

AR(t)QUITECTURA

Arquitectura no campo expandido



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC
em Junho de 2013
sob a orientação do Professor Doutor Pedro Pousada
Mariana Pinto Abrantes

AR(t)QUITECTURA

Arquitectura no campo expandido

Agradecimentos

Ao Professor Pedro Pousada pelas conversas fascinantes e pela orientação exemplar, que transformou este tema em algo mais do que uma investigação.

Ao Nuno Souza Vieira pela disponibilidade e entusiasmo.

Ao Rodrigo Oliveira pela entrevista inspiradora e pela incrível disponibilidade e interesse desde o primeiro contacto.

A todos os meus amigos que me inspiram diariamente a plantar em vasos coloridos, sementes de imaginação em forma de risos, histórias e viagens.

Ao Hugo, por fazer esta viagem sempre comigo.

À minha família pelo apoio em todos os meus momentos.

Aos meus pais que são a razão deste meu projecto, como de tudo o que é importante para mim.

Ao meu irmão companheiro de luta nas horas vagas.

A presente dissertação não segue o novo Acordo Ortográfico e está elaborada segundo a norma Portuguesa 405.

Sumário	Página
Introdução	11
Capítulo I - O cruzamento das duas áreas ao longo do tempo	
I.I - Separação dos saberes artísticos	17
I.II - “Notes on Sculpture”	33
I.III - Modernismo: As Found	61
Capítulo II - O caminho até à contemporaneidade	
II.I - Museu/Galeria – Um espaço para obras	79
Site Specific – Obras para um espaço	
II.II - Arquitectura no campo expandido	97
Capítulo III - Duas visões complementares	137
III.I - Rodrigo Oliveira	139
III.II - Didier Fiuza Faustino	159
Conclusão	175
Fontes	
Bibliografia	182
Origem das imagens	191
Anexos	199

Introdução

A arquitectura no seu campo artístico foi um ponto de paragem na procura de um tema para uma investigação. Uma paragem que se expandiu em várias questões: Arquitectura é arte, ou é uma arte? Pode a arte ter uma linguagem arquitectónica? Quando se separaram os dois saberes (se alguma vez se separaram)? Qual o lugar da arte na arquitectura, hoje? Afinal, o que é então a arquitectura?

Esta investigação compreende 3 capítulos que procuram mais do que encontrar respostas (se as houver), conhecer novas relações, divulgar novas perspectivas, explorar pensamentos e opiniões, levantar questões, criar discussões e dúvidas, e principalmente, percorrer um caminho acompanhado destas problemáticas.

No capítulo I proponho uma análise aos acontecimentos históricos que foram condicionantes dos caminhos dos dois saberes. Procuo explorar, no I.I uma recolha mais ampla da história a partir do momento em que a arte e arquitectura se autonomizaram e fazer especial referência a movimentos que se irão tornar relevantes para o desenvolvimento da análise: o ready-made, o construtivismo, o modernismo, o brutalismo e a pop-art. Aprofundando este relacionamento histórico, no I.II, com a linha orientadora do artigo de Robert Morris “*Notes on Sculpture*” (1966) são exploradas as problemáticas comuns dos dois campos que se destacaram neste artigo,

(relevo, cor, luz, forma, tamanho, escala, detalhe e envolvente) apesar da sua especificação escultórica. No I.III procuro o impacto na arquitectura com a reunião das várias artes num movimento modernista: o brutalismo. Um grupo composto por artistas, arquitectos, fotógrafos, etc, que partilhavam os mesmos ideais e que interagiam nas suas práticas, com especial foco nas exposições *Parallel of life and art* (1953) e *This is tomorrow* (1956).

Como um caminho até à contemporaneidade o capítulo II apresenta uma panorâmica das relações entre a arquitectura e a expansão dos campos que interagem e se cruzam. A primeira abordagem, que apresento no II.I, é a relação da arquitectura como *medium* para a arte: Museu/Galeria considerado um espaço para obras em oposição ao *Site Specific* projectando as obras para um espaço específico. Pretendo explorar a relação com os espaços expositivos e perceber se são condicionantes ou limitadores; e a evolução dessa participação artística em espaços construídos. Procuro assim exemplos de diálogos entre a obra de arte e os espaços de exposição, como no caso de Duchamp ao desafiar a liberdade da galeria, a ruptura de Mondrian, o desprendimento de Corbusier, e o conceito de museu como caixa branca. Ao sair do espaço delimitado do museu/galeria, transmitirá o *site-specific* (exemplos como Andrea Zittel, e Richard Serra) uma liberdade criativa mais intensa? Exponho assim a relação com o espaço e a obra em si, e a sua potência como experiência, concluindo com uma reflexão sobre a articulação entre a produção e a exposição, com uma especial referência ao Instituto Inhotim, no Brasil.

A arquitectura no campo expandido é explorada, no II.II, em diferentes etapas. A primeira etapa corresponde a uma apropriação de um esquema de R. Krauss, no seu artigo “*Sculpture in the Expanded Field*” (1979) para a temática da arquitectura e procuro uma linha orientadora que vai determinar essa análise: corresponde à “*Mesa redonda sobre Arte e Arquitectura*” publicada na *ArtForum* (Oct. 2012), por artistas, arquitectos e teóricos.¹

¹ Julien Rose, arquitecto e editor americano, moderador da conversa; Philippe Rahm (1967), arquitecto suíço; Steven Holl (1947) é arquitecto e aguarelista americano; Thomas Demand (1964) é escultor e fotógrafo alemão; Dorit Margreiter (1967) é austríaca e fotógrafa /produtora de vídeo-instalações; Hal Foster (1955) é um americano historiador e crítico de arte; Hilary Lloyd (1964) é um artista britânico; Sylvia Lavin é professora de História e Teoria de Arquitectura em UCLA; Hans-Ulrich Obrist (1968) é de Zurique e curador, historiador e crítico de arte.

Para um desenvolvimento mais específico no diálogo dos dois pólos artísticos exploro, numa segunda etapa, a problemática da casa, da cidade, das relações espaço-tempo, e as relações pessoais (entre o autor e o público).

O último capítulo (III) corresponde a um lado mais prático da investigação que se debruça sobre as obras de duas personalidades criativas da actualidade e reflectem os possíveis cruzamentos quer do artista na área arquitectónica - Rodrigo Oliveira (III.I), quer no arquitecto na área artística – Didier Fiuza Faustino (III.II).

A metodologia prevista incluía uma pequena entrevista pessoal, preparada para cada um dos casos de estudo, complementada com uma análise interpretativa às obras relevantes para o tema; não tendo sido possível uma entrevista pessoal a Didier, realizo uma recolha de várias entrevistas e utilizo assim o seu testemunho sobre as suas intenções.

Capítulo I

O cruzamento das duas áreas ao longo do tempo

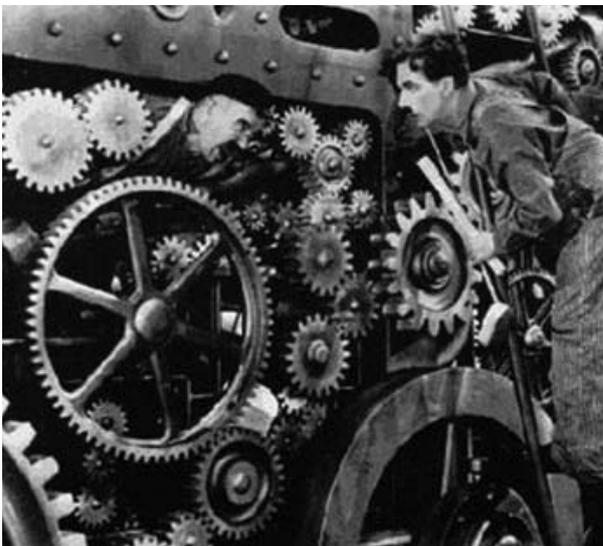
I.I – Separação dos saberes artísticos

Analisando numa perspectiva histórica as preocupações da Arte e da Arquitectura, é perceptível a relação profunda e extensa que as envolve. Uma responsabilidade dividida e partilhada durante séculos na concepção e produção de obras consolidou uma parceria que nunca se individualizou completamente até aos dias de hoje. A história da arte, parafraseando Giulio Carlo Argan, *é a história da cidade e dos objectos que nela se instalam.*²

A capacidade de criação humana foi evoluindo consoante a sua época, a sua cultura e as novas descobertas. Essa transformação manifestou-se de um modo predominante na envolvente social, política e económica.

“Behind the architecture and the arts there are four large forces – social, economic, technical and ecological” (Jencks, 2011)

² ARGAN, 2005



1. Imagem do filme Tempos Modernos (1936)

Este percurso concomitante (em que muitas vezes as duas práticas coexistiam no mesmo dispositivo) sofreu mudanças significativas, fluxos e refluxos, mais ou menos influentes no seu contexto, facto esse que foi fortalecendo e dinamizando essa parceria.

A arquitectura assumiu muitas vezes o papel de obra de arte pela complexidade do detalhe escultórico e pictórico que comportava. Por outro lado, os seus componentes formais, espaciais e situacionais (relação urbana) eram muitas vezes definidos pela plasticidade escultórica e pictórica que sugeriam uma definição hierárquica do espaço, consoante a sua utilização: praças, torres, fachadas, entradas, relações de espaço público e mesmo de espaços interiores.

Esta presença artística no edifício complementava e definia o carácter da obra de arquitectura: havia uma simbiose muito forte entre a função e a estética, mantendo assim uma ligação, quer pelo peso histórico quer pelas influências de cada época que eram um factor comum. Pequenos elementos que marcavam um estilo poderiam estar presentes numa obra pictórica, escultórica, literária, performativa e arquitectónica da mesma época.

Mudanças estruturais de carácter político-económico, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, que constituíram paradigmas incontornáveis, alteraram a concepção de mundo moderno para mundo contemporâneo.

Com a Revolução Industrial, todo o carácter utilitário que a arte compreendia foi transportado para o funcionalismo de todos os componentes mecânicos e industriais dessa época. A arte foi banalizada pela produção em série, trazendo uma clara mudança do seu perfil complementar e libertando o seu peso ornamental em relação à projecção de um edifício. Os seus autores e pensadores foram progressivamente reagindo à ideologia da máquina ao tentarem adaptar a sua linguagem aos novos materiais, reclamando a sua diferença metodológica e conceptual em relação à manufactura industrial. Estas diferenças começaram a tornar-se evidentes e incontornáveis.

“Consequences of the crises: divided pre-machine society from new industrial society – the hierarchical tradition of decoration has collapsed.” (Le Corbusier, 1987, p.12)

Este acontecimento foi um pequeno passo para que estas duas áreas seguissem caminhos divergentes: apesar de manterem sempre uma ligação temporal e intelectual, uma distinção

notória foi assumida por parte dos artistas e arquitectos assim como da sociedade.

“Dessa forma, o experimentalismo, funcionalismo e sincretismo, constituem os procedimentos modernos por excelência no campo das artes.” (Ferrara, 1981, p. 9-20)

A inovação das tecnologias foi explorando um lado mais técnico da arquitectura que levou a outras prioridades conceptuais.

“Architecture begins when calculation ends” (Le Corbusier, 1987, p. 86)

Estas prioridades deram resposta à necessidade de modernização dos sistemas e processos construtivos com o aproveitamento dos recursos industriais e avanços da engenharia. Há uma aceitação consciente do *“esqueleto construtivo”* evidenciando a importância do material utilizado na altura: o ferro.³

Sob este cenário, a construção modular e os elementos pré-fabricados e *standard* são peças fundamentais para a nova imagem da arquitectura que, ao focar principalmente a funcionalidade e a resistência, possibilitam a construção em altura e o desenvolvimento de formas, espaços, fachadas e tipologias.

O conceito estético deixou de estar preso nos volumes fechados da construção em pedra, sendo substituído pelas diversidades formais que o ferro permitia: a linearidade dinâmica pertencente à estrutura com as suas barras finas e contínuas que eram aliadas ao vidro, desmaterializando assim os volumes arquitectónicos através da transparência que a nova tecnologia permitia, com a penetração da luz e do ar no espaço.

A arte foi fortalecendo individualmente o seu propósito crítico e interventivo, vincando posições de ruptura com conceitos e ideais que outrora eram irrefutáveis.

“Com a revolução industrial, começou uma mudança em toda definição da arte - lentamente, com frequência inconscientemente, ela passou de uma celebração da sociedade e suas ideologias para um projecto de subversão total.” (Manifesto da Seção Inglesa da Internacional Situacionista. 1967)

Com a nova azáfama social trazida pela agitação revolucionária, a questão do tempo era fundamental. Assim toda aquela riqueza ontológica que a arte tinha por ser única, feita à mão

3 (José Sidónio M. Silva – Prof História de Arte, Viseu)

e com o seu tempo próprio de concepção foi substituída pelo poder inquietante da rapidez de peças modulares e seriadas, acessíveis e concebidas sem erros humanos.

“A intuição da natureza e as relações sociais que a imaginação grega inspira e constitui por isso mesmo o fundamento da [mitologia] grega serão compatíveis com as selfactor [máquinas automáticas de fiar], as estradas de ferro, as locomotivas e o telégrafo elétrico? Quem é Vulcano ao lado de Roberts & Cia., Júpiter em comparação com o pára-raios e Hermes em face ao Crédit Mobilier? Toda mitologia supera, governa e modela as forças da natureza na imaginação e pela imaginação, portanto, desaparece quando essas forças são dominadas efetivamente. O que seria da Fama ao lado de Printing House Square? A arte grega pressupõe a mitologia grega, isto é, a elaboração artística mas inconsciente da natureza e das próprias formas sociais pela imaginação popular. Esse é o seu material.” (K. Marx, 1982: 20-21)

Neste excerto, K. Marx clarifica como os meios mecânicos de reprodução da riqueza e do conhecimento, como a transformação da realidade e da criação de peças com novas formas e novos materiais proporcionaram novas formas de socialização da cultura humana. O artesanato acaba por ser considerado uma espécie de arcaísmo, influenciando posteriormente a arte feita e concebida pelo homem no seu processo total.

A cultura burguesa produzida pelas transformações político-económicas (industrialização, urbanização, expansão colonial, burocratização e expansão social do trabalho) vai explorar no seu próprio quotidiano e na sua expansão do território novas temáticas que se afastam da narrativa clássica, da mitologia greco-latina e de uma iconografia figurativa prisioneira do academismo. Há uma aproximação à natureza e à realidade cultural da paisagem, que funcionará como um recomeço da história da pintura redescobrimdo a natureza em tempo real, como fenomenologia e sensação. O surgimento dos caminhos-de-ferro aproximaram a cidade do campo permitindo essa expansão para o motivo campestre.

O processo de industrialização que criou essa aproximação também contaminou a vida urbana de máquinas e objectos industriais que vão fazendo parte do cenário quotidiano do homem contemporâneo, ocultando progressivamente a experiência da natureza. A pintura, como criadora de novas formas, não tem possibilidade de competir nesse campo com a produção industrial:



2. Bicycle Wheel, Duchamp, 1913

A máquina mesmo, como forma nova, pôs o artista diante de um fait accompli que exigia dele uma resposta. Conta Léger que, ao visitar em Paris, junto com Brancusi e Marcel Duchamp, antes da guerra de 14, o Salão da Aviação, ficaram os três surpreendidos com a beleza da forma das hélices ali expostas. “A arte acabou”, disse Duchamp a Brancusi. “Que artista faria melhor? Tu serias capaz de fazer igual?” (Gullar, 1983)

A impessoalidade e a forte objectividade convertem a dubitabilidade do produto final concebido pelo homem, na reflexão da “coisificação” das relações sociais num mundo em que cada vez mais a relação entre os objectos se sobrepõe à relação entre as pessoas.

As artes da visão foram maioritariamente ilustrativas até ao modernismo, ligando no ambiente arquitectónico o sujeito humano à materialidade geométrica, enfatizando a sua relação entre massa e luz, vazio e cheio, envolvendo enquanto corpo e pensamento no discurso arquitectónico, apesar do espaço-tempo que separa a sua promoção da sua recepção.

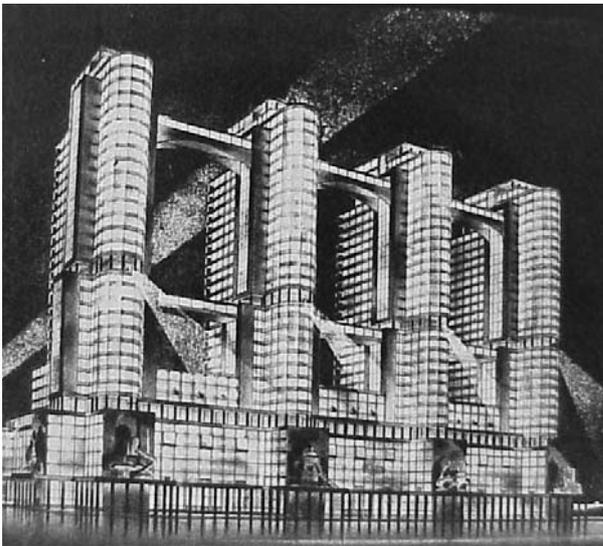
O inconformismo, a crítica à tradição e à naturalização do instituído, as técnicas de contra-linguagem e de iconoclastia, a descoberta de modos de fazer extra-europeu na sua história e geografia, todos estes elementos defendem, definem a “doutrina” do que passarei a referir em seguida. Neste contexto, seguidamente enumerarei, em síntese, campos temáticos que de alguma maneira foram importantes para o desenvolvimento do tema que procurei aprofundar com a presente investigação.

O **ready-made** de Duchamp coloca um ponto final na supremacia da mimese como metodologia soberana da criação artística. Esta migração da imagem do objecto, isto é, do registo diferido da realidade para o próprio objecto vinca novos valores que vêm alterar por completo a convenção artística: o artista não cria através do seu virtuosismo mas torna-se um especialista na nomeação simbólica dos objectos como arte.

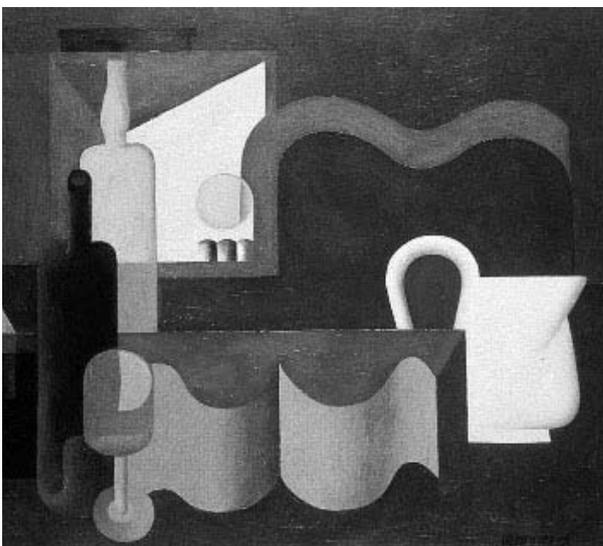
Do mesmo modo que o artesão comum perdeu a propriedade dos seus meios de produção também foi forçado a transformar-se em operário industrial, pois o artista-artesão já não tem lugar na civilização da máquina. A indústria vai focar-se nos objectos feitos (fora da natureza) e a obra de arte deixa de ser representativa para se tornar também ela um objecto.



3. Cloudprops na Praça Nikitsky, Moscovo, El Lissitzk, 1925



4. Comissariado de "Heavy Industry", Irmãos Vesnin , 1934



5. Still Life, Le Corbusier, 1919

Com uma envolvente revolucionária, o **construtivismo** desenvolve as mesmas premissas mas sob uma base sócio-política que se vai reflectir no maquinismo implícito na associação tecnológica com a projecção escultórica e arquitectónica do espaço.

Nomes como Tatlin, El Lissitsky, Rodchenko e os irmãos Vesnin são protagonistas da cidade do futuro, imaginada e defendida pela vanguarda artística, permitindo uma experiência colectiva pela sua definição organizacional, social, formal, cultural, económica, justificada por uma combinação de diferenças: *a arte de viver*.

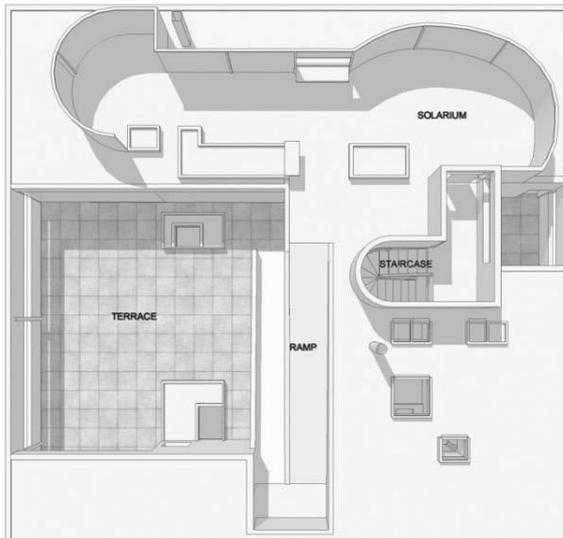
“Uma arte construtiva que não decora, mas organiza a vida” (El Lissitzky, 1922)

No campo artístico há uma libertação da escultura do seu carácter representativo para ser um modelo conceptual e de especulação empírica para a arquitectura, optimizando também a relação dos materiais e suas potencialidades com o espaço, a forma e a luz.

A dialéctica exposta por esta corrente artística é mais tarde reconsiderada e analisada por Robert Morris no ensaio *“Notes on Sculpture”* (1966). Este será um ponto de partida nesta investigação para uma análise das relações iniciais da época moderna entre a escultura e a arquitectura, focando o exemplo da obra de Tatlin e explorando mais genericamente os principais pontos comuns entre os dois campos artísticos: COR, LUZ, FORMA (sólidos), TAMANHO (dimensões), ESCALA (espaço) e DETALHE (características).

No **modernismo** a relação entre as artes visuais e a arquitectura migrou para o interior da própria disciplina na medida em que esta procurou interpretar as tendências estilísticas do modernismo artístico no seu próprio formalismo e organização do espaço.

O cubismo e mais tarde a sua versão mais académica, o purismo, tendo como exemplo a relação que é possível estabelecer entre a pintura de Le Corbusier e a sua obra dos anos vinte, assim como o construtivismo foram talvez movimentos que no modernismo situado entre 1910 e 1930 tiveram maior impacto na reformulação que se sentiu na arquitectura enquanto forma construída. Esse impacto fundou-se na compreensão de problemas comuns: de espaço, cor, luz, massa, transparência, opacidade, forma-fundo e de como estes tinham sido resolvidos e



6. Villa Savoye, planta do terraço, Le Corbusier, 1928



7. Fountain (apresentado no Armory Show), Duchamp, 1917



8. Campbell's Soup Cans, Andy Warhol, 1962

superados em alguns casos pelas vanguardas da imagem. A relação passou então a ser não de mera edição de um objecto (o pictórico ou a estatuária) no interior de um outro (a arquitectura), mas a de uma analogia conceptual.

A decoração é completamente negada e o desenho formal nasce com linhas mais simples e limpas, numa atitude mais radical apoiada por uma nova certeza estilística.

“Modern decorative art is not decorated” (Le Corbusier, 1987, p. 84)

Há uma libertação de todo e qualquer ornamento, deixando a arte em relação à arquitectura, como um guia conceptual de origem intelectual que proclama as virtudes formais da época.

É possível perceber, apesar da multiplicidade de tendências e movimentos (por vezes até contraditórios), algumas linhas constantes que se vão estendendo ao longo das décadas. Surge nos anos 50 a **Pop-art**, um movimento que relaciona a produção artística com a apropriação de uma imagem já existente inserida na cultura popular e comercial.

Apesar da viagem do tempo que separa o *Armory show* (1917) das latas *Campbell* (1962) e das *Brillo Box* (1964) de Warhol, é pertinente afirmar que a genealogia da pop-art provém desse conceito expandido que é o ready-made. As condições objectivas da sociedade norte-americana permitem, como nenhuma outra até então, a socialização do ready-made como medium artístico.

Saturada de artigos industriais, o processo artístico dá um salto conceptual e em vez de haver uma apropriação dos objectos industriais e da “obra” já executada, há uma nova condição de cópia, imposta pela repetição exaustiva de uma imagem ou objecto.

A arte como imitação volta mas noutra cenário: ao copiar, o artista pop aceita o objecto como trabalho artístico, mas paisagens, naturezas mortas, nus e outros modelos tornam-se no espelho da sociedade capitalista como uma simples mercadoria de uma maneira forte, clara e conclusiva: a lata de conserva, o *hot-dog*, o detergente, a *superstar*, a bd.

“A arte é um negócio como outro qualquer, mas a questão é mais complexa que isto”. (Andy Warhol - Gullar, 1983)



9. Construction Site in Houston, Nigel Henderson, 1953



10. This is tomorrow, 1956

Paralelamente na Inglaterra, surge nos anos 50 o **brutalismo**, um movimento multidisciplinar criado e desenvolvido por *The Independent Group*, formado pelo casal Smithson, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, entre outros. Este grupo cria uma rede artística britânica que explora as capacidades criativas aliadas à função, ganhando uma força comum e um lugar de envolvimento que acolhe este espírito unitário.

Há novamente um ponto na história onde os diversos saberes artísticos (pintura, escultura, fotografia, arquitectura, urbanismo, literatura, cinema, etc) se aliam assumidamente e produzem, num pós-guerra como realidade diária:

“A literature that respects nothing, a rebellious theatre, a nonconformist architecture, an independent cinema, a brutalist art” (As Found, 2001, p.11)⁵

Esta tendência de coincidir as ideias em diferentes vertentes orientou o conceito para uma generalidade forte, de grande abrangência social, partindo de imagens do quotidiano e monopolizando uma mensagem com a utilização da rotina comum. Os materiais evidenciavam o óbvio, numa perspectiva crua realçando a estrutura e as condicionantes básicas de uma construção à vista: entendendo os limites como uma oportunidade e não uma restrição.

Este movimento afirmou-se nas duas exposições “Parallel of life and art”(1953) e “This is tomorrow”, constando com a obra *Patio and Pavilion* (1956) de Alison and Peter Smithson. No livro “As Found – The discovery of the ordinary”, o percurso deste movimento liderado pela vanguarda intelectual britânica está detalhadamente apresentado, sendo uma das obras a analisar para estabelecer a relação entre as belas artes e a tecnologia e construção exploradas nessa época.

Apesar de ter consciência da diversidade estilística apresentada nesta abordagem histórica, estes exemplos vão ser motivo de reflexão e comparação no desenvolvimento desta investigação. A natureza artística de obras que se destacam nestes movimentos está ligada de diversas maneiras à arquitectura, e esse cruzamento de planos será explorado nos capítulos seguintes.

⁵ A referência ‘As Found’, é o título da obra de Lichtenstein. Claude, Schreggenberger. Thomas

I.II – “Notes on Sculpture”

Relação entre os dois pólos artísticos

Arte e arquitectura cruzam-se na contemporaneidade de uma maneira mais intensa e mutuamente inclusiva; do pavilhão à instalação, do conceito ao contexto, da tecnologia à plasticidade, do processo à fenomenologia do produto acabado, da construção à ruína, do mito à ideologia, do contentor ao subúrbio.

As migrações entre estas duas superfícies discursivas da cultura humana adquiriram um carácter posicional e assertivo:

Os artistas têm algo a dizer sobre o ambiente construído, sobre a isotropia do território, sobre o sensacional enquanto experiência arquitectónica e fazem-no através de apropriações, de analogias, de repetições e revisões da sintaxe arquitectónica.

Os arquitectos por seu lado encontram na topografia polissémica e em permanente recriação



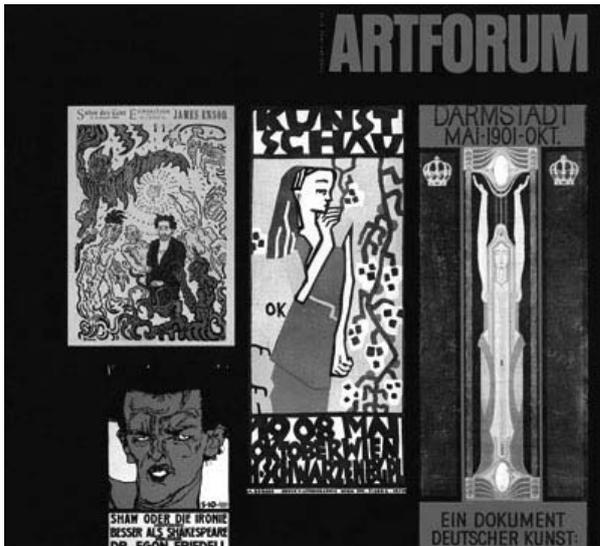
do campo artístico a oportunidade de uma pausa contemplativa, de um minuto conspirativo e crítico sobre o que o Outro (a identidade do não-perito, do cidadão *objectificado* que vive e sente o espaço construído na sua dimensão impura, imprecisa mas real) tem a dizer, a pensar sobre a semelhança da paisagem urbana e o carácter marginal da Arquitectura, o que tem ele a dizer com os seus gestos e hábitos no lugar-comum, e a apropriação do espaço na retórica do espectáculo e entretenimento, implícito num zonamento mais urbano, ou mesmo bairrista.

Interessa aos arquitectos também conhecer como os criadores integram o espaço nas suas obras, como acentuam e intensificam a dimensão vivida do espaço construído. Conhecer as suas técnicas performativas: como representam e refazem o mundo, como aplicam nas suas obras/operações artísticas a suspensão da incredulidade (a ilusão e a teatralidade da imagem), a descontinuidade, a colagem, a montagem não-narrativa, as diferentes materialidades (ópticas, tácteis, olfactivas, vivenciais) da realidade para discutirem sobre uma dialéctica que varia entre a norma e o desvio, o verdadeiro e o falso, o utópico e o distópico, que é intrínseca ou superficial à experiência humana.

Na mesa redonda realizada pela revista *Artforum*, e publicada no seu número de Outubro de 2012, a temática das interacções da arquitectura e das artes assume o papel principal, remetendo para uma contemporaneidade que está consciente desta aproximação e reencontro entre ambas as vertentes.

“If the interchange between these fields offers a host of new possibilities for structure, space, and experience, it also makes reflection on their status more urgent” (Artforum, Oct 2012, p.201)

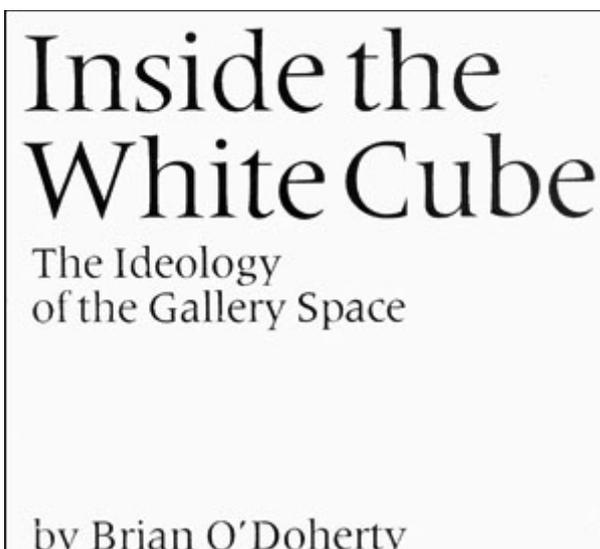
Nesta época terciária e pós-industrial da globalização profundamente hegemonizada pela convencionalização a arte deixou de ser o espaço representado (o espaço mimético que apenas nos inclui como espectadores, o espaço da ausência presentificada como ilusão, como uma figura destacada de um fundo) para ser também espaço vivenciado, realmente percorrido, tocado, sentido; a distância metodológica, as particularidades dos seus modos de fazer e de ser que a mantinha afastada e de costas voltadas para a arquitectura foi diminuindo, as suas questões internas: o que é, como se faz, para quem, quais os seus materiais e o seu conteúdo; ganharam um léxico e uma *poética* comum (não nos esqueçamos que a origem etimológica



12. Artforum , Feb 1966



13. Artforum, Oct 1966



14. Inside the white cube, Brian O'Doherty, 1976

da palavra poético provém de “*poien*” que em grego significa *construir*) e as linhas divergentes começaram a cruzar-se no mesmo plano.

Considereei pertinente para o meu trabalho um enquadramento evolutivo dessa complanaridade processual do artístico e do arquitectónico que foi ligando e aproximando os factores predominantes na concepção e percepção das obras. A base deste subcapítulo é o ensaio “*Notes on Sculpture*” (1966) de Robert Morris, publicado na revista *Artforum* pois foi um ponto crítico de mudança que se solidificou neste artigo, que expõe fortes características das artes que se podem associar à arquitectura, desde o conceito à obra em si. A forma, a luz, as dimensões, as cores, entre outras são pontos fortes que realçam os paralelismos e os cruzamentos de diferentes artistas, associando posteriormente a um modo de fazer arquitectura.

Dez anos depois deste artigo, Brian O’Doherty, no livro “*Inside The White Cube*” (1976/81/86) apresenta uma visão mais actualizada desse caminho de dependência linear: “*as coisas acontecem no espaço e fazem o espaço acontecer*” sendo aqui as *coisas* lidas como os objectos/operações artísticas. O *espaço* é entendido como a realidade *intra e extra-muros* onde se mediatizam e se tornam reais, visíveis, públicos e acessíveis esses materiais significantes, que por sua vez transformam essa realidade pelo acréscimo sensorial, pelo vazio que ocupam e pelo obstáculo e fragmentação que introduzem na relação do sujeito com esse espaço, “*está aqui uma coisa que limita ou gera novos olhares*”.

Numa troca de saberes e fazeres, O’Doherty acrescenta uma mudança significativa do “Observador”, como ele ganha outro papel e quais as consequências desse novo estatuto do observador que entra no fluxo do objecto, que se torna um corpo imerso, para a produção artística e arquitectónica. As relações, por outro lado vão-se intensificando ao mostrar uma envolvimento mais profunda e onde novas abordagens são consideradas.

Estes temas adquiriram uma nova atenção por parte da cultura teórico-crítica destes modos de produção que são a arquitectura e as artes plásticas, destacando-se o sempre presente Manfredo Tafuri, mas sobretudo Hal Foster, Beatriz Colomina, Anthony Vidler, Yve Alain-Blois, Mark Wigley, Rosalind E. Krauss, Rem Koolhaas (OMA), ingressando em vários contextos editoriais como entrevistas, artigos em revistas da especialidade, nas edições monográficas de artistas

e arquitectos, nas contribuições da teoria crítica, mas em particular na definição dos temas dos encontros internacionais. A mesa redonda já referida enquadra artistas e arquitectos que se encontram e desencontram em ideias, pensamentos, conceitos e posições mas preservando uma vontade de manter uma linguagem comum e respeitante das duas vertentes.

“One thing art and architecture can do together is to highlight the nonfits between old structure and new systems, the nonsynchronicities between our different modernities.” (Hall Foster - Artforum, Oct 2012, p.209)

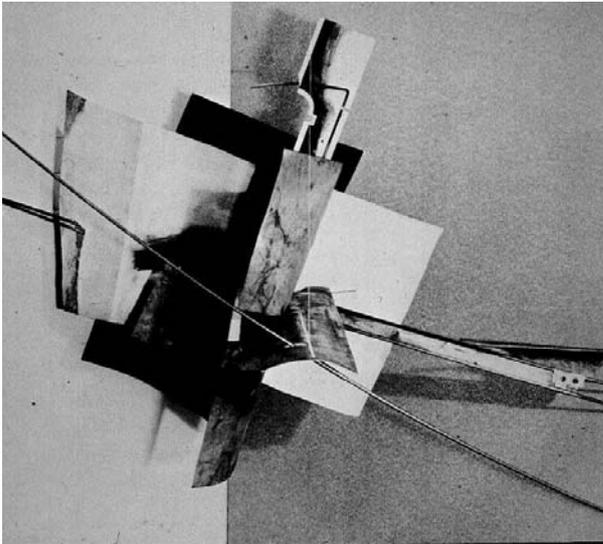
A introdução de Robert Morris sobre o estado das artes nesse tempo (relativo à publicação do artigo *“Notes on Sculpture”*) caracteriza-se por uma *sensibilidade geral nas artes, que era comum e minimizava as diferenças, embora com envolvimento em aspectos distintos*. Sobre estas sensibilidades comuns surge o questionamento da aquisição de experiência das várias artes originadas pelas que têm como base o desenho, acrescentando ser irrelevante esta dúvida para *quem associa as artes com o fim de encontrar identidade de elementos ou significados*.

Como fase embrionária de uma obra artística, independentemente da sua vertente, o desenho é um forte instrumento para um desenvolvimento futuro, quer na pintura, escultura ou arquitectura. A concepção do projecto e o seu desenvolvimento passa maioritariamente pela base do papel, e esta pode ser influenciada por envolventes artísticas que, por sua vez, irão ter consequências no produto final.

Fazendo uma aproximação às artes plásticas, Morris refere que na escultura *quanto mais clara a natureza dos seus valores, mais forte é a oposição que a confronta* e que a pintura teve *uma problemática de que se ocupou aproximadamente meio século que era essencialmente o elemento estrutural* aproximando assim a escultura do objecto, dialogando com espaço, luz e materiais.

Como processo conclusivo, foi encontrada uma necessidade de clarificar as diferenças entre a *natureza táctil da escultura* e as *sensibilidades ópticas envolvidas na pintura*.

São duas percepções que estão evidenciadas pela essência da prática artística mas que se podem intersectar na absorção da obra. A escultura pode ser exportada também para um campo não só táctil mas espacial, óptico, formal e pictórico, da mesma maneira que a pintura pode ultrapassar



15. Contra-Relevo de canto, Tatlin, 1915



16. Monumento à III Internacional, Tatlin, 1919-1920

a sua limitação dimensional e explorar outras liberdades sensoriais.

Esse passo experimental marca o início de uma nova fase situada maioritariamente nos anos 20, e com uma maior presença no construtivismo e na obra de Tatlin.

“A new art for a new world” (Fuchs and Arens, 2012)

O trabalho de Tatlin mostra um desejo de romper com a função representativa tradicional da arte e inculcar-lhe novos usos, mais práticos e funcionais. Para além de expor a sua arte ao serviço da Revolução Russa, quis distinguir o seu propósito para expressar o dinamismo da experiência de vida. Posteriormente esta abordagem é conseguida com maior eficácia por uma geração mais tardia de artistas, mas o seu trabalho foi um passo importante para a transformação da arte desde a experiência modernista até à prática do design.

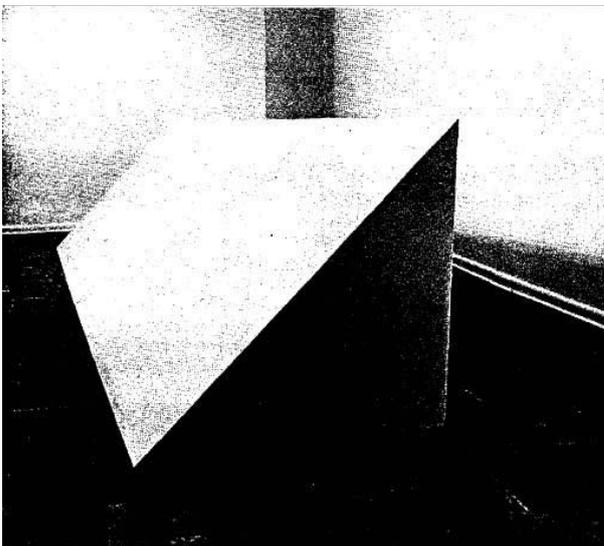
Nas palavras de Morris, *Tatlin foi possivelmente o primeiro a libertar a escultura da representação e a considerá-la como uma forma autónoma (...) pelo uso literal dos seus materiais.*⁶

“A structure becomes architecture, and not sculpture, when its elements no longer have their justification in nature.” – Apollinaire’s observation in Notes on Sculpture, (Morris, 1966)

Tatlin acreditava que os materiais aplicados na obra deveriam ser usados de acordo com as suas capacidades e explorados nessas possíveis formas, enaltecendo a sua verdadeira natureza, ideia que se consolidou na história da escultura moderna.

Tatlin introduziu também uma nova relação da pintura com a escultura, pela interacção de materiais invulgares nas pinturas. Aliado ao seu interesse pelas curvas, a sua escultura experimental vai evoluindo dos seus *Contra-relevos* (1915) até ao seu *Monumento à III Internacional* (1919-1920). Esta revolução formal de organizar diversos materiais no espaço livre removendo-os do seu contexto original, num desafio à pintura convencional, aconteceu depois de uma visita de Tatlin a Picasso (1912-1913), momento em que as suas colagens tiveram uma grande influência no nascimento deste novo projecto.

6 (Morris, 1966)



17. Untitled, Rober Morris, 1967

Nestes relevos tridimensionais, Tatlin liberta-se da pintura e do seu conteúdo intrínseco e começa um percurso de composição de objectos do dia-a-dia, peças soltas e pedaços de vários materiais e monta-os livremente suspensos em cordas ou fios, sugerindo um desafio à gravidade. A variedade material ia desde madeiras, vidros, metais, peles, cartões ou papéis até cordas, fios ou arames.

A evolução do seu trabalho passa de uma ligação pintura-escultura para uma nova conexão: escultura-arquitectura. O seu monumento arquitectural projectado para a III Internacional recuperou um novo elo de ligação entre a escultura e a arquitectura a nível projectual, formal e espacial. Como uma ode à ascensão espiral e virtuosa de um povo e de um ideal, assim surge a “Tatlin’s Tower” pondo assim o seu trabalho criativo ao serviço da Revolução de Outubro (1917) em expansão ao resto do mundo.

Tatlin e a sua obra não marcaram só pela relevância experimental na escultura, foram um *“desequilíbrio complexo de relações plásticas ao ponto de se focar nessas qualidades como outra forma de obras ‘non-imagistic’”*.⁷ (Fuchs and Arens, 2012)

O seu trabalho transportou a ideia de espaço para outro estatuto, *“Além de ubíquo, o conceito era confuso, porque poderia se referir a uma imensa variedade de significados: ‘espaço pictórico’, ‘espaço literário’, ‘espaço arquitectónico’”*⁸, podendo cruzar o pictórico com o escultórico, o que sugeriu novas questões e novas possibilidades de libertar o conceito espacial e transformá-lo como intenção trabalhada, estudada e pensada por parte do autor, seja ele artista ou arquitecto.

Problemáticas Complanares

Neste ensaio Robert Morris expõe as suas ideias referindo os factores que têm sido explorados nestes últimos anos pelos diferentes polos artísticos e se podem relacionar entre si como problemáticas comuns presentes no processo criativo. RELEVO, COR, LUZ, FORMA, TAMANHO, ESCALA, DETALHE e ENVOLVENTE. Ao desconstruir estas problemáticas há uma maior percepção individual referente às várias vertentes.

⁷ Original : “unbalance complex plastic relationships just to that degree that one focuses on these qualities in otherwise non-imagistic works.”

⁸ Lefebvre, 1991, p. 8



18. Edifício Vodafone, Lisboa, Arquitectos Alexandre Burmester e José Carlos Gonçalves, 2000



19. Where, Morris Louis, 1960



20. Musac, León, Arquitectos Mansilla y Tuñón, 2005

RELEVO – foi sempre considerado um “*modo viável*” contudo a sua legitimidade deixa de ser tida como certa quando a natureza escultórica requer um espaço delineado e não uma superfície como a pintura. *O objecto pendurado na parede não confronta a gravidade; resiste-lhe timidamente.*⁹

O espaço tridimensional confere-lhe uma força gravitacional, sendo necessário o suporte para a máxima percepção do objecto. Outro detalhe da condição de relevo é a limitação visual imposta pela parede. O envolvente, quando se projecta um espaço tridimensional pode ser restritivo e limitativo, uma realidade limitadora que é muito presente na arquitectura.

O relevo é como uma pele que explora outras dimensões e materialidades. Esta propriedade para além de englobar imediatamente uma junção do carácter escultórico, também proporciona uma experiencia material e formal que tem muitas referências arquitectónicas.

“One of the most exciting aspects of the porous boundaries between art and architecture today is that all materials, without exception, can act as artistic elements. (...) responding to these materials, proposing to use them in ways that variously react to, destabilize, and merge with their architectural roles as structure and skin, (...) enrich the experience of the building” (Steven Holl,

Artforum, 2012, p.208)

COR – estabelecida na pintura, por Olitski e Louis, como uma qualidade ilimitada para a concepção das formas tem sofrido tentativas consoante as vertentes estilísticas de ser libertada da forma desenhada, aprofundando a sua natureza como o motivo criativo em si. Para isso, o desenho foi relativizado (Morris Louis) ou mesmo eliminado (Olitski), embora a cor tenha ganho a sua autonomia com Pollock. *“A transcendência da cor sobre as formas na pintura”* é um factor relevante porque sendo o maior elemento visual está presente com este carácter mais autónomo no meio artístico mais óptico.

“É esta essencialidade óptica, imaterial, não contentora, não palpável da natureza da cor que é inconsistente com a natureza física da escultura como a escala, proporção, forma e massa” (Morris,

1966)

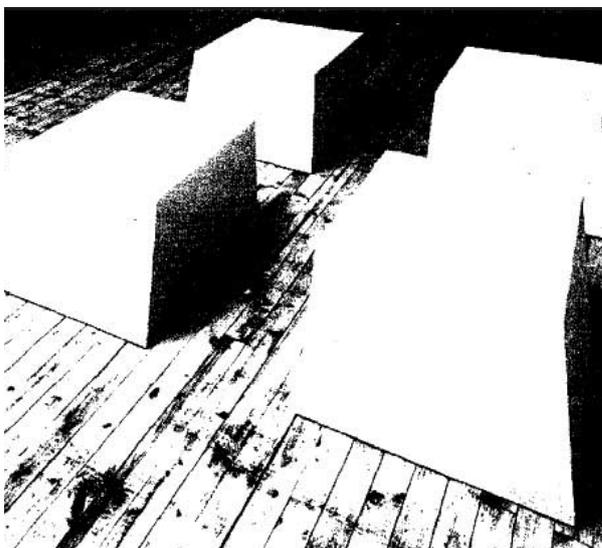
9 (Morris, 1966)



21. Palácio de Exposições de Turim, Nervi, 1948



22. Igreja da Luz. Osaka, Japão, Tadao Ando, 1989



23. Untitled, Robert Morris, 1965

Há uma posição que vai sendo cultivada para evitar o uso da cor subvertendo a intenção física da escultura. A opção era usar os tons neutros que não se impõem tanto visualmente, e deixar o protagonismo para as decisões formais físicas que compõem a obra escultórica. A preferência de cores neutras e materiais crus, no seu estado original deram azo também à projecção arquitectónica em que a forma e o espaço eram a essencialidade da obra aliados à função. Uns anos mais tarde a nudez do espaço e a identidade crua dos materiais revela-se uma assinatura muito forte na arquitectura com o seu expoente no brutalismo, dominado pelo casal Smithson, que preservavam a realidade construtiva como uma limpeza enriquecedora do espaço, tornando-o mais verdadeiro.

LUZ – o elemento menos físico de todos, mas que é tão real como o próprio espaço. Os espaços e a percepção das formas alteram-se com a incidência da luz, sendo esta, assim, um factor determinante na escolha dos materiais e das superfícies que podem variar de aspecto pelos ângulos incidentes. *Pode ser ambíguo em termos perceptuais mas em termos de olhar para a arte é descritivo da condição que obtém. Obtém-se porque os objectos artísticos têm uma divisibilidade clara das partes que estabelecem os relacionamentos.*¹⁰

A luz foi um elemento muito trabalhado arquitectonicamente pela geração moderna, tendo uma continuidade regular até aos dias de hoje. Desde as transparências inequívocas de Mies, as “*fenêtre en longueur*” de Le Corbusier, a força estrutural aliada à leveza da entrada da luz por Nervi, até ao jogos de luz trabalhados ao detalhe por Zumthor e aos cenários desenhados pela luminosidade de Tadao Ando, entre muitos outros exemplos, a luz passou a ter um carácter de intenção projectual em vez de ser algo inerente a um vão, ou seja, perceber a luz como um factor de projecto e não como uma consequência.

FORMAS (sólidos) – algumas formas não realçam esta divisibilidade pois nelas não se evidenciam nem as cores nem as texturas ficando assim a relação com o objecto circunscrita à natureza da forma.

10 Morris, 1966



24. Lar em Alcácer do Sal, Arquitectos Aires Mateus, 2010

“São as formas mais simples que criam uma sensação gestalt¹¹ mais forte” (Morris, 1966)

As suas partes estão tão ligadas que criam uma forte resistência à separação perceptual.

Nos poliedros regulares como cubos e pirâmides há uma sensação de absorção do todo, não sendo necessária a sua total visualização para a percepção do seu todo.

Ao ver o objecto há um processo imediato que acredita que o padrão inerente àquela forma, na mente, corresponde ao existente no objecto, como se fosse uma relação óbvia entre o observador e a forma regular: *“uma fé na expansão espacial e a visualização dessa expansão.”*¹²

“A característica de um gestalt é que uma vez estabelecida toda a informação sobre ela, a gestalt, fica exausto. Assim é tanto livre da sua configuração como presa a ela: Livre ou liberta pela exaustão de informação, como forma, mas ligada ao mesmo tempo porque permanece constante e indivisível.” (Morris, 1966)

Segundo Morris, a experiência com sólidos estabelece também configurações dominadas por vazios, como por partes separadas. Torna-se claro quando outros tipos de poliedros são considerados em vez de ir aumentando a complexidade dos regulares cuja visualização vai enfraquecendo à medida que se multiplicam os lados. A formação da *gestalt* não é afectada pelo desconhecimento das formas em relação às regulares, pelo contrário, a irregularidade torna-se uma particularidade. Resumindo, as formas/sólidos simples e directos ao olhar são preferenciais à ambição de evidenciar os efeitos da essência da forma e da identidade do objecto em relação à percepção visual.

“Simplicidade na forma não corresponde necessariamente a simplicidade na experiência. Formas unitárias não reduzem relacionamentos. Dão-lhes uma ordem.” (MORRIS, Robert, Op.Cit., 1966)

A forma na arquitectura foi um dos factores menos constantes, quer em termos temporais, estilísticos e mesmo biográficos. A sua intensidade foi variando ao longo do tempo consoante a tendência artística, mas a sua versatilidade continua a ser desmesurada mesmo dentro do mesmo espaço de tempo, lugar e obra. Só nas mudanças mais radicais e influentes é que se

11 Gestalt - “essence or shape of an entity’s complete form”

12 Morris, 1966



25. Die, Tony Smith, 1962



26. Cloud Gate, Chicago, Anish Kapoor, 2004

sentiu uma certa semelhança no intuito formal. Este apelo às formas simples é como um sinal de desconforto por toda a irregularidade formal sentida como um gesto pessoal. Já hoje, o cubo branco e puro transmite uma sensação ilusória de que um espaço assim tem um carácter imaculado e sem intenções.

“The white cube simply doesn’t exist” (D.Margreiter, Artforum, 2012, p.203)

A sua utilização, como possível espaço de exposição não revela uma utilização tão libertadora como já foi antes interpretada.

TAMANHO (dimensões) – a sua dimensão em *“coisas tridimensionais sem valor é um continuum entre o monumento e o ornamento.”*

“Q: Why didn’t you make it larger so that it would loom over the observer?”

A: I was not making a monument.

Q: Then why didn’t you make it smaller so that the observer could see over the top?”

A: I was not making an object.

-Tony Smith’s replies to questions about his six-foot steel cube.” (Morris,1966)

Há uma queda para os extremos do tamanho, pois muitas obras que não são nem figurativas nem arquitectónicas acabam por ser descritas como “estruturas” ou “objectos” consoante a sua dimensão. A conotação “estrutura” é aplicada a qualquer coisa ou a algo que é uma composição e “objecto” tem um sentido de relação dimensional inferior como uma qualidade de intimidade quando a sua dimensão é menor que a sua verdadeira natureza, válido quando a obra é um todo e não uma parte de algo.

A qualidade de público ou privado é imposta nesta característica da obra, pois a experiência de lidar com o objecto que se afasta do nosso tamanho constante faz aumentar ou diminuir a dimensão, logo o lado íntimo é essencialmente mais fechado, próximo, comprimido e exclusivo ao contrário do público com uma presença mais arrojada, mais expandido e partilhado em que



27. Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2000



28. La Tourette, França, Le Corbusier, 1957-1961 (Igreja e dormitório)

o tamanho é não só uma característica mas é como um elemento indispensável à condição da obra. Também o espaço que é concebido para a exposição pode influenciar a monumentalidade, ou não, da obra artística inserida. Sendo o tamanho da obra o mesmo, a sua percepção é distinta, de acordo com o tamanho do espaço onde está inserida: nos seus limites ou não, se esse espaço for enorme.

“Turbine Hall is the apotheosis of this trend: a monumental and spectacular space designed to invite monumental and spectacular art” (Julian Rose, Artforum, 2012, p.204)

ESCALA (espaço) – é a apreciação mais consciente do tamanho nos monumentos que contribui para a qualidade de escala como uma função comparativa entre o que é constante: o tamanho do corpo, e o objecto.

O espaço entre o observador e o objecto está implícito nessa comparação. Não se sente nos objectos intimistas e nas obras grandes inclui mais espaço à sua volta, e esta maior distância espacial, no seu todo, é necessária entre o objecto e o nosso corpo para o efeito impessoal e público nas estruturas.

Obras de escala monumental precisam de mais condições para a sua compreensão do que objectos mais pequenos que o corpo, nomeadamente o *espaço literal no qual ele existe e a cinestética que exige ser colocada sobre o corpo*.¹³

Uma simples forma como o cubo será visto como público consoante o seu tamanho aumente em relação ao observador, ou mais íntimo e pessoal se diminuir em relação à escala humana.

O observador assumiu uma década depois um papel mais intenso na evolução artística e arquitectónica, ao deixar o factor escala e de observação para se tornar ele próprio o agente da mediatização das obras.

“Who is this Spectator, also called the Viewer, sometimes called the Observer, occasionally the Perceiver?” (O’Doherty, 1999, p. 39)

13 Morris, 1966



29. Interior da Casa do Cipreste, Raul Lino, 1912-1914



30. Igreja Saint-Pierre, Firminy, Le Corbusier, 1970-1978



31. Casa Kaufmann, Pensilvânia, F.L.Wright, 1936

DETALHE (características) – são propriedades como a superfície, o material e a cor que se *magnificam como detalhe* à medida que o tamanho da obra diminui: as propriedades que numa obra de dimensões maiores lê-se como um todo, em obras de tamanho reduzido amplificam a sua minúcia de detalhe. As divisões estruturais, independente do tamanho, são outra forma de detalhe.

O termo “detalhe” deve ser entendido, parafraseando Morris, para referir *todos os factores que num trabalho evidenciam a intimidade, permitindo que elementos específicos se separem do todo, estabelecendo assim relações dentro da obra.* (Morris, 1966)

O detalhe não significa necessariamente ornamento em arquitectura. O seu peso pode cair sobre pormenores que realçam as intenções do autor, marcando a obra com uma identidade cuidada e segura das relações propositadas. Os materiais aqui definidos como detalhe são um elemento que revela novas perspectivas e um propósito novo de concepção que se inserem na escala de detalhe pela dimensão de uma obra arquitectónica. Este detalhe enriquece a experiência e a vivência dos espaços, alterando mesmo a identidade espacial.

“Materials themselves play a major role in shaping experience and could be discussed as another site of interaction” (S. Holl, Artforum, 2012, p.205)

ENVOLVENTE – diferentes tamanhos e proporções de salas podem afectar os efeitos no objecto-sujeito. Por vezes a importância assumida pelo envolvente não significa obrigatoriamente que a relação de envolvimento tenha sido estabelecida originalmente. O espaço total é alterado num certo caminho pensado pela presença do objecto.

“Porque não pôr a obra no exterior e intensificar a mudança dos termos?”

“Idealmente é um espaço sem arquitectura como fundo e referência que dará diferente termos para se trabalhar” (Morris, 1966)

A unicidade da forma, proporção, tamanho, superfície do objecto mantêm-se fontes críticas para a particularidade que a obra gera, mas deixou de ser possível separar essas decisões das decisões externas à sua presença física.



32. New York, Times Square

“The environment was a genre nearly forty years away, and the idea of a surrounded spectator was not yet a conscious one. All recognized the invasion of space, the author being, as Werner Schmalenbach put it, ‘progressively dispossessed’.” (O’Doherty, 1999, p. 44)

Há então uma passagem clara em que a arte deixa de ser um produto da materialidade com um começo e um fim, um objecto, uma peça concreta visível, palpável e perceptível no seu todo com uma presença absoluta para se aliar a um dispositivo que é colocado num contexto situacional entre a obra artística e o espaço que o contém. Este momento de liberdade objectual dá início ao desenvolvimento de experiências que vão resultar nas culturas de *site-specific*, *land art* e *process art*.

A cidade é um elemento importante no desenvolvimento moderno, não só pelas mudanças implícitas mas pelas suas inspirações que se tornaram num processo simbiótico com a caminhada artística da época moderna. Para além de ser um evolvente revolucionário considerado na vertente artística, nas palavras de Brian O’Doeherty:

“The city is the indispensable context of collage and of the gallery space. Modern art needs the sound of traffic outsider to authenticate it” (O’Doherty, 1999, p. 44)

É também um motivo de inspiração e um modelo de reinterpretação para uma nova fase representativa, especialmente das colagens. Começa também a interacção mais persistente entre a arte plástica e a arquitectura.

“The city provided materials, models of process, and a primitive esthetic of juxtaposition – congruity forced by mixed needs and intensions.” (O’Doherty, 1999, p. 44)

A memória, para a percepção total das obras, é um factor muito inquietante, pois é omnipresente quer no autor quer no observador, e não é minimamente semelhante ou equivalente consoante a pessoa, no entanto é um outro possível envolvente que irá determinar a experiência total e tudo o que nela difere, de pessoa para pessoa. Talvez um envolvente menos físico, mais intenso e mais determinante na aceitação e interpretação da obra.

“It (an exhibition) should be something like a hinge for your memory, something you remember a while after, a point in time, not just another destination. (...) It’s an experience” (T. Demand, Artforum,

O artigo de Robert Morris apresenta vários pontos de *relevo* para o diálogo das artes plásticas. Mas com a libertação das premissas clássicas para um novo entendimento da obra, a relação com as preocupações arquitectónicas eram mais próximas sendo perceptível uma paridade que acompanhou esta evolução até à contemporaneidade.



33. Parallel of life and art, 1953

I.III – Modernismo: As Found

Uma visão modernista

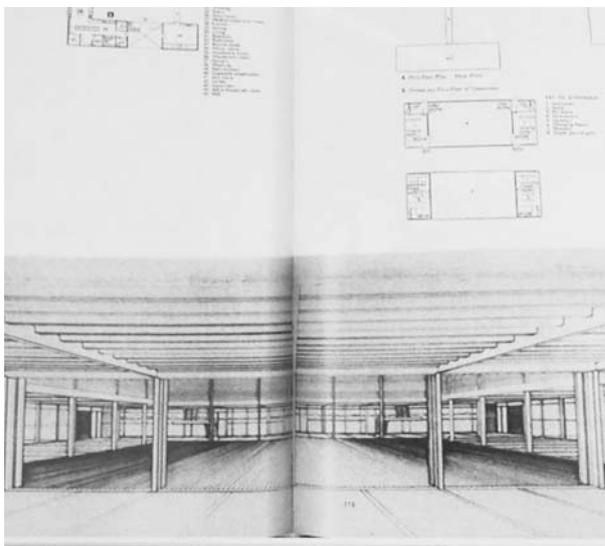
A partir dos anos 50 surgiu em Inglaterra um movimento que vai estabelecer uma relação muito forte entre as belas artes e a tecnologia e construção exploradas nessa época.

Uma nova visão modernista que se ajusta à realidade vivida no pós-guerra e tenta colmatar as necessidades articulando diferentes polos artísticos, definindo um novo propósito para novos diálogos entre arquitectura, pintura, escultura, fotografia, literatura...

Também a pop-art tem o seu auge nesta altura e a sua influência é notória no desenvolvimento desta perspectiva que articula premissas modernistas repensadas e actualizadas e um ready-made com outra intuição.



34. Scrapbook No.2, Paolozzi, 1947



35. Escola Hunstanton, Nortfolk, A+P Smithson, 1954

AS FOUND

“As Found” sugere uma nova utilização e um novo contexto de algo que já existe no quotidiano, e porque não levar esse conceito mais longe e alterar a visão modernista presente no quotidiano arquitectónico e artístico e impulsioná-la num novo contexto, como uma imagem transformada?

“As Found is an attitude” (As Found, 2001, p.8)

Numa atitude mais prática que teórica a sua abordagem vai directamente ao nível da produção. Acção sobre o que já foi feito, teorizado e deixado por experimentar, esta nova vanguarda britânica vem reinventar o ready-made numa escala mais alargada, desde o objecto até à cidade, chegando mesmo a questionar a sociedade.

Pragmatismos e dogmas são utensílios de transformação, pelo que “as found” é diferente de “found”. A objectividade transcende-se pela relatividade do contexto em que se insere a obra, pelo pano de fundo em que foi encontrada e pela sua nova função que lhe altera a identidade.

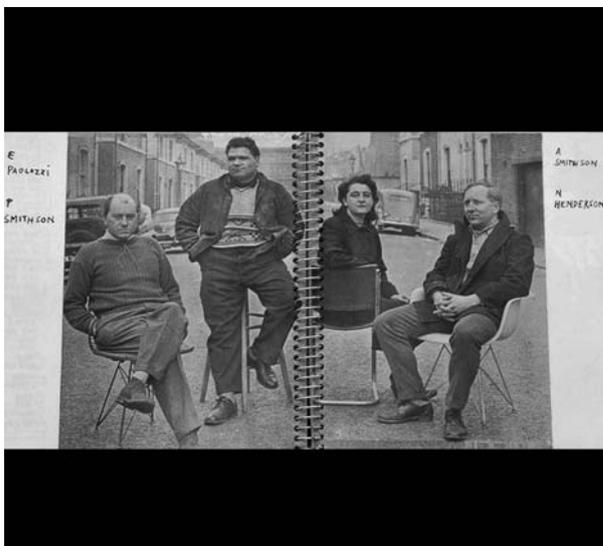
A atenção para as coisas que já existem é especial e reflecte-se na tarefa de querer transformar qualquer coisa de qualquer coisa, tornando-a activa e funcional, num novo registo.

“As Found leads us to an immediate perception of things by decontextualizing them.” (As Found, 2001, p.10)

Este movimento marcou fortemente a sua posição contra o detalhe na arquitectura, que tinha começado a ser rotineiro nas obras, adereços feudais, olhares críticos e ansiosos de figuras ilustres da cultura. Em vez disso um olhar pela vida real da Inglaterra pós-guerra, uma consciencialização do quotidiano britânico provocou uma avalanche produtiva de rebeldia, inconformismo, irreverência e independência: uma arte bruta, directa, sucinta e completa, por todos os campos possíveis (teatro, literatura, arquitectura, cinema, pintura, música...).

“Observe on your own, understand on your own.” (As Found, 2001, p.12)

Encontrar o não óbvio nas coisas banais, mas que ao ser achado adquire logo uma influência assim como uma ideia nova na sua materialidade, e o processo para o conseguir é a riqueza deste movimento.



36. The Independent Group

Relações e Ligações

Team 10_Independent Group _Brutalismo_Pop art

“Names are subject to trends, as are certain works, styles and formal language.” (As Found, 2001, p. 146)

Este movimento resultou de uma aliança liderada por membros activos do ICA que fundamentalmente questionavam as concepções elitistas da arquitectura/arte moderna: alta cultura vs cultura trivial, assim se formou o Independent Group: *“Young generation rebelling against british cultural figures”* (As Found, Op.Cit., 2001, p. 157)

Os seus protagonistas, das mais diversas áreas artísticas partilhavam esta vontade de trivializar e banalizar a cultura recorrendo a pré existências transformando-as.

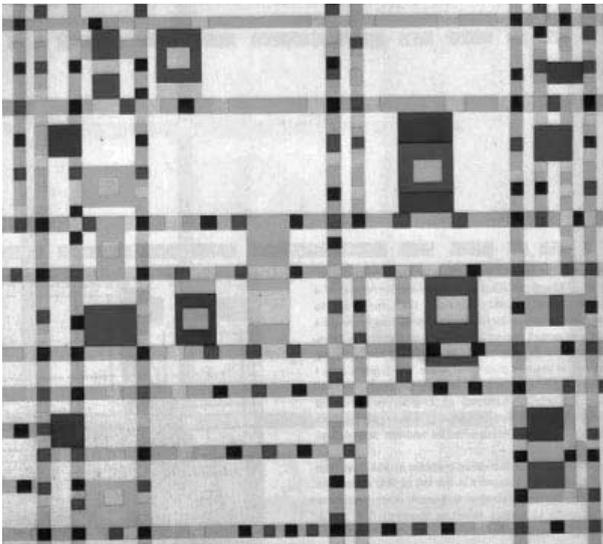
“Principle of “as found” consists in picking up, turning over and putting with” (As Found, 2001, p.194)

Alison e Peter Smith foram os principais representantes da faceta arquitectónica neste grupo, destacando-se como *“independed-mind architects”*. Foram considerados os primeiros arquitectos do *New Brutalism*, caracterizados pelas colaborações regulares dos artistas Paolizzi e Nigel Henderson, também membros do Independent Group. O casal Smithson foi fundamental na formação do Team 10, no (CIAM), ao apresentar as suas críticas à cidade funcional. Para além de se libertarem de elitismos e incluírem nos seus trabalhos a riqueza das colaborações dos artistas seus contemporâneos, elevaram a arquitectura e sua relação com as artes a um outro nível, muito mais intenso ao partilharem ideias e reforçando os paralelismos que encontravam no seu processo.

“Allison and Peter Smithson brought architecture into an existential relationship with art that went for beyond the well-known function of beautification.” (As Found, 2001, p.157)

Este grupo permitiu que a arte e a cultura se incluíssem no estilo de vida e que chegasse a todos sem reduzir a sua compreensão e percepção a uma elite intelectual.

New Brutalism tornou a Inglaterra líder internacional em arquitectura moderna com a sua característica de ser feito do que aparenta ser feito. O seu aspecto cru e em bruto é o que distingue a arquitectura e pintura desta época. A estrutura e os serviços básicos e essenciais de um edifício estão visíveis e são trabalhados para isso, para que a realidade funcional esteja



37. Broadway boogie-woogie, Mondrian, 1943



38. Escola Hunstanton, Nortfolk, A+P Smithson, 1954, com Alison e Paolozzi no local de construção, foto tirada por Nigel Henderson

presente na percepção da obra. A qualidade do objecto resume-se à legibilidade formal do plano, à exibição propositada da estrutura e à valorização dos materiais pelas suas qualidades “*as found*” inerentes; Relembrando que a Imagem afecta as emoções, a Estrutura é no seu todo a rede de ligação das partes, e os materiais “*as found*” são crus no seu estado natural.

“*L’Architecture, c’est, avec des Matière Bruts, établir des rapports émouvants*” (As Found, 2001, p.135)

Mais influente na área artística, vinda do outro lado do oceano, a Pop-art (ou Arte Pop) trouxe outro propósito e contexto ao ready-made. “*In America these pictures represented reality, in Europe they were a dream*” (Paolizzi, As Found, 2001, p.11)

Um lado popular e muito apelativo a todos, com objectos ou figuras já conhecidas, transformou a exclusividade num passado remoto da arte, ao multiplicar os exemplares e utilizar materiais (recortes de revistas) ou objectos figurativos do quotidiano de todos (lata da sopa de tomate), redefinindo o carácter comercial artístico.

“*POP ART: popular, transient, expendable, low cost, mass productive, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, Big business*” (R.Hamilton As Found, 2001, p.175)

Já a ideia mais estruturalista assumida neste movimento tem como associação artística os trabalhos de Mondrian tardio, unidades de agregação que se assemelhavam a estruturas interligadas com pontos comuns.

Limites _ A Imagem _ O Comum

Os limites são uma oportunidade em vez de uma restrição: *As Found* baseia-se no processo e não na transformação formal como objectivo. Esta conduta aproxima-se muito do trabalho de arquitectura, e de uma nova visão artística em que o produto final não é tão relevante como o seu processo e o seu contexto, desde a sua origem (o objecto encontrado) até à sua nova identidade (o objecto trabalhado).

A limitação de uma situação não é um impeditivo, pelo contrário, é um ponto de arranque para inúmeras possibilidades que podem surgir. Esta atitude era importante no contexto histórico e social de Inglaterra, mas é facilmente transponível para os dias de hoje. Embora o cenário de então fosse mais precário devido à guerra, fome e doenças, o propósito de lidar com resistências



39. Scrapbook No.7, Paolozzi, 1949



40. Untitled, sem data

e mesmo adversidades está mais que presente na contemporaneidade, intrínseco nos olhares de quem sobrevive diariamente.

Este tema está cada vez mais presente, quer nas artes como um ponto crítico que sobressai nas obras e requer no artista e no observador uma sensibilidade específica para a sobrevivência diária, quer em arquitectura pelo seu cuidado com a oportunidade de servir todos com condições e dignidade, e o desafio que é com poucos recursos garantir uma qualidade habitacional.

A herança deste movimento não passa pela falta de reacções de atrito entre tudo e todos, mas sim pela persistência necessária para lidar com a situação existente.

A imagem é um elemento vital para a expansão de um reencontrar contínuo de novas propostas e novos propósitos. Mas o que é mesmo a imagem?

“Image seems to be a word that describes anything or nothing.” (As Found, 2001, p.132)

É talvez o resultado da educação da visão? Neste campo, anteriormente, Brian O’Doherty explorou esta perspectiva na sua obra citada no capítulo anterior. Mais do que a influência da própria objectividade da imagem, é o que o olho foi treinado/educado para ver que realmente importa na recriação de um novo contexto.

“Modernist space redefines the observer’s status, tinkers with his self-image.” (O’Doherty, 1999, p.38)

Ao contrário do observador, o olho (*the Eye*) é possível de ser ensinado e orientado, considerado um órgão nobre que é esteticamente e socialmente superior com uma sensibilidade mais especializada para a percepção do plano pictórico.

“The Eye is far more intelligent than the Spectator” (O’Doherty, 1999, p. 41)

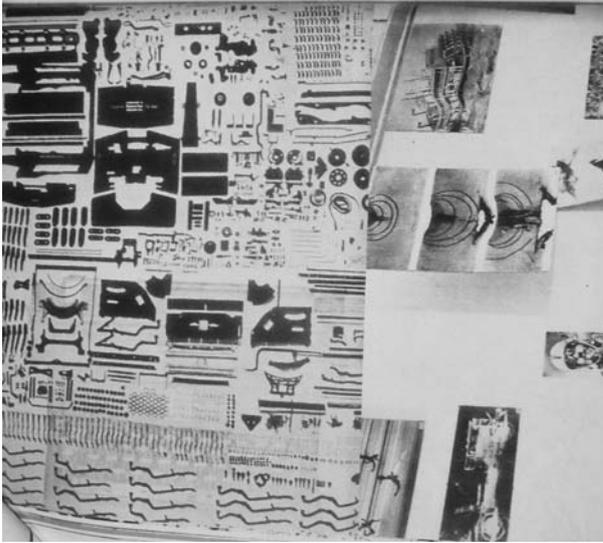
Por outro lado, a imagem é a relação entre os artistas, e também uma aproximação aos arquitectos pela apreensão e coerência do edifício como uma identidade visual.

“It contributes for the building as an image” (As Found, 2001, p.132)

É como uma ponte que une os termos arquitectónicos, escultóricos e pictóricos.

“I like to work with layers of ideas, amassing sheets of imagery for whole series of departure points”

(Paolozzi, As Found, 2001, p.132)



41. Parallel of life and art, 1953



42. Terraço da Unité d'Habitation, Marseille, Le Corbusier, 1947-1952



43. Scrapbook No.2, Paolozzi, 1947

Uma imagem pode ser um quadro de J. Pollock, o terraço da *Unité d'Habitation* em Marseille, fotografias da exposição *Paralel of life and art, S.M. della Consolazione* em Todi, esta versatilidade estabelece um *common ground* para os vários polos criativos. A imagem aparece como algo visualmente valioso, não necessariamente nos modos da estética Kantiana, não apenas como produto de uma subjectivação e de um juízo que sobrepõe o vivido ao autêntico.

Este carácter de Imagem é comum a todos os aspectos deste movimento brutalista em Inglaterra, em que era igualmente importante o tipo específico de resposta e a natureza da sua causa. Mas ao sobrepôr esta ideia ao trabalho direccionado à arquitectura percebem-se algumas irregularidades, pois para esta imagem coincidir exactamente, o edifício deveria ser uma entidade visual imediatamente absorvida pelo observador, e a sua forma apreendida pelo olho deveria ser logo confirmada pela experiência do uso do edifício.

Há uma forte vontade de mostrar que a imagem está também na fase conceptual do projecto e que não há uma simplificação redutora à estrutura e função.

“All great architecture has been “conceptual” - has image-making - and the idea that any great buildings, such as Gothic Cathedrals, grew unconsciously through anonymous collaborative attention to structure and function is one of the insidious myths with which the Modern Movement is saddle.” (As Found, Op.Cit., 2001, p.132)

O comum e o banal presentes neste estilo opõem-se às excepções, exclusividades e acontecimentos extraordinários que não reflectem um movimento, que tanto se identifica com a realidade concreta e visível da sua época e com os traços quotidianos do espaço britânico da altura.

Quer os artistas, escritores, fotógrafos quer os arquitectos anseiam trabalhar com a realidade vivida num cenário comum e banal, tirar dessa normalidade algo que ganhe outro significado e se transforme em função de um novo propósito e tratar as potencialidades semânticas e comunicativas do que já existe.

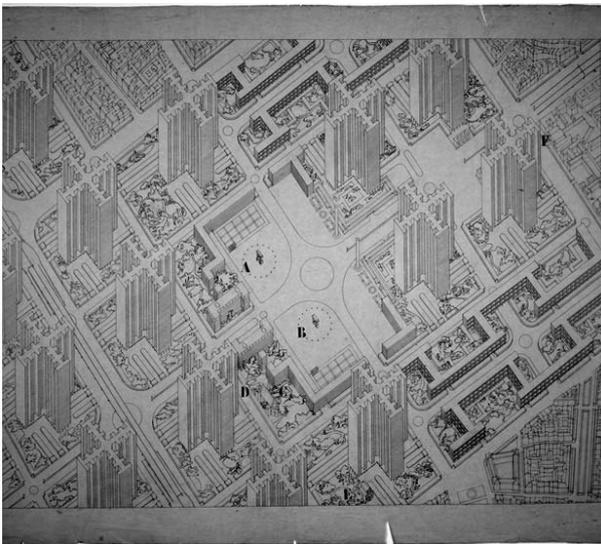
“I like the idea that creativity is in fact the art of reprocessing what already exists and not, after all, anything divine or mysterious.” (Morrison - As Found, 2001, p.19)



44. Escola Hunstanton, Nortfolk, A+P Smithson, 1954



45. Desenhos e montagens, A+P Smithson, 1954



46. "Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes" Uma retrospectiva da vida e trabalho de Le Corbusier (desenhos) no MoMA, 2013

Ao considerar como seu próximo passo a busca da normalidade e da banalidade, não significa que a arquitetura tenha perdido o seu objetivo de vista, pois a normalidade e a banalidade são precisamente a fonte artística desta nova posição.

“The objective of architecture is works of art that are lived in. The city is the largest and at present, the worst of such works of art” (A.+P. Smithson, 23.11.64 - As Found, 2001, p.141)

Casa_Rua_Bairro_Cidade

Para o New Brutalism a cidade é uma representação de comunidade e símbolo dos valores sociais e por isso devia corresponder de uma maneira responsável a essa *imagem*.

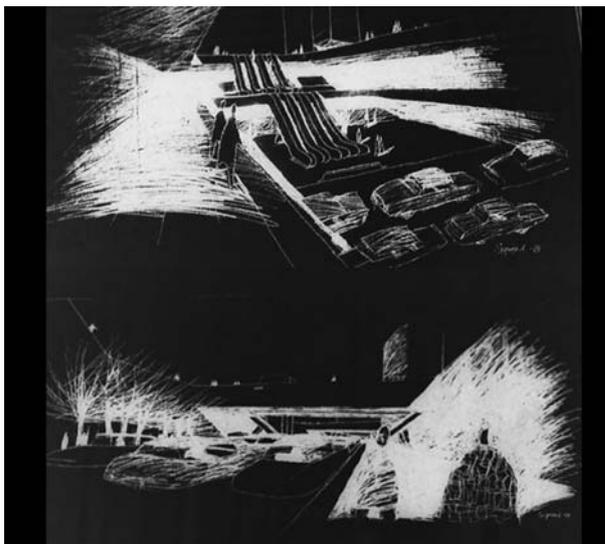
É nesta determinação brutalista que se destaca um paradoxo com as premissas modernistas. A crítica mais acentuada deste movimento ao romper da sua fonte modernista está na reutilização das potencialidades que a cidade e a comunidade podem oferecer como ponto inicial para a sua exploração e não optar pela tábua rasa como solução construtiva, estrutural, ética e social. Assim a cidade era composta por várias *layers*: fragmentos e nova cidade, deixando perceptível a sua identidade.

“Buildings should be thought of from the beginning as fragments; as containing within themselves a capacity to act with other buildings; they should be themselves links in the system.” (A.+P. Smithson, 23.11.64 - As Found, 2001, p.142)

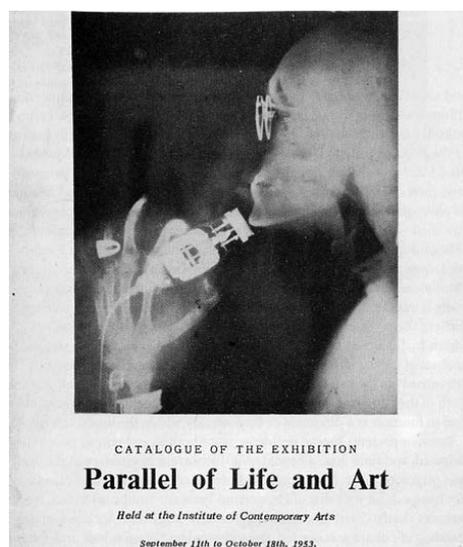
Mais uma vez se nota uma crítica ao zonamento das *quatro funções da cidade em Habitação, Trabalho, Lazer e Transporte*, exaltando por oposição categorias mais fenomenológicas: Casa, Rua, Bairro e Cidade.

No projecto *Golden Lane*, a casa era claramente a unidade familiar enquanto que a rua era o sistema de acesso composto por galerias unilaterais de largura generosa, elevado no ar; o bairro e a cidade eram vistos como domínios variáveis que ficavam fora dos limites de definição física numa consideração compreensível e realista.

“(..) would be replaced by the city as a capillary system of places that communicate with one another by means of paths.” (As Found, 2001, p. 146). No plano para a baixa de Berlim, a proposta implicava



47. Duas perspectivas de Hauptstadt Berlim, A+P Smithson, 1958 Escola Hunstanton, Nortfolk, A+P Smithson, 1954 Escola Hunstanton, Nortfolk, A+P Smithson, 1954



48. Cartaz da exposição Parallel of life and art, 1953



49. Parallel of life and art, 1953

o conceito de cidade aglomerada (cluster city), plano esse trabalhado pelo casal Smithson e estudado anteriormente numa escala mais pequena no projecto Golden Lane.

[Ex]posições

Para reforçar estas *posições* e torna-las públicas e acessíveis, os artistas e arquitectos que partilhavam estes conceitos juntaram-se em duas exposições. Primeiro, como apresentação do manifesto, *Parallel of life and art* (1953) adquiriu uma função de apresentação de uma visão actualizada do modernismo e o que o grupo vanguardista ambicionava para uma *injecção* cultural no cenário mais devastado pós-guerra.

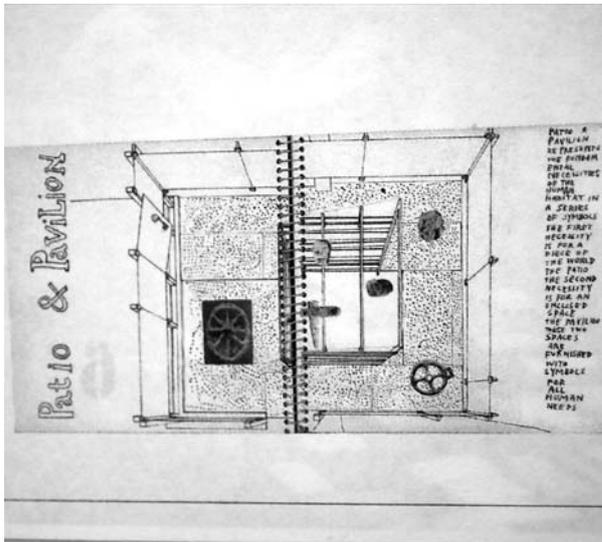
Parallel of life and art (1953) – foi uma exposição que apresentou o movimento “as found”, realizada no ICA (Institute of Contemporary Arts) com o intuito de mostrar imagens da vida quotidiana, da natureza, da indústria, de arquitectura e de arte; imagens acessíveis a todos, mas que frequentemente se “*afundam sob o limiar de percepção consciente*”.¹⁴

Para além desta intenção partilhada, esta exposição teve significados diferentes para cada autor: introdução de objectos pessoais como características autobiográficas, (Paolozzi); concluir que a arte resulta melhor do acto de seleccionar do que do acto de projectar, (A + P Smithson); as descobertas das ciências e das artes consideradas como um todo, desenvolvimento técnico que enaltece o artista na sua evolução, (N.Henderson); a atitude “ani-estética” e o estilo provocativo, (R.Banham).

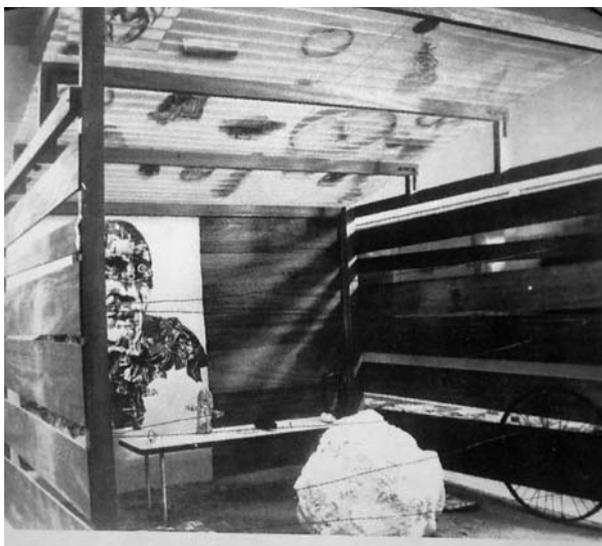
Esta exposição foi ao mesmo tempo um manifesto que reuniu as mais variadas áreas artísticas num ideal comum, tendo como base o modernismo dos anos vinte, e desenvolvendo-se no período criativo que justapõe vários campos e torna óbvio a existência de uma nova atitude. “(...)characterized by simultaneous parallel development in architecture-engineering-painting and sculpture; the attitudes, theorems, and images of each finding unsought consonance in the others.” (A + P Smithson, As Found, 2001, p.38)

This is tomorrow (1956) – Esta exposição foi importante não só pela afirmação do “As Found” como novo movimento mas também pela integração das artes, pois cada envolvente criado

14 A + P Smithson, As Found, 2001, p.30



50. Vista de cima do Patio and Pavilion (desenho), A+P Smithson, 1956



51. Patio and Pavilion, A+P Smithson, 1956

tinha como autores um arquitecto, um pintor e um escultor.

“The freedom of the artist and architects concerned is communicated to the spectator who cannot rely on the learned responses called up by a picture in a frame, a house in a street, words on a page”

(As Found, 2001, p.176)

O objectivo, para além da intenção de participar activamente na discussão de problemas chave culturais, foi mostrar o sucesso da desconstrução das tradicionais hierarquias modernistas e garantir que o *“futuro não é uma forma prescritiva”*¹⁵, configurando-se numa celebração dos anos heróicos do construtivismo.

De todos os grupos que participaram o mais irreverente era composto por membros do Independent Group: N.Henderson, Paolozzi, Alison and Peter Smithson. Construíram um abrigo rudimentar com um espaço envolvente, preenchido com objectos. O seu título era *Patio and Pavilion*, e o seu objectivo era provocar o Observador com uma exibição *bruta e confusa* em oposição ao espaço delicado e cuidado da galeria, uma mistura de trabalho com materiais em bruto associado a imagens do dia-a-dia.

“Perfection is not an aim” (As Found, 2001, p.106)

O percurso destes diálogos, como é perceptível neste capítulo, tomou várias frentes, várias dicotomias, directrizes intencionais e um sentido preferencial de acordo com a época e as tendências vividas. Numa transposição mais abstracta, com um intuito fenomenológico do presente, estas pontes de passagem de saberes, técnicas, olhares e pensares, têm também o seu valor no contexto da actualidade, quer pelo cenário social, político, ecológico e económico quer pela atitude evolutiva da intersecção das plataformas artísticas e arquitectónicas.

15 As Found, 2001, p.176

Capítulo II

O caminho até à contemporaneidade

II.I – Museu/Galeria – Um espaço para obras

Site Specific – Obras para um espaço

Um dos grandes momentos em que a arte e arquitectura se cruzam é o espaço de exposição, este feito e pensado por arquitectos pertencendo as obras da exposição à produção artística. Esta intersecção de identidades de campos diferentes liberta uma sensibilidade para o trabalho de ambas as partes, contaminando olhares, pensares e lugares.

A sensação que o cenário composto e final transparece é uma deambulação suspensa na dúvida se é um espaço feito para a obra, se é uma obra feita para um espaço, ou se é um processo complementar que se vai entrelaçando desde a sua origem até ao resultado final.

Sem uma resposta peremptória, o lugar onde está a obra tem várias faces que se foram moldando aos movimentos, às épocas e também às obras, sendo por vezes a razão artística e o seu propósito fundamental.



52. 1200 Bags of Coal, Duchamp, 1938

Espaço museológico funcionando como contendor de obras diferentes ao longo do tempo, a galeria interpretada como impulsionadora da obra embora espacialmente limitadora, são ambos espaços ainda usados e vividos com intensidade pelo mundo artístico.

Museu/Galeria: uma condicionante espacial?

1 – Duchamp desafia a liberdade da galeria

A relação do contexto com a obra é também muito invasora do envolvente relacionado. Partindo do exemplo de Brian O'Doherty: a Porta como objecto elementar de um espaço construído, tem uma conotação de entrada, de passagem, de permissão e aceite da observação livre mas ao mesmo tempo de bloqueio e de clausura espacial como uma barreira que pode ou não estar fechada.¹⁶ Esta variedade elementar é um desafio à interpretação do espaço e à sua relação com a obra. A porta para além do conceito construtivo inerente à sua função tem um papel também teatral e poético na sua experiência transitória: *“Quando todos tínhamos portas da frente, o bater na porta ainda tinha alguma ressonância atávica.”* (O'Doherty, 1999, p.65)

Em 1938, na exposição que apresentou na “International Exhibition of Surrealism” Duchamp descaracteriza o tecto ao pendurar sacos de carvão por toda a sala, dando uma relevância fora do comum a um espaço tão pouco perceptível: o tecto. Este diálogo da consciência e inconsciência de uma percepção de um espaço específico levantou uma certa crítica nesta obra: a subvalorização que um espaço tem sem a obra em si. Aqueles sacos alteraram um tecto insípido e morto e deram-lhe a visibilidade com uma alteração perspéctica:

“No one looks at the ceiling; it isn't a choice territory” (O'Doherty, 1999, p.69)

Esta inversão constitui a primeira vez que um artista subsume uma galeria toda num único gesto, tornando-se um ponto de partida para a arte considerar o seu envolvente, desenvolveu-se na ideia do espaço de galeria como apenas uma unidade, disponível para manipulações e alterações como um desafio estético.

A crítica de Duchamp às galerias como monopólios das obras artísticas disputou uma nova

¹⁶ Didier Faustino e Rodrigo Oliveira utilizam e exploram o conceito de “porta” em várias das suas obras.



53. Salon de Madame B. à Dresden, Mondrian, 1923

confrontação à autoridade cultural, pondo em causa os estabelecimentos de arte e o controlo dos curadores.

2 – Museu como caixa branca

“Gestures are a form of invention” (O’Doherty, 1999, p.69)

A caixa branca, imaculada e silenciosa foi concebida com o intuito de preservar toda a autenticidade da obra de arte, mas a possibilidade de haver arte nessa condição tão inflexível tornou-se difícil. Formou uma bolha de estranhamento social que foi ficando mais distante da percepção social, mas para todos os efeitos, foi das maiores convenções singulares pela qual a arte passou. A sua permanência foi influenciada pela falta de alternativas para um espaço expositor com uma identidade unitário de um discurso estético.

A neutralidade do cubo branco e da parede branca é uma ilusão: funcionam como uma membrana envolvente por onde a *estética e o valor comercial se trocam por osmose*,¹⁷ assimilando o que as obras de arte libertam.

Com o pós-modernismo a galeria e o museu deixaram de ser espaços neutros e afirmaram-se como um *gesto* afastando a ideia de uma caixa confinada e reinventam-se como espaços infiltrados conscientemente, despertando no próprio espaço uma sensibilidade que abraça receptivamente o observador: *um médium alquimista, após a remoção de todo o conteúdo aparente, a galeria torna-se um espaço zero, infinitamente mutável.* (O’Doherty, 1999, p. 87)

3 – Ruptura de Mondrian, Desprendimento de Corbusier

O projecto de Mondrian *Salon de Madame B. à Dresden (1923)* propunha uma alternativa clara à galeria tentando apresentar uma nova ordem expositiva pela unificação da arquitectura, escultura e pintura:

“A new plastic reality will be created” (O’Doherty, 1999, p. 85)

Mondrian defendeu que a pintura e escultura não se manifestariam como objectos separados nem como *arte mural*, a *“obra total”* como ordem natural do espaço doméstico e harmonização

¹⁷ O’Doherty, 1999, p. 79



54. Nelson-Atkins Museum Of Art, Kansas, Steven Holl, 1999-2007

estética da intimidade, destruindo a própria arquitectura, nem como *arte aplicada*, mas ao ser puramente construtivo seria um apoio à criação de um envolvente não só utilitário e racional mas também puro e completo na sua beleza.¹⁸

Já Corbusier considerava que os museus poderiam apenas oferecer elementos de julgamento e indagação, apresentando peças com intuito de espectáculo (*show*) que atrapalham e distorcem a “nossa” existência.¹⁹ Para ele apenas Pompeia seria digno de um carácter museológico pois é na sua essência e no seu local a obra a ser visitada. A veracidade e historicidade imediatamente relacionada com Pompeia não coincidem com a sua afirmação:

“Museum is a liar”, acreditando que a arte grandiosa vivia dos meios humildes e simples.

(Le Corbusier, 1987, p.129)

4 – Espaço de exposição numa visão contemporânea

Com base analítica desta temática, de novo a mesa redonda da Artforum é uma referência contemporânea das preocupações de uma comunidade artística com um propósito comum: a partilha do conhecimento e da complementaridade dos vários campos artísticos, considerando arquitectura inclusivé. Também nesta conversa se sente uma flexibilidade incrível da arquitectura como parceira da arte, referindo a sua colaboração em espaços de exibição.

Com esta temática lançada há uma necessidade de explorar os vários TIPOS de museus e segundo S. Holl há três tipos distintos: a “caixa branca” (*“which can suck the life out of art as at MOMA”*), o “tipo expressionista” (*“which can overpower the art”*), e o espaço de arte ortogonal (*“with free organic circulation and a spatial energy to pull the user through it.”*).

Já T. Demand acrescenta que há mais tipos de museus, incluindo aqueles em que as peças de arte se sentem como um acréscimo ou um apêndice do edifício, realçando que a sua percepção é oposta e que a arquitectura está sempre presente moldando o seu envolvente artístico, quer ele goste quer não.

D. Margreiter não acredita na existência de um purismo imaculado de uma “caixa branca”:

18 Mondrian sobre a instalação *Salon de Madame B. à Dresden* (1923), (O’Doherty, 1999, p.85)

19 Argumento referente ao impacto dos museus na vida moderna. Museu como ícone, imagem da cultura Folk. - Le Corbusier, 1987, Iconology – p.7 - 12)



55. Spiral Jetty, Utah, Robert Smithson, 1970



56. Conical Intersect, Gordon Matta-Clark, 1975

“*Spaces are never innocent*”; enquadrando a discussão numa questão de autoria e não do espaço em si.²⁰

“*The wall’s content becomes richer and richer (maybe a collector should buy an “empty” gallery space)*”

(O’Doherty, 1999, p.79)

Site Specific: uma solução libertadora?

1 – Relação com o espaço é a obra em si?

O contexto do envolvente é essencial numa obra em que a sua localização é imperativa na sua percepção. Dentro desta variável, pode haver a referência de um percurso até à obra, e um culminar de sensações que são apenas justificáveis e vivíveis nesse lugar, perdendo toda essa riqueza quando a obra é mudada ou descontextualizada.

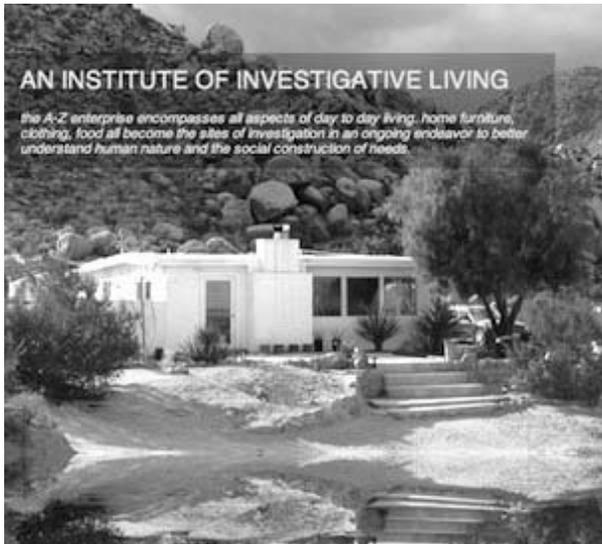
“*Contemporary Art (...) has addressed spatiality, the physical awareness of space-time (...)*”

(Pousada, p.3)

Pode também ser o caso de a obra só ser possível de acontecer num local específico devido a factores físicos intrínsecos à escolha do autor e do objecto a intervir; por exemplo as intervenções *land-art* em que se explora a morfologia e a topografia terrestre como é o caso das obras de Robert Smithson, ou as intervenções em objectos imóveis, como as intersecções de Gordon Matta-Clark ou as telas ousadas de Christo que sugerem uma bipolaridade de percepção temporal pela sua efemeridade e ao mesmo tempo pelo seu carácter monumental inesquecível. Esta relação espacial tem muito de libertador pois a concepção e a produção desenvolvem-se livremente numa expansão criativa naquele mesmo lugar podendo aproveitar todos os benefícios e relações que aquele “sítio específico” pode transmitir à obra e por consequência aos observadores.

“*And I also felt it was a limitation of my work that I would make it in one place and then it was displayed in a totally different context. So I wanted to create a world where the process was complete.*” (Zittel, 2005, p.45)

²⁰ Artforum, Oct 2012, p.203



57. Casa de Andrea Zittel, Joshua Tree



58. New Jersey Turnpike

A conversa durante uma viagem de carro de Andrea Zittel acompanhada por Beatriz Colomina e Mark Wigley, foca essa sensibilidade para a importância de um local como o motivo essencial para a realização da obra.

A relação que o artista tem com o espaço e a peça revela-se muito semelhante à definição de espaço arquitectónico, na perspectiva de ser um local único, com aquelas características específicas que podem realçar certas qualidades na obra final.

M: An architect would do the same: look at the space and say, oh, a hundred square feet. It's the first act of design.

B: I agree, the space is part of your work.

A: I guess. But as a sculptor, you think, "I can't move a piece of plywood around there, so I'm probably never going to build anything in that space." (Zittel, 2005, p.46)

2 – O *site specific* como médium para a experiência

*"There is no way you can frame it, you just have to experience it."*²¹ (Smith, Artforum, Dec, 1966)

Andrea Zittel, ao tornar a sua própria casa (situada no deserto do Joshua Tree National Park) numa galeria numa potencial obra para ser visitada, expondo a sua vida quotidiana e definindo-lhe um carácter artístico. Subverte os limites museológicos e o conceito visitante-museu, em que o observador vai “àquele lugar” com o propósito expositivo de museu para ver várias obras de vários artistas, muitas delas exposições temporárias, passando, em vez disso, a ir “àquele lugar” pela obra singular em si e pela experiência do seu percurso e o peso do voyeurismo incutido no observador que não é comum num espaço de exposição.

M: Your house has become a gallery?

A: Yes. Everyone knows how to find my house I decided that all gestures were creative, because you always have to make a decision at some point." (Zittel, 2005, p.46)

²¹ Unfinished New Jersey Turnpike, Tony Smith – *"The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there which had not had any expression in art."* ("Talking with Tony Smith" by Samuel J. Wagstaff Jr., Artforum, Dec. 1966)



59. Sight Point, Amsterdam, Richard Serra, 1970-1972



60. Shift, Ontario, Richard Serra, 1972-1975



61. Storefront for art and architecture, Vito Acconci e Steven Holl, New York, 1992-1993

O exemplo de duas obras de Tony Smith que realçam duas relações escultóricas com o espaço, elevando este processo a uma nova complexidade de relação com o envolvente: enquanto o seu cubo de ferro *Die* (1962), de aproximadamente 1,8 metros, contrai o espaço entre um objecto e um monumento²² e deixa esse factor enfatizar a subjectividade destas características, já a extensão do espaço numa obra pode ser apreciado como escultura, no seu próprio sítio como no exemplo *the unfinished New Jersey Turnpike* (1966). Uma relação pessoal com um espaço público, banal, sem probabilidade de se tornar contemplativo, que constitui uma viagem no *site specific* e na sua relação fenomenológica com as obras em si.

Hall Foster sobre a obra de Richard Serra, descreve a experiência escultórica no que toca a topologia do espaço através da deslocação como um diálogo de andar e olhar pela paisagem.

Para além de emoldurar o sujeito no local, as obras de Serra situadas numa paisagem revelam também a topologia deste mesmo sítio, enaltecendo as suas características naturais: *Shift* – 1970 e *Sea Level* – 1988²³. Na mesma lógica as suas obras num contexto urbano, (*Sight Point* – 1972, *Tilted Arc* - 1981) modelam-se e inserem-se nas suas estruturas, assim como as obras que estão expostas num espaço, quando evidenciam e reinterpretam os seus parâmetros (*Strike* - 1969-711, *Matter of time* - 2005).²⁴ Na obra deste artista é possível afirmar-se com certeza que a localização é *fundamental* para o seu trabalho assim como no exemplo anterior de Andrea Zittel.

Rosalind Krauss expõe esta característica “*fundamental*” não como finalidade, mas como um meio. Um intermediário da articulação do observador com o seu percurso naquele sítio em relação ao corpo que se assume também prioritário.²⁵ Foster acrescenta que esta visão renovadora da formação escultórica como relação entre espaço e sujeito também redefine a topologia de um local específico através da motivação de um observador específico.²⁶

Julian Rose, na mesa redonda Artforum, sugere que a arte e a arquitectura se juntam num

22 Referenciado na relação da escala por Robert Morris, no capítulo I.II, p. 49

23 Foster, 2011, p. 138-140)

24 Foster, 2011, p. 133-165

25 Rosalind Krauss: “The specificity of the site is not the subject of the work, but – in articulation of the movement of the viewer’s body-in-destination – it’s medium.” Krauss, 1986, p.37)

26 Original: “Thus emerged a revised formulation of sculpture as a relay - a relay between site and subject that (re)defines the topology of a specific place through the motivation of a specific viewer.” Foster, 2011, p. 140)



62. Pavilhão de Adriana Varejão, Instituto Inhotim, Belo Horizonte, 2003 – 2008

encontro encenado em muitos dos museus contemporâneos, em que a sua relação é muitas vezes descrita como antagónica: quer pelo “*overpower*” da arquitectura em relação à arte quer pela vontade artística de triunfar na subversão do espaço de exposição.²⁷

A Arte sempre foi *time-specific*, mas a certa altura da história passou a ser também *site-specific*.

“The art space and the temporary space became laboratories for testing forms of architecture and inventing new design process”. (P. Rahm, Artforum, Oct 2012, p.204)

Percebe-se assim que o design da exibição é mais um local para a arte e a arquitectura interagirem, e o seu local um meio para a percepção e experiência da obra interligada com o seu envolvente.

Articulação entre a produção e a exposição

Os pavilhões expositivos, nesta articulação são um ponto culminante de uma mistura artística com as características edificatórias da arquitectura mas com a liberdade plástica e a efemeridade relativa ao seu local específico, tão presentes nas artes.

“Pavilion architecture, historically, provides the perfect example of this kind of encounter between art and architecture - the pavilion is a semifunctional space, a building, and a sculptural statement.” (D. Margreiter, Artforum, Oct 2012, p.204)

Um bom exemplo de uma sintonia orquestrada num “complexo museológico”, tendo como pano de fundo um jardim botânico infindável ao olhar, é o Instituto Inhotim situado numa parte mais rural no Brasil.

Inhotim: museu com arte num diálogo coerente entre a arquitectura e o seu envolvente natural.

Esta transformação situacional afastou as obras de arte dos museus no seu sentido convencional mas reaproximou a relação conceptual e de processo projectual, no sentido da partilha das mesmas questões e na vontade de fortalecer uma relação começando pelo seu envolvimento desde o início e não como uma consequência da função de cada um dos campos artísticos.

“Galleries and exhibition spaces are here dispersed in an expanded field, where the distinctions between

²⁷ Artforum, Oct 2012, p.204



63. Através, Instituto Inhotim, Cildo Meireles, 1983 - 1989



64. Neither, Doris Salcedo, Instituto Inhotim 2004

art and site, between architecture and landscape, are all blurred.” (Pedrosa, Artforum, Summer 2010, p.384)²⁸

Este espaço apresenta as potencialidades de um *site specific* explorado pelos dois polos em *unísono*. Tanto a arquitectura como as artes plásticas podem começar um projecto do mesmo ponto de partida: o mesmo local; e reafirmar as linhas paralelas que existem, depois destas se intersectarem, num paradoxo de linhas complanares. “A number of outdoor pieces establish a strong rapport with the terrain, their position selected and surroundings at times landscaped with substantial input from the artists.” (Adriano Pedrosa, Artforum, Summer 2010, p.382)

Quer a instalação arquitectónica de Doris Salcedo - *Neither* (2004),²⁹ quer o labirinto de Cildo Meireles *Através* (1983 - 1989)³⁰ ou mesmo a *Piscina* (2009)³¹ de Jorge Macchi são bons exemplos desta relação tão inovador que se envolve coreograficamente com a sua localização tão particular que se torna uma potência criativa. Depois deste espaço tão comprometido com os artistas, mantendo a arquitectura presente deliberadamente discreta e envolvida, o cubo branco foi deixado para trás, substituído pela infinitude verde proporcionada por este exemplo.³²

28 Artigo de Adriano Pedrosa (curador São Paulo) sobre o Instituto Inhotim, na revista Artforum: Museum Revisited, p.321/382-84.

29 Doris Salcedo - *Neither*, placas de gesso e aço, 494 x 740 x 1500 cm

30 *Através* está entre as obras de Cildo Meireles nas quais, por meio de jogos formais com materiais cotidianos, o artista lida com questões mais amplas, como a nossa maneira de perceber o espaço e, em última análise, o mundo.

31 *Piscina* é a realização escultórica de um desenho que o artista fez de uma caderneta de endereço com índice alfabético, aqui transformada numa obra *site-specific* que é também uma piscina em funcionamento.

32 Pedrosa, Artforum, Summer 2010, p.384

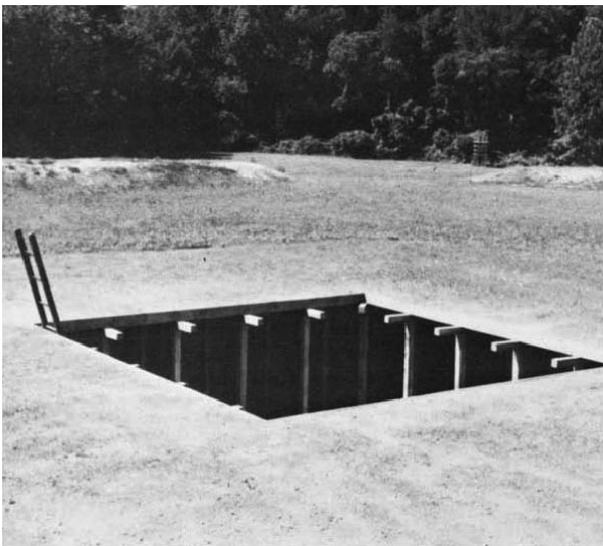


65. Parc de la Villette, Paris, Bernard Tschumi, 1982-1998

II.II – Arquitectura no campo expandido

As relações que persistiram nas últimas décadas entre estes dois campos disciplinares explorados anteriormente têm confirmado que a arquitectura não assume apenas um protagonismo defensivo e tenta manter “controlada” a intervenção dos artistas no espaço público e no ambiente construído, interpretando-a como caminhos estéticos que consolidam através da sua visualidade uma determinada concepção de urbanidade. O papel da escultura no bairro de La Défense em Paris, a intervenção de Bernard Tschumi no Parc de La villete, são disso bons exemplos.

Pelo contrário, verifica-se que não só a fotogenia e estetização do objecto arquitectónico se tornaram matéria temática dos artistas, matéria criticada ou valorizada, como são exemplos as obras de Gordon Matta-Clark, Rodrigo Oliveira, Didier Fiuza Faustino ou Andrea Zittel; também como a própria questão do território e da sua organização é observável na obra de Constant, New Babylon, ou de Charles Simmonds: Ruined Clay Homes; assim como a realidade



66. Perimeters/Pavilions/Decoys, Mary Miss, 1978

concreta do ambiente construído que se transformou em matéria-prima para a criação plástica actual.

Intersectar as características destas áreas, o que as distingue, o que as interliga e de que modo ao longo do tempo foram estando mais ou menos presentes, sendo mais ou menos influentes nos movimentos, tendo uma maior ou menor força na sua mensagem: uma dualidade de forma/composição e estrutura/construção, é esta a proposta deste capítulo.

Linhas paralelas com histórias perpendiculares

As características que são comuns e diferentes entre os dois campos artísticos: o simbolismo, a estética, a função, a forma, a construção, afiguram-se alguns dos pontos que são importantes para relacionar e perceber qual a importância e o valor para cada um dos polos artísticos.

Como projecto experimental, sem querer concretizar uma representação da realidade, (até por que nem seria possível), nem querer definir novos conceitos, proponho uma adaptação do esquema de Rosalind Krauss sobre a definição de escultura, (que esta desenvolve no artigo da revista *October* (1979) intitulado *Sculpture in the Expanded Field*). Este esquema tem um propósito de levantar questões, mais do que obter respostas, ao *expandir* a arquitectura nos campos possíveis (ou não) relacionados com a sua própria disciplina. Apenas uma visão que relaciona épocas, conceitos, obras, movimentos, situações e posições, autores e observadores/ utilizadores.

O seu desenvolvimento segue uma linha condutora orientada pela mesa redonda onde participam artistas e arquitectos (já referida anteriormente), onde vários caminhos são postos em “cima da mesa” à discussão e com os quais é possível criar uma relação com o esquema proposto.

Rosalind Krauss, com este artigo que coloca a escultura num campo expandido à sua identificação convencional (que se assumia como um material esculpido num pedestal, realizado para um predomínio de captação visual como contemplação), *expandindo-se* esta a *corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no*

deserto.³³ Analisando esculturas dos anos 60, a autora escreve que seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém (*no-man's-land*): *era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era o prédio, ou estava na paisagem que não era a paisagem*.³⁴ É por meio da trama de relações entre conceitos afirmativos e negativos que problematizam a simples afirmação ou negação dos conceitos, abrindo-os para as relações entre conceitos, que a autora define: *“o campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização entre as quais está suspensa a categoria modernista: escultura”*³⁵

“Because as we can see, sculpture is no longer the privileged middle term between two things that it isn't. Sculpture is rather only one term on the periphery of a field in which there are other, differently structured possibilities.” (Krauss, 1979, p. 38.) (Fig. 67 e 68)

Percebe-se uma contaminação entre as disciplinas artísticas, quando o artista, ao assumir um perfil multidisciplinar, anuncia uma renúncia ao papel central do processo de criação e concepção; *dá-se uma “colagem de agentes” entre o público, o sítio, as ficções, as narrativas*.³⁶

O experimentalismo e a externalidade são conceitos-chave para os trabalhos que se encontram num “entre-lugar”. Esta noção de campo ampliado questiona a autonomia dos meios artísticos e as suas definições, criando novas combinações e novas apropriações dos vários polos disciplinares.

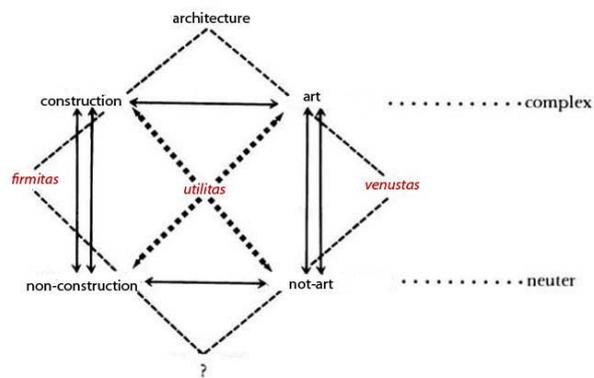
Anthony Vidler, procurando uma sintonia com o discurso de Krauss, refere que por um lado muitos artistas se apropriaram das questões da arquitectura questionando os termos tradicionais da escultura, mas que, por outro lado os arquitectos recorreram ao experimentalismo dos processos artísticos numa alternativa aos códigos rígidos do funcionalismo moderno e dos modelos tipológicos. Esta intersecção gerou uma “arte intermediária”, onde os objectos

33 “Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable.” (Krauss, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), MIT press, p. 30)

34 Krauss, 1979, p. 36 (versão traduzida por Elizabeth Carbone Baez, p.132)

35 Tedesco, 2004

36 ZONNO, 2008, p.1209



69. Esquema interpretativo

requeriam modos de interpretação dos vários meios artísticos relacionados e não exclusivamente à linguagem da própria disciplina.³⁷

O campo ampliado é um campo complexo, de articulação e agenciamento, um sistema dinâmico aberto a novas conexões: diferentes *media*, diferentes vozes, diferentes estímulos, fluxos, contrastes, lidando com a impermanência, o fugidio ou o precário.³⁸

Rosalind Krauss identifica a externalidade como característica das obras (faz referência ao trabalho de Rodin, Picasso, Tatlin, seguindo pelo minimalismo, instalações e performances até à *land art*) cujo conhecimento se dá na experiência, por contacto e não apenas pela percepção visual, no tempo e no espaço reais.³⁹

Neste registo, utilizando o esquema e aplicando-o no contexto da arquitectura numa possibilidade experimental, expandiu-se a *arquitectura* no campo da *arte* e da *construção*, organizada pelas linhas orientadoras de Vitruvius, (*utilitas, venustas, firmitas*) que visam ser “*a palavra primeira da arquitectura*”⁴⁰ que começa por definir que *a ciência do arquitecto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria.*⁴¹ (Fig.69)

“*Eu acredito que há duas dimensões separadas que coexistem na arquitectura. Uma é substantiva e refere-se à função, segurança e economia, e uma vez que a arquitectura acomoda a vivência humana, não pode ignorar estes elementos do real. No entanto, pode a arquitectura ser arquitectura com isto apenas? Uma vez que a arquitectura é uma forma de expressão humana, quando abandona as exigências da construção pura para entrar no domínio da estética, faz surgir a questão da arquitectura como arte.*” (Excerto do discurso de Tadao Ando na aceitação do prémio Pritzker de 1995.)

37 VIDLER, 2001, p. viii

38 ZONNO, 2008, p.1214

39 ZONNO, 2008, p.1214

40 Gomes. Paulo Varela - Maciel, 2006, “Nota de Apresentação”, p. 7

41 Maciel, 2006, (1,1,1) p. 30

A insistência do tratado de Vitrúvio por parte de tantos arquitectos não é em vão, a sua segmentação tripla do conceito arquitectural assenta numa linha constante, apesar dos estilos e vanguardas diversos. Por mais irregular que seja a concepção da obra os três princípios fundamentais da arquitectura – “*utilitas*”, “*venustas*”, “*firmitas*”⁴² estão presentes.⁴³ *Firmitas* equivale à solidez, firmeza e consistência, estando directamente ligada à *construção*. *Venustas* é a beleza, elegância e estética que estabelece uma conexão com a *arte*, e por fim, como motor central essencial à realização da obra, está *Utilitas*, representando a utilidade, o proveito e a funcionalidade que se encontram no cruzamento de todas as linguagens.

Segundo Tadao Ando, Vitruvius também considerou a dimensão ficcional (ou a imaginação combinada) com a dimensão real, como a síntese que afecta profundamente a espiritualidade humana. Desde a génese da arquitectura, o seu destino tem sido não poder ser fruto apenas da funcionalidade.⁴⁴ A ligação com a construção fundamenta-se pelo seu carácter estrutural implícito e pela sua ligação com a arte que se prende com a concepção conceitual que determina o seu aspecto final, e o seu estado em papel, que acaba por não ser construído, mas que reclama a sua arquitectura.

A mesa redonda sobre arte e arquitectura: “Trading Spaces”, publicada na Artforum, relaciona essa expansão da arquitectura com a sua prática construtiva e a sua relação com a arte (artes plásticas e visuais), com a participação de vários artistas [Thomas Demand (1964), Dorit Margreiter (1967), Hilary Lloyd (1964)], críticos de arte [Hal Foster (1955), Sylvia Lavin], o curador [Hans-Ulrich Obrist (1968)] e arquitectos [Steven Holl (1947), Julien Rose (moderador), Philippe Rahm (1967)].

Julian Rose introduz a discussão dizendo que arte e arquitectura encontram-se hoje mais frequentemente e mais profundamente do que nunca.⁴⁵

42 Maciel, 2006, (1,3,2), p. 41

43 “A obra vitruviana é para nós fundamental na reflexão que fazemos sobre o urbanismo, a arquitectura e a decoração dos edifícios da época romana. Não para pressupormos que os seus módulos foram aplicados como regra geral, para aprofundarmos o nosso entendimento da tecnologia subjacente à arquitectura romana” - Maciel, 2006, “Introdução” p. 13

44 (Excerto do discurso de Tadao Ando na aceitação do prémio Pritzker de 1995.)

45 Artforum, Oct 2012, p.201 – Introdução de Julian Rose

Setevn Holl afirma que a arquitectura é uma arte, a premissa de uma divisão é ilusória. Mas depois de Thomas Demand explicar que apesar da diferença não ser clara, o seu trabalho colaborativo é mais produtivo por ambas virem de polos separados, S. Holl confirma que as diferenças podem ser úteis mas que, para ele, colaborar é encontrar um ponto de convergência.

Hal Foster acredita que a questão não é a *'art'* ou *'not-art'*: a questão é a relação. Explica simplificadaamente que: “*Há um modelo 'Gesamtkunstwerk'*⁴⁶, *de combinação, e um outro modelo diferenciado, de co-articulação*”. Hans-Ulrich Obrist pondera se essa divisão binária entre fusão (*Gesamtkunstwerk*) e especificidade diferenciada não se poderá complicar. Explica a existência do paradoxo: *Gesamtkunstwerk* mantém a autonomia das artes individuais e ao mesmo tempo que a transgride.⁴⁷ Na prática Dorit Margreiter acrescenta que categorias como *'arte'* e *'arquitectura'* podem ser discutidas como processos de reflexão, numa constante negociação. Depois de vários exemplos de inter-relações destes dois campos J. Rose infere que ambos são objecto de investigação e um local para experiência.

Surge então no seguimento da experiência de T. Demand com os edifícios modernistas (em particular com a “*jaula de vidro*” de Mies) a experiência na arquitectura relativamente ao domínio do envolvente e dos materiais, com a questão de J. Rose: talvez esta incumbência “dar forma” à experiência é o ponto de convergência entre a arte e arquitectura actualmente. S. Holl explica que os próprios materiais têm um papel determinante nesse propósito de “dar forma” à experiência. Um dos aspectos mais interessantes das fronteiras porosas entre arte e arquitectura, é que todos os materiais, sem excepção, podem actuar como elementos artísticos. Para S. Holl a experiência vai além da materialidade, talvez para o espaço e a paralaxe de movimento através de espaços. H. Foster acrescenta que essas questões fenomenológicas são fundamentais. Elas parecem surgir sempre que é identificado uma ameaça para a experiência corporal, originária do avanço tecnológico.

Neste contexto discute-se a potência tecnológica e a *fervilhação* e desorientação que poderá provocar a informação (muitas vezes viral e que segundo S. Holl é um factor de distracção) e

46 Termo alemão que significa, literalmente, “obra de arte completa”. (http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=110&Itemid=2)

47 Refere o livro de Juliet Koss, *Modernism After Wagner* – 2010, onde Koss entende o próprio modernismo como uma elaboração teórica e o desenvolvimento histórico de *Gesamtkunstwerk*.

que contamina a experiência. H. Foster, depois de confrontar esta ideia com a justificação que essa distração não é *hopeless*, lança a pergunta: Como é que a arte e a arquitectura podem responder ao *Junkspace*⁴⁸ por um lado e “controlar o espaço” por outro? Nos intervalos entre eles, podemos avançar através de espaços especiais, concebidos por Steven e outros (...), acrescenta. Sylvia Lavin expõe que a arquitectura actualmente oscila entre ser vista como um objecto totalmente determinado (como pura mediação) ou como um repositório de experiência no seu estado bruto. Surge então o *afecto* e como ele pode *complicar* a experiência. Pode então o sistema nervoso ser “irritado” de uma maneira que abra novas possibilidades para a humanidade nos dias de hoje? Ou estamos sujeitas a uma maior “irritação tecnológica”? Pergunta H. Foster também se um modelo de interacção que possamos discutir é uma convergência de arte e arquitectura em torno de um conceito heurístico ou um projecto compartilhado. Um exemplo histórico é o de “construção”. No Construtivismo - a heurística que ambos os artistas e arquitectos trabalham em busca de uma prática progressiva adequada a uma idade industrial, prosseguindo nos seus próprios caminhos. Conclui que é sobre desafiar os termos adquiridos de cada disciplina. O que poderá então ser uma versão contemporânea de ‘*construction*’ para o nosso estado actual de modernização?

Philippe Rahm responde que se quisermos encontrar actualmente a heurística juntando artistas e arquitectos é na questão da *atmosfera* (*aberta ou fechada*). Trabalhar a arquitectura ao nível do *corpo* e ao nível da *atmosfera* permite uma maior liberdade aos utilizadores, produzindo espaços sem a delimitação sólida e visual das paredes. Afirma que é uma nova abordagem ao espaço com uma consciência mais fisiológica e de sustentabilidade do que estética ou programática. H. Foster expressa apreensão pela ideia da *atmosfera* levando a um lado utópico (*light architecture*). Crê que há demasiado *utopia* e *vanguardismo* tecnológico na intersecção da arte com a arquitectura. Mas afirma que uma coisa que a arte e a arquitectura podem fazer em conjunto é destacar os desajustes entre as velhas estruturas e os novos sistemas, e as assincronias entre as nossas diferentes modernidades.

P. Rahm refere que a *atmosfera aberta* está ligada à profusão de energia, como na proposta de Yves Klein (*Air Architecture* – 1950), e a *atmosfera fechada* ligada ao aquecimento global e à

48 Koollhas. 2002, pp. 175-190.



70. Men, Hilary Lloyd, 2010

necessidade de minimizar o uso de recursos energéticos escassos. Uma nova era de energias renováveis aliadas à construção que permitem uma nova liberdade ao *design*. H. Lloyd explica que existe também, aliada à produção artística⁴⁹, uma necessidade tremenda de infra-estrutura física.

D. Margreiter conclui que a sua percepção de arquitecto (e neste caso também de artista) não é tanto focada na sua habilidade de produzir “melhores espaços” ou “melhores ambientes”, mas sim na capacidade de desafiar a nossa percepção de espaço, de numa maneira negativa ou positiva. J. Rose intervém sugerindo esse desafio como um luxo que a arquitectura não tem. Esta apenas pode produzir um momento de choque, pausa ou reflexão pois tem funções, programas e objectivos a cumprir. Talvez haja um caminho a seguir que não seja baseado apenas em tornar legível ou descobrir o dispositivo.⁵⁰

A abordagem à *not-construction* reage a uma questão da arquitectura de papel, o projecto sem a sua edificação, a ideia e a concepção. Lebbeus Woods⁵¹ questiona se a arquitectura reside apenas no projecto realizado e construído, e afirma que muitos concordam com essa ideia e que o projecto *não construído* do arquitecto apenas tem o potencial de se tornar arquitectura, e não se considera como tal no seu estado *unbuilt*. Como ainda não foi inventado um detector de arquitectura, Lebbeus afirma que, neste domínio, a arquitectura é detectada pelas sensibilidades afinadas de observadores individuais, o que pode e irá variar muito.

Então questiona-se se arquitectura é apenas o construído, o que a coloca lá? O trabalho dos construtores? Se isso fosse verdade, então cada edifício seria arquitectura, e nem mesmo o mais céptico dos observadores diria que seja esse o caso. Arquitectura é algo diferente de construir. Lebbeus acredita que a *arquitectura, como a entendemos hoje, difere de construção em que o conceito, ou ideias que ela encarna são formulados num único, e não apenas genérico, caminho*. E para que isso aconteça, terá de ser originária apenas de uma mente: a mente do arquitecto. Uma consequência dessa percepção é que a arquitectura se encontra no trabalho do arquitecto: com desenhos e maquetes desde o início, essenciais para que depois possa ser “*injectada*”. Dada

49 No seu caso imagens projectadas, exemplificando com as obras: *Motorway* – 2010 e *Striped Man* - 2011

50 Artforum, Oct 2012, p. 201-211 - Todo o desenvolvimento da entrevista foi adaptada e traduzida pela autora.

51 Lebbeus Woods (1940 – 2012) – arquitecto e artista americano.

a situação, o resto é apenas um debate semântico sobre se o processo de projecto é arquitectura ou apenas uma potencialidade. Em qualquer um dos casos, não é possível dispensá-lo para que a arquitectura exista.⁵²

Na mesma linha de pensamento Jonathan Hill, no seu livro *Immaterial Architecture*⁵³ afirma que as origens do desenho arquitectural são elementos essenciais para a sua prática bem como figura distinta. Acrescenta que desde o séc. XV até ao séc. XXI, o arquitecto fez desenhos, maquetes e textos, mas não edifícios (a construção participativa e literal do projecto).⁵⁴ No entanto para além da prática construtiva implícita na produção arquitectónica, J. Hill afirma que desenhos e textos são, cada vez mais, tão importantes como a edificação.⁵⁵

Leon Battista Alberti constata que “É muito possível projectar formas inteiras na mente sem recorrer ao material.”⁵⁶ É evidente no séc. XV que o artista conseguia desenhar um edifício desde que fosse a concepção do trabalho que importasse, em vez da construção.⁵⁷

Andrian Forty escreve que o desenho proporciona meios de criação opostos entre, por um lado, “construção” e tudo o que lhe está implícito, e por outro, tudo que foi não-material na arquitectura.⁵⁸

“Paper . . . occupies a liminal space between the material and the immaterial. This allows it to act as a bridge across the classical divide between material and idea.” (Wigley, 1999, p. 11)

Concluindo com a referência de J. Hill: O utilizador decide se a arquitectura é imaterial. Mas o arquitecto cria as condições para que essa decisão possa ser tomada. Ambas são criativas.⁵⁹

Esta recolha de reflexões, de dinâmicas de conceitos, de discussões e pontos de vista, num cruzamento de campos acolhido pelo esquema experimental, acrescenta uma complexidade à expansão da arquitectura. Não se obtêm respostas definitivas ou incontestáveis, mas expande-se uma noção do que pode (ou não) ser arquitectura.

No seguimento encontramos vários planos convergentes onde esses cruzamentos são evidentes e se inter-relacionam, quer na vertente prática quer teórica.

52 Woods. *Lebbeus – What is architecture?* 2007

53 “Explora as, por vezes, conflituosas forças com que o desenho da arquitectura e direcciona quer ao material quer ao imaterial.” - Hill, 2006

54 Hill, 2006, p. 33

55 Hill, 2006, 37

56 “It is quite possible to project whole forms in the mind without recourse to the material!” - Alberti, 1988, p. 7.

57 Hill, 2006, p. 34

58 Forty, 2000, p. 137.

59 Hill, 2006, p. 77



71. Rough Desk #2, exposto na Whitney Biennial, e depois instalado em casa de Zittel, 2001



72. Farnsworth house, Mies, 1945-1951



73. New Babylon, Constant, 1950s

Domestic issue

“The classical modernist gallery is the limbo between studio and living room, where the conventions of both meet on a carefully neutralized ground.” (O’Doherty, 1999, p. 76)

Espaço doméstico é um local para a expansão criativa da arquitectura, pelos seus modos evolutivos que persistem cada vez mais na mutabilidade e flexibilidade para uma adaptação fácil e rápida ao estilo de vida actual.

Essa vertente doméstica, familiar e aconchegante é também um propósito artístico que foi incorporado em várias obras. Para além dos factores standard reconhecíveis na tipologia do lar, o seu peso íntimo, pessoal, privado, reconfortante e intransmissível revela uma faceta mais delicada para explorar, quer em termos arquitectónico quer artísticos.

“A: Like my living room gets brought into the gallery.

M: But your living room is also ...

B: The gallery itself. (...)

M: (...) You exhibit not your life (in the sense of feelings, dreams, history, and all that), but the architectural condition of your studio and your domestic situation...” (Zittel, 2005, p.50)

O público e privado no espaço doméstico é uma das dualidades mais polémicas na vertente de exposição do interior e exploração de transparências. Este caso específico de Andrea Zittel, ao apresentar a sua casa como uma galeria, tornando as suas decisões diárias parte da encenação da obra, ultrapassando o privado e promovendo uma interacção com o observador do que é o espaço LAR.

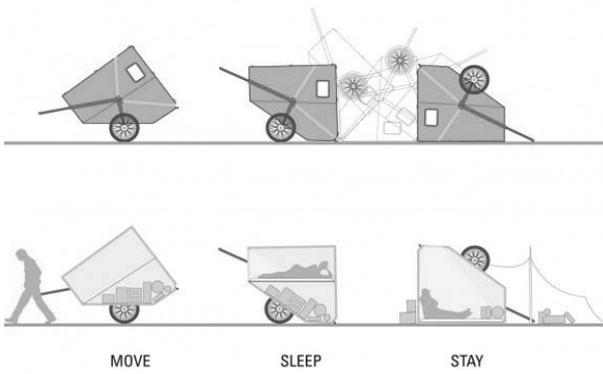
Já no caso da Casa de Vidro, de Mies Van der Rohe, o espaço envolvente invade o interior tornando-se omnipresente, causando uma sensação de liberdade interior mas ao mesmo tempo de exposição imediata que pode associar-se a um sentimento de desconforto na sua vivência diária. *“We must remember that everything depends on how we use a material, not on the material itself...”*

(Mies van der Rohe, from his inaugural address at the Illinois Institute of Technology, 1938)

A mobilidade é outra temática que se insere na evolução de experiências, aproximando o nómada ao estilo de vida, e que representa o *zeitgeist* – o espírito do tempo.



74. Tricycle House and Garden, People's Architecture Office, 2012



75. Room-Room, Encore Heureux, 2008



76. Marquises, Ângela Ferreira, 2009

A experiência de Constant, *New Babylon* (anos 50), era uma procura para um novo estilo de vida associado à reorganização do espaço habitacional e urbano, descrevendo assim a formação de uma sociedade pós-revolucionária. Este *projecto* ligava várias séries de estruturas transformáveis, que libertavam o homem de um quotidiano rotineiro para um ideal *Homo Ludens*⁶⁰ livre e com um uma derivação nómada na sua resolução de vida.

Um exemplo contemporâneo, mas que eleva esse sentido de liberdade e diversão, relaxamento e mobilidade, é o *projecto* de People's Architecture Office: *Tricycle House and Garden* (2012). Um avançado móvel e um pequeno jardim que se deslocam paralelamente numa estrutura de triciclo que remete a mobilidade para o seu expoente máximo, definindo o pequeno bloco ajardinado como uma ligação constante à natureza e a um local mais familiar de descanso. Também o *Room-Room* (2008) de Encore Heureux se baseia num dispositivo móvel com três funções específicas: Move, Sleep, Stay. Com uma maior aproximação está a obra de Didier Faustino, *Body In Transit* (2000), que reduz a deslocação humana a uma caixa, com a forma de um ser, para ser considerada como mercadoria.

Este desejo nómada exige também uma vertente mais flexível para uma apropriação das funções básicas do ser humano. A obra *Domestic Stage* (2005), de Didier Fiuza Faustino marca a possibilidade de utilizar o mesmo espaço com características domésticas e de atelier, moldando-se à necessidade do utilizador.

“Furniture becomes architecture in this totally syncretic space.” (Faustino, 2005)⁶¹

A flexibilidade em arquitectura tem sido um ramo em grande desenvolvimento, inclusivé com sistemas estabelecidos para habitações: sistema ABC, o atelier Gausa+Raveau, compreende uma adaptabilidade por parte do utilizador com a mobilidade dos módulos, e do mesmo atelier o sistema *m'house* que se destina a habitação social mutável, de interacção com o utilizador.⁶²

O anexo que se apodera de uma maneira mais ilegal da arquitectura é um campo criativo no que toca à rede artística, desde as obras de Ângela Ferreira, *Marquises* (1994) em que “retira o

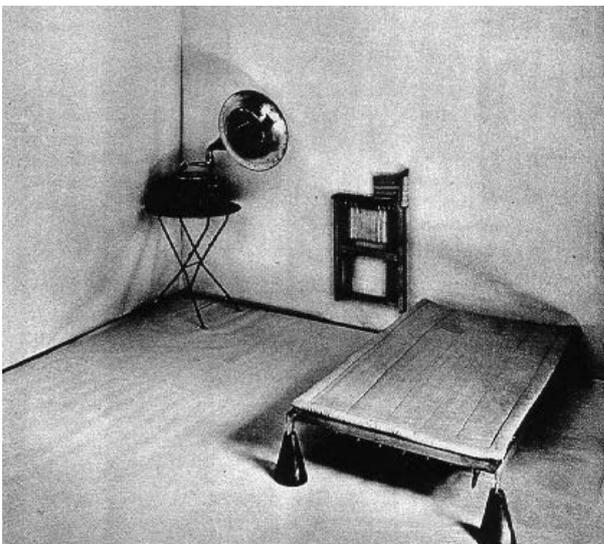
60 Homo Ludens ou “Man the Player” é um livro escrito em 1938 pelo historiador e professor Johan Huizinga.

61 Descrição da obra *Domestic Stage*, em <http://www.mesarchitecture.org/domestic-stage-2005/>

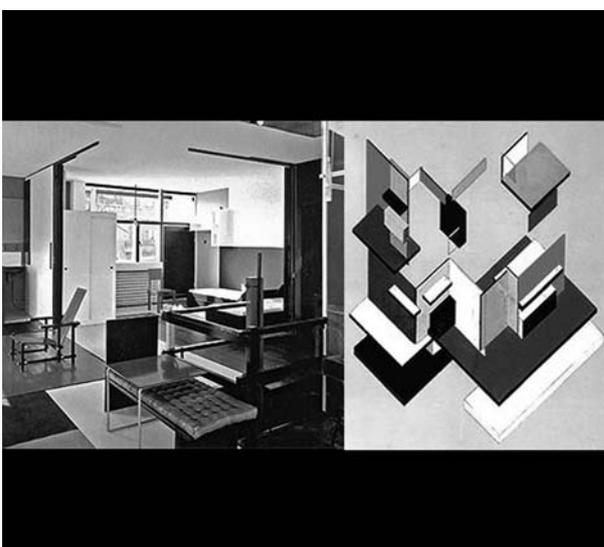
62 GAUSA, 2002



77. Vinyl Milford, Allan e Ellen Wexler, 1994



78. Co-op Zimmer, Hannes Meyer, 1926



79. Casa Schröder de Gerrit Rieveld, e desenho de Van Doesburg sobre a casa, 1924

seu material de trabalho dos objectos que servem e vivem das necessidades quotidianas”⁶³ até aos *Avançados* (2008) de Rodrigo Oliveira.

Os mínimos essenciais referem o limite espacial relacionado com as necessidades básicas humanas. O projecto de Allan e Ellen Wexler, *Vinyl Milford* (1994) é um pequeno volume metálico que se pode colocar no quintal e no qual cada parede contem os equipamentos, mas que no entanto só se podem utilizar individualmente, pois só há espaço para uma função de cada vez. “Vinyl Milford é um kit de sobrevivência de um quintal suburbano(...)”⁶⁴

“Because of the standardization of his needs as regards housing, food and mental sustenance, the semi-nomad of our modern productive system has the benefit of freedom of movement, economies, simplification and relaxation, all of which are vitally important to him” (Hannes, 1926)

Co-op Zimmer é uma contextualização de uma mobilidade nómada e de um estilo de vida moderno, exposta numa fotografia, que continha num espaço mobília portátil, produtos alimentares, e a presença de “*His master’s voice*”⁶⁵. Este “arranjo conspícuo”⁶⁶ é como um novo contracto para o espaço de habitação, alterando e redefinido os hábitos de vida e rotinas diárias com uma visão da essencialidade da necessidade humana. É o resumo desta visão da arquitectura avant-garde: “*minimal area and maximal livability as the technical formula for minimum dwelling design.*”⁶⁷

O contentor/módulo inequivocamente presente nos parâmetros modernistas habitacionais, com referência quase imediata às Unidades de Habitação de Le Corbusier, são também conteúdo para uma abordagem artística, posteriormente abordada no seguinte capítulo com obras quer de Didier Fiuza Faustino, quer de Rodrigo Oliveira.

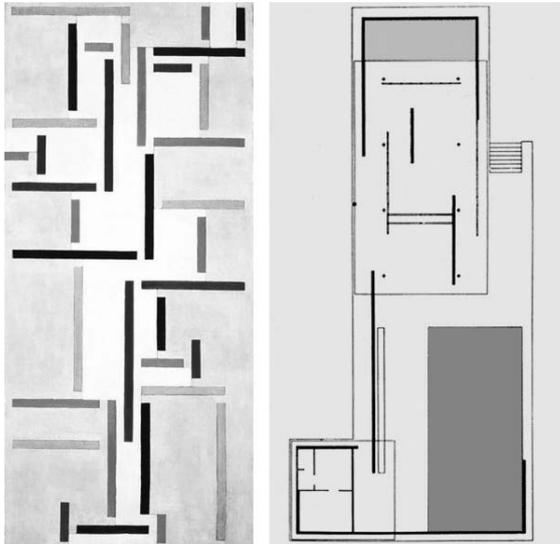
63 Pousada, 2009, p. 267

64 WEXLER, p.142 citado por GONÇALVES, Lissette, p.84

65 “His master’s voice” é uma marca na indústria musical, e durante muitos anos foi o nome de uma grande empresa de gravação, relacionado com o gramofone.. - Michael Hays, 1995

66 Michael Hays, 1995, p.64

67 Teige, 2002, p. 33



80. quadro de Theo van Doesburg (1918) e planta do pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (1927):



81. Street Art, artista desconhecido, Zurique, Suíça



82. Ghadames, Libya, fotografia de George Steinmetz

Por último, a relação temática, apesar de não ser tão frequente, existiu. Um bom exemplo de utilizar e relacionar um padrão artístico na concepção de uma obra arquitectónica é a casa Schröder de Gerrit Rieveld. A sua semelhança com a linguagem de Mondrian é quase evidente, mas numa análise mais directa ao movimento De Stijl, foi uma das primeiras obras a explorar a mutabilidade do espaço e foi também um motivo de doutrina para Van Doesburg. Destaca-se pela elementaridade, funcionalidade e dinamismo que se reflecte na flexibilidade das paredes, permitindo a criação de um espaço livre ou de várias divisões. Na ilustração de Van Doesburg da casa entende-se uma disposição de planos e cores remetendo a uma mobilidade e ajustabilidade, outrora era inviáveis.

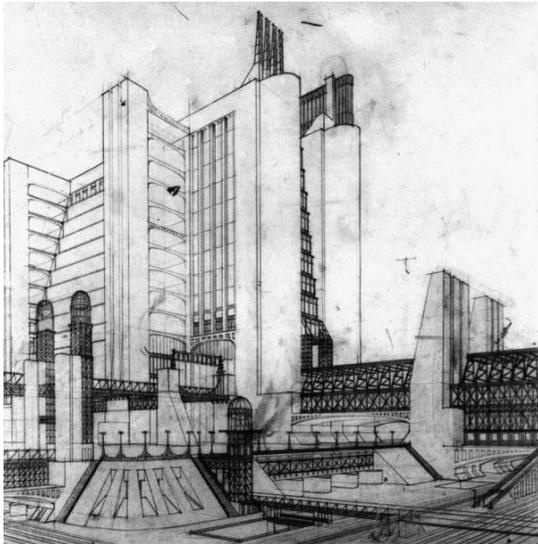
Este jogo de planos foi uma importante referência para a concepção de novos projectos de arquitectura, exemplificando com a pintura Rhythm of a Russian Dance (1918) de Van Doesburg e a planta do Pavilhão de Barcelona (1927) de Mies van der Rohe. Segundo Argan, a concepção espacial de Mondrian exerceu “(...) *uma profunda influência sobre a arquitectura; e não tanto sobre as formas arquitectónicas, e sim sobre sua valorização da funcionalidade vital dos espaços sobre a planimetria que os define e os distribui, sobre o projecto*” (Giulio, 2006, p. 414)

AutentiCITY

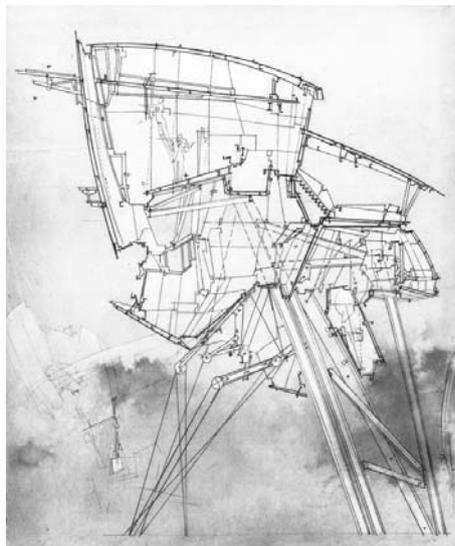
- A cidade como obra de arte e como espaço produtor/ receptor de soluções artísticas

A cidade tem uma relação muito dinâmica com a arte, desde ser um espaço que recebe as obras, um espaço que as produz, e ainda um tema de desenvolvimento pelas referências mais utópicas de sociedades.

Ao ser um espaço produtor, a cidade molda-se também a essa condição e por consequência os seus habitantes aninham-se nas suas camadas. A realização de uma obra para um espaço pode ser delimitada pela sua condição física (uma praça), social (um memorial), cultural (um museu), histórica (um arco), política (um acontecimento). Vários exemplos específicos nos passam pela cabeça ao reflectir sobre estas condicionantes, e todos eles têm um carácter formador e marcante que no peso urbano que libertam, quer na nossa percepção de modelo urbano.



83. Città Nuova, Antonio Sant'Elia, 1912



84. High Houses, Lebbeus Woods, 1990s

“Manhattan is an accumulation of possible disasters that never happen.” (Koolhaas, *Delirious New York*, 1978)

Por outro lado, a cidade pode ser o receptor com um acolhimento artístico que se expande pelas ruas e que requer uma adaptação arquitectónica que transforma a própria cidade no seu próprio “museu”. Desde instalações temporárias até à arte urbana (graffiti,...), há uma vontade clara de tornar o espaço urbano numa tela disponível para uma liberdade artística e fazer da apropriação dessas obras por parte dos espectadores a própria arte em si.

- A cidade como plataforma utópica

Para uma transformação constante e uma libertação histórica em prol de um avanço determinante, as teorias representadas em desenhos e quadros sobre uma idealização de sociedade e posteriormente de cidade, traçam um ponto comum com a expressão artística e a arquitectura utópica. Antonio Sant’Elia com *Città Nuova* (1912) numa perspectiva futurista, Archigram com *Living City* (1963) num registo de mobilidade e flexibilidade, *Modern Landscapes* (1920s) de Le Corbusier, Peter Cook apresentando a *Instant City* (1968) ou *City of Towers* (1984), Constant Nieuwenhuys com *New Babylon* (1950s) evocando o carácter nómada, as *High Houses* (1990s) de Lebbeus Woods, foram alguns dos exemplos de apropriação da expressão plástica para uma reformulação urbana.

“An underdose of utopia can be as dangerous as an overdose.” (Reinier de Graaf)⁶⁸

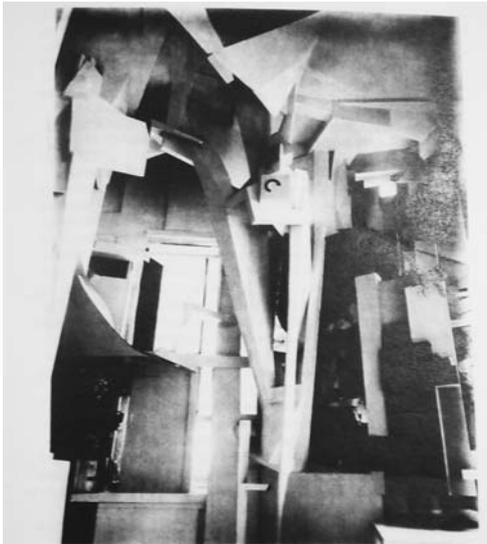
Mas pondo de lado os aspectos mais analíticos, a cidade é ela própria a sua fonte artística, pela paisagem maioritariamente desorganizada e acumuladora de vários suspiros construtivos que lhe dão um carácter tão único e imprevisível, envolta numa constante transformação, comprovando o quão artístico pode ser a cidade só por si.

“City Building is like a box of chocolates, you never know what you’re gonna get” (theillegalarchitect.tumblr.com)

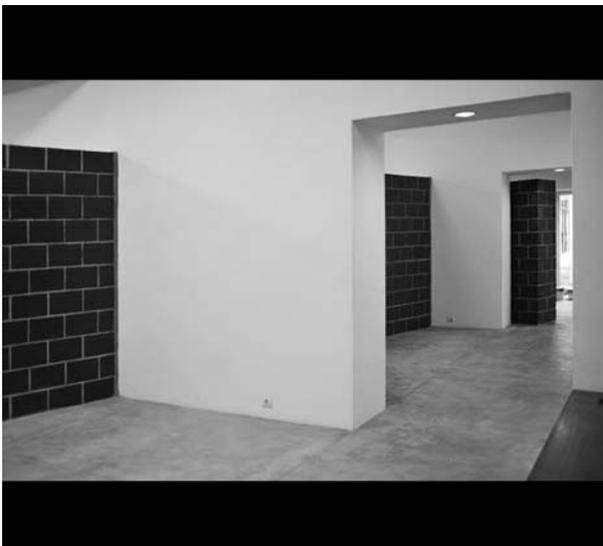
Relações actuais: do espaço ao tempo

A relação do espaço com o tempo, para além da evolução/degradação implícita na passagem do

⁶⁸ Em discursona participação de OMA na Bial de Arquitectura de Veneza. Discute o fascínio do atelier pela arquitectura dos finais dos anos 60: “inherent paradox between the brutal appearance of these buildings and the social mission that they were part of.” - dezeen.com



85. Merzbau, Kurt Schwitters, 1919



86. Visite-nos, Nuno Sousa Vieira, CAPC, 2013

tempo, tem um lado muito experimental por parte do utilizador/observador. A obra *Merzbau* (1919), de Kurt Schwitters, para além de ser um processo de construção contínua, num único espaço, ultrapassa a relação apenas com o espaço e processa-se no tempo, pois durou 20 anos (1923 - 1943). Este trabalho explora também a penetrabilidade e experimentação do espaço pelo utilizador, focando um novo contexto espacial que iria alterar permanentemente a relação de quem fez, de onde está e de quem vê/experiencia.

A obra *Door, 11 rue Larrey* (1927), de Marcel Duchamp, consiste na construção de um espaço arquitetónico, no qual, uma mesma porta situada em um canto abre e fecha duas entradas distintas, uma em cada parede.⁶⁹ Esta porta só pode fechar/abrir um espaço de cada vez, estabelecendo uma relação de tempo distinta em relação ao espaço existente.

Esta linguagem da potência espacial existente no construído arquitectónico continua a ser trabalhada e elevada a um outro nível, e perpetua uma elegante consideração do espaço arquitectónico por parte de uma visão mais artística. Por outro lado, esta visão traz uma limpeza conceptual ao propósito arquitectónico.⁷⁰

Nas obras de Nuno Sousa Vieira expostas no CAPC⁷¹ (Junho 2013) que reuniam um conjunto de exposições inseridas nas próprias obras, com o título “Um Ateliê, uma Fábrica e uma Sala de Exposições, Nem sempre por esta ordem”, está presente uma sensibilidade inerente ao espaço quer expositivo quer arquitectónico.

A peça que mais se destaca no sentido desta temática é *Visite-nos* (2011/2013). Com duas visões que se relacionam com o espaço e o tempo trabalhando o *site specific* de uma forma irreverente e ao mesmo tempo trabalhando a sua deslocação em relação à peça original. Esta peça foi pensada para o Pavilhão Branco; explicada no Procedimento nº3, juntamente com a maquete *Visite-nos* (2012), e seria a construção de uma parede de tijolo com uma rotação correspondente ao Alçado Lateral Direito da Sala 2 do Pavilhão Branco.

Surge como uma crítica ao alçado em vidro, por negligência construtiva nas fundações, teria de ser reforçado com uma parede de tijolo. Esta peça não chegou a ser construída no local, mas veio

69 Tedesco. 2004

70 Torna mais claro o “poder” que o espaço pode ter, e consequentemente a sua utilização conceptual na projecção de obras.

71 Círculo de Artes Plásticas de Coimbra



87. Casa em Baião, Souto Moura, 1990-1993



88. Casa em Alenquer, Aires Mateus, 2002

para Coimbra, trazendo a parede do fundo da galeria do CAPC para a entrada, com um gesto determinado e uma rotação convidativa.⁷² Esta deslocação põe em causa o carácter peremptório de uma parede/muro, desconstruindo o espaço à sua volta e deixando questões em aberto sobre a relação do tempo com o construído. Tema muito relevante para a contemporaneidade arquitectónica.

Este muro remete para o sentido primário da construção, como a roda, mas por outro lado apresenta-se como um gesto novo que exprime claramente a sua *função (muro de carga, defensivo, ornamental, etc.)*, o seu *processo construtivo (tipo de maçonaria aplicada no conjunto e no embasamento, a pedra de canto e a sua relação com o todo, (...))*, e a sua *gestalt (as questões compositivas, de harmonia e simetria associadas à ortografia de um muro, este no livro II de Vitruvio é designado por Opus Isodominum era o preferido pelos construtores gregos pela sua durabilidade, resistência e estética)*⁷³. O muro que se poetisa nesta obra, marca uma relação arquitectónica não só pela história associada ou pela completude (função 'utilitas', construção 'firmitas' e gestalt 'venustas'), mas pela presença desta figura em obras desde o conceito até à construção.

A *Casa em Baião* - 1990/1993 e a *Casa em Moledo* - 1991/1996 de Eduardo Souto Moura trabalham o objecto muro/ruína inserindo a habitação dentro das linhas do muro, relacionando-o com a figura de protecção e segurança, assim como privacidade pela sua barreira física que lhe é associada. Embora de maneira diferente, ambas as obras apresentam o muro como fenómeno histórico e cultural que se apropria do espaço construído, sendo este subtilmente camuflado no cenário natural, entre a paisagem e os materiais utilizados.

A *Casa em Alenquer* - 2002 de Manuel e Francisco Aires Mateus, aborda a questão de muro subvertendo a característica de ruína e por consequência subvertendo a própria história e o tempo em relação ao espaço. Há uma alteração evidente do seu pré-existente, mas assumindo a sua origem. A casa cresceu dentro dos limites existentes do muro e a sua concepção orienta-se pelo velho.⁷⁴ Articula-se um jogo de aberturas que desenvolveu um espaço *intra-murus/extra-*

72 Texto contido na peça escrito pelo autor da obra.

73 Pousada. Pedro, Gridded Wall - Um Ateliê, uma Fábrica e uma Sala de Exposições, Nem sempre por esta ordem, CAPC - 2013, Coimbra

74 Marques. Raquel Pedrosa, orientação de Byrne. Gonçalo, XXI Arquitectura Contemporânea Portuguesa, Monsterra, Parede, p.10

murus que se relaciona com a absorção do efeito ruína (tempo/história) e a transporta para um novo conceito de muro dialogando o espaço privado com a vista exterior.

Relações pessoais: eu, tu, ele, nós, vós, eles

EU, TU, NÓS

De quem? O arquitecto que se identifica com o artista, e este que se identifica com o arquitecto. Como se reflecte esta simbiose nas suas obras? Ao focar o que se destaca em cada apropriação dos dois saberes, deixa-se a liberdade invadir o processo de concepção da obra de arquitectura, e por outro lado invadir igualmente a contaminação das restrições (muitas vezes colocadas ou impostas pelos próprios autores) que se exploram nas obras de arte.

Para além destas misturas interdisciplinares, também os propósitos podem variar e traduzir um novo conceito para a formação quer mais técnica quer mais plástica. As intervenções de vários arquitectos que se permitem deixar levar pela liberdade plástica ou pelas parcerias de outras disciplinas artísticas, têm uma projecção posterior de elevado relevo no campo artístico. Assim como os artistas plásticos que têm especial interesse pelas problemáticas arquitectónicas, espaciais, formais, materiais e urbanas revelam uma face mais experimental que pode ter grande utilidade para o plano arquitectónico.

Dentro deste padrão arquitecto/artista, artista/arquitecto, o conceito de Jonathan Hill “illegal architect” insere-se no sentido de ultrapassar os limites da formação inicial e explorar outros campos, novas visões, novos conceitos e até mesmo novas técnicas, partilhando assim um plano muito mais vasto de criação. Esta personagem idealizada com um caracter ilegal *questiona e subverte os códigos e convenções estabelecidas da prática arquitectónica, e reconhece que a arquitectura é feita através do uso e do design. O utilizador criativo pode ser um arquitecto ilegal e o arquitecto ilegal pode ser um utilizador criativo.*⁷⁵

Brian O’Dherty refere-se ao artista como uma personagem autocrítica e contraditória:

75 POUSSADA.PEDRO. A Arquitectura na sua ausência- presença do objecto de arte para-arquitectónico modernismo e na arte contemporânea, PhD Thesis, Coimbra: Universidade de Coimbra, FCTUC, 2009 – numa interpretação do texto original : Jonathan Hill In: Actions of architecture: architects and creative users, London: Routledge, 2003, p.135.

“What makes artists interesting is the contradiction they choose to edit their attention – the scissors they invented to cut out their self-image.” (O’Doherty, 1999, p. 83)

Como habitante e utilizador dos espaços, apropria-se da organização espacial e das suas práticas, e transforma a arquitectura na sua matéria prima e num foco poético para uma linha orientadora da visão do mundo.

Herzog e de Meuron, ao afirmarem que o ornamento irá envolver a forma e ainda ordená-la, que a textura elimina a inercia das massas ao ser concebida como sendo o próprio edifício, estabelecem uma postura anti-representativa⁷⁶: *“Queremos fazer edifícios que provoquem sensações, não que representem esta ou aquela ideia”*⁷⁷. Permitindo assim uma liberdade do uso de linguagens conhecidas da arte contemporânea pelos artistas colaboradores.

No discurso de Christian de Portzamparc, a responsabilidade de um arquitecto é algo que se traduz de uma forma omnipresente no seu trabalho, pois considera que apesar da arquitectura ser uma arte pública, o público não a escolhe, é-lhe imposta no seu quotidiano, e por isso é exigida uma explicação do autor e uma resposta pelos seus trabalhos: *“E porque a arquitectura é uma arte pública, os arquitectos, ao contrário de outros artistas, não gozam de uma liberdade criativa pessoal completa. É-lhes esperado que o seu trabalho contenha uma espécie de legitimidade, providenciando as respostas certas às necessidades de uma determinada época.”* (Excerto do discurso de

Christian de Portzamparc na aceitação do prémio Pritzker de 1994.)

ELE, VÓS, ELES

“(...) are addressed ambiguously. Are they to be delivered to the spectator, to history, to art criticism, to other artists? To all, of course, but the address is blurred.” (O’Doherty, 1999, p. 83)

– Para quem? Desde a produção, distribuição e recepção até ao público em causa no desenvolvimento de um processo que interfere com projecto e a realização de uma obra, qual o significado e o objectivo final? Qual a posição do autor?

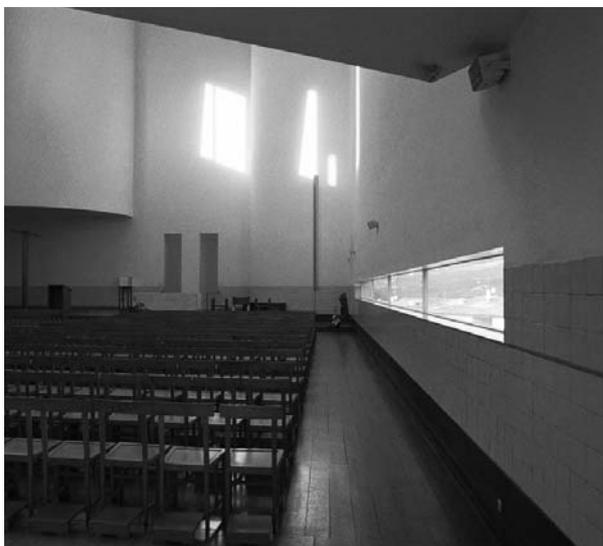
O propósito de uma obra, independentemente a sua categoria, altera a realidade quer física quer

⁷⁶ MELO, 2002

⁷⁷ Jacques Herzog em entrevista a Kipnis, Jeffrey. El Croquis, 1997, p. 18



89. Titled Arc, Richard Serra, 1979-1989



90. Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses, Siza Vieira, 1996

intelectual de quem tem a oportunidade de ter contacto com ela. Isto é, desde uma habitação, uma escola, um quadro na parede da sala, uma peça de museu, um filme, uma música, um espectáculo de dança,... mesmo que inconsciente, todos estes pedaços que completam a vivência humana representam uma identificação cultural, espacial e até mesmo pessoal.

“Who is this Spectator, also called the Viewer, sometimes called the Observer, occasionally the Perciever? It has no face, is mostly a back. It stops and peers, is slightly clumsy. Its attitude is inquiring, its puzzlement discreet.” (O’Doherty, 1999, p. 39)

Podemos entender que maioritariamente o público de uma obra de arquitectura e de uma obra de arte plástica não é equivalente, e conseqüentemente o impacto também não é o mesmo. A reacção pode ser apelativa e consensual entre os utilizadores, ou ter um efeito de rejeição e estranheza, independentemente da disciplina em causa.

Um dos exemplos de conflito entre uma obra e os seus utilizadores, directamente afectados, é a obra *Titled Arc* de Richard Serra, comissariada pelos Serviços Gerais de Administração dos E.U.A em 1979 e instalada em 1981 na Federal Plaza. Esta linha de ferro barrava a circulação directa das pessoas, obrigando a contornar a instalação para a ultrapassar, o que criou controvérsia e polémica, acabando por ser retirada em 1989, após cinco anos de queixas públicas, processos e dúvidas da legalidade de uma desapropriação tão marcante. O autor recusou-se a transferir a peça para outra localização dizendo que não será montado noutra local à excepção da sua localização original, preferindo inclusive a sua destruição.⁷⁸ Pois ao destruir-se o propósito da obra, destrói-se a obra em si. Podemos então relacionar o impacto na sensibilidade, uma crítica, um estranhamento espacial, uma alteração representativa, uma busca do socialmente aceitável, com o observador podendo ser interactivo, ou apenas passivo em relação à obra.

“Art should attend us everywhere that life flows and acts.” (Vladimir Tatlin)

No campo arquitectónico acrescenta-se a esta sensibilidade, uma racionalidade funcional: a utilidade e a organização espacial ao serviço de uma sociedade, e das necessidades de uma época.

⁷⁸ Michalos, Christina. “Murdering Art: Destruction of Art Works and Artists’ Moral Rights” in *The Trials of Art*, edited by Daniel McClean, 173-193. London: Ridinghouse, 2007.

Um bom exemplo de uma reacção surpreendente por parte dos utilizadores é a Igreja de Santa Maria, em Marco de Canaveses, da autoria de Álvaro Siza Vieira. Ao contrário do esperado, a população reagiu com enorme agrado ao espaço proposto aderindo com entusiasmo aos novos traços da arquitectura contemporânea.

“Aquilo que é agora legível é o resultado da decantação de determinadas reflexões sobre o espaço, hoje tão difícil, da igreja.”⁷⁹

Desde a casa à cidade, do espaço ao tempo, “de quem” “para quem”, os campos artísticos interagem, contaminam-se, relacionam-se, suportam-se e também rivalizam. Constantes questões políticas, sociais, culturais, etc, vão dialogando com as novas produções, quer arquitectónicas quer artísticas, e isso também domina e se torna essencial para o equilíbrio da humanidade.

Quer as várias artes quer a arquitectura se revêm neste pensamento de Fernando Pessoa:

“A arte é a união do instinto (intuição) com a inteligência” (F. Pessoa)

⁷⁹ “Esta dificuldade é devida a uma série de importantes alterações na liturgia: pense-se na celebração da missa, que agora encontra o sacerdote virado para a assembleia e não de costas. Uma tal mudança transforma por completo o carácter da celebração e anula o sentido de organização espacial tradicional, nas suas várias formas e na sua lenta e permanente evolução. Ao mesmo tempo, esta nova condição não justifica a interpretação da igreja como auditório. A quase totalidade dos projectos recentes não aprofunda devidamente este aspecto. Era indispensável, por conseguinte, uma reflexão sobre as condições, poderíamos dizer funcionais, do espaço da igreja.” Álvaro Siza, Imaginar a Evidência (igrejamarcocanaveses.no.sapo.pt) - Informação com base na visita ao local

Capítulo III

Duas visões complementares

As relações que persistiram nas últimas décadas entre estes dois campos disciplinares têm confirmado que a arquitectura não assume apenas um protagonismo defensivo e tenta manter “controlada” a intervenção dos artistas no espaço público e no ambiente construído. Há uma reinterpretação mútua presente nos vários diálogos e que permite uma expansão da arquitectura sobre a arte e vice-versa. Este capítulo apresenta uma abordagem mais prática à temática arquitecto/artista e artista/arquitecto numa perspectiva ampliada e interpretativa das obras de Rodrigo Oliveira e Didier Fiuza Faustino. Esta escolha é fundamentada pela invasão dos dois pólos criativos presentes em muitas das peças de cada um, apesar da diversidade do resultado final e da contemporaneidade dos seus percursos com raízes portuguesas, que se expandem em vários pontos do mundo.

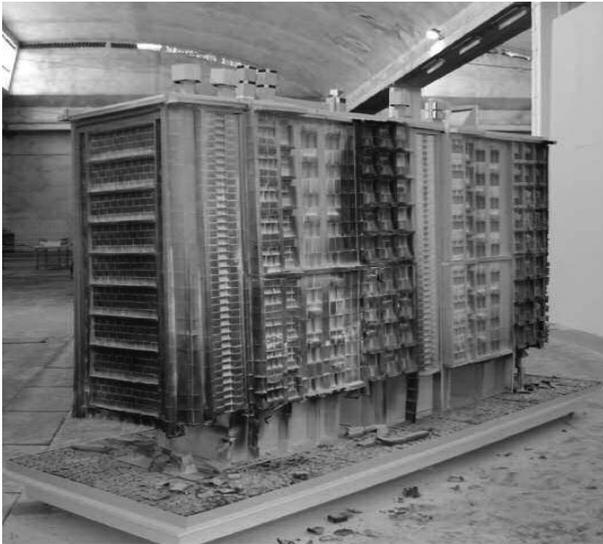


III.I – Rodrigo Oliveira

Com a análise da sua obra, o acesso ao seu portefólio que inclui uma crítica de Adam Carr e uma entrevista com Cecilia Alemani, e por fim uma pequena entrevista pessoal, feita com a linha condutora do tema arquitectónico, possível de realizar pela disponibilidade inigualável de Rodrigo Oliveira, será possível uma percepção deste campo artístico na sua expansão relativa à arquitectura.

Rodrigo Oliveira, nascido em 1978 em Sintra, vive e trabalha em Lisboa. Estudou escultura (FBAUL), tirou o mestrado de arte e design em Chelsea e desde 2001 que expõe as suas obras quer em exposições individuais, colectivas ou feiras de arte.

Descreve que o seu trabalho *tem sido caracterizado por intervenções site e context-specific que partem da reflexão sobre funções e características inerentes a certos espaços arquitectónicos (...)* e que o seu principal objectivo é *explorar a condição do individual num mundo dominado pelo*



91. Impacto, Rodrigo Oliveira, 2005



92. Colapso, Rodrigo Oliveira, 2005

*social, económico e pelos modelos culturais, propondo uma reflexão sobre os mecanismos de identificação e participação usados na arte e na vida quotidiana.*⁸⁰

A sua obra tem um lado muito poético no diálogo com a arquitectura, quer com o relacionamento interior, organização espacial, tipologias, movimentos, e até urbanismo.

O modernismo é um tema curioso na sua obra, sendo por um lado um tema valorizado e enaltecido e por outro lado colocado numa posição de crítica e ironia. O modernismo, parafraseando Rodrigo, foi uma espécie de educação estética que ao mesmo tempo tinha ideais políticos e ideais sociais em relação à vida nas cidades e à maneira como as pessoas de certa forma (ideal) deviam pensar sobre o mundo e ocupar os espaços. Esta conjuntura espalhou-se quer a nível da arquitectura quer das artes visuais (e não só). Teve funções sociais, políticas mas também funções da forma pela forma, em que os objectos falam da sua própria materialidade. O que se considera muitas vezes “arte pela arte” e que não tem “função” ou “sentido” acaba por ter um outro sentido e uma outra função: as obras podem não partir desse pressuposto político ou social mas acabam por convergir, visto que o que desencadeou de certa forma um “modernismo” foi essa intencionalidade e essa capacidade de interpretar as coisas e de pensar nelas de uma forma diferente.⁸¹

As séries *Inflammable Sculpture* – 2004/2005 é um conjunto de peças articuladas entre si que reflecte sobre o ambiente construído e a sua condição espacial, assim como o seu interesse, visível noutras obras, pelos edifícios de Le Corbusier.

Consiste em maquetes (*Colapso* - 2005, *Impacto* - 2005) feitas com o mesmo material: caixa de fósforos, que têm uma ligação ao contentor, *container* e é uma analogia ao módulo, que serviu para ser reconfigurado e para fazer uma maquete de um edifício em grandes dimensões. São prédios modernistas, que partem de um princípio modernista de habitação social mas que podem ser também prédios suburbanos. Essas peças até têm uma atitude mais escultórica do que arquitectónica, explica o artista, porque é o próprio material (caixas de fósforos e o

⁸⁰ Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.2-3

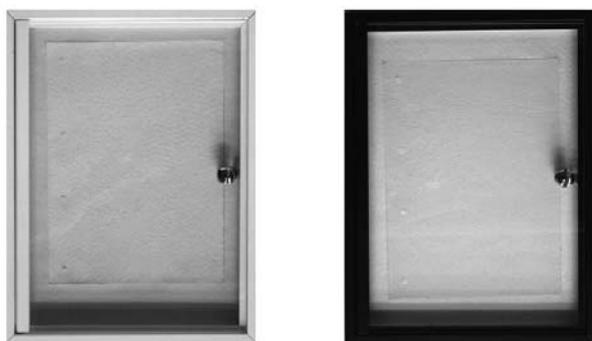
⁸¹ Adaptação da entrevista realizada no dia 25-06-2013, no Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, cedida gentilmente pelo artista Rodrigo Oliveira, redigida por mim e corrigida pelo Professor Orientador Pedro Pousada. A entrevista integral está nos anexos.



93. Rescaldo, Rodrigo Oliveira, 2005



94. Mural-Carpete, Rodrigo Oliveira, 2007



95. Carta de Atenas #1 e #2, Rodrigo Oliveira, 2011

seu conteúdo, os fósforos) que serve para destruir a parte construída. É um processo cíclico, culminante na ruína ou até em algo improvável.⁸² Esta improbabilidade é demonstrada no vídeo *Rescaldo – 2005*, pela destruição imprevisível da peça.⁸³

Mural-Carpete [Construções Complexas] – 2007, é uma peça de grande dimensão que parte do sistema de cores utilizado na Fundação Le Corbusier na Suíça⁸⁴, e faz a relação dessa linguagem com a ideia de mural e a arquitectura no seu trabalho.⁸⁵ Mas é um mural que se estende da parede para o chão: ele ocupa o espaço. É o desenho de uma planta alterada que não é possível de utilizar em termos físicos. Esta peça desafia a possibilidade de percorrer um espaço mentalmente, pois como está repetida e transformada convida a um uso pouco convencional: segundo Rodrigo, a impossibilidade física de utilizar um espaço que é um espaço mental. Esta peça não fornece elementos explícitos para uma descodificação imediata.⁸⁶

As peças *Carta de Atenas #1 e #2* – 2011, remetem quase obrigatoriamente para o tratado de urbanismo e arquitectura do IV CIAM⁸⁷, de 1933. Segundo Rodrigo são ao mesmo tempo cartas que não tem nada, são folhas de papel que não mostram nada como se tivessem desaparecido com a passagem do tempo e desgastadas, sem vestígios de escrita. Existe um vestígio de uma carta que estava afixada, de um papel que estava afixado naqueles mostruários mas que entretanto desapareceu. “O único vestígio é marcado porque foi como se fosse queimado do sol, não tinha nada... somente isso... e isso já é muito.”⁸⁸

82 Entrevista em anexo, 1ª questão

83 *Rescaldo (Rescue)* (2005), retrata uma equipa de bombeiros a combater as chamas frente a um público, acrescentando desta forma traços de maior vivacidade, urgência e ambivalência ao seu trabalho. (Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.26)

84 Heidi Weber Museum, Hoeschgasse – Zurich, Switzerland (centerlecorbusier.com)

85 “O ponto de partida foi a casa E.1027, desenhada e habitada por Eileen Grey em Roquebrune, perto de Cap Martin, em que o Corbusier incluiu numa das paredes uma pintura mural. Segundo afirmações de Corbusier, em várias fontes documentais escritas, a função da pintura mural não é a de potenciar a parede mas sim de a destruir, ao desmaterializá-la. Corbusier via a pintura mural como uma arma para a arquitectura. Como uma bomba. Além disso, o mural pressupõe uma relação de afirmação política na sua inserção na parede de um edifício. Foi isso que me impulsionou a fazer MURAL CARPETE.” Rodrigo Oliveira. (Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.94)

86 Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.94

87 CIAM: Congresso Internacional de Arquitectura Moderna, teve como tema a “cidade funcional”.

88 Entrevista em anexo, 1ª questão

Mas se este conteúdo analítico e interpretativo não está presente na vivência de todos os observadores, então a razão de Atenas passa também por um protagonismo da Grécia em relação ao cenário de crise actual, tendo assim uma relação mais directa com isso. Explica o autor ao acrescentar que a maior parte das pessoas não sabe o que é a carta de Atenas ou que repercussão teve na história da arquitectura e do urbanismo. Questionado sobre a origem da concepção da peça, isto é, que Atenas tinha em mente na sua realização? Responde que o propósito era deixar um vestígio sobre uma marca de papel queimada pelo sol, e ao mesmo tempo ser uma carta com um significado, ou seja, esse papel que não existe, que não se vê, tinha que ter um significado.⁸⁹

*“A arquitectura tem uma presença física muito forte e por vezes impositiva, que sempre me influenciou a vários níveis e isso está bem presente em todo o meu trabalho.”*⁹⁰ Com o propósito de perceber que tipo de relação tinha com esta disciplina; se era incomodativa, limitativa, condicionante ou um foco... Rodrigo Oliveira responde que *“a arquitectura está presente porque é um espaço edificado, é onde nós nos movimentamos, é o espaço que nós utilizamos”*. A arquitectura tem uma forma simbólica ou seja, os edifícios e as referências que nós temos deles em relação à sua construção (edificação) tem que ver com factores políticos, sociais, emocionais, geracionais que estão relacionados com eles de uma forma implícita. E é ao tornar explícito essa relação que se percebe que têm um intuito, uma carga simbólica. Esta carga pode ser impositiva pois a arquitectura tem uma função, não só de habitabilidade mas também de simbolismo e poder associado a uma habitabilidade e a um carácter de uso.⁹¹

No seguimento da pergunta se gostaria de ter um espaço arquitectónico criado por uma obra sua, Rodrigo responde que *gostaria de construir um espaço que não tivesse nenhuma*

89 “E esse significado é uma carta, uma carta de Atenas, que pode ser alguém de Atenas que nos escreve uma carta mas que depois tem outro contexto e outra conotação completamente diferente_ O contexto do tratado. Isso são os vários níveis e os vários códigos de entendimento de uma obra de arte porque uma pessoa que não percebe nada consegue perceber aquilo de uma determinada maneira até mais subjectiva e mais pessoal e quem entende alguma coisa dessas referências consegue perceber os conteúdos de maneira diferente no contexto da arquitectura e do urbanismo, por exemplo.” Rodrigo Oliveira - Entrevista em anexo, 1ª questão

90 Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.90

91 Entrevista em anexo, 2ª questão



96. Lugares Remotos, Rodrigo Oliveira, 2006



97. Lugares Remotos, Rodrigo Oliveira, 2006

*utilidade ou nenhuma funcionalidade, que fosse um espaço de arquitectura mas com uma fruição completamente diferente, com uma fruição de obra de arte e não ter qualquer obrigação com a própria arquitectura.*⁹² Esta constatação remete para um campo instável sobre o que demarca as fronteiras entre o que é arte e arquitectura. “*Nós não conseguimos muitas vezes dizer isto é arquitectura ou isto é arte, ou isto é arte e arquitectura ou arquitectura é uma forma de arte, não é?*” Concluindo que o interessante é também explorar o que não é da sua área, explicando que tem também a capacidade de pensar o espaço próximo da capacidade que se desenvolve em arquitectura, sendo uma mais-valia.⁹³

Sobre o efeito de complementaridade (ornamento) ou de estranheza (intruso) na sua obra, Rodrigo explica que podem co-existir as duas coisas: tanto pode ser estranho como pode ser complemento. Estranho é quando está em completa oposição em relação ao espaço onde é mostrado ou à situação específica que o espaço constitui. Complementar é quando integra perfeitamente todas estas características, estas linguagens, relacionadas com o trabalho e a leitura ou é feita por inclusão, ou por oposição quando há um corpo estranho.⁹⁴

Um exemplo dessa dualidade perceptual é a obra *Lugares Remotos* – 2006, que se pode descrever como um dispositivo intruso num cenário natural, que vem no contexto de um evento de arte contemporânea que coloca aquele lugar remoto no mapa. O objecto aparece lá muito nesse sentido de estranheza, mas ao mesmo tempo de uma afirmação dessa mesma estranheza. E claro que acaba por dialogar de certa forma com o local, refere Rodrigo. Curiosa é a posterior apropriação dos residentes desse lugar à peça, que consistia não só no interruptor mas também numa gambiarra de luzes coloridas espalhadas pela povoação, feita pelos habitantes. Esta instalação deu origem a um episódio surpreendente e imprevisto que tornou esta intervenção eficaz. As lâmpadas, coloridas com cores primárias, da grande gambiarra que percorria as ruas da aldeia eram muito raras de se encontrar à venda por aqueles lados. Logo

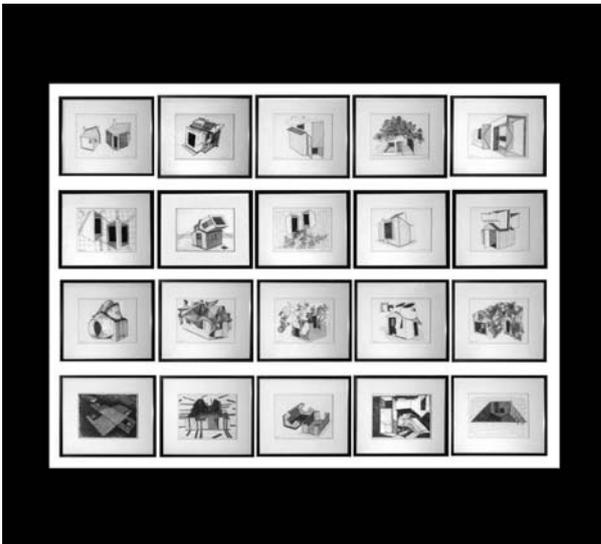
92 Entrevista em anexo, 2ª questão

93 Entrevista em anexo, 2ª questão

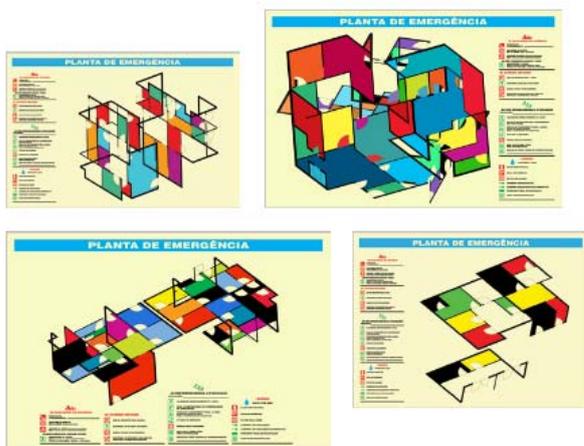
94 Entrevista em anexo, 3ª questão



98. Cada Casa é um Caso 2010 e Ca(u)sas, 2011, Rodrigo Oliveira



99. Avançados (extensions), Rodrigo Oliveira, 2005-2008



100. Construções complexas (geografia da casa), Rodrigo Oliveira, 2007

foram sendo progressivamente tiradas dos casquilhos, roubadas ou apropriadas e levadas para casa. Assim durante a noite constatámos que as casas ganharam novas cores, o pátio ficou amarelo, a casa de banho azul e o quarto vermelho... o interruptor resultou porque disseminou a ideia de monumento por toda a parte.⁹⁵ Uma contaminação artística no quotidiano doméstico do “observador”, passando depois a “utilizador”.

No seguimento desta invasão não planeada num espaço tão íntimo e pessoal surge o tema da Casa (espaço doméstico/privado), presente em várias obras como *La Cité Radieuse* - 2011, *Cada Casa é um Caso (Arquivo Geral)* - 2010, *Ca(u)sas* - 2011, *Avançados (maquetes)* - 2007, *Construções complexas (geografia da casa)* - 2007. A três primeiras peças remetem as Unidades de Habitação de Le Corbusier, retomando o tema *container* como módulo habitacional.

Os *Avançados* são uma perspectiva do retalho, do remendo, do anexo, como uma ideia de haver uma falha e ter de consertar com o que temos à mão, ou uma forma de prolongamento das nossas casas⁹⁶. Um dos projectos passou à fase de construção, onde o interior se transformou em exterior e a instalação resultou num abrigo sempre aberto e disponível para qualquer pessoa (incluindo iluminação nocturna). É interessante que os habitantes da zona não tenham encarado a construção como sendo arte, mas talvez enquanto reflexão sobre a construção e o espaço de uma forma subtil e omnipresente, o que correspondia, de facto, à verdade.⁹⁷

As *Construções Complexas* têm uma estratégia de utilizar regras associadas ao espaço e explorar um lado não-familiar, tendo como pontos de partida edifícios projectados por Mies e Corbusier, destacando as plantas de emergência para o caso de incêndio e alterando-lhes a ordem, criando percursos confusos e indecifráveis. Os planos assemelham-se quase aos de uma escultura minimalista ainda por concretizar, fazendo-se assim uma ponte entre a linguagem do mundo construído e a da história da arte.⁹⁸

95 Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.73

96 Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.34

97 Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.34

98 Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008,, p.26

A questão da *casa* é algo que aparece transversal a todos estes trabalhos, como um ponto zero de uma referência em relação a tudo o resto que aparece à volta, de todo o outro tipo de construções. Rodrigo especifica dizendo que é quase um arquétipo: uma ideia muito simples: a de protecção, de abrigo. A casa é a forma como nós construímos o nosso próprio espaço, ou como o nosso corpo e a nossa mente e nós enquanto indivíduo dialogamos com o espaço, com o nosso abrigo...

Não sendo uma questão de segurança, mas sim uma questão de individualidade, “é uma coisa que tem a nossa medida, que tem a nossa escala e é feita por nós.”⁹⁹ É uma base de comparação e referência para tudo, e isso confere-lhe uma característica muito humana, desde como ponto de partida como lugar de percepção e conhecimento de si próprio. Acrescenta à explicação que os trabalhos como *La Cité Radieuse* têm a ver com a cidade ideal e um espaço individual. Um ideal que é colocado no meio de um espaço social global... Sobre o carácter funcional utópico refere: a questão dos serviços comunitários, a questão dos espaços comuns e o funcionamento também utópico em relação à arquitectura e em relação à construção da cidade e de um universo individual.¹⁰⁰

O que será então um espaço de habitação ideal? Confrontado com esta questão, Rodrigo responde que se é ideal não se pode de certa forma estabelecer ou descrever, é uma procura constante até encontrar algo que nos permita ainda evoluir para outro estado, à procura de uma coisa que é perfeita. É um processo longo, crescente e percebe-se que a razão de ser ideal é porque esta procura nunca termina, não se encerra em si próprio e vai mudando à medida que de descobrem coisas, se exploram e se partem para outras.

Numa visão mais geral em toda a sua obra, sendo o espectador parte integrante e dinamizadora da obra parece querer sugerir uma dicotomia que explora os extremos da arquitectura. Apresentando duas peças que se relacionam opostamente a níveis interpretativos, podemos referir uma bipolaridade intrínseca nesta temática do construído: *Um Falanstério à Beira-mar e*

⁹⁹ Entrevista em anexo, 4ª questão

¹⁰⁰ Entrevista em anexo, 4ª questão



101. Directório Espacial, Rodrigo Oliveira, 2012



102. Um Falanstério à beira-mar e umas quantas Villas viradas a sul, Rodrigo Oliveira, 2012



103. Embargado [Clandestinos#1#2#3#4], Rodrigo Oliveira, 2005

umas Quantas Villas Viradas a Sul – 2012, sugere um lado maravilhoso, colorido e reconfortante, contaminado pelo prazer e bem-estar numa relação com o construído e o seu envolvente natural. Uma ode à libertação da força arquitectónica na vida quotidiana ao realçar um lado até utópico de tão idílico que se apresenta. Este lado mais sonhador e ideal que se sobrepõe tantas vezes à realidade oposta, apresentada neste caso pelas obras *Embargado [Clandestinos#1#2#3#4]* – 2005 e *Inflammable Sculpture* – 2004/2005. Uma postura monocromática, com uma aparência de destruição e ruína, sob um cenário mais urbano, poluído e impregnado com um sentido de infelicidade que pode ser ditado pelo estado degradado da arquitectura. Ao contrário de uma ode, seria uma forte crítica aos estados mais deprimentes do urbanismo abandonado, e até um comentário às concepções falhadas da arquitectura modernista e do próprio modernismo.¹⁰¹

Rodrigo explica que esta bipolaridade muitas vezes não é intencional. É um trabalho que já não é seu mas sim uma interpretação do espectador. Quanto mais bipolares forem as coisas mais interessantes elas são, no seu sentido antagónico ou de contrariedade. Estas contrariedades ao existirem simultaneamente exploram o campo do confortável/desconfortável possibilitando o pensamento de mais coisas à volta das coisas que já vemos.

*“Movimento-me no contexto urbano e os edifícios exercem sobre mim uma força que me faz reparar neles ou pensar na vivência que transportam.”*¹⁰² Sobre estas experiências de transeunte há também uma ligação desta bipolaridade com a cidade associada. Sobre isto, Rodrigo refere que as cidades também não são feitas de imediato, elas demoram anos. Ou quando elas são feitas para serem ideais muitas vezes entram em degradação ou entram numa ruptura em relação àquilo em que foram tonificadas. Ao paralisar uma cidade no tempo ela é coerente com aquele momento, com um determinado ideal e com as suas necessidades sociais, económicas, políticas e culturais. Mas com a utilização (com o passar do tempo) a ocupação e todas essas necessidades transformam-se de uma maneira impensável e imprevisível. A própria estrutura da cidade tem o seu peso e repete-se, apesar da geografia do terreno ser uma forte condicionante, à uma coerência abstracta nas zonas habitacionais, zonas de edifícios públicos, na zona do centro,

101 Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.26

102 Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.90



104. Avançado STP, Rodrigo Oliveira, 2008

na zona industrial. *“Tudo isso caracteriza a maneira como a cidade é estruturada e como nós a conhecemos.”*¹⁰³

Como conclusão da entrevista questionou-se “qual o lugar da arquitectura na arte contemporânea? Será apenas motivo temático, um espaço contentor de obras com carácter museológico, ou algo mais intenso e profundo que se tem desenvolvido ao longo do tempo?” Como resposta Rodrigo concorda que é tudo isso. A arquitectura na arte contemporânea tanto pode ser o espaço de museu como pode ser uma reflexão crítica ou uma reflexão espacial em relação a um edifício ou um sistema de organização que um edifício pode propor, referindo-se às características estéticas, de funcionalidade, ou de não-funcionalidade: todas as características que um determinado edifício pode ter e que de certa forma acabam por referenciar um pensamento crítico que pode aparecer na arte contemporânea.

Realça uma certa rivalidade em relação ao tema “museu” como contentor de arte, ao afirmar que muitas vezes os museus são considerados museus obras de arte porque têm um carácter tão especial e espectacular que podiam estar vazios, uma vez que, tendo conteúdo ou não eles valem por si só. Tornando a relação implícita grande e dinâmica. Agora o contrário também pode funcionar: as obras terem uma escala e uma dimensão tão características que muitas vezes o espaço tem de ser pensado em função delas, e não o contrário.

É um processo em desenvolvimento que se perpetua com a própria evolução dos contextos de exposição, a própria evolução das exposições, a maneira como são pensadas, como são feitas, como estão organizadas, o espaço que as comporta...¹⁰⁴

A questão da penetrabilidade na obra de arte, ou seja, a obra já não é só para ver, é muitas vezes para entrar, experimentar, usufruir e isso é o que marca a relação com a arquitectura: *“é a questão da obra de arte não ser só para ser vista mas para ser usada para percorrermos o espaço dela.”*¹⁰⁵

A obra de Rodrigo Oliveira continua a trabalhar relações evidentes com a arquitectura como é o

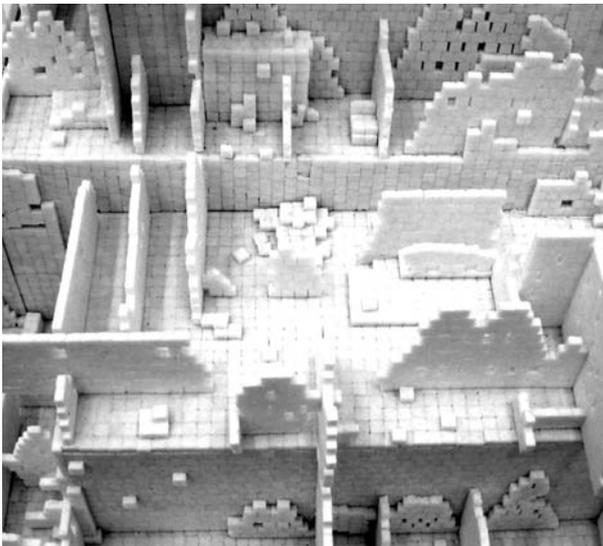
103 Entrevista em anexo, 5ª questão

104 Entrevista em anexo, 6ª questão

105 Entrevista em anexo, conclusão



105. Marmitex, Guggenheim Ibérico (Escultura Acidentada #1), Rodrigo Oliveira, 2006



106. Metrópole, Rodrigo Oliveira, 2006-2007



107. Fachada (Suprema), Rodrigo Oliveira, 2009

caso das peças *Marmitex*, *Guggenheim ibérico [Escultura Acidentada #1]* – 2006 explorando quer o efeito temporal quer espacial, com as suas deslocações que acabam por ir moldando a peça, com uma óbvia referência ao Guggenheim de Bilbao, ou as várias *Fachadas* – 2010/2011 que exploram a materialidade associada a uma imagem exterior do construído. Mas também explora o tema urbanismo com a peça *Metrópole* – 2006/2007, feita de cubos de açúcar, condenada a ser invadida por formigas¹⁰⁶, fortalecendo o efeito de mutabilidade e adaptação/apropriação urbana por parte de quem utiliza o espaço. Tem especial atenção no questionamento das fronteiras de uma obra de arte, na sua visibilidade e interpretação, na potencialidade do espaço e uma sensibilidade quase arquitectónica do mundo construído e da sua implicação na vida humana.

106 “A peça só estará concluída quando as formigas comerem parte do açúcar e moldarem e corroerem aquela cidade imaginária com os vestígios da sua ocupação e passagem. Entretanto o que é mais importante para mim são os problemas que uma peça destas pode trazer ao ser mostrada. Se for no Verão e num clima quente, milhões de formigas vão invadir e interagir com a peça e desenhar inúmeras estradas negras na superfície branca da metrópole.” Carr. Adam, Alemani. Cecilia, 2008, p.80



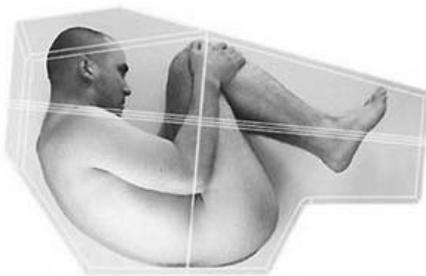
III.II – Didier Fiuza Faustino

A análise da obra de Didier, apesar de não ter sido possível a realização de uma entrevista pessoal, será desenvolvida sob a apresentação da sua obra e do seu estúdio (disponível no seu *site*), pela entrevista dada à revista NU#Viagens - em 2003, por artigos e outras entrevistas de várias referências (revista Arq./A, vídeo-entrevistas, Número Magazine, entre outras). Uma interpretação do seu percurso, abordando o lado crítico que a arte pode ter, é desenvolvido na/ para a arquitectura.

Didier Fiuza Faustino, nascido em 1968 em Paris, é filho de emigrantes portugueses, tendo assim uma ligação familiar a Portugal. Termina o curso em 1995 na Escola de Arquitectura de Paris-Villemin. Em 1996 surge como um dos fundadores do Laboratório de Arquitectura, Performance e Sabotagem (LAPS) e, no ano seguinte, do multidisciplinar atelier Fauteil Vert de



108. Body in Transit, Didier Fiuza Faustino, 2000



109. Body in Transit, Didier Fiuza Faustino, 2000

Paris. De 1998 a 2001 integra a direcção da Número Magazine em conjunto com Dinis Guarda. Em 2001 forma com Pascal Mazoyer o atelier Bureau des Mésarchitectures; desde então, divide a sua actividade profissional entre Lisboa e Paris. Este atelier define-se como um grupo de reflexão, uma organização multicéfala que reivindica o diálogo como ponto de partida para toda a arquitectura, prioritariamente interessada em situações complexas e tumultuosas.¹⁰⁷

“Entendemos colocar dispositivos de relações através de arquitecturas mais dirigidas à acção do que à contemplação.” (mesarchitecture.com)

Um dos temas mais abordados pelo arquitecto é o corpo e a sua fragilidade implícita na condição humana. A obra *Body in Transit* - 2000, um contentor moldado para o transporte do corpo de um imigrante ilegal, inserida na sua participação da 7ª Bienal de Arquitectura de Veneza, surge como resposta ao tema “Menos Estética, Mais Ética”, numa abordagem irónica e surpreendente, inserida no desejo de ser um agente provocador. Explica que a noção de *existenz minimum* (Minimal Dwelling Project, Albrecht Heubner) e a arquitectura enquanto segunda pele, lhe interessavam muito explorar assim como a questão da emigração a que está muito ligado.

*“Sou português, estou em França, tenho consciência de toda essa problemática tão actual e, pergunto-me então: serei capaz? Suis-je capable de produire une pensée d’architecture pour une situation donnée?”*¹⁰⁸

A reacção a uma realidade que pode passar despercebida, como uma mala de porão, é uma tentativa de expor um problema, expondo abertamente uma falha numa sociedade que tem por intenção a perfeição. Por vezes esta “invasão da privacidade” pública social/política é incomodativa e responsabilizadora, e Didier intensifica a vertente activa do arquitecto em “pôr o dedo na ferida” em temas problemáticos como este.

“POSIÇÃO: A cidade é um espaço de acumulação de riquezas mas também de concentração de pobreza. Atrai pela sua prosperidade, mas enquanto alguns voam confortavelmente de metrópole em metrópole para tratar dos seus negócios, outros estão a atingir seu destino ao preço da sua vida, escondidos nos paióis ou nos porões. Pouco importa o meio, nada é mais importante para eles que o ponto de chegada, miragem prometadora, ícone de um mundo melhor.

¹⁰⁷ Baía. Pedro, 2003, (nuances-oslugaresdaarquitectura.blogspot.pt)

¹⁰⁸ Entrevista a Didier Fiuza Faustino - Revista NU #15 Viagens, 2003

PERGUNTA: Que atitude pode adoptar um arquitecto num tal contexto, com qual ética e com qual estética?

RESPOSTA: Um container para indivíduo, arquitectura corporal, artefacto da reflexão. Materialização de uma interrogação sobre o papel do arquitecto na sociedade e meio para se projectar numa condição a denunciar. A oposição ética/estética, responde-se por outra entre acção e retórica.” (convite da Número Magazine para a 7ª Bienal de Veneza)

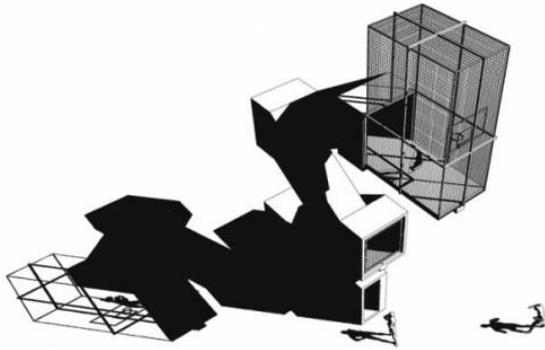
“Não há pensamento humano sem o Corpo. Nesta era dos novos media e das redes de comunicação, devemos reclamar a nossa consciência do mundo físico. A arquitectura pode constituir um instrumento que provoque os nossos sentidos e desenvolva a nossa consciência da realidade que tende a desaparecer sob a pressão da hiper-rapidez e da overdose de informação. EXPERIENCIAR A FRAGILIDADE...” (texto escrito por Fiúza Faustino para a 7ª Bienal de Veneza)

Esta interacção com a reflexão do corpo e o seu entendimento do espaço, muito marcado pela experiência física, sensorial e mental, é visível em várias combinações empíricas como exposições, vídeos, instalações, entrevistas, publicações e construções. A arquitectura apresenta-se como *medium* para intensificar as situações de carácter político, cultural, urbano, humano e físico. Como explica numa entrevista para o *Observatorio del Diseño y la Arquitectura - Región de Murcia* a sua visão de sociedade é muito artificial, muito higiénica, onde não se pode ter uma disfunção do corpo: tudo tem de ser perfeito, começando por ele, e de certa maneira, perde-se a consciência da fragilidade do nosso corpo, e deste frágil equilíbrio.

Explica que a maioria dos seus projectos começa com a reflexão: *“Se podemos criar um espaço ou uma situação, uma ficção do espaço que possa oferecer um pouco mais de consciência sobre o que estamos a fazer na sociedade, tudo é tão frágil”*.¹⁰⁹

O “perigo” é um factor interessante na sua produção, fascina-se pelo êxtase do momento de consciência da fragilidade. *“Curiosamente a arquitectura está cada vez mais em falta com este tipo de situações.”* Desenvolve este pensamento com a evolução da arquitectura no século XX,

109 Entrevista a Didier Faustino, Obs.D.A., 2009



110. Stairway to Heaven, Didier Fiuza Faustino, 2002



111. Sky is the Limit, Didier Fiuza Faustino, 2008



112. The Unbearable Lightness of Being, Didier Fiuza Faustino, 2009

exemplificando como Le Corbusier, num desenho, faz uma escada “super-perigosa”, e como agora é impossível repetir algo que foi projectado nos anos 20. Estes jogos de sistemas de segurança e o diálogo com o perigo estabelecem uma linha condutora para a realização de muitos dos seus projectos pela sensação emotiva que a insegurança física proporciona: “*Nós encontramos um momento de consciência física, uma emoção física, quando sobes a escada do Le Corbusier. Há um momento de dúvida. Subi a escada e durante uns segundos eu senti o momento de perigo. Foi ótimo!*” Didier acredita que quando o espírito e o corpo começam a ter a mesma união, como a arquitectura e o espaço, essa é uma boa arquitectura.¹¹⁰

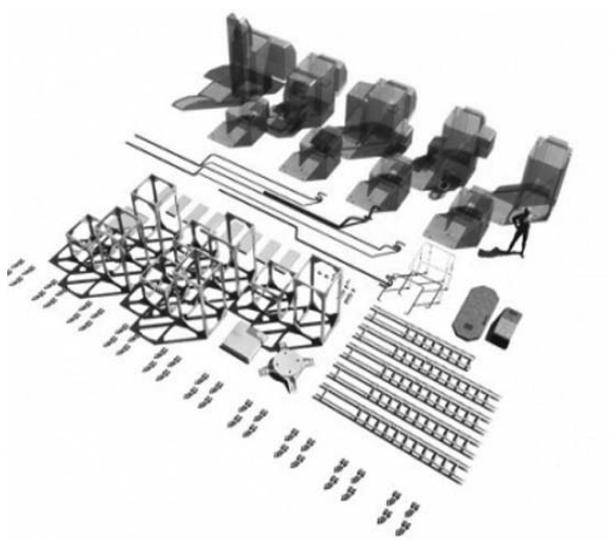
Tomando as escadas como elemento sensorial as peças *Stairway to Heaven - 2002*, *Sky is the Limit - 2008*, *The Unbearable Lightness of Being - 2009* são claros exemplos deste domínio do instável e do perigo como tema. O subir para chegar a algo sugere um percurso que leva o observador até um espaço de estar onde se depara com uma diferente percepção de um espaço já existente. Marcar uma posição e fazer diferença no quotidiano das pessoas é uma atitude que se pode reflectir na percepção do impacto que se quer ter: entender o estranhamento pessoal e a ligação que se cria com o autor, a peça ou a obra e o público.

A alteração do dia-a-dia, a sensação física da alteridade, do que já não está na mesma, e o estranhamento espacial, o desenraizamento espacial que separa o quotidiano do sujeito do quotidiano do objecto, poderão ser intenções destes projectos aliadas à fragilidade humana perante um local, quer este seja familiar ou desconhecido. Paralelamente a esta relação sensorial podem também ser metáforas visuais de uma ascendência onde a escalada significa o alcance da emancipação espiritual, explorando o lado transcendental e de infinidade. “*O que me interessa do corpo é a diferença entre o espírito e a carne*”¹¹¹. A perspectiva aérea e isolada separa o realismo das coisas e a autenticidade da sua materialidade, assim como a sua memória confortável é distanciada da experimentação.

Esta procura de uma nova situação transmite um sentimento de estranheza e de não retorno nesse caminho *para cima*, encontrando lugares diferentes de chegada: um espaço limitado

110 Obs.D.A., 2009, p.4

111 Obs.D.A., 2009, p.4



113. One Square Meter House, Didier Fiuza Faustino, 2003



114. One Square Meter House, Didier Fiuza Faustino, 2003

com rede metálica, um *container* duplo com transparência nas extremidades, ou um reviver de *um brincar* de infância madura. Esta dialéctica nuclear das estruturas criadas aproximam-se do conceito *unheimlich*¹¹² (estranhamento, dissonância externa e familiar vivida no mesmo objecto) e o dispositivo arquitectónico da “torre” realça a verticalidade moderna, como forma de distanciar uma segurança confortável do térreo, colocando o observador na dúvida da curiosidade e vontade de experimentar e ao mesmo tempo de algum receio do percurso e do que poderá encontrar.

Outro tema que se relaciona directamente com a dimensão humana e o espaço arquitectónico, com autonomia crítica em cada peça, é o doméstico. A especulação imobiliária e a redução exponencial do espaço de habitação, a flexibilidade necessária para acompanhar uma vida contaminada por rotinas, horários e trabalho, sem estabilidade, encaminham a sociedade para uma vertente nómada e sem destino, também potencializada pela cultura arquitectónica contemporânea como nos exemplos abordados no capítulo II (*domestic issue*).

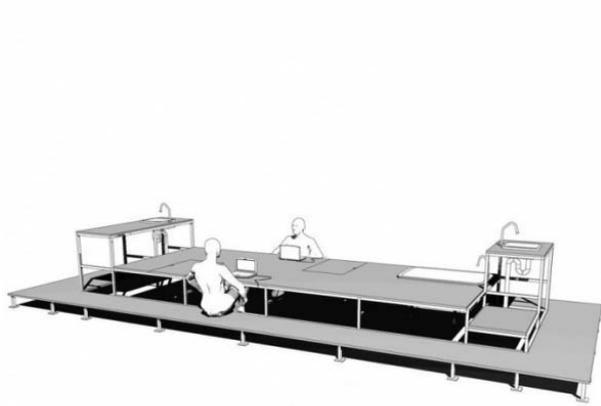
One Square Meter House – 2003, é um projecto que lembra Coop-Zimmer, de Hannes Meyer, uma proposta fictícia de uma padronização *existenz minimum*, na sua concepção formal reduzindo exageradamente a área de habitação. Segundo Didier, este caso teve que ver com uma questão de preço do terreno e não com um projecto para venda, depois de colocar a pergunta “*Porque é que o preço do terreno é controlado pelo mercado?*” cria a comparação com a vivenda, em que a grande diferença muitas vezes, não está no preço do edifício mas no preço do terreno.¹¹³ Explica que a intenção era criar um alerta, ou uma consciência sobre o facto que as situações estão cada vez mais relacionadas com o individualismo na sociedade.

One Square Meter House “*é uma casa em qualquer sítio e mais uma vez uma crítica a esta sociedade*”¹¹⁴, uma sociedade individual, narcisista e egoísta. Pode ser construída em qualquer lugar com a unidade mínima de terreno de 1 m², é sempre a mesma, o que muda é o preço do terreno.

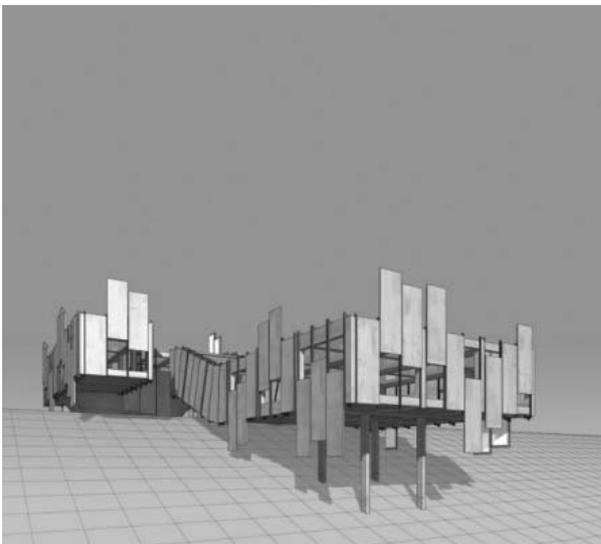
112 “Chama-se *unheimlich* tudo o que deveria permanecer secreto, escondido, e se manifesta. A partir daí, Freud desenvolverá a sua interpretação do termo como ‘recalque’ (algo de familiar à vida psíquica e que o processo de recalque transformou em ‘estranho’)” (uol.com.br)

113 Obs.D.A., 2009, p.4

114 Revista NU #15 Viagens, 2003



115. Domestic Stage, Didier Fiuza Faustino, 2005



116. Untitled House, Didier Fiuza Faustino, 2003

Para além dessa relação comercial, há uma exposição da ilusão que o corpo colectivo criou: “o fascínio pelo skyscraper que está a voltar à nossa sociedade é assumido colectivamente”, mas a realidade é que este colectivo é conduzido por *forças individuais* e Didier denuncia essa individualidade com este dispositivo: “*Mostro como toda a história da arquitectura dos skyscrapers é sempre uma história individual.*”¹¹⁵

Domestic Stage – 2005 emerge como um teatro de intimidade na pluralidade de funções que se podem combinar no espaço doméstico (assumindo-o também como atelier) e uma deslocação permanente que implica levar o essencial à medida da necessidade da situação: o que é privado (lar) e o se apresenta público (espaço trabalho) num espaço doméstico? Esta visão Casa/Atelier/Exposição remete à situação discutida por Andrea Zittel, Beatriz Colomina e Mark Wigley sobre a sua casa-galeria, e que por sua vez volta à obra *Untitled House* – 2003 pelo jogo privado/publico aliado à função.

Didier interessa-se pela dúvida, e pela sensação inquietante que está implícita, recorrendo assim à exploração de novas possibilidades como esta do Palco Doméstico. Afirma que as regras e os regulamentos tentam evitar a dúvida, mas esta é mais ambígua e divertida, principalmente associada a uma motivação arquitectónica livre. “*Hoje as pessoas deslocam-se, o teu trabalho desloca-se, vive-se uma situação de cruzamento intenso. (...) O problema é político.*”¹¹⁶ Acrescenta que sempre gostou de trabalhar em situações onde o contexto era mais social ou político do que propriamente arquitectónico ou urbano. “*Interessa-me a questão do non lieu.*”¹¹⁷

Mais do que projectar, Didier produz atitude e reacção perante as problematizações que vão tendo impacto no seu percurso. *My First House* – 1996 e *Home Palace* – 2004 são quase dois projectos opostos, mas ambos visam respeitar o carácter crítico que sempre predomina nas suas obras. Anonimato e totalidade parecem estar em jogo, com o intuito de transformar o construído em actos políticos, porque para o arquitecto *fazer um projecto não é uma coisa inocente; tem sempre implicações.*¹¹⁸

115 Revista NU #15 Viagens, 2003

116 Revista NU #15 Viagens, 2003

117 Revista NU #15 Viagens, 2003

118 Revista NU #15 Viagens, 2003



117. My First House, Didier Fiuza Faustino, 1996



118. Home Palace, Didier Fiuza Faustino, 2004

A sua intenção crítica interventiva encontra-se num registo de responsabilidade social assumido, ligado principalmente à arquitectura e à sua obra.

*“A arquitectura é um acto político”*¹¹⁹

Didier acredita que os arquitectos vão voltar a ter um papel predominante na sociedade, no sentido em que são pessoas que pensam a política social¹²⁰ e por isso, fazer da arquitectura um veículo de valores sociais, para que possa ser servil ao poder, tornando-se manipuladora política e normativa da sociedade. No entanto, o processo pode também ser activo e participativo num trabalho conjunto com a comunidade.¹²¹

*“Mas não devemos esquecer que o acto próprio de se questionar é já político em si.”*¹²² Reclama, assim, o direito de questionar “o próprio fundamento dos programas que nos são propostos e nos quais nos pedem para trabalhar” e de “reflectir e de emitir novas hipóteses sobre o modo de construir”.¹²³

Questiona. É a base da sua produção crítica, inconformada e provocadora que aborda a disfuncionalidade como reflexão crítica, ética e política na resposta e representação do problema.¹²⁴ Afirma que ser um arquitecto significa também ter a liberdade para responder ao que não está de acordo, ter outra opção de projectar e fazer outra proposta.¹²⁵

No percurso de Didier a sua interacção com a *artisticidade* da arquitectura e a responsabilidade ética e social perante um cenário tumultuoso em relação à dignidade humana são viragens de uma nova página para uma arquitectura *capaz de mudar as coisas*.¹²⁶

Referências como Dan Graham, Robert Smithson ou Gordon Matta-Clark despertaram um interesse especial pela experiência da manipulação do espaço. Acredita que a união de várias

119 ARQ./ A, Melâneo, 2011

120 ERevista NU #15 Viagens, 2003

121 ARQ./ A, Melâneo, 2011

122 ARQ./ A, Baptista, 2008

123 ARQ./ A, Baptista, 2008

124 Carlos. Isabel, 2013

125 Obs.D.A., 2009,

126 Obs.D.A., 2009,

práticas criativas surgiu de forma natural, como uma evolução.¹²⁷

Defende que a arquitectura é e deve ser *ficção*, e esta é a temporalidade da proposta, realçando o seu particular encanto por *ficção, protótipo e experiência*. Neste contexto refere a obra de Gordon Matta-Clark quando divide a casa ou faz uma construção na árvore: “São respostas preciosas”.¹²⁸

*“Eu não tenho nenhuma objecção a dizer: Eu sou um arquitecto. Faço desenhos, instalações e alguns edifícios”*¹²⁹

Para Didier a complexidade e a dúvida são o que o caracteriza tendo em conta a desconstrução constante das fronteiras disciplinares e a desmultiplicação das suas valências profissionais (arquitecto, artista, teórico, editor, curador, conferencista, etc.)¹³⁰ aliadas à consciência e determinação na divulgação das inquietudes sociais.

“arq./a: Em 2000, Marie-Hélène Fabre definia-o como “agente provocador”. Que alcance e impacto pode ter hoje uma prática eminentemente crítica e subversiva?

Ainda é possível acreditar no campo da arquitectura na conciliação da arte com a vida?

DFE: *Ni dieu ni maître.*¹³¹

127 Obs.D.A., 2009

128 Obs.D.A., 2009

129 Obs.D.A., 2009

130 ARQ./ A, Baptista, 2008

131 ARQ./ A, Baptista, 2008

Conclusão

Este projecto foi para mim uma revelação de novos caminhos com possibilidades infinitas e liberdades que me eram desconhecidas e que tornaram esta investigação, sem poder concluir com respostas definitivas, uma potencialidade para novas questões. Foi um caminho de conhecimento, de diálogo com as diversas visões de todos os campos artísticos e principalmente de interacção com outras realidades criativas.

Pela organização estrutural da tese, senti que fui seguindo paralelamente um percurso no tempo. Ao olhar para trás senti-me uma “*observadora*” de uma galeria imaterial, com uma exposição permanente, que apresentava numa viagem temporal, os mundos criativos, autores e obras que foram (e são) questionadores do “certo” e do “pré-conceito”, que punham (e põem) em causa conformismos pelo confortável estado de aceitação da sociedade, e que de certo modo incomodam o certo e acomodam o instável.

Nas salas dessa galeria desenvolviam-se os casos apresentados: desde a problemática comum da linguagem escultórica de Robert Morris, passando pela unicidade e coesão do Independent

Group; desde a exploração do espaço-museu até à relação do site-specific, ambos marcados pela co-existência dos dois pólos num diálogo colaborativo e incorporativo; e por último como uma teia de ideias, conceitos, visões, e dúvidas apresenta-se uma arquitectura multi-céfala que se expande pelas dimensões criativas e se entenece nas suas responsabilidades quer funcionais quer sociais.

Esta “sala” faz-me pensar como por vezes é tão melhor não haver uma resposta, um ponto final, uma chegada, para que as questões desta relação simbiótica da arquitectura e da arte com as suas essências e cruzamentos, tenham uma continuidade infinita, e conseqüentemente, uma procura e um envolvimento constante. Tenham apenas um ponto de partida.

Metaforizando os casos de estudo de Rodrigo Oliveira e Didier F. Faustino como as exposições temporárias desta “galeria”, (temporárias porque existem muitos casos igualmente fascinantes para serem abordados nesta temática, como Gordon Matta-Clark, Ângela Ferreira, Pedro Cabrita Reis, Vitto Acconci, Nuno Sousa Vieira, Eduardo Chillida, etc.) encontro um espaço de diálogo e interacção que permite aprofundar os sentidos, os problemas, as prioridades, as dinâmicas e muitas vezes as razões e os propósitos de as obras acontecerem.

Neste contexto várias portas são abertas, várias pontes são cruzadas e novos caminhos são traçados, tantos quantos utilizadores/observadores existirem: e este fenómeno foi uma descoberta fascinante.

Apesar de uma pesquisa tão intensa neste tema, de leituras, de artigos, de entrevistas, que iam sorrateiramente moldando a minha percepção do tema, houveram algumas referências que me sugeriram reconsiderações nesta temática do campo expandido da arquitectura.

“Em determinado momento, Fernando Távora terá dito (e escrevo-a de memória, da forma como a entendi, não exactamente como a ouvi):

Arquitectura é isto: Imaginem um deserto, espetam-se dois paus e depois alguém passa.

Na simplicidade desta definição reside a enorme simplicidade do que é arquitectura e também a

sua enorme complexidade.

Para além da ideia da essencialidade da arquitectura enquanto modeladora do espaço que esta definição transmite, aqui, numa grande subtilidade, reside o que faz da arquitectura arte.”¹³²

António Olaio

Este excerto remete-nos para uma origem de criação, como se da origem da existência do mundo criativo se tratasse. A simplicidade referida que se traduz na própria complexidade comprova que uma abordagem ao tema é uma convergência de contrariedades que se suportam e completam, e é talvez a maneira de abordar a “*artisticidade da arquitectura*”.¹³³

“Porque levanta o problema dos objectivos estabelecidos por este trabalho na sua origem, e se foram alcançados até agora. Creio que não. Ou seja, a natureza subversiva ou revolucionária deste trabalho ficou mais pelo papel, pela imagem, pela instalação. Continua a ser um pequeno atelier, mais de ‘arte’ que de ‘arquitectura’. Creio que sobrevive mais por via do ‘museu’ que da ‘cidade’. Por outro lado, continua a ter um grande rigor formal e visual que ainda faz dele um ‘signo’ de um qualquer desejo de ‘mudança’ ou ‘diferença’. Sempre achei que este trabalho, como arquitectura, tinha mais que ver com uma certa estética e imaginário parisiense: punk rocker, e um pouco BDSM. Gosto, genuinamente, de grande parte desta produção. Mas, enquanto arquitectura ou mesmo arte, não tenho a certeza sobre o seu grau de liberdade ou consequência hoje.”¹³⁴

Diogo Seixas Lopes

Este excerto surgiu em conversa com o Professor Diogo Seixas Lopes sobre a obra de Didier F. Faustino, quando lhe propus uma pequena análise à sua obra, por incidência da impossibilidade de uma entrevista da parte do autor, com base na entrevista que tinha preparado.¹³⁵

Esta perspectiva de Diogo S. Lopes contrária por vezes à do próprio Didier, que afirma “É

132 Legenda para as 3 fotos: What makes a home a house?, 3 telas do Professor António Olaio de uma exposição para a Faculdade de Arquitectura do Porto a inaugurar em Dezembro de 2002

133 Olaio, 2002

134 Em conversa com o Professor Diogo Seixas Lopes, sobre a obra de Didier F. Faustino

135 Referência à primeira pergunta/resposta da entrevista da NU #15 Viagens, Dezembro 2003, a Didier Fiuza Faustino, a pergunta era: “Dez anos depois da conversa com a NU, revista redigida pelos estudantes de arquitectura de Coimbra, o papel do arquitecto e do artista aproximam-se ou foram fortalecendo as diferenças de posições e intenções em relação a sociedade?”

arquitectura”¹³⁶, deixou-me dividida entre a vontade de receber essa liberdade arquitectónica sem qualquer objecção, e uma certa ponderabilidade sobre essa extasiante *natureza subversiva ou revolucionária* aplicada a uma versão que se limita a si própria pelo papel, imagem ou instalação.

*“De facto, a habitual lógica textual da crítica contrasta com a dominante função edificadora da arquitectura. Conceito versus matéria. Teoria versus prática. Discurso versus construção. Mas é esta distinção disciplinar fundadora inquestionável? Isto é, pode a prática arquitectónica ser estruturalmente crítica?”*¹³⁷

Luís Santiago Baptista

Por outro lado, o trabalho de Didier, segundo a visão de Luís Santiago Baptista, sugere uma inovadora versão de activismo crítico na edificação, libertando esta responsabilidade crítica do seu estado maioritariamente teórico. Uma ideia que me pareceu desafiadora, incerta e peculiar, provocadora... Um outro caminho para a expansão da arquitectura.

Esta reflexão deixou mais dúvidas do que certezas, abrindo outras portas para um novo desenvolvimento mais aprofundado relacionando outras figuras dos dois mundos; mas deixou também um histórico de momentos fascinantes que se foram desenvolvendo e juntaram referências importantes, enriquecedoras e inspiradoras para (pelo menos o meu) o mundo das artes.

136 “(...)algumas pessoas consideram esta arquitectura como arte, mas não me incomoda. É arquitectura.” Obs.D.A., 2009

137 Arq./a, Dez 2008 (revarqa.com)

Bibliografia

ALBERTI. Leon, *On the Art of Building in Ten Books*, 1988, MIT Press, p. 7.

ARGAN. Giulio Carlo, *Arte Moderna, Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2ª Edição. S. Paulo: Companhia das Letras, 2006p. 414

ARGAN. Giulio Carlo, *História da Arte como História da Cidade*, 2005, Martins Fontes, São Paulo

CARR. Adam, ALEMANI. Cecilia, Rodrigo Oliveira – Uma pequena Reviravolta, Filomena Soares – Tugaland, Novembro 2008, p.2-3

CORBUSIER. Le, *The Decorative Art of Today*, 1987, Architectural press, London

FORTY. Adrian, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames and Hudson, 2000, p. 137.

FOSTER, Hal. *Sculpture remade*. In *The Art-architecture complex*. 2011. London: Verso

GAUSA. Manuel, SALAZAR. Jaime, - *Housing: New Alternatives, New Systems + Single Family Housing: The Private Domain*. Barcelona: Actar Publishers; Basel: Birkhauser - Publishers for Architecture, 2002.

GULLAR. Ferreira, *A arte na sociedade industrial*. 2003 In: *Argumentação contra a morte da arte*. 8.ed. Rio de Janeiro: Revan, p. 75-78.

GULLAR. Ferreira, *Sobre arte*. 2, 1983, Avenir Editora. Rio de Janeiro

HAYS. Michael, *Modernism and the posthumanist subject: The architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, 1995, MIT Press

HILL. Jonathan, *Immaterial Architecture*, Taylor & Francis e-Library, 2006. London & New York

JENCKS. Charles, *The Story of Post-Modernism; Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, 2011, John Wiley & Sons Ltd, London, capítulo: the back story

KOOLHAAS. Rem, *Delirious New York*, 1978, Thames & Hudson, London

KRAUSS. Rosalind, *Richard Serra: Sculpture*, 1986, p.37

KRAUSS. Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), MIT press, p. 38.)

KRAUSS. Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, versão traduzida por Elizabeth Carbone Baez, p.132

LEFEBVRE, Henri, The Production of Space, Editions Anthropos, 1991, p.8

LICHTENSTEIN. Claude, SCHREGENBERGER. Thomas, As Found – The Discovery of the Ordinary, 2001, Lars Müller Publishers; 1 edition, Zurich

MACIEL, M. Justino (GOMES. Paulo Varela) - (tradução e introdução) – Vitruvius: tratado de arquitectura. Instituto Superior Técnico, 2006, “Nota de Apresentação”, p. 7

Marques. Raquel Pedrosa, orientação de Byrne. Gonçalo, XXI Arquitectura Contemporânea Portuguesa, Monsterra, Parede, p.10

MARX. Karl, Para a crítica da economia política, 1982, Abril Cultural, São Paulo

MELO, Magda (2002) Herzog & De Meuron, Dialogo Sobre Arte E Arquitetura, Acrópolis, Umuarama, v10. Nº1 e 2, jan./jun.

MEYER. Hannes, Introduction to the Co-op Zimmer, “The New World” (Die neue Welt), “Der Standard”, 1926

O'DOHERTY. Brian, Inside de The white cube, 1999, University of California Press, Ltd, California

POUSADA. Pedro, A arquitectura na sua ausência, Presença do objecto de arte para-arquitectónico no modernismo e na arte contemporânea, Dissertação de Doutoramento, 2009, FCTUC - dArq, p. 267

TEIGE. Karel, The minimum dwelling, 2002, MIT Press, Massachusetts Institute of Technology

VIDLER. Anthony. Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture. 2ed. Cambridge, Mass/ London: The MIT Press, 2001, p. viii – adaptação da autora

WEXLER. Allan, Vinyl Milford. Quaderns 227, p.142 citado por GONÇALVES, Lissette, Habitação Unifamiliar: a problemática da casa contemporânea. Coimbra [s.n.], 2005. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura apresentada à Universidade de Coimbra.

WIGLEY. Mark. ‘Paper, Scissors, Blur’. Another City for Another Life: Constant’s New Babylon. New York: The Drawing Center, 1999, p. 11)

ZONNO. Fabiola. IV Encontro De História Da Arte – Ifch / Unicamp 2008. Campo Ampliado - Desafios À Reflexão Contemporânea, p.1209

ARTIGOS:

ARQ./ A, Baptista. Luís Santiago, Ventosa. Margarida - Disfuncionalidade à escala colectiva – Dez 2008

ARQ./ A, Melâneo. Paula - Don't Trust Architects - Mar 2011

Artforum Internacional, Oct 2012, p.201

CARLOS. Isabel, CAM - Sala de Exposições Temporárias e Sala Polivalente, Future will be a remake, 2011, Fundação Calouste Gulbenkian, Abril – 2013

El Croquis, Jacques Herzog em entrevista a Kipnis, Jeffrey. Uma conversa com Jacques Herzog (H&deM), v. 84,1997, p. 18.

FUCHS. Sybille, ARENS. Marianne, Catalogue published by Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012

KOOLLHAS. Rem, Junkspace, October, Vol. 100, Obsolescence. (Spring, 2002), pp. 175-190

Manifesto da Seção Inglesa da Internacional Situacionista: Tim Clark, Christopher Gray, Charles Radcliffe e Donald Nicholson-Smith - October 1967

MORRIS. Robert, Notes on sculpture, part I, Artforum Internacional, Feb 1966

MORRIS. Robert, Notes on sculpture, part II, Artforum Internacional, Oct 1966

Observatorio del Diseño y la Arquitectura, Entrevista a Didier Faustino, Panel de sostenibilidad, Región de Murcia - 18 septiembre 2009 - Salón de Actos Colegio de Arquitectos, Texto: Halldóra Arnardóttir

PEDROSA, Adriano, Artforum, Summer 2010, p.384

POUSADA. Pedro, CES/Darq FCTUC, The Misfit Eye, ANO, Coimbra (p.85 da tese)

Revista NU #15 Viagens, Entrevista a Didier Fiuza Faustino - Couceiro. Joana, Pedro. Marta, Baía. Pedro, Dezembro 2003, d'Arq – FCTUC

SMITH. Tony, Artforum Internacional, Dec.1966

TEDESCO. Elein, Instalação: campo de relações, 2004, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O presente texto foi elaborado por ocasião da disciplina de Especialização no Curso de Pós-Graduação: Especialização em Ensino da Arte, no Centro Universitário Feevale, e revisado para a presente publicação

ZITTEL. Andrea, Critical Space - A-Z Drive-Thru Conversation, 2005

SITES:

WOODS. Lebbeus – What is architecture? (<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2007/11/13/what-is-architecture/>) – adaptação e tradução da autora.

BAÍÁ. Pedro, <http://nuances-oslugaresdaarquitectura.blogspot.pt/2003/12/didier-fiza-faustino-vers-une.html>

CARVALHO. Bernardo - O “Unheimlich” em Freud e Schelling <http://www2.uol.com.br/percurso/main/pcs03/BernardoUnheimlich.htm>

Arq./a - “Performances Artísticas - Diller Scofidio+Renfro e Didier Fiúza Faustino/Bureau des Mesarchitectures”, Dez 2008 (<http://www.revarqa.com/content/1/56/performances-artisticas/>)

<http://comunidade.sol.pt/blogs/pessoalissimo/archive/2008/09/04/O-RESSURGIMENTO-DO-CONSTRUTIVISMO-RUSSO.aspx>

<http://www.wsws.org/en/articles/2012/06/tat1-j19.html>

<http://www.mesarchitecture.org/domestic-stage-2005/>

<http://theillegalarchitect.tumblr.com/post/47473992040>

<http://www.dezeen.com/>

<http://igrejamarcoanaveses.no.sapo.pt/teoria/teoria.html>

<http://www.centerlecorbusier.com/index.html>

Origem das Imagens

1. <http://img38.imageshack.us/img38/397/temposmodernos3.jpg>
2. <http://www.arquitetonico.ufsc.br/ready-made>
3. http://epistemologia-arquitectura.blogspot.pt/2012_04_01_archive.html
4. <http://constructivis.blogspot.pt/2012/12/arquitectura.html>
5. <http://architecturality.wordpress.com/tag/transparency/>
6. <http://classconnection.s3.amazonaws.com/414/flashcards/785414/jpg/capture391330725053131.jpg>
7. http://www.acsu.buffalo.edu/~jcontc/Images/Duchamp_Fountain.jpg
8. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Campbells_Soup_Cans_MOMA.jpg
9. AS FOUND, (referencia livro)
10. <http://independentgroup.org.uk/images/popups/tomorrow-poster2.jpg>
- 11, 12, 13 <http://artforum.com/>
14. <http://www.specificobject.com/objects/images/14780.jpg>
15. http://theredlist.fr/media/database/fine_arts/sculpture/20_th_century/before_1945/abstract/vladimir_tatlin/008-vladimir-tatlin-theredlist.jpg
16. <http://2.bp.blogspot.com/-0538dhd4fOw/TysHwS2HvaI/AAAAAAAAAaU/Vqn8eAUHdcA/s1600/Tatlins-Tower.jpg>
17. Morris, 1966
18. <http://aventuralx.blogspot.pt/2011/11/edificio-vodafone-parque-das-nacoes.html>
19. <http://venetianred.net/tag/louise-bourgeois/>
20. <http://mozger.com/wp-content/uploads/2013/04/mozger-musac.jpg>
21. http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2001-2/argamassa_armada/images/nervi2.jpg

22. <http://somedocumentation.blogspot.pt/2010/07/architects-i-love-tadao-ando.html>
23. Morris, 1966
24. <http://www.archdaily.com/328516/alcacer-do-sal-residences-aires-mateus/>
25. http://artfacmetz.canalblog.com/albums/minimal_art/photos/46503478-07.html
26. <http://www.archinoah.com/files/architekturfotografie/foto589.jpg>
27. Cedida por Vitor Fernandes
28. <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/a8841355.html>
<http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/09/04/arquitetura-e-psicologia/>
29. Cedida por Hugo Gamboias
30. http://farm6.staticflickr.com/5280/6924075606_0c2f2b21b4_z.jpg
31. <http://mateussz.blogspot.pt/2008/07/casa-da-cascata.html>
32. <http://jogandoobuque.com/midia/2013/04/New-York-Time-Square.jpg>
- 33 – 36, 38 – 41, 43 – 45, 47 – 51 - As Found, 2001
- 37 http://www.andrewgrahamdixon.com/article_images/Mondrian-Broadway-boogie-woogie.jpg
42. Cedida por Hugo gamboias
46. <http://www.dezeen.com/2013/06/15/le-corbusier-an-atlas-of-modern-landscapes-at-moma/>
- 52, 53 - O'Doherty, 1999
54. Artforum, Oct 2012, p.203
55. <http://geometricasnet.wordpress.com/2013/02/18/robert-smithson/>
56. http://24.media.tumblr.com/tumblr_li6vnu7OQD1qcv5qao1_500.jpg
57. Zittel, 2005
58. http://ghcci.com/proj_njtpk8a.php

59, 60 - Foster, 2011

61. Artforum, Oct 2012, p.203

62. 63, 64 – <http://www.inhotim.org.br/index.php/arte/obra>

65. <http://www.tschumi.com/projects/3/#>

66, 67, 68, Krauss, 1979

69 – esquema do autor

70. Artforum, Oct 2012, p.203

71 Zittel, 2005

72 <http://www.farnsworthhouse.org/>

73 <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/10/11/utopia/>

74 <http://www.treehugger.com/green-architecture/tricycle-house-peoples-architecture-office.html>

75 <http://encoreheureux.org/2009/12/room-room/>

76 http://projetoescolas.serralves.pt/fotos/editor2/angela_ferreira.pdf

77 http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/c1f2_220-08.jpg

78. <http://otrootroblog.blogspot.pt/2011/10/la-co-op-zimmer-tropical.html>

79. <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/181/artigo131095-3.asp>

80. <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/03/05/art-to-architecture/>

81. <http://www.facebook.com/StreetArtGermany>

82. <http://theillegalarchitect.tumblr.com/page/2>

83. <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/11/02/santelias-words/>

84. <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/02/23/high-houses/>

85. O'Doherty, 1999

86. Foto de autor

87. <http://www.parqmag.com/?p=2249>

88. Marques, XXI Arquitectura Contemporânea Portuguesa

89. <http://hoursofideness.wordpress.com/2013/02/21/short-response-to-robert-storrs-tilted-arc-enemy-of-the-people/>

90. <http://www.mimoa.eu/projects/Portugal/Marco%20de%20Canaveses/Igreja%20de%20Marco%20de%20Canaveses>

Capítulo III

Todas as imagens do III.I

<http://www.rodrigoliveira.com/>

Todas as imagens III.II

<http://didierfaustino.com/>

<http://www.mesarchitecture.org/>

Anexos

Rodrigo Oliveira

Entrevista a Rodrigo Oliveira

25-06-2013, no Departamento de Arquitectura da U.C.

1 – “Talvez esta peça comente as concepções falhadas da arquitectura modernista e do próprio modernismo” (sobre a peça *Collapse, Inflammable Sculpture* – 2005). Na peça *Mural-Carpete* – 2007 pela invasão da obra artística na parede branca e também na peça *Carta de Atenas #1 e #2* – 2011 há uma forte crítica aos princípios modernistas guardados “em segurança” para não sofrerem quaisquer alterações.

Qual a influência que o movimento modernista teve na evolução da relação arquitectónica e artística das suas peças?

Como foi a arquitectura moderna um modelo temático para a modernidade artística, e que caminhos foram encontrados com esta postura?

Rodrigo Oliveira: Bem isto é uma pergunta complexa porque tem várias questões e coisas ligadas e cada peça encerra em si própria uma série de questões. Por isso vamos essa influência do que é o movimento moderno ou o modernismo.

A arquitectura apresenta-se muitas vezes no meu trabalho como um modelo temático... a modernidade artística é uma coisa completamente diferente e isso centra-se em outras maneiras de operar que são um bocadinho diferentes da arquitectura.

Posso começar por falar das peças, e o que eu acho interessante é sobretudo referirmo-nos às obra e depois passarmos para as outras questões.

A peça *Collapse* é a escultura inflamável e vem de uma série de peças que começa como *impacto* feitas a partir do mesmo material, são caixas de fósforos que têm aquela ligação ao contentor, *container* e que são uma espécie de um módulo que serviu para ser reconfigurado e para fazer uma maquete um edifício em grandes dimensões. As peças são sobre tudo isso, são prédios mais ou menos modernistas, mas que partem de um princípio moderno de habitação social mas que podem ser prédios suburbanos ou prédios de grandes dimensões que depois foram feitos com base ou interpretações nesses exemplos de complexos habitacionais. E essas peças até têm uma atitude mais escultórica do que arquitectónica, ou seja, porque o próprio material que são as caixas e os fósforos, em que o conteúdo dessas caixas (os fósforos) servem para destruir a parte construída, o conteúdo é a parte que causa essa destruição, essa desconstrução. Basicamente é um processo de ciclo, é quase uma coisa que se transforma numa ruína, numa outra coisa mais improvável.

A peça *Mural carpete* é uma peça muito grande, parte do sistema de cores utilizado na fundação Corbusier na Suíça, vai buscar essa linguagem e circunscreve-se na ideia de mural enquanto procedimento. Estende-se da parede para o chão, ele ocupa o espaço em que o desenho parte de uma planta e essa mesma planta está completamente alterada e que não é possível utilizar em termos físicos: nós pensamos nela enquanto uma

possibilidade de evasão de percorrer esse espaço mentalmente mas como está rebatida e transformada em relação ao espaço há um uso que não é convencional, é um uso com uma impossibilidade. A impossibilidade física de utilizar um espaço que é um espaço mental.

As cartas de Atenas pegam no célebre tratado de urbanismo e arquitectura mas ao mesmo tempo são cartas que não tem nada, são ao folhas de papel que não mostram nada como se tivessem desaparecido com a passagem do tempo e desgastadas, sem vestígios de escrita. Existe um vestígio de uma carta que estava afixada num quadro informativo, de um papel que estava afixado mas que entretanto desapareceu em que o único vestígio é marcado porque foi como se fosse queimado do sol, não tinha nada... somente isso...e isso já é muito.

E Atenas porquê? Com a crise e com o protagonismo da Grécia em relação a este cenário todo, acaba por ter uma relação com todo esse contexto, acidentalmente, ter um lado assim mais estranhamente sério para os dias que correm por se relacionar com Atenas, porque a maior parte das pessoas não sabe o que é a carta de Atenas ou que repercussão teve na história da arquitectura e do urbanismo.

Na concepção da peça o pensamento foi a carta de Atenas mesmo?

Sim. Foi deixar um vestígio sobre uma marca de um papel e ao mesmo tempo ser uma carta, ser algo que pudesse ter algum significado ou seja esse papel que não existe, que não se vê tinha que ter um significado. E esse significado é uma carta, uma carta de Atenas, que pode ser alguém de Atenas que nos escreve uma carta mas que depois tem outro contexto e outra conotação completamente diferente_ O contexto do tratado. Isso são os vários níveis e os vários códigos de entendimento de uma obra de arte porque uma pessoa que não percebe nada consegue perceber aquilo de uma determinada maneira até mais subjectiva e mais pessoal e quem entende alguma coisa dessas referências consegue perceber os conteúdos de maneira diferente no contexto da arquitectura e do urbanismo, por exemplo.

Em relação a isso, a influência que o movimento modernista teve na minha relação com a arquitectura e sistema da arte e se revela nas minhas experiências e nas minhas peças; O modernismo foi uma espécie de uma educação estética ao mesmo tempo que tinha ideais políticos e sociais em relação à vida nas cidades à maneira ideal de como as pessoas de certa forma, de uma forma ideal, deviam pensar sobre o mundo e ocupar os espaços. Foi uma conjuntura que se espalhou tanto a nível da arquitectura como das artes visuais (e não só) e muitas vezes, por exemplo o modernismo nas artes tem funções sociais e políticas como também tem funções de forma pela forma, “arte pela arte” em que os objectos falam da sua própria materialidade. Muitas vezes diz-se que aquilo aparentemente não tem função ou que não tem sentido, mas acaba por comportar um outro sentido e uma outra função, ou seja, eles acabam muitas vezes por não partir desse pressuposto político ou social mas acabam todos por convergir, visto que o que desencadeou de certa forma um “modernismo” foi essa intencionalidade e essa capacidade de interpretar as coisas e de pensar nelas de uma forma diferente.

2 – “A arquitectura tem uma presença física muito forte e por vezes impositiva, que sempre me influenciou a vários níveis e isso está bem presente em todo o meu trabalho.” (uma conversa entre Cecilia Alemani e Rodrigo Oliveira)

Esta imposição arquitectónica é incomodativa, limitativa e condiciona o desenvolvimento da obra como crítica, ou é um foco criativo que sugere novos percursos de processo?

A arquitectura está presente porque é um espaço edificado. É onde nós nos movimentamos. É o espaço que nós utilizamos. O que eu quero dizer com isso é que a arquitectura tem uma “forma” simbólica, ou seja, os edifícios e as referências que nós temos deles e muitas vezes em relação à sua construção, à sua edificação, tem a ver com factores políticos, com factores sociais, emocionais, geracionais e que estão relacionados entre si de uma forma implícita. Muitas vezes é tornar explícito essa relação, essa maneira em que as coisas aparecem, ou seja elas não aparecem aleatoriamente por mero acaso, elas têm sempre um intuito e têm sempre uma carga simbólica por trás de um *layer*. É mais ou menos isso que me quero referir, nomeadamente dessa carga simbólica, voltando a reforçar, que muitas vezes pode ter uma presença física forte, que pode ser impositiva porque a arquitectura tem uma função, e a sua função não é só a habitabilidade. Há uma função de simbolismo e de poder associado a uma habitabilidade e a um carácter de uso. Acho que é mais nessa perspectiva.

Gostaria de ter um espaço arquitectónico criado por uma obra sua?

Sim gostava. Acho que já fiz isso algumas vezes... nunca construí mas acho que isso também é um trabalho que eu não vou fazer agora e que não posso fazer agora, mas gostava muito de construir um espaço que não tivesse nenhuma utilidade ou nenhuma funcionalidade fosse um espaço de arquitectura mas com uma fruição completamente diferente, com uma fruição de obra de arte e não ter qualquer obrigação com a própria arquitectura. Mas isso também se movimenta num campo muito instável, não é?... é estranho, e o que é que demarca essas fronteiras? Nós não conseguimos muitas vezes dizer isto é arquitectura ou isto é arte, ou isto é arte e arquitectura ou arquitectura é uma forma de arte, não é? Ou não... Isso aí é que acho que é a questão mais pertinente. Tenho a certeza, gostava muito de o fazer e acho que já fiz alguns estudos ou protótipos de algumas estruturas, algumas coisas que se movimentam nesse campo híbrido e que podem ser encaradas no âmbito da arquitectura. Acho que tenho uma capacidade de pensar o espaço também muito próxima dessa capacidade de pensamento que se desenvolve na arquitectura, não quer dizer que não tenha de ter utilidade, e pode ao mesmo tempo ter a capacidade de ter uma habitabilidade. Muitas vezes também é isso que me interessa até explorar, porque é o que não vem da minha área e o que eu acho que pode ser uma mais-valia, um campo aberto de novas descobertas.

3 - A presença artística no construído e o seu funcionamento pode desenvolver-se como um dispositivo intruso ou como ornamental. A plasticidade da sua obra terá um efeito de complementaridade ou de estranheza no espaço construído e vivido?

Há as duas coisas: tanto pode ser “estranho” como pode ser um complemento. Estranho é quando está em completa oposição em relação ao espaço onde é mostrado ou à situação específica que o espaço constitui porque reúne uma série de contextos e de características que podem ter a ver com o trabalho em si. Tudo isso pode ser paralelamente complementar, no sentido em que ele integra perfeitamente todas estas características, estas linguagens, e a leitura é feita por essa inclusão ou então por completa oposição, de estranheza: ter ali um corpo estranho...

Lembra-me um pouco a peça *Lugares Remotos*, que no fundo é um dispositivo estranho àquele lugar tão natural...

Sim, o *Lugares Remotos* vem no contexto de uma exposição, ou seja, um evento de arte contemporânea ia de certa forma colocar aquele lugar (remoto) num mapa, iria criar uma certa visibilidade, ia-lhe direccionar uma certa luz. Um foco. O objecto aparece na paisagem nesse sentido de estranheza e ao mesmo tempo de uma afirmação dessa mesma estranheza. E claro que acaba por dialogar de certa forma com o local porque ele foi pensado para aquela escala e para criar aquele dispositivo

Foi feito para ali...

Sim, sim. Evidentemente.

4 - A “casa” e utopia: o contraste da realidade habitacional com o utópico: *La Cité Radieuse* - 2011, *Cada Casa é um Caso* (Arquivo Geral) - 2010, *Ca(u)sas* - 2011, *Avançados* (maquetes) - 2007, *Construções complexas* (geografia da casa) - 2007.

O espaço habitacional é um tema constante na sua obra, porquê a casa e espaço quotidiano vivido como inspiração crítica dentro do tema arquitectónico? Como considera o espaço de habitação ideal?

A questão da Casa, é uma coisa que aparece transversal a todos esses trabalhos... Eu acho que a casa é uma espécie de um ponto zero, de um arquétipo estrutural de um pensamento, de uma referência em relação a tudo o resto que aparece à volta, de todo o outro tipo de construções. Comporta acima de tudo uma ideia muito simples_ a de protecção, de abrigo. A casa é a forma como nós construímos o nosso próprio espaço, ou como o nosso corpo e a nossa mente e nós enquanto indivíduos dialogamos com o espaço, com o nosso abrigo como isso se revela.

Espaço seguro?

Não tem só a ver com segurança, é uma coisa que tem a nossa medida, que tem a nossa escala a nossa métrica e é feita por nós, é sim, mais nesse sentido. Porque esse espaço é um pouco a medida de todas as coisas e é o nosso nível de comparação com as outras

coisas que já existem. E isso é uma característica muito humana. O ser humano ter esse espaço como referência, como ponto de partida e ao mesmo tempo como lugar de percepção e conhecimento de si próprio. Isso muitas vezes, é feito de forma consciente, outras não é sequer reflectido ou pensado e é esse o espaço habitacional que tento falar, é o espaço individual num espaço colectivo.

Estes trabalhos; a Cité Raideuse e todas essas peças, têm a ver com a cidade ideal e com um espaço individual que é colocado no meio de um espaço social global... a questão dos serviços comunitários, a questão dos espaços comuns, muitas dessas coisas tem a ver com o funcionamento utópico da sociedade e com o funcionamento também utópico em relação à arquitectura e em relação à construção da cidade e com isso a construção de um universo individual.

O espaço de habitação ideal... quer dizer... eu acho que se é ideal não se pode estabelecer ou descrever, é uma procura constante até encontrar coisas que nos permitam ainda evoluir para outro estado, à procura de uma coisa que é perfeita. É algo que se vai articulando, que se vai desenvolvendo, que vai crescendo ao longo do tempo, vai-se percebendo. E é ideal por isso mesmo: porque nunca está terminada, não se encerra em si próprio e vai mutando e vai crescendo à medida que se vai descobrindo umas coisas e que se vai partindo para outras. Quando é IDEAL é porque vive na nossa ideia, no nosso pensamento e não existe fisicamente ou de uma forma mais real.

5 – Focando a intenção de espectador como parte integrante e dinamizadora da obra (Rodrigo Oliveira Uma Pequena Reviravolta), parece querer sugerir uma dicotomia que explora os dois extremos da arquitectura.



É intencional essa bipolaridade, ou é uma consequência da relação artística com as experiências de transeunte?

Essa bipolaridade muitas vezes não é intencional, isso é um trabalho que muitas vezes já não é o meu, é uma interpretação. Como é a interpretação que fizeste, quer dizer, essas coisas estão lá. Existem. Quanto mais bipolares forem as coisas mais interessantes elas são no sentido em que elas são antagónicas ou se contrariam. E quando essas contrariedades existem simultaneamente, tornam as coisas menos confortáveis e nesse desconforto que acaba por ser reconfortante, no sentido em que nós podemos pensar mais coisas, à volta das coisas que nós vemos. E acho que se fosse demasiado confortável e concertante as coisas eram mais monocórdicas, monótonas e eram mais constantes, se calhar não tinham tanto interesse. Tudo isso acaba por lá estar referenciado e acaba por ser uma procura e um contra-senso, isso existe e dialoga e penso que sobrevive e torna todas essas situações mais estimulantes por esse mesmo confronto.

Sobre as experiências de transeunte referidas na pergunta, vêm no contexto da sua entrevista que afirma: “Movimento-me no contexto urbano e os edifícios exercem sobre mim uma força que me faz reparar neles ou pensar na vivência que transportam.” Há então essas duas versões porque ao passar numa cidade nunca é uma cidade ideal nem completamente destruída...

A maior e grande parte das cidades não são feitas de imediato, elas demoram anos. Ou quando elas são feitas para serem ideais muitas vezes elas entram em degradação ou entram numa ruptura em relação àquilo que foram tonificadas, ou seja, quando tu paralisas uma cidade no tempo vês aquilo num determinado momento com um determinado ideal mas depois com a utilização ou o passar dos anos com a ocupação e todas essas coisas se transformam. A transformação é um pouco impensável, ou imprevisível. Elas não passam despercebidas porque conotas isso tudo a esses factores e percebes que aquilo teve uma origem diferente e teve um percurso e um avanço divergente ou então nem reparas nisso.

Não és indiferente. De certa forma, consegues perceber que há um edifício ou outro que tem um peso maior na tua relação com a própria cidade. A estrutura da cidade também tem um peso ou então também já sabes ler e perceber a estrutura de uma cidade e as coisas mais ou menos repetem-se... Por vezes a geografia do terreno é um pouco mais irregular e transforma isso, mas sabe-se de uma forma abstracta como é que são as zonas habitacionais, as zonas de edifícios públicos a zona do centro a zona industrial, tudo isso caracteriza a maneira como a cidade é estruturada e como nós a conhecemos. Se calhar criamos uma imagem universal do conhecimento geral das várias cidades, penso que é por aí...

6 – Qual o lugar da arquitectura na arte contemporânea? Será apenas motivo temático, um espaço contentor de obras com carácter museológico, ou algo mais intenso e profundo que se tem desenvolvido ao longo do tempo?

Eu acho que tem tudo isto. A arquitectura na arte contemporânea tanto pode ser o espaço de museu como pode ser uma reflexão crítica ou uma reflexão espacial em

relação a um edifício ou um sistema de organização que um edifício pode propor. Quando eu digo sistema de organização também me refiro às características estéticas, de funcionalidade, ou de não-funcionalidade, todas as características que um determinado edifício pode ter e que de certa forma acabam por referenciar um pensamento crítico que muitas vezes pode aparecer na arte contemporânea. Não é só como contentor de arte contemporânea, até acho que rivaliza, muitas vezes os museus são considerados “obras de arte” porque têm um carácter tão especial e espectacular que podiam estar vazios, porque tendo conteúdo ou não, eles valem só por si. Mas é uma relação um tanto ou quanto ... grande e dinâmica. Esse espaço que comporta as obras tem uma relação para receber, expor e comportar essas obras, tem uma relação para entender a maneira como elas se vão posicionar dentro daquele espaço. Agora o contrário também pode funcionar, as obras terem uma escala e terem uma dimensão tão característica que muitas vezes o espaço tem de ser pensado em função delas. Isso tem sido desenvolvido ao longo do tempo e tem sido reflectido, tem a ver com a própria evolução dos contextos de exposição.

Sobre o teu tema, tens muitas referências desde o Kurt Schwitters à questão da penetrabilidade na obra de arte, ou seja, a obra já não é só para ver, é muitas vezes para entrar, experimentar, usufruir e acho que isso é o que marca a relação com a arquitectura: é a questão da obra de arte não ser só para ser vista mas para ser usada para percorrermos o espaço dela.

Didier Fiuza Faustino

[entrevista a Didier Fiúza Faustino]

Vamos falar da tua relação com a arte enquanto arquitecto. As tuas obras são expostas em museus, muitas delas são feitas para esse fim. Como lidas com essa ambiguidade?

A situação é simples: ou tens clientes e constróis, ou não tens clientes e fazes pesquisa, projectos teóricos, projectos de papel. Depois é preciso encontrar veículos para mostrar esses projectos, esse pensamento. Todos os meios são bons para falar de arquitectura. O museu é um bom sítio para falar de arquitectura porque é quase uma situação clínica onde se podem mostrar projectos fora do contexto. Críticos de arte viram os meus primeiros projectos e começaram a escrever em revistas sobre esses trabalhos. Aqui começa a ambiguidade: é muito mais fácil para as pessoas te catalogarem como artista; a dificuldade é defenderes a tua condição de arquitecto. Tenho um atelier, tenho pessoas a trabalhar comigo, pratico uma economia de arquitectura, sou arquitecto! Todos os arquitectos, quando reconhecidos, começam a ter exposições. Talvez não sejam exposições especificamente dentro de museus de arte contemporânea, mas a arte contemporânea está cada vez mais interessada pelo que fazem os arquitectos. Cada vez há menos fronteiras e mais porosidade. De facto, não temos a mesma maneira de pensar de um artista; eu trabalho sempre com problemáticas de arquitectura envolvendo uma espécie de alfabeto à volta da disciplina.

As obras presentes em museus pretendem ser manifestos, agentes provocadores da sociedade?

Isso de facto tem a ver com o que estávamos a falar há pouco com um dos assistentes do Rem Koolhaas, quando ele me perguntava "Tens um *background* socialista?" Não, mas creio que os arquitectos vão voltar a ter um papel predominante na sociedade, no sentido em que são pessoas que pensam a política social e não apenas designers de caixas. Hoje à noite, por exemplo, há uma conversa com o Siza e o Isozaki. Num certo momento das suas carreiras, parece-me que eles foram, muito mais do que autores, actores da situação política e social numa geografia muito específica. Parece-me que hoje já não é necessário falarmos de arquitectos se estes só servirem para construir edifícios. Os construtores sabem fazê-lo muito bem.

Hoje temos a oportunidade de voltar a ter um papel central na sociedade, não o papel de construtor, de mestre de obras no sentido clássico, mas o de actores participativos da nossa sociedade.

A questão anterior assentava um pouco no projecto do contentor que está no Pompidou, um objecto que exposto como projecto arquitectónico funciona também enquanto provocação social...

Quando fiz esse projecto em 2000 para a Bienal de Veneza o lema era "*Menos Estética, Mais Ética.*" Tinha duas hipóteses: ou pegava num projecto meu e dizia que ele estava envolvido nessa problemática, algo que o arquitecto sabe muito bem fazer -contextualizar um projecto para lhe dar um outro sentido, isto enquanto ele é teórico -, ou produzia um projecto novo. A noção de *minimum existenz* (ver *Minimal Dwelling Project*, Albrecht Heubner) e a arquitectura enquanto segunda pele, interessavam-me muito; também a questão da emigração a que estou muito ligado. Sou português, estou em França, tenho consciência de toda essa problemática tão actual e, pergunto-me então: serei capaz? *Suis je capable de produire une pensée d'architecture pour une situation donnée?*

Inicialmente fizemos uma série de experiências; trabalhámos com um scanner 3D para tentar fazer uma cartografia o mais aproximada possível dum corpo, numa situação onde o movimento do corpo - a situação mais elementar para produzir arquitectura -, não existiria. Fizemos então esta produção de experiências à volta de vários scans 3D de corpos. Apercebemo-nos de como um corpo é sempre movimento (mesmo morto, o cabelo, as unhas, continuam a crescer), a cartografia objectiva do corpo era impossível. A partir daí alteram-se as minhas prioridades e da hipótese de produzir uma segunda pele, passei a envolver-me mais na problemática da clandestinidade: como é que numa situação de alto risco entre dois destinos, um de ida e outro de chegada, numa situação de perigo total por causa de um ideal, se poderia proteger um corpo, uma vida?

Tinha que encontrar companhias que produzissem caixas de transporte de objectos valiosos. Entrei em contacto com uma companhia que fabrica contentores para mísseis da armada francesa; disse-lhes que queria fazer um contentor para transportar um corpo, para proteger uma vida. Ficaram sensíveis ao meu discurso, "normalmente fazemos contentores que têm coisas que matam, que destroem vidas e você pede-nos para trabalhar em algo completamente

oposto a isso; estamos a gostar da aposta, vamos trabalhar!”

A partir daí surgiu um desenho muito simples, uma posição quase fetal, uma situação onde o corpo já não é importante, só o espírito. Gosto muito de uma frase da Laurie Anderson, “*I feel my body like driving a car*”. *Body in Transit*. Acrescentei: *o valor da mercadoria, uma vida; mercadoria frágil*. O caso do contentor é isso, o corpo já não é importante, o que conta é o ser humano. É este jogo todo sobre o corpo clandestino, as várias posturas, os vários momentos que fazem o programa do projecto. Chamei-lhe E é aí que começa a crítica da nossa sociedade, que o projecto de arquitectura se torna uma produção crítica; estamos numa sociedade hipócrita onde só se fala do corpo individual, mas o que existe de facto é o corpo colectivo.

E a quebra das fronteiras, o encontro de realidades tão diferentes, o mundo global, como é produzir e construir nesta condição?

É preciso encontrar brechas para a produção poder fazer sentido, qualquer que seja o sítio. O que mudou de há dez anos para cá? Talvez a possibilidade de mostrar um trabalho para lá das fronteiras, fora do seu contexto imediato. Hoje as pessoas deslocam-se, o teu trabalho desloca-se, vive-se uma situação de cruzamento intenso. A questão da emigração nem se deve colocar. O problema é político.

O projecto “One Square Meter House” insere-se neste contexto...

Sim, é uma casa em qualquer sítio e mais uma vez uma crítica a esta sociedade.

E a pessoa que vai habitar esta casa permanece um indivíduo solitário?

A “*One Square Meter House*” é uma crítica óbvia da nossa sociedade individual, narcisista e egoísta. A unidade mínima do terreno, 1,00 m², vai servir de base para construir uma casa. Pode ser construída em qualquer lugar, é sempre a mesma, o que muda é o preço do terreno.

O corpo colectivo vive, hoje, uma espécie de ilusão: o fascínio pelo *skyscraper* que está a voltar à nossa sociedade é assumido colectivamente. Nunca se fala em sonhos de uma só pessoa, mas o colectivo acaba sempre por ser conduzido por forças individuais, como o caso das multinacionais. Há sempre o dono de uma companhia que paga para ter o sexo maior da terra. Arrogância. Como duplo crítico, denuncio esta individualidade. Identifico uma pessoa por detrás deste colectivo. Mostro como toda a história da arquitectura dos *skyscrapers* é sempre uma história individual.

E achas que esta torre de um metro quadrado pode vir a ser construída e comercializada por uma empresa?

Não. É a mesma questão do contentor; são exemplos. Os museus, as exposições, permitem-me uma grande liberdade. Não tenho capacidade económica para produzir objectos teóricos por mim próprio e os museus são uma espécie de alternativa que me permite desenvolver esses projectos. Estamos no campo da teoria, são sempre situações de pesquisa. Fazer a “*One Square Meter House*” não teve como objectivo a procura de um cliente que pudesse financiar o projecto. O atelier não se submete a uma lógica mercantilista.

Talvez a condição de luso-francês influencie, mas os projectos que vemos estão sempre muito relacionados com a questão da deslocação. Sempre gostei de trabalhar em situações onde o contexto era mais social ou político do que propriamente arquitectónico ou urbano. Interessa-me a questão do *non lieu*.

A internet, por exemplo, é um não lugar? No Mutations (*Much ado about nothing*, in Mutations/Urban Rumors) falas do silêncio dos dados

informáticos... Pode ser. Mas tenho suficiente matéria fora do virtual para estar obcecado por isso. O que me interessa desse universo é mais o fluxo subversivo, as coisas que se transformam, os acasos. O silêncio. Algo que entra em tua casa e não sabes de onde vem.

Esse silêncio não será estar simultaneamente só e diante desse universo todo?

Silêncio não é não comunicar. Pode-se comunicar através do silêncio. Quando escrevi esse texto sobre o silêncio quis abordar a questão da intimidade do indivíduo. Como chegas à intimidade de um indivíduo pela via do silêncio. O interessante na internet é o rumor. As informações, o eco do mundo que sorratamente acorda na tua intimidade. Interessante esta erupção pela via do silêncio.

O tema para a tua postura: “*vers une architecture d’action*”? Gosto. É importante. É um tema sobre o qual gostaria de fazer uma conferência. É fundamental guardar uma alma de puto, querer descobrir, ser generoso. Quando falas com o Arata Isosaki, de 75 anos, sentes que não tem idade. O Hans Ulrich Obrist, ao fazer uma entrevista ao Manoel de Oliveira, ficou

fascinado com o facto de ele ter estado a falar horas dos sonhos, das pessoas de quem gosta...*Action*, no sentido em que fazer um projecto não é uma coisa inocente; tem sempre implicações. Produzir arquitectura e ao mesmo tempo ter a generosidade e envolvimento nos projectos é uma coisa que se perde. O mais precioso numa produção de arquitectura é também o mais frágil. É genial não deixar escapar isso.

Faz sentido falar de uma identidade nacional? Não. Isso é uma ilusão. É sempre o mesmo problema, ou seja, quando chegas ao poder queres guardá-lo e a partir daí o que fazes é tentar encontrar uns modelos. É o que se chama *l'academisme*. Precisas de modelos para perpetuar a tua identidade; mas isso é perigoso. O que é preciso é diversidade. Acho que é uma grande treta falar de identidade nacional. É o argumento das pessoas que estão no poder, quem quer que sejam e penso que o Siza se encontra para lá dessa questão. **O Siza ainda é uma grande sombra?** Não. A sombra são os outros que estão à volta e que o usam como modelo para atingir o poder. Penso que o Siza preferiria ser singular e não ter vinte e cinco pessoas a copiá-lo. E depois há outra problemática que é a temporalidade. A temporalidade na arquitectura não é uma temporalidade rápida. Podes usar modelos no início da tua carreira para começar a constituir um *corpus*, e depois te poderes libertar deles. *Tout réside dans la quête de l'indépendance...*

E as tuas referências? Sinto-me muito à vontade com as minhas referências. Se quiseres, a “*One Square Meter House*” é completamente metabolista; também construtivista. Mas é uma via diferente. Ter referências é fundamental.

Viagens, o tema deste número... São estímulos, o contacto com outros corpos, a instabilidade. Uma instabilidade produtiva, no sentido em que acabas por estar sempre numa situação de fragilidade. E a fragilidade exalta a criação.

Porto, 17 de Novembro, 2003

© Joana Couceiro + Marta Pedro + Pedro Baía
in Revista NU #15 Viagens, Dezembro 2003

Didier Fiúza Faustino com a **arq./a**

«Disfuncionalidade à escala colectiva»

LUÍS SANTIAGO BAPTISTA
MARGARIDA VENTOSA

Didier Fiúza Faustino / Bureau des Mésarchitectures desenvolve uma actividade nos limites e fronteiras da arquitectura. A sua forma de estar não se coaduna com compromissos e consensos de circunstância. O seu trabalho, com os seus modelos críticos e irónicos, só pode ser por isso directo e conciso. Esta telegráfica entrevista feita por e-mail é um reflexo explícito dessa atitude.



Contentor Humano *Body in Transit*, 2000



Ponto de encontro vertical *Torre Misfit*, Anyang, Coreia do Sul, 2005

arq./a: É “Hygienapolis” uma caracterização extrema do modelo universal de urbanização das sociedades tardo-capitalistas?

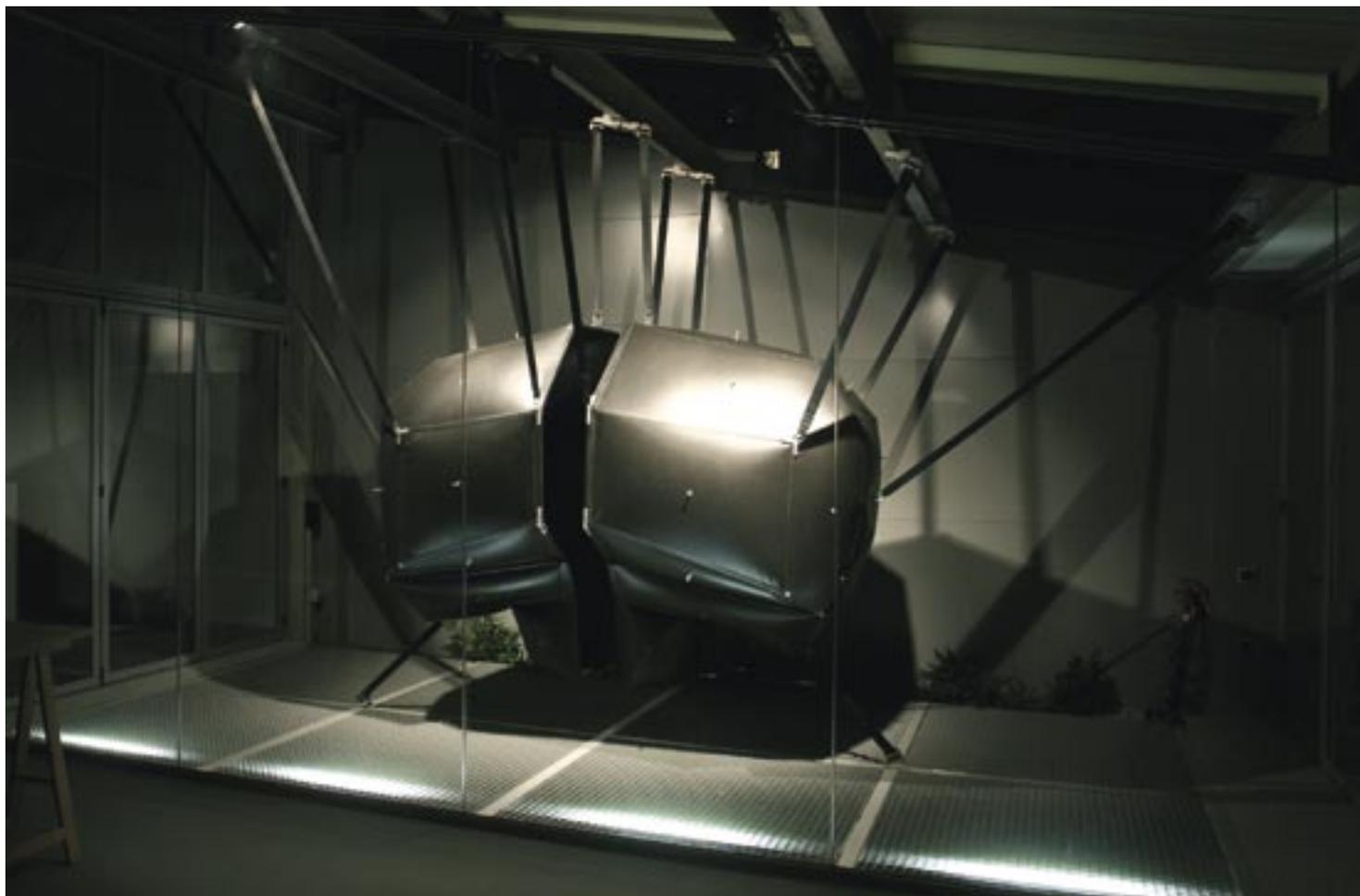
Didier Fiúza Faustino: A ideia de Hygienapolis está mais ligada a uma cidade na qual toda a forma de desregulamento seria banida. Cidade fixa no tempo sem passado nem futuro, cidade de corpo sobre-estetizado da qual não se aceitaria qualquer fraqueza... Uma metáfora para as cidades das nossas sociedades que envelhecem. A resposta a estas cidades seria a produção de “mésarchitectures” (más-arquitecturas).

arq./a: Aproxima-se de uma concepção mais livre e espontânea da subjectividade, pressentindo-se uma grande proximidade às ideias de “economia libidinal” de Lyotard e de “máquinas desejanter” de Deleuze e Guattari. No seu entender, o que caracteriza a subjectividade contemporânea?

DFF: Penso que a noção de objectividade é um chamariz. A ideia mesma de subjectividade está inerente a toda a produção artística / arquitectónica.

arq./a: Tendo em conta que “não há pensamento sem corpo”, afirmou que “nesta era dos novos media e das redes de comunicação, devemos reclamar a nossa consciência do mundo físico”. Interessa-lhe a exploração conceptual do corpo do ponto de vista do desvio e da disfunção?

DFF: Sim, a disfuncionalidade está na base das nossas pesquisas. Para nós trata-se de produzir propostas onde isto é possível.



Sala de Conversação Mínima *Zentral Nerven System*, Marselha, França, 2006

arq./a: No âmbito das suas investigações do corpo, trabalha nos seus projectos tanto a ideia de isolamento como de intersubjectividade, falando mesmo da “arquitetura enquanto segunda pele”. Procuram as propostas explorar formas de comunicação limite perante a incomunicabilidade generalizada?

DFF: A prática solitária do espaço parece-nos demasiado limitada. O que nos interessa é a disfuncionalidade à escala colectiva quando esta produz trocas, uma certa forma de animalidade. A hiper-comunicação que caracteriza as nossas sociedades é vazia de conteúdo, confina os corpos em sistemas de isolamento, nos quais as únicas trocas possíveis não irão para além de sistemas de negociação sem espontaneidade. O que tentamos fazer é produzir situações que activem o encontro entre corpos.

arq./a: Defende intransigentemente a prevalência do “corpo colectivo” sobre o “corpo individual”. Como acredita que podemos reactivar e intensificar o espaço público?

DFF: Pela disfuncionalidade: “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (Stéphane Mallarmé).

arq./a: Interessou-se particularmente pelo “corpo clandestino”, por exemplo, em “Body in Transit” e “Casa Nostra”. Qual o impacto das questões sociais da emigração, da exclusão e consequentemente da periferia no pensamento arquitectónico?

DFF: A questão é recorrente, o centro não existe. É *cosa mentale* como toda a produção arquitectónica.

arq./a: “Stairway to Heaven”, “Temporary Autonomous Zone”, “Fight Club” e “(G)host in the (S)hell” apresentam-se como espaços autónomos entre a libertação e a coerção, entre a sublimação e a violência.

São estas propostas radicais provocações às concepções e metodologias convencionais do urbanismo?

DFF: São tentativas de desregulamento da mão do poder sobre o espaço público.

arq./a: Nos anos 80, Foucault definiu a ideia de “heterotopia” como a emergência de “outros espaços”, realidades alternativas que emergiam na realidade a partir do colapso da utopia.

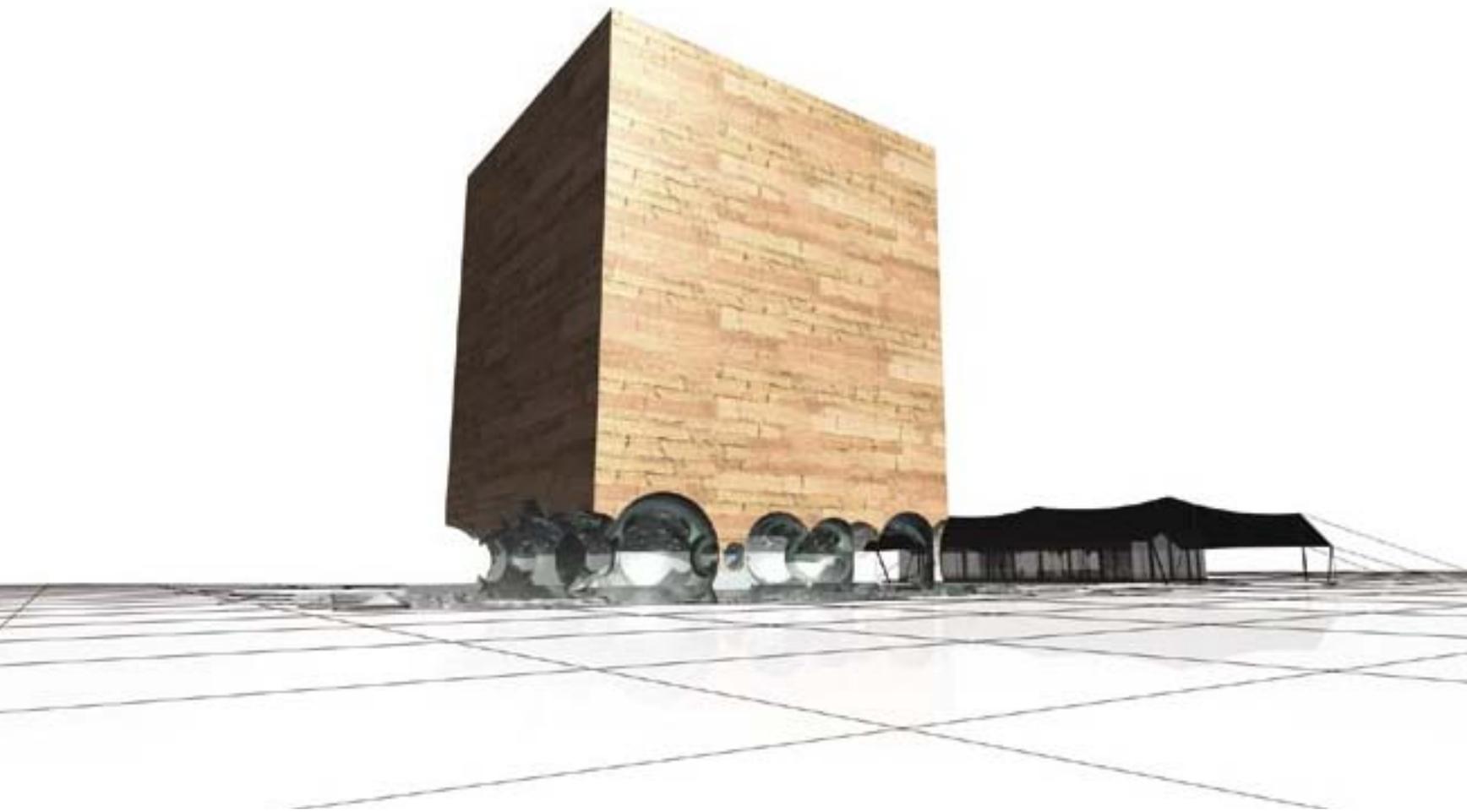
Poderemos considerar os seus projectos como “heterotopias” no âmbito de uma condição existencial pós-utópica?

DFF: É o que eles tentam ser modestamente.

arq./a: Na Plataforma das Artes de Cherbourg, talvez o projecto mais abrangente do percurso do atelier, conjugou-se um projecto arquitectónico afirmativo, um contexto físico real, uma realidade social específica, uma dimensão participativa dos intervenientes e uma perspectiva interventiva da arte.

Encontra neste projecto o exemplo paradigmático da vossa posição disciplinar?

DFF: Talvez. A questão disciplinar nunca nos cativou. Preferimos a questão da indisciplinaridade.



Centro de Arte e Residências *The Mirage*, Dar El Sadaka, Marraquexe, Marrocos, 2006

arq./a: Reclama o direito de questionar “o próprio fundamento dos programas que nos são propostos e nos quais nos pedem para trabalhar” e de “reflectir e de emitir novas hipóteses sobre o modo de construir”. É esta posição crítica de base que confere uma dimensão estruturalmente política às vossas intervenções arquitectónicas?

DFF: Penso que sim. Mas não devemos esquecer que o acto próprio de se questionar é já político em si.

arq./a: O Bureau des Mesarchitectures emerge recorrendo à ideia de “laboratório”, assente numa “organização multicéfala”. Como definiria disciplinarmente o campo de acção e modo operativo do atelier?

DFF: O caos necessário é suficiente.

arq./a: São conhecidas as vossas influências vindas de campos exteriores à arquitectura, nomeadamente a filosofia, a literatura, as artes plásticas, o cinema, a banda desenhada, a música, etc. De que forma é que este substrato cultural é convocado e atravessa o processo projectual? O que quer dizer quando afirma que “a forma segue a ficção”?

DFF: Existe sempre um contexto e é necessário um pretexto para produzir um texto. “Welcome to the jungle” (Guns & Roses).

arq./a: Apesar da base crítica e irónica das vossas propostas, os desenhos e perspectivas não deixam de apresentar paradoxalmente uma dimensão realista e mesmo sedutora. É essa ambiguidade deliberada e intencional?

DFF: Qualquer ficção necessita um modo de representação que deve ser em si próprio assumido.

arq./a: Ao mesmo tempo que desenvolvem projectos mais conceptuais, têm participado em concursos de arquitectura, como a Cidade Internacional do Design, o Centro de Arte Contemporânea em Kitakyushu, o Low Cost Office Building ou o Centro de Arte em Marrakech.

Exigindo uma resposta mais disciplinar e construtiva, como têm nestes projectos negociado os extremos inerentes a uma perspectiva simultaneamente crítica e pragmática?

DFF: Estas quatro propostas não diferem das outras na abordagem. Mas sendo as resposta mais complexas poderão parecer menos frontais.

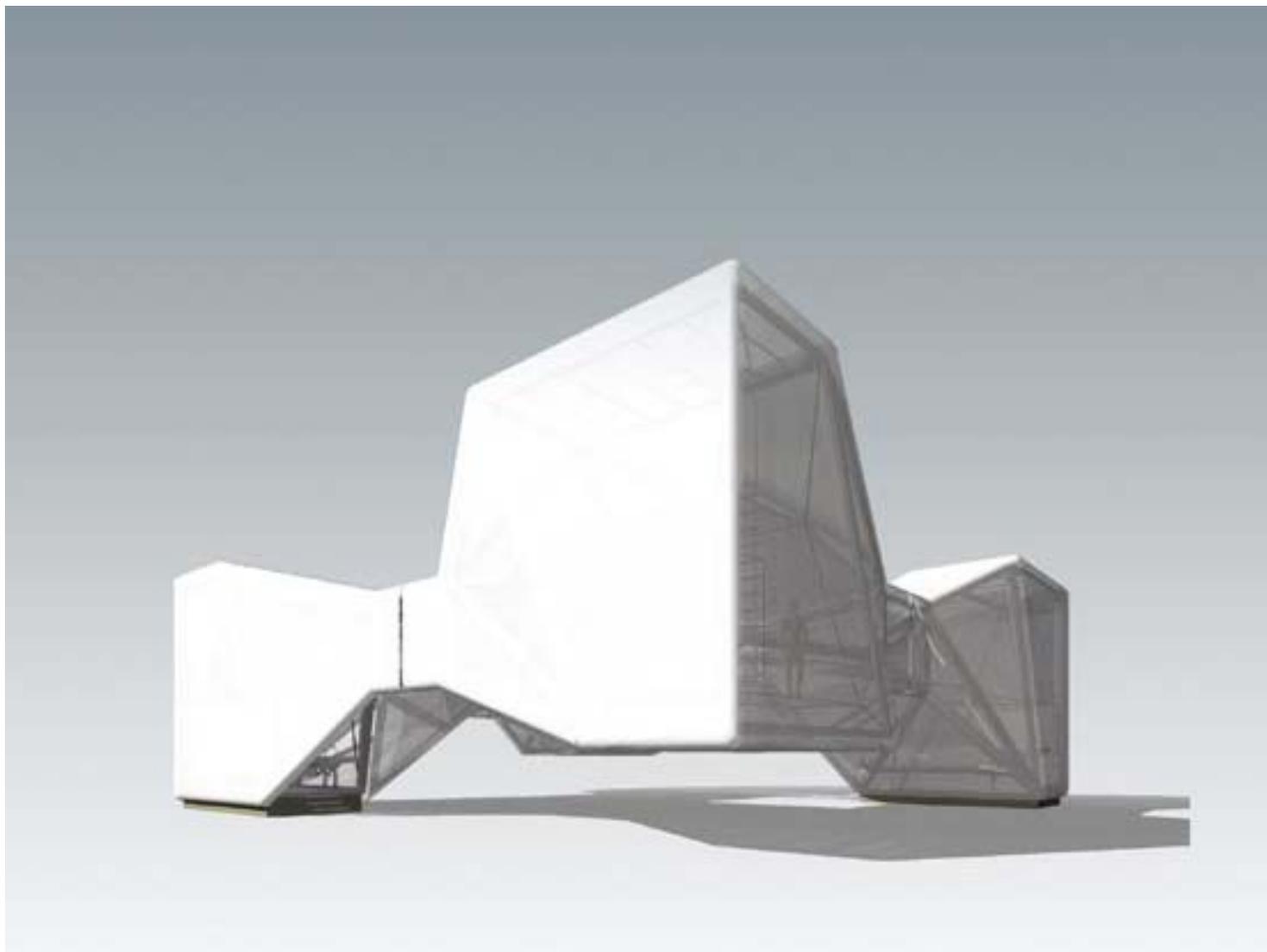
arq./a: Tendo em conta a desconstrução constante das fronteiras disciplinares e a desmultiplicação das suas valências profissionais (arquitecto, artista, teórico, editor, curador, conferencista, etc), no seu entender, o que caracteriza hoje especificamente a actividade do arquitecto?

DFF: Provavelmente a complexidade e a dúvida.

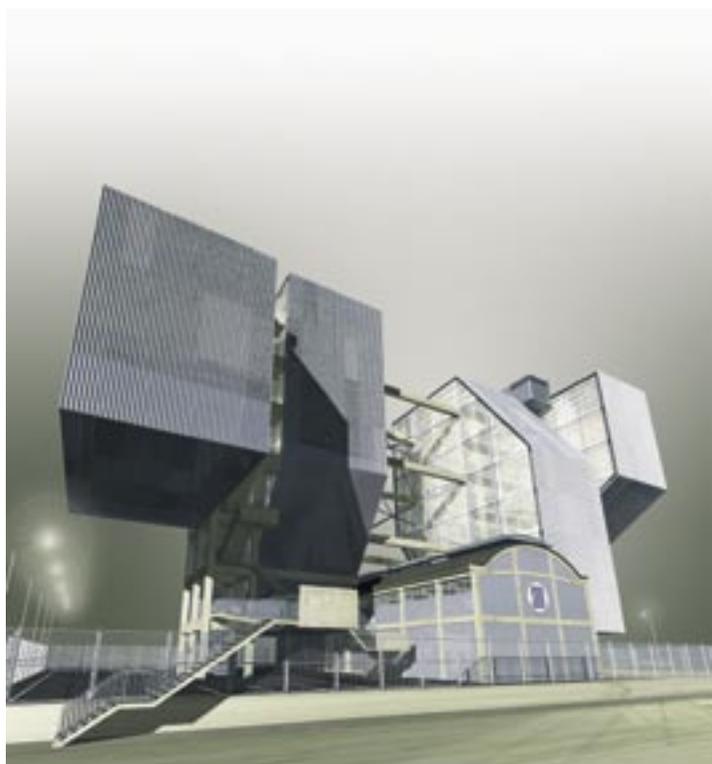
arq./a: Em 2000, Marie-Hélène Fabre definia-o como “agente provocador”. Que alcance e impacto pode ter hoje uma prática eminentemente crítica e subversiva?

Ainda é possível acreditar no campo da arquitectura na conciliação da arte com a vida?

DFF: *Ni dieu ni maître.* ■



Abrigo de Amor *Porcelain Bunker*, Falésia, Portugal, 2006



Edifício Incubadora *Low Cost Office Building*, Lyon, França, 2005



Ampliação Centro Arte Contemporânea *CCA LAB*, Kitakyushu, Japão, 2005



Observatorio
del Diseño
y la Arquitectura

Región
de Murcia

Didier Faustino

Panel de sostenibilidad

18 septiembre 2009

Salón de Actos Colegio de Arquitectos

Invitado a iniciar el nuevo ciclo dentro del Panel de Sostenibilidad, Didier Faustino, arquitecto fundador del estudio Mésarchitectures en París, explicó en su conferencia su interés en experimentar con la fragilidad, la noción de la duda y la ficción: “Uno no tiene que confiar en las apariencias. Lo que ves, no es lo que vas a obtener”. Investigar, observar y documentar son formas de trabajar para detectar y magnificar la relación, o el roce, entre la arquitectura y el cuerpo - sea el cuerpo físico, mental o electrónico. Así, Faustino encuentra la galería y el espacio público en la ciudad como lugares llenos de posibilidades donde se puede plantear respuestas de situaciones en el margen del sistema, sean instalaciones o arquitecturas a pequeñas escalas.

- Antes de dirigirnos a temas concretos sobre la relación entre el cuerpo y el espacio, sería interesante que expliques un poco cómo funciona el estudio, Mésarchitectures, en París. ¿Ahí trabajan arquitectos y artistas juntos?

No hemos trabajado siempre juntos en el estudio. La gente ha ido cambiando y hemos tenido personal diferente durante los últimos diez años. Pero, seguimos la misma manera de trabajar. Hay una mesa grande con la gente alrededor. Al principio fuimos 1, 2, ó 3 personas pero ahora somos 6 y la mesa es más grande. Alrededor de esta mesa tratamos de proponernos desafíos. Normalmente soy yo el que empuja las ideas y pide reacciones. Siempre tenemos, digamos, un debate sin límites. Trato de crear conexiones de cosas

diferentes y generar esta discusión.

- Tienes la formación de arquitecto. ¿Por qué el interés en el arte? ¿Qué ofrece, o aporta, el arte que consideras necesario para ti como arquitecto?

Creo que esta unión surgió de forma natural, como una evolución. El arte y la arquitectura están definitivamente conectadas. Por supuesto, mi tema es el espacio en la arquitectura. Pero, las dos cosas son capaces de cuestionar la sociedad y crear una hipótesis. Quizás la diferencia está en el hecho de que los arquitectos tienen clientes, pero los artistas no. En relación de este programa es algo que los arquitectos deben responder.

Mi interés en las artes empezó en la escuela de Arquitectura. Tratamos a responder a programas y al mismo tiempo tener la libertad de cambiarlos. La arquitectura debe de ser capaz de cambiar las cosas. Me fascinó gente como Dan Graham, Robert Smithson o Gordon Matta Clarke. Durante esa época, experimentos sobre la manipulación del espacio eran más interesantes en el campo del arte que en la arquitectura; aunque también me interesaba la arquitectura que surgió alrededor de los años 70 y su noción de la ficción. Desde mi punto de vista, la arquitectura es, y debe ser, ficción. Este es mi desafío.

Para contestar a tu pregunta ¿por qué son artistas los que trabajan conmigo y no sólo arquitectos o ingenieros? a mí me interesa toda la gente que es capaz de manipular la ficción o la idea. Pero básicamente, para mí la idea es la ficción y tú produces la ficción.

- La ficción es en este sentido otra realidad.

Sí, o puede ser simplemente una propuesta.

- Esto nos lleva al tema de la temporalidad, o la vida, de esta construcción de la realidad, sea una instalación o un edificio sólido.

Para mí la ficción es la temporalidad de la propuesta. También puedo cambiar la palabra ficción por la palabra prototipo que es muy interesante, algo como la palabra experiencia. Me gustan mucho estas tres palabras: ficción, prototipo y experiencia. La última de ellas tiene un significado particular: no la tienes por seguro si se va a terminar, ser “ok o no ok”. Creas una hipótesis aceptable o no. Luego creas una experiencia o el prototipo. El después de la existencia de la experiencia depende de la propuesta: puedes tener algo frágil para una situación muy compleja o tener algo fuerte para algo ligero. En este contexto, recuerdo a Gordon Matta Clarke cuando dividió la casa o hace una construcción en el árbol. Son respuestas preciosas.

Para mí, en cuanto al medio para hablar de arquitectura y hablar del espacio puedes utilizar cámaras, Pentium, ordenadores, hormigón o madera. No tengo inconveniente en decir que “soy un arquitecto”. Hago dibujos, instalaciones y algunos edificios. He empezado a trabajar de gran escala. Pero, si tengo un cliente, quiero mantener el riesgo de cambiar el programa. Queremos ser sinceros al cliente, decir lo que pensamos. Si no queremos hacer el proyecto por algún asunto, así será. Queremos tener libertad. Ésta es la razón para no haber construido mucho hasta ahora.

La cuestión sobre el arte es muy ambigua. El mundo del arte mirará a mi obra como un artista produciendo cosas, al menos fue así al principio. Cuando eres un arquitecto haciendo una representación, como un diploma de arte en arquitectura, recibirás comentarios como: “este chico no lo tiene claro, no está en el lugar apropiado para hacer lo que hace, ni en el mejor sitio.” Pero lo que es interesante después de diez años es que empiezas a hablar sobre el espacio y producir desplazamientos, cruces, movimientos y giros; todas las cosas que constituye la arquitectura, no en cuanto de las paredes o suelos, sino simplemente en relación de dos cuerpos – un cuerpo, tres cuerpos - entidades que son cuerpos de personas. La arquitectura trata de cuerpos de organización, lo que hace el inicio del proyecto muy interesante y también lo que causa la reacción de la gente a considerarme como un artista. Hacemos representaciones, observamos gente haciendo

movimientos en el espacio y los documentamos. Hacemos observaciones y construimos una especie de alfabeto sobre nuestras acciones, de nuestras experiencias.

En este sentido se puede considerar mi estudio como un laboratorio con siete personas que están haciendo experimentos desde nada, sólo con la observación y a cuestionar. Es un lugar de investigación y a veces tenemos clientes. Es perfecto.

- Sí, tengo la sensación de que tu estudio tiene un fuerte compromiso con la investigación. Quería dar énfasis en este factor de la observación, como una fuente para el proceso del trabajo. ¿Primero haces la documentación y luego la lectura?

Sí, hace unos días que participamos en un concurso. Pero hace 4 ó 5 años teníamos una exposición en Portugal, donde construimos una especie de casa-agujero donde la gente podía entrar y salir. La mayoría de la gente percibía esta obra como arte, una auténtica obra de arte. Estaba situada en un museo de arte. Bueno, en el concurso, empezamos a hablar sobre esta sensación del paisaje y cómo el espectador reacciona con el paisaje y frente al hecho que el lugar se magnifica y toma existencia con un paisaje. Sentimos que aunque utilizamos muchos artefactos, esta experiencia de hace 5 años fue la única correcta para nuestra propuesta. Recuperamos esta experiencia de la arquitectura en el paisaje con gente entrando en el agujero, y la modificamos. Básicamente, encontramos una aplicación para esta idea. La idea es que en un momento si te escapas de una situación, sólo necesitaremos 50 centímetros para salir, para salir totalmente. En cierto modo te haces transparente.

Se puede decir que es una memoria no-organizada. Interconectamos ideas de tiempos diferentes. Reciclamos.

- Acabas de mencionar dos temas interesantes sobre la localización de tu trabajo: Uno que la obra está situada en un museo de arte y el segundo que ella hace una declaración en un espacio público. Teniendo en cuenta que quieres plantear preguntas, ¿Esto es una situación consciente? ¿Recibes encargos de centros de arte para crear una pieza dentro de sus salas o propones una instalación al alcalde de una ciudad?

Yo no soy una persona competitiva en cuanto a mi trabajo en relación de comercio o para conseguir un nuevo trabajo o proponer un nuevo proyecto. Siempre hay posibilidades de hacer cosas. En los últimos diez años he hecho quizás dos o tres exposiciones al año. Para mí el lugar ideal es un museo o una galería, para tener libertad de experimentar. Así el lugar se convierte en una amplificación del laboratorio. Muecos y galerías son en cierta manera lugares protegidos sin escala del tiempo, tienen otra temporalidad. Es realmente interesante poseer estas nociones, este territorio de libertad para trabajar.

El segundo nivel de tu pregunta, inevitablemente después de haber participado en espectáculos, exposiciones y museos algunas de las propuestas empiezan a ser piezas de interés para coleccionistas y colecciones de museos.

Resolvimos el problema porque tienes que tener una economía apropiada, la economía de vender piezas. Producimos respuestas a situaciones y experimentos. Hay gente, a veces, que está interesada en comprar estas piezas y ellos son parte de nuestra economía, nuestra economía real.

- Antes mencionaste dos exposiciones que participaste: una en Los Ángeles y otra en Portugal. Las piezas fueron trabajadas en materiales muy diferentes. Me gustaría que elaborases sobre cómo entiendes el cuerpo. El cuerpo se está convirtiendo en una esfera política, de ser observado sin aviso y incluso, estar presente físicamente en un lugar mientras virtualmente estás en muchos lugares simultáneamente.

Lo que me interesa del cuerpo es la diferencia entre el espíritu y la carne. Son dos esencias muy simples y fáciles de entender. El territorio humano participa en la hiponimia de cómo el cerebro, el espíritu, continua siendo brillante mientras el cuerpo envejece y es tan frágil. La humanidad busca la manera de ser siempre joven, dice al cuerpo: “no, sé mejor y más fuerte” – el físico, la carne. Estamos en la paradoja de la situación del siglo XX. El momento en la historia donde tenemos que ser supercuerpos y simplemente olvidar que al final morimos. Ahora estamos en esa paradoja, y arquitectos, la mayoría del tiempo, olvidan explorar este extraño territorio en relación con el espacio y da consciencia a esta situación física. Esta hiponimia entre las dos cosas se puede entender como consciencia, algo que tenemos que dar a la gente.

Mi análisis de la sociedad es muy artificial, muy higiénico, una sociedad donde no puedes tener una des-función del cuerpo. Vivimos en una sociedad donde todo tiene que ser perfecto y para eso el cuerpo es lo primero. En cierta manera así perdemos nuestra consciencia de la fragilidad de nuestro cuerpo, de este realmente frágil equilibrio. Hasta hoy, la mayoría de mis proyectos empieza con esta reflexión: “Si podemos crear un espacio o una situación, una ficción del espacio que puede ofrecer un poco más consciencia sobre qué estamos haciendo en la sociedad, todo es tan fácil.” Trabajamos para extinguir la palabra “peligro”. Pero lo que a mi me interesa es precisamente el peligro, el éxtasis del momento, la consciencia de la fragilidad. Curiosamente, la arquitectura está cada vez más en falta de este tipo de situaciones. Si miras a la evolución de la arquitectura del siglo XX y a un genio como Le Corbusier, puedes detectar como él resuelve en un dibujo, una escalera que es super-peligrosa. Ahora, un siglo después, es imposible repetirlo, algo que sucedió en un proyecto de los años 20.

Lo que me interesa es jugar con todos estos códigos y sistemas de super-seguridad. Encontramos un momento de consciencia física, una emoción física, cuando subes la escalera de Le Corbusier. Hay un momento de duda. Yo subí esta escalera y durante unos segundos sentí el momento de peligro. ¡Fue genial!

El espíritu y el cuerpo empiezan a tener la misma unión como la arquitectura y el espacio. Esta es una buena arquitectura, según mi punto de vista.

- Este tema es muy interesante, especialmente en relación con la noción de la memoria. Acabas de describir una situación que ha pasado por la zona emocional en el cerebro, lo que hace que se quede en la memoria. Este espacio te ha afectado por la provocación del peligro.

Digamos mejor, la provocación de la duda. Me gusta la noción de la duda. Sería muy interesante si organizas un espacio e incluyes la noción de la duda, porque en aquel instante el espacio arquitectónico se convierte en algo que te envuelve. En nuestro estudio buscamos y tratamos a generar una conexión con esta sensación. La duda es muy interesante. Si tienes un a escalera o un ascensor, ¿qué cogieras?

- Bueno, el término “políticamente correcto” para describir esa acción sería “posibilidades”. ¡Reglas y regulaciones tratan a evitar cualquier duda!

La duda es más ambigua y más divertida.

- Me gustaría llevar este concepto y el debate a la sostenibilidad, ya que estamos dentro del Panel de Sostenibilidad. La duda indudablemente tiene presencia en el tema de cómo crear un ambiente sostenible o al menos ecológico.

Depende mucho del proyecto. Hicimos un proyecto en Marruecos y nos pidieron realizar algo con el reciclaje. Fue muy interesante, pero no quiero cerrarme en una línea de trabajo.

A veces pensamos en el contexto que puede ayudar al proyecto, el contexto social que entonces hace que los proyectos sean sostenibles. La sostenibilidad no está conectada con el material. En este caso no es un

tema relevante para mí.

En cierta manera, pienso que los arquitectos son los últimos en poder responder a una pregunta con un “no”. La arquitectura es fundamentalmente política y debe tener el derecho para poder decir: “No estoy de acuerdo con esto.” O, tener el derecho de provocar una situación porque “esta forma es incorrecta.” Así pienso sobre la arquitectura. Si no estoy de acuerdo con una situación o no estoy satisfecho o de acuerdo con el programa, puedo producir algo en contra y plantear una pregunta.

- ¿Proponer una declaración?

Exactamente. Recuerdo en el año 2000 cuando Maximo Fukcas me invitó a participar en la Bienal de Venecia. El tema fue “más ciudades, más ética, menos estética” pero no me pareció muy interesante aunque la palabra “ética” me afectó en cierta manera. Yo tenía interés en la situación de inmigración, la gente que pone a riesgo su vida. Como arquitecto, empecé a pensar en maneras de producir arquitectura que pudiera proteger de esta situación tan grave.

Construimos una caja para introducir un inmigrante en ella durante tres horas de vuelo. Lo hice. Pensé que si no hiciéramos nada, nadie iba a poner el dedo en la llaga. Los inmigrantes son humanos. Son vidas y personas, no apenas mercancía. Entonces, como arquitecto respondí a esta situación y produje un artefacto que decía: “no, mirad, si continuamos en esta dirección.” Hicimos un proyecto y lo construimos y lo enseñamos. Pusimos el dedo donde duele.

Ser un arquitecto significa tener la libertad para responder a lo que no estoy de acuerdo. Tenía otra opción de proyectar y proponer otra propuesta, pero mi respuesta se dirigió hacia producir arquitectura, aunque fue una arquitectura pequeña. La segunda parte del proyecto fue muy interesante e incorporó el problema del origen: el tema de la primera ropa, el cuerpo y la arquitectura, la protección y la piel. Jugamos con todo esto, claro.

Esta es la única manera, después de diez años en el estudio, de ser un arquitecto, y tener la libertad para decir: “no quiero construir una prisión”.

- Para concluir con una declaración en el espacio público dentro la ciudad, ¿Cómo concebiste la Torre de un metro cuadrado?

En este caso, simplemente fue una cuestión sobre el precio del terreno. No es un proyecto sobre la vivienda, pero más bien sobre el por qué un metro cuadrado en el centro de Murcia cuesta más que un metro que está 100 metros de distancia, más lejos del centro. Planteamos la pregunta por qué es el precio del terreno lo que controla el mercado. El problema de la vivienda no está relacionado con el precio del edificio, está relacionado con el precio del terreno y la inversión.

Propusimos una investigación y un proyecto, una arquitectura que podría funcionar en cualquier parte del mundo donde habían metros cuadrados disponibles al mismo precio. El edificio tenía varios niveles pero más que ser un tema del espacio/arquitectura, la intención era plantear una alerta o conciencia sobre el hecho que las situaciones están cada vez más relacionadas con el individualismo en la sociedad. La producción siempre se enfoca en una persona: ahora no necesitamos ir al cine porque tenemos el cine en casa (“home cinema”); no necesitamos venir al club porque tienes el chat en el Internet. Esperamos que las cosas cambien. Pero, en este caso decimos: “Vale, en el extremo vamos a tener una casa para cada uno. Nunca vas a recibir nadie en tu casa porque es demasiado pequeña y tienes que vivir solo.” Entonces, quizás, si construimos ciudades así, la esperanza vuelva y la gente se canse de este modo de vivir y salga a la calle para hablar con sus vecinos. Lo que ocurrirá será la reapropiación del espacio público, algo que es muy importante para mí.

Estamos al principio del siglo XXI y muchas cosas están cambiando. Así que creo que la conciencia es

muy importante. La ciudad no está pensada para el movimiento sino para el encuentro. Esto es muy interesante, el utilizar la arquitectura para explicar lo que no me gusta, lo que pone de los nervios a la gente y también, la política, la sociedad y el trabajo.

Puede ser que esta sea la razón por la que algunas personas consideran a la arquitectura como arte, pero no me importa. Es arquitectura.

Texto:

Halldóra Arnardóttir

Doctora en Historia de Arte.