoteca.org.br.
4.95. *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 400
Ibid., pg. 40.
4.96. *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 400
Ibid., pg. 41.
4.97. *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 400
Ibid., pg. 42.
4.98. *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 401
Ibid.
4.99. *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 401
Carlos Bunga et al., Carlos Bunga (Porto: Fundação de Serralves, cop., 2012), pg. 38-39. ©Filipe Braga.
4.100. - 4.101. *Mausoléu*, Carlos Bunga, Museu Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 401
Ibid.

Anexos – Entrevistas aos autores dos Casos de estudo

Entrevista a João Mendes Ribeiro – 26 de Janeiro de 2015

Gabriela Raposo – De que forma a tua vida se relaciona com a arquitetura?

João Mendes Ribeiro – Como arquiteto, tem-se relacionado certamente com a arte, porque acho que a arquitetura vive exatamente nessa fronteira entre as ciências e a arte. É, claramente, um território híbrido e, portanto, essa relação é uma relação permanente. Em todo o caso, o facto de trabalhar também nas artes cénicas para teatro, para dança torna essa relação é mais efetiva. O meu despertar para as artes nasce por via das artes cénicas e, de qualquer forma, penso que a arquitetura tem sempre uma relação com as artes – seja por uma questão material, seja por uma questão espacial. Passa pela narrativa, pelo que os objetos arquitetónicos queiram dizer. Há sempre essa relação com as artes.

GR – Alguma vez viu uma obra de arquitetura que o impressionasse ou que lhe causasse uma espécie de revelação, que modificasse a tua relação com essa área disciplinar?

JMR – Há uma obra de dança – teatro, dança – da Pina Bausch: o 'Café Müller', que para mim foi uma obra de referência. Diria que conheci a Pina Bausch exatamente a partir desse trabalho, e depois a partir de uma entrevista – é curioso perceber o que está por trás desse trabalho. Há uma entrevista fabulosa da Pina Bausch, é uma edição da fundação Calouste Gulbenkian. Chama-se o Teatro Pina Bausch: fala, por um lado, na relação da Pina Bausch com os contextos e as cidades que vai percorrendo e, por outro lado, da noção de corpo que tem a ver com o dia a dia, com o espaço quotidiano, com as relações humanas, e da forma como se transporta para o palco, e também de verdades materiais, que é um tema que me interessava muito: como é que, sendo arquiteto, posso intervir no espaço cénico. Interessa-me muito esse confronto entre realidade e ficção, e no trabalho da Pina Bausch isso é claríssimo. Depois conheci o Ricardo Pais, um encenador, e antes falámos de um coreógrafo. Não estamos a falar de um artista plástico, mas foi assim, de facto. Conheci o Ricardo Pais e uma obra encenada por ele muitíssimo interessante, que tinha cenário do António Lagarto e que se chamava 'Fausto Fragmento[s] de Fernando Pessoa' e era um objeto cénico fantástico. A minha relação com o Ricardo Pais e algumas ideias e cruzamentos disciplinares entre a arquitetura e o teatro e a dança, e o teatro-dança, foram exatamente os pontos de partida do meu trabalho.

(…)

GR – Há algum artista, ou corrente artística com que se identifique de forma mais evidente? E transporte essa identificação para a sua prática profissional?

JMR – O princípio foi muito [ligado] às artes cénicas, depois fui descobrindo o trabalho da Fernanda Fragateiro que é muito curioso, porque dois trabalhos que tinha realizado para o palco – 'Propriedade Privada' com a Olga Roriz... também me interessa falar da Olga Roriz e nomeadamente deste trabalho, que foi um trabalho muito particular e muito importante no meu trajeto profissional. Roriz aproxima-se muito do teatro-dança da Pina Bausch – embora não goste muito que a comparem à Pina Bausch, mas ela é muito influenciada pelo trabalho da Pina Bausch. E descobri, anos mais tarde, duas peças da Fernanda Fragateiro que tinham muito a ver com os temas que eu tinha desenvolvido na 'Propriedade Privada', uma peça chamada *Continuum, Vazio e Variável* que tinha os mesmos propósitos: construir um muro que pode também ser passagem e obstáculo e que tem fachadas, ou planos que implicam a ação dos visitantes e que, no caso da cenografia, implica a ação dos intérpretes. Portanto, esta ideia de objeto que é mudo, que é abstrato, e que ganha significado das transformações e da ação dos intérpretes. É um

tema que me interessa muito, quer em arquitetura, quer nos objetos cénicos: a construção de objetos de arquitetura elementares que possam dizer muito com muito pouco, e que possam evocar ou transportar outros significados. (…). Descobre-se uma alcova, um espaço intimista, um espaço doméstico que [se] encontra também na obra de Fernanda Fragateiro *Caixa para guardar o vazio*. Mas tem exatamente os mesmos propósitos, que é pegar no objeto, que é muito abstrato, que se desdobra e se transforma com a ação dos intérpretes, e interpela também os espetadores e visitantes. A partir daí, achei que me identificava muito com o trabalho da Fernanda Fragateiro e comecei a conhecer de perto o seu trabalho, e passou a ser uma referência dos meus trabalhos. Diria que há um trabalho que é muito próximo, um trabalho que fiz para o Paulo Ribeiro que se chama 'Paisagem' onde o negro é cor, e tinha a ver com um projeto que a Fernanda Fragateiro tinha desenvolvido que se chamava *Casa Pátio*. (…) E aí interessou-me muito o trabalho da Fernanda Fragateiro, em particular um trabalho que ela construiu, que é uma espécie de instalação na Casa da Cerca em Almada. Não tem a ver tanto com a questão espacial, tem muito mais a ver com a questão material: a utilização do inox polido, que ali também teve uma componente muito experimental, pois não consegui fazer nem à primeira nem à segunda, a para se transformar num espelho e anular a arquitetura... Se há um trabalho muito presente é o trabalho da Fernanda Fragateiro, quer nos objetos cénicos, quer na própria arquitetura – e, se calhar, uma clara influência desse trabalho. Depois, numa série de ocasiões, tem havido essa relação de quase amizade, a partir do momento em que nos conhecemos vamo-nos relacionando. Fiz um objeto para o Colégio das Artes, é uma instalação e a Fernanda Fragateiro trabalhou sobre esse objeto também. E acho que há uma empatia, uma relação, muito, muito forte, porque ela percebe de forma muito clara as minhas intenções. E acho que ela também se relaciona sempre de uma forma muito sensível com os meus projetos. Há uma empatia muito clara.

GR – A arte tem influência no seu entendimento de espaço? Se sim, como? Ou encontra na arte respostas para o sentido de espaço/espacialidade dos seus projetos arquitetónicos?

JMR – Talvez o espaço não seja a primeira premissa, mas o material é muito importante – o modo de construir, a escolha do material. Mas o primeiro não é tanto a forma, é a capacidade de o objeto evocar ideias. E isso interessa-me muito, pois tem muito a ver com dramaturgia e com espaço teatral, interessa-me muito o significado. Isto é aquilo que me parece muito interessante nos projetos artísticos, a capacidade de evocar significados que podem ser distintos conforme os visitantes, conforme quem olha. Mas, muitas vezes, a partir de metáforas, de ideias que são muito precisas, pois – do ponto de vista conceptual – há uma ideia que é clara. A arte tem essa capacidade precisa de formular os problemas, embora depois possa deixar em aberto a capacidade de cada pessoa olhar de forma diferente para esse objeto. (…) Em todo o caso, há um tema que é muito importante e tem a ver com a questão espacial, mas tem muito a ver com a questão do corpo: entender a arquitetura ou os objetos cénicos como extensões do corpo – espaços e objetos como extensão do corpo. Essa relação do corpo com o espaço interessa-me de forma muito particular. Encontro-a de forma muito clara em projetos que desenvolvi, e a Fernanda Fragateiro também. A Fernanda, nas suas intervenções, tem muito essa noção do lugar, relaciona-se com o espaço, construções no espaço. Agrada-me muito pegar num espaço pré-existente, por exemplo, a noção de chão. Para mim, a noção de chão... tem a ver com o espaço, mas tem muito a ver com a ação física do corpo em movimento – pois é no chão que os movimentos acontecem. Portanto, a dificuldade, se é um obstáculo, se é se não é, se funciona como um material quente, se não funciona, se é transparente, se não é transparente... Esta relação física e direta do corpo em movimento interessa-me de forma muito particular. Não consigo pensar no espaço sem pensar no corpo, isto é, nunca é um espaço com a ausência ou a presença do corpo. Nos trabalhos da Fernanda Fragateiro isso acontece de forma muito evidente, e posso dizer que tem muito a ver com o trabalho da Pina Bausch. Há uma coisa muito interessante no trabalho da Pina Bausch: a ela não lhe interessa muito a expressão ou o movimento porque sim, mas interessa-lhe muito porque é que o intérprete faz aquele movimento, aquilo que é anterior ao movimento. Questiona o movimento a partir desta interrogação, e de alguma forma ele é muito contaminado pelos próprios materiais que definem o espaço. (…) Os materiais acabam por

ser muito importantes, associados também à materialização, à definição de um espaço – mesmo que as paredes possam não estar definidas, o desenho do pavimento sugere paredes, pode ser apenas uma evocação. (…)

GR – Parte do estudo em curso procura estabelecer relações na forma como a arte e a arquitetura se relacionam com os conceitos de espaço do século XX. No início do século XX até à Segunda Guerra Mundial a arquitetura equaciona conceitos e teorias da experimentação vanguardista sobre o espaço, através do Cubismo, *Readymade*, *Raumplan*, Construtivismo, Neoplasticismo, da Bauhaus e *Gesamkunstwerk*, *Promenade Architectural* e *Plan Libre*. Após a Segunda Guerra Mundial, o questionar desse espaço passa para o lado da arte, através dos conceitos associados ao *Fluxus*, Minimalismo, Entropia, *Non-Site*, Arte Conceptual, *Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, *Anarchitecture* e a reinterpretação do Minimalismo dos anos 1990. Qual a importância destes conceitos na sua obra?

JMR – Acho que, a partir do momento em que a arte sai dos museus – e não é apenas colocada uma peça numa parede – contamina o espaço. A noção de lugar parece-me fundamental, e isso transforma também muito a relação da arte com os visitantes. Aliás, também é um dos temas que está de alguma forma retratado no projeto de arquitetura para o Centro de Arte Contemporânea dos Açores, nomeadamente na conceção de cena integral, que é, de alguma forma, pensarmos que a relação com a cidade e a relação com arte [pode] sair do espaço formatado, do espaço convencional, para outros lugares. É claramente um tema fundamental e contemporâneo. Essa influência acontece de forma muito clara, mas eu diria que, no meu trabalho, a questão do Minimalismo pode-se colocar. Porque, de alguma forma, é um ponto de partida para depois se deixar contaminar por outras coisas. O ponto de partida desta ideia de abstração do objeto mudo, que não comunica para se tornar em algo de significante, implicando a questão vivencial, a relação com o corpo... só a partir daí se torna reconhecida a sua utilização. Interessa-me-me muito essa ideia – nomeadamente do Minimalismo – de dizer muito com muito pouco. Mas depois necessito dessa contaminação para significar coisas diferentes, para evocar coisas diferentes. Aqui há uma diferença muito clara, mas a ideia é a experiência espacial do lugar interessa-me de forma muito particular.

GR – Quais considera serem as tuas duas obras que, a nível da espacialidade alcançada, ou pela forma como se relacionam com o espaço envolvente, revelam mais influência, ou que sejam mais um reflexo da contaminação da arte como área disciplinar? Como isso acontece em cada uma das obras referidas?

JMR – A primeira é a Casa de Chá. E o meu primeiro projeto construído, mas onde é muito claro, onde há uma espécie de tema 'miesiano', mas que contamina pela ruína – e aqui aproximo-me muito das reflexões do Dan Graham. O Dan Graham também parte do imaginário 'miesiano', parte das referências do Mies [van der Rohe] para construir exatamente o oposto, que tem a ver com estes dois temas da ficção e da realidade. Por um lado, do que é a imagem real e o que é a imagem ficcional refletida e, portanto, tratava-se de construir um perímetro transparente. O ideal [seria] que ele não existisse, que apenas fosse evocado para que houvesse a possibilidade de habitar o Paço das Infantas que é uma ruína. Há aqui uma espécie de tentativa de voltar a habitar aquele espaço, construindo uma arquitetura também ausente e, por outro lado, esta ideia de palco está marcada naquele objeto que não toca nas ruínas, que é um plateau autónomo e também lhe cria essa artificialidade. Por um lado, havia esta vontade de dominar o exterior e o interior. Mas, simultaneamente, quem está no interior sente-se numa vitrina – cristaliza alguns momentos de utilização e remete para coisas diferentes e, portanto, havia um bocadinho este propósito de voltar a habitar aquele espaço tentando construir uma espécie de arquitetura ausente, se é que se pode falar assim. Por outro lado, também há uma tentativa de amarração, aquele objeto é muito autónomo mas, simultaneamente, vive muito das ruínas. Depois há mesmo uma tentativa, através de pequenos momentos de amarração às pré-existências – nomeadamente àquela janela que está no primeiro piso. Senti a necessidade de aceder àquele espaço desde o primeiro momento. Construi uma escada que tem

um grau de dificuldade de utilização, que tem a ver com um espaço mínimo de habitação, de espaço doméstico e de pôr em confronto o espaço mínimo doméstico com o espaço público. Também encontrei aí muitas analogias com a arte contemporânea, em particular com a arquitetura [do] [Didier] Fiúza Faustino, que tem uma peça que construiu anos mais tarde que tem exatamente o mesmo propósito. Mais uma vez, tem a ver muito com a implicação do corpo, com a necessidade de criar acontecimentos, eventos que têm a ver com o modo como se utilizam os momentos arquitetónicos. E, aí sim, encontro analogias com a arte contemporânea – muito claras. (…) Não me queria desviar, mas vou só fazer um parêntese pois o Centro de Artes Visuais [CAV] também tem muito a ver com a instalação. É a construção de objetos efémeros que tem a ver com um propósito, uma necessidade de hoje em confronto com uma pré-existência. Tem muito a ver com estes princípios de, por um lado, reabilitar a pré-existência como um edifício perene, e, por outro lado, intervir de novo com objetos, quase instalações, que são arquiteturas efémeras. Portanto, pôr em confronto o perene da arquitetura e o efémero dos objetos, que também aparece evidente nalguns trabalhos que tenho desenvolvido em reabilitação. Mas não queria falar da reabilitação do CAMA [Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas], queria mais falar de um espaço que estava definido no programa como espaço multifuncional, e que acho que seria eventualmente para o espaço performativo. Não era claro, mas o que achei foi que tinha aqui condições únicas para refletir, também, o que seria construir um espaço para as artes cénicas. E, alargando o espaço performativo, pode ser um espaço de contaminação com o teatro, com a dança, com a música. Pode ser tudo. Achei que tinha que criar um dispositivo muito flexível, que permitisse a presença de todas as disciplinas. E pareceu-me que tinha aqui condições para desenvolver um projeto particular, muito a partir da minha experiência com as artes cénicas. Mas aqui, claramente, como arquiteto, como projetista a construir um novo lugar de teatro – se quisermos, físico, e que permitisse trabalhar todas as disciplinas. Este projeto faz muito a síntese de toda a minha reflexão sobre as artes cénicas e performativas. Tem muito a ver com dois exemplos, duas referências que são muito claras: os dois momentos mais interessantes e particulares de questionar as artes cénicas contemporâneas. Um é um edifício reabilitado pelo Peter Stein em Berlim, o Teatro de Salzburgo, que é uma reabilitação de um edifício do Erich Mendelsohn de 1927. Constrói uma cena integral que é um espaço multifuncional e tem um palco corrido, uma teia corrida. Pode ser seccionado e conseguimos todo o tipo de cenas: cena frontal, cena bifrontal, cena lateral, cena em círculo, arena, todas as possibilidades de transformação. É uma referência clara: em Berlim, é com alta tecnologia; nos Açores, é com baixa tecnologia. Mas têm os mesmos propósitos. O outro é da Lina Bo Bardi, o Teatro Oficina. Acho que rompe completamente com o estereótipo de teatro, tem a ver com o teatro-rua, a ligação da cidade ao interior do quarteirão. Transformando o espaço teatral num espaço de rua, num espaço de 'passerelle' – se quisermos, construindo as bancadas em galerias verticais. E, portanto, havia dois temas importantes nesse trabalho: um era uma forte relação com o exterior, e fizemos um teatro transparente relacionado com o espaço público, com a definição de uma praça; tem a ver com isso dos anos 1960 que é pensar que, aquela praça, também pode ser um espaço de arte, e que o espaço interior pode estar fortemente relacionado com o espaço exterior; e tem a ver com o tema da Lina Bo Bardi. O outro tem a ver com a cena integral, com o trabalho feito pelo Peter Stein. A junção destes dois modelos tem a ver com a minha experiência e investigação, que também é clara na minha tese de doutoramento. Este projeto é o que faz esta relação entre a minha investigação das artes cénicas com a arquitetura de uma forma mais evidente com certeza.

(…)

GR – Faz-lhe sentido, ou identifica, nas obras referidas anteriormente, a existência de um espaço ao qual possamos chamar *espaço contaminado*, onde se encontram elementos provenientes de outra área disciplinar [diferente] da arquitetura? Se sim, o que considera que lhes confere essa característica? E o que contribuiu para que tais contaminações aconteçam especificamente nessas obras?

JMR – A resposta está dada, porque esta ideia de construção de espaços tem muito a ver com a forma como convoca o corpo. (…) Tem muito a ver com aquela janela que estava em cima [Casa de Chá de Montemor-o-Velho]. Aliás, quando tive de fazer o levantamento daquela janela, fui buscar uma escada

e fiquei sentado ali, naquela janela. Eu tenho que dar esta possibilidade de as pessoas poderem habitar este pequeno espaço. Portanto, esta noção de lugar convoca sempre o corpo, e é a ideia – se quisermos – de acontecimento, ou de evento, que me interessa de forma muito particular. Há uma componente espacial, por um lado, mas, por outro, [há] esta ideia do corpo em movimento, que está associada à ideia de acontecimento. (…) Há sempre uma componente espacial, mas há simultaneamente uma ideia de acontecimento associado à forma como o corpo percorre o espaço – sempre aquele espaço, e permite habitá-lo de forma muito clara. (…) Há uma espécie de multiplicação dos corpos, tudo aquilo ganha uma outra atmosfera.

GR – Mas quando falou do CAMA referiu contaminação... É uma síntese da sua experiência cénica, as contaminações e a espacialidade resume-se a outras espacialidades dentro do campo artístico?

JMR – Esse tem muito a ver com a questão espacial, mas tem a ver com outras influências, com o espaço performativo. Tem a ver com a possibilidade de o espaço ser mutante e se transformar em coisas diferentes. Mas as coisas que me interessam muito explorar partem muito dos objetos cénicos que, depois, se transportam para a arquitetura. (…) O que nós fizemos lá foi a cena integral, que tem a ver com esse projeto em Berlim – a possibilidade de se transformar num palco que pode ter características completamente diferentes, e opostas até, que é a possibilidade de ser um espaço muito flexível que se transforma de forma radical do ponto de vista espacial, e do ponto de vista dos intérpretes com o público, em particular. É sempre um tema fundamental quando se concebe um espetáculo – o mesmo, a mesma coisa, quando se fala em arte: como é que se faz a relação com o visitante. Pensando sempre na utilização e na relação do público com os intérpretes, o tema ali é o tema da flexibilidade e da capacidade de mutação ou transformação daquele lugar, daquele palco, para espaços completamente distintos. (…) Eu posso criar máscaras, barreiras, ou posso modelar o anfiteatro, que pode construir uma cena convencional ou tradicional. Isso, por um lado. Por outro, a forte relação com o exterior (…) Mas essa relação com a cidade parecia-me que vem dos anos 1960 – trazer a arte para o espaço público. Parecia-me também um dos temas interessantes do trabalho, mas talvez o tema mais importante seja o da flexibilidade. Ou seja, um espaço que permite todas as disciplinas e que é mutante em função daquilo que se quer dizer.

(…)

GR – A partir do século XX, fala-se de uma aproximação interdisciplinar entre arte e arquitetura. Acha que acontece? Se sim, como? Como pode acontecer sem que haja uma perda de identidade disciplinar?

JMR – Normalmente, convido artistas quando tenho problemas para resolver. É mais uma disciplina. (…) A grande diferença é que a obra de arte faz parte da construção do próprio espaço de arquitetura, isto não é uma coisa que se adiciona. Não é uma coisa que vem a seguir, não é uma coisa que se coloca na parede, não tem nada a ver com a ideia decorativa. Tem muito a ver com o objeto arquitetónico. Por isso, tem muito a ver com uma componente espacial muito importante, mesmo que se trate de um desenho de luz; e aí acho que há claramente um trabalho interdisciplinar. (…)

GR – As colaborações a que se assiste presentemente de arquitetos com artistas são uma forma de colaboração distinta daquela a que se assistiu nos anos 1950-1960 em Portugal. Parece que, então, a arte tinha um papel decorativo que ‘entrava’ no fim da obra do edifício. Presentemente a arte, quando faz parte de um projeto de arquitetura, surge logo na ‘ideia’. Concorda? Ou onde considera que assenta essa diferença presentemente?

JMR – Faz parte, é mais uma especialidade. No caso do meu trabalho com o Daniel [Blaufuks], faz

parte também de uma reflexão conjunta, e isso é que é muito interessante: encontro empatias com artistas, ou com encenadores e coreógrafos, de profissões diferentes, e há ali um espaço comum que é muito interessante. E, de alguma forma, permite definir o próprio campo disciplinar. Acho interessante que seja um espaço entre disciplinas, muitas vezes é importante para redefinir os próprios limites de cada disciplina. E é muito interessante e estimulante quando encontro outras pessoas, que são de outras áreas disciplinares, e conseguimos encontrar uma reflexão comum. É mais fácil de fazer – nem sempre, mas quase sempre – esta reflexão com criativos do que com o cliente, como é evidente [risos]. E daí a importância deste cruzamento disciplinar, com criativos é fácil de fazer.

Entrevista a Ângela Ferreira – 28 de Janeiro de 2015

Gabriela Raposo – De que forma a sua vida se relaciona com a arquitetura?

Ângela Ferreira – Vivemos em espaços arquitetónicos, em estrutura, em construções e, portanto, eu acho que todos nós temos uma relação íntima com a arquitetura. (…). A minha é consciente. Sou uma pessoa que se interessa pela arquitetura, pela arquitetura em geral e, portanto, sou uma pessoa que olha para ela e pensa em torno dela. Às vezes não conscientemente, como é óbvio, mas sim, a minha vida relaciona-se muito fortemente com a arquitetura. Ainda assim, é uma pergunta difícil de responder porque eu acho que a arquitetura, sendo uma componente tão presente na nossa vida, não é questionável. Tu não escolhes não estar com a arquitetura ou não viver com a arquitetura. (…)

(…) Eu nasci numa cidade muito específica, arquitetonicamente muito específica. Se me perguntares se é por isso que me interesso por arquitetura, eu posso responder que, por um lado sim, por outro não. Não sei, é difícil medir. (…)

No meu caso, acho que é por isso que tenho uma relação muito íntima com a arquitetura. É uma resposta difícil mas, para simplificar, diria que sim, que tenho uma enorme e forte relação com a arquitetura

GR – Alguma vez teve uma obra de arquitetura que a impressionasse ou que lhe causasse uma espécie de revelação, que modificasse a sua relação com essa área disciplinar?

AF – Eu não consigo identificar epifanias nesse sentido tão rápido e imediato da palavra, mas há obras até bastante singelas que me têm marcado muito ao longo do tempo e que me têm servido para iniciar grandes passos de pensamento. Uma delas, por exemplo, é uma casa dos anos 1960, do arquiteto Gabriël Theron (Gawie) Fagan, sobre a qual já fiz uma escultura que se chama *Casa Morcego*, que me impressionou e me persegue, e com a qual continuo a dialogar há já perto de trinta anos. Foi uma casa que conheci antes de começar a estudar arte – era uma jovem a acabar o liceu – e que me deixou curiosa, no sentido infantil da palavra. Mas é uma casa à qual eu volto sempre, ao ponto de pensar que gostava tanto de viver naquela casa, de pertencer àquela estrutura. (…) Por que não em arquitetura? É um projeto utópico. Nesse sentido trata-se de uma casa onde são profundamente marcantes os assuntos; como está inserida na paisagem, como funcionou politicamente na sua construção – a casa foi autoconstruída pelo arquiteto, pela sua família, implicando um projeto social, pedagógico e político. Não é político no sentido do Construtivismo, mas no sentido em que o arquiteto pegou na sua família e produziu uma coisa que geralmente não é produzida por um projeto familiar, como o 'home-schooling'. (…)

GR - Há algum arquiteto, ou corrente arquitetónica com que se identifique de forma mais evidente? E transporta essa identificação para a sua prática profissional?

AF – O modernismo. Não tenho interesses na arquitetura contemporânea. Mas sou leiga. Não me sinto obrigada a ser perita em arquitetura porque sou escultora e uso a arquitetura muito funcionalmente, como uma ferramenta. Mas o meu interesse situa-se na arquitetura modernista. Tanto na europeia e americana, como nas suas derivações, particularmente em África, por razões pessoais. Adoro ver um edifício do Rem Koolhaas, mas provavelmente nunca utilizarei uma das suas obras para o meu trabalho, pois não faz parte do discurso que me interessa estudar e explorar.

GR – A arquitetura tem influência no seu entendimento de espaço? Se sim, como? Encontra na arquitetura

respostas para o sentido de espaço / espacialidade dos seus projetos artísticos?

AF – Gosto muito destas perguntas, pois são questões que eu nunca faria a mim própria, e isso permite aprender. A definição de espaço para mim é muito difícil, subjetiva e variável. Várias definições de espaço, apesar de se poderem anular, não são obrigatoriamente contraditórias. Tenho, por isso, dificuldade em encontrar essa definição. No entanto, eu uso a arquitetura por razões que advêm da arquitetura mas não são, provavelmente, o filão normal da sua utilização. Eu chego à arquitetura por uma via tangencial. No início da minha prática, eu procurava formas de trabalhar politicamente em arte a vários níveis – trabalhar politicamente em arte não significa apenas tratar problemas políticos como o colonialismo, as injustiças das independências ou a escravatura. (…)

Quando queres fazer uma arte que trata essa abordagem, e não a fazes por uma metodologia política e reivindicativa, estás a entrar numa contradição fútil e, portanto, um dos grandes problemas que tive, quando comecei a fazer escultura, foi o facto de querer trabalhar assuntos políticos dentro do registo da arte contemporânea, no seu mais avançado estado de contemporaneidade, mas com uma metodologia política. A minha decisão, o meu pensamento – que tem a ver com um processo conceptual e não criativo – foi contradizer uma das coisas mais básicas na arte contemporânea, que era a sua impenetrabilidade. (…)

Portanto, a minha relação com a arquitetura tem muito a ver com o empréstimo que eu faço dos objetos arquitetónicos, e das suas qualidades formais. E essas qualidades incluem o espaço. Portanto sim, a ideia de espaço é sempre uma aprendizagem que faz parte do objeto que estou a estudar e de componentes formais em que pegarei sempre com muito gosto, particularmente na arquitetura modernista, em que o espaço é articulado sempre com muita verbosidade e consciência. Os modernistas eram, por natureza, pessoas lúcidas sobre as suas ambições em relação ao espaço – a limpeza do espaço, a quantidade de espaço, o respirar do espaço – são fatores articulados na arquitetura modernista.

GR – Parece que, a partir do ano 2000, é evidente uma recriação da arquitetura nas suas obras. Têm um domínio da escala arquitetónica impressionante, com a capacidade de recriar espaços. Encontram outra forma de contar a espacialidade que já se encontrava nos espaços arquitetónicos.

AF – Mas eu só estou a copiar os espaços. Às vezes é tão imediato como a citação, mas como estou a fazer escultura, tenho de alterar escalas. Então o objeto pode parecer deturpado e modificado mas, muitas vezes, é citação quase pura. Até tenho vergonha. Se há um edifício bem resolvido, não se pode repeti-lo.

Depois, há outra coisa no espaço, que é o facto da escultura, tal como a arquitetura, ter de se relacionar com o espaço, pois ela vai existir no espaço. Geralmente as esculturas estão inseridas noutras arquiteturas, por isso há duplas relações de espaço que são criadas. (…)

Por trabalhar tanto com a arquitetura, as minhas obras já transportam aspetos da arquitetura – como relações do espaço que são facilitadas. São aspetos que já giro com alguma facilidade. No entanto, mudar uma escultura de um sítio para o outro, é algo que me causa sempre ansiedade porque eu acho que há um sítio perfeito para as esculturas – nisso estou completamente de acordo com o Donald Judd – e é incrível como elas podem ficar menores quando apresentadas noutras circunstâncias. Acontece o mesmo com o inverso. Se a localização da primeira apresentação de uma escultura estiver errada, eu aproveito a segunda apresentação para corrigir a inserção no espaço e a própria escultura, e já me aconteceu melhorar uma escultura assim. Portanto, há essa relação com o espaço, mas é a forma como a escultura se integra nele.

GR – Parte do estudo em curso procura estabelecer relações na forma como a arte e a arquitetura

se relacionam com os conceitos de espaço do século XX. No início do século XX até à Segunda Guerra Mundial a arquitetura equaciona conceitos e teorias da experimentação vanguardista sobre o espaço, através do Cubismo, *Readymade*, *Raumplan*, Construtivismo, Neoplasticismo, da Bauhaus e *Gesamkunstwerk*, *Promenade Architectural* e *Plan Libre*. Após a Segunda Guerra Mundial, o questionar desse espaço passa para o lado da arte, através dos conceitos associados ao *Fluxus*, Minimalismo, Entropia, *Non-Site*, Arte Conceptual, *Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, *Anarchitecture* e a reinterpretação do Minimalismo dos anos 1990. Qual a importância destes conceitos na sua obra?

AF – Há uma coisa que é o espaço literal, definido e comensurável e depois há o espaço que não é literal, que tem outra natureza e que, essencialmente, é definido pelos pensadores da arte contemporânea na segunda metade do século XX, em que se procuram outros espaços de ação. No meu caso, tenho uma óbvia curiosidade 'ongoing' por alguns destes momentos que descreves aqui, do início do século XX até à Segunda Guerra Mundial, como é o caso do *Readymade*, do Construtivismo e da Bauhaus. Eu volto ao Construtivismo e ao *Readymade* por questões semelhantes, apesar de serem movimentos completamente diferentes – por razões políticas. O Construtivismo é, mais uma vez, desde o início do meu trabalho, uma fonte de inspiração. (…) O *Readymade*, o Marcel Duchamp em particular, representa uma ação tão radical, tão de rotura com tudo o que vem de trás, e tão fresca, que mesmo hoje é difícil imaginar uma duplicação daquele momento. Quando uma pessoa toma uma decisão daquelas e tem uma ação durante mais de cem anos, há uma quebra, uma rutura de tal maneira evocativa que continua a ser inspiradora. Toda a forma de trabalhar do Duchamp, a forma como geria o atelier, a sua prática que era semi-conceptual, semi-intuitiva – apesar de não apreciar o lado que explorou com a sua figura – mas os seus atos de criação foram marcantes. É algo a que volto com frequência, apesar ser ao Construtivismo que mais retorno. Em 2008 fiz um projeto grande sobre o Construtivismo – e com o *Readymade* não fiz isso. Acho que este último não é algo a que nos referimos especificamente, mas um critério que assumimos, uma posição que tomamos e, nesse sentido, é estruturante da sua maneira de estar e fazer arte. Finalmente a Bauhaus por outra via, pelo lado pedagógico, de projeto Bauhaus. Também se associa ao Construtivismo: a associação das várias artes, a utopia modernista. Eu sou muito nostálgica dessa utopia, e a nostalgia pode ser usada de forma construtiva. Eu acho mesmo que é preciso perseguir utopias. (…)

Relativamente à segunda metade do século XX, estou de acordo contigo. Há um fator na segunda metade do século XX: a arquitetura começa a ter um papel cada vez menos utópico e progressista e começa a envolver-se, à medida que o século avança, no projeto capitalista ostensivo, enquanto que a arte, durante os anos 1970 e 1980, se está a desenvolver exatamente no sentido oposto – está em franca dissolução e desmaterialização e reconfiguração – o que é que eu sou, o que é que eu faço, para que é que eu sirvo? *Fluxus*, *Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, aparecem aí no sentido de definir espaços de ação. Os espaços de ação deixam de ser espaços literais e terrenos e passam a ser espaços conceptuais, sociais, onde os diálogos passam por uma nova necessidade da arte contemporânea de ganhar novos espaços de ação, de forma a poder agir com a população e o seu público – que cada vez está mais esotérico e desmaterializado também. Mas este é o momento em que se questiona: 'Será que o objeto de arte é necessário?' As ostentações da desmaterialização correta do objeto fazem-se com estes grupos, sendo que a arquitetura nunca pode fazer isso porque é naturalmente um veículo material e, por mais sucinto que seja, nunca se pode desmaterializar sob pena de deixar de ser arquitetura. Ou não? Até que ponto um desenho de arquitetuta é arquitetura? Mas não está no seu discurso maior e não está no seu pensamento maior.

Eu fiz um projeto interior chamado *Zip Zap Circus* sobre uma arquitetura em que não existia um objeto – o desenho arquitetónico como desejo de algo, aquela fase em que a pessoa quer, encomenda, o arquiteto desenha, mas ainda não estamos lá.

Mas até que ponto o desenho do arquiteto está inserido na teoria da arquitetura? No entanto, nem o Fluxus, nem a *Arte Povera*, nem mesmo a *Process Art*, são momentos que me tocam só de tangência. Onde encontro a mais forte relação destes movimentos é com o Minimalismo e com a reinterpretação do Minimalismo dos anos 1990, da qual fiz parte de alguma maneira. (…) Na verdade, a minha relação

com o minimalismo começou no início dos anos 1980 e 1990. Nessa altura, comecei a interessar-me pelos estudos culturais e pela teoria pós-colonial e comecei a empatizar com essa forma de estar, teoricamente. Havia nesse momento uma grande necessidade de começar a analisar o modernismo e a sua grande narrativa, criticamente. Começaram também a analisar-se suas falhas, pois estava-se a tornar uma narrativa autocrática. O Donald Judd era um autocrata como o LC. Era igual. Portanto, a minha relação com o minimalismo era muito semelhante à da da arquitetura modernista, que era uma relação amor-ódio. Passa pela nostalgia, pelas qualidades dos espaços. Eu amo as caixas do Donald Judd, mas também as acho uma imposição em todos os sentidos: elitistas, separadas do mundo... Tenho muitos problemas com os objetos, tal como tenho muitos amores pelos objetos. Com o minimalismo tenho uma relação muito forte, que vai e vem no meu trabalho.

Quando cito Carl Andre ou Donal Judd, é numa exposição muito específica – a exposição considerada a primeira exposição minimal. Portanto, não é qualquer coisa do Carl Andre, são citações políticas. Quando vou a Judd, em Marfa, vou lá para tentar entender o mundo em que ele vivia, vou lá com um ponto de vista crítico. Mas ao mesmo tempo fico absolutamente deslumbrada com aquelas *artillery sheds*, com aqueles cem objetos de alumínio que são autênticas catedrais. São incríveis. A tensão desse amor-ódio tem sido extramente construtiva. Tenho dificuldade em falar disto de uma forma clara, pois é uma área do meu trabalho que é criativa, precisamente por não ser clara. Isto é problemático, mas vejamos como funciona, através da beleza que nos oferece, apesar de ser problemático. Essa tensão é criativa.

GR – A forma como chega ao Construtivismo teve alguma coisa a ver com o Minimalismo? Ou com a revisitação que os minimalistas fazem ao Construtivismo? Ou não?

AF – Não teve nada a ver. O Construtivismo veio bem antes do Minimalismo para mim. No tempo do Minimalismo, nos Estados Unidos, eles sabiam muito pouco dos Construtivistas, eram totalmente ignorantes sobre isso. Não te esqueças de que havia a Guerra Fria, e a informação tinha sido muito bloqueada. Eles conheciam, mas não como conhecemos agora. O sentido que eles tinham do que o Construtivismo tinha sido não é nada do que temos agora. Os primeiros grandes livros só se fazem nos anos 1980 e 1990. Portanto, quando o Carl Andre, o Bruce Naumann, o Dan Flavin, começam a trabalhar – este último fez vinte obras dedicado à Terceira Internacional – eles sabiam muito menos sobre o Construtivismo.

No tempo em que andei muito às voltas com o Judd, que era um teórico que escrevia muito, que prezava muito o seu poder intelectual, e que o tinha na intelligentsia nova-iorquina do tempo, lembro-me de ler algures, de ele próprio, que sabia pouco sobre o Construtivismo. Achei estranho, pois aprendi sobre o Construtivismo a partir do liceu e imaginei que eles tinham tido a mesma educação que nós. Afinal, não. Depois de investigar sobre isso, percebi que eles sabiam muito pouco sobre o que se tinha passado. Só alguns sabiam. Eu chego ao Minimalismo nos anos 1990, enquanto que o Construtivismo me acompanha desde o início da faculdade, desde o fim dos anos 1970. (…)

GR – Quais considera serem as suas duas obras que, a nível da espacialidade alcançada, ou pela forma como se relacionam com o espaço envolvente, revelam mais influência, ou que sejam mais um reflexo da contaminação da arquitectura como área disciplinar? (a primeira – ou mais antiga – e a mais recente) Como é que isso acontece em cada uma das obras referidas?

AF – *Sites and Services*, já te disse um bocadinho, e o trabalho em si, passou por eu tentar criar uma instalação tendo percebido que havia esta dualidade. Voltando à ideia de como eu trabalho, estou sempre a tentar fazer um trabalho que tenha uma metodologia coerente com o trabalho. Tinha percebido que havia esta dualidade entre o espaço político e o espaço e a história da arte. E então tentei inventar uma

instalação que permitisse que o observador estivesse a transitar entre uma coisa e outra. Apresento fotografias do espaço de arquitetura e a versão escultórica, modernista, conscientemente modernista, dos detalhes da arquitetura, na esperança de que a pessoa sinta vontade de ver ambas, faça este movimento e algo aconteça. Não sei muito bem o quê, mas essa é a minha intencionalidade

Quanto à mais recente, é sem dúvida o *SAAL*. Ambas no sentido da ideia de arquitetura e colaboração arquitetónica. A ideia do que é a participação num projeto criativo, do que é a colaboração. Durante a execução do projeto do SAAL voltámos a pensar no que é a participação do público. Estamos a ficar com uma sociedade desgastada, e com falta de interesse, portanto eu adorei o lado participativo do SAAL, porque não eram só os arquitetos que queriam que as pessoas participassem – as pessoas queriam participar e estavam empenhadas. E há ali relações difíceis, com tensões. O próprio Siza é incrível. Ele sublinha que não é desenhar para o comité, mas pela noção de participação. E quais os efeitos dessa colaboração? Eu achei que houve aí um espaço social estabelecido e foi muito refrescante. (…) Além do espaço, que é uma referência óbvia á estrutura arquitetónica, que serve de uma espécie de grelha para mostrar o vídeo, que serviu de palco para fazer a performance, há o voltar a esse espaço reacionário, a esse momento.

GR – Faz sentido para si, ou identifica, nas obras referidas anteriormente, a existência de um espaço ao qual possamos chamar *espaço contaminado*, onde se encontram elementos provenientes de outra área disciplinar à da sua origem? Se sim, o que considera que lhe confere essa característica? E o que contribuiu para que tais contaminações acontecessem especificamente nessas obras?

AF – Há obras marcantes no meu percurso: *Sites and Services*, *Double Sided*, *Zip Zap Circus*, *Maison Tropicale*. Nestas mais recentes, é mais difícil de perceber. O tempo é que ajuda a perceber se são marcantes ou não. Eu tenho dificuldade em dizer qual delas seria mais útil para ti. Não sei bem como defines espaço contaminado. Na *Maison Tropicale* – axiomática no meu trabalho – os assuntos do espaço nessa obra são completamente diferentes dos assuntos do SAAL. Primeiro, há o lado da redefinição da arquitetura – casa empacotada no contentor – que, por sua vez é outra arquitetura, em que há um esforço em que tenho que reconstruir esta casa mas não da maneira que fez Prouvé. Primeiro porque o Prouvé já o fez, e muito bem. Segundo, porque se a vou reconstruir tal qual ela é, será meramente uma celebração do mesmo. Por isso eu sabia que não podia reconstruir a casa, por isso o contentor aparece como solução, pois as casas foram de facto empacotadas em contentores. E a imagem aparece recorrentemente na minha investigação, na história das casas. As casas foram feitas em parte, isso permite reorganizar as casas, reconstruí-las com uma nova ordem estabelecida por mim, erguê-las de novo, mas como uma referência escultórica empacotada num objeto de trânsito. Por isso, ela deixa de ter um espaço real. A ideia de que ela está implantada num local deixa de ser possível, ela está permanentemente em trânsito, ali empacotada. O lado participativo de que eu gosto muito acontece, pois tu podes entrar na escultura e habitar essa casa sendo que nunca habitarás a casa que o Prouvé fez, mas todos os componentes simbolicamente estão lá. Os assuntos do espaço aí são muito diferentes. E depois tens a outra componente nesse trabalho que tem ainda mais a ver com o espaço e que passa por eu eu admitir que as casas tinham tido um lugar fixo, que o Prouvé as implantou com desenhos e tudo. Então, volto aos espaços a que elas pertenceram e documento (fotograficamente) a ausência das casas nesses espaços. São vários problemas de espaço que estão aí presentes. Mas o que queres em termos de espaço contaminado não é isso penso eu... (…)

O *Zip Zap Circus* é um projeto que também foi marcante e que teve imensas repercussões no meu trabalho e, mais uma vez por várias razões, é um projeto que nasce de uma espécie de curiosidade, uma referência a uma arquitetura sem implantação. Ele nasce precisamente do Mies e do Kröller-Müller, e daquela fotografia maravilhosa que vem do livro do Rem Koolhaas, do projeto da maquete com rodinhas que é empurrada na paisagem. O *Zip Zap Circus* nasce da curiosidade de fazer um objeto que seja desejado do ponto de vista da arquitetura e consciente. (…) Na primeira intervenção que fiz em Oeiras, fiquei profundamente triste com o resultado. Achei que não tinha feito justiça ao projeto. E depois tive a

sorte de me convidarem para o fazer na Holanda e, mais uma vez por questões de custos, andavamos à procura de soluções para construir uma coisa daquelas num espaço museológico. É aí que o Mies aparece, e o projeto ganha um novo significado, que é construir naqueles materiais muito mais temporários, a lona e a madeira – madeira essa que se torna paradigmática no meu trabalho. Eu nunca mais deixei de trabalhar com a madeira naquela maneira. A primeira vez foi com aquele projeto e, desde aí, cada nove em cada dez esculturas são feitas com madeira, incluíndo a *Casa Morcego*, SAAL, e algumas partes da *Maison Tropicale*. Mas quando ela ganha as rodinhas, ganha também significado do ponto de vista da sua localização no espaço e de como é que ela se articula.

É também a primeira vez que construo uma coluna no espaço para que ela possa ter um diálogo com o espaço – e depois há sempre uma componente que é tão leve.

O projeto tem duas partes maiores: duas componentes escultóricas muito grandes que são baseadas, um num balneário, e outro no espaço de treino dos miúdos. Mas há um terceiro componente escultórico do desenho do Pancho que é uma espécie de um pilar de cimento que segura uma vedação. Esse componente faz-se sempre e define o espaço e a relação espacial entre o objeto e o terceiro. Mas este pequenino é tão pequenino que nunca está no sítio certo, as pessoas empurram-no, principalmente as crianças. Num dia está num canto, no outro está noutro canto. E como é um objeto com um metro e meio de altura e setenta centímetros de largura, e tem rodinhas, basta tocar que ele anda. Houve ali uma quebra conceptual e formal que levou o projeto a outro ponto. Depois houve também a felicidade de o levar para Cape Town e de procurar um lugar de implantação – uma implantação real – que foi dada pelo fotógrafo David Goldblatt – que foi comigo ao espaço por baixo da autoestrada. É a pessoa com quem eu mais aprendi sobre arquitetura. Ele faz fotografias de edifícios – nos anos 1970 fez um livro muito conhecido, que se chamava 'South Africa: The Structures of Things Then', em que ele fotografa edifícios fascistas e as fotografias são de paisagens e edifícios. Elas não têm muito mais do que isso mas, de alguma maneira, ele politiza os edifícios, como lês a opressão numa arquitetura, e isso para mim foi uma enorme aprendizagem. Mas o David acaba por ser o fotógrafo do *Zip Zap Circus*. Fomos à paisagem os dois juntos, ainda a escultura não estava construída, e eu perguntei ao David: 'Onde é que achas que ponha a escultura?'. Ele olhou, olhou e disse: 'é aqui'.

Na altura, pensei: 'Não é um mau lugar. E claro que era o sítio perfeito. Para algumas coisas serve a experiência – aquele enquadramento das autoestradas, e o facto da participação se tornar um espaço real. (…)

Exatamente o mesmo acontece com a relação espacial. Eu escolhi três pontos muito específicos e eles apresentam-se sempre no espaço com essa relação. Depois há a fratura do pequenino que anda sempre perdido e a mesma coisa com a *Maison Tropicale*. A razão por que fiquei curiosa em relação às plataformas do Prouvé foi pelo fato de eu as ter redesenhado. Quando comecei o trabalho do Prouvé, usei uma técnica muito simples: 'eu não percebo nada do que vou fazer e isto é um projeto que mete imenso medo'. Ainda por cima tinha uma responsabilidade enorme de fazer um projeto para a bienal de Veneza. Então, os primeiros quinze dias passei-os a copiar os desenhos. Pensei: 'No mínimo vou entender como funcionava a cabeça dele'. Copiei as portas que têm as vigias de cobalto – como funcionavam tecnicamente lá dentro – fiz desenhos que adorei fazer, a copiar, e aprendi imenso. Aprendi a lógica de trabalho dele e desenhei as plataformas, e não só, as fundações, pois interessa-me o facto de as casas estarem encaixadas na terra. Aquilo que estava a ser construído por cima da terra e o que estava a ser construído por baixo da terra. E isso aparece na *Casa Morcego*. As fundações estão lá desenhadas a partir do Ravi. Ou seja, a arquitetura não começa acima da terra, mas onde realmente começa. Portanto as peças do Prouvé, no contexto da minha escultura, são feitas exatamente á medida dele, à escala dele. Os objetos eram transportados de barco em contentores, só alguns de avião – foram desenhados ao serviço do empacotamento que era necessário fazer. A única alteração que tive de fazer, á procura da escultura, foi fazê-las em madeira, e dar-lhes tridimensionalidade, pois muitas eram de chapas muito fininha, eram muito bidimensionais. Em vez de três centímetros, passam a ter dez centímetros, por exemplo.

Portanto, os projetos arquitetonicos são uma enorme fonte de trabalho, mas eu uso-os como me apetece. Posso usar a fotografia ou o desenho que o Prouvé fazia – e que representava o seu lado mais racista e colonial – das escolas, com as palmeiras e os pretinhos todos à volta. Dou uma no cravo e outra na

ferradura. Mas aproprio-me da obra toda, no sentido mais detalhado da palavra, para trabalhar com os meus projetos. O Prouvé é uma citação, aqueles componentes são todos uma citação. Desse ponto de vista, eu trabalho muito num campo contaminado. E não é com arquitetos. É o material que eles produzem que serve de ponto de partida para o meu trabalho. Gosto muito, pois liberta-me de tomar decisões formais. (…)

É bom ver uma arquiteta a fazer uma tese como a tua, pois os arquitetos sabem menos sobre arte contemporânea dos que os artistas contemporâneos sobre arquitetura.

GR – A arte alimenta-me para arquitetura.

GR – A partir do século XX fala-se de uma aproximação interdisciplinar entre arte e arquitetura. Acha que acontece? Se sim, como? Como pode acontecer sem que haja uma perda de identidade disciplinar?

AF – Agora vai havendo algumas exposições interessantes que juntam alguns de nós, que nos ocupamos deste assunto. (…)

Em termos gerais, há muitos artistas a cruzar as disciplinas e a criar 'critical knowlegde' que vai ser usada no campo da arquitetura. O inverso eu não conheço. Há espaços contaminados – estou a lembrar-me da exposição que a Gabriela Vaz Pinheiro comissariou em Guimarães, em que há um objeto do casal dos Archigram. Eles fizeram um projeto em que pegaram nos clubes de cinema de Guimarães, e pegaram nos trailers todos dos filmes de cinema, e fizeram uma estrutura em que entras mas ficas com os pés de fora. Ele é arquiteto e ela é artista. Ele é inglês e ela é polaca. (…) Na arquitetura vejo menos isso, mas é uma área frutífera – arquitetura, no sentido lato da palavra. Para mim, o Padrão dos Descobrimentos é arquitetura, mas poderá ser escultura ou um monumento. Um monumento e uma escultura, sejam o que forem, são áreas dialogantes.

Entrevista a Manuel Aires Mateus – 29 de Janeiro de 2015

Manuel Aires Mateus – Na Casa de Azeitão existe uma ideia espacial que é muito direta: não destruir a ideia de volume como espaço. Curiosamente, o dono da casa disse-me: '*Ah, agora quero ver como é que vais partir isto...*'. E a primeira reacção que tive foi: se partirmos este espaço, destruímos o valor que este volume tem como vazio. E então, o trabalho é todo à volta da ideia de manter a ideia de entidade espacial; por isso é que lá se mantêm o ar e depois aqueles volumes que são o ar, que é a sala, que é o espaço comum; e depois, os volumes dos quartos e dos espaços que são encerrados. A ideia é que eles flutuassem, ou seja, não tocam no teto, não tocam nas paredes. E, na verdade, do ponto de vista da perceção, tocam-se, agarram-se, como por uma aresta, uma espécie de impossibilidade arquitetónica, de impossibilidade física. E isso é uma coisa que, de alguma maneira, nos persegue sempre, que é uma relação com a construção que tem mais a ver com a formulação da escultura do que da arquitetura. Se olharmos para estas coisas de uma forma tradicional, em que a escultura procura o limite da sua capacidade de estar em pé e a arquitetura, de alguma maneira, tem uma espécie de tectónica que a suporta, nós... Ali, não nos interessa nada esse lado da tectónica, como não nos interessa numa série de obras; e o que nos interessa é essa ideia muito clara de espacialidade e volumetrias mas, sobretudo, de espacialidades, pois nós temos sempre essa ideia de que as volumetrias traduzem espacialidades e o espaço é que é o centro da arquitetura, como o cerne aqui do nosso trabalho. Mas ali a ideia é que aquilo toca uma esquina com uma esquina, portanto, uma impossibilidade; e depois há [um] recuado dentro dos caixilhos (em vidro?), a forma como tudo aquilo se mantém em pé. Mas isso é exatamente o mesmo raciocínio que leva à dupla laje na casa de Alenquer, em que os volumes se tornam puros porque o teto do espaço de baixo é independente do chão do espaço de cima. Ou seja, nós não temos uma laje que faz a relação entre o rés-do-chão e o primeiro andar, temos um teto para o rés-do-chão e um chão para o primeiro andar. E como eles são independentes, podem nascer espacialmente e volumetricamente de uma forma completamente independente. Uma espécie de princípio do nosso raciocínio mas que, de alguma maneira, dessa maneira, se aproxima menos dessa coerência tectónica e mais de um princípio da formulação da clareza volumétrica ou da clareza espacial. Para nós, isso foi, nesse princípio, muito determinante. E, de alguma maneira, isso também estabeleceu algumas fronteiras que nos interessaram muito nesse princípio.

Gabriela Raposo – Como é que tua vida se relaciona com a arquitetura?

MAM – A minha vida? Como a das outras pessoas. Há uma coisa de que gosto na arquitetura: não tem nem ordem física nem cronologias em relação à teoria ou à história da arte e da arquitetura. A arquitetura alimenta-se de tudo, alimenta-se da vida; vai buscar a qualquer ponto geográfico, a qualquer momento histórico, a qualquer ideia de passado, de futuro ou de geografia, ou de contexto – o que pode. De maneira que o que fazemos é, fundamentalmente, uma reflexão sobre problemas e sobre a vida, que na verdade não é muito distante do que faz qualquer arte. Para mim, a arte relaciona-se como para as outras pessoas, é uma espécie de fonte de alimento ou de prazer. E depois, o que uso ou não uso, nem eu próprio consigo antever, dominar. Há artistas que estão mais próximos do nosso trabalho, sim, é evidente! Há artistas que nos tocam com muita violência, sim. Depois, como é evidente, no que fazemos em arquitetura, há paralelos com alguns artistas que são muito óbvios e, aliás, revelamos sempre, não têm nada de particular. Mas com a arte temos essa espécie de relação que é muito... uma espécie de alimento. Interessa-me essa ideia da individualidade, de pensamento individual; portanto, nesse sentido, [é] uma ideia humanista. (…) Interessa-me muito alguns aspetos da arte, a arte dinamiza-nos a vida e a arte alimenta-se da vida.

GR - Alguma vez teve uma obra de arte que o impressionasse ou que lhe causasse uma espécie de epifania, ou revelação, que modificasse a sua relação com a arte até hoje?

MAM – Tinha que ser específica em alguns momentos. Quando era miúdo, era obrigado a ir ao ballet contemporâneo da Gulbenkian. (…) Até que uma vez vi o Cunningham; já não dançava, só andava, mas vi-o. Aprendi a gostar imenso de ballet, a adorar ballet, passei a ver as temporadas todas. E mesmo aquelas coisas de que eu não gostava – obviamente, não eram o Cunningham – passei a gostar delas, aprendi de repente uma parte. Na dança, consigo definir muito bem qual foi a obra que me marcou, nas outras coisas é mais difícil dizer qual foi a obra... Na arquitetura talvez conseguisse dizer que foi a San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini, que, de alguma maneira, não foi uma epifania, não tem esse grau. Cilindrou-me e fez-me pensar numa data de coisas, mas numa fase muito diferente da minha vida. Lembro-me de ir a Avignon e a espacialidade de Avignon ter sido muito determinante. Quando era miúdo fui a Roma e deixou-me siderado, como continua a deixar – é a cidade que me acompanha sempre. Mas lembro-me de ser miúdo e ir passar por lá uns tempos sozinho, e aproximar-me do tema da ruína – uma coisa que me passou a acompanhar. Isso eu consigo dizer. Agora, a pintura... ainda hoje fico atormentado cada vez que vejo um Caravaggio, há pintores que seguirei sempre apesar de não conseguir enunciar só um pintor. A primeira vez que vi uma exposição de Lucian Freud também fiquei impressionado. Hoje, um escultor que, para mim, foi determinante, foi o [Eduardo] Chillida. (…) Mas a primeira vez que vi um trabalho dele – e depois segui uma série de exposições dele, como em Madrid e Bilbau – passei uns dias a desenhar as peças dele. Aquela ideia da relação entre o cheio e o vazio, o vazio desenhar o cheio e o cheio desenhar o vazio, foi uma coisa que, num certo momento, me interessou imenso. Foi uma espécie de revelação, como foi a Rachel Whiteread num outro momento. Mas, na verdade, o escultor que me acompanha mais e me deixa mais surpreso, no sentido de 'golpe', é o Richard Serra. Acho que é o escultor que tem a ideia mais perto da arquitetura no sentido da experiência – da verdadeira experiência espacial: a ideia de que o espaço se desenha a partir da presença, e que a ausência é desenhada pela presença. Portanto, nós não desenhamos ausências, desenhamos presenças, presenças que definem ausências, e Serra é muito claro nesse aspeto. Aliás, é uma coisa de que eu gosto imenso, e gosto imenso de dizer também que é esta precisão que a arte tem, esta ideia de não haver fonte de escape. A arquitetura tem muitas fontes de escape. Nós ouvimos muito os arquitetos 'escaparem-se', ou por causa do programa, da dificuldade, do contexto, da realidade – 'escaparem' de muitas maneiras à precisão do seu trabalho. Os artistas não têm qualquer forma de escapatória, aquilo tem a precisão que tem, se não tem não é nada. E eu gosto imenso disso, e acho que os arquitetos também têm essa precisão e não têm direito a nenhuma desculpa. E gosto imenso dessa precisão, pois quando leio os textos do Serra e, fundamentalmente, quando vejo a obra dele, percebo a ideia de toda a precisão que pode estar contida em arquitetura; em que aquilo é exatamente aquilo, pois se não fosse exatamente aquilo, estava tudo perdido. E em arquitetura é exatamente o mesmo, só que nós tendemos a desculpar o não ser, porque é evidente que tendemos em chamar arquitetura à construção, como se pudéssemos chamar poesia à escrita; e há muita escrita e pouca poesia, e muita construção que não é arquitetura. (…)

GR – Acha que transporta essa identificação para a prática profissional?

MAM – Gosto fundamentalmente de estabelecer diálogos com pessoas que admiro. Os diálogos são surdos, a outra pessoa não está lá... pode-se ter um diálogo com o Borromini que morreu, com o Serra que não conheço e nunca vi, ou com o Chilida, que nunca vi, ou com a Rahel Whiteread. Nunca vi nenhum destes artistas que admiro, mas estabeleces diálogos e conversas com eles, estabeleces conversas. Da mesma maneira que tento estabelecer diálogos com o [Álvaro] Siza– enfim, esse já vi, mas nunca falei com ele, nunca estabeleci nenhum diálogo com ele. Os diálogos têm a ver com o olhar para as coisas dos outros, tentar perceber o que os outros fazem. Eu não acredito muito numa transposição muito direta; ou antes, acho que elas às vezes podem acontecer. Lembro-me que houve uma determinada altura em que, obsessivamente, desenhámos algumas peças do Chilida, para perceber alguma maneira ou algum sistema sobre o pensamento espacial dele. E desenhámos e esquissámos muitas vezes para tentar perceber, para compreender ao ponto de já não ser preciso sequer olhar. Mas são coisas mecânicas, não são as relações mais importantes. As relações mais importantes não as estabeleces de uma forma tão direta, mas porque te influenciam de alguma maneira a vida, a forma como as coisas podem

crescer. E depois, o que tu transportas daí para os projetos não é propriamente identificável. Porque nós transportamos para os projetos coisas que são do nosso conhecimento; mas, necessariamente, um conhecimento que nós já digerimos ou, preferencialmente, um conhecimento que já digerimos (…) Comecei a apaixonar-me por Torroné, e então associei-o a Avignon, porque as tuas memórias não são uma coisa real, são uma coisa que vais construindo e compondo e, de alguma maneira, transportando. Transportarmos diretamente uma coisa artística é difícil de imaginar. Já fui e já voltei ao Guggenheim, a Bilbau, para experimentar a ideia da pressão espacial da escultura permanente do Serra, porque me interessa. (…) Depois, há imagens que te libertam imagens. Dou-te um exemplo: uma das viagens muito fortes para visitar uma coisa de arquitetura – e muito forte porque não estava à espera de gostar – foi quando fui ver a obra do [Luis] Barragán. Nunca tinha percebido muito bem este fascínio pelo Barragán, havia ali uma ligação qualquer que eu não consegui muito bem estabelecer, e os arquitetos são muito vezeiros em endeusamentos de coisas que, na verdade, enfim... E cheguei lá e aquilo é absolutamente sublime: espacialmente, o controle da escala, uma ideia de atmosfera, uma ideia de vida... há qualquer coisa ali muito especial. E lembro-me que uma das coisas que me impressionou muito foi um tanque de água que estava no pátio do *Convento de las Capuchinas*, e ficou sempre na minha cabeça. Uma vez vi, numa intervenção de uma piscina, que havia um reflexo muito bonito. Todo [o] tanque de água era uma piscina desenhada pelo Koolhaas, um reflexo de água muito bonito, até que consegui desenhar uma coisa quase entre uma coisa e a outra... Se foi o Barragán ou se foi o Koolhaas que conduziram a esse desenho, eu não sei dizer. As coisas vêm juntas, mas a verdade é que o conjunto das duas coisas foi necessário para eu ficar, obsessivamente, à procura de uma ideia de desenhar um reflexo dentro de uma piscina. (…) Por exemplo, agarro no quarto do [Gerhard] Richter e vou redesenhá-lo, não penso que a arquitetura o possa fazer. Penso que a arquitetura se 'agarra' à arte para perceber o mundo. Lembro-me de ter uma revelação engraçada, que me serviu para o trabalho académico. Não tenho nenhum projeto naquelas paragens do mundo, se não servir-me-ia como uma ideia muito clara, que foi quando eu e o Francisco estivemos a dar aulas em Oslo, fomos a um museu... e andávamos a ver quadros clássicos. Não foi quando fomos ver o [Edvard] Munch. Andávamos a passear por salas, a ver pinturas por várias salas, e depois achámos que havia qualquer coisa de estranho naqueles quadros; e percebemos uma coisa fantástica: nós nascemos num mundo, ou estamos num mundo que é Portugal, Espanha, Itália, França, onde o sol é representado como uma coisa vertical, e ali a luz e o Sol são representados como uma coisa horizontal. Para nós foi uma surpresa enorme. Isso seria um ponto que, naturalmente, nos iria obrigar a repensar e a redesenhar a maneira como olhamos para a arquitetura... Esse momento, nesse museu, sempre será, para nós, determinante.

GR – Vários autores (Cortés, Lopes, Santiago Batista, Sardo) fazem analogias sobre características das vossas obras às artes visuais. Tais como:

Arquitetura conceptual e depuração cenográfica – arte conceptual.

Construção de vazios e plasticidade – experimentalismo e escultura.

Permeabilidade espacial – Gordon Matta-Clark.

Contraposição entre abstração e realidade e sensibilidade material – vanguardas europeias dos anos 10 e 20 do século XX, e suprematismo.

Campo de confluência entre práticas projetuais e formas – arte contemporânea.

Casa de Azeitão – espacialidade cubista.

Amplitude metodológica e cultura arquitetónica que ampliam possibilidades e universos de acção mais livres – *Proun* e *Abstraktes Kabinett*, de El Lissitzky, e *Planits* de Malevich.

Assim, ainda faz sentido falar sobre a utilização da arte, nos vossos projetos, apenas como forma de comunicação de intenções? Ou a arte, na vossa obra, vai para além disso? Nomeadamente, tem influência na espacialidade procurada e alcançada?

MAM – Estamos a falar aqui de coisas muito distintas. Uma das coisas é que nós, durante muito tempo, usávamos imagens de obras de *Land Art*, de escultura, de pintura, usávamo-las para explicar as intenções do nosso trabalho. (…) No fundo, estávamos a ir à procura dessa arte, não tanto para justificar o que tínhamos feito; não tanto porque, necessariamente, houvesse uma influência dessa obra no nosso trabalho, mas um pouco para explicar aos outros o que queríamos fazer. (…) A arquitetura é uma vontade indómita, não tem nada que ser explicada através de sociologia nenhuma ou economia nenhuma; nem é um problema político, nem é um problema social. Os arquitetos servem-se do que for para fazer arquitetura. E, na verdade, o que lhes interessa é a arquitetura. O resto são coisas de que se servem. (…) Como arquiteto preocupa-me a arquitetura. Mas não tenho que confundir as minhas preocupações como arquiteto com as minhas preocupações como homem, nem tenho que misturar uma coisa com a outra, pois não é possível misturá-las. (…) Portanto, às vezes usamos outras coisas, nesse caso usávamos a arte, porque a arte para mim está muito perto da arquitetura. Tenho como princípio que a arquitetura é uma arte, isso é uma coisa absolutamente claríssima, não tenho qualquer dúvida sobre isso. Mas usamos outras artes para explicar aquela arte, como podemos imaginar que a música pode usar a pintura, a pintura pode usar a música, o teatro pode usar a literatura... todas as artes usam as outras artes para se alimentarem e para se explicarem. E nós, durante muito tempo, usávamos imagens de outras artes, da pintura, da escultura da Land Art, para ilustrar o que estávamos a fazer. É uma coisa diferente, não é necessariamente uma influência. São coisas muitas vezes que nós queríamos, que não tínhamos construído, que não conseguíamos explicar de outra maneira usávamos essas experiências para as pessoas perceberem, de uma forma mais clara, para tentar que as pessoas – a partir dessas experiências, que para elas se tornavam mais claras – pudessem perceber aquilo que nós queríamos. (…) Quando nós falávamos da importância do espaço intersticial, da compressão, da escala, da relação de proximidade, da materialidade... Falávamos de coisas que as pessoas achavam, de alguma maneira, aquilo era como se fosse uma coisa destacada do problema que era resolver aquilo arquitetonicamente. E nós usávamos outras imagens para perceber que aquilo era exatamente a mesma coisa. O problema era a chave que nos permitia, ou era o despoletar que nos permitia refletir sobre outras coisas que, essas sim, verdadeiramente nos interessavam. Porque a cota zero da arquitetura é resolver um problema, a arquitetura só existe quando há uma necessidade de transformação. O que interessa é o que se faz a partir dessa cota zero. É como respirar, mas ninguém fala de respirar, se não alguém dizia 'estive a pintar e a respirar'. Não, diz somente 'estive a pintar'. Eu acho que resolver o problema da cota zero da arquitetura é isso, é uma coisa necessária, que se tem que fazer. (…) Mas aquilo que mais me interessa na arte, ou nos trabalhos daqueles que designamos como artistas, é essa ideia de precisão – não haver qualquer escapatória ao trabalho, aquilo é um momento precisado e depois todas as artes têm um momento que me interessa. (…)

GR – Parte do estudo em curso procura estabelecer relações na forma como a arte e a arquitetura se relacionam com os conceitos de espaço do século XX. No início do século XX até à Segunda Guerra Mundial a arquitetura equaciona conceitos e teorias da experimentação vanguardista sobre o espaço, através do Cubismo, *Readymade*, *Raumplan*, Construtivismo, Neoplasticismo, da Bauhaus e *Gesamkunstwerk*, *Promenade Architectural* e *Plan Libre*. Após a Segunda Guerra Mundial, o questionar desse espaço passa para o lado da arte, através dos conceitos associados ao *Fluxus*, Minimalismo, Entropia, *Non-Site*, Arte Conceptual, *Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, *Anarchitecture* e a reinterpretação do Minimalismo dos anos 1990. Qual a importância destes conceitos na sua obra?

MAM – Da tua pergunta o que é que é curioso? É nos apercebermos-nos que, na viragem do século XIX para o XX, o que é determinante, central, [são] as ideias com as quais nós passamos para a leitura da obra. À diferença do que acontecia historicamente, em que a obra era a obra... de uma forma mais genérica. Evidentemente havia, se quisermos, uma espécie de conceito intuído de cada tempo. Mas, na verdade. havia em qualquer expressão artística, ou arquitetónica, uma ideia de que havia um valor do trabalho, e um valor impressionante da obra em si. A partir do século XX, e acentuando-se ao longo do mesmo, há uma ideia de aposição cultural, ou de um filtro cultural, na nossa análise, de qualquer

situação artística ou de qualquer situação espacial. E aí começam-se a alargar certos conceitos, como, por exemplo, a utilização do espaço para lá da arquitetura, nas outras artes. E hoje em dia é quase central, estas ideias, cada vez se vê mais a representação da arquitetura na arte, no espaço, nos vários artistas, e os cruzamentos, mais ou menos óbvios, que os próprios artistas sintam. E, na verdade, isso influência de uma forma muito determinante a arquitetura. Eu penso que uma colagem muito direta, quase imagética... há peças que nós retiramos dos vários processos da arte, em que toda essa tua lista caberia, depende de cada um [dos nomes] de que estamos a falar, e de cada momento de que estamos a falar. Nós não conseguimos separar a nossa visão cultural do nosso mundo atual, de nenhuma destas imagens – isso é uma colagem que tem a ver com uma espécie de compreensão do nosso tempo, a linguagem do nosso tempo faz parte de tudo isto que se passa no século XX. (…) E o que há de interessante na abordagem cultural é a possibilidade de introduzir outros 'layers' de leitura nessa realidade. E a arquitetura ganha verdadeiramente interesse porque se torna exponencialmente compreensível e comunicante, e verdadeiramente peça de arte, quando entende essa capacidade dos diferentes 'layers'. A realidade aparente de um objeto arquitetónico é um princípio da sua leitura, mas se ela se esgotar nele não estamos a falar de uma coisa particularmente interessante. (…) O utilizador – não, necessariamente, o dono da casa – pode ser aquele que vê; o utilizador não necessariamente no sentido físico, mas no sentido daquele que tem contacto com a obra e vê e amplia essa coisa... e acho que isso é muito interessante, é uma das coisas que faz a viragem para a ideia do século XX: há um 'layer' cultural de interpretação da própria coisa. Algo que acho que a arquitetura, necessariamente, pode utilizar com muita pertinência. E acho que utiliza, mas, de uma forma geral, a cultura do século XX utilizou-a toda. (…)

Repara, passaríamos para o outro lado da pergunta: a espacialidade. Para mim, a espacialidade é o que há de central na arquitetura, é o que se torna mais evidente. Aquilo a que nós chamamos espacialidade... é curioso perceber do que estamos a falar. Estamos a falar da espacialidade ao nível da cidade? Em que espaço é o vazio urbano desenhado pela presença dos elementos construídos? Essa é uma espacialidade. Aliás, é muito curioso percebermos a nossa atração pela cidade histórica, porque quando a espacialidade é desenhada ao contrário da espacialidade resultante da periferia, que é criada... não criada, resultante da presença, mas não desenhada como coisa central. Isso é uma espacialidade. Espacialidade é, normalmente, aquilo que atribuímos como espaço, o espaço que nós usamos, ou a espacialidade e aquilo que influência esses espaços em todos os espaços anexos a esses espaços, que permitem que esses espaços vivam. E, dentro desses espaços – isto é a teoria dos fractais – é infinito. Portanto, espaço em arquitetura é tudo. Acho que é um princípio a partir do qual se deve refletir. O espaço é o espaço de uso, quer esteja a falar da cidade, quer esteja a falar do armário, para falar de escalas banais. Estes conceitos influenciam o espaço, sim. Mas depende do que estejamos a falar, e depende de que maneira é que estamos a olhar. Nós não temos que perceber que a importância do 'Readymade' é determinante para um espaço ou para outro. O 'Readymade'é determinante para uma liberdade que eu tenho em relação à vida, e isso pode ser traduzido em espaço urbano, em espaço. No conceito em si, não me interessa uma ligação muito direta. É determinante a obra do Lucio Fontana para a arquitetura? Sim, para o seu entendimento cultural. Se eu vou desenhar alguma coisa a partir de Lucio Fontana? Acho duvidoso. Sendo [como é] para mim, para a compreensão da arquitetura, da ideia da arquitetura, talvez dos artistas mais determinantes da história do século XX. Mas não é para usar assim, dessa forma direta. Há sempre um domínio muito direto do que estas coisas querem dizer.

(…)

Porque o que nos interessa fundamentalmente é a tensão entre estes dois elementos, e a espacialidade. Isto é uma coisa que tem a ver com imensos artistas. Encontras 'n' artistas na pintura, na escultura, na 'Land Art', na instalação... até no vídeo, que é uma matéria fantástica.

(…)

GR – A partir do século XX fala-se de uma aproximação interdisciplinar entre arte e arquitetura. Acha que acontece? Se sim, como? Como pode acontecer sem que haja uma perda de identidade disciplinar?

MAM – Tenho refletido sobre essa ideia da perda de identidade disciplinar. E pergunto: porque é que

há uma perda e porque é que isso é uma perda? Não é? Porque é que é uma perda... falta da identidade disciplinar, quando nós estamos no momento em que estamos a inventar novas disciplinas. É uma perda para a pintura a existência da fotografia? Tenho dúvidas. É uma perda para o cinema a ideia do vídeo como expressão artística? Tenho imensas dúvidas.

GR – Então será que também é uma perda falarmos desta espécie de espaço hibrido?

MAM – Não, acho que há um enriquecimento. Acho que é a relação entre as várias artes que cria um enriquecimento. Uma coisa são as relações que nós estabelecemos entre as diferentes artes, outra coisa é como ela vai operar na arte em si, e estamos sempre a confundir, como estamos no tempo dos curadores e não no tempo dos artistas... confundimos o curador com o criador, e esse sim que me parece mais complicado. E o trabalho do curador, com todo o respeito que merece, é completamente independente do trabalho do criador. Pode influenciá-lo? Sim. Como a vida nos pode influenciar, mas eu acho que a arte é essa coisa de extraordinário, o que interessa é fazê-la. E, se calhar, o que interessa é refletir sobre ela. E o que interessa é produzir. A ideia dos perigos é uma ideia que eu não compreendo. Há uma perda de identidade? Talvez, e quando isso gera valor, ótimo. Quando isso gera perda de valor há que pensar nisso, mas eu acho que, de uma forma geral, se me perguntarem de uma forma global, tende a gerar valor e não tende a perder valor. Podemos estar tranquilos sobre essa situação.

(…)

Entrevista a Pedro Cabrita Reis, 3 de Fevereiro de 2015

Gabriela Raposo – De que forma a sua vida se relaciona com a arquitetura?

Pedro Cabrita Reis – Nenhuma. Já tenho dito, e volto a repeti-lo, que a arquitetura... que a forma mais inteligente de abordar o meu o trabalho seja o estabelecimento de qualquer rede de contaminações – para usar uma palavra que lhe vejo que é cara – entre o meu trabalho e a arquitetura. Se nos cingirmos apenas aos minuendos e à vastíssima rede de implicações que a palavra 'construção', ao invés de arquitetura, lhe possa suscitar, então sim, estamos dentro de um terreno que podemos falar, devo-lhe dizer. (…) Voltando à sua pergunta, interessa-me quando é boa, e interessa-me ainda mais quando é má, porque podemos a partir daí estabelecer um pensamento, não só sobre a arquitetura, como também sobre o mundo. (…) Ou seja, a arquitetura destina-se a ordenar a população para evitar contradições que possam desencadear ruturas no sistema social. Portanto, independentemente das belíssimas obras de arquitetura que conhecemos desde a história da Humanidade, sejam desde o século XVIII para cá, mais do foro privado, do que propriamente do domínio público ou institucional, e por institucional entendamos o poder, ou a Igreja como forma de poder. Só no século XIX e XX é que começa, com a solidificação da burguesia como uma classe económica e politicamente estável, é que começamos a assistir, de uma forma mais sistemática, mais continuada e presente, a encomenda das 'villas' – com dois eles – aos arquitetos que se vão distinguindo na história da arquitetura, e de quem a burguesia comanditária pretende obter, como sabemos, um lugar de estatuto através da existência dessas 'villas', dessas casas, que para o exterior, e ao olhar da sociedade, representam o sucesso que os seus proprietários atingiram na vida porque mais não nos compete agora analisar. (…)

[Georges-Eugène] Haussmann é, de algum modo, o exemplo iluminado e claro de como a arquitetura, e o urbanismo em particular, servem para colocar cada tribo e cada classe no seu sítio e evitar que se confrontem e garantir, pelo menos, que as de cima assegurem o controlo sem piedade das que estão por baixo. Após a Comuna [de Paris], Hausmann é convidado a desenhar para permitir que as cargas de cavalaria pudessem ser eficazes sobre os revoltosos. Daí os 'boulevards' larguíssimos, panóticos a partir de um ponto, que o poder, através dos seus aparatos militares, consegue sublevar a sua população e rapidamente chegar ao local da revolta e punir segundo os seus princípios, e prolongam aquilo que seriam as justas aspirações das pessoas. (…) A arquitetura, no meu caso particular, só me interessa, como provavelmente a qualquer outra pessoa que tenha curiosidade, sensibilidade ou atenção por este tipo de fenómenos. Mas isso também me interessa, a exploração espacial. Sigo com atenção as notícias sobre ciências e a arquitetura, para mim, está exatamente nesse sítio. Agora, se me falar de filosofia, antropologia, construção, aí sim, podemos começar a falar do meu trabalho.

GR – Houve alguma obra de arquitetura que o impressionasse ou que lhe causasse uma espécie de revelação, que modificasse a sua relação com essa área disciplinar?

PCR – É evidente que, por inerência, sabemos que o artista, ou os artistas – se quiser tornar isto mais ameno – são, ou devem ser, ou espera-se que sejam por inerência, e naturalmente, pessoas dotadas de uma curiosidade insaciável, caso contrário não se respeitaria fosse o que fosse que das mãos deles saísse. (…) Nesse particular, se admitirmos que a curiosidade e o olhar aberto sobre o mundo é a total e absoluta capacidade de receber em si tudo o que acontece e que se passa e seja registado por todos os sentidos possíveis, pelo olfato, a vista, tato e audição, é natural que a arquitetura, e algumas obras de arquitetura tal como algumas árvores, certas nuvens, conversas entre pessoas, cheiros de comida, sons. Nesse particular, eu tenho, como todos os artistas imagino que terão, um 'léxicon' que só não é infinito porque eu não sou infinito, mas é tão vasto quanto a minha própria existência a partir do momento em que me dei conta daquilo que era, a partir da criança pequena. Quando... e é por isso

que, eventualmente, admito que haja a tendência para a facilidade... quando se faz a ligação, a meu ver indevida, repito, entre a arquitetura e o meu trabalho, eu percebo porque é que isso acontece. (…) Portanto, para irmos diretamente à sua pergunta, posso dizer que o que, acima de tudo, me chama a atenção, [são] detalhes aparentemente irrelevantes, pormenores aparentemente, digamos, discretos, em relação aos quais não sentimos qualquer impacto particular. Provavelmente, num edifício qualquer extraordinário, eu interessar-me-ia mais, por exemplo, [pela forma] como a porta abre dentro do hall, ou como o corrimão da escada dá a volta. Esses são, para mim, matéria da escultura. Tal como se vivesse no século XVIII e XIX e olhasse para as nuvens e percebesse como é que elas se formam, e percebesse como é que a sua luz é de manhã cheia de sol e ao final do dia, como é que as nuvens são fugazes e efémeras [e] podem-se plasmar numa tela com um material que não foge, que é a tinta. Esses momentos de tensão e absoluta curiosidade, irrepetíveis, e que não podem desaparecer, têm que se registar. (…) Na arquitetura, interessam-me essas coisas. Eu tenho à minha frente o teatro do mundo. Em que tudo entra, umas coisas dentro das outras, provavelmente. Onde e que eu encontro momentos de toque no meio disto tudo? Interessa a sombra de uma árvore projetada numa empena, e como é que essa sombra, durante o dia, é uma coisa que se move, à noite ganha uma dimensão totalmente diferente, porque de repente se abre uma luz na varanda que está contígua à empena. Isso é o que possivelmente me poderá interessar na arquitetura. Ao contrário de muitas outras pessoas, eu tenho uma curiosidade e uma inclinação afetiva para a arquitetura monumental, especialmente totalitária, que me parece extraordinária, porque aí sim é completamente despojada e desprovida de qualquer interesse objetivo que não seja a prorrogação e a ritualização do poder. Portanto, é abstrata. E essa é a boa arquitetura. Hitler, Estaline, a burguesia americana em Chicago no final do século XIX, os imperadores em Roma... todas as vezes [em] que há um momento de arquitetura que é uma resposta, ou a necessidade de materializar um exercício ideológico ao ponto de o ritualizar. Não basta já que seja ideológico para que seja totalitário e, ainda assim, é necessário materializá-lo sobre uma forma de ritualização; essa, para mim, é uma arquitetura pura. (…)

GR – Regressando a Hausmann e à construção das cidades... implica a construção de espaço, e por isso a pergunta é se essas construções têm influência no seu entendimento de espaço. Estou-me a referir-me às suas obras que têm uma escala de vivência do corpo, e que o corpo atravessa e tem os seus limites. Acha que essa espacialidade possa ter sido encontrada? Ou tenha influência no sentido do encontro do espaço urbano e dessa formação das cidades?

PCR – Não creio que tenham. O que nós temos estado a conversar, e as ideias que tenho trazido para este nosso encontro, são ideias e pensamentos que derivam, primeiro, de uma observação; depois, de uma consciencialização, e depois da transformação numa narrativa política e num exercício de crítica à arquitetura. E a algumas das suas implicações sociais. Não vejo aí, não releva desse meu pensamento, algo que venha transformando-se ou [esteja] a refletir-se ou a informar a minha criação plástica. (…) Se eu vejo as colunas do Bernini... aquelas quatro colunas são muito melhores nas minhas peças chamadas *Favorite Places*, uma série de peças que fiz em 2005 – parecem umas cabines telefónicas, têm quatro pés e quatro patas. É ao contrário que as coisas funcionam... É a partir do olhar que vem de dentro, e da forma como esse olhar cria as contingências e circunstâncias para a produção do objeto de arte. E esse objeto de arte constrói-se a partir daí e poderá, eventualmente, absorver coisas. Portanto, é nas minhas obras que se constrói o entendimento do espaço que vejo noutros lugares, e não ao contrário.

GR – Parte do estudo em curso procura estabelecer relações na forma como a arte e a arquitetura se relacionam com os conceitos de espaço do século XX. No início do século XX até à Segunda Guerra Mundial a arquitetura equaciona conceitos e teorias da experimentação vanguardista sobre o espaço, através do Cubismo, *Readymade*, *Raumplan*, Construtivismo, Neoplasticismo, da Bauhaus e *Gesamkunstwerk*, *Promenade Architectural* e *Plan Libre*. Após a Segunda Guerra Mundial, o questionar desse espaço passa para o lado da arte, através dos conceitos associados ao *Fluxus*, Minimalismo, Entropia,

Non-Site, Arte Conceptual, *Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, *Anarchitecture* e a reinterpretação do Minimalismo dos anos 1990. Qual a importância destes conceitos na sua obra?

PCR – Faz sentido falarmos em tudo. Nada existe por geração espontânea. Não imaginamos possível, porque não o é de todo, que um determinado movimento artístico ou um determinado autor, em qualquer fase da arte e da cultura, tenha, de algum modo, sido original. (…) Voltando atrás: o Minimalismo e a *Arte Povera* são, dentro desta lista de conceitos, aqueles que mais repetidas [vezes] são associados ao meu trabalho, de algum modo é legítimo falar-se disso. Eu nasci em 1956. Quando eu nasci, já a Arte *Povera* e a Arte Minimal estavam à vontade a singrar pelo mundo. Vêm até aos anos 1960 e tal a produzir pontos de referência; depois, no final dos anos 1960 para os anos 1970, vem o conceptual, vêm as performances, vêm as tais instalações (…). Nessa altura, eu andava ocupado com outras coisas, nomeadamente a sobreviver como criança. E, mais tarde, devo-lhe confessar que... porque vivia num país, num sítio, onde nada acontecia, nem informação, eu começo muito tranquilamente, como jovem pintor, a fazer pinturas de paisagens, e continuam-me a agradar, continuo a fazer, e não fazia ideia que estavam a acontecer essas coisas. Só passados uns anos, quando eu chego aos meus 18 ou 19 anos – digo isto porque comecei a pintar aos 14 –, só quando chego a essa fase, por contacto com outros artistas mais velhos, me apercebo que há uma coisa lá fora que é um vulcão e que daqui não tinha a menor noção. E começo a ter curiosidade, a ver imagens, a ver livros que havia na casa de outros artistas, pois há a exceção da Biblioteca da Fundação Gulbenkian, que aliás teve um papel crucial no desenvolvimento intelectual de muita gente em Portugal, eu entre eles. E vejo imagens das primeiras obras do Carl Andre e do Mario Merz, e começamos a perceber que há ali, naquelas fotografias, coisas que são coisas que me pertencem. Imediatamente senti essas coisas, que não se sentem com a inteligência ou o pensamento, sentem-se de um modo emocional, quase físico. Aliás, arriscar-me-ia a dizer que a emoção é mais inteligente do que a inteligência, sabe sempre primeiro, mas isso é matéria para outra conversa, para mais tarde, (…). Todas estas coisas estão indissociadas umas com as outras, a expressão que esta amálgama, que esta riqueza e diversidade de pensamentos e modos de ação e de buscas têm para mim, materializa-se com maior clareza num qualquer território que anda, ou andava, entre a Arte Minimal e a Arte *Povera*. Não deixa de ter graça sabermos que a Arte Minimal e a Arte *Povera* não podiam ser mais opostas, nem que seja no plano político e ideológico. A Arte Minimal é um processo norte-americano que tem a ver com uma cultura e com uma estrutura política dos Estados Unidos, e a Arte *Povera* é, essencialmente, europeia e tem a ver com a forma como os artistas que a ela pertencem, ou dão corpo, olham para a arte americana e lhe respondem, não fazendo como os americanos fazem: o elogio da indústria da produção industrial e das alavancas e das bases e da estrutura do capitalismo, mas sim através da repetição e do trabalho em série; mas sim opondo uma lógica revolucionária de lógica de sobrevivência de coisas encontradas no lixo, visto pelo modo do operariado e não pelo lado da empresa. E a Arte *Povera* é, claramente, uma manifestação política de esquerda revolucionária, tendente a colocar a posição do artista como ser ligado às transformações políticas da sociedade europeia [de] 1960-70, enquanto a Arte Minimal é estranhamente parecida com o abstracionismo expressionista em que nos propõe uma ausência de sujeito, uma anulação da identidade. E é apenas algo que se distingue, pela dimensão, pela repetição, pelo uso de materiais ligados ao mundo industrial, mas sempre privilegiando uma espécie de *Color Field* ou repetições... Eu estou no meio disso, ou venho depois disso para ser mais objetivo, E é natural que no meu trabalho possam ser indiciadas reminiscências, quer de atitude, quer de forma, num qualquer encontro ou cruzamento entre esses dois momentos dos anos 1970 e não estaríamos muito longe da verdade, pois, de alguma maneira, todas estas propostas que aqui enuncia são as que reconheço como mais próximas. Nunca, em tempo algum, tive algum interesse ou atenção sequer pela Arte *Pop*, é um tédio insuportável, as performances não me interessam muito. (…)

GR – Quais considera serem as suas duas obras que, a nível da espacialidade alcançada, ou pela forma como se relacionam com o espaço envolvente, revelam mais influência, ou que sejam mais um reflexo da contaminação da arquitetura como área disciplinar? Como [é que] isso acontece em cada uma das obras referidas?

PCR – O primeiro trabalho que alguma vez me lembro de ter feito não tenho qualquer documentação, é de um trabalho que fiz nas Belas-Artes e que era num dos pátios mais pequenos da escola, tinha cinco metros por cinco metros. Construí um muro de tijolo na diagonal – temporário obviamente, impossibilitando o acesso às salas de aula e, ao mesmo tempo, propondo... Não se tratava de entaipar as salas de aula, tratava-se de determinar uma rutura no espaço tal como ele era entendido, e essa rutura e a construção do objeto, que nesse aspeto passava a ser um dado novo na arquitetura do convento, de repente tem ali uma coisa estranha, um corpo estranho que reconfigura o espaço. Isso foi feito, e ainda bem que essas coisas existem, com a energia e o entusiamo e a ingenuidade de alguém que tinha começado a perceber que havia coisas para além dos temas que os professores sugeriam na Escola das Belas-Artes. Esse é o primeiro trabalho, estamos a falar de 1979, até antes... 1975 ou 1976. Eu saio da escola em 1977 e só volto em 1980.

(…) Em 1990, 1989-90, começo pela primeira vez a tridimensão, e começo a fazer pequenos objetos. E a questão do espaço tal como a Gabriela entende, ou como o tema desta conversa, não é ainda uma presença que se possa detetar com clareza, são esculturas, objetos feitos com lixo, com bocados de madeira. Só no começo dos anos 1990 é que a tridimensão é encarada – não de uma forma ontológica em si, endémica, não é o objeto 'free-standing' ou pendurado, mas começa a haver que não só a materialidade do objeto conta, mas também a leitura das relações espaciais entre esse objeto e o espaço circundante, e a própria leitura do espaço circundante como interferente com a construção do objeto. Daí para cá é conhecido... Não me vai pedir para elencar os trabalhos uns após outros.

GR – O *Río* e *Alexandria* a que se referem como uma obra de viragem, no entanto dá-me ideia que, nesse percurso, o *Río* já nos transporta para um universo que, além da relação com o espaço envolvente – que é o que me interessa e que o Pedro acabou de referir – tem a ver, também, com a escala do objeto a partir do observador.

PCR – O *Río* escondia um programa muito claro. Eu fui convidado, em 1990, para integrar a Documenta II. O projeto inicial era muito original e não se pôde fazer por razões... sei lá quais – políticas, como tudo. Perante a circunstância de bater com a porta e vir-me embora ou, ainda assim, deixar uma presença, o projeto original que era suposto o *Río* ser enterrado, primeiro uma escavação, depois, construído lá em baixo e, posteriormente, soterrado e ficar para sempre. Isso não era possível por diversas razões. Bom, fi-lo em cima, à superfície da terra, e assim ficou. Os anos entre *Alexandria*, entre 1990 e 1992, é a primeira vez que, no meu trabalho, há uma espécie de uma autonomia, reivindicação identitária claríssima, é a altura do gesso, faço aquelas coisas todas em gesso. Faço, como sabe... a maioria dos trabalhos andavam em torno de uma questão que eu designo de uma forma ligeira como a arquitetura das águas, poços, canais, depósitos, tanques, fontes, e por aí fora; tudo em gesso e tudo de uma forma muito despojada, e o *Río* é um pouco o clímax disso, não é em gesso porque estamos na Alemanha, ainda que em Junho, na Alemanha, é sempre inverno, o gesso não tem condições para viver nesses termos. Tal como eu gosto de arquitetura ritual e monumental, também gosto de materiais nobres. E eu, que trabalho com lixo a toda a hora, não tenho outro objetivo na vida, e ainda o hei de fazer cumprir, que é não trabalhar com outra coisa que não seja em bronze e em mármore e deixar-me destas parvoíces, que não passam disso, mas isso é uma outra conversa para outra altura. O *Río*, ainda assim, inscreve-se... é provavelmente um dos últimos passos da arquitetura com as águas. O nome, que não tem nada de paródico ou irónico, é apenas uma coisa que se prende ao meu interesse pela filosofia, a continuidade do pensamento e o inevitável infindável da vida e do pensamento. E Río, alegria grata aos socráticos e outros, foi o título que me apeteceu dar à peça. Entre-se de um lado e do outro, não há saídas, não há entradas, há apenas o movimento e, algures nesse movimento, há dois detalhes, lá está, os detalhes são as coisas que solidificam o pensamento, as grandes ideias não passam de grandes vazios retóricos. São os detalhes que mudam o pensamento, são aquelas visões que, de repente, aquele piscar de olhos. (…) Voltando atrás, há um lado masculino e um lado feminino, há dois poços, um quadrado e um redondo,

uma casa e outro útero, um homem e outro mulher. Sem essa participação desses dois contrários, não há rio que se aguente. Essa peça é emblemática. Já no fim desse tempo todo, poderá não ser a mais poderosa no sentido em que é a grande eloquente, mas é com certeza emblemática e sintomática, e de alguma forma – e até, não da pior forma – tenho que admiti-lo, encerra um momento.

GR – Numa das suas obras mais recentes podíamos falar do entendimento de espaço contaminado.

PCR – E qual seria a obra?

GR – *Remote Whispers*. Deve conhecer a Beatriz Colomina [e a sua visão] sobre a relação entre arquitetura e cubismo. Os arquitetos sempre tiveram curiosidade pela arte, e ela sentia-se uma estrangeira a falar sobre arte. E eu sinto o mesmo a falar das suas obras.

PCR – Se houvesse uma absoluta fusão ou identidade sem escolhas entre o observador e o observado, então poderíamos com certeza aspirar a um exercício absoluto do amor, como Bachelard diz – que a única verdadeira forma de paixão é devorar o corpo do outro, no sentido literal do termo; mas isso provoca um conjunto de incidentes secundários que torna a vida um inferno, portanto não vamos por aí. Mas nunca podemos imaginar que o que a construção do pensamento – ou seja, o exercício da inteligência – se não faça pelo encontro de 'estrangeiros'. Você não tem que saber como eu falo, tem que saber como é que fala. Tudo aquilo que possamos construir em conjunto releva dessa impossibilidade de comunicação que é uma das teses [a] que me apego com mais fervor, a inevitável incapacidade de comunicação. E é isso que determina o avanço da história e não o contrário.

GR – Passamos parte da vida a tentar comunicar em todos os domínios. [Foi] o que se achou de *Remote Whispers*, e ainda há pouca informação sobre isso. Mas o que nos atraiu foi a forma como as suas peças vão invadindo o espaço e habitando-o, alterando-o. Mais uma vez estamos a falar da forma como a sua obra entra no espaço arquitetónico e o caracteriza, o descaracteriza e o metamorfoseia, mas claro que também penso na peça *The passage of the hours*, mas é uma peça que é diferente, que é uma construção.

PCR – Mas elas têm um corpo físico que, em relação ao espaço que o circunda e ao território onde se implanta tem um carácter... o seu carácter autónomo, que é presente em todas as obras, é mais patente e detetável na *Passage of the hours* do que em *Remote Whispers*. O trabalho que fiz para a Bienal de Veneza tem esse nome que resulta da necessidade de declinar qualquer negócio ou diálogo com o espaço envolvente; ou seja, perante a natureza daquele palácio veneziano em particular, extraordinário aliás, e com a vantagem insuperável de não ter tapeçarias nem nada daquelas porcarias que há em Veneza, que podem ser muito interessantes, mas que se tornam uma maçada ao fim de dois dias ou três. (…) Eu não negoceio com os espaços, eu imponho-me aos espaços. (…)

Porque é que eu não faço instalações, porque é que não negoceio com o espaço, porque é que todas as minhas obras são autónomas, ou deveriam ser? Por uma coisa muito simples, dentro do processo de restrição e consolidação e solidificação e fortificação do nó interior. Temos que... eu sinto necessidade de reduzir ao máximo tudo aquilo que é supérfluo, tudo o que são palavras moderninhas e engraçadas. (…) Em Veneza o que é que eu fiz? Fiz uma escultura chamada *Remote Whispers*. As obras de arte têm uma autonomia conceptual e formal e pelo simples facto de estarem aparafusadas nas paredes, ou com os pés assentes no chão, ou atravessarem uma janela de um quarto para o outro, [isso] não as torna matéria de um diálogo com o espaço, mantêm sempre a sua autonomia, venceram sempre barreiras, expandem-se, espalham-se, impõem-se ao lugar. Eu não posso fazer uma escultura que abarque Veneza inteira, ou que, baseada na Ponte da Academia, se projete em direção ao sol. Não tenho capacidades físicas para [o] fazer, limitamo-nos a fazer o que podemos. Dentro daquele espaço particular, eu fiz aquilo.

Mas agora você pergunta-me: “Então, mas você consegue fazer isso noutro lado?”. Claro que consigo, evidentemente. (…)

(…) As obras de arte, mesmo aquelas pintadas como a do teto da Capela Sistina, ambicionam e aspiram todas a uma autonomia. Algo que reifique a sua natureza como a magnificência do humano. Infelizmente estão presas à parede, pintadas. Mas há muitas outras que estão em qualquer lado e que vêm de um lado para o outro. E se eu lhe disser que é sempre o mesmo objeto, e que transporta consigo a mesma carga, mas é visto sempre de uma forma diferente? Portanto, o caráter transiente e a circunstância de ela mudar de natureza e enriquecer e complexificar todos os ‘layers’ de entendimento que ela transporta, prende-se com o facto de ela ser vista por pessoas diferentes, sítios diferentes, em contextos culturais e políticos diferentes. E é essa trajetória no mundo que a transforma em a, algo mais enriquecido; b, algo mais ritualizado, mais início, porque se destaca e se liberta do provincianismo do nicho e segue... Espero com isto ter respondido mais ou menos à sua pergunta, porque isto é um exercício em curso. Talvez daqui a uns anos ainda estejamos a falar desta questão.

GR – Há [alguma] outra obra que ache que valha a pena para o contexto deste tema?

PCR – Essa parece-me exemplar.

GR – A partir do século XX, fala-se de uma aproximação interdisciplinar entre arte e arquitetura. Acha que acontece? Se sim, como? Como pode acontecer sem que haja uma perda de identidade disciplinar?

PCR – A primeira pergunta passo. Será uma das perguntas que gosto de responder, pois dá-me panos para mangas para ser irónico. Quanto à segunda parte, a resposta é curta. Só há o risco de que essa ‘interdisciplinaridade’ tão pobre, tão pequena e tão triste – como se diz agora, ‘sustentada’. (…) Eu faço uma coisa com o Souto Moura, já fiz duas coisas com o Eduardo [Souto de Moura]: uma no crematório na Bélgica e outra no edifício da Novartis em Basel. E fiz outra coisa qualquer, mas não me lembro agora do que é que é. Nós somos os dois muito bons, e a relação que temos é uma relação de entusiasmo criativo, não temos qualquer relação de dependência. Não faço coisas para decorar os espaços dele, e ele não faz uma arquitetura para receber as minhas peças. Ele faz arquitetura e eu faço arte e, de facto, só tendo isto claro, e tendo isto como uma iluminação da ação no pensamento, é que se pode esperar que o encontro das duas linguagens seja rico e único. Isto só não se verifica quando os atores são atores de primeira ordem, soa a extras. Nós não somos extras, somos atores de primeira ordem.

GR – As colaborações a que se assiste presentemente, de arquitetos com artistas, é uma forma de colaboração distinta da que se assistiu nos anos 1950-1960 em Portugal. Parece-nos que, então, a arte tinha um papel decorativo, que ‘entrava’ no fim da obra do edifício. Presentemente a arte, quando faz parte de um projeto de arquitetura, surge logo na ‘ideia’. Concorda? Ou onde considera que assenta essa diferença presentemente?

PCR – Isso é apenas a transformação de uma coisa que sempre existiu, na Igreja, nos palácios. Isso não é novo, há um cliente que encomenda uma obra que tem vários componentes, a arquitetónica, a artística. (…) Há muitos artistas que encontram ocupações ligadas à arquitetura, mas é uma coisa presente. A interdisciplinaridade é uma situação ideal mas não encontrada. Só há interdisciplinaridade quando – o que é literalmente impossível por ordem económica e dos clientes e dos arquitetos na sua maioria – quando a obra começa no mesmo dia para o artista e para o arquiteto. Para haver interdisciplinariedade eu tenho que estar sentado na primeira reunião com o cliente e com a arquitetura. (…)

GR – Isso já não é assim...

PCR – Acha?

GR – Na sua colaboração com o Souto Moura quando é que o Pedro entrou?

PCR – O Eduardo [Souto de Moura] fala-me das coisas sempre com muita antecedência. 'Olha, há uns malucos que querem fazer um crematório em... pensei naquelas tuas paredes de tijolo, que é uma coisa muito bonita, é uma coisa que se podia adaptar, o que é que achas?'. Parte muito cedo. Eu fui duas ou três vezes a essa obra e encontrei-a em processo de construção. Havia a ideia que a minha intervenção fosse para um determinado território, imediatamente mudei-a para outro sítio. Ela, teoricamente, podia ter umas características, e com conversas eu mudei-a. Há um processo de encontro que transcende a simples decoração ou o preenchimento de um espaço, ou de uma cota de uns tantos porcento do orçamento para o artista. A Gabriela está-me a dizer que, na sua opinião, essa interdisciplinaridade é hoje mais, encarada de uma forma mais saudável e participada.

GR – Sim.

PCR – Ótimo. Fico muito contente porque realmente é a uma situação desse tipo [a] que devemos aspirar, mas não tenho experiência prática disso.

(…)

Entrevista a Carlos Bunga – 16 de Fevereiro de 2015

GR – De que forma a sua vida se relaciona com a arquitetura?

CB – A minha vida e a de qualquer pessoa está diretamente relacionada com a arquitetura. O espaço urbano tem um impacto imenso nas nossas vidas. Eu penso que, quando falamos da ideia de paisagem, pode ser no sentido romântico das árvores, das montanhas... Mas hoje a paisagem é, provavelmente, a paisagem urbana, que é onde acontecem as complexidades de uma sociedade contemporânea – que é muito complexa, e por isso a arquitetura faz parte do nosso dia-a-dia, que nos contamina a todos.

GR – Alguma vez esteve perante uma obra de arquitetura que o impressionasse, ou que lhe causasse uma espécie de revelação, que modificasse a sua relação com essa área disciplinar?

CB – Uma obra assim, que me impressionasse... não propriamente. Há obras mais de artistas arquitetos, ou arquitetos artistas, que para mim tiveram mais impacto. Pessoas como o Gordon Matta-Clark por exemplo, ou o Kurt Schwitters, que me marcaram. Para mim, são autores de obras vanguardistas que rompem barreiras. A arquitetura, por ter sempre essa componente funcional, passa sempre a ser um espaço com limitações, e essas limitações contrastam com trabalhos de alguns artistas que têm essa componente de maior liberdade, que podem retirar essa parte funcional e ser mais esquizofrénicos, não têm que representar regras e regulamentos. Aí podemos encontrar mais áreas de interesse e de rutura de perspetivas. No Gordon Matta-Clark, uma coisa de que gosto é que é um trabalho complexo, tem fissuras, e essas fissuras parecem abrir novas perspetivas, novas maneiras, novos campos de abordar o espaço. [É] um artista que tem a formação de arquitetura. (…) Mas a sensação que posso ter tido com alguns trabalhos – como os de Yona Friedman – não é algo que eu sinta com trabalhos arquitetónicos.

GR – Há algum arquiteto, ou corrente arquitetónica, com que se identifiques de forma mais evidente? E transporta essa identificação para a sua prática profissional?

CB – Há um arquiteto que me chama bastante à atenção, que é o Rem Koolhaas. No sentido de ter um trabalho em que a base é a ideia de ruína, e também a questão conceptual, a maneira como fala das problemáticas que existem hoje. É alguém que me suscita bastante interesse, onde encontro pontos comuns de interesse com o meu trabalho.

GR – Transporta isso para a tua prática?

CB – Relativamente ao Rem [Koolhaas], o que me interessa é o seu conceito de que vivemos numa sociedade em ruínas, e isso é uma ideia que me faz sentido e que, de alguma maneira... não é que tenha explorado ou seguido essas ideias, mas é um ponto em comum que já tinha, e sinto que há outra pessoa que também o tem. E é interessante, quando hoje falamos da cidade contemporânea, ou da ideia de interdisciplinaridade, em que, sem nos conhecermos pessoalmente, há pontos de encontro em várias disciplinas. E isso não é casual: é porque existem problemáticas e situações que vão ao encontro das várias disciplinas, e que fazem com que sejam campos de investigação, como a ideia de ruína, do que é contemporâneo, do que é cidade e todas as suas complexidades, neste mundo complexo... Vamos encontramos alguns autores, neste caso o Rem, que me suscitam bastante interesse.

GR – A arquitetura tem influência no seu entendimento de espaço? Se sim, como? Ou encontra na arquitetura respostas para o sentido de espaço / espacialidade dos seus projetos artísticos?

CB – A arquitetura é algo que me interessa bastante, e a ideia de espaço também – sendo que a minha relação com a ideia de espaço e arquitetura é uma relação orgânica e emocional. Nos espaços, tento sempre ter uma relação com o meu emocional, estudar o espaço e senti-lo. Não é só uma questão cerebral, é dar uma componente mais humana e emotiva ao espaço quando estou a trabalhar nele. Gosto de senti-lo, tocá-lo. Para mim, é importante, quando estou a fazer um projeto... não é apenas conhecer o espaço através de desenhos e imagens, mas tentar estar no lugar e sentir e retirar esse lado físico, esse lado físico e racional. E que, para mim, o espaço possa funcionar como local de experiência, e essa sensação, a ideia de laboratório que eu sempre exploro... tentar que o trabalho funcione sempre como um laboratório, que é um espaço para a experimentação, para o risco, para não ter medo. A arquitetura tem uma componente muito política e objetivos muito concretos no modo como são feitos, e eu tento desmistificar essa ideia e dar-lhe uma componente mais humana. A arquitetura tem uma componente temporal, a ideia de tempo que está sempre presente e constante, sendo em nós mesmos, enquanto indivíduos, seja nos edifícios. Provavelmente, nos edifícios a ideia de tempo é qualquer coisa mais, mas está presente, e por isso não gosto da sensação do edifício que se impõe e que foi construído com certas regras, gosto de olhar para ele de outra maneira. Eu olho para a cidade como uma maquete gigante manipulável, e nós fazemos parte dela, somos muito vulneráveis e frágeis. E essa ideia de espaço, de maquete, em constante processo de transformação... Um espaço onde está vivo, como um ecossistema – nasce, vive, e, muitas vezes, não significa morrer, porque se transforma, é um organismo com vida própria e onde nós, como indivíduos, temos um papel importante. Somos nós que damos vida a essas estruturas, porque fazer estruturas onde não há vida... elas não têm como existir. A arquitetura necessita dos indivíduos para a ativarem quando estão a viver nela.

GR – Parte do estudo em curso procura estabelecer relações na forma como a arte e a arquitetura se relacionam com os conceitos de espaço do século XX. No início do século XX até à Segunda Guerra Mundial a arquitetura equaciona conceitos e teorias da experimentação vanguardista sobre o espaço, através do Cubismo, *Readymade*, *Raumplan*, Construtivismo, Neoplasticismo, da Bauhaus e *Gesamkunstwerk*, *Promenade Architectural* e *Plan Libre*. Após a Segunda Guerra Mundial, o questionar desse espaço passa para o lado da arte, através dos conceitos associados ao *Fluxus*, Minimalismo, Entropia, *Non-Site*, Arte Conceptual, *Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, *Anarchitecture* e a reinterpretação do Minimalismo dos anos 1990. Qual a importância destes conceitos na sua obra?

CB – Eu penso que todos os movimentos são importantes. E, voltando à ideia de laboratório, o que acontece no meu caso é que nós temos uma ideia do passado. E, quando falamos de passado, podemos falar de todos estes movimentos, pois nós somos fruto, resultado dessa herança. E o que fazemos hoje, que é o presente, é o laboratório e podemos trazer para dentro desse laboratório todos estes conceitos, e olhar para eles e estudá-los. Essa é a nossa vantagem para com o passado, podemos refletir sobre eles e perspetivar num futuro, projetar novas ideias e conceitos. Claro que podia falar individualmente de cada um: o Cubismo encanta-me, essa ideia multifacetada de podermos ver as coisas de maneiras diferentes é uma ideia muito potente, a ideia da *Land Art* também é incrível, levanta questões que me interessam bastante: a questão da documentação, como essas obras foram documentadas ou como nós nos podemos relacionar com a obra original e a obra documentada; há aqui uma situação que é complexa no modo como existiram, como passam a existir, como nós as herdamos e passamos a viver com elas. Todos estes movimentos são importantes na História da Humanidade. Apesar de me identificar mais com o Fluxus e a Entropia, eu canalizaria todos estes conceitos para uma espécie de laboratório mental que me dá riqueza para observá-los, para poder aprender através deles, pois isso dá-me uma riqueza para perceber o presente e perspetivar o futuro. A história é uma ferramenta muito útil para podermos investigar e trazer

elementos para a atualidade.

GR – Quais considera serem as suas duas obras que, ao nível da espacialidade alcançada, ou pela forma como se relacionam com o espaço envolvente, revelam mais influência, ou que sejam mais um reflexo da contaminação da arquitetura como área disciplinar? Como é que isso acontece em cada uma das obras referidas?

CB – Eu tenho uma formação de pintura, e nesse processo aprendi técnicas de pintura. Mas sempre senti uma espécie de frustração, de angústia, de tristeza, com as coisas que fazia, muitas dúvidas e incertezas, e não entendia [isso] muito bem. Por isso é importante falar dos processos, que é onde se encontra a maior riqueza do trabalho, à qual não se tem acesso no produto final. Esse processo é fundamental e, por vezes, despoleta mecanismos muito ricos para um trabalho que possas fazer no futuro. Essa insatisfação com a pintura levou-me a uma angústia tal que eu comecei a olhar ao mesmo tempo – quase de forma inconsciente, pois não sabia porquê – para a arquitetura, para a cidade, para edifícios em ruína que caiam. Havia um fascínio tremendo e achei que essa frustração – e também por haver alguns artistas que me interessavam na altura, como o Tàpies ou a Arte *Povera* –, interessou-me fazer o movimento ao inverso: em vez de trazer as coisas para o *white cube*, peguei nas minhas pinturas e andei pela cidade com elas, e tentei encontrar edifícios que me interessavam, em ruína ou que tivessem caído e deixado as marcas. E então coloquei as pinturas nesses espaços e deixei-as lá, e de vez enquanto voltava lá para ver o modo como as pinturas iam 'desaparecendo'. (…) Tentar observar essa ideia temporal do próprio espaço, por outro lado, já não se tratava de pintura... esse movimento contrário de sair do estúdio era contextualizar com o local, mas já não estou a falar de uma pintura, mas de todo o espaço. E isso deu-me uma consciência muito forte com a ideia de espaço. Acho que aí é onde se faz a minha ideia mais forte com a arquitetura, que é esse 'início' de espaço. E outra relação muito forte que tenho com a arquitetura é a ideia de maquete. As maquetes dos arquitetos ou qualquer ideia de maquete, ou protótipo, são a projeção de uma ideia, a materialidade. Mas essa ideia de espaço protótipo, essa possibilidade, foi qualquer coisa que me interessou; e comecei a fazer – primeiro com papéis, depois com cartão – pequenas estruturas, que devido aos materiais utilizados tinham um lado frágil, como também via nos edifícios em ruína. (…) A ideia de espaço expandiu-se e ultrapassou a ideia de pintura. Mas comecei a ter problemas, porque achei que essas estruturas e maquetes, a escala... começou a ser algo que me frustrava bastante. E foi quando decidi fazer a minha primeira peça nos corredores da universidade. Fiz uma primeira peça com os meus materiais – cartão, fita e pintura – porque necessitava sentir e ter essa experiência de poder caminhar, ou estar dentro de uma maquete. E essa estrutura foi um modo de poder fazer uma construção e estar, finalmente, dentro da maquete. Mas não no sentido externo e estético, [de uma forma em] que ela nos pudesse envolver e inverter as escalas. E isso foi muito importante, a ideia de arquitetura e de espaço tornou-se algo muito importante na conceção dos meus trabalhos. Por outro lado, também me comecei a interessar por notícias de edifícios em ruínas, problemáticas de estruturas públicas em Portugal, o Euro de Portugal em 2004... Tudo isso era como uma obsessão, e não era algo consciente; e isso é muito interessante – não sermos completamente conscientes. Há uma questão intuitiva e emocional que faz toda a diferença.

GR – Relativamente à contaminação com a arquitetura, continuo a achar que essas obras são obras de transição até à sua obra *Projecto Esad*.

CB – (…) Existe uma forte componente da minha parte, da forma como são realizadas as peças. É intencional, e isso acontece nas grandes peças e [é isso] que lhe dá a sua maior riqueza – que e o material suscitar que são frágeis, mas, ao mesmo tempo, parecem muito sólidas. [A] relação entre extrema solidez e a fragilidade é uma situação de dúvida, veres algo que parece uma coisa e não é, dando-te vontade de tocar e ver de perto. É difícil aceitar que uma estrutura com estas dimensões seja só cartão e fita.

A durabilidade dos materiais deve ser questionada, porque não acho que um material duro seja mais resistente. É algo que está preconcebido em nós, mas não é uma ideia verdadeira. Muitas vezes nos surpreendemos quando o edifício caí e acontecem acidentes, e essa surpresa é porque a arquitetura passa uma ideia de permanência e confiamos nela, e somos traídos; e, nessa traição, ficamos em estado de choque, e é interessante [ver] fenómenos de demolições de edifícios, por causas naturais ou artificiais. É algo que nos deixa em estado de choque, mas, por outro lado, desperta algo fabuloso, de humanista e de grupo, que é algo que perdemos nesta sociedade materialista e capitalista. Há uma série de valores que estão perdidos e que esses fenómenos nos trazem de volta, nos despertam. É a sensação de mortalidade, e a arquitetura projeta de forma consciente essa ideia de eternidade, que é ficcional e não é verdadeira. (…)

GR – Faz-lhe sentido, ou identifica, nas obras referidas anteriormente, a existência de um espaço ao qual possamos chamar *espaço contaminado*, onde se encontram elementos provenientes de outra área disciplinar [diferente] à das artes visuais? Se sim, o que considera que lhes confere essa característica? E o que contribuiu para que tais contaminações aconteçam especificamente nessas obras?

CB – É difícil dizer uma obra, das mais recentes, que tenha essa relação com a arquitetura. Todas têm. Porque todas, quando são feitas, levam em conta o espaço. O modo como concebo as peças e que exista de forma consciente um diálogo com o espaço. Temos o espaço já existente, que pode ser uma espécie de passado. A instalação que passa a existir é no presente, e então passa a haver uma relação entre passado e presente que podes sentir no espaço, e o futuro é essa projeção espacial entre os dois que te possibilita uma experiência em relação a estes dois lugares – uma experiência espacial. E, por isso, todas as peças têm esta componente de peça 'site specific'. É uma peça de um lugar específico, as peças têm a natureza de pertencer a um certo lugar, vivem naquele momento. Depois, existe uma documentação da peça, mas ela não é movida, existe apenas num local e depois passa a existir a partir da sua documentação, seja a através de fotografias, seja dos desenhos que faço 'a posteriori'. É um trabalho feito sobre uma base conceptual, há uma relação física de estar no espaço, com uma relação humilde com o espaço pois estás aberto a aprender, a assimilar os diferentes contextos que encontras. (…) Tenho um conceito e uma ideia geral, e isso origina uma relação tensa inicial de diálogo, mas é a natureza do próprio trabalho. Isso não significa que o trabalho seja completamente intuitivo e casual, não tem muito de racional. É muito propositado e pergunto-me: 'como começo?' É como perguntar a um pintor 'porquê põe a primeira pincelada num sítio da tela?', há coisas que não se explicam. (…) Funciona como uma intuição e uma racionalidade que tem em conta o lugar onde a peça vai existir. É importante que haja um diálogo entre um e outro, nunca são peças que servem para cobrir ou anular a identidade do local de origem, são peças que têm essa componente de diálogo entre esta nova peça que vai existir e a arquitetura que já existia. E, nesse diálogo, surge uma outra coisa: o espaço entre – os lugares abstratos onde as coisas podem ou não acontecer, que é assustador, porque não é um espaço concreto. (…) E é aí que está a riqueza da obra. E o facto de poderes caminhar não só dentro da arquitetura original, mas dentro deste novo espaço, uma ideia de metamorfose ou de transformação, do modo como, mediante, vais caminhando no espaço... existem mecanismos transformadores, vão surgindo essas mutações que fazem parte do diálogo entre um espaço e outro.

A relação entre artistas e arquitetos tem estado sempre presente. Como no [Álvaro] Siza, que tem um lado de artista dentro de si. Isso remete para uma certa rebeldia, irreverência, uma maior liberdade que os arquitetos …devido à funcionalidade, eu questiono se as têm, pois têm que respeitar regras, e isso é uma limitação tremenda. Os artistas não têm essas limitações. Os movimentos mais vanguardistas encontro-os na arte, não na arquitetura. Encanta-me a [Lyubov] Popova e, falando no sentido das obras tridimensionais ao nível da pintura, o que contêm como potência da ideia de espaço é incrível. A ideia futurista de Zaha Hadid e a forma como as põe em prática na arquitetura... os seus desenhos e as suas ideias têm uma potência muito mais forte do que as obras concretizadas. No Yona Friedman também me interessam mais as suas ideias e desenhos, enquanto potência de ideia projetada num papel ou num texto. São campos de possibilidades, existe um universo que a arquitetura materializada não contém, e

isso cria limitações. (…)

Depois, temos um Richard Serra e outros artistas como o Olafur Eliasson, que trabalham com estas ideias monumentais. Porque existe um lado emocional, de poética, que entra num campo que, quando o pões em prática, desaparece. Por isso as instalações que faço... porque é que não as faço com outros materiais? (…)

GR – Podemos falar em *espaço contaminado*?

CB – Concordo com a ideia de contaminação e faz todo o sentido no meu trabalho. Eu próprio, quando tento entender aquilo que faço, não encontro propriamente uma palavra, é algo entre pintura, arquitetura, escultura. É algo que se vai contaminando e bebendo de outras disciplinas, mas que mantém uma certa coerência. Por isso, a ideia de contaminação, hoje em dia, é fundamental para compreender a nossa sociedade; a solução passa pela interdisciplinaridade, pelo suporte de outras disciplinas para poder abordar algo que é muito complexo. (…) Há um trabalho – 'Sou um nómada' – em que assumo essa condição de nómada, pois vivemos numa sociedade nómada. Alguém que vive numa sociedade complexa, a forma como comunicamos, não só o modo como viajamos fisicamente, mas a nível mental, o modo como pensamos... temos cada vez mais uma mentalidade nómada [no modo] como relacionamos as coisas, temos mais acesso a informação.

GR – A partir do século XX fala-se de uma aproximação interdisciplinar entre arte e arquitetura. Acha que acontece? Se sim, como? Como pode acontecer sem que haja uma perda de identidade disciplinar?

CB – Isso é um dos maiores desafios que temos hoje. O modelo do capitalismo é um modelo imposto em todo o mundo com o sentido de sociedade global que tem um perigo, e uma estrutura que aniquila e anula as individualidades para se tornar ela mesma o sistema. (…) Todas as disciplinas, apesar de terem um sentido global... em todas elas existe a questão de sobrevivência enquanto disciplina individualizada. O desafio é como podes sobreviver num campo tão complexo e não ter a tentação de ser conservador. Não entendo porque é que ainda se fala das escolas de Belas-Artes, já não faz sentido nenhum, as belas-artes hoje já não existem, estamos a falar de uma sociedade de processos... o termo belas-artes que associamos a um termo de coisas belas e bonitas é uma ideia construída e ficcional, não é uma ideia real. (…)

GR – Como foi intervir em Serralves com nove anos de diferença? [Qual] a diferença entre *Projecto Serralves* (2003), e *Ágora* (2012) no átrio? À medida que estudava a tua obra achei interessante encontrar estas duas obras no mesmo edifício.

CB – A pessoa que fez as duas peças. Eu... são duas pessoas muito diferentes. Temos uma passagem de tempo muito grande. Primeiro, prémios EDP, e nesse diálogo decidi fazer a minha peça na parte de cima da biblioteca, ter uma consciência do Siza. Na primeira peça não aconteceu, não estava presente, estava concentrado em fazer uma peça que tivesse uma componente de memória, de história, que fosse uma peça que funcionasse como marcas de alguma coisa no espaço. Relativamente ao Museu de Serralves, é um dos museus mais bonitos que conheço, tem em si uma ideia de paisagem cristalizada. O contraste com a peça que fiz, em 2003, é o oposto, pois tem a ideia de ruína, de fragilidade... olhar para essa peça e projetar o museu no tempo, como uma aceleração temporal do que o museu poderá a vir a ser, uma ideia de ruína, fragilidade, que já está implícita. Um museu super modernista que é muito bonito, que contrasta com algo que não se conserva, que é temporal. Depois cortei-a e desconstruí-a, e o que temos no espaço são as marcas da sua existência. Tinha também uma mesa de luz com todo o processo de

construção, e no espaço tínhamos essa memória física que podes tocar e caminhar dentro. O que acho interessante nessa peça de 2003 é o contraste ao nível daquilo que é o Museu de Serralves e no corpo que estava apresentado através daquela peça. Serralves é um espaço que tem uma maquilhagem - um espaço utópico para ser perfeito, à imagem de uma cidade e de um país, o que simboliza Serralves ao nível internacional, o que simboliza do nosso país. E essa peça, com a sua componente real, não se escondia com maquilhagem, era o que era. (…) Em 2012 fiz um trabalho mais forte sobre o que era um museu, sobre quem era o Siza, e o Ricardo Nicolau e o João Fernandes queriam que fizesse uma peça para o átrio do museu, que é um espaço muito particular dentro do museu. Não são as galerias, não é o restaurante, não é a livraria, mas é o espaço por onde todos circulam e que dá acesso a todos esses espaços. Houve uma coisa que me impressionou bastante quando estive no átrio do museu: olhar para a entrada da galeria. Tem uma palavra que diz 'museu', então o museu, para o Siza, começava ali, e eu achava que o museu começa fora, na cidade, algures; [era algo] mais complexo, e dentro dessa complexidade encontrei um conceito que é o *ágora* – a praça pública do tempo da Grécia antiga, muito importante para a cidadania. E interessou-me trazer [isso] para dentro de Serralves. Assim, foi desenvolvido no átrio do museu, e não queria que fosse uma escultura no sentido de escultura tradicional; também não podia dificultar a passagem das pessoas no espaço. Tinha que ter a componente de *ágora* e podias passar por ela e nem a ver ou parar nela. Foi feita pelos cantos do átrio sem tocar nas paredes, vinha do chão até quase ao teto, e na parte de fora da estrutura utilizei precisamente o branco do museu. Era uma peça que não era propriamente uma escultura, e no final o que temos é uma peça que contrasta com a de 2003; esta última era uma peça expandida, uma ruína, e a peça de 2013, com uma relação muito mais forte com o Siza, é uma peça que assume a monumentalidade do museu e que, de alguma maneira, transmite ao museu a sensação de maquete, como se o museu voltasse atrás no tempo, à sua condição de maquete. É uma peça que tem a escala 1:1. O que gosto muito nessa peça é que o átrio do museu pudesse ter essa componente de praça, de espaço para a cidadania, para o encontro, é um projeto que funcionou muito bem e que dialogava muito bem com o edifício. O Siza construiu o seu museu já dentro de um espaço quase museu, e eu construí a minha peça dentro do seu museu – são peças que se sobrepõem umas às outras, mas não no sentido de confronto, mas de diálogo.

GR – O que sentimos quando pensamos nessas peças é que estes dois exemplos são muito esclarecedores da evolução do seu trabalho. Na primeira peça, é uma obra que assenta no espaço e que quase o habita e se encosta ao espaço; e quando olhamos para a peça de 2012, é uma obra que reconstrói o espaço e lhe acrescenta identidade e significado e reforça aspetos arquitetónicos espaciais, e considerámos uma possibilidade de reflexão muito enriquecedora.

CB – É um bom exemplo, são ambas em Portugal e em Serralves. É bonito que Serralves tenha tido as duas peças: uma aborda a ideia de monumental, a outra tem ainda a ideia de ruína, de temporal. A utilização do mesmo branco é como expandir o museu para a peça. O branco do museu é mais frio, o branco da peça, como uso colas, é mais matéria, mais quente, mais visceral. Mas o diálogo entre ambas traz uma maior riqueza de estímulos. (…)

GR – Quando entra o ato performativo? Faz um desmonte racional, por isso chamar-lhe destruição não faz sentido, pois percebe-se que faz parte de um processo.

CB – Aplico a palavra desconstrução de transformação, que se transformam para algo mais. Eu não acho que as peças terminem aí, a sua existência continua, pois são projetos que fazem projeções globais.

GR – A destruição é a negação do que lá existia, é transformá-la e acrescentar memória pelo procedimento que realiza. Mas quando começa e quando deixa de fazer o desmonte?

CB – Quando trabalho, existe uma performance informal. As pessoas circulam e podem ver-me a trabalhar – informal porque não está programado. Outra coisa é a desconstrução da peça, que é algo mais ativo. Em 2004, em San Sebastián, quando fiz a performance que resolvi fazer no dia da inauguração... Quase ninguém entendeu porque é que queria desmontar uma peça que estive mais de um mês a trabalhar, no próprio dia da inauguração. Eu dizia: "Mas é um processo natural...". Acelerava de forma consciente a temporalidade dessas estruturas, que já está implícita, e não era feito de forma caótica mas premeditada. (…) Uma coisa é fazer a performance [e] outra coisa é viajarmos no tempo e ver que as peças que fiz até agora foram desconstruídas – nem todas por mim, mas foram todas desconstruídas. (…) Deixei de fazer as performances, pois o meu trabalho não é performativo. Os curadores e o público estavam a interessar-se mais por esse momento, e o meu trabalho não é só isso. Tem várias componentes que queria explorar em vez de ficar catalogado com esse momento específico, porque fazer estruturas durante um mês é algo incrível. Havia várias componentes espaciais que desapareciam, e isso foi o que me fez fazer uma pausa e desenvolver o meu trabalho, para dar a entender as outras componentes que já estavam implícitas, afastando-me da catalogação do artista performer. E a performance é um trabalho espetacular, que chama a atenção; e o meu trabalho é muito intimista, contrasta com a performance e está em permanente processo de laboratório e experimentação e questionamento, um estado permanente de arriscar e investigar sem complexos contigo mesmo. Sentir o aqui e agora de Walter Benjamin.

GR – A diferença entre instalação e construção existe na tua obra? A construção pode estar na instalação?

CB – Há uma particularidade que marca a diferença, pois não envias a obra mas envias o artista, e eu não preciso de um espaço enorme, de uma grande estrutura. (…) No entanto, põe em causa a noção do que é um museu tradicional – conservar, aquisições... [as] obras [como] estas levantam uma série de questões a esse nível. Por outro lado, podia falar também da quantidade de limitações que tive a fazer cada projeto. Por exemplo, na bienal de São Paulo, não era para ser esta peça, era para ser feita noutro espaço. Acabei por ficar com a rampa. Comecei a fazer uma estrutura de cada lado e depois tive de arrancar tudo, mas o que é bonito nesta peça é que é altíssima mas não é arquitetura. Eu, quando trabalho no espaço, encontro sempre condicionamentos, regulamentos, burocracias. Tens que ser flexível... o trabalho tem que ser adaptável às condicionantes físicas... Quando regresso a casa, faço desenhos de interpretação da obra, do que senti no espaço. (…)

GR – Simbolizam um sentido de documentação crítico.

CB – Quando faço as paredes, ponho cartão usado porque estou a pensar numa componente pictórica; quando faço as estruturas, como [em] Serralves, as placas vêm da fábrica porque estou a pensar numa componente arquitetónica espacial. O material muda, pois sei que vou usar cor e cola e assim fica mais pictórico.

GR – Vai trabalhar sempre o cartão?

CB – Eu utilizo o cartão, mas não falo sobre o cartão... amanhã não sei. Sei que existem possibilidades de usar outros materiais, mas continuo a achar que o cartão tem um potencial incrível. Mas um pintor, quando utiliza só óleo, não o questionam – e o trabalho tem-se diversificado imenso, apesar de ser sempre o cartão.

Entrevista a Fernanda Fragateiro – 18 de Fevereiro de 2015

Gabriela Raposo – De que forma a sua vida se relaciona com a arquitetura?

Fernanda Fragateiro – Eu leio a arquitetura da mesma forma que se lê poesia. Interessa-me o sentido. Nós estamos permanentemente em contacto com a arquitetura, portanto eu estou permanentemente a ler, a relacionar, a interpretar, a pensar sobre, a pensar como é que alterava... e acho que isso vem de muito cedo. Eu lembro-me quando andava na [escola] António Arroio, com quinze e dezasseis anos; todo o tempo livre era usado a passear pela cidade. (…)

GR – Mas era muito pessoal, pois estava a estudar arte e tiveste logo esse interesse pela arquitetura. Talvez outros estudantes de arte iriam a museus nos tempos livres.

FF – De facto, tenho muito isso: a importância de vivenciar o espaço. O facto de ter vivido desde pequenina junto ao rio Tejo num espaço muito aberto, numa zona de salinas – uma zona muito plana em que o rio é uma continuação da terra... Eu não tinha nada à minha frente. As traseiras da minha casa davam para essa zona, e lembro-me que a minha grande ideia de espaço era correr ajudada pelo vento. Portanto, a relação com o vazio tem muito a ver com o sítio onde nasci e vivi a minha infância, a necessidade de espaço aberto. Aliás, ir a um museu é a última coisa que faço numa cidade, primeiro quero estar na cidade, quero-me perder, quero ver como a luz muda, só depois vou ao museu. (…)

GR – Alguma vez teve uma obra de arquitetura que a impressionasse ou que lhe causasse uma espécie de revelação, que modificasse a sua relação com essa área disciplinar?

FF – Eu acho que isso aconteceu não através de uma obra construída, mas através de um livro. Aconteceu também por uma coincidência maravilhosa: eu vivi muitos anos no Palácio Fronteira dentro da quinta, e o Frederico Jorge tinha o ateliê dele no Palácio Fronteira. Eu era muito amiga do Pedro Jorge, que é professor e arquiteto e passava muito tempo no ateliê; ia lá para conversar e ia à biblioteca dele e fiquei completamente impressionada, porque o Frederico Jorge tinha as primeiraas edições dos modernistas, do Le Corbusier, do Mies [van der Rohe]. Portanto, há um contacto muito forte com o modernismo através dos livros, através de primeiras edições que, por si só, eram objetos belos. Mas a grande revelação, a surpresa que me surpreendeu, foi o ter descoberto o modernismo do Brasil, a arquitetura modernista brasileira. (…) Portanto, se falarmos em revelação, não foi através de um edifício mas através de livros.

GR – Há algum arquiteto, ou corrente arquitetónica com que se identifique de forma mais evidente? E transporta essa identificação para a sua prática profissional?

FF – Eu tenho trabalhado muito a partir do tema do Modernismo. É um momento de rutura que me interessa imenso, é um momento revolucionário, em que há uma grande abertura ao espaço público, à democracia, portanto interessa-me até em termos políticos esse momento; e depois, em termos formais, identifico-me muitíssimo com a estética modernista. No entanto, quando trabalho, depende muito do contexto. Ou seja, estou a lembrar-me que, quando me convidaram para fazer um trabalho, a primeira coisa que fiz foi pesquisar o que tinha acontecido no México na vertente cultural durante a época absolutamente incrível do modernismo. Debrucei-me sobre as obras do [Luis] Barragán, sobre arquitetos e artistas mexicanos. Não só mexicanos, porque devido à Segunda Guerra Mundial houve

muitos arquitetos e artistas que passaram para os Estados Unidos e tiveram uma relação muito forte com o México. Mas se for fazer um projeto no Brasil, vou voltar ao Lúcio Costa, ou até ao Paulo Mendes da Rocha. (…) E em Portugal, obviamente, já fiz há muito tempo um trabalho que se relacionava com o trabalho do [Álvaro] Siza; até nem era como trabalho, mas com um texto que o Siza escreveu, em que ele escreve qualquer coisa como "a arquitetura está a morrer a cada minuto". Um texto em que ele revela quando se dá conta que uma obra de arquitetura ainda não está pronta e já está a morrer, é um texto muito bonito, muito sincero. E depois, há trabalhos que me interessam muito, que têm a ver como lado da utopia, o que não foi construído mas foi pensado, ou o que entrou em ruína. (…) As coisas estão sempre a cruzar-se, e dependem muito do contexto.

GR – A arquitetura tem influência no teu entendimento de espaço? Se sim, como? Encontra na arquitetura respostas para o sentido de espaço/espacialidade dos seus projetos artísticos?

FF – Eu acho que sou mesmo mais bruta. Eu uso a arquitetura como referência e como matéria de construção. Há uma apropriação completamente escultórica da coisa... não só o tema da arquitetura, o sentido. Eu procuro através de uma pesquisa, interessa-me um autor, uma obra, uma história ou parte da história. E vou à procura e depois uso a própria matéria, uso os próprios livros como matéria de construção das esculturas. Ou até já usei maquetes de arquitetura como obra. Não posso dizer que há uma influência na minha obra, pois eu uso-a na minha obra, a parte da teoria, a parte de projeto. Eu uso tudo o que eu posso como matéria de construção, como quem usa um tijolo ou uma pedra. No fundo, uso a arquitetura como um texto. Da mesma forma que, ao usar mármore, podes ler um texto, porque na pedra está gravada uma história com múltiplas referências. Na arquitetura é o mesmo, eu uso-a como uso um bloco de cimento, ou um bloco de pedra.

GR – Parte do estudo em curso procura estabelecer relações na forma como a arte e a arquitetura se relacionam com os conceitos de espaço do século XX. No início do século XX até à Segunda Guerra Mundial a arquitetura equaciona conceitos e teorias da experimentação vanguardista sobre o espaço, através do Cubismo, *Readymade*, *Raumplan*, Construtivismo, Neoplasticismo, da Bauhaus e *Gesamkunstwerk*, *Promenade Architectural* e *Plan Libre*. Após a Segunda Guerra Mundial, o questionar desse espaço passa para o lado da arte, através dos conceitos associados ao *Fluxus*, Minimalismo, Entropia, *Non-Site*, Arte Conceptual, *Land Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, *Anarchitecture* e a reinterpretação do Minimalismo dos anos 1990. Qual a importância destes conceitos na sua obra?

FF – Para ser muito sincera, todos eles são importantes, porque eu estou constantemente a atravessar todos os tempos, todas as épocas; inclusive até já me estou a interessar por coisas que eu achava horríveis como o pós-modernismo. No fundo, as coisas, quando existem, quando acontecem, são sempre interessantes, até as más. E depois depende até onde é que tu entras nelas. Basta tu começares a entrar numa coisa, num tema, num assunto, numa história e começas a ser um detetive. E vais encontrando vestígios que começam a ser provas, que te permitem tirar conclusões. Portanto, estou muito interessada na construção que os humanos estão permanentemente a fazer, interessa-me tudo: desde os temas da paisagem, à arquitetura, às coisas de grande escala, de pequena escala, a diferentes modos de pensar e ver o mundo. Apontas aqui uma série de movimentos que vêm o mundo; no entanto, as coisas vão-se acumulando e criando capas. (…) Eu uso tudo como um material para a construção do meu trabalho, sou muito escultora nisso. Depois, depende muito do contexto: se vou fazer um trabalho num determinado sítio, onde foi muito importante por exemplo um movimento de Arte *Povera*... se for em Itália, se calhar eu vou procurar um artista que fez uma exposição numa cidade naquela época, um artista de Arte *Povera*; e posso desenvolver uma linha de trabalho a partir daí.

GR – Quais considera serem as suas duas obras que, ao nível da espacialidade alcançada, ou pela forma como se relacionam com o espaço envolvente, revelam mais influência – ou são mais um reflexo da contaminação da arquitetura como área disciplinar? Como é que isso acontece em cada uma das obras referidas?

FF – É realmente difícil... *A caixa para guardar o vazio* é uma obra importante. Embora não seja uma referência direta a um arquiteto ou a uma obra de arquitetura, nasce muito inspirada por uma experiência que eu tive, durante um curto período de tempo na Cidade Aberta, no Chile. Foi um projeto que descobri por acaso, através de um livro (…) - 'A road that is not a road'. Eu achei muito bonito e poético o título. Havia um mapa na capa, um mapa muito curioso. Comecei a abrir o livro e encontrei uma série de imagens que eram construções que podiam ser arquitetura ou podiam ser esculturas, não percebi muito bem; construções numa paisagem muito inóspita, que me lembraram muito as minhas primeiras esculturas e as minhas primeiras instalações feitas nos anos 1990. E pensei: 'que interessante, quem são estas pessoas?' E descobri que existia, no Chile, um projeto chamado Cidade Aberta que tinha sido formado por um arquiteto e poeta, que começa nos anos 1950 e depois demora algum tempo até se fixar numa determinada cidade, e vê a arquitetura como vida. Para fazeres arquitetura tens que ter uma experiência de vida que se cuadune completamente com aquilo que pensas, com o que constróis, com a tua casa. Ensinas aos teus alunos arquitetura através dos processos de construção. E não só isso, porque aquilo que é o motor da arquitetura é a palavra, é a poesia. Como eu trabalhava também muito a partir do texto, achei [o livro] muito curioso e passei algum tempo neste lugar, no Chile. A 'caixa' nasce dessa ideia de entender o espaço de uma forma muito flexível, de entender o vazio e não só: de fazer uma escultura [para] que fosse apresentada num museu, [que] fosse uma coisa para um publico mais reduzido e mais conhecedor, mas uma escultura que tivesse um lado pedagógico. Havia uma componente que fazia parte do projeto: aquela escultura era acionada por grupos de miúdos, e a experiência que eles pudessem ter ao viver aquela peça os ajudava a ter uma consciência daquilo que está à volta deles, do quarto deles, da casa, da cidade. Mas essa experiência foi muito abstrata e muito poética, portanto a 'caixa' é um bom exemplo. Depois, há muitas peças que têm relações muito diretas. Por exemplo, há uma escultura que é uma cópia dos MASP [Museu de Arte de S. Paulo] da Lina Bo Bardi, em que eu copio o museu e construo uma espécie de maquete do museu. E, dentro dessa maquete, há uma série de livros cortados, que no fundo forma o projeto de ar. E nesses livros encontram-se conteúdos que têm a ver com os conteúdos do museu, são livros de arte que têm uma referência direta com as obras que se encontram na exposição permanente do museu, ou de obras que pertenceram a exposições feitas no museu. É uma peça que é uma referência completamente direta a uma obra de arquitetura. Aqui faço exactamente o contrário, o edifício já está construído e eu volto para trás e faço uma maquete.

No *Vocabulário do lucro não existe palavra para 'pena'* esse projeto é incrível. Nasce de um convite do João Fernandes, o antigo diretor de Serralves, para fazer um projeto específico numa cidade no Algarve. Havia algumas cidades que podiam ser escolhidas e o ponto de partida era fazer um trabalho crítico aos espaços que fôssemos ocupar, estava integrado no evento organizado pelo Ministério de Economia que se chamava 'Algarve', que pretendia divulgar a região através de projetos artísticos e não só dos projetos turísticos que existiam. O título da exposição é o título de uma canção dos Sex Pistols, 'Holidays in the sun', e eu percebi que ele queria ser muito 'enfant terrible', que ele queria um projeto crítico, ou que não fosse uma coisa decorativa, [queria algo] mais atuante. E o que eu lhe proponho é uma demolição, que seria o meu contributo para o Algarve, que todos nós conhecemos que está muito construído. Eu propunha encontrar um sítio que pudesse ser demolido e criava um espaço vazio e devolvia à cidade um espaço aberto, que continuasse vazio ou que alguém no futuro pudesse fazer alguma coisa. O João ficou entusiasmado e começámos um processo de encontrar um sítio que pudesse ser demolido. Esta busca foi feita em sintonia com as autarquias, mas o que acontece é que ao fim de uma série de visitas de sítios que as autarquias sugeriam para eu demolir, eu cheguei à conclusão que eram sítios muitos bonitos e não deviam ser demolidos e aquilo que eu queria demolir não era possível, portanto acabei por decidir fazer um trabalho de reabilitação, ou de recuperação de um espaço que estava arruinado, e de certo modo devolvê-lo à cidade. O projeto acontece na antiga lota de Portimão, que antes de ser lota já tinha sido a

central elétrica de Portimão. É um espaço junto ao rio, existe uma relação forte da população com aquele espaço – tem uma memória coletiva interessante. No entanto, foi sendo abandonado, foi ocupado por pessoas que viveram lá dentro por uns anos e a CMP [Câmara Municipal de Portimão] selou, bloqueou todos os vãos do edifício. Quando visitei o edifício, achei muito curioso ver essas marcas do fechamento dos vãos e também a diversidade de vãos que existia naquele edifício. Uns eram grandes e altos, outros eram estreitos e baixos, outros eram longos. Ou seja, aqueles vãos contavam a história dos diferentes usos daquele edifício. Propus abrir todos os vãos e introduzir dispositivos que permitissem que as pessoas circulassem no edifício sem nunca verem o interior. O que criava eram relações espaciais entre quem estava de um lado do edifício e do outro, e permitia que quem estava por detrás do rio pudesse ver o rio. As pessoas queixavam-se que a existência do edifício impossibilitava que vissem o rio, mas, como há aberturas, deixou de existir esse problema, e o edifício começou a fazer sentido. Foi um projeto efémero, a ideia era que pudesse ser um projeto mais permanente, mas as instituições culturais são muito fraquinhas, fazem a exposição mas demitem-se do resto...

GR – Reinventa uma forma de experienciar aquele espaço que não tem a ver com a sua forma. Normalmente, a forma está associada ao espaço livre para observar e vivenciar, e nessa obra o espaço que 'cede' para ass pessoas o experienciarem era completamente diferente da forma do seu invólucro...

FF – O espaço transformou-se num disposto de observação – não só do próprio espaço, pois podias ver de uns sítios para outros através de orifícios de pequenas zonas demolidas, portanto era como ver através de um óculo: focas e vês pormenores, por exemplo, de uma parede. Mas também criava uma relação incrível entre uma zona da cidade que está a ser relativamente abandonada, onde estão uma série de restaurantes de antigos pescadores que estava a ser relativamente posta de parte pela autarquia para beneficiar uma nova zona de restaurantes muito desinteressantes, onde a autarquia estava a aportar tudo. Aquilo que se produz com a minha intervenção, pelo menos naquele espaço de tempo, criou uma dinâmica relativamente à utilização dos restaurantes que estavam por trás do edifício. É um projeto onde criei laços, porque intervim ao nível do edifício, mas criei laços muito fortes com uma comunidade que vivia ali à volta e que passou a ser vista, que estava por trás do edifício. As pessoas que passavam só junto ao rio – agora há um grande consumo do rio – ao passar à frente do rio podiam observar as traseiras. (…)

GR – Faz-lhe sentido, ou identifica, nas obras referidas anteriormente, a existência de um espaço ao qual possamos chamar 'espaço contaminado', onde se encontram elementos provenientes de outra área disciplinar diferente à da sua origem? Se sim, o que considera que lhe confere essa característica? E o que contribuiu para que tais contaminações aconteçam especificamente nessas obras?

FF – Acho quase impossível separá-las. Há muitos níveis de relação do meu trabalho com a arquitetura, e em alguns até é invisível essa relação. Quando eu trabalho com amigos meus arquitetos, e eles me pedem para colaborar em projetos, o que fica é ao nível de uma conversa, porque normalmente até sou eu que decido que não faz sentido intervir. E aquilo que fica é somente no trabalho da arquitetura, como um comentário, uma ideia, uma crítica que alterou ligeiramente a forma como estavam a ver o projeto, ou abriu uma porta qualquer, mas o meu nome não está lá, não é uma obra minha, o visitante nunca vai saber e isso interessa-me imenso. Vejo isso, essa relação, como parte do meu trabalho. Aí penso que é uma contaminação muito forte, até quase pela ausência. Eu trabalho muito com o vazio e [com] a ausência como fortes presenças. (…)

GR – A partir do século XX fala-se de uma aproximação interdisciplinar entre arte e arquitetura. Acha que acontece? Se sim, como? Como pode acontecer sem que haja uma perda de identidade disciplinar?

FF – Essa perda de identidade disciplinar não me preocupa nem me interessa. Os trabalhos mais interessantes são aqueles que estão nas margens... [aqueles em] que não sabes exactamente o que é que são. Mas admiro as pessoas que se mantêm com a sua linguagem e que não querem contaminação, e que obedecem a um purismo no seu trabalho. Aprecio também essa forma de trabalhar, que é interessante. Eu não consigo, misturo muito as coisas e gosto muito de perceber ao longo do tempo. Por exemplo, interessou-me imenso perceber – porque não sabia – o quão importante tinha sido para o Barragán conhecer o Josef Albers. Não conhecer o trabalho dele pelos livros, mas ser amigo dele, partilhar as conversas que tinham à noite ao jantar, as viagens que faziam. E a obra de Albers, que é pintura muito purista, a forma como ele influenciou o trabalho do Barragán e vice-versa... (…)

GR – As colaborações a que se assiste presentemente de arquitetos com artistas são uma forma de colaboração distinta daquela a que se assistiu nos anos 1950-1960 em Portugal. Parece-nos que, então, a arte tinha um papel decorativo, que 'entrava' no fim da obra do edifício. Presentemente a arte, quando faz parte de um projeto de arquitetura, surge logo na 'ideia'. Concorda? Ou onde considera que assenta essa diferença presentemente?

FF – Eu acho que as colaborações de facto existem a vários níveis e a níveis muito desequilibrados. É muito difícil falar da colaboração entre um artista e um arquiteto de uma forma muito equilibrada. Pode acontecer, mas as coisas não nascem em simultâneo, em duas cabeças ao mesmo tempo; há sempre alguém que começa primeiro, alguém que propõe ao outro. Por isso, essa ideia de colaboração pura é mais um desejo do que uma possibilidade. (…)

GG – Pode falar um pouco sobre a forma como vai 'buscar' essas personagens femininas que estão por trás dos criadores?

FF – A questão do género interessa-me imenso. Agora estou a fazer uma peça, e já não é a primeira que faço, com revistas de arquitetura. São umas colunas muito minimalistas com revistas cortadas, organizadas cronologicamente. A primeira peça é feita com a revista italiana 'Casabella" – as revistas cobrem o período dos anos 1960, 70, 80 e 90. Agora estou a fazer uma peça muito grande com revistas 'Domus'. E, antes de usar as revistas como matéria de construção das peças, vejo as revistas, onde encontro coisas muito interessantes. Vou selecioando, retiro entrevistas com arquitetos, a parte da voz do arquiteto... interesso-me muito, é uma coisa a que temos pouco acesso, temos sempre acesso ao historiador, ao crítico, mas interessa-me saber o que o arquiteto estava a pensar naquele momento, há vinte anos, quando estava a desenhar um edifício que agora é icónico. E o que é que se estava a passar no momento, quais eram as dúvidas, as discussões, quais eram as lutas. Quando vejo esta quantidade de revistas, pergunto-me se a arquitetura é um lugar para as mulheres, porque há muito pouca obra construída por mulheres, textos escritos por mulheres. Se calhar foi a Denise Scott Brown que me alertou um bocadinho para isso, numa 'Casabella' que publica um texto que é uma resposta ao Kenneth Frampton, em que ele escreve sobre o modernismo e ela estava muito interessada no pós-modernismo. Achei muito interessante o texto dela, embora até me sinta mais próxima do Frampton; mas achei muito curioso alguém estar a colocar aquelas questões todas naquela altura. E, mais tarde, li livros dela em que, de forma muito irónica, conta que, quando convidavam o [Robert] Venturi para um jantar, não a convidavam a ela. E eles trabalhavam juntos, colaboravam, os projetos eram dos dois. (…)

Depois, ao ver a obra do [Gregori] Warchavchik, achei interessantíssimo perceber que, [n]a Casa Modernista de São Paulo, o jardim fora projetado pela mulher, numa altura em que nem se falava de arquitetos paisagistas, e a obra dela não é referenciada. Descubro que o jardim é dela já não sei como, ela não aparece muito referenciada como autora. Não é considerada autora, e no entanto fez um trabalho

incrível, e revolucionário porque é o primeiro jardim feito com plantas brasileiras e não com as rosas vindas da Europa. Portanto, acho que as mulheres tiveram um papel muitíssimo revolucionário, como é o caso da Eileen Grey, que é completamente esquecida durante décadas; ou da Lilly Reich, que só nos anos 1980 é que se volta a falar nela.

GR – Sobre o *Jardim das Ondas*, a Isabel Carlos tem um texto que é 'Fernanda Fragateiro Quarto a Céu Aberto' onde Carlos menciona o conceito de 'arquitetura marginal'.

FF – Sempre me interessou a arquitetura nas margens. Como é que eu passei à instalação? Comecei com a instalação e os meus primeiros trabalhos são de instalação e têm uma linguagem muito de uma arquitetura das margens, que é autoconstruída, que está no limite de ser arquitetura. Uma arquitetura que está nas margens, que não é o centro da atenção. Muitas vezes, não é construída por um arquiteto, mas não sabes bem se é arquitetura, se é mobiliário, se é escultura.

(…) No fundo, sou uma pessoa que faz caminhadas dentro dos livros, que são caminhadas um bocado errantes, caminhadas que não vão necessariamente de um ponto predefinido a outro. (…) Mas, cada vez mais, trabalho com livros e com essa carga de referências, que não tenho mostrado muito em Portugal. Quando, de fora, me convidam para fazer trabalhos ou dar conferências, as pessoas imaginam alguém muito organizado, sempre a ler livros. Eu digo que sou escultora, não sou historiadora, não sou uma professora, não sou uma investigadora. Eu sou uma escultora que trabalha com este material, pois se fosse há cinquenta [anos] estaria a pegar numa pedra, é a mesma acção física escultórica, é a mesma abordagem. É importante para mim dizer isso, pois não quero ser confundida com alguém que está a trabalhar à secretária, com ideias e com textos. Não. Tudo isso participa num processo de construção de uma obra que se revela física, que se pode revelar pelo lado da ausência, da conversa, da contaminação. Não, eu sou uma escultora.

GR – A obra com Rui Mendes é uma colaboração e reflete sobre o espaço arquitetónico.

FF – Falta falar do projeto com o Rui Mendes, isto sim é uma verdadeira colaboração. Esta obra sobre o branco nasce de uma conversa com o Rui, porque temos gostos muito parecidos, apreciamos os mesmos autores, os mesmos arquitetos. Já não sei porque é que começámos a falar sobre o branco, e a enviar textos sobre o branco um ao outro, refletindo ideias e pensamentos soltos sobre o branco. Até que o Rui diz: "Acho que temos que fazer qualquer coisa sobre isto". E o que existiu durante muito tempo foram rumores sobre este projeto. Mesmo nós não tínhamos muito tempo e estávamos a achar muito interessante esta leveza quando falávamos sobre o projeto sobre o branco... E depois tudo ia acontecendo no momento certo: "Vamos fazer um projeto sobre o branco, onde?". "No Pavilhão Branco", e tudo aconteceu de forma muitíssimo leve. Acho que o projeto é muito profundo, mas se calhar foi a primeira exposição que eu vi lá que é a criação de uma atmosfera. Existem peças, esculturas, intervenções, matérias, texto; mas a experiência de quem entra é a de uma atmosfera mais do que uma soma de projetos, e isso era aquilo que nós queríamos. E quando eu disse, há bocado, que a colaboração é quase impossível, menti, porque neste caso aconteceu.

(…)

GR – Há uma altura da sua obra, até ao branco, onde é notória uma reflexão sobre os livros, os livros como peça construída. Olhamos para isto e encontramos livros suspensos (sobre a obra pendurada atrás em mármore). É uma simbiose de ambos os temas, a questão dos livros com o espaço.

FF – É essa a minha ideia de que o texto constrói arquitetura. Portanto, misturo, tenho essa capacidade

de, enquanto artista, poder misturar o que temos.

Entrevista a Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, com Nuno Grande – 7 de Março de 2015

Álvaro Siza – A contaminação pode não ir ter a parte nenhuma real ou... nos anos 1950, aquele desejo que vinha na sequência da Bauhaus e do Gropius e dos Estados Unidos de integração das artes. Aqui, na escola do Porto, começou uma disciplina que era a 'Integração das Artes' que era um tema muito caro ao Carlos Ramos. Os alunos faziam exercícios em que eram [ao mesmo tempo] um arquiteto e um pintor ou um escultor e [o exercício] contava, estava no currículo. Mas durou pouco tempo, era uma coisa um bocado feita à força, era obrigar um estudante de arquitetura a fazer escultura, e aquilo correu bem no aspeto de relacionamento. O primeiro ano na escola de arquitetura era comum, praticamente, de maneira que havia uma relação muito intensa entre pintores, escultores e arquitetos. (…) [chega Souto Moura] Ora viva, estávamos a falar da relação da arquitetura com as artes no período a partir dos anos 1960...

Eduardo Souto de Moura – Pode falar à vontade, eu tinha um ano.

AS – Isso deixa-me mais confortável. Era um período em que, na especialização, até era mal visto o cruzamento dessas atividades. Uma coisa que nunca compreendi, pois são atividades da mesma família... vamos dizer assim. Pintura, escultura, arquitetura, música, ballet, cinema... são coisas que têm muito de afim. Mais recentemente, e já mais declaradamente, [há] o cruzamento no território das chamadas especialidades. (…) Invoca-se o Adolf Loos que dizia que só era arte na condição tal e tal, mas a obra do Adolf Loos desmente esse princípio, embora seja clara a não invasão, por parte dele, do território dos utentes – em muitos aspetos, não só na organização do espaço, mas no mobiliário e no que escreve sobre o assunto. A arquitetura de Loos entrava na classificação de arte, numa integridade e ordem interna que cabe nessa classificação. Bem, e para já é tudo o que tenho a dizer. A contaminação já não tem conotação pecaminosa, é uma contaminação real e prática.

GR – Álvaro Siza de que forma a sua vida se relaciona com a arte?

AS – É da mesma família, não consigo dividir em capítulos: arquitetura é isto, a pintura é aquilo e a escultura é aquilo. E essa contaminação existe em relação a uma série de atividades, não é, para dar um exemplo, por acaso, que há tantos realizadores de cinema que passaram pela arquitetura e estudaram, o Antonioni e mais não sei quem... (…) Realmente, tem muito a ver o modo de trabalhar, o modo de relacionar na arquitetura tem tanto a ver com o cinema, o ritmo, os grandes planos. Quando estudamos os grandes espaços de uma obra, percorremo-la mentalmente e também fazemos os nossos 'travellings', os nossos grandes planos, contrastes, mudança de cena, etc. (…) Há muitas opções que passam por outros períodos em que se sente muito bem que são coisas, atividades afins.

ESM – Podem-me contextualizar sobre o assunto?

GR – Contaminações entre a arquitetura e a arte.

ESM – Então parte-se do princípio que a arquitetura não é arte?

AS – Sobre o que falou há instantes [há] pontos comuns diretos. Por exemplo, que 'esta' obra tem

influência clara da pintura ou da escultura, tal e tal, eu julgo que isso não há. O que há é pontos comuns na aproximação à realização, quer em arquitetura, quer em pintura, quer em escultura... etc. É uma atitude natural comum nessas diferentes formas, embora elas se destaquem bem e se delimitem bem. Mas a expressão que eu encontro mais próxima do que estou a pensar é que são da mesma família. (...)

GR – Souto Moura de que forma a sua vida se relaciona com a arte?

ESM – As formas artísticas servem-me de incentivo, e há até uma função social que é provocar emoções, deleite. Na minha vida, naquilo que produzo, não tenho essa consciência. Uma coisa é clara: sempre que há consciência que se vai fazer arte, a arte não acontece. É a melhor citação da Agustina Bessa-Luís. Ou, quando acontece, é um desastre, porque as pessoas escrevem sem ter a noção de que são poetas, as pessoas pintam sem ter a noção de que são pintores. Portanto, há uma espécie de um impulso, um élan. Cada um vai buscar os meios que acha mais convenientes, alguns vão a uns cafés e bebem umas ginjinhas e escrevem uns versos, como o Pessoa. (…) O que eu digo é que a arte, ou a arquitetura, pode-se transformar – tal como o urinol do Duchamp – num *Readymade* e ser arte. Quer dizer: sem ter consciência voluntária de que quer fazer arte, pode acontecer que o que o arquiteto faça seja arte, nada pode impedi-lo. Mas existe uma diferença, pois existe este fator da função, pois eu ainda acredito na afirmação do Loos de que a arquitetura pura como arte é só um túmulo, pois aí não há função, não há o chamado cliente, entre aspas. Portanto existe essa produção que não é arte, pode vir a acontecer e acontece precisamente uma relação com a comunidade, quando a comunidade cede que o edifício ou objeto arquitetónico pertence como seu, o objeto deixa de ser do artista que o produz ou do arquiteto que o produz, já que o arquiteto não é artista. (…)

AS – Se o é?

ESM – Se se pretende que seja arte, nunca acontece. Porque a arte acontece, não se programa. A Agustina tem um texto lindíssimo em que ela diz que sempre que a noção da arte interfere ela deixa de existir.

AS – Mas é mais clara que real. (…) Mas, para o arquiteto, um dos instrumentos insubstituíveis de trabalho é exatamente esse aspeto da função. O arquiteto, se não tiver condicionamentos e hipóteses, sente-se um bocadinho perdido.

ESM – O arquiteto tem que ter encomenda. Sobre este tema há um texto lindíssimo do Donald Judd, em que quer deixar de ser escultor para ser arquiteto. [Fala da] angústia e do isolamento de ter de fazer sozinho e como quando, numa sociedade pós-moderna, a maneira de identidade de construção do mundo e do Homem novo é tudo fragmentado, ele tem debilidades. E disse: eu preciso de função para chegar à forma e, felizmente, existem os arquitetos que têm um cliente, um orçamento, uma região, um sítio, têm material. Isso facilita logo, 50% dos problemas estão resolvidos. Ele no fim da vida começa a ser arquiteto, porque se sentia muito mais confortado. (…)

AS – (…) O Miguel Ângelo era pintor, ou escultor ou arquiteto, era tudo isso. De maneira que há uma origem comum que não se extingue assim e que se prolonga no tempo, está nas raízes em qualquer das atividades. Agora há um peso muito grande de aspetos práticos de serviço social, de construção que motiva a existência de equipas multidisciplinares, isso sim. Mas também em atividades como a escultura vejo equipas interdisciplinares, por exemplo o Cabrita Reis na Maia.

ESM – E na Novartis, e no Crematório [de Uitzicht].

AS – Há muito mais que aproxime e identifique do que separe.

GR – Mas nas obras do Crematório e na Novartis, o trabalho de Pedro Cabrita Reis teve influência no espaço?

ESM – Teve, teve imensa, porque há uma encomenda. O Siza falava há momentos que o Miguel Ângelo era escultor, pintor e arquiteto, mas hoje não temos Miguel Ângelo. Portanto, eu acho que é preciso clarificar as questões. E há uma grande tendência principalmente em Portugal para misturar tudo, uma coisa de que eu não gosto. Eu quando convido o Cabrita Reis para fazer uma escultura, quero que ele seja escultor, não quero que ele me arranje o espaço. Somos suficientemente inteligentes para chegar a uma solução em comum, mas ele é escultor e eu sou arquiteto. (…)

AS – Mas aí há uma subtileza, a escultura corresponde a uma decisão sua. Mas a arquitetura é uma exigência do cliente.

GR – Entrou depois da obra acabada.

ESM – Assim como não foi o cliente na Boavista e no Burgo. Achei de tal maneira analógico o meu edifício com a situação de Chicago que era como ver uma boca e faltar-lhe um dente. E disse: 'Está aqui a faltar qualquer coisa, e não tem mal nenhum a situação ser analógica, porque analogia é um fator de qualidade, de valorização da arquitetura, e não pejorativo. E é de tal maneira premente essa analogia que isto para estar completo falta-lhe aqui o canino', e então o meu canino foi o Ângelo, já que o [Alexander] Calder tinha morrido. E trabalhámos exatamente como [tinha feito] com o Cabrita Reis, fizemos maquetes. Os escultores têm imensa dificuldade em perceber a escala, são sempre domésticos, fazem tudo o que querem. Os arquitetos têm imensa dificuldade em usar cores, lidam com os cinzentos do betão, os amarelos da pedra, os rebocos brancos, cremes. Agora o vermelho, o verde... o verde não existe na arquitetura. (…) E, portanto, foi um complemento, tivemos de fazer muitas maquetes e usar muito papel milimétrico em que a medida não era o metro mas o corpo, que tinha que passar por baixo, pois a dobradiça nunca pode ser maior que a porta – se não é uma dobradiça com uma porta e não uma porta com uma dobradiça, e com conversas e tal correu muito bem. O Pártenon era para ter lá dentro uma escultura, não era para ser visto... E todos os edifícios 'neoplásticos' do Mies eram feitos com quadros desde o [Wassily] Kandinsky, e o que seria do pavilhão de Barcelona sem a escultura [*Dawn*] do Georg Kolbe?

AS – Quando a aproximação entre as artes entrou nesse capítulo da integração das artes.

ESM – Mas ó Siza desculpe, mas o facto de ser 'integradas'... a palavra implica que são diferentes se não se integram.

AS – É o que eu estou a dizer. Tudo se reflete na capacidade de diálogo, que é tão importante na arquitetura e na escultura; tudo é diferente, mas tudo converge. Como a relação entre o engenheiro e o arquiteto.

ESM – Hoje é mais difícil. A ideia que nós temos é que em cada período há uma noção de uma cultura, de uma identidade e de um Homem – o homem religioso do Gótico, o homem do Renascimento, não era bem assim mas... Hoje, com uma cultura fragmentada, não se pode ter uma ideia e propor uma forma e um material nesse sentido. (…)

AS – A autonomia...mas o esforço contemporâneo, ou um dos aspetos do esforço contemporâneo é, exatamente, quebrar essa fragmentação, e isso passa pela capacidade de diálogo.

ESM – Há sim, não é aumentá-la, que aumentada já está ela.

AS – A atitude – por exemplo, muito [Walter] Gropius – era, por exemplo, a arquitetura, e depois mete-se uma escultura lá dentro e tal. E havia um grande esforço em integrar, considerando em absoluto uma diferença muito grande. Eu acho que hoje se assiste, não sistematicamente, mas assiste-se também a isso, a um esforço, a uma atitude exatamente oposta que é a de fazer convergir, e não de encarar em absoluto a autonomia, mas sim na convergência. De quem é a atitude? Dos arquitetos, pintores, escultores. O arquiteto, quando faz ali um edifício, cumpre a função da encomenda, mas também está a fazer o edifício porque é ali, e portanto estabelece relações, muitas vezes com o contexto. Mas também dentro do edifício há a convergência, como seja a das técnicas. O peso das técnicas hoje em dia, dos regulamentos, etc. Diálogo e integração, não fragmentação. Embora o 'modus faciendi' passe por uma fragmentação de tarefas.

GR – Porque o que estamos a pensar é num espaço arquitetónico que não é contaminado porque tem lá dentro uma escultura ou um quadro na parede, mas antes porque é um espaço contaminado porque na sua conceção houve premissas que estão subjacentes e que dão esse resultado.

AS – Muitas vezes é assim.

ESM – A maior parte das vezes [acontece] quando se percebe que existe uma impossibilidade da própria disciplina em resolver o problema, e por isso vamos pedir ao primo ou à prima para resolver essa questão.

GR – Há algum artista ou corrente artística com os quais se identificassem de forma evidente? Ou alguma obra?

(…)

Nuno Grande – Que o tivesse ensinado a ver a arquitetura de uma maneira diferente…

AS – Isso seria uma lista interminável. Ninguém consegue dizer quem o influenciou se foi o Le Corbusier, ou o Mies van der Rohe, ou o Rietveld... é tudo isso! É global. O que influenciou a arte na Europa e no mundo em determinado momento foi claramente a arte africana noutra altura, e coincidindo a arte japonesa, a arte dos esquimós, dos índios de peles vermelhas, etc. É um todo, não é possível estar a fragmentar nesse sentido e dizer: "o que me impressionou foi isto". Porque isso é uma limitação. A pessoa, quando pensa e quando abre os olhos e a mente, não seleciona. Por isso é uma seleção terrível.

GR – Mesmo não identificando exatamente o quê, porque são várias as vertentes... de que forma é que isso é transportável para a arquitetura?

AS – O que não acho possível é começar um trabalho e dizer assim: 'O que me impressiona agora é esta tendência nas artes e por isso vamos fazer isto'. É impossível. Os estímulos vêm de todos os lados e de todos os tempos. Estou-me a lembrar, por exemplo, falando só de arquitetura... às vezes leio as críticas e tal e até descubro passos no processo de um projeto de que não estava consciente ou obcecado. Quando, por exemplo em relação ao Museu de Portalegre, se diz 'aqui há uma clara influência de Lina Bo Bardi, aqueles tubos...'. Quando li isso... é verdade, mas nunca pensei nisso, sinceramente nunca pensei. Mas eu vi a Lina Bo Bardi! E ficou cá dentro e depois salta! A mente de cada um começa a ser, progressivamente, um armazém. (…)

Passa a ser inconsciente. Na altura, o que pensei foi que a Lina Bo Bardi viu a Fábrica Van Nelle e eu também vi, e agora estou-me a lembrar que os tubos são... A primeira vez que vi uma coisa assim foi na Fanel, e em geral na arquitetura industrial, nas fábricas de cimento, onde há aqueles tubos de condutas de passagem de material. Seria uma limitação muito grande pôr a mente puramente racional, preestabelecida – o contrário do que é a aventura, um projeto na realização estar 'a priori' preso a isto ou aquilo. (…) Portanto, há uma enorme convergência, e nós mexemos no meio de todas essas impressões, [há uma] consciencialização.

NG – O Eduardo estava há pouco a falar da palavra analogia, que é uma palavra Rossiana.

ESM – Posso só complementar o que o Siza disse? Estou cem por cento, noventa e nove por cento de acordo com o Siza sobre a abrangência, mas não se vive da abrangência, as pessoas vivem a respirar. (…) O discurso está lá, mas há alturas em que temos que dizer assim: 'É tudo importante, mas eu acho importante isto e isto', porque tenho que ter a noção de que houve coisas que me marcaram. (…)

ESM – Mas há momentos em que, com toda a abstração, se diz: 'interessa-me isto, porque este tipo ensinou-me isto'.

GR – Mas qual é o um por cento em que não concorda?

ESM – É esse. É tudo abrangente, mas... há momentos em que, se não se fizer essa decisão artificial, fica desfocado. E não se pode ter uma vida desfocada.

AS – Quando o cliente quis uma escultura, você escolheu o escultor.

ESM – Por exemplo, eu posso dizer que há coisas que me impressionam. O Donald Judd. Quando fui a Marfa, é uma coisa que me tocou, porque percebi que havia uma maneira de perceber o mundo e de viver, porque aquilo não era só o fenómeno erudito, era também um problema existencial em que ele faz restauro, ensina uma maneira de restaurar os edifícios; faz urbanismo, porque faz instalações no território; e faz esculturas que também podem ser habitadas. Não posso dizer que isso me foi indiferente e que não me afetou e que não me abriu muito mais portas do que a admiração que eu tinha pelo Mies van der Rohe – do objeto e da gramática, o Pavilhão de Barcelona. Foi isso e muito mais, no sentido operacional para o tempo que não eram os anos 1920, mas os anos 1980, em que estava tudo muito mais interligado, como diz o Siza, nestas perspetivas. Posso dizer que estas visitas, os livros e as conversas que tive com ele em Zurique, me marcaram, não posso fingir que não.

NG – Há pouco falava de analogia e no Burgo utilizou essa palavra [em relação] ao Ângelo com o Calder, mas também se pode estabelecer essa relação com o Mies, e eu até diria com o Judd. Porque o Burgo poderia ser um objeto do Judd monumentalizado, daquela ideia da repetição em série.

ESM – ...ou do Cabrita. Aliás há uma crítica ao Cabrita de uma exposição que fez em Lisboa, uma coisa maldosa, que lhe deram poucas estrelas e disseram: "Isto até parece um Souto Moura" – é um bocado ao contrário, uma coisa pejorativa. Foi uma maneira de dizer que era um 'déjà vu'. (…)

GR – Podemos dizer que a arte tem influência na sua pratica profissional e no seu entendimento de espaço?

ESM – Muitíssimo, eu percebi muito essa ligação. De uma maneira mais contemporânea percebia – não aqui, mas em Zurique, quando conheci em Harvard o Herzog, que andava completamente desesperado à procura da novidade; não [a] encontrava na arquitetura, mas encontrava-a nos artistas contemporâneos (talvez tivessem ido à procura na arte, porque o passado imediato da arquitetura do pós-modernismo não lhes interessava... e talvez o cansaço do modernismo os virasse para a arte...meu) e depois encontrei-a nos professores de Zurique, e [percebi] que isso podia ajudar a arquitetura.

GR – Minimalismo como uma aproximação de duas vertentes, emulação e academismo, é uma visão...

ESM – ...é uma visão real. Quando comecei a prática como arquiteto procurava o conforto. A informação que eu tinha era pós-modernista, o modernismo estava completamente exausto depois dos pós-guerras e das Europas, o modernismo estava nas ruas da amargura. E passou ao pós-modernismo no seu total apogeu, mas não resultou, pois nunca encontrou um nome – um movimento que se chama 'pós' é porque não é nada, não sabe o que é. E, felizmente, fui confrontado com um campo de atuação que era este Portugal pós-revolucionário em que era preciso intervir rapidamente. Isso foi um laboratório maravilhoso. O pós-modernismo e os frontões não me davam soluções, e havia uma exaustão e uma sobreposição de informação, de formas. Era preciso a arquitetura fazer um regime, e então o Minimalismo serviu como uma espécie de tábua rasa, não um fim em si, porque isso é ridículo. Pois para escrever é preciso uma folha branca, e o Minimalismo podia facilitar esse processo. (…)

GR – Voltando ao arquiteto Siza, a arte tem influência no sentido do entendimento do espaço?

AS – Encontro-o na arte e encontro-o na técnica, encontro-o nas relações humanas. Há muitos equívocos em relação ao pós-modernismo, porque, às vezes, vê-se classificar como pós-modernismo uma caricatura ou o Rossi... há confusões muito complexas, mas o pós-modernismo – que caiu, que desapareceu praticamente do panorama – era um fabrico sem qualquer autenticidade, porque passava por ir buscar um frontão ou ir buscar uma coluna... e juntar. Era exatamente a concentração, em determinada ideia, do que era novo, ou o que era recuperação histórica – muito pouco, mas também passava por aí, e isolá-lo, e aplicá-lo mecanicamente. Acho que isso não pode resultar, porque não tem autenticidade nenhuma, não faz a nebulosa que junta tudo quanto nos impressiona, etc., e permite dar a criação. É pegar em fragmentos, exatamente, e aí concentrar na arte, ou na arquitetura, ou na história da arquitetura... é muito limitativo e por isso caiu. (…)

NG – Quando faz arquitetura sente que essa plasticidade escultórica, que era inerente ao seu gosto, estava presente?

AS – Não. Aí acho que não há relação. A arquitetura é arquitetura e a escultura é escultura. Outra coisa é como se cruzam. E eu não fiquei com frustração nenhuma, pois entrei na escola num momento muito interessante. Portanto, passou-me a interessar profundamente a arquitetura. E durante anos e anos não pensei na escultura. (…)

ESM – Eu acho que a arquitetura do Siza o conforta em relação a esse passado de escultura; porque e

muito diferente, por exemplo, de outro tipo de arquitetura ligado à tratadística, como é por exemplo o Grassi... o que é uma igreja, o que é uma casa, uma espécie de evolução, um tipo, essa limitação, se é que se pode chamar assim. O Siza, quando tem que fazer um edifício, tem uma total abertura, portanto cria a análise e a observação de todos os problemas possíveis, e entra na sua resolução direta sem esse peso do que é uma igreja e por aí fora, e depois interfere. (…)

AS – Só muito recentemente fiz escultura porque...

ESM – ...há dez anos.

AS – ...sim, há dez anos, não é nada... porque fui solicitado para isso.

ESM – Mas essa ausência de frustrações é porque ele toca vários instrumentos.

(…)

GR – Quais são as obras? Pensámos nas Piscinas de Marés em Leça da Palmeira e no Pavilhão para o Guernica. E, mais recentemente, a Fundação Iberê Camargo, o Mimesis…

AS – O que eu posso dizer é que, nas obras mais antigas, nota-se [uma] influência direta, mas [apenas] da arquitetura, como é natural num estudante. Hoje já é um bocado diferente, pois há outros instrumentos; mas, quando me formei, a informação era pequena, portanto havia uma concentração. Quando entrei na escola, era praticamente a conquista da modernidade, era o grande impulso, mais ou menos subterrâneo, mais ou menos claro, era o Le Corbusier. E depois começámos a ter mais informação e veio o Brasil, que tinha a ver com o Le Corbusier, e depois o Alvar Aalto, e depois veio a arquitetura vernacular! (…) Mas vai-se acumulando experiências a um ponto tal que não podem... O caso é que nem sequer podem ser utilizadas voluntariamente, racionalmente, como resposta a determinados problemas. Vão aparecendo, à medida que o fio condutor que é o projeto, o objetivo do projeto... é a paisagem, é a topografia. E depois as influências podem ser conscientes – sobretudo em caso de atrapalhação – ou não ser de todo. No geral há um misto. Já que falou no Iberê Camargo, eu quando comecei a trabalhar esse projeto vi-me em grande preocupação, em grande dúvida – ou, para citar outro, o pavilhão de Portugal. E, como estava atrapalhado, fui voluntariamente buscar possíveis referências que servissem. E é por isso que uso bastante o esquisso, outros não usam, não têm a obsessão do esquisso. Eu uso pessoalmente por prazer, por método de trabalho, por falta de imaginação também. Portanto, aparecem, nos primeiros esquissos, saltos tremendos; quem analisar a frio vai dizer "este homem está maluco!", vai buscar o Niemeyer, vai buscar os expressionistas, vai buscar não sei mais o quê... sim! Nalguns trabalhos fui buscar voluntariamente, para compreender qual era o caminho que correspondia aos problemas reais do meu espírito e não para os juntar – e, portanto, para dar todo um tema de selecionar, e ao fazer essa seleção aparece o que está cá dentro e de que nós não temos consciência imediata; está no subconsciente, que é um material que existe e é fortíssimo para todas as formas de arte. É o subconsciente! Aliás, há muitos depoimentos sobre isso, muitas origens da literatura também. Ou lhe chamam intuição, mas a intuição é o trabalho do subconsciente, é a ajuda do subconsciente. (…) Quando comecei a fazer aquele projeto, eu e os outros arquitetos não sabíamos claramente o que é que se ia fazer, porque havia um plano muito esquemático, que foi logo subvertido. Eu próprio tinha um edifício num eixo de uma praça, e não sou capaz de fazer isso, não tenho o controlo do conjunto; portanto, o que fiz foi ancorar o edifício aos elementos fortes, que eram os cais. (…) Então pus-me a olhar para a Lisboa dos anos 40, e depois fui pegar em livros. E depois comprei um livro sobre a Turquia, sobre os palácios à beira do Bósforo, do rio. Eram poucos elementos para trabalhar, portanto tinha que inventar, os palácios sobre o Bósforo, Veneza... porque também aí era a presença da água, a luz, porque tem qualquer coisa a ver com a luz de Lisboa, [com] a representatividade daqueles edifícios. Portanto, há muitas influências que vamos buscar voluntariamente, e noutras vezes elas simplesmente aparecem. Se não, só fazíamos cópias.

NG – Há um conceito interessante que é o conceito de abdução. Não sei se já tinha ouvido falar...

AS – Isso parece o nome de um país árabe.

NG – É uma mistura entre intuição... tem muito a ver com a maneira como o Álvaro trabalha o que é a intuição do lugar, mas também toda a carga que traz atrás de si; portanto, é um misto de intuição e dedução. É as duas coisas a trabalharem ao mesmo tempo e a encontrarem-se no mesmo espaço. E acho que isso tem muito a ver com a arquitetura portuguesa, nós somos viajantes em muitos lugares.

ESM – Somos abdutivos...

AS – Eu fico horrorizado, sou acontextualista...

NG – Tem a ver com aquela frase do sítio, com aquela frase que lhe atribuem... a arquitetura está no sítio, só que o sítio não está só cá fora, também está dentro da cabeça.

AS – Mas também está lá, claro.

GR – Relativamente às piscinas, e à fundação Iberê Camargo há esse 'gap' enorme de abdução, pois inicialmente o arquiteto Siza era um estudante, e por isso o seu universo é completamente diferente do [universo do] arquiteto que faz o Iberê Camargo.

AS – Sim, eu tinha uma bela idade. Mas está a ver, eu antes fiz o restaurante da Boa Nova, portanto, o projeto da Piscina de Leça, que vem logo a seguir, passa por uma autocrítica ao Restaurante da Boa Nova, por exemplo é claríssima a influência da Maison Carré do Alvar Aalto, e também era uma situação à beira-mar, mas completamente diferente que esta. Era uma topografia complicada, com rochinhas, e a outra era praia; e, portanto, eu lembro-me perfeitamente de estar a ver a Boa Nova, acabada de fazer, e dizer: 'Que diabo, isto está cego... muito perfil, a paisagem... isto não é bem...'. E depois encontrei um terreno plano com rochas, mas [era] uma situação completamente diferente; e, entretanto, o Alvar Aalto já não era nenhuma obsessão, acho que nunca foi, mas era muito a âncora; e, entretanto, aconteceu eu encontrar um livro do Hitchcock sobre o Frank Lloyd Wright, que também começou a ser muito publicado na Itália, recuperado pelo Bruno Zevi. O Frank Lloyd Wright... também é clara essa importância. São obras imaturas.

GR – Na planta faz-se muito essa analogia. Mas, na altura, o arquiteto não tinha conhecimento sobre a *Land Art*?

AS – Não sabia o que isso era. Eu acho que ainda nem havia, estamos a falar de 1958...

(…)

ESM – O Siza foi o precursor... [risos].

AS – Havia muito pouca informação, eu era muito inculto. Eu lembro-me, por exemplo, de uma crítica que apareceu sobre uma obra anterior, que nunca se acabou, que foi o Centro Paroquial e no 'mundo da arquitetura'? Havia uma crítica que era feita pelo [Nuno] Portas, tem uma crítica às primeiras obras, às casas de Matosinhos em que ele notava influências do 'brutalismo'; e – eu nunca mais me esqueço – "dos Jovens Turinenses", e eu não sabia o que era o brutalismo, os últimos eram um revivalismo da Arte

Nova... E eu não sabia o que eram os Jovens Turinenses e não sabia o que era o brutalismo, e isso já era um bocado escandaloso... [risos]. E depois fiquei cheio de complexos, e lá me fui informar, não havia internet, deu-me um trabalhão porque tive de ir falar com gente mais avançada.

(…)

GR – E o Eduardo, quais acha que são as suas obras...

ESM – Posso arranjar imensas analogias. A Casa das Artes, que não tem nada a ver com o Mies – que não me interessava nada nessa altura –, tem muito a ver com o Danteum do [Giuseppe] Terragni; depois, tem o Mercado de Braga, que tem a ver com a 'Galaratese' (1969-1973, bloco de apartamentos) do [Aldo] Rossi, que tinha sido meu professor; e eu fiquei muito impressionado, porque não [tinha] uma intencionalidade de ligar duas partes da cidade, fazer caminhos e muros e depois ir buscar referências à Piscina de Leça muito próxima que, por sua vez, vai ao Wright; e, por sua vez, o Mies também foi com a Casa da Pradaria.

AS – Mies e Wright...

(…)

GR – E a Torre do Burgo? Mas há outra obra mais recente?

ESM – O crematório tem algumas coisas a ver com o Museu [Brasileiro] de Escultura do Mendes da Rocha: percursos, entrada, descida da rampa. Mas a arquitetura é uma reedição... ninguém parte de nada e depois tem que redesenhar. Depois, o problema é se é mais vinculado ou não. Mas as minhas obras estão sempre ligadas com alguma coisa. (…) Mas as mais fortes, no início, são a Casa das Artes e o mercado de Braga.

GR – E das mais recentes?

ESM – Talvez o crematório.

NG – Mas o Eduardo usa também, como referência, obras de artistas...

ESM – Eu acho que uns artistas usam o arquiteto exatamente para fazer essas referências. Têm uma referência que não tem a ver com arquiteto e que foi uma das poucas coisas que me aconteceu – ir ver uma obra minha e dizer: 'Enganei-me completamente'. (…)

(…)

AS – Há uma história interessante, mas se calhar já contei...

(…)

GR – Sobre a vossa experiência em instalação, gostava de vos perguntar que diferenças processuais há ao nível da arte/instalação e da arquitectura?

ESM – Mas o *Serpentine* não é uma instalação, é um edifício com uma função própria.

GR – Tem razão. E na bienal de Veneza?

ESM – Trabalhámos separados. Ajudei o Siza, servi como intermediário, mas a obra é dele.

GR – De instalações que fizeram juntos é só a *Jangada de Pedra*.

AS – a *Jangada* é só do Eduardo.

(…)

AS – O único que foi mesmo com uma cadência foi o 'Serpentine', e é uma coisa muito engraçada.

GR – O 'Serpentine' é arquitetura efémera, e os outros são instalação.

ESM – Tentámos fazer uma coisa na Royal Academy (…). Mas é muito diferente uma instalação de um arquiteto ou de um escultor. Enquanto o escultor é completamente autónomo e é uma espécie de Aleph – o mundo está ali e acabou – nós, os arquitetos, estamos viciados no relacionamento e na procura de preexistências, nem que seja uma pedra. Estou-me a lembrar do filme do Pasolini a 'Medeia'...

AS – O Chillida também, o único trabalho de equipa foi o 'Serpentine'.

(…)

GR – Acham que a diferença que reside nas instalações feitas por arquitetos ou por artistas tem a ver com o contexto e com a envolvente?

AS – Com alguns artistas também, por isso contei a história do Chillida.

ESM – Essa instalação do Siza de Veneza é uma instalação de um arquiteto, porque lembro-me de conversarmos – falava disto e dizia, 'Está a perceber... isto é a planta de Veneza', e realmente é o Grande Canal e as duas peças. Um escultor não se preocupa com isso, nem conhece a planta de Veneza. O Siza é um tipo cultíssimo, mas é esta necessidade que os arquitetos têm de se ligar, de se prender, que está sempre a ser medida, é uma coisa própria. Não é verdade que aquilo é uma maquete de Veneza, o seu labirinto?

AS – É, de certa maneira é. O mais engraçado e que mais foi trabalho que conversámos foi o *Serpentine*, e a graça que eu acho é que houve um que foi ter com o Eduardo e disse 'Eh pá, aquilo não parece nada teu...'.

(…)

ESM – Eu quase nunca fiz nada. O 'Serpentine' talvez seja o mais equilibrado, mas o Pavilhão de Hanôver também foi muito trabalhado pelos dois. E temos uma discussão eterna que é: fazemos rodapé ou não fazemos rodapé?