

**2x Ação**

*A 'ação' enquanto estratégia arquitetónica  
que procura revitalizar o espaço público urbano.*



Maria João Carvalho Ferreira  
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura  
Sob a orientação do Professor Doutor João Mendes Ribeiro  
Departamento de Arquitetura, FCTUC, Setembro 2014



## ***2x Ação***

***A 'ação' enquanto estratégia arquitetónica  
que procura revitalizar o espaço público urbano.***



### ***O meu mais sincero agradecimento***

Aos meus pais, irmãos e André pelo apoio incondicional e paciência inesgotável.

Ao *Baubüro Insitu* porque me abriu portas e confirmou a minha paixão por arquitetura.

À equipa *Bring&Nimm* pela inspiração.

À Rosa Antão pela cooperação.

À Julita pela ajuda.

Aos bons amigos e amigas pela presença, apoio e momentos de alegria.

Ao d'Arq, enquanto instituição e as pessoas que o constroem, pelo que me ensinou.

Ao Professor João Mendes Ribeiro pela referência e disponibilidade constante.



## *Índice*

	Resumo	p. 3
	<i>Abstract</i>	p. 5
	Introdução	p. 7
Parte I	Introdução à ação arquitetónica:	
	Intervenções ‘situadas’ no espaço público	p. 17
	Contaminações entre Arte e Arquitetura	p. 45
	Performance arquitetónica	p. 75
	Atributo de ‘Ação’	p. 127
Parte II	2x Ação:	
Concursos	<i>Performance Architecture</i>	p. 151
	<i>Gundeli Denkt</i>	p. 155
	Estratégia <i>bottom-up</i> a partir do espaço público	p. 159
Propostas	<i>Street Sweet Home</i>	p. 183
	<i>Bring&amp;Nimm</i>	p. 195
	Para / Com a comunidade	p. 199
Ações	<i>Fontain_Hacks, Construction with clothes, Bodyphonic,</i>	
	<i>Montanha AgriCultural, Unidade</i>	p. 223
	<i>Von Max To Min Von Fix To Flex</i>	p. 231
	Carácter performativo das ações arquitetónicas	p. 239
Reações	<i>Guimarães pós-Performance Architecture</i>	p. 251
	<i>Basileia com Bring&amp;Nimm</i>	p. 259
	O efémero como estímulo à revitalização urbana	p. 263
	Em jeito de conclusão, precisamos de mais Ação!	p. 283
	Bibliografia	p. 291
	Fonte de imagens	p. 315
	Anexos	p. 321





## **Resumo**

O presente trabalho pretende explorar a hipótese das ações arquitetônicas conseguirem despoletar revitalização no espaço público urbano.

Com este intuito, estudam-se as afinidades que estas intervenções possam ter com o espaço público urbano, as identidades disciplinares destas intervenções, os mecanismos para envolver os cidadãos de forma crítica, pró-ativa e propositiva, e ainda, o potencial transformador da dimensão sociocultural, na possibilidade de desencadear a revitalização do espaço urbano coletivo que as sustenta.

Embora esta dissertação seja de índole teórica, acompanha a evolução de dois momentos práticos - as 'provocações urbanas' de Guimarães 2012, e a '*Caixa de trocas*' de Basileia 2013 -, nos quais houve uma parcial participação pessoal, que despertaram para a temática da mesma. Estes momentos ajudaram na identificação de uma sequência de temas-chave ou características das ações arquitetônicas, sendo estas, a *Estratégia 'bottom-up' a partir do espaço público, Para / Com a Comunidade, Carácter performativo das ações arquitetônicas*, e *O efêmero como estímulo à revitalização urbana*. Estas características encontram-se exemplificadas por uma série de exemplos de ações arquitetônicas que ajudam a clarificar as suas potencialidades de atuação. Será pois na análise geral destes exemplos que este estudo tenta responder à hipótese acima apresentada.

A ação arquitetônica pode ser definida como uma estratégia de 'arquitetura de código aberto' - desviada dos convencionalismos da cultura arquitetônica -, realizada por uma multiplicidade de agentes construtores espaciais que contribuem de forma transdisciplinar através de um processo colaborativo e performativo, incitando assim ao envolvimento e apropriação do espaço público urbano pela comunidade local. Atuando criticamente nos 'vazios' e interstícios sociais dos meios urbanos, através de um processo de co-apropriação, pretendem incitar à reflexão sobre o espaço público urbano - enquanto espaço social - e estimular à renovação e coesão das dinâmicas socioculturais, transformando-os temporariamente de forma 'situada', tentando assim promover a sustentabilidade destas dinâmicas, e conseqüente revitalização do espaço público urbano.

As políticas de austeridade nas sociedades contemporâneas geram incapacidade financeira e de gestão territorial, descurando as necessidades dos cidadãos. Torna-se assim premente este tipo de ações, para que desta forma se possa defender e reclamar o espaço público e os usos coletivos das nossas cidades.

Palavras-chave: espaço público, performance, co-apropriação, efêmero, revitalização



## ***Abstract***

The aim of this thesis is to explore the assumption whether architectural actions can trigger revitalization in the urban public space.

To this end, it is studied the affinities that these interventions may have with the urban public space, the disciplinary identities of these interventions, the mechanisms to engage citizens in a critical, proactive and purposeful manner, as well as its transformative potential on the sociocultural dimension, in the possibility of stimulating revitalization of the urban public space that supports them.

Although this thesis's nature is theoretical, it follows the development of two practical moments - the *urban provocations* of Guimarães 2012, and the *exchange' box* of Basel 2013 - in which there was a partial personal participation. These moments had awakened to the present theme. In addition, they helped in the process on identifying a sequence of key features of architectural actions, these being *Bottom-up strategy from the public space*, *To / With the Community*, *Performative nature of the architectural actions*, and *The ephemeral as a stimulus for urban revitalization*. A number of examples of architectural actions, that helped clarifying their acting potential, exemplify these features. On the general analysis of these examples, this study will try to answer the hypothesis referred above.

The architectural action can be defined as a strategy of *open source architecture* - diverted from the conventions of architectural culture - held by a multiplicity of *spacial agents* who contribute in an interdisciplinary manner through a collaborative and performative process, thus inciting the involvement of the local community and appropriation of urban public space. It acts critically in *empty* urban environments and in its social interstices, through a process of co-appropriation. On the one hand, it intends to stimulate reflection on urban public space, considering it as a social entity. On the other hand, it encourages the renewal and cohesion of sociocultural dynamics, transforming them temporarily in a *situated* way, in order to promote the sustainability of these dynamics and consequent revitalization of urban public space.

The austerity policies of contemporary societies generates financial and land management incapacity, neglecting the needs of citizens. Consequently, these architectural actions become urgent, so that one can defend and reclaim the public space and collective uses of our cities.

Key words: public space, performance, co-appropriation, ephemeral, revitalization



## ***Introdução***

Vínculo ao tema

*“Podem a Arte e Arquitetura mudar o mundo?*

*Podem as práticas culturais críticas e interventivas, assim como a (re)ação dos grupos de ativistas e movimentos dos cidadãos, serem ainda hoje agentes de transformação social e, conseqüentemente, de regeneração urbana?*

*Qual o papel do arquiteto na prática contemporânea da transformação do espaço público e recuperação das cidades?*

*Sendo o espaço público um território político, refletindo a sociedade onde está inserido, onde se vivem tensões, conflitos, debates, onde se discute e se disputa a vida social, poderão ser então o Urbanismo e a Arquitetura ferramentas e / ou plataformas de uma revolução do cotidiano?”<sup>1</sup>*

Estas questões que a autora Sofia Augusto coloca, consistem em preocupações prementes para todos os agentes de produção espacial - na qual os arquitetos têm uma presença fundamental.

Encontram-se aqui nestas preocupações fortes similitudes com a questão de fundo que o presente trabalho pretende abordar: Conseguem as ações arquitetônicas despoletar revitalização no espaço público urbano?

Para responder a tal questão teríamos primeiro de nos interrogar que afinidades teriam estas intervenções para com o espaço público urbano, que identidades disciplinares tomariam estas intervenções, que mecanismos utilizariam para envolver os cidadãos de forma crítica, pró-ativa e propositiva, ganhando assim o atributo de ações arquitetônicas. Só posteriormente, ponderaríamos se estas ações arquitetônicas teriam então a capacidade de desencadear transformações socioculturais, e conseqüentemente, a regeneração do espaço urbano coletivo que as sustenta.

Serão então sobre estas questões que pretendemos refletir ao longo deste texto.

Embora esta dissertação de mestrado seja de natureza teórica, tem a sua origem em dois exercícios práticos. Estes exercícios não consistem em projetos que escolhemos participar após a escolha de um tema que pretendíamos explorar. Pelo contrário, o tema surgiu, exatamente porque, no período de tempo entre dezembro de 2011 e dezembro de 2013, tive a oportunidade de participar, em contextos diversos - tanto acadêmico, como laboral -, em dois concursos que, de forma similar, focavam as problemáticas acima referidas. Ambos os momentos funcionaram como uma investigação de índole prática, pois pretendiam responder a necessidades reais. Coincidentemente, têm especificidades em comum, visto que ambos resultaram em

---

<sup>1</sup> AUGUSTO, Sofia – *Ser-se crítico é ser-se político*. p.75



intervenções arquitetônicas de baixo-custo, de carácter performativo e efémero, com o intuito de estimular a revitalização do espaço público urbano. Este tipo de soluções constitui, a nosso ver, o que pode ser denominado de ‘ação arquitetônica’. Neste sentido, decidimos explorar esta temática.

Pertinência Este trabalho não pretendeu cingir-se a nenhum período temporal ou localização geográfica específica. Interessa-nos o presente. Parece-nos que as ‘ações arquitetônicas’ vão ganhando terreno na nossa contemporaneidade, com uma atitude ‘sem fronteiras’.

No entanto, como refere o arquiteto Nuno Grande, “*essas novas práticas - ditas ‘alternativas’, ‘frescas’, ‘arejadas’, ‘inovadoras’ - retomam, quase sempre, ideias provetas. (...) Veja-se, uma vez mais, o retomar de visões radicais da década de 60, onde as propostas partiam, quase sempre, de ‘situações’ empíricas ou utópicas, assumindo formas de ativismo derivante e performativo.*”<sup>2</sup> Neste sentido, este estudo apesar de incidir tendencialmente num período pós-2000 - altura em que se formaram a maioria dos coletivos, representantes do que o arquiteto Pedro Gadanho denomina de segundo tempo de ‘arquiteturas de performance’ -, vai também abordando as décadas de 1960 e 1970 - que corresponde ao tempo das ‘arquiteturas reativas’.

Esta recorrência a um período que sucedeu há quase meio século torna-se essencial, pois a emancipação da arte pública, a *performance art* da década de 1970, e as denominadas ‘arquiteturas de papel’, continuam a servir como momentos-referência às atuações que se pretendem ‘situadas’, com capacidade de envolvimento e compromisso do público e de competência crítica, que resultam nas contemporâneas ações arquitetônicas com o intuito de reclamar e valorizar o espaço público urbano.

Apesar do mote deste tipo de intervenções ser o de promover as potencialidades do espaço público local, o processo de ‘globalização’, intrínseco ao nosso tempo, tem uma forte influência, principalmente no que concerne a um alargamento de horizontes nas metodologias processuais de subverter e evidenciar o que é local. Reforçando esta dicotomia entre local / global, a autora Gabriela Vaz Pinheiro refere que “*o facto é que as maçãs que comemos à sobremesa foram produzidas, quem sabe, na América do Sul, o guardanapo com que limpamos a boca chegou da Índia, as calças que vestimos foram tecidas num outro qualquer lugar deste pequeno mundo, por isso a arte e o pensamento que produzimos não podem pretender existir num território isolado em que tal multiplicidade não entra.*”<sup>3</sup>

Estas temáticas a que o presente estudo se propõe analisar, não constituem matérias inovadoras tendo sido, de forma mais ou menos dispersa, já exploradas por outros trabalhos. Contudo um dos quais que mais se interjeta com o presente, consiste na dissertação de mestrado “*Lugares Radicais, O lúdico e o experimental na arquitectura e no urbanismo europeu, 1950-2010*” da arquiteta Maria Manuel Correia Barreiros, elaborada sob a orientação do Professor Doutor Nuno Grande.

Embora, ambos os estudos abordem as recentes ‘arquiteturas de performance’, que se apropriam da estética, técnicas e ideais - como o direito ao usufruto do espaço público urbano, enquanto espaço social - debatidos entre as décadas de 1950 e 1970, estas

<sup>2</sup> Entrevista a Nuno Grande: *Geração Z, Perspectivas Críticas*. p.31

<sup>3</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Curadoria do local – Algumas abordagens da prática e da crítica*. p.76





‘arquitecturas de performance’ são analisadas sob um ângulo diferente. A autora Maria Barreiros explora estas práticas lúdicas - tomando o lúdico como um comportamento alternativo à conformação e uma ferramenta de uso e reivindicação do espaço urbano - de crítica reflexiva, procurando paralelismos ao ativismo radical inerente às décadas de 1950 a 1970.

Já o presente trabalho admite a influência da capacidade crítica destas ‘arquitecturas de papel’, mas não encara as ações arquitectónicas sob o prisma da radicalidade, mas antes como ‘outras maneiras de fazer arquitectura’, na qual podemos aliar às chamadas ‘arquitecturas de performance’ o conceito de agenciamento em arquitectura, ou por outras palavras, a voluntariedade e potencial transformador, inerentes às práticas colaborativas de construção espacial do espaço público urbano.

## Estrutura

Este trabalho encontra-se dividido em duas partes. Na primeira - *introdução à ação arquitectónica* - pretende-se contextualizar o tema em estudo. Nesta parte de índole teórica, os autores referenciados tornam-se de grande importância na compreensão das afinidades ao contexto de lugar, das referências disciplinares, e capacidades e objetivos da ‘ação arquitectónica’.

Já a segunda parte aproxima-se duma compilação de exemplos de ações que abordam as características que nos pareceram de maior importância, e que mais facilmente clarificam as suas potencialidades de atuação. Na verdade, será na leitura conjunta destes exemplos que este estudo tenta responder à questão fulcral, se conseguem as ações arquitectónicas despoletar revitalização no espaço público urbano.

Nesta segunda parte, apresentam-se os dois exemplos de ações, nas quais participei, mas não de forma integral em nenhuma das duas. Para as diferentes fases - ‘Concursos’, ‘Propostas’, ‘Ações’ -, em que esta parte se encontra dividida, não houve igual participação em ambos os concursos. No entanto, por uma questão cronológica, houve a oportunidade de participar de forma sequencial nas diversas fases. Para o concurso *Performance Architecture*, a nossa participação, sob a orientação do Professor Doutor João Mendes Ribeiro, existiu somente em fase inicial, considerando a análise do enunciado do concurso, e a realização da proposta *Street Sweet Home* em fase de projeto. Esta proposta não veio a ser selecionada. Já as cinco vencedoras - *Fontain\_Hacks*, *Construction with Clothes*, *Bodyphonic*, *Montanha AgriCultural* e *Unidade* - foram realizadas no verão de 2012 em Guimarães.

Em contrapartida, para o concurso *Gundeli Denkt*, a minha participação inicia-se numa fase mais tardia, quando o escritório de arquitetura em Basileia para o qual estive a trabalhar durante 2013 tinha acabado de vencer duas propostas, sendo *Bring&Nimm* a de maior relevância. Neste momento, pude acompanhar a realização das diversas ações resultantes desta proposta - *Von Max To Min Von Fix To Flex*.

É possível estabelecer uma analogia entre ambos os casos. Ambos os concursos *Performance Architecture* e *Gundeli Denkt* pretenderam respostas, de equipas multidisciplinares, que estimulassem o espaço público. Ambas as propostas *Street Sweet Home* e *Bring&Nimm* assentam no conceito de trocas informais, pretendendo uma dinamização das relações sociológicas dos diferentes locais de projeto. Ambos os casos resultaram em ações, enquanto intervenções de arquitetura efémera com carácter performativo, que de diversas maneiras, constituíram memória, estimularam diferentes dinâmicas, revelaram potencialidades dos locais sociais em intervenção. Mas



sobretudo, estas ações desencadearam reflexão às diferentes entidades participativas, ou ‘atores’, sejam eles os habitantes locais ou os autores das intervenções. Por fim, estes estímulos e reflexões - *Guimarães pós-Performance Architecture* e *Basileia com Bring&Nimm* -, resultantes das duas propostas acima anunciadas, foram agrupados numa última fase denominada de ‘Reações’.

Ao longo do relato destes dois casos, apresentaremos temáticas-chave, associadas às diferentes fases, que não as representam com exclusividade, mas apresentam uma forte caracterização das mesmas. A fase ‘Concursos’ encontra-se associada a *Estratégia ‘bottom-up’ a partir do espaço público*, já ‘Propostas’ é seguida de *Para / Com a Comunidade*, com ‘Ações’ pretende-se explorar *Carácter performativo das ações arquitetónicas*, e finalmente, ‘Reações’ é associada à temática *O efêmero como estímulo à revitalização urbana*. Para cada uma destas temáticas-chave, foram associados dois exemplos de ações arquitetónicas que pretendem auxiliar a reflexão sobre as mesmas.

#### Objetivos

A primeira parte encontra-se dividida em quatro subcapítulos.

No primeiro, ‘Intervenções situadas no espaço público’, procura-se explorar as relações multidirecionais entre lugar, ação arquitetónica e atores, tendo como base duas importantes referências bibliográficas: o livro *‘One place after another, site specific art and locational identity’*, de Miwon Kwon - que explora os três modelos relacionais entre arte e lugar, onde são abordados os conceitos de *‘site-specificity’* e *‘new genre public art’*, e a inerente participação da audiência -, e a tese de doutoramento *‘Art from Place: The Expression of Cultural Memory in The Urban Environment and in Place-Specific Art Interventions’*, de Gabriela Vaz Pinheiro - na qual a autora propõe a substituição do termo *‘site’* por *‘place’*, *‘context’* ou *‘situation’* para a relação das intervenções artísticas para com o lugar.

Aquando o segundo subcapítulo, denominado de ‘Contaminações entre Arte e Arquitetura’, pretendeu-se reforçar a hipótese de que a tríade relacional acima referida pode rever-se tanto em intervenções de carácter artístico como arquitetónico, e ainda, explorar o tema da transdisciplinaridade entre Arte e Arquitetura inerente às recentes práticas - como Pedro Gadanho denomina - de arquitetura de ‘código aberto’. A bibliografia a destacar consiste na tese de doutoramento *‘Arquitetura e espaço cénico: um percurso biográfico’*, de João Mendes Ribeiro - na qual o autor aborda dissonâncias e paralelismos entre a arquitetura e a arte cénica -, e o livro *‘Arte e Arquitetura: Novas afinidades’*, de Julia Schulz-Dornburg - que explora aproximações entre estas duas disciplinas.

‘Performances arquitetónicas’ consiste no título do terceiro subcapítulo, onde se pretende analisar o contexto de performatividade em arquitetura, no sentido de envolvimento do público. Recorreram-se aos livros *‘Architecture and Disjunction’*, e *‘The Manhattan Transcripts’*, de Bernard Tschumi - nos quais o autor desenvolve a sua teoria de ‘arquitetura evento’, que conjuga a experiência sensitiva do utilizador da arquitetura com o movimento sequencial através dos diferentes *‘cinegrams’*, ou *‘folies’* -, o livro *‘A Arte da Performance: do futurismo ao presente’*, de Roselee Goldberg - onde a autora retrata o envolvimento da audiência e a capacidade crítica da *performance art* -, e por fim, o texto *‘Algumas notas sobre Performance Architecture’*, de Pedro Gadanho - onde o autor defende dois tempos distintos para a



‘arquitetura de performance’, o primeiro relacionado com práticas marginais e pontuais, que correspondem às denominadas ‘arquiteturas reativas’, e um segundo, onde a *performance* significa influência e motivação a estas emergentes práticas arquitetónicas.

Já o último subcapítulo da primeira parte denomina-se de ‘Atributo de Ação’, onde se pretende explorar a noção de ação arquitetónica enquanto uma combinação do ‘*modus operandi*’ artístico com o sentido de responsabilidade social e uma componente contestatária e proativa. As principais referências bibliográficas consistem no texto ‘*Agenciamento ou estado da arte da arquitetura*’, de Michael Oliveira e Gonçalo Furtado - onde os autores retratam o conceito de agenciamento em arquitetura, como voluntariedade e potencial transformador -, e ainda, os livros ‘*Spatial Agency: Other ways of doing Architecture*’ (e respetiva plataforma *on-line* ‘*Spatial Agency*’), de Nishat Awan, Tatjana Schneider e Jeremy Till, e ‘*Urban Act*’, de AAA [*atelier d’architecture autogérée*] e PEPRAV - nos quais são referidas plataformas de ações espaciais ‘alternativas’, que exemplificam e retratam inúmeras práticas ou ações propositivas que envolvem a comunidade local, numa perspetiva de produção espacial colaborativa.

Na segunda parte deste trabalho, para além da narrativa dos dois casos, Guimarães 2012 e Basileia 2013, pelas diversas fases - ‘Concursos’, ‘Propostas’, ‘Ações’ e ‘Reações’ -, foram-se explorando as quatro temáticas-chave que caracterizam as ações arquitetónicas.

Com *Estratégia ‘bottom-up’ a partir do espaço público*, os dois exemplos ‘*Double Happiness*’ de Didier Fiúza Faustino e ‘*Walkshop Aqueduto das Águas Livres*’ de Stalker, abordam os conceitos de estratégia ‘*bottom-up*’, ‘vazios urbanos’ e ‘*dérive*’.

Em *Para / Com a Comunidade*, são apresentados a iniciativa ‘*Camiones, Contenedores, Colectivos*’ de *Recetas Urbanas*, e o projeto ‘*Place au changement*’ do *Collective etc*, aos quais são associados as noções de liberdade do usuário, ‘arquitetura social’, participação e partilha do *status* autoral.

Com *Carácter performativo das ações arquitetónicas*, referenciam-se os projetos ‘*Barking Town Square*’ do coletivo MUF, e ‘*Kitchain*’ do coletivo MOOV, que exemplificam os conceitos de ‘processo’ e ‘palco de sociabilidade’.

Por último, em *O efêmero como estímulo à revitalização urbana*, abordam-se os projetos ‘*Space Buster*’ de *Raumlabor*, e ‘*Passage 56*’ de AAA, nos quais se exploram as possibilidades do efêmero, e a noção de sustentabilidade sociocultural.



## ***Intervenções ‘situadas’ no espaço público***

Triade  
lugar(*place*)/ação/atores

O espaço público, enquanto palco das ações arquitetónicas que pretendemos explorar ao longo deste trabalho, constitui um lugar democrático onde ocorrem as relações socioculturais que sustentam uma comunidade podendo, por isso, ser considerado como um lugar social. Já por ‘atores’, entendamos todo o conjunto de sujeitos envolvidos tanto na conceção como na vivência destas mesmas ações, por outras palavras, os delegados da ação e o público participante. Com o intuito de descortinar estas relações multidirecionais entre lugar, ação arquitetónica e atores, torna-se essencial debater alguns conceitos que as intervenções artísticas no espaço público - comumente designadas por ‘Arte Pública’ -, foram estabelecendo com o lugar de intervenção. Implicitamente, as correlações destes dois últimos - lugar e intervenção artística - com os atores - primeiramente diferenciados entre ‘autor’ e ‘observador’-, foram evoluindo desde finais da década de 1960.

Esta tríade acima referida constitui nada mais senão um paralelismo entre a tríade ‘sítio(*site*)/obra/observador’, que a autora Gabriela Vaz Pinheiro<sup>1</sup> nos apresenta: “*Os críticos de arte (...) que nessa década [1960] falaram em defesa da obra Minimalista, fizeram uso da tríade formada pela obra, pelo sítio (site) e pelo observador, para justificar aquela intrínseca dependência. E esta tríade não deve ser menosprezada.*”<sup>2</sup>

Genealogia  
‘*site-specificity*’

Citando a autora Julia Schulz-Dornburg<sup>3</sup>, “*Nos discursos teóricos e culturais dos anos sessenta, a questão do lugar apropriado da Arte na sociedade incitava a discussões.*”<sup>4</sup> Recorrendo mais uma vez a Gabriela Vaz Pinheiro, “*os artistas começaram a obra de arte num espaço de relações que não dependia já da formalização intrínseca e*

---

<sup>1</sup> Gabriela Vaz Pinheiro (portuguesa) é uma artista, investigadora e curadora, que leciona e supervisiona investigação pós-graduada no *Central Saint Martin’s College of Art & Design* em Londres, e nas Faculdades de Belas Artes de Lisboa e Porto. Realizou o seu doutoramento no *Chelsea College of Art & Design* em Londres, intitulado “*Art from Place: the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions*”. A sua pesquisa debruça-se sobre temas como: localidade e a revogação das iconologias locais; narrativas do quotidiano; e ainda, território e fluidez. A artista transporta algumas destas questões para as suas intervenções de carácter referencialmente contextual, que realiza tanto em Portugal como no estrangeiro.

<sup>2</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Curadoria do local – Algumas abordagens da prática e da crítica*. p.68

<sup>3</sup> Julia Schulz-Dornburg (alemã) é uma arquiteta, curadora e investigadora, formada pela *Architectural Association* em Londres. Exerce arquitetura desde 1991 na cidade de Barcelona. Atualmente a sua pesquisa tem incidido no abandono da construção especulativa em Espanha.

<sup>4</sup> SCHULZ-DORNBURG, Julia – *Arte e arquitectura, novas afinidades*. p.9





*autorreferencial da obra.*”<sup>5</sup> Este ‘espaço de relações’, que se pode estabelecer entre o sítio e a arte, no sentido de pertença a um lugar específico, foram exploradas pelo conceito ‘*site-specificity*’ que surgiu no final da década de 1960.

A autora Miwon Kwon<sup>6</sup> explica-nos que a genealogia deste conceito provém dum entendimento fenomenológico do local:

*“Surgindo das lições do minimalismo, ‘site-specific art’ baseou-se inicialmente num entendimento fenomenológico ou experimental do sítio, definido primariamente através da aglomeração de atributos físicos de um determinado local (o tamanho, a escala, a textura, e a dimensão das paredes, tetos, divisões; condições existentes de iluminação, características topográficas, padrões de movimento, características sazonais climáticas, etc), utilizando a arquitetura para destacar a obra de arte, em muitos casos.”*<sup>7</sup>

‘*Site-specific art*’ implicava presença. Mesmo que as intervenções artísticas fossem materialmente efémeras, os seus autores seriam intransigentes em relação à sua imobilidade. Existiam infinitas possibilidades para onde poderiam ser pensadas, fosse para dentro ou fora do museu, fosse para uma envolvente urbana ou paisagista, as intervenções ‘*site-specific*’ eram realizadas para pertencer a um determinado sítio específico, enquanto realidade tangível, cuja identidade era composta por uma combinação única de elementos físicos.

*“Se houver a necessidade de mudar uma escultura de lugar, há algo de errado com a escultura.”*<sup>8</sup> Segundo a autora Miwon Kwon, fosse a arte ‘*site-specific*’ interruptiva ou assimilativa, esta entregava-se ao seu contexto envolvente, sendo formalmente determinada ou orientada por este. Contrariando o preceito modernista da ‘*tabula rasa*’, o espaço de intervenção não seria mais entendido como um quadro em branco, mas sim um espaço real. Assim, reforçar-se-ia a perceção da intervenção artística - fosse um objeto ou um evento de arte -, experienciado fenomenologicamente por cada sujeito observador individual ou coletivo, no imediato sensorial em ambas as suas extensões espaciais e temporais.<sup>9</sup>

As instituições culturais modernistas, caso das galerias e museus, com as suas características genéricas - de controlo climático, iluminação artificial, rígidas paredes brancas -, foram ignoradas enquanto espaços de dimensões e proporções variáveis, e ajuizadas como um disfarce institucional, como dispositivos de exposição que serviam exclusivamente uma função ideológica do enquadramento institucional da arte. Estes

---

<sup>5</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Performance Architecture, Da intervenção do espaço público como potenciadora de ação e futuro*. p.28

<sup>6</sup> Miwon Kwon (coreana-norte americana) é uma curadora e professora de história de arte, que leciona no *Art History Department* na Universidade da Califórnia em Los Angeles. Realizou o seu doutoramento em História e Teoria da Arquitetura em *Princeton University*. O seu trabalho foca-se na arte contemporânea, ‘*land art*’ e ‘*site-specific art*’.

<sup>7</sup> *“Emerging out of the lessons of minimalism, site-specific art was initially based in a phenomenological or experimental understanding of the site, defined primarily as an agglomeration of the actual physical attributes of a particular location (the size, scale, texture, and dimension of walls, ceilings, rooms; existing lightening conditions, topographical features, traffic patterns, seasonal characteristics of climate, etc.), with architecture serving as a foil for the art work in many instances.”*

KWON, Miwon – *One place after another: site specific art and location identity*. p.3

<sup>8</sup> *“If you have to change a sculpture for a site, there is something wrong with the sculpture”*

KELLY, Mary Apud *ibid.* p.11

<sup>9</sup> Cf. *ibid.* p.11



espaços estariam condenados a ser conotados como instrumentos que dissociavam fortemente o espaço da arte do mundo exterior.

Reforçando a conjuntura de que a arte começava a extravasar os limites dos espaços expositivos, Kwon refere que “*o lugar da arte começa a divergir do espaço de arte literal, e as condições físicas duma localização específica recuam enquanto elementos primários na conceção de um sítio.*”<sup>10</sup>

Segundo a autora Schulz-Dornburg, Herbert Marcuse e Theodor Adorno foram os primeiros a defender a ‘libertação’ da arte em relação ao museu e a encontrar uma fórmula para um contacto mais direto com o público.<sup>11</sup>

Também o autor Gerhard Bott, no seu livro “*Das Museum der Zukunft*” [“*O futuro dos Museus*”] proclama que “*a Arte deve ter uma presença extramuros, para afastar a infame exclusividade. A Arte faz parte da vida e a vida está exposta a mudanças e a novas orientações, que devem ser visíveis e efetivas em todo o lugar.*”<sup>12</sup>

Segundo a autora Isabel Carlos<sup>13</sup>, a propósito de uma exposição intitulada ‘*Eight Contemporary Artists*’ que teve lugar no museu nova-iorquino MoMa, William Rubin, o então responsável pelo departamento de pintura e escultura do museu, também sugeria que a arte contemporânea - nomeadamente de vertente conceptual - iria eventualmente deixar os museus:

*”[William Rubin] defendia que os museus tinham sido instituições inventadas pelas democracias burguesas com o objetivo de reconciliar largas faixas de público com a elite do patronato. Ou seja, dito de outro modo, tinham sido criados para efetuarem uma democratização de gosto. Rubin, sugeria ainda que, precisamente esta situação estava a chegar ao fim: o que transformava os museus em algo irrelevante para a prática de arte contemporânea. Nomeadamente se esta mesma arte contemporânea assumisse uma vertente de arte conceptual. Chegando mesmo a dizer que a arte conceptual exigia outro ambiente e outro contexto, e talvez, quem sabe, um outro público.*”<sup>14/15</sup>

---

<sup>10</sup> “*the site of art begins to diverge from the literal space of art, and the physical condition of a specific location recedes as a primary element in a conception of a site.*”

Ibid, p.19

<sup>11</sup> Cf. SCHULZ-DORNBURG, Julia – [op. cit.]. p.9

<sup>12</sup> BOTT, Gerhard Apud ibid. p.9

<sup>13</sup> Isabel Carlos (portuguesa) é curadora, e crítica de arte desde 1991. Tem um mestrado em Estudos da Media, e é doutorada em Filosofia. Foi consultora de exposições para ‘*Lisboa 94 Capital Europeia de Cultura*’; foi cofundadora e subdiretora do *Instituto de Arte Contemporânea* do Ministério da Cultura (1996-2001); organizou as exposições portuguesas para a *Bienal de São Paulo* em 1996 e 1998 e para a *Bienal de Veneza* em 2001; foi membro do júri na *Bienal de Veneza* em 2003, diretora artística da *Bienal de Sydney* em 2004, curadora do Pavilhão de Portugal na *Bienal de Veneza* em 2005, e curadora da 9ª *Bienal de Sharjah* (Emiratos Árabes Unidos) em 2009. Desde Abril de 2009, é diretora do *Centro de Arte Moderna* (CAM) na Fundação Calouste Gulbenkian. A 25/02/2012 integrou o debate na conferência de entrega de prémios do concurso ‘*Performance Architecture*’.

<sup>14</sup> CARLOS, Isabel – *Performance, Arquitetura, Museu e outras dificuldades*. p.112

<sup>15</sup> Contrapondo esta crença de William Rubin, a autora Isabel Carlos afirma que tanto a arte como a performance arquitetónica são plausíveis de pertencer ao museu ou ao local expositivo. Justificando-o exatamente através de ‘*site-specificity*’ - a criação de obras específicas para um determinado local. A autora subverte assim a crença de que o museu é um lugar genérico, e explica-o como um lugar arquitetónico, pré-existente, que juntamente com a obra de arte originam uma nova identidade:

*“O que me parece então estar em causa quando se parte para uma atitude de criar uma obra para um espaço determinado, pré-existente, como é o caso de muita da arte contemporânea hoje, o que se passa é*



Este processo de democratização da arte, procurava uma maior ligação com o seu público, indo ao seu encontro no espaço público, palco do mundano, dos seus fluxos quotidianos. Os artistas minimalistas foram substituindo os métodos convencionais de apresentação da obra de arte, tal como o pedestal, em favor de uma implantação direta sobre as superfícies do espaço público - como as ruas, praças e parques.

De facto, poderia esperar-se um grande impacto, fosse positivo ou negativo, num mais abrangente público, já que a obra de arte fazia agora parte das suas vidas quotidianas.

'Site-specific art'  
no Reino Unido

Claro que o contexto histórico-cultural de diferentes geografias proporcionou diferentes condições para a génese da arte 'site-specific'.

No caso do continente Europeu, onde a arquitetura modernista vigorou num pós-segunda Grande Guerra, a arte pública veio procurar humanizar esta mesma arquitetura. A intervenção dos artistas no espaço público foi motivada pela vontade de preencher o vazio existente entre as disciplinas da arte e da arquitetura, mas também pela possibilidade de expansão do mundo da arte e do papel dos artistas enquadrados no crescimento do mercado internacional de arte.

Segundo o autor Jeremy Hunt<sup>16</sup>, "*A arte pública foi vista como agregadora das possibilidades humanistas e sensíveis da arte com a experiência brutalista, tecnológica e comercial da arquitetura.*"<sup>17</sup>

No Reino Unido, esta 'humanização da arquitetura' através da arte, com um olhar incidente nos espaços públicos, pode fundamentar-se nas diversas atividades administrativas que se vieram a desenvolver desde o início da década de 1970. O autor Jeremy Hunt aponta-nos alguns destes momentos, como a exposição de 1970 de arte em espaços públicos organizada por Peter Stuyvesant, a exposição de 1980 na *Serpentine Gallery* denominada de '*Paint the Town Green*', e ainda, a conferência de

---

*que o artista ou o curador, ao tomar essa decisão, está precisamente a conjugar o lugar simbólico da obra de arte com o lugar arquitetónico, ou seja, o lugar que procede a uma criação de identidade, que é simultaneamente simbólico e real.*"

Ibid. p.114

Clarifica ainda, que com uma intervenção específica o museu, ou o lugar expositivo, pode sofrer a transformação de 'sítio' para 'lugar':

*"Porque já assinalaram muitos estetas e críticos do fenómeno arquitetónico, um sítio é apenas um sítio, um espaço vazio (ou melhor um não espaço, uma neutralidade), um bocado de qualquer coisa. Quando nele se intervém - com uma obra de arquitetura (...) - o sítio passa a ser lugar.*

*É provável que os museus e as galerias, com toda a quantidade de meios de conservação e vigilância, com as suas paredes brancas, cada vez mais iguais entre si, dizia eu, que os museus e as galerias sejam cada vez mais sítios. Apenas sítio.*

*E que só com uma intervenção específica passem a ser lugares."*

Ibid. p.115

<sup>16</sup> Jeremy Hunt (britânico) é curador, editor e historiador de arte. Formou-se em História de Arte na Universidade de Essex. Mais tarde, no *Goldsmith's College* especializou-se em Arte Britânica do século XX, particularmente '*The Independent Group*' e Arte Britânica dos anos 50. Atualmente edita e publica a revista '*Art & Architecture Journal*', que debate arte pública e arquitetura. Encontra-se envolvido na gestão de encomendas de arte pública. E desde meados da década de 1980 que participa na gestão da organização '*Art & Architecture*' no Reino Unido, promovendo uma maior colaboração em artistas e arquitetos.

<sup>17</sup> HUNT, Jeremy – *O princípio de Ozimandias*. p.89



1982 no ICA – *Institute of Contemporary Arts*, em Londres, que originou o grupo de pressão ‘*Art & Architecture Society*’.<sup>18</sup>

Esta administração da arte pública baseou-se, inicialmente, num sistema ‘*top-down*’, isto é, num regime de imposição vindo do topo, comissariado por “*apparatchiks ou ‘filantropos hiperativos’ (...)* Um cartel formado pelo arquiteto, pelo cliente investidor, pelo comissário de arte - e pelo artista - decidiam a forma e a direção da atividade cultural.”<sup>19</sup> Por esta mesma razão, a participação pública da comunidade local era extremamente restrita, ou mesmo inexistente.

No entanto, este sistema parece ter vindo a inverter. Atualmente, existe a possibilidade do cidadão de ter voz nas decisões públicas referentes à sua localidade, tornando a arte pública cada vez mais democrática. O conluio administrativo que ‘impunha cultura de arte’ tem dado lugar a um sistema de curadores e consultores independentes de arte pública, permitindo que esta cultura seja conduzida por artistas orientados para a comunidade. Será neste mais recente contexto que emerge o conceito ‘*site-specific*’: “*A sítio-especificidade reconhece, como um elemento de comunicação essencial, o campo onde a arte se envolve com uma noção coletiva de espaço público.*”<sup>20</sup>

Os artistas desempenham agora um novo papel, trabalham em conjunto com a comunidade, para definir e interpretar a noção de espaço público, promovendo a discussão e a negociação. Este processo de pensar para um lugar específico reconhece a efemeridade inerente ao resultado, uma vez que o lugar em questão integra o espaço público, e este é caracterizado por movimento e mutabilidade constante. Não obstante, Hunt refere que “*O processo de organizar obra envolvendo discussão pública é tão importante como o produto artístico, e pode mesmo substituir a expectativa de um objeto de arte.*”<sup>21</sup>

O trabalho da/o artista abraça, cada vez mais, uma responsabilidade social, uma atitude cívica, ao envolver participativamente o espectador local no processo de conceção de um objeto ou evento artístico, para o espaço público do seu meio envolvente.

Segundo o autor, o termo ‘*Site-specificity*’ reúne a chamada ‘arte de *atelier/museu*’ com ‘*Agit-prop*’, com consideração ao lugar e ao processo.<sup>22</sup>

Três paradigmas da arte pública nos E.U.A, segundo Kwon

Do outro lado do Atlântico, mais concretamente, nos Estados Unidos da América, surgiriam também este tipo de ações administrativas com o intuito de promover a arte ‘*site-specific*’ em espaços não-institucionais. A autora Miwon Kwon refere que, apesar de tais iniciativas terem tido uma maior pujança em 1974, - na verdade, temporalmente muito próximas das que ocorreram no Reino Unido -, formas de práticas artísticas ‘*site-specific*’ já teriam emergido em meados da década de 1960, sob orientação das organizações ‘*Art-in-Architecture Program of the General Services Administration*’ em 1963, e ‘*Art-in-Public-Places Program of the National Endowment for the Arts*’ em 1967.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Cf. Ibid. p.89-90

<sup>19</sup> Ibid. p.90

<sup>20</sup> Ibid. p.90

<sup>21</sup> Ibid. p.91

<sup>22</sup> Cf. Ibid. p.102

<sup>23</sup> Cf. KWON, Miwon – [op. cit.]. p.57





No seu livro *‘One place after another: site-specific art and locational identity’*, Miwon Kwon explica que, ao longo da história do movimento moderno de arte pública nos Estados Unidos da América, podem ser identificados três distintos paradigmas. Nominando o primeiro de ‘modelo arte-nos-espacos-públicos’, o segundo por ‘modelo arte-enquanto-espaco-público’ e o terceiro de ‘modelo arte-de-interesse-público’.<sup>24</sup>

1º  
‘modelo arte-nos-  
espacos-públicos’

Este primeiro paradigma - ‘modelo arte-nos-espacos-públicos’- vigorou entre meados da década de 1960 e meados de 1970. De forma semelhante à reação da arte pública em relação à arquitetura modernista do pós-guerra no continente europeu, também nos Estados Unidos as obras de arte pública pretendiam contribuir para amenizar o que podia ser compreendido como os efeitos nefastos do repetitivo e monótono estilo funcionalista, que representava a arquitetura modernista norte-americana.<sup>25</sup>

Como a própria nomenclatura sugere, estas intervenções artísticas estariam localizadas em espaços públicos, contudo seriam indiferentes às condições particulares do local, e aos possíveis usuários do espaço público. *“Em si mesmos, eles [os objetos artísticos] não tinham qualidades distintas que os qualificassem de «públicos» exceto talvez o seu tamanho e escala. O que os legitimava de arte «pública» era simplesmente a sua implantação no exterior ou em localizações condenadas a serem públicas, devido essencialmente à sua «abertura» e acesso físico ilimitado”*.<sup>26</sup>

Apesar da sua acessibilidade física, a arte pública, tanto quanto o vigente estilo arquitetónico modernista, mantinha-se inacessível, indecifrável e desprovida de significado para uma audiência generalizada. Estas esculturas abstratas modernistas consistiriam em ampliações de obras de arte que normalmente se encontrariam nos espaços de arte institucionalizados, como museus ou galerias de arte.

O facto de estas intervenções não implicarem qualquer compromisso público ou demonstrarem qualquer preocupação social, tornava este desinteresse recíproco. Este modelo de arte pública era visto com estranheza, e eram vistas como imposições marcantes no espaço público.

Assim como aconteceu no Reino Unido, a inclusão de artistas nas equipas de desenvolvimento dos espaços públicos urbanos, lado a lado com os arquitetos e *designers* urbanistas, veio reforçar o preceito da influência humanizadora da arte pública.

2º  
‘modelo arte-  
enquanto-  
espaco-público’

No ano de 1974, a organização *‘National Endowment for the Arts’* altera os seus princípios de atuação com o intuito de estipular que as especificidades do lugar deveriam influenciar, senão mesmo determinar, o resultado final da intervenção artística.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> No idioma original, a autora intitula o primeiro modelo de *“Art-in-public-places”*, o segundo *“art-as-public-spaces approach”*, e o terceiro de *“art-in-the-public-interest model”*. Cf. Ibid. p.60

<sup>25</sup> Cf. Ibid. p.64

<sup>26</sup> *“In and of themselves, they had no distinctive qualities to render them «public» except perhaps their size and scale. What legitimated them as «public» art was quite simply their siting outdoors or in locations deemed to be public primarily because of their «openness» and unrestricted physical access”*. Ibid. p.60

<sup>27</sup> Cf. Ibid. p.67



1 | 2. 'Tilted Arc' de Richard Serra, 1981-1898

Em 1979, foi esta mesma organização que viria a recomendar o artista Richard Serra ao Programa *'Art-in-Architecture'* para conceber uma escultura urbana *'site-specific'* para a *Federal Plaza* na cidade de Nova Iorque. A obra, denominada de *'Titled Arc'*<sup>28</sup>, foi construída em 1981, contudo, logo em 1989, foi retirada da praça, já que viria a provocar controvérsia e debate público.

Para Serra, trabalhar contra o lugar, era análogo a trabalhar contra a ilusão modernista de autonomia artística. Segundo o artista, as obras de arte *'site-specific'* enfatizavam a comparação entre duas linguagens diferentes - escultura e a arquitetura - e, por isso, podiam usar a linguagem de uma para criticar a linguagem da outra. Como a arquitetura serviria de material de manifesto 'das ideologias questionáveis e do poder político', com a obra *'Titled Arc'* o artista pretendia expor e subverter a linguagem da arquitetura modernista. Portanto, para este artista, trabalhar *'site-specific'* significaria trabalhar contra a arquitetura.<sup>29</sup>

Segundo Kwon, passados quinze anos da remoção da obra de Richard Serra da *Federal Plaza*, de forma a reforçar o significado de *'site-specificity'*, o artista escreveu uma carta ao diretor do programa *'Art-in-Architecture'* dos Serviços Gerais de Administração em Washington D.C. que afirmava que *'Titled Arc'* foi "*comissariado e desenhado para um lugar particular: Federal Plaza. É uma obra 'site-specific' e por isso não pode ser relocada. Remover a obra é destruir a obra*".<sup>30</sup>

As autoras Sarah Bonnemaison<sup>31</sup> e Ronit Eisenbach<sup>32</sup>, no seu livro *'Installations by architects, Experiments in building and Design'*, apontam a artista Mary Miss como uma referência da década de 1970 para a arte pública *'site-specific'*. "*Ela descreve o seu trabalho enquanto agarrado ao contexto do lugar: ela constrói situações onde o*

---

<sup>28</sup> A escultura consistia numa chapa sólida de aço *cor-ten*, que como o próprio nome indica era ligeiramente 'arqueada', medindo cerca de 36.6 metros de comprimento (*120 feet long*), e 3.66 metros de altura (*12 feet high*). Esta escultura dividia o espaço da praça, bloqueando pontos de vista e possibilidades de circulação aos usuários da praça.

<sup>29</sup> Cf. KWON, Miwon – [op. cit.], p.75

<sup>30</sup> "*commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza. It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work.*"

SERRA, Richard Apud ibid. p.12

<sup>31</sup> Sarah Bonnemaison (canadiana) é arquiteta, autora, e investigadora. Ela formou-se em arquitetura no *Pratt Institute* em New York, e mais tarde, tirou um mestrado em ciências de arquitetura no *Massachusetts Institute of Technology*. Doutorou-se em geografia humana na *University of British Columbia*, onde explorou a temática 'arquitetura de comemoração'. Atualmente é uma professora associada na *Dalhousie University*, e investigadora no *Nova Scotia College of Art and Design*. Desenvolveu especial interesse por arquiteturas leves e tensionadas; estruturas desmontáveis; o movimento humano e a forma arquitetônica; instalações arquitetônicas; cenografia e urbanismo temporário dos festivais; turismo e os seus efeitos na cultura local; história das paisagens; e ainda, memória e a cidade.

<sup>32</sup> Ronit Eisenbach (israelita) é arquiteta, artista e curadora. Formou-se tanto em Belas-Artes como em arquitetura na *Rhode Island School of Design*, e mais tarde, tirou um mestrado em arquitetura na *Cranbrook Academy of Art*. Atualmente, é uma professora associada da *University of Maryland School of Architecture, Planning & Preservation*. Enquanto educadora e profissional com uma prática espacial multidisciplinar - combinando arte, arquitetura e *design* -, ela explora como é que a percepção subjetiva, e objetos invisíveis e efêmeros afetam o entendimento e a experiência do lugar. 'Pensar fazendo' e redefinindo percepção levou-a a lecionar uma série de *'situation-based design-build studios'* [disciplinas conceção-construção baseado em situações], que enquadram elementos de arquitetura como a luz, a cor, o espaço, e a sombra.



3. '44th Precinct Police Station' de John Ahearn, 1991

*visitante se torna consciente de vários fatores do lugar, como a sua história, a sua ecologia, ou aspetos ambientais que até então tinham passado despercebidos.*”<sup>33</sup>

Além da sua incidência contextual do lugar, a artista encorajava a colaboração com a comunidade, expandindo a audiência artística de forma a incluir um público mais abrangente, e a comprometer observadores enquanto participantes ativos.

No final da década de 1980, aquando da remoção de *'Titled Arc'*, esta preocupação, latente ao trabalho de Mary Miss, de uma audiência participativa e envolvimento da comunidade local na conceção da obra de arte, tornou-se significativa para a arte *'site-specific'*. A um nível burocrático, este diálogo entre a/o artista e a sua audiência imediata, significava uma expansão à inclusão de representantes da comunidade não artística nos painéis de seleção e revisão das comissões de arte pública.

Esta redefinição de trabalhos *'site-specific'* fazia agora uma clara distinção entre audiência observadora e participativa. Neste contexto, intensificaram-se as práticas artísticas *'community-based'*<sup>34</sup> *site-specificity* [sítio-específicas orientadas para a comunidade].

Estas práticas *'community-based site-specificity'* pressupunham uma unidade de identificação entre a/o artista e a comunidade, e entre a comunidade e a obra de arte.

Para Miwon Kwon, a comissão para *'44th Precinct Police Station'*, em *South Bronx*, atribuída ao artista John Ahearn<sup>35</sup>, consiste na intervenção que melhor demonstra este segundo modelo - *'arte-enquanto-espaco-público'*. Para Ahearn, o significado da obra de arte residia na interação entre o/a artista e a comunidade. Na medida que *'site'* era entendido como uma entidade social, ou uma *'comunidade'*, *“a ‘assimilação da/o artista’ relativo a uma comunidade coincide agora com a ‘integração de uma obra de arte’ com o lugar. O objetivo principal de integração e harmonia em termos de um desenho urbano unificado é reorganizado em torno da capacidade ‘performativa’*

---

<sup>33</sup> *“She describes her work as grounded in the context of a place: she constructs situations where the visitor becomes aware of the site’s history, its ecology, or aspects of the environment that have previously gone unnoticed.”*

BONNEMAISON, Sarah; EISENBACH, Ronit – *Installations by Architects, Experiments in Building and Design*. p.17

<sup>34</sup> A propósito do termo *'community-based'*, a autora Miwon Kwon tenta clarificar que *'comunidade'* não tem de estar automaticamente relacionado a uma área geográfica, ao invés, pode estar relacionado com um passado comum, podendo ser relativo à história ou raça.

Cf. KWON, Miwon – [op. cit.]. p.94

<sup>35</sup> Kwon clarifica porque é que John Ahearn seria a escolha óbvia para esta comissão, que teria um painel de seleção que incluía representantes da comunidade não-artista:

*“According to Tom Finklepearl, former Director of New York City’s Percent for Art program, Ahearn «was an obvious choice because he lived closed to the station, enjoyed a good critical reputation, and had already spent many years interacting with the community (...). He was well acquainted with the specific nature of the community within which the commission was sited, and worked in a figurative style that is considered accessible».”*

Ibid. pp.83-84



4 | 5. *'Full Circle'* de Suzanne Lacy, *'Culture in Action'* 1993

da/o artista de se tornar um com a comunidade.”<sup>36</sup> Esta unicidade torna-se um pré-requisito para a/o artista poder representar legitimamente a comunidade.<sup>37</sup>

Estas práticas ‘community-based site specificity’ acolhem, como objetivo central, a criação de um trabalho - seja um objeto, evento ou processo -, em que os membros de uma comunidade se reconhecem, não num sentido criticamente implicados, mas afirmativamente representados e validados. Este tipo de práticas promove a integração social, fortificando o sujeito participativo. Ao mesmo tempo, protege-o de condições de exclusão social, fragmentação econômica e marginalidade política que ameaçam, diminuem, excluem, marginalizam, contradizem, ou mesmo destroem o sentido de identidade. Resumido, a obra de arte deve afirmar, em vez de perturbar o sentido próprio do sujeito observador.<sup>38</sup>

3º  
‘modelo arte-de-  
interesse-público’

‘Culture in Action’ consiste numa exposição de arte pública que ocorreu em 1993, cujas obras, segundo Kwon, melhor exemplificam o terceiro modelo ‘arte-de-interesse-público’.<sup>39</sup> O trabalho resultante desta exposição não foi definido por objetos

<sup>36</sup> “the «artist’s assimilation» into a given community now coincides with the «art work’s integration» with the site. The prior goal of integration and harmony in terms of unified urban design is reorganized around the «performative» capacity of the artist to become one with the community.

”Ibid. p.95

<sup>37</sup> No capítulo “The (un)sittings of community”, a autora Miwon Kwon aponta os perigos do termo ‘unicidade’.

A facilidade com que a identidade de determinados grupos comunitários tem sido correspondida com um assunto social particular, tem favorecido algumas parcerias artísticas. Este tipo de abordagem pré-concebido tanto de artistas como de patrocinadores traz consequências práticas - menos ambiguidade, maior controle do processo de colaboração, maior previsibilidade, maior facilidade de projetar resultados, facilidade de promoção e instrumentalização -, que proporcionou uma popularização de uma fórmula burocratizada de ‘community-based art’: “artist + community + social issue = new critical/public art”.

A identidade como um ponto essencial neste tipo de projetos, consiste no elemento comum - seja um traço genético, um conjunto de preocupações sociais, ou território geográfico - entre a comunidade, e esta e a/o artista. Contudo, não é possível representar na sua totalidade, e num imediato, tanto a/o artista, como o grupo, ou mesmo algum dos seus elementos individuais, por um redutor ponto de identificação. O que permanece invisível nestes processos são as forças mediadoras dos enquadramentos institucionais e burocráticos que direcionam estas produções de identidade.

Miwon Kwon acredita que os artistas, críticos, curadores, instituições artísticas, e organizações financiadoras são pressionados a pensar e agir sobre uma visão idealista de comunidade, como se esta existisse enquanto uma entidade social coerente, que aguarda divulgação. Nesta linha de pensamento, a autora conclui que ‘community-based art’ funciona como um ‘engenharia social suave’ para atenuar, em vez de abordar, tensões comunitárias e para distrair, em vez de focar, nas dissatisfações legítimas que muitos grupos comunitários sentem relativamente à distribuição desigual dos existentes recursos culturais e económicos.

Cf. Ibid. pp.146; 151-153

“Which is to say, community-based art «on the streets», despite the «real-life» siting, serves a disciplinary purpose just as do art museums.”

Ibid. p.153

<sup>38</sup> Cf. Ibid. p.97

<sup>39</sup> Nomenclatura de Arlene Raven: “According to Raven, art in the public interest is activist and communitarian in spirit; its modes of expression encompass a variety of traditional media, including painting and sculpture, as well as nontraditional media - «street art, guerrilla theater, video, page art, billboards, protest actions and demonstrations, oral histories, dances, environments, posters, murals». Most importantly, she has argued, art in the public interest forges direct intersections with social issues. It encourages community coalition-building in pursuit of social justice and attempts to garner greater institutional empowerment for artists to act as social agents.” Ibid. p.105





materiais, mas por processos efêmeros de interação entre os participantes locais e os artistas, que não seriam restritos *a priori*, pelo tempo de duração da exposição. Este tipo de práticas artísticas viria a ser teoricamente elucidado pela artista Suzanne Lacy com o termo *'new genre public art'*.<sup>40/41</sup>

Os artistas enquadrados neste modelo procuram não se restringir nem a convenções artísticas nem a espaços institucionais de produção artística, como os estúdios, museus ou galerias. Ao invés, eles escolhem trabalhar em lugares 'reais', com pessoas 'reais', abordando assuntos do cotidiano: *"'new genre public art' também insiste numa mudança das tendências universalistas do modernismo abstrato, para celebrar em contrapartida as realidades particulares das pessoas 'normais' e as suas experiências do 'dia-a-dia'."*<sup>42</sup>

Este modelo redireciona o foco da/o artista para a audiência, do objeto para o processo, da produção para a recepção, e enfatiza a importância de um compromisso direto com grupos de audiência particulares, que idealmente colaborassem em coautoria.<sup>43</sup>

A reforçar este sentido de coautoria entre a/o artista e a audiência, surge também Claire Bishop. Esta autora defende que em *'new genre public art'* o ênfase nos processos sociais destes projetos coletivos é tão possante, que o papel autoral do artista é sacrificado de forma a redistribuir propriedade e 'capacitação' (*'empowerment'*) para os participantes coprodutores.<sup>44</sup>

Uma outra preocupação que surge com a *'new genre public art'* é a distinção de *'site'* e *'place'* - ambos com tradução de 'lugar' na língua portuguesa. O autor Jeff Kelley define o primeiro enquanto uma localização abstrata, e o segundo como uma cultura íntima e particularizada interligada a uma região geográfica. *"Associando 'site' com modelos anteriores de arte pública e 'place' com 'new genre public art', Kelley pretende enaltecer a consciência social limitada de 'site-specificity' conforme evidenciado particularmente nas práticas do 'modelo arte-enquanto-espaço-público.'"*<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Para a autora Suzanne Lacy, *"new genre public art"* consistia num compromisso intensivo com as pessoas locais do lugar de intervenção, envolvendo comunicação e interação direta durante um período de tempo extenso. A arte pública estabelecia-se sobre princípios éticos e de responsabilidade social.

Cf. Ibid. p.82

<sup>41</sup> *"«Culture in Action» affirmed Lacy's claim that «what exists in the space between the words public and art is an unknown relationship between artist and audience, a relationship that may 'itself' be at the art work»."* In ibid. p.105

<sup>42</sup> *"new genre public art also insists on a move away from the universalizing tendencies of modernist abstraction, to celebrate instead the particular realities of ordinary people and their everyday experiences."* Ibid. p.107

<sup>43</sup> Cf. Ibid. pp.106-107

<sup>44</sup> Cf. JESPERSEN, Line Marie Bruun – *Collective reception of art in public space*. pp.101-102

<sup>45</sup> *"In associating the «site» with previous models of public art and «place» with new genre public art, Kelley means to highlight the limited social consciousness of site specificity as evidenced particularly in the art-as-public-space mode of practice."*

KWON, Miwon – [op. cit.]. p.109



‘Place-specific art’  
ou ‘arte situada’

A autora Nancy Duxbury<sup>46</sup>, na introdução do livro *“Animation of Public Spaces through the Arts: Toward more Sustainable Communities”*, afirma que:

*“As iniciativas de arte pública são muito variadas - podem incluir instalações visuais/escultóricas, performances e ações performativas, ou podem traduzir-se na conceção e criação de permutas e processos sociais para construir capacidades e reforçar as ligações no seio das comunidades. A arte no espaço público deve chamar a atenção e alcançar uma audiência dentro de espaços dominados pelas ‘funcionalidades da vida quotidiana’ e a ‘atenção estrita da economia da cidade’.”*<sup>47</sup>

Segundo Gabriela Vaz Pinheiro, as limitações dos ideais modernistas - como é o caso do distanciamento da vida quotidiana - acabaram por ser também as limitações da arte minimalista *‘site-specific’*. As práticas mais recentes de arte pública *‘site-specific’*, que abordam contextos sociais, parecem desprovidas de objetivos idealistas e mais incidentes nas ideias de participação.<sup>48</sup>

*“Dentro deste contexto, torna-se o lugar (site) menos o território sólido em que a obra se enraíza fisicamente, e a política mais um conjunto de agentes propiciadores ativamente mantidos a uma distância possível pelo desejo de independência dos/as artistas.”*<sup>49</sup> A autora retoma aqui a distinção entre *‘site’*, enquanto localização geométrica e abstrata da obra de arte *‘site-specific’*, e *‘place’*, enquanto a nova localização de obra de arte referentes a níveis de experiência e temporalidade que a obra *‘site-specific’* não contemplava.

Também Miwon Kwon refere que nas práticas artísticas *‘site-oriented’* a definição de lugar, desde a década de 1970, tem sofrido uma mutação de uma localização física para um vetor discursivo.<sup>50</sup> Estas formas de arte que entusiasticamente abordam questões sociais, e que por norma comprometem uma colaboração participativa com a audiência para a conceção e produção da obra, são tidas como meios para fortalecer a capacidade da arte de integrar a organização sociopolítica da vida contemporânea. Neste sentido, a possibilidade de conceber um sítio como algo mais do que um lugar - com todos os seus contextos históricos, políticos, sociais, etc. - constitui um importante avanço conceptual na redefinição do papel público da arte e dos artistas.<sup>51</sup>

Na tese de doutoramento de Gabriela Vaz Pinheiro, intitulada *“Art from Place: The Expression of Cultural Memory in The Urban Environment and in Place-Specific Art Interventions”*, a autora introduz o termo *‘place-specific’*. Segundo a autora, um dos principais fatores que diferenciam as práticas *‘site-specific’* das *‘place-specific’* é o lugar dado às audiências. O sucesso destas últimas depende da resposta das audiências. Dado que estas obras são de carácter temporário e caracterizam-se pela sua

<sup>46</sup> Nancy Duxbury é uma investigadora sénior e coordenadora do grupo de investigação ‘Cidades, Culturas e Arquitetura’ no CES (Centro de Estudos Sociais), da Universidade de Coimbra, em Portugal. É também professora adjunta em *School of Communication*, na *Simon Fraser University*, no Canadá. Os seus interesses de investigação incluem cultura e desenvolvimento sustentável, políticas e planeamento cultural, e integração de considerações culturais dentro de iniciativas de planeamento mais abrangentes.

<sup>47</sup> DUXBURY, Nancy – *Da «arte na rua» à construção de comunidades mais sustentáveis*. p.39

<sup>48</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Da especificidade à transferibilidade, debatendo práticas artísticas place-specific*. p.16

<sup>49</sup> Ibid. p.16

<sup>50</sup> Cf. KWON, Miwon – [op. cit.]. p. 29

<sup>51</sup> Cf. Ibid. p.29



componente participativa, “O lugar dado à(s) audiência(s) e logo, à recepção, acomoda uma versatilidade e transitoriedade que (...) o observador descrito pelo minimalismo, não possui.”<sup>52</sup>

Esta ‘versatilidade e transitoriedade’ de que fala, por serem parte do nosso cotidiano, caracterizam também o processo de trabalho da artista: “Prefiro a palavra ‘place’, ‘situation’ ou contexto porque todas elas nos falam de uma fluidez que, acho, corresponde não só à forma como grande parte dos artistas e arquitetos trabalham hoje em dia, mas também porque as condições em que vivemos nos demandam tal fluidez.”<sup>53</sup>

A autora faz ainda a distinção entre ‘context-specificity’ - e conseqüentemente ‘place-specificity’ -, de ‘context-dependency’, no sentido em que as obras ‘context-specificity’ podem transportar significados de outros ‘momentos’. A materialidade não é mais ‘do momento’, ao invés, o que a arte consegue refletir consiste num eco de múltiplos significados que se encontram num dado lugar, com a devida atenção à ação temporal.<sup>54</sup> A propósito das práticas artísticas ‘contextualizadas’, Gabriela Vaz Pinheiro refere-se ao termo ‘situation’ da autoria de Claire Doherty: “‘Situations’ descreve as condições sob as quais muitas obras de arte contemporâneas hoje em dia são criadas. Chamamos ‘situadas’ a essas práticas artísticas para as quais a ‘situação’ ou o ‘contexto’ é frequentemente o ponto de partida.”<sup>55</sup>

Triade  
lugar (place) /  
obra ‘situada’ /  
sujeito múltiplo

Regressando ao assunto inicial deste texto, interessa-nos reconsiderar a tríade ‘lugar (‘site’) - obra - observador’. Como pudemos conferir, nas práticas artísticas ‘sítio-específicas’ estas coordenadas foram sofrendo mutações ao longo do tempo.

O ‘lugar’ consiste agora numa dimensão espacial produzida socialmente, sendo ‘site’ convenientemente substituído pelo termo ‘place’. Já ‘observador’ deixa de constituir uma entidade abstrata para se tornar num sujeito múltiplo, refletindo a ideia de multiplicidade na identidade dos lugares.<sup>56</sup> “Se no âmbito das formas Minimalistas da site-specificity o sítio (site) e o observador são feitos à imagem da obra, isto é: abstratos; (...) em formas mais contemporâneas de trabalhar, os termos em questão tornam-se múltiplos, e são as obras que são feitas à imagem do observador enquanto sujeito múltiplo, e do sítio enquanto lugar.”<sup>57</sup> Se reescrevêssemos esta trilogia ficaria algo como ‘lugar (‘place’) - obra (‘situada’ pelo sujeito múltiplo e pelo lugar social) - sujeito múltiplo (artistas, e audiência observadora e participativa)’.

<sup>52</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Da especificidade à transferabilidade, debatendo práticas artísticas place-specific* [op. cit.]. pp.16-17

<sup>53</sup> *Entrevista com Gabriela Vaz Pinheiro: A programação de Arte e Arquitetura da Guimarães 2012.* p.58

<sup>54</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Art from place: the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions.* p.182

<sup>55</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Performance Architecture, Da intervenção do espaço público como potenciadora de ação e futuro* [op. cit.]. p.29

<sup>56</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Da especificidade à transferabilidade, debatendo práticas artísticas place-specific* [op. cit.]. p.20

<sup>57</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Curadoria do local – Algumas abordagens da prática e da crítica* [op. cit.]. p.69



6 | 7. 'Solo' de Gabriela Vaz Pinheiro, 2003

Da ‘especificidade’  
à ‘transferabilidade’

Todavia, a autora Gabriela Vaz Pinheiro trabalha agora sobre um outro conceito, fruto de uma mais recente investigação, que se denomina por ‘transferabilidade’. “*Hoje não estou completamente certa de que a ideia de uma forma de trabalhar «place-specific» não se tornou ela mesma não específica. (...) a ideia de transferência parece-me agora conter um potencial muito mais interessante que a ideia de especificidade.*”<sup>58</sup>

Segundo a autora, foram as práticas artísticas ‘place-specific’ que, acopladas ao processo de globalização, despoletaram o debate sobre a autenticidade em cultura, e por conseguinte, nos lugares. Este procedimento incidiu em algo de mais dinâmico do que de específico, o que Pinheiro chama de transferabilidade.<sup>59</sup>

A autora interessa-se por “*(...) trabalhar em modos em que a obra e o fazer incorporem mudança (e becoming). Este tipo de trabalho permite ser mudado e removido, permite ser retrabalhado a partir de diferentes locações e contextos diversos, mas também permite que estas determinantes existam de forma intrínseca à sua própria produção.*”<sup>60</sup>

Estas formas de arte pública, que privilegiam a mobilidade, caracterizam-se pelo seu carácter performativo, e incidência no processo da obra - mais do que nos seus resultados. A estes últimos, a autora denomina-os de ‘fechamentos temporários de significado’, consistindo em momentos que promovem o contacto entre a obra e a audiência, contudo, antecipam, simultaneamente, um diferente estádio ou um próximo deslocamento de lugar.<sup>61</sup>

Gabriela Vaz Pinheiro, enquanto artista, tem realizado projetos que foram ‘movidos’ entre vários lugares, outros que pretenderam refletir sobre o processo de deslocação ou sobre o estado de ‘in-betweeness’, e outros ainda que procuraram ligações simbólicas entre diferentes locações.<sup>62</sup> Uma das suas obras que exemplifica o conceito de transferabilidade é ‘Solo’<sup>63</sup>, realizada a propósito do projeto ‘Dialogue’, em Bristol, no Reino Unido.

<sup>58</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Da especificidade à transferabilidade, debatendo práticas artísticas place-specific* [op. cit.]. p.17

<sup>59</sup> Cf. Ibid. pp.21-22

<sup>60</sup> Ibid. p.22

<sup>61</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Curadoria do local – Algumas abordagens da prática e da crítica* [op. cit.]. p.72

<sup>62</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Da especificidade à transferabilidade, debatendo práticas artísticas place-specific* [op. cit.]. p.22

<sup>63</sup> “*Uma troca de palavras com o acordeonista do Porto, um dos primeiros músicos que filmei, tinha no entanto provocado um pensamento que viria mais tarde a revelar-se crucial no desenvolvimento do projeto. Ele disse: - «Já toquei em muitos lados, menina, mas nunca no estrangeiro.» - «E gostaria de tocar no estrangeiro?» perguntei-lhe. - «Claro que sim, menina, claro que sim, mas acho que nunca vai acontecer.» Dialogue permitiu-me dar-lhe essa oportunidade. As imagens vídeo foram recolhidas numa esquina de rua e protagonizam o acordeonista, bem conhecido na cidade do Porto. Mas Solo não é só uma peça em vídeo. Queria estabelecer uma ponte entre as duas cidades, Porto e Bristol, de uma forma que expressasse uma direção dupla (...) Em vez disso, quis criar uma forma de retorno que traria o trabalho de volta às ruas do Porto.*

*Decidi fazer um CD pirata com uma das músicas que o acordeonista tocou para a câmara. O vídeo foi projetado sem som, numa montra de um conhecido cinema de Bristol junto ao canal. O som vive nos CDs que foram colocados em expositores de cartão feitos para o efeito, para que o público deixasse a contribuição de uma ou duas moedas em troco de ter acesso à música. O resultado desta contribuição foi entregue ao músico de rua em Portugal, assim realizando o retorno do projeto à cidade do Porto. O principal (e simples) objetivo era que o músico fosse posto frente a uma audiência distante e estrangeira*





Porque fazemos parte de um mundo globalizado, vivemos, de forma implícita, numa dicotomia global/local. Para Gabriela Vaz Pinheiro, a arte e o pensamento que são produzidos não podem ter a pretensão de existir isoladamente deste processo de multiplicidade. No entanto, surge a aparente contradição, no que respeita ao aumento de artistas que escolhe trabalhar ‘localmente’, a par com a expansão deste ‘mundo sem fronteiras’. A autora acredita que se deve à ideia de transferabilidade, mais do que qualquer tipo de especificidade. Não considera que se trate de uma antítese, mas antes de fluidez.<sup>64</sup>

---

*e que o reconhecimento desta lhe fosse devolvido. A trajetividade do trabalho foi assim testada ficando também estabelecida a sua ocorrência em conexão com a especificidade do projeto Dialogue (que chamou a si um programa site-specific).”*

Ibid. pp.22-23

<sup>64</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Curadoria do local – Algumas abordagens da prática e da crítica* [op. cit.]. pp.77-76



## ***Contaminações entre Arte e Arquitetura***

Começámos o texto por debater intervenções ‘situadas’ no espaço público, sustentando a nossa pesquisa com práticas do campo artístico. Claro que em última instância o mote deste trabalho consiste no estudo de ações arquitetónicas, e porque acreditamos que a tríade *‘lugar (place)/obra situada/sujeito múltiplo’* se pode rever tanto em intervenções de carácter artístico como arquitetónico, pretendemos agora reforçar esta hipótese, explorando o tema da transdisciplinaridade - entendendo-a como a transversalidade entre as disciplinas da arte e arquitetura -, inerente às recentes práticas arquitetónicas que não se norteiam exclusivamente pelo ‘código tradicional’ da cultura arquitetónica.

Dissonâncias

Constitui um facto que cada disciplina tem necessidade de se afirmar como autónoma, seja pelas suas metodologias, pelos seus resultados, pelas suas preocupações ou objetivos, pelos diferentes ambientes ou atores intervenientes, pela sua herança histórico-cultural, entre outros inúmeros fatores que as podem diferenciar.

No caso da arquitetura, esta necessidade de afirmação pode advir do receio de perder a sua identidade, ou utilizando a expressão do autor Pedro Gadanho<sup>1</sup>, da ‘ansiedade do híbrido’<sup>2</sup>. O autor afirma que esta discussão se prende com “*o risco da arquitetura ser (mal) entendida enquanto arte.*”<sup>3</sup>

Gadanho explica que o estatuto autónomo da arquitetura, enquanto uma das belas artes, advém do Renascimento. Enquanto a arte, só mais tarde com a filosofia estética de Kant e a criação do Museu, deixaria de ser parcialmente subsidiária da arquitetura e da paisagem urbana, e obteria um estatuto sociocultural que hoje lhe reconhecemos. O

---

<sup>1</sup> Pedro Gadanho (português) é arquiteto, autor, crítico de arquitetura e curador. Diplomou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), onde lecionou. É mestre em Arte e Arquitectura pelo *Kent Institut of Arts and Design*, em Inglaterra. A sua tese de doutoramento pela FAUP foca a relação da arquitetura com os *media*, resultando no livro *‘Arquitectura em Público’*. É editor da *‘Beyond, Short-Stories on the Post-Contemporary’* (Amesterdão), e do blogue *‘ShrapnelContemporary’*. No currículo de curador, além da responsabilidade pela instalação *‘Metaflux’* na *Bienal de Veneza de 2004*, comissariou as exposições *‘Post. Rotterdam’* para a *Porto 2001*, *‘Space Invaders’* para o *British Council* de Londres, e *‘Pancho Guedes, um Modernista Alternativo’* para o *SAM* em Basileia. Fez parte da direção da *ExperimentaDesign*, em 2003 e 2004, e foi curador do concurso *‘Performance Architecture’* no seguimento de *Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura*. Desde Janeiro de 2012, é o curador do Departamento de Arquitetura e Design do *Museum of Modern Art (MoMa)*, em Nova Iorque.

<sup>2</sup> GADANHO, Pedro – A ansiedade do híbrido: Arquitectura, Arte e Design.

<sup>3</sup> Ibid. p.40



seu novo regime de autonomia seria invejado pela arquitetura, já que esta seria impossibilitada de se libertar totalmente do ‘mundo empírico’ devido à sua condição prática e utilitária.<sup>4</sup>

Segundo o autor, seria exatamente este seu carácter tecnocrático e pragmático, próprio de um ‘serviço designadamente funcionalista’ que ilibaria a arquitetura de uma responsabilização social enquanto prática crítica - o que por sua vez caracterizaria a arte -, acentuando esta recusa de consideração da arquitetura enquanto arte.<sup>5</sup>

Como foi já referido no subcapítulo anterior, durante o que a autora Miwon Kwon denominou de ‘modelo de arte-no-espço-público’, seria também evidenciada esta desarmonia entre arte e arquitetura. Para os arquitetos modernistas do final da década de 1960, a obra de arte era geralmente considerada como um suplemento visual benéfico à arquitetura, não deixando de ser reconhecida como um elemento estranho à integridade de um edifício ou espaço. Como Kwon afirma, “*Tal pensamento é fundamentado por uma separação rígida entre arte e arquitetura (sinónimo com o lugar) enquanto duas áreas de atuação autónomas, e promovia um contraste visual complementar enquanto relação definidora (formal) entre as duas.*”<sup>6</sup>

Recorrendo, uma vez mais, à referência de ‘*Titled Arc*’, o artista Richard Serra radicalizou este afastamento, utilizando a arte pública ‘*site-specific*’ para interrogar, em vez de complementar o meio construído envolvente.

Apontando agora numa outra direção dentro das práticas artísticas, surge o arquiteto João Mendes Ribeiro<sup>7</sup>, que nos propõe uma clara distinção entre cenografia e arquitetura. O autor baseia esta asserção nas dicotomias imagem/construção, ilusão/real, simulação/verdade. Enquanto a arquitetura serve o propósito de construção, operando sobre necessidades concretas inscritas na realidade física e temporal do quotidiano, a cenografia pertence a uma dimensão ficcional, vivenciada por atores orientados por um guião, onde as ações se libertam de consequências reais.<sup>8</sup> Mendes Ribeiro alerta-nos para as diferenças disciplinares no que respeita ao conceito de tempo. Contrastando o tempo arquitetónico de vivências e recorrências, que não

---

<sup>4</sup> Cf. Ibid. p.40

<sup>5</sup> Cf. Ibid. p.41

<sup>6</sup> “*Such thinking was predicted on a strict separation between art and architecture (synonymous with the site) as two autonomous fields of practice, and it promoted complimentary visual contrast as the defining (formal) relationship between the two.*”

KWON, Miwon – *One place after another: site specific art and location identity*. p.63

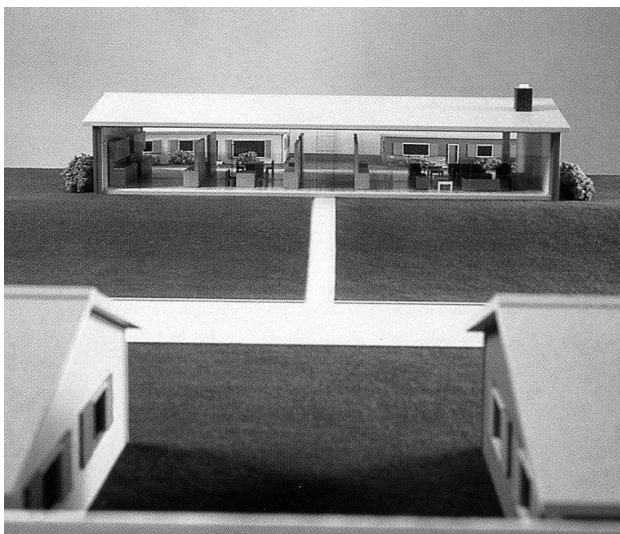
<sup>7</sup> João Mendes Ribeiro (português) divide o seu trabalho entre a arquitetura e a cenografia. Licenciou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, tendo aqui lecionado entre 1989 e 1991. Desde então, leciona a disciplina de Projeto no Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra. Em 2009 doutorou-se pela Universidade de Coimbra com a tese ‘*Arquitetura e espaço cénico: um percurso biográfico*’. O seu trabalho no campo arquitetónico foi objeto de inúmeras publicações e exposições internacionais, destacando-se a sua presença na representação portuguesa da 9ª *Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza*, em 2004. O seu trabalho na área da Cenografia tem contribuído muito para o desenvolvimento deste campo artístico em Portugal. Realizou trabalhos cenográficos para criações da coreógrafa Olga Roriz, das quais se destaca ‘*Propriedade Privada*’ (1996); de Paulo Castro, ‘*Vermelhos Negros e Ignorantes*’ (1998); de João Lourenço, ‘*O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*’ (2003); de Ricardo Pais, António Pires, Carlos Pimenta, entre outros criadores portugueses.

<sup>8</sup> Cf. RIBEIRO, João Mendes – *Arquitetura e espaço cénico: um percurso biográfico*. pp. 97-98



8. 'Calçada' em Wiener Neustadt de Tadashi Kawamata, 1996

9. 'Estúdio Nacional para as Artes Contemporâneas Le Fresnoy' de Bernard Tschumi, 1998



10. 'Modificação de uma casa suburbana' de Dan Graham, 1978

11. 'A casa cubista' de Shinichi Ogawa, 1989

tem um começo preciso nem um fim programado, com o tempo do teatro próprio da narrativa encenada, que se presencia, já pré-definido com começo, meio e fim.<sup>9</sup>

Paralelismos

Todavia, se por um lado, cada disciplina de cariz artístico tem necessidade de afirmar a sua autonomia, por outro, existe uma tendência para que as mesmas, cada vez mais, se intersejem e contaminem mutuamente.

“Por mais divergentes que sejam as crenças ou os objetivos específicos, por mais diferente que seja a licença artística da responsabilidade do arquiteto, ambas as disciplinas estão e sempre estarão inextricavelmente ligadas pela sua função fundamentalmente criativa.”<sup>10</sup> A autora Julia Schulz-Dornburg acrescenta ainda que, aquando o período compreendido entre finais das décadas de 1970 e 1990, se enfatizou o papel do observador/utilizador. Ambas as disciplinas confluíam nesta demanda pela participação ativa do público. A arte deixou o museu e procurou um público maior, deslocando o seu carácter autorreferencial para intervenções ‘*site-specific*’, enquanto a arquitetura se tornava mais permeável, flexível e interativa. “*Juntas, Arte e Arquitetura trocaram a criação de objetos para serem olhados, pela criação de ambientes para serem experimentados e utilizados.*”<sup>11</sup>

Esta convergência de valores - referida no subcapítulo anterior como ‘a influência humanizadora da arte pública para com a arquitetura’ - proporcionou um diálogo coerente entre arte e arquitetura resultando numa construção interdisciplinar da cidade, em que equipas multidisciplinares - de artistas, arquitetos e urbanistas - partilhavam responsabilidade no processo de desenho do espaço público urbano.<sup>12</sup>

Schulz-Dornburg, ao longo do seu livro “*Arte e arquitectura: novas afinidades*”, apresenta pares de obras de arte e arquitetura com características análogas que vão explorando os temas ‘Barómetro’, ‘Passagem’, ‘Reflexão’, ‘Luz’, ‘Observação’, ‘Escavação’, ‘Som’, e ‘Memória’, de forma a enfatizar qualidades físicas ou conceptuais comuns aos projetos. Seguem-se alguns exemplos.

No capítulo ‘Passagem’, a autora investiga a relação da perceção do espaço com o movimento físico. Uma das comparações é feita entre *Calçada* em Wiener Neustadt do artista Tadashi Kawamata e o *Estúdio Nacional para as Artes Contemporâneas Le Fresnoy* do arquiteto Bernard Tschumi. De forma muito sintética, ambos os projetos consistem em *passerelles*, e ambos ofereciam pontos de vista bastante incomuns.<sup>13</sup> Em ‘Reflexão’, examina-se o poder sugestivo da imagem dupla. A analogia entre *Modificação de uma casa suburbana* do artista Dan Graham, e *A casa cubista* do

<sup>9</sup> Cf. Ibid. p.101

<sup>10</sup> SCHULZ-DORNBURG, Julia – *Arte e arquitectura, novas afinidades*. p.7

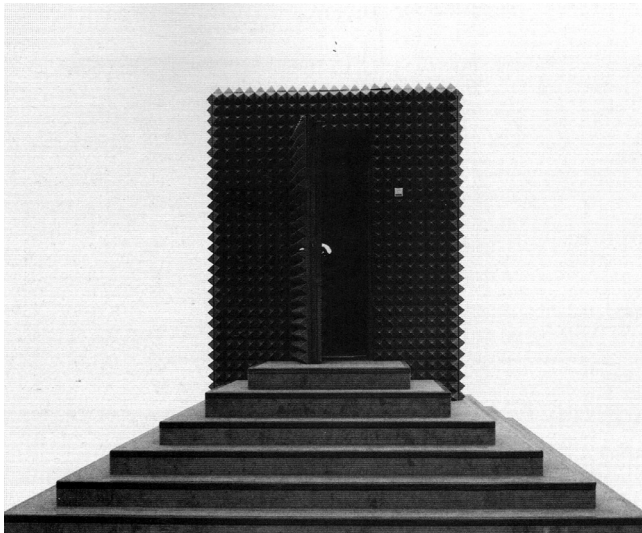
<sup>11</sup> Ibid. p.7

<sup>12</sup> Cf. KWON, Miwon – [op. cit.]. pp.67-69

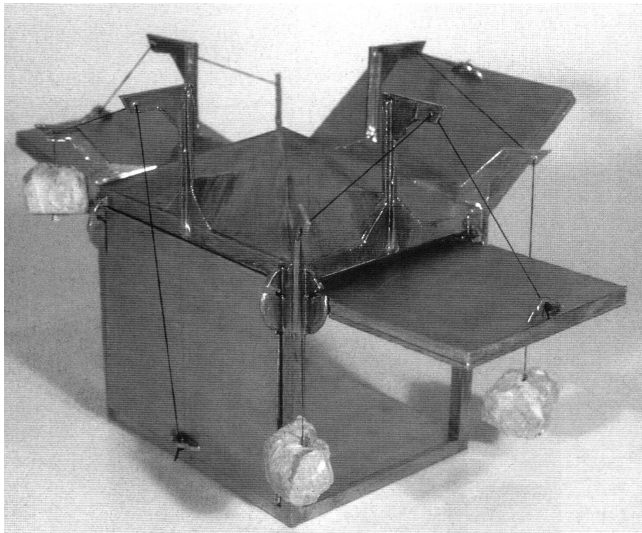
<sup>13</sup> Tadashi Kawamata (artista, Japão, 1953), *Calçada*, Wiener Neustadt, Áustria, 1996 / Bernard Tschumi (arquiteto, Suíça, 1944), *Estúdio Nacional para as Artes Contemporâneas Le Fresnoy*, Tourcoing, França, 1991-1998.

A *passerelle* em Wiener Neustadt apoiava-se sobre uma estrutura de madeira a 4,5 metros de altura que sai de uma rua lateral e chega até a praça do mercado, onde envolve uma ilha de edificações; Já a *passerelle* em *Le Fresnoy* consistia numa estrutura metálica suspensa que conectava as diversas partes do centro de *media*, e localizava-se no espaço intersticial entre a grande nova cobertura e as edificações pré-existentes.

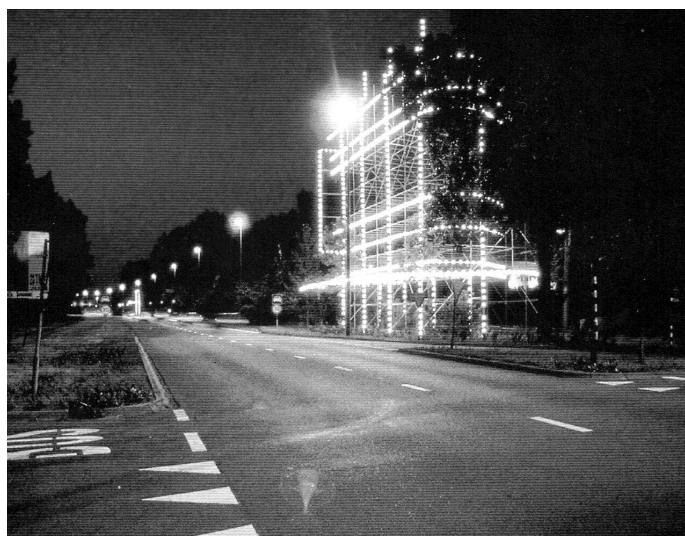
Cf. SCHULZ-DORNBURG, Julia – [op. cit.]. pp.38-39



12. 'Cela macia (solitária)' de James Turrell, 1992  
13. 'Jardim no pântano' de Adriaan Geuze, 1997



14. 'Edificação com quatro paredes pivotantes horizontais' de Allan Wexler, 1996  
15. 'GucklHupf' em Mondsee de Hans Peter Wörndl, 1993



16. 'Bem, mil luzes' de David Ward, 1997  
17. 'Construir na rua' de John Kormeling, 1993



arquiteto Schinichi Ogawa é sustentada por ambos os projetos terem enormes fachadas envidraçadas que revelam rotinas próprias das vivências habitacionais.<sup>14</sup> Relativamente ao capítulo ‘Som’, a autora estudou a presença difusa de estruturas ressonantes. Num dos exemplos contrapôs *Cela macia (solitária)* do artista James Turrell, com o *Jardim no pântano* do arquiteto Adriaan Geuze. Estas obras têm em comum a possibilidade de isolamento, com o intuito de intensificar a percepção sonora. Por um lado, num ambiente extremamente isolado - quer visual ou auditivamente - de qualquer estímulo exterior, por outro, um ambiente isolado visualmente, que pretendia intensificar o sentido de audição do que é circundante.<sup>15</sup> Já em ‘Observação’, a autora pretendeu explorar manipulações do nosso ponto de vista habitual. Um dos pares de obras consiste na *Edificação com quatro paredes pivotantes horizontais* do artista Allan Wexler e ‘*GucklHupf*’ em Mondsee do arquiteto Hans Peter Wörndl.<sup>16</sup> Referindo um último exemplo, pertencente ao capítulo ‘Memória’, que é dedicado à qualidade física das nossas lembranças, a autora faz uma analogia entre duas instalações temporárias - *Bem, mil luzes* do artista David Ward e *Construir na rua* do arquiteto John Körmeling. Num dos exemplos, a memória consegue desencadear novas utilizações ao edifício, enquanto no outro, a memória não é referente a uma pré-

<sup>14</sup> Dan Graham (artista, EUA, 1942), *Modificação de uma casa suburbana*, 1978 / Schinichi Ogawa (arquiteto, Japão, 1955), *A casa cubista*, Yamaguchi, Japão, 1989.

Em *Modificação de uma casa suburbana*, toda a fachada de uma casa típica suburbana foi removida e substituída por uma lâmina de vidro transparente, e foi colocado um espelho paralelo a esta fachada de vidro, que divide a casa em duas áreas. Já na *Casa cubista*, consiste numa agregação de elementos cúbicos habitacionais dentro de um cubo envidraçado. Estas transparências têm uma direção bidirecional. Ao mesmo tempo que ambas as construções refletem para o exterior as vivências habitacionais dos seus moradores, são também nelas refletidos os ambientes exteriores.

Cf. Ibid. pp.54-55

<sup>15</sup> James Turrell (artista, EUA, 1943), *Cela macia (solitária)*, Düsseldorf, Alemanha, 1992 / Adriaan Geuze (arquiteto paisagista, Holanda, 1960), *Jardim no pântano*, Charleston, EUA, 1997.

*Cela macia* foi uma instalação que consistia num compartimento escuro (2 x 2,5 x 3 m), totalmente coberto com uma espuma anecoica, interior e exteriormente. No seu interior, era permitido ao visitante mergulhar em solidão total, isolando-o de qualquer estímulo ou som exterior. Depois de um sujeito se adaptar a este isolamento, a experiência sensitiva intensifica-se, deixando perceber até mesmo sons internos. Em contrapartida, *Jardim no pântano* consistia num pavilhão temporário no meio de um pântano de ciprestes, realizado para o *Festival Spoleto* em Charleston. Consistia numa plataforma de madeira que permitia ao visitante cruzar o pântano e chegar a uma grande estrutura coberta de musgo (7 x 10 x 20 m). Quando o visitante se sentava no interior do pavilhão, a sua vista era obstruída por esta venda natural, aguçando o sentido de audição e intensificando a experiência sonora do pântano.

Cf. Ibid. pp.74-75

<sup>16</sup> Allan Wexler (arquiteto e artista, EUA, 1949), *Edificação com quatro paredes pivotantes horizontais*, 1996 / Hans Peter Wörndl (arquiteto, Áustria, 1958), *GucklHupf*, Mondsee, Áustria, 1993.

*Edificação com quatro paredes pivotantes horizontais* consiste num dos arquétipos da forma da casa, que pretende explorar novas e imprevisíveis configurações que demonstrem maneiras específicas de nos relacionarmos com a envolvente. Nesta obra, Allan Wexler utiliza contrapesos de pedra permitindo que todas as quatro paredes abram horizontalmente, transformando a ‘casa’ num pavilhão aberto. Já *GucklHupf* foi um projeto temporário que surgiu no seguimento do *Festival Regional Austríaco* de 1993, cujo tema era ‘o estranho’. Wörndl construiu uma estrutura dinâmica de madeira, cujas paredes eram formadas por uma série de painéis com dobradiças que podiam ser abertos de diversas maneiras com o auxílio de roldanas acionadas no interior. Cada painel deslocado proporcionava uma vista diferente da envolvente, e cada modificação de parede ou janela redefinía os seus limites espaciais.

Cf. Ibid. pp.104-105



existência, mas a uma tipificação de edificado que vive nas nossas memórias, e pretende demonstrar possibilidades para o que (ainda) não existe.<sup>17</sup>

Aproximação da  
Arte à Arquitetura

No seguimento destas analogias podemos depreender que, a partir dos finais da década de 1970, se tem desenvolvido um processo de aproximação de ambas as disciplinas. Focando-nos de momento na aproximação das disciplinas artísticas face à arquitetura, poderíamos aqui relembrar que, com o início das intervenções artísticas *'site-specific'*, estas passam a definir o espaço com referência ao contexto histórico, político e étnico. Como nos refere Julia Schulz-Dornburg *"o artista 'público' contemporâneo tende a conceber e criar obras tridimensionais fora do ambiente protegido de seu estúdio. Trabalha' in situ', analisando as condições básicas do lugar, tais como a escala, o usuário e o carácter potencialmente complexo do contexto."*<sup>18</sup>

Com a pretensão de se dirigirem às pessoas e envolvê-las participativamente, *"o artista deve ser ao mesmo tempo coordenador, político, designer e sociólogo. Agora seu papel é multifuncional e seu trabalho, interdisciplinar, como o do seu homólogo, o arquiteto."*<sup>19</sup>

Como o crítico de arquitetura Luís Santiago Baptista<sup>20</sup> nos refere, o que caracterizava agora a arte contemporânea *"passava antes pela estruturação de práticas simultaneamente críticas e propositivas, que procurassem responder à realidade física e social existente."*<sup>21</sup> Assistia-se a uma mutação da obra de arte em que a estética processual e conceptual se tornava mais importante do que o resultado.

Sendo estas estéticas próprias da cultura arquitetónica, também o autor João Mendes Ribeiro afirma que *"Atualmente artistas plásticos como Gordon Matta-Clark, Gregor Schneider e Pedro Cabrita Reis, entre outros, trabalham e questionam temas entendidos como arquitetónicos, nomeadamente, conceção espacial, delimitação do território, ocupação do espaço, estruturação do espaço vazio, espaço público e espaço privado, exterior e interior."*<sup>22</sup> Tem-se assistido a um processo de

<sup>17</sup> David Ward (artista, Inglaterra, 1951), *Bem, mil luzes*, Leamington Spa, Inglaterra, 1997 / John Körmeling (arquiteto, Holanda, 1951), *Construir na rua*, Sonsbeek, Holanda, 1993

*Bem, mil luzes* foi uma instalação temporária realizada na piscina desativada dos *Royal Pump Rooms and Baths*, em *Leamington Spa*. Esta obra *'site-specific'* deu início ao processo que transformou o prédio do balneário em galeria de arte, centro de informação para turistas e museu histórico local. Os reflexos de luz provenientes da instalação de mil lâmpadas distribuídas pelo espaço antes ocupado pela água despertaram a memória da sua ocupação anterior. Em contrapartida, *Construir na rua* consiste numa estrutura de três andares que não celebra um edifício que deixou de existir, mas projeta a possibilidade da sua presença no futuro. Este projeto pretendeu criticar a falta de carácter e definição da típica rua suburbana holandesa.

Cf. *Ibid.* pp.134-135

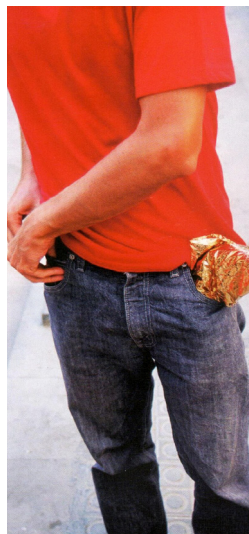
<sup>18</sup> *Ibid.* p.13

<sup>19</sup> *Ibid.* p.13

<sup>20</sup> Luís Santiago Baptista (português) é arquiteto e crítico de arquitetura. Licenciou-se pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa (FA-UTL), e fez mestrado em Cultura Arquitetónica Contemporânea pela mesma instituição. Os seus interesses de investigação integram os campos do urbanismo, arquitetura, *design* e arte, com especial incidência nas conexões entre a atividade criativa e as condições intelectuais, culturais e produtivas contemporâneas. Foi professor assistente na FA-UTL e é atualmente professor auxiliar na Universidade Lusófona (ECATI-ULHT) e investigador do Laboratório de Arquitetura – Centro de Estudos (LABART). É também diretor da *Arq|A* - revista de arquitetura e arte.

<sup>21</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – Performances artísticas: A natureza processual e conceptual da contaminação entre arte e arquitetura. pp.6-7

<sup>22</sup> RIBEIRO, João Mendes – [op. cit.]. pp. 198-199



18 - 21. 'Basic Home' de Martin Ruiz de Azúa, 1999

pluridisciplinaridade que, transgredindo o âmbito disciplinar mais restrito, a criação contemporânea passa a integrar experiências e contaminações próprias de outros campos de conhecimento.<sup>23</sup>

Um exemplo demonstrativo deste processo pluridisciplinar é *'Basic Home'*<sup>24</sup>, do artista Martin Ruiz de Azúa. O artista, cujo trabalho se caracteriza por experimental e conceptual, utiliza este seu projeto, desenhado para ser um abrigo insuflável e portátil, como um manifesto sobre a mobilidade pessoal e a liberdade individual em cenário urbano. À ideia de construir, o artista contrapõe a ideia de habitar, recorrendo a dispositivos portáteis que procuram responder a um tempo caracterizado pela rápida mobilidade e comunicação que, cada vez mais, contrapõe a ocupação definitiva de um determinado lugar.<sup>25</sup>

O conceito de conceção espacial, inerente a qualquer exercício de arquitetura, é partilhado por outros artistas. É o caso da escultora Fernanda Fragateiro com a sua obra *Caixa para guardar o vazio*<sup>26</sup>. O autor Delfim Sardo<sup>27</sup> afirma que "(...) no campo

---

<sup>23</sup> Cf. Ibid. pp. 198-199

<sup>24</sup> *Basic Home* (1999), de Martin Ruiz Azúa (País Basco, 1965).

*"Utilizando um poliéster metálico muito leve, Azúa cria uma habitação efêmera, quase imaterial. Rapidamente insuflada pelo vento e mantida pelo calor do sol ou do próprio calor humano, é reversível, protegendo simultaneamente do calor (face prateada) e do frio (face dourada). Durante a noite, com a descida da temperatura, o abrigo esvazia-se cobrindo o corpo como uma cobertura protetora. No dia seguinte, a habitação/quarto é facilmente dobrada e transportada no bolso das calças, enquanto o espaço volta a ficar vazio. (...) A demanda é responder a um espírito nómada e despojado, à ideia de vagar sem qualquer constrangimento e sem residência fixa. Deste modo, Azúa procura fazer-nos refletir sobre a própria vida, cada vez mais em constante movimento, defendendo a máxima – VIVER COM MENOS, ter tudo sem ter uma única coisa."*

COUTINHO, Bárbara – *"Martin Ruiz de Azúa, Habitar sem Construir"*. p.114

<sup>25</sup> Esta reflexão sobre a cidade emergente e as novas habitabilidades declaram-no como herdeiro da perspetiva visionária que caracteriza o trabalho de alguns *designers* e teóricos das décadas 1960 e 1970 - entre eles, o coletivo Archigram e o *Grupo Utopia*, que se debruçavam sobre estes mesmos temas. De forma a reforçar esta proximidade, poderíamos reutilizar as palavras do arquiteto Charles Jencks, relativamente à 'arquitetura pneumática' do *Grupo Utopia*, para caracterizar esta obra, *Basic Home*, do artista Martin Ruiz Azúa:

*"(...) o 'Grupo Utopia' francês produziu uma série de colagens satíricas, que atacavam as ideologias arquiteturais reinantes do liberalismo e do futurismo e ofereciam uma arquitetura transitória e móvel, totalmente construída com produtos pneumáticos, insufláveis - paredes, soalhos, divisórias, mesmo o equipamento mecânico, era insuflável. Por causa do seu custo, maleabilidade e rápida montagem, esta arquitetura pneumática adequava-se naturalmente à política de esquerda do 'Utopia'. Tal como a roupa, a arquitetura pneumática podia ser usada e arrumada muito rapidamente."*

Cf. JENCKS, Charles – *Movimentos Modernos em Arquitetura*. pp.89-90

<sup>26</sup> Também o autor João Mendes Ribeiro se refere a esta obra, que apesar de não ser um projeto de arquitetura, consiste num dispositivo que clarifica a noção de arquitetura de performance. (Temática que será explorada no próximo subcapítulo) *"O processo de transmutação da obra liberta espaços sucessivos, nos quais permanece ou simultaneamente se atualizam a relação entre o observador e a representação, e entre esta e o reconhecido. Os processos de abstração originados extraem formas essenciais e temporárias, intensificam e complexificam a experiência performativa do seu habitar. A obra do encontro inicial, aparentemente imutável, mostra-se impermanente e indeterminada. As figuras fixas desdobram-se e o espaço liberta-se e amplia-se. Na experiência da obra, o observador confronta-se com a possibilidade de construir espaço indeterminado, não regulado e livre."*

RIBEIRO, João Mendes – [op. cit.]. p.266

<sup>27</sup> Delfim Sardo (português) É curador, docente universitário e ensaísta. Desde 1990 que se dedica à curadoria de arte contemporânea, bem como à ensaística sobre arte. Em 1999 foi o Comissário da Representação Portuguesa à 48ª *Bienal de Veneza*. Foi Consultor do Serviço de Belas-Artes da Fundação



22. *'Caixa para guardar o vazio'* de Fernanda Fragateiro, 2005

da escultura contemporânea se encontram todas as modalidades possíveis do procedimento artístico, mesmo aquelas que podem já não pertencer ao domínio do artístico, mas do arquitetónico, do social, do antropológico, do documental, da mera recolção, da invenção, do arquivo, da performatividade e do cinemático.”<sup>28</sup> A propósito desta obra, o autor refere que esta multiplicidade acaba por reivindicar um paradoxo, já que a escultura, reconhecida por ser uma disciplina autorreferencial, só tem sentido enquanto agenciamento de espaço, ou por outras palavras, que o substancial da obra não está em si, mas reside no seu exterior. No entanto, esta obra de Fragateiro, por conter espacialidade interior, subverte a tradição do ‘perante’ enquanto observador propondo uma penetrabilidade espacial, numa lógica performativa. Consiste num dispositivo que se propõe existir pelo seu uso, vindo a reforçar a tendência no âmbito da escultura, que ocorreu ao longo do século XX, da passagem do modelo estético-contemplativo para um modelo estético-participativo.<sup>29</sup>

Segundo Sardo, as obras desta artista possuem uma relação com a arquitetura, assente em processos como a manipulação da escala, o recurso recorrente ao ato de projeto, o trabalho de pisos concebidos para permitir mobilidade, a sensação e taticidade do recurso repetido a materiais como a madeira ou o contraplacado - que sugerem preocupações térmicas e proporcionam o jogo entre opacidade e transparência -, além do recurso aos espelhos - que manipulam a experiência espacial.<sup>30</sup> Como o autor refere, “Não se trata portanto, meramente de usar dispositivos oriundos de uma cultura arquitetónica, mas de produzir obras escultóricas que o são porque o seu processo exógeno encontra nos dispositivos arquitetónicos a sua possibilidade de existência.”<sup>31</sup>

O autor Pedro Gadanho introduz-nos a expressão de ‘código aberto’ - um conceito que abordaremos mais à frente -, referente a uma evolução dos tradicionais códigos da cultura arquitetónica. Explica-nos que estes códigos da organização do espaço são acessíveis a todos, pois eles estão na rua e nos ‘media’. Por esta mesma razão, podem ser manipulados e remisturados por outros agentes da cultura urbana. Referindo-se ao novo domínio dos criativos de disciplinas artísticas, que com as suas reflexões radicais sobre a arquitetura, produzem a designada ‘arquitetura por não-arquitetos’.<sup>32</sup>

Aproximação da  
Arquitetura à Arte

Estas contaminações disciplinares têm uma direção bidirecional, isto é, também se tem processado uma aproximação da Arquitetura relativamente às práticas artísticas. O autor Josep Maria Montaner<sup>33</sup> sublinha a influência das artes figurativas sobre a

---

Calouste Gulbenkian (1997-2003), e Diretor do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém (2003-2005), em Lisboa. Foi fundador e diretor da revista *Pangloss*. É Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, e em programas de Mestrado na Universidade Lusófona e na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Colabora regularmente como ensaísta para publicações sobre arte e arquitetura, em Portugal e no estrangeiro. Atualmente é também o Coordenador Executivo da Comissão Instaladora do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

<sup>28</sup> SARDO, Delfim – *Ecologia Emocional*. p.31

<sup>29</sup> Cf. Ibid. p.32, p.36

<sup>30</sup> Cf. pp.38-39

<sup>31</sup> SARDO, Delfim – [op. cit.]. p.38

<sup>32</sup> Cf. GADANHO, Pedro – *Para Além dos Programas Híbridos, A Arquitectura do Código Aberto*. p.26

<sup>33</sup> Josep Maria Montaner (espanhol) é um crítico de arquitetura e arquiteto doutorado e catedrático em Composição pela Escola de Arquitetura de Barcelona (ETSAB-UPC). Foi professor convidado em





arquitetura, e estrutura estas influências em três níveis diferentes. Primeiramente, refere as influências do tipo mimético, significando uma transposição formal entre as diferentes disciplinas; em segundo, as que se relacionam de forma estrutural ou mental, ou seja, aquelas que não pretendem copiar as formas, mas sim os processos, métodos e critérios que estão na base de tal corrente artística; e por último, as influências do tipo disciplinar, significando que cada nova proposta ou pensamento do campo artístico impulsionaria a arquitetura a investigar as suas próprias tradições arquitetónicas, com o objetivo de fazer emergir novas formas enriquecedoras.<sup>34</sup>

Se recuarmos ao início do século XX, lembramo-nos que o lema ‘Arte e Técnica’ dirigia o programa moderno da Arquitetura. Como nos refere o autor Santiago Baptista “o programa moderno afirmava não apenas uma relação entre campos disciplinares diferenciados, mas uma radical unidade das artes. (...) a relação entre arte e arquitetura encontrava a sua unidade na configuração formal e plástica de um objeto.”<sup>35</sup> O autor refere os exemplos da arquitetura purista de Le Corbusier, elementarista de Mies, neo-plasticista de Rietveld e construtivista de Melnikov. E a corroborar esta ideia, o autor Pedro Gadanho afirma que “Quando no auge do modernismo, a arquitetura desenvolve uma pulsão de autonomia que lhe faz esquecer o utente e a cidade para se concentrar na produção incessante dos seus próprios modelos e linguagens, ocorre, afinal, uma tentativa de aproximação à arte.”<sup>36</sup>

Reforçando esta ideia de relação bidirecional entre arte e arquitetura, citamos agora as autoras Sarah Bonnemaison e Ronit Eisenbach:

“Ironicamente, enquanto os artistas começavam a sair da galeria, os arquitetos começaram a abrir caminho em direção aos museus, com os seus desenhos, maquetas, e especialmente obras comissionadas para servir estes contextos institucionais. Os principais museus de arte estabeleceram que o conteúdo arquitetónico faria parte dos seus programas, começando facilmente a proliferação das instalações arquitetónicas, o que permitiu aos jovens arquitetos trazer as suas ideias para o domínio público e participar em discussões sobre arquitetura.”<sup>37</sup>

A primeira ideia que as autoras nos apresentam estabelece uma aproximação da cultura arquitetónica à arte, no que concerne à sua promoção a um público mais alargado, já que também a arquitetura passaria a ser exposta em estruturas

---

diversas universidades internacionais. É autor de inúmeros artigos e publicações. Colabora regularmente em revistas de arquitetura e em periódicos espanhóis como *El País* e *La Vanguardia*. Ele é codiretor, com Zaida Muxi, do Laboratório de Mestrado em Habitação do Século XXI, na Universidade Politécnica da Catalunha.

<sup>34</sup> Cf. MONTANER, Josep Maria – *A modernidade superada, Arquitectura, arte e pensamento do séc XX*. pp.149-153

<sup>35</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – [op. cit.]. p.6

<sup>36</sup> GADANHO, Pedro – *A ansiedade do híbrido: Arquitectura, Arte e Design* [op. cit.]. p.40

<sup>37</sup> “Ironically, as artists were beginning to leave the gallery, architects began to make their way into museums with drawings, models, and specially commissioned works designed for these institutional contexts. Mainstream art museums established architectural content as part of their programs, and the proliferation of architectural installations began in earnest. This allowed young architects to get their ideas into the public realm and participate in discussions about architecture.”

BONNEMAISON, Sarah; EISENBACH, Ronit – *Installations by Architects, Experiments in Building and Design*. p.19



museológicas. Este processo é atualmente reconhecido por curadoria de exposições de arquitetura.<sup>38</sup>

Neste processo de aproximação disciplinar, a arquitetura procura na arte não só valores estéticos atemporais, dimensão crítica, mas também o ‘status’ de reconhecimento, ou por palavras de Gadanho, ‘a mais-valia artística socialmente reconhecida’. Desta forma, a aproximação entre ambos os campos ocorre então nos ‘efeitos’ ou reação esperada das suas produções, perante o todo social. Referimo-nos aqui aos mecanismos de distinção, que promovem o mundo da arte como forma de cultura ‘elevada’. Esta visão idealizada e contemplativa do ‘objeto arquitetónico’ que aproxima a arquitetura ao sistema artístico é favorecida pelo próprio sistema de comunicação e mediatização. “A «reverência» devida à arte é, assim, algo efetivamente desejado e procurado.”<sup>39</sup>

Reforçando esta ideia contemplativa do ‘objeto arquitetónico’, também Luís Santiago Baptista refere que “o objeto arquitetónico tem vindo a adquirir o estatuto de verdadeira obra de arte, tornando-se com naturalidade o ícone criativo da contemporaneidade”<sup>40</sup> No entanto, Santiago Baptista já não se refere à arquitetura como conteúdo de estruturas museológicas, mas como produção autorreferencial.

Neste sentido, em vez de conteúdo, o autor refere-se ao ‘contentor’,<sup>41</sup> ou, pelas suas palavras, à “conceção afirmativa e espetacular dos novos museus contemporâneos.”<sup>42</sup> Todavia, Santiago Baptista não se foca somente nas estruturas museológicas, mas na

---

<sup>38</sup> Sendo exemplo ‘*Conceptions of Space*’, uma exposição de arquitetura organizada pelo arquiteto Pedro Gadanho, enquanto curador do Departamento de Arquitetura e Design no *Museum of Modern Art* (MoMA) em Nova Iorque. A exposição ‘*Conceptions of Space*’, inaugurada a 4 de Julho de 2014, consiste num exemplo de curadoria de arquitetura que explora a conceção espacial e os objetos resultantes da sua representação e interpretação. Neste caso, a aproximação da arquitetura à arte é reforçada num duplo sentido. Por um lado, a arquitetura é tida enquanto ‘objeto arquitetónico’, ou seja, enquanto produto concebido para ser exposto. Por outro, a arquitetura funciona enquanto ‘objeto artístico’, já que as suas representações e interpretações são parte integrante da cultura artística.

Em entrevista ao *Público*, Gadanho refere “*Interessa-me a ideia de conceção do espaço, mas também de como ele é representado e interpretado e dá azo a vários objetos no mundo da cultura. Não é só um espaço diáfano ou invisível. É algo que se transforma em objetos*”

Cf. LUCAS, Isabel – *A nova arquitetura em direto no MoMA*.

<sup>39</sup> GADANHO, Pedro – *A ansiedade do híbrido: Arquitectura, Arte e Design* [op. cit.]. p.41

<sup>40</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – [op. cit.]. p.6

<sup>41</sup> A propósito desta temática, realizou-se recentemente um colóquio intitulado “*Container and Content: intersections between Museology and Architecture*” [Contentor e Conteúdo: interseções entre museologia e arquitetura], que ocorreu entre 16 Maio a 13 de Junho 2014, no Porto. Foi organizado e produzido por Susana Rosmaninho, arquiteta e investigadora em museologia, no âmbito do Doutoramento e Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Muito sucintamente, este colóquio abordou as seguintes temáticas: ‘Centros e Museus de Arquitetura’, ‘Programação Cultural de Arquitetura’ e ‘Curadoria em Arquitetura’. Uma das vertentes deste ciclo de conferências foi relativo às áreas da mediação e comunicação, numa abordagem relacional que pretendia promover a envolvimento do público - numa perspetiva de envolvimento social, de promoção do pensamento crítico, e contribuição para a construção da cidadania. O debate pretendia explorar as seguintes questões: “*Qual o papel do Curador enquanto facilitador dessa aproximação à Arquitetura? Qual o futuro das Bienais/Triais de Arquitetura? Serão elas as mais importantes iniciativas de divulgação e promoção de debate crítico? Qual o espaço para eventos de menor escala que funcionem como plataformas de experimentação e encontro interdisciplinar?*”

Cf. *Contentor e Conteúdo: interseções entre Museologia e Arquitetura*

<sup>42</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – [op. cit.]. p.6



construção genérica de situações espaciais de estratégias criativas que, através da mediatização da arquitetura, atingem o ‘status’ de ícone. Referindo-se, por um lado, a construções que servem o mundo empresarial de luxo, muitas vezes, da autoria dos arquitetos do ‘star-system’, por outro, a propostas que extravasam o campo tradicional da arquitetura em direção ao campo artístico que, por não poderem ser dissociadas dos seus programas arquitetónicos e serem consideradas como ‘radicais’, funcionam como catalisadores processuais e conceptuais à prática arquitetónica. O autor menciona os seguintes exemplos: a exploração delirante do ‘peixe’ de Gehry, os desenhos abstratizantes de Libeskind, as estratégias textuais de Koolhaas, os diagramas filmicos de Tschumi, as performances corporais dos Coop Himmelblau, os modelos conceptuais de Eisenman, as pinturas dinâmicas de Zaha Hadid, as gravuras sensoriais de Steven Holl e as lógicas expositivas de Herzog & de Meuron.<sup>43</sup>

Já a segunda ideia apresentada pelas autoras Bonnemaïson e Eisenbach, relaciona-se com o momento em que os arquitetos se começam a libertar dos convencionalismos do código arquitetónico, com o desejo por uma arquitetura menos permanente, que respondesse às existentes realidades urbanas, tendo sido denominado por ‘arquitetura reativa’. Este ‘movimento’ foi explorado pelas experimentações arquitetónicas do americano Gordon Matta-Clark e o grupo austríaco Hans-Rucker-Co.<sup>44</sup>

Luís Santiago Baptista afirma que só recentemente a arquitetura começou a interessar-se pelas lógicas e metodologias das práticas artísticas da segunda metade do século XX, apropriando-se das experimentações - de ‘arquitetura reativa’ - que os movimentos radicais das décadas 1960 e 1970 tinham iniciado. Refere ainda que esta aproximação pode reorientar e redefinir o campo de atuação arquitetónico num mundo globalizado e mediatizado.<sup>45</sup>

Esta aproximação às práticas artísticas implica uma desviação às regulamentações próprias dos ‘códigos’ convencionais da cultura arquitetónica. Estes, que como afirma o arquiteto Pedro Gadanho, não se deixam questionar, analisar, modificar, hibridizar com a cultura que os rodeia. *“Esta usurpação e este desejo de fixação de um código são, porém, eventualmente fatais. Porque, pela sua própria natureza, a cultura se deve transformar, as tentativas de a fixar são normalmente acolhidas com reações adversas.”*<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Cf. Ibid. p.6

<sup>44</sup> A autora Julia Schulz-Dornburg refere que o objetivo do grupo *Anarchitecture* de Gordon Matta-Clark, paralelamente com o grupo de arquitetura Hans-Rucker-Co, era libertar a arquitetura da sua solidez estática, transformando-a num instrumento capaz de se adaptar a qualquer situação sociocultural, e às necessidades mutáveis e multifuncionais do espaço público. A autora caracteriza as intervenções de Gordon Matta-Clark como experimentais, e refere que estas ocorriam geralmente em edifícios comuns, que para o artista (arquiteto de formação), o valor fundamental residia na qualidade ‘non-u-mental’. Este arquiteto de ‘anarquitecturas’ tinha uma abordagem escultórica em relação à Arquitetura. Escavava e cortava as casas, utilizando a edificação como matéria-prima.

Já o grupo Hans-Rucker-Co acreditava que a solução se encontra nas arquiteturas provisórias e de baixo custo. As estruturas efêmeras propostas deveriam transmitir ou estimular uma nova experiência do contexto urbano, para o público poder reavaliar a sua perceção dos ambientes quotidianos.

Cf. SCHULZ-DORNBURG, Julia – [op. cit.]. p.15-17

<sup>45</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – [op. cit.]. p.7

<sup>46</sup> GADANHO, Pedro – *Para Além dos Programas Híbridos, A Arquitectura do Código Aberto* [op. cit.]. p.22



Recentemente, tal como nas décadas 1960 e 1970, assiste-se a uma reviravolta no que respeita a uma manutenção forçada dos códigos arquitetónicos. Por entre uma geração mais jovem de arquitetos, assistem-se a perturbações do papel do arquiteto, a transgressões da abordagem tradicional da arquitetura em direção à prática artística contemporânea, a subversões dos propósitos e objetivos do projeto, conduzindo a apropriações de códigos e linguagens provenientes da cultura urbana.<sup>47</sup>

No texto da autoria de Pedro Gadanho, intitulado *“Para Além dos Programas Híbridos, A Arquitectura do Código Aberto”*, a cultura urbana é caracterizada como global, mediática, cosmopolita e desprovida de constrangimentos disciplinares. Sendo o campo de atuação dos arquitetos condicionado, ou pelo menos influenciado, por esta realidade, *“também a sua produção é popular e quotidiana. É silenciosa e discreta. É eclética e aberta. E está por aí: em lojas, em bares, no quintal da família, nas comunidades locais, em exposições obscuras ou em remodelações não publicadas, em países do terceiro mundo ou em bairros marginais de grandes urbes.”*<sup>48</sup> As suas referências provêm, para além da cultura ‘elevada’ e da formação do desenho, da construção e da cultura visual<sup>49</sup> que define os nossos espaços urbanos - tenham ou não sido construídos por arquitetos. O autor clarifica que *“O instrumento de trabalho destes arquitetos é, assim, (...) a arquitetura do código aberto.”*<sup>50</sup>

Gadanho refere que os sinais da transformação cultural da arquitetura estão sujeitos à evolução do código arquitetónico.<sup>51</sup> Mas já se tinha referido - num outro texto denominado de *“A ansiedade do híbrido: Arquitectura, Arte e Design”* - que *“o entendimento da arquitetura como uma ‘produção cultural’ pressupõe, justamente, a sujeição a uma hibridização permanente, algo característico da noção atualizada de ‘cultura’.”*<sup>52</sup> Então, estes ‘códigos’ têm a necessidade de se adaptarem perante as atualizações da cultura urbana, estando então sujeitos à hibridização disciplinar.

Segundo o autor, a hidridização entre as diversas disciplinas acontece para além da expressão formal e superficial das diferentes produções, a um nível mais profundo, que não questiona a identidade das diferentes práticas. Esta hibridização torna-se necessária para que a arquitetura se consiga adaptar a uma realidade cultural mais abrangente.<sup>53</sup>

Os arquitetos *Diller Scofidio + Renfro* contribuem com os seus projetos ‘inquietantes e provocadores’ para o processo de transformação da cultura arquitetónica. As suas práticas arquitetónicas conceptuais<sup>54</sup> de natureza crítica pretendem interrogar as

---

<sup>47</sup> Cf. Ibid. p.22

<sup>48</sup> Ibid. p.24

<sup>49</sup> Pedro Gadanho afirma que os referentes visuais e espaciais da realidade, aqueles que surgem espontaneamente na cultura comercial, banal e individual do quotidiano, deixaram de ser colocados de forma hierárquica relativamente ao código arquitetónico. Como consequência, a arquitetura do ‘código aberto’ encontra o seu vocabulário no que Venturi e Scott Brown chamavam de ‘cultura icnográfica’, ou o que Pedro Gadanho prefere designar por ‘cultura visual das metrópoles’.

Cf. Ibid. p.25

<sup>50</sup> Ibid. p.25

<sup>51</sup> Cf. Ibid. p.22

<sup>52</sup> Cf. GADANHO, Pedro – *A ansiedade do híbrido: Arquitectura, Arte e Design* [op. cit.]. p.40

<sup>53</sup> Cf. Ibid. p.40

<sup>54</sup> O autor e arquiteto José Capela explora este conceito de ‘arquitetura conceptual’. *“Vulgarmente, a utilização do termo ‘conceito’ no âmbito da arquitetura é relativa à afirmação obscura de que um projeto tem uma ‘ideia forte’ a sustentá-lo. Historiograficamente, não existe nada a que se chame*





‘estruturas de determinação e significação’ - aqui associadas aos ‘códigos convencionais da cultura arquitetônica’ já referidos. “*Diller e Scofidio propõem que a arquitetura efetue um trabalho crítico sobre si própria. Essa tarefa de desconstrução da convencionalidade da arquitetura obrigou-os a procurarem espaço de ação nas fronteiras do território disciplinar, afastando-os inevitavelmente das práticas tradicionais da arquitetura.*”<sup>55</sup>

No entanto, estas ‘ações nas fronteiras do território disciplinar’ - as intervenções urbanas, as instalações em estruturas museológicas, os dispositivos cénicos, projetos conceituais e até mesmo as suas propostas edificadas - não deixam de ser de uma dimensão arquitetônica. O seu interesse pelas práticas artísticas torna-se mais metodológico do que programático, retirando delas a capacidade crítica que lhes permite interrogar o mundo da arquitetura.<sup>56</sup>

Práticas  
transdisciplinares

Cada vez mais, os arquitetos desempenham um papel multifuncional. Multiplicam os seus espaços de afirmação profissional em variadas atividades que os aproximam do domínio artístico, desmultiplicando a sua atividade pelos campos da produção teórica, prática projetual, e curadoria de exposições e eventos.<sup>57</sup> A corroborar esta pluralidade de possibilidades profissionais dos arquitetos, foi recentemente escrito um artigo no jornal ‘on-line’ P3 intitulado “*Os arquitectos (já) não desenham só edifícios*”. Consiste em mais um momento em que somos lembrados dos diferentes modos que um arquiteto pode explorar o atual mercado de trabalho. No artigo é afirmado que “*A capacidade de ‘desenhar desde a chave até à cidade’ e o ‘desejo de projetar’ fazem com que o arquiteto tenha uma ‘natureza híbrida’.*”<sup>58</sup>

Esta capacidade de ‘saber-projetar’ aliada à condição saturada do mercado e ao avanço tecnológico, constituem motores de mudança aos convencionalismos da profissão arquitetônica. Contudo, se as condições referidas figuram ‘os motores de mudança’, então a contaminação e hibridez disciplinar constituem a ‘combustão’ necessária ao processo de transformação.

---

‘*arquitetura conceptual*’.” O arquiteto refere que será no eventual abandono dos protocolos disciplinares que se deverá procurar uma ‘arquitetura conceptual’, uma arquitetura que promova debate, instabilidade, e problematização sobre si própria. Fosse sobre o estatuto formal dos projetos, fosse sobre o estatuto material da construção, o arquiteto afirma que seria essencial olhar para a arquitetura sem constrangimentos relativos às qualidades estáveis dos objetos. José Capela menciona as soluções da dupla de arquitetos *Lacaton & Vassal* como as mais próximas de cumprir um propósito conceptualista. “*O recurso a estufas pré-fabricadas (Casa em Coutras, 2000), a adoção da forma já existente de uma praça como proposta para essa praça (Praça Léon Aucoc, 1996), ou a recuperação estritamente funcional de um edifício sem concessões à cosmética (Palais de Tokyo, 2001) são propostas que, no seu pragmatismo extremo, servem de exemplo ao que podem ser contributos para tornar temporal a prática arquitetónica. Neles, a aparente ausência de arquitetura permite manter instável o que se entende ser a ‘qualidade do objeto arquitetónico’, o ‘projeto’, a ‘atividade do arquiteto’, ou a ‘arquitetura’.*”

Cf. CAPELA, José – *Arquitectura sem Arquitectura*. p.41

<sup>55</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Performances artísticas: Diller Scofidio + Renfro e Didier Fiúza Faustino/Bureau des Mesarchitectures*. p.6

<sup>56</sup> Cf. *Ibid.* p.6

<sup>57</sup> Cf. BAPTISTA, Luís Santiago – *Performances artísticas: A natureza processual e conceptual da contaminação entre arte e arquitectura* [op. cit.]. p.6

<sup>58</sup> BARCELOS, Alice – *Os arquitectos (já) não desenham só edifícios*.



Respetivamente ao hibridismo disciplinar subjacente ao ato de projeto, João Mendes Ribeiro utiliza a expressão ‘rede de cumplicidades criativas’, referindo que “*As colaborações entre diversos criativos, tendem a demonstrar como as afinidades estéticas ou conceptuais não se confinam aos meios que cada um individualmente explora, mas constituem referenciais de partilha (...).*”<sup>59</sup> Estas relações cúmplices entre os diferentes criativos, são também expostas pela artista Gabriela Vaz Pinheiro quando afirma que “*O processo artístico beneficia o científico porque sabe lidar com o domínio da intuição, os processos do fazer da arquitetura beneficiam da análise social porque sem ela se desenquadraram dos seus objetivos mais básicos (...).*”<sup>60</sup>

Reforçando a ideia de Vaz Pinheiro sobre a partilha das estratégias processuais, Luís Santiago Baptista refere que a hibridização ativa entre as disciplinas arquitetónicas e artísticas, tem de acontecer para além da esfera das aparências e similitudes dos seus resultados, mas nas estratégias ‘processuais’ e ‘conceptuais’ que as potenciam.<sup>61</sup>

Relativamente aos processos de hibridismo transdisciplinar, o autor Pedro Gadanho afirma que a lógica de troca de informação e a experimentação partilhada não são suficientes. Torna-se necessário considerar a ‘arquitetura como arte, como crítica social’ para além dos seus requisitos sociais utilitários.<sup>62</sup> Considerando a arquitetura como produção cultural, o autor reforça a impertinência de discussão em volta da identidade individual de cada disciplina, afigurando-se como mais útil recolocar a arquitetura no campo da produção cultural. Esta reconfiguração da arquitetura usufrui da comparação crítica dos modos de operação e dos ‘efeitos’ de outras produções culturais paralelas, e acede a um mundo de reflexão teórica mais alargada. “*Afinal, é o pensamento mais recente sobre a noção de «Cultura» que, justamente, aponta para a inevitabilidade dessa componente de hibridez nos processos de transformação cultural.*”<sup>63</sup>

Coloca-se a questão desta transformação cultural, que altera as condutas das práticas arquitetónicas, assentar numa tendência geracional, pois, assistimos, recentemente, a um crescente número de “*práticas emergentes que partilham tanto uma visão aberta e descomplexada da realidade cultural e produtiva contemporânea como uma abordagem mais atuante e participativa ao projeto arquitetónico.*”<sup>64</sup>

O autor Santiago Baptista refere que para estas ‘práticas emergentes’ as dicotomias disciplinares anteriores - nacional vs. internacional, local vs. global, público vs. privado, ética vs. estética, programa vs. forma, abstração vs. figuração - deixaram de ser realidades consideradas opostas ou exclusivas. Neste sentido, assumem um posicionamento mais contaminante e híbrido, adotando abordagens e metodologias de trabalho mais criativas, e por isso mesmo, mais eficazes face ao nosso contexto cultural atual. Consequentemente, também a estruturação formal dos *ateliers* e os seus campos de atuação sofrem mutações, adotam-se, cada vez mais, a forma de coletivos e

<sup>59</sup> RIBEIRO, João Mendes – [op. cit.]. pp.198-199

<sup>60</sup> *Entrevista com Gabriela Vaz Pinheiro: A programação de Arte e Arquitectura da Guimarães 2012.* p.60

<sup>61</sup> Cf. BAPTISTA, Luís Santiago – *Performances artísticas: A natureza processual e conceptual da contaminação entre arte e arquitectura* [op. cit.]. p.7

<sup>62</sup> Cf. GADANHO, Pedro – *A ansiedade do híbrido: Arquitectura, Arte e Design* [op. cit.]. p.40

<sup>63</sup> *Ibid.* p.43

<sup>64</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Geração Z #1: Porque é tão difícil debater diferenças geracionais na arquitectura portuguesa?* p.7



desenvolvem-se colaborações transversalmente a diversos campos de interesses e disciplinares.<sup>65</sup>

Regressando à questão da ‘tendência geracional’ podemos, de facto, sublinhar condições contextuais específicas - como o aumento explosivo do número de arquitetos, a rarefação dos concursos públicos, a falta de encomenda, as exigências do mercado e a sobrecarga jurídica - que apesar de desfavoráveis, conseguem promover desenvolvimentos criativos em áreas desinvestidas e inexploradas, e como refere Santiago Baptista, “a adaptação criativa ao contexto produtivo e consequente abertura estratégica do campo disciplinar é algo que caracteriza especificamente a ‘geração Z’.”<sup>66</sup>

Esta classificação geracional não constitui mais do que uma reação às condições socioculturais existentes, ou, como anteriormente já referido, ao que o autor Pedro Gadanho classifica como ‘a arquitetura do código aberto’. Este autor menciona alguns exemplos de práticas arquitetónicas que lidam e a interagem com este tipo de códigos culturais, como os *FAT* e as *MUF*, em Londres, *Didier Fiúza Faustino* e *Périphériques*, em Paris, os *NL Architects*, em Amsterdão, os *Ian +* e os *Stalker*, em Roma, os *the Poor Boys* e *AllesWirdGut*, em Viena, os *BAR* e *Raumtaktik* em Berlim, os *Lot/Ek* em Nova Iorque e, em Lisboa, os *Moov*.<sup>67</sup>

Focando-nos neste último exemplo mencionado, “*Moov é um estúdio de projetos de arte e arquitetura que procura soluções reais, construíveis e específicas para problemas concretos, baseando-se numa prática ‘adisciplinar’*.”<sup>68</sup> Como os próprios referem, as suas abordagens têm como objetivo encorajar novos campos de ação, gerados pela interseção da arquitetura com outras áreas de conhecimento. Através de uma atitude pró-ativa e desafiante sobre práticas estabelecidas, os projetos deste estúdio podem consistir em *performances*, instalações urbanas, documentação em vídeo, ou mesmo, construções edificadas.<sup>69</sup>

Os *Moov* utilizam o termo ‘*adisciplinar*’ para definir o seu posicionamento, no sentido em que incentivam a mistura de criadores, ferramentas e modos de pensar de diferentes campos, na criação dos seus projetos. Reforçando o cruzamento de modos de pensar e de atuar num único processo conceptual para que desse posicionamento surjam novos ângulos de abordagem face ao mesmo problema, sublinham a diferença deste tipo de abordagem - ‘*adisciplinar*’ -, de uma de carácter multidisciplinar, onde cada indivíduo atua apenas no seu campo disciplinar, na sua ‘zona de conforto’ e com as suas ferramentas, colaborando desse modo para um determinado resultado.<sup>70</sup> Esta vontade de se adaptarem de forma diferenciada e específica a cada projeto, cada contexto, ou cliente, caracteriza a sua prática arquitetónica no que Gadanho classifica de ‘arquitetura do código aberto’. Ou, pelas palavras dos próprios *Moov*, “*A obra de arquitetura para nós deixou claramente de ser intocável e perfeita como nas revistas,*

---

<sup>65</sup> Cf. *Ibid.* p.7

<sup>66</sup> Cf. *Ibid.* p.8

<sup>67</sup> Cf. GADANHO, Pedro – *Para Além dos Programas Híbridos, A Arquitectura do Código Aberto* [op. cit.]. p.27

<sup>68</sup> “*MOOV is an art and architecture project studio searching for real, constructible and specific solutions to concrete problems based on an interdisciplinary practice.*

*Moov, art and architecture studio.*

<sup>69</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>70</sup> Cf. *Entrevista a Moov: «A prática adisciplinar é hoje um objectivo firmado do atelier»*. p.69



*para passar a exprimir e formalizar programas abertos e evolutivos, ou mesmo dinâmicas efêmeras em função da utilização.”<sup>71</sup>*

---

<sup>71</sup> Ibid. p.70





## ***Performance arquitetónica***

O subcapítulo anterior debruçou-se sobre o hibridismo disciplinar entre Arte e Arquitetura, que reside nas abordagens transdisciplinares das denominadas ‘práticas emergentes’, e resultam, nas palavras de Luís Santiago Baptista, em ‘ações nas fronteiras do território disciplinar’, muitas das vezes, ações performativas, sendo comumente designadas por performances arquitetónicas.

Experiência  
espacial

Este termo ‘Performance Arquitetónica’ pode suscitar diferenciadas possibilidades nas quais a arquitetura pode integrar a capacidade performativa, no entanto, a todas elas interessa a envolvimento (‘*engagement*’) do público, ou mais especificamente, do utilizador da arquitetura.

Gabriela Vaz Pinheiro afirma que “*a obra de arte depende do observador para existir enquanto tal.*”<sup>1</sup> A autora Julia Schulz-Dornburg alarga esta relação de dependência da obra para com o ‘sujeito de experiência’ ao âmbito da arquitetura, afirmando que quando ambas as disciplinas reorientaram as suas preocupações para os valores do quotidiano, a qualidade da obra - de arte ou arquitetura - passou a depender da maneira como o observador, enquanto participante ativo, a percecionava, estando irrevogavelmente ligada à ‘experiência sensual’.<sup>2</sup> Acrescenta ainda, que “*Se a arquitetura só pode ser compreendida quando é percorrida, então, só pode existir se for usada.*”<sup>3</sup>

Também o arquiteto Bernard Tschumi<sup>4</sup> afirma que a arquitetura deve ser entendida como a conceção espacial para ser vivenciada pelo Homem, “*a arquitetura é sobre*

---

<sup>1</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Performance Architecture, Da intervenção do espaço público como potenciadora de ação e futuro.* p.29

<sup>2</sup> Cf. SCHULZ-DORNBURG, Julia – *Arte e arquitetura, novas afinidades.* p.19

<sup>3</sup> Ibid. p.19

<sup>4</sup> Bernard Tschumi (franco-suíço) é arquiteto, escritor e docente. Licenciou-se em Arquitetura no *Instituto Federal de Tecnologia Suíço (ETH Zürich)* em 1969. Lecionou na *AA - Architectural Association* em Londres, no *Institute for Architecture and Urban Studies* na *Princeton University*, em Nova Iorque, e na *Cooper Union School of Architecture*, em Nova Iorque. Foi decano da *Graduate School of Architecture, Planning and Preservation* na Universidade de Columbia, onde atualmente ainda leciona. O trabalho de Tschumi foi exposto a solo no *Museum of Modern Art (MoMa)* em Nova Iorque, na *Bienal de Arquitetura de Veneza*, no Instituto de Arquitetura Holandesa em Roterdão, no Centro Pompidou em Paris, assim como noutros museus e galerias de arte pelos Estados Unidos da América e pela Europa. Algumas das suas obras mais reconhecidas são: *Parc de La Villette*, Paris, França; *Glass Video Gallery*, Groningen, Holanda; *École d' Architecture*, Marne-la-Vallée, França; *Lerner Student Center*, *Columbia University*, Nova Iorque, Estados Unidos. Divide a sua prática profissional entre Nova Iorque e Paris.



*dois termos mutuamente exclusivos – o espaço e o seu uso ou, num sentido mais teórico, no conceito de espaço e na experiência do espaço.*”<sup>5</sup> Esta relação entre espaço e experiência corpórea do espaço é analisada de forma recíproca pelo arquiteto João Mendes Ribeiro: “*Se, por um lado, o corpo habita o espaço, agindo e trabalhando sobre este, por outro, também o espaço é habitado pelo corpo, regulando e modelando a sua ação*”.<sup>6</sup>

De forma a delimitar o significado de ‘experiência espacial’<sup>7</sup>, Bernard Tschumi refere que não é possível executar (*‘to perform’*) arquitetura que resida num formato teórico. “*Palavras e desenhos só conseguem produzir espaço no papel e não a experiência do espaço real*”<sup>8</sup>, na medida que tais representações, inevitavelmente, separam a ‘experiência sensual’ de um espaço real da apreciação de conceitos racionais.<sup>9</sup>

Schulz-Dornburg refere que a arquitetura atual se vai interessando cada vez mais pelo conceito subjacente a um objeto ou ação, e pelo respetivo efeito que tem sobre as pessoas - mais do que a sua representação simbólica -, são então o utilizador e os seus costumes quotidianos, que se tornam catalisadores para a conceção espacial. Passou-se a valorizar tudo o que nos rodeia - seja o contexto físico, ou sociopolítico onde estamos inseridos -, o processo tornou-se mais importante que o resultado. Ao ambiente construído, ou por outras palavras, à sequência de ações contextuais, Gordon Matta-Clarck define como ‘ocorrências’, já *Hans-Rucker-Co* denominou estes incidentes de ‘experiências’, Bernard Tschumi definiu a envolvimento artificial como uma série de ‘eventos’, e Rem Koolhaas descreveu-os como ‘vazios’ nos quais o inesperado se manifesta.<sup>10</sup> Schulz-Dornburg clarifica que “*A Arquitetura não pode mais ser uma unidade homogênea que representa um todo, somente pode ser entendida como uma série de fragmentos que são interligados pela pessoa que os experimenta.*”<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> “(...) *architecture is about two mutually exclusive terms – space and its use or, in a more theoretical sense, the concept of space and the experience of space.*”

TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction*. p.16

<sup>6</sup> RIBEIRO, João Mendes – *Arquitetura e espaço cénico: um percurso biográfico*. p.291

<sup>7</sup> “*A ‘Experiência do espaço’ a partir do corpo em movimento, descrita por Tschumi no livro ‘Architecture and Disjunction’, tem como objetivo incutir no espectador e no intérprete um significado novo que transforme a sua forma de entender, viver e perceber aquele espaço.*”

Ibid. p.301

<sup>8</sup> “*Words and drawings can only produce paper space and not the experience of real space.*”

TSCHUMI, Bernard – [op. cit.]. p.93

<sup>9</sup> Tschumi refere que o prazer da arquitetura reside sobre o paradoxo da sua própria definição: “*Architectural definitions, in their surgical precision, reinforce and amplify the impossible alternatives: one the one hand, architecture as a thing of the mind, a dematerialized or conceptual discipline with its typological and morphological variations, and on the other, architecture as an empirical event that concentrates on the senses, on the experience of space.*”

Ibid. p.83

Acrescenta ainda, que o ‘momento impossível’ de um ato arquitetónico de poder revelar tanto a consciência racional do espaço e a sua experiência imediata seria o derradeiro prazer da arquitetura.

Cf. Ibid. p.89

<sup>10</sup> Cf. SCHULZ-DORNBURG, Julia – [op. cit.]. p.19

<sup>11</sup> Ibid. p.19



Corroborando com a relação estrita de conceção espacial e a sua perceção sensitiva, também o arquiteto Didier Fiúza Faustino<sup>12</sup> entende esta construção de espaço enquanto experiência física e corporal. Sublinha-se aqui ‘corporal’, na medida em que a atividade deste arquiteto, que surge no cruzamento de várias áreas de ação experimental - exposições, *video art*, performances, instalações, artigos de opinião, conferências, publicações -, tem uma reflexão incidente no ‘corpo’<sup>13</sup>. Num texto que escreveu para a 7ª Bienal de Veneza, refere:

*“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 arquitetura 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.”*<sup>14</sup>

‘Arquitetura-evento’  
de Bernard Tschumi

O arquiteto Bernard Tschumi refere que a arquitetura é tanto sobre os acontecimentos no espaço, como sobre os próprios espaços, e que entre estes elementos, existe uma relação bidirecional, na medida em que tanto os espaços qualificam as ações, como as ações os espaços. Como elementos independentes, não se ativam um ao outro. Contudo, quando se intersejam, desencadeiam uma relação dinâmica e recíproca.<sup>15</sup>

Esta asserção vem insurgir-se com as noções estáticas da forma e função há muito promovidas pelo pensamento arquitetónico que o autor propõe substituir tendo em consideração as ações que ocorrem dentro e à volta dos edifícios - o movimento dos corpos, as atividades, as ambições -, no fundo a toda a dimensão sociopolítica da arquitetura.<sup>16</sup> *“A relação causa e efeito consagrada pelo modernismo, em que a forma segue a função (ou vice-versa) precisa de ser abandonada em favor das colisões promíscuas de programas e espaços, em que os termos são intercalados, combinados e se implicam um ao outro na produção de uma nova realidade arquitetónica.”*<sup>17</sup>

Esta ‘nova realidade arquitetónica’ revela-se no reconhecido mote de Tschumi de que não existe arquitetura sem ação, acontecimento (‘event’), ou programa.<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Didier Fiúza Faustino (luso-francês) é um arquiteto que divide a sua atividade profissional entre Lisboa e Paris. Terminou o curso em 1995 na Escola de Arquitetura de Paris-Villemin. Em 1996, foi um dos fundadores do *Laboratório de Arquitetura, Performance e Sabotagem* (LAPS) e, no ano seguinte, do multidisciplinar *atelier Fauteil Vert* de Paris. De 1998 a 2001, integrou a direção da *NúmeroMagazine* em conjunto com Dinis Guarda. Em 2001, ganhou o *Prémio de Arte Pública Tabaqueira*, pelo seu trabalho *Stairway to Heaven – Espaço Público para uso Individual*. No mesmo ano, fundou, com Pascal Mazoyer, o *atelier Bureau des Mésarchitectures*.

<sup>13</sup> Cf. COUCEIRO, A. Joana; PEDRO, Marta; BAÍA, Pedro – *Entrevista a Didier Fiúza Faustino – “Vers une architecture d’action”*. p.24

<sup>14</sup> FAUSTINO, Didier Fiúza Apud *ibid.* p.24

<sup>15</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard – *The Manhattan Transcripts*. p.XXVI

<sup>16</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard – *Event-Cities: Praxis*. p.13

<sup>17</sup> *“(...) the cause-and-effect relationship sanctified by modernism, by which form follows function (or vice versa) needs to be abandoned in favour of promiscuous collisions of programs and spaces, in which the terms intermingle, combine and implicate one another in the production of a new architectural reality.”*

*ibid.* p.13

<sup>18</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction* [op. cit.]. p.121



Nas palavras de Julia Schulz-Dornburg, “*Bernard Tschumi destacou a materialização do movimento no espaço como sendo de suma importância.*”<sup>19</sup> O ‘movimento’ a que se refere pode ser clarificado enquanto uma conceção dinâmica construída por ações e movimento dos corpos, assim como “*a intrusão inevitável dos corpos numa ordem controlada de arquitetura. Entrar num edifício: um ato que viola o equilíbrio de uma geometria precisamente ordenada. (...) A arquitetura torna-se, assim, num organismo passivamente comprometido numa interação com os utilizadores, cujos corpos se precipitam contra regras cuidadosamente estabelecidas do pensamento arquitetónico.*”<sup>20</sup> O autor refere que todo este conjunto de espaço de performance - com os seus movimentos, pensamentos, instruções, assim como o contexto físico e social -, constituem as mecânicas de percepção de um espaço distinto.<sup>21</sup>

Tschumi refere-nos, “*o nosso trabalho argumenta que a arquitetura - a sua relevância social e a sua invenção formal - não pode ser dissociada dos ‘acontecimentos’ que nela acontecem.*”<sup>22</sup> Defende também que a arquitetura consiste na já referida combinação de espaços, ‘acontecimentos’ - ‘events’ ou ação no espaço -, e movimento, sem nenhuma hierarquia ou precedência entre estes mesmos conceitos.<sup>23</sup>

“*O propósito original de um modo de notação tripartida (acontecimentos, movimentos, espaços) consiste em introduzir a ordem da experiência, a ordem do tempo - movimentos, intervalos, sequências - para todos, inevitavelmente, intervirem na leitura da cidade.*”<sup>24</sup> A ‘ordem da experiência e ordem do tempo’ à qual Tschumi se refere incide na sequência de ‘acontecimentos’ (‘events’) que ele define enquanto episódios, ocorrências, ou itens particulares de um programa. Os acontecimentos podem incorporar usos particulares, funções singulares ou atividades isoladas. Têm uma existência independente, sendo raramente consequência da sua envolvente. Sintetizando, eles têm a sua própria lógica e o seu próprio ‘momentum’.<sup>25</sup>

“*Uma vez que cada ‘frame’ é isolado do próximo, a arquitetura pode começar a atuar como uma sequência de surpresas. Uma forma de ‘jump-cut’ arquitetónico, onde o espaço é cuidadosamente seccionado e depois reunido ‘pelos seus limites’.*”<sup>26</sup> Estes ‘frames’ seguem-se uns aos outros, não necessariamente numa ordem prevista, mas

<sup>19</sup> SCHULZ-DORNBURG, Julia – [op. cit.]. pp.17-19

<sup>20</sup> “(...) *the inevitable intrusion of bodies into the controlled order of architecture. Entering a building: an act that violates the balance of a precisely ordered geometry. (...) Architecture, then, is only an organism passively engaged in constant intercourse with users, whose bodies rush against the carefully established rules of architectural thought.*”

TSCHUMI, Bernard – *The Manhattan Transcripts* [op. cit.]. p.XXI

<sup>21</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction* [op. cit.]. p.41

<sup>22</sup> “*Our work argues that architecture – its social relevance and formal invention – cannot be dissociated from ‘events’ that happen in it.*”

Ibid. p.139

<sup>23</sup> Cf. Ibid. p.255

<sup>24</sup> “*The original purpose of the tripartite mode of notation (events, movements, spaces) was to introduce the order of experience, the order of time – movements, intervals, sequences – for all inevitably intervene in the reading of the city.*”

TSCHUMI, Bernard – *The Manhattan Transcripts* [op. cit.]. p.9

<sup>25</sup> Ibid. p.XXI

<sup>26</sup> “*Since each frame is isolated from the next, architecture can begin to act as a series of surprises, a form of architectural jump-cut, where space is carefully broken apart and then reassembled ‘at the limits’.*”

ibid. p.12



23. 'Parc de La Villette' de Bernard Tschumi, 1998



numa sequência<sup>27</sup> de revelações dramáticas que vão construindo uma estrutura espacial.<sup>28</sup>

Relativamente às sequências espaciais, o autor sublinha que estas são cumulativas, os seus 'frames' derivam de um processo de justaposição, e com eles trazem a memória dos 'frames' anteriores e, conseqüentemente, do decurso do evento. Experimentar e seguir uma sequência arquitetónica implica reflexão sobre os acontecimentos, de forma a colocá-los em totalidades sucessivas. A linearidade das sequências organiza os acontecimentos, os movimentos e o espaço numa única progressão, que tanto combina como paraleliza preocupações divergentes.<sup>29</sup>

No entanto, nem toda a arquitetura é linear ou construída de adições espaciais de partes isoladas e entidades claramente definidas. Situações como edifícios circulares, cidades de planeamento ortogonal, cumulações de perspetivas fragmentadas e cidades sem limites definidos, produzem estruturas confusas, cujo significado deriva da ordem de experiência, em vez de uma ordem de composição.<sup>30</sup>

Se as experiências espaciais inevitavelmente implicam o movimento de um observador, então tal movimento poderá ser objetivamente mapeado e formalizado de forma sequencial. Tschumi explica a notação de movimento como uma extensão das convenções elaboradas de coreografia, que pretende eliminar os significados pré-concebidos relativos a ações particulares, permitindo uma focalização nos seus efeitos espaciais.

O autor conclui que o significado final de qualquer sequência está dependente da relação 'espaço / acontecimento / movimento'. Por extensão, também o significado de qualquer situação arquitetónica fica dependente desta relação.<sup>31</sup>

#### *Parc de La Villette*

Um dos projetos no qual Tschumi pôde pôr em prática a sua investigação teórica em torno da 'arquitetura-evento' foi 'Parc de La Villette'. Este projeto de reurbanização de um parque, como um 'parque de cultura' pretendia responder às necessidades culturais do século XXI, cujo objetivo era ativar o desenvolvimento económico e cultural de uma área-chave a nordeste de Paris. Este 'parque urbano para o século XXI' pretendeu reestruturar um complexo programa de serviços socioculturais e de entretenimento - incluindo o 'Museu da Ciência e da Indústria', e a 'Cidade da Música' -, na forma de um enorme edifício descontínuo que se sobrepõe a uma simples estrutura ortogonal - a grelha. Neste parque, a noção paisagista opõe-se à noção de 'jardim inglês' que prevalecia desde o século XIX, propondo uma estratégia de organização urbana, que subverte o tradicional 'parque de natureza' dando lugar a um 'parque de cultura'.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Relativamente às sequências, Tschumi acrescenta que qualquer sequência arquitetónica inclui, ou implica, três diferentes relações: 'sequência de transformação' - que lida com o método do trabalho, como um procedimento -, uma segunda denominada de 'sequência espacial' - que incide sobre a justaposição de espaços reais -, e uma última designada de 'sequência programática' - caracterizada pelas suas considerações sociais e utilitárias.

Cf. Ibid. p.XXIV

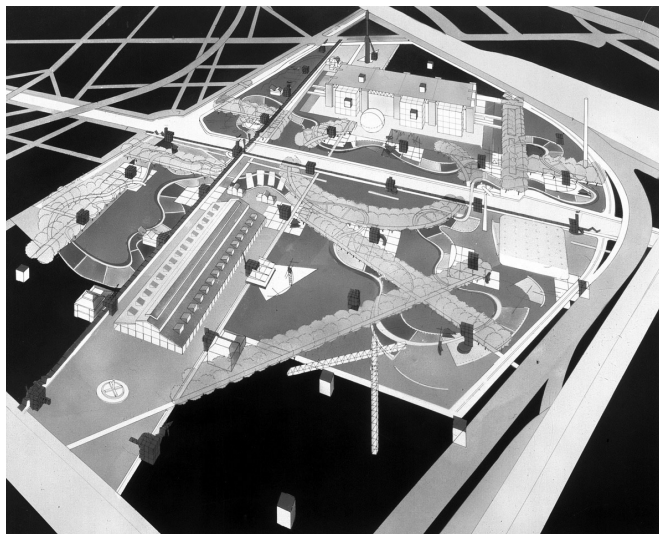
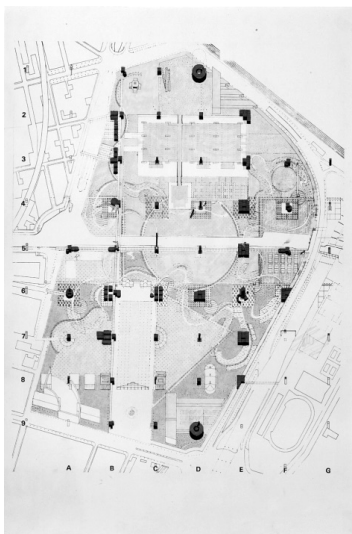
<sup>28</sup> Cf. Ibid. p.12

<sup>29</sup> Cf. Ibid. p.XXIV

<sup>30</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard - *Architecture and Disjunction* [op. cit.]. p.161

<sup>31</sup> Cf. Ibid. p.162

<sup>32</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard Archietcts - *Parc de La Villette*.



24 | 25. 'Grelha' em 'Parc de La Villette' de Bernard Tschumi

O arquiteto refere que a questão do programa, ou uso, ou ‘acontecimento’ em arquitetura é, na nossa sociedade contemporânea, instável. Exemplificando com *Parc de la Villette*, em que uma das suas construções que tendo sido designada para albergar um centro de jardinagem, foi no processo de construção reorganizada para receber um restaurante, e finalmente, acabou por dar lugar a *workshops* de pintura e escultura para crianças.<sup>33</sup>

Esta seria uma das construções de um conjunto de vinte e cinco que, agrupadas com ‘*promenades*’, circulações pedonais cobertas, pontes, e jardins constituíam o plano diretor que foi sendo construído ao longo de quinze anos (1982-1998). Este plano assentava sobre um sistema de pontos dispersos - que situam as ‘*folies*’<sup>34</sup> de aço esmaltado vermelho que sustentam as diferentes atividades culturais e de lazer - sobreposto a um sistema de linhas ortogonais - a grelha - que enfatizavam os movimentos de atravessamento do parque.<sup>35</sup> A grelha serviu como uma estrutura organizadora que poderia existir independente das suas utilizações. Uma estrutura sem centralidade e hierarquia que negaria as hipóteses simplistas de uma relação causal entre um programa e a sua arquitetura resultante<sup>36</sup>, ou por outras palavras, a relação ‘função-forma’ que Tschumi pretendia subverter. Este sistema organizador do parque - a grelha - veio, nas palavras do arquiteto, permitir interessantes oposições dinâmicas:

*“Nós tínhamos de desenhar um parque: a grelha era antinatural. Tínhamos de satisfazer um determinado número de funções: a grelha era antifuncional. Tínhamos de ser realistas: a grelha era abstrata. Tínhamos de respeitar o contexto local: a grelha era anti contextual. Tínhamos de ser sensíveis aos limites do lote: a grelha era infinita. Tínhamos de considerar indeterminações políticas e económicas: a grelha era determinante. Tínhamos de reconhecer precedentes paisagistas: a grelha não tinha origem, ela abria-se para um sem fim de retrocessos de imagens e sinais precedentes.”*<sup>37</sup>

Segundo Schulz-Dornburg, com *Parc de la Villette* assistiu-se a uma desintegração da arquitetura tradicional, referindo-se aos estáveis ‘edifícios-objeto’. Dissolvendo-se a unidade estática, ao fazer do movimento um componente crucial da estrutura formal.<sup>38</sup> Esta desintegração de um edificado estático deu lugar a ‘pontos âncora’ onde fragmentos desta realidade deslocada poderiam ser retidos. Estes ‘pontos âncora’ correspondiam às ‘*folies*’, que Tschumi propõe enquanto o sentido construído de ‘insanidade’. O objetivo consistia em libertar esta ‘folie’ construída das suas

<sup>33</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction* [op. cit.], pp.20-21

<sup>34</sup> As ‘*folies*’ consistem em construções, decompostas de um cubo de 10 metros de aresta, cujo léxico combina certos elementos, como divisões quadradas ou retangulares, rampas ou escadas cilíndricas, que no final compõem um ‘catálogo ou léxico ordenado’.

Cf. Ibid. p.183

<sup>35</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard Archietcts – *Parc de La Villette* [op. cit.].

<sup>36</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction* [op. cit.], p.193

<sup>37</sup> *“We had to design a park: the grid was antinature. We had to fulfill a number of functions: the grid was antifunctional. We had to be realists: the grid was abstract. We had to respect the local context: the grid was anti contextual. We had to be sensitive to site boundaries: the grid was infinite. We had to take into account political and economic indetermination: the grid was determinate. We had to acknowledge garden precedents: the grid had no origin, it opened onto an endless recession into prior images and earlier signs.”*

Ibid. p.195

<sup>38</sup> Cf. SCHULZ-DORNBURG, Julia – [op. cit.], pp.17-19



conotações históricas e colocá-la num plano mais abrangente e abstrato, enquanto um objeto autônomo, que estaria preparado a receber, de futuro, novos significados.<sup>39</sup> Esta ‘folie’ seria, simultaneamente, lugar e objeto de transferência. Esta transferência fragmentária de ‘insanidade’ corresponderia à produção de um reagrupamento efêmero de estruturas explodidas ou dissociadas.<sup>40</sup> Estes pontos de referência estavam então dispostos formalmente sobre a ‘grelha’, introduzindo ordem na desordem da realidade. Segundo o arquiteto, o ‘ponto-grelha’ tinha a capacidade de tanto articular espaço como de o ativar.<sup>41</sup>

A autora Julia Schulz-Dornburg refere que o parque e as suas edificações deveriam ser experimentados de maneira sucessiva, já que não seria possível ter uma vista geral de todo o conjunto arquitetônico. “O visitante deve descobrir La Villette percorrendo o parque de uma folie à outra, e cada vista será sempre fragmentada. Não existe um todo perceptível.”<sup>42</sup> No Parc de La Villette as vistas parciais garantem um impulso crescente de movimento e surpresa, como que experienciando sequencialmente momentos de uma coreografia flutuante. Esta experiência espacial que decorre de superposições tem como elementos-chave o ‘tempo’ e ‘ritmo’.<sup>43</sup>

Usando as palavras de Josep Maria Montaner, “Existe uma evidente relação cinemática com a mecânica do movimento e da montagem no cinema.”<sup>44</sup> O próprio Tschumi refere que o movimento inscrito através de uma rápida sucessão de fotogramas constitui um ‘cinegram’ e, neste sentido, poderíamos entender o parque como uma série de ‘cinegrams’, cada um dos quais baseado num conjunto preciso de transformações arquitetônicas, espaciais e programáticas.<sup>45</sup> Consequentemente, cada observador, ou ‘sujeito de experiência’, irá projetar as suas próprias interpretações. Não existe uma verdade absoluta no projeto arquitetônico - não residindo portanto nem nos seus objetos nem nos seus materiais. O significado do projeto reside sim na sua função interpretativa, tendo como elemento central o ‘sujeito de experiência’ que se movimenta por entre o projeto.<sup>46</sup>

Sobre a asserção de Tschumi relativamente às ‘folies’ - como pontos de atividades, de programas e de ‘acontecimentos’ -, Jacques Derrida expande a sua definição de ‘acontecimento’ (‘event’) designando-o como ‘o surgimento de uma multiplicidade díspar’, propondo a possibilidade de uma ‘arquitetura de evento’. Este conceito de arquitetura iria ‘eventualizar’ ou ‘abrir’ tudo aquilo, que na nossa história ou tradição, é entendido como fixo, essencial e monumental.<sup>47</sup>

‘Performance-  
evento’  
Relvinha\_Cbr x

Focando-nos na experiência espacial de forma sequencial do sujeito observador em movimento, inerente ao conceito de ‘arquitetura-evento’, parece-nos uma temática facilmente transponível para o evento performativo denominado ‘Quando estiver lá

<sup>39</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction* [op. cit.], p.174

<sup>40</sup> Cf. Ibid. p.178

<sup>41</sup> Cf. Ibid. p.179

<sup>42</sup> SCHULZ-DORNBURG, Julia – [op. cit.], pp.17-19

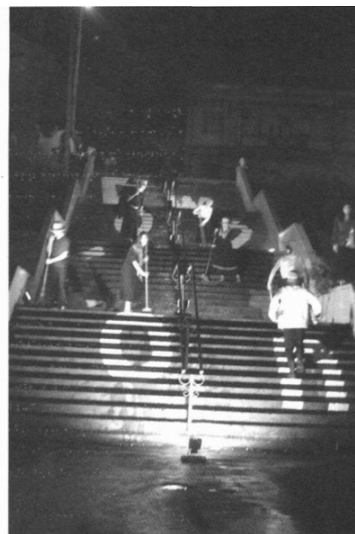
<sup>43</sup> Cf. Ibid. pp.17-19

<sup>44</sup> MONTANER, Josep Maria – *A modernidade superada, Arquitectura, arte e pensamento do séc XX.* p.77

<sup>45</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction* [op. cit.], p.197

<sup>46</sup> Cf. Ibid. p.203

<sup>47</sup> Cf. Ibid. p.257



26 | 27. Performance-evento *'Quando estiver lá em cima estará completamente à vontade'*, 2003

*em cima estará completamente à vontade*’, parte do projeto *Relvinha\_Cbr x*, a propósito de *Coimbra 2004 Capital Nacional da Cultura*.

Este espetáculo teve origem na realização de dois laboratórios - *Encenação e Dramaturgia*, orientado pelo encenador Carlos Pessoa, e *Espaço Cénico e Arquitetura*, orientado pelo arquiteto João Mendes Ribeiro, - envolveu um grupo multidisciplinar de cerca de 40 pessoas, e a participação dos moradores do bairro da Relvinha, localizado na periferia da cidade de Coimbra. Esta iniciativa pretendia uma contaminação bidirecional entre cidade e teatro, já que visava uma contaminação das artes performativas com o quotidiano dos moradores do bairro, e simultaneamente, transformar o bairro em palco, possibilitando aos seus moradores serem protagonistas do ‘universo das sensações e dos sentimentos ocultos’ inerente ao mundo do teatro.<sup>48</sup>

O espaço cénico deste espetáculo aconteceu de forma sequencial, tendo sido unido por um percurso. Os espaços públicos do bairro, parte desta sequência, transformaram-se em palcos que acolheram as ações e movimentos dos intérpretes. O teatro permite-nos mergulhar numa narrativa ficcional, do fantástico, abrindo horizontes aos expectantes acontecimentos reais. Neste caso, os acontecimentos teatrais deste espetáculo permitiram explorar novas possibilidades para cada um dos locais, como o arquiteto João Mendes Ribeiro refere, “*transformando-os por instantes em espaços reconvertidos, singulares, com nome próprio, cenários reais para ações imaginadas.*”<sup>49</sup>

Podemos reconhecer uma série de analogias entre este espetáculo e o projeto do *Parc de La Villette* de Bernard Tschumi, no que concerne ao elemento movimento, aos sequenciais espaços cénicos, e à experiência fragmentada e sequencial do observador. Tal como em *La Villette*, a mobilidade tornou-se o elemento fundamental deste espetáculo. No parque, esta é necessária para que o ‘sujeito de experiência’ consiga justapor os diferentes ‘fotogramas’. Já no bairro da Relvinha, o movimento dos atores e espectadores foi necessário para articular e ‘coser’ as diferentes cenas performativas. Nas palavras de Mendes Ribeiro “*Define-se um espaço cénico tensional, multidirecional (lugar permeável de fluxos urbanos) integrando noções e dinâmicas tais como vetor, tensão e ritmo - um espaço cénico que se constrói sobre a mobilidade.*”<sup>50</sup>

A segunda analogia possível incide no conjunto sequencial dos espaços cénicos. Enquanto em *La Villette*, as ‘*folies*’ constituem estruturas preparadas para receber novos programas - cuja forma não é determinante relativamente à função que receberá -, também os efêmeros espaços cénicos da Relvinha transformaram, temporariamente, os espaços públicos do bairro, tornando-os palco do evento performativo e permitindo novas perspetivas daqueles locais. João Mendes Ribeiro refere que se pretendeu potenciar os valores arquitetónicos próprios do bairro, recorrendo à implantação de alguns elementos efêmeros que permitiu a adaptação às necessidades pontuais do espetáculo. O público foi convidado a olhar o bairro de uma outra perspetiva, “*permitindo uma descoberta renovada: os habitantes lançam um novo olhar sobre os*

---

<sup>48</sup> Cf. RIBEIRO, João Mendes – *Espaço convertido*. p.68

<sup>49</sup> Ibid. p.68

<sup>50</sup> Ibid. p.68





*seus espaços quotidianos (convertidos em palco) e os visitantes penetram na intimidade do bairro e dos seus moradores.*<sup>51</sup>

A terceira analogia remete para a experiência fragmentada e sequencial do observador. Em *La Villette*, o ‘sujeito de experiência’ formaliza uma interpretação pessoal do projeto, visitando de forma sequencial as diferenciadas ‘folies’, estando sempre condicionado por uma vista parcial do parque. A sua interpretação vai sendo construída por uma justaposição de memórias sensitivas de cada acontecimento (‘event’). Parafraseando João Mendes Ribeiro, também no bairro da Relvinha, “*O conceito de visão incompleta de Bernard Tschumi em La Villette (...) é aplicado em todo o espetáculo (...) proporcionam um sentimento de expectativa e curiosidade no público. As etapas seguintes adquirem antecipadamente um valor dramático.*”<sup>52</sup>

A cada espectador<sup>53</sup> coube encadear os fragmentados momentos performativos, e construir, através de um processo cumulativo de diferentes visões do bairro, uma lógica narrativa. Na sequência destas ações efêmeras e performativas, desta narrativa fragmentada o espectador, ao percorrer o bairro, sendo confrontado com diferentes enquadramentos parciais, foi-o descobrindo.<sup>54</sup>

Envolvimento do público na Performance Art

A autora Roselee Goldberg<sup>55</sup>, no seu livro “*A arte da Performance: do futurismo ao presente*”, narra a evolução da ‘Performance Art’ - ou artes performativas -, desde os seus manifestos de gênese que ocorreram durante as vanguardas do início do século XX - nomeadamente no Futurismo, Construtivismo e Surrealismo -, até à passagem para o século XXI, com a inclusão dos *media* e dos mais recentes meios de comunicação nesta disciplina.

Atualmente, uma obra de arte performativa não é condicionada por um lugar de atuação - podendo ou não ocorrer num espaço institucional -, pelos seus intervenientes - podendo ser executada a solo ou em grupo -, nem pelo seu tempo de duração, pelo seu programa, ou mesmo, pelo seu nível de improvisação. A performance do século XX diverge do teatro no seu sentido tradicional. Usando as palavras de Goldberg, “*Ao*

<sup>51</sup> Ibid. p.68

<sup>52</sup> RIBEIRO, João Mendes – *Arquitectura e espaço cénico: um percurso biográfico* [op. cit.]. p.93

<sup>53</sup> Na sua tese de doutoramento, o arquiteto João Mendes Ribeiro, distingue a noção de espectador entre intencional e ocasional, clarificando-os no contexto de ‘*Relvinha\_Cbr x*’:

*“A importância do contexto que redimensiona a obra teatral e conseqüentemente o lugar onde se verifica o espetáculo, também reformula a noção de espectador, com a distinção entre o espectador intencional e o ocasional. No caso concreto da Relvinha, estes dois tipos correspondem, respetivamente, ao público exterior que se desloca ao bairro para assistir a um espetáculo e aos habitantes do bairro que, mesmo de forma involuntária, participam quotidianamente da encenação.”*

Ibid. p.90

<sup>54</sup> Cf. Ibid. pp.92-93

<sup>55</sup> Roselee Goldberg (sul-africana) é uma historiadora de arte, autora, crítica e curadora, baseada em Nova Iorque. Estudou Ciências Políticas e Belas-Artes na *Wits University*, em Joanesburgo, e História de Arte no *Courtauld Institute of Art* em Londres. É autora de um estudo sobre as artes performativas intitulado “*A arte da Performance: do futurismo ao presente*”, primeiramente publicado em 1979, revelando-se um texto-chave no estudo da performance. Ao longo da sua carreira, estabeleceu novos modelos para exibir performance moderna e contemporânea e na organização de exposições. Foi curadora em *The Kitchen*, no *Museum of Modern Art*, e no *Guggenheim Museum*, ambos em Nova Iorque. Em 2004, Goldberg fundou *Performa*, uma organização artística multidisciplinar sem fins-lucrativos com o intuito de apoiar a investigação, desenvolvimento e apresentação da arte visual performativa do século XXI. Leciona, desde 1987, na *New York University*. É uma contribuidora frequente no *Artforum*.



*contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais.*<sup>56</sup>

Este meio de expressão foi, ao longo da sua história, utilizado pelos artistas “*como arma contra os convencionalismos da arte estabelecida*”<sup>57</sup> que, por princípio procuraram estabelecer um contacto direto com o público. Consiste numa arte de natureza anárquica, que dificulta uma definição exata. Goldberg afirma que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas.<sup>58</sup>

Não nos interessa, neste texto, resumir a evolução da ‘Performance Art’ ao longo do século XX, mas antes, sublinhar os momentos desta disciplina em que se destacou um processo que visava uma aproximação, ou mesmo, o envolvimento do público.

*“A performance começa por levantar a questão das vanguardas, pois foi no seu seio que nasceu. (...) O conceito de vanguarda é retirado de uma determinada conceção do moderno - aquela que identifica moderno com «não-objetividade» - e, dentro desta, a performance é sem dúvida uma radicalização na medida em que com ela termina a figuração, termina a matéria na obra de arte, constituindo-se como linguagem totalmente baseada em conceitos e ações.”*<sup>59</sup>

Com esta afirmação, a autora Isabel Carlos clarifica que o surgimento da performance se baseia numa vontade de exprimir matéria de arte através de conceitos e ações, em detrimento da objetivação.

Já em 1933, aquando a transferência do corpo docente e estudantil da escola *Bauhaus* para a Carolina do Norte (E.U.A.) no *Black Mountain College*, Albers, - que lecionara na *Bauhaus* antes do seu encerramento pelos nazis - providenciou a necessária combinação de disciplina e inventividade. Durante uma palestra explicaria aos seus alunos: «*a arte diz respeito ao COMO e não ao O QUÊ; não ao conteúdo literal, mas à execução do conteúdo factual. É na execução - na forma como se faz - que se encontra o conteúdo da arte.*»<sup>60</sup>

Mas será na década de 1970, que a ação performativa se torna um gesto social radical, colocando-se além da produção de um objeto estético. Esta disciplina fugirá aos cânones do objeto artístico e da expressão plástica para se dedicar ao princípio da ação e à evidência das expressões do próprio corpo - seja o do artista ou dos atores e participantes da ação performativa.<sup>61</sup> Nesta década, a arte conceptual estava no seu apogeu, e com frequência, recorria-se à performance como a demonstração ou execução dessas ideias, tornando-se assim, a forma de arte mais visível deste período.<sup>62</sup>

Um dos principais objetivos da arte performativa foi colocar em causa a arte de cariz académico, fazendo, simultaneamente, uma apologia a uma arte viva que extravasasse

---

<sup>56</sup> GOLDBERG, Roselee – *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. p.9

<sup>57</sup> Ibid. p.7

<sup>58</sup> Cf. Ibid. p.10

<sup>59</sup> CARLOS, Isabel – *Performance, Arquitetura, Museu e outras dificuldades*. p.97

<sup>60</sup> ALBERS Apud GOLDBERG, Roselee – [op. cit.]. p.153

<sup>61</sup> Cf. GADANHO, Pedro – *Algumas notas sobre Performance Architecture*. p. 34

<sup>62</sup> Cf. GOLDBERG, Roselee – [op. cit.]. p.7



os espaços institucionais, de forma a chegar a um público mais abrangente, evitando que o seu campo de ação se limitasse a elitismos culturais.

Um dos primeiros impulsionadores desta linha de intervenção da performance foi Marinetti. Este propulsor do pensamento futurista nutria um enorme fascínio pelo ‘teatro de variedades’ e pelo ‘cabaret’ - espetáculos que contavam com uma variedade de recursos, transformavam os materiais pobres em dispositivos de grande efeito -, numa tentativa de chegar ao gosto popular, já que este tipo de demonstrações “*destruía o Solene, o Sagrado, o Sério e o Sublime na Arte com A grande.*”<sup>63</sup> Tairov, que realizou um estudo sobre o ‘teatro sintético’, afirmava que só com o ‘teatro de revista’ se conseguiria obter uma verdadeira participação do público. A seu ver, a ‘arte da produção’ - proclamação ética dos construtivistas - serviria para acabar com o academismo reinante. Propunha outros meios de expressão, como o circo, o ‘teatro de variedades’, e o ‘*music hall*’, como possibilidades de chegar a modelos populares de entretenimento que atrairiam um público alargado, não necessariamente culto.<sup>64</sup> Nikolai Foregger, um dos artistas que encarnou o espírito do construtivismo no teatro e na dança - autor das ‘Danças Maquinais’ -, partilhava esta preocupação de produzir espetáculos que fossem vistos por todos, e não somente pelas classes mais cultas. Ainda sob a influência construtivista, o encenador Vsevolod Meyerhold procurou produzir ações extrateatrais, que saíssem fora dos palcos e das salas de espetáculo e pudessem acontecer em qualquer lugar, ocupando os lugares marginais. Meyerhold introduz-nos a característica do ‘lugar incómodo’, onde performer e observador se encontram numa relação desconfortável, expondo-se mutuamente.<sup>65</sup>

Já nos finais da década de 1960, apesar de se delimitar a um curto período de tempo - entre 1968 e 1972 -, a arte conceptual fez uso da performance contra o mercantilismo vigente no mundo artístico. A arte conceptual - onde o que importa são os conceitos e não o objeto -, utilizou a performance como uma extensão dos seus ideais porque esta, apesar de ser tangível, era efémera e não podia ser comercializada. Pretendia assim, reduzir o efeito de alienação entre o artista e a obra, promovendo uma vivência simultânea pelo artista e pelo público. Roselee Goldberg acrescenta que o objetivo a alcançar seria que o espectador conseguisse, por associação, intuir a experiência específica perante a qual o *performer* o colocava.<sup>66</sup> Uma das estratégias da performance seria usar a presença do artista em público na qualidade de interlocutor, como nas sessões de perguntas e respostas levadas a cabo pelo artista Joseph Beuys. Noutros casos, as ‘ações conceptuais’ estavam mais próximas de instruções escritas, do género de guião, as quais o leitor podia, ou não, pôr em prática. Os artistas forneciam estas instruções aos espectadores, propondo que eles próprios encenassem as performances.<sup>67</sup>

Em meados da década de 1980, com a viragem da performance para os *media* e para o espetáculo - enquanto modos de expressão mais tradicionais e conhecidos -, deu-se a completa aceitação da performance como ‘entretenimento de vanguarda’. Este novo híbrido, ao qual Goldberg chama de ‘novo teatro’ fundia características das belas-artes

---

<sup>63</sup> Ibid. p.22

<sup>64</sup> Cf. Ibid. pp.46-47

<sup>65</sup> Cf. CARLOS, Isabel – [op. cit.]. p.106

<sup>66</sup> Cf. GOLDBERG, Roselee – [op. cit.]. pp.193-195

<sup>67</sup> Cf. Ibid. pp.195-196



com o teatro tradicional, permitindo-lhes alcançar um público mais amplo.<sup>68</sup> Também a dança acompanhou esta evolução - resultando no movimento denominado 'teatro-dança'. Distanciando-se dos fundamentos intelectuais das experiências da década de 1970, mas retendo, da mesma época, a prática de trabalhar em estreita colaboração com artistas plásticos e músicos - traduzindo-se em belos cenários pintados por artistas da 'geração dos *media*' e música ritmicamente carregada como mistura de punk, pop e música serialista. O principal objetivo para esses coreógrafos era 'informar a cultura popular' e não 'ser informado pela cultura pop'. O ponto máximo do 'teatro-dança' foi alcançado por Pina Bausch e pelo seu '*Tanztheater Wuppertal*', tendo adotado como modelo o vocabulário liberal da década de 1970 - conjugando o ballet clássico com os movimentos naturais e movimentos repetitivos.<sup>69</sup>

Focamo-nos agora no nosso primordial interesse no estudo da *performance art*, ou seja, na relação entre o emissor e o recetor, ou entre o *performer* e o público - este último, tanto enquanto sujeito observador como de experiência.

A autora Isabel Carlos afirma que a performance, do ponto de vista comunicacional, exige do público uma participação, seja num registo de cumplicidade ou de anti-cumplicidade, acrescentando ainda que "*a performance obriga o espectador a definir-se enquanto usufruidor: positivamente ou negativamente.*"<sup>70</sup>

Regressando uma vez mais ao pensamento futurista, a noção de dinâmica tornava-se central às práticas artísticas da pintura e da escultura até, inevitavelmente, aos bailados e performances que, pouco a pouco, se tornariam nas disciplinas mais consentâneas com as teorias futuristas.<sup>71</sup> Com o intuito de provocar uma postura mais ativa do público espectador, o pintor Soffici afirmava que o espectador devia 'viver no centro da ação reproduzida pela pintura'.<sup>72</sup> Também o 'teatro de variedades', largamente promovido por Marinetti - como já referido -, obrigava a uma participação do público, libertando-o do seu papel passivo de '*voyeur*'.<sup>73</sup>

Também com o intuito de subverter a passividade do espectador, no contexto do movimento *Bauhaus*, começou a ser estudada a conceção do espaço de palco.<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> Cf. Ibid. pp.247-251

<sup>69</sup> Cf. Ibid. pp.254-257

<sup>70</sup> CARLOS, Isabel – [op. cit.]. p.97

<sup>71</sup> Cf. Ibid. p.102

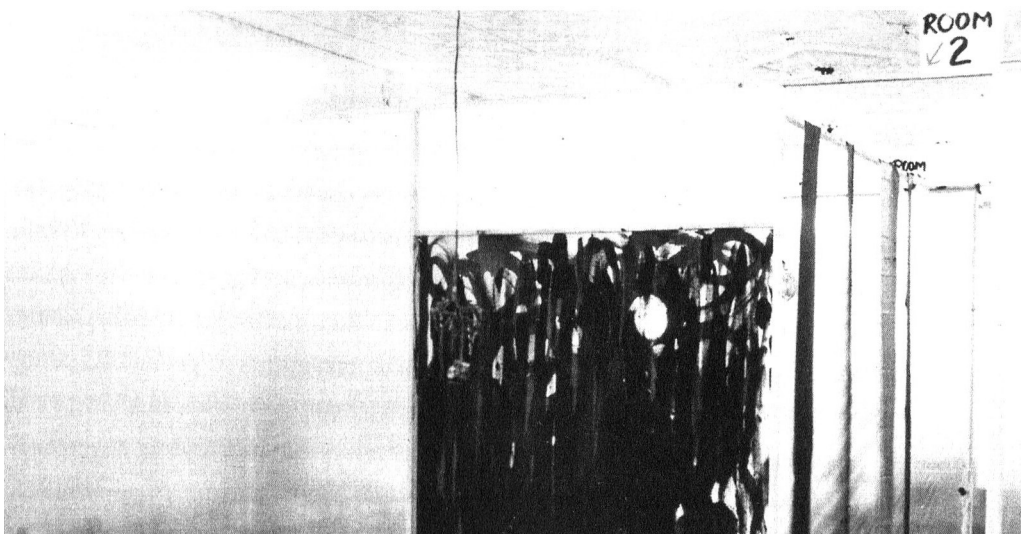
<sup>72</sup> GOLDBERG, Roselee – [op. cit.]. p.20

<sup>73</sup> Cf. Ibid. p.22

<sup>74</sup> Os artistas da *Bauhaus* envolveram-se intensamente na conceção do espaço do palco. Andreas Weininger projetou o 'teatro esférico' para a representação das 'peças mecânicas'. Segundo Weininger, os espectadores, sentados ao longo da parede interna da esfera, encontrar-se-iam 'numa nova relação com o espaço' e 'numa nova relação psíquica, ótica e acústica' com a ação da performance.

Também Moholy-Nagy defendia um 'teatro total'. No seu ensaio *Teatro, Circo, Variedades*, de 1924, escreveria "*Nada impede a utilização de MECANISMOS complexos como o cinema, o automóvel, o elevador, o avião e outras máquinas, bem como instrumentos óticos, refletores e assim por diante. (...) Chegou a hora de produzir um tipo de atividade cénica que não reserve às massas o papel de espectadores passivos, permitindo que se fundam com a ação no palco.*" Concluindo que o teatro precisava de "*um NOVO ENCENADOR com mil olhos, equipado com todos os meios modernos de compreensão e comunicação.*" Referir-se-ia às componentes multimédia com que a *Bauhaus* complementaria os espetáculos performativos, na procura de um 'teatro total' em que a interação provocasse novas formas de comunicação aos espectadores.

Cf. Ibid. p.145-147



28. '18 Happenings in 6 parts' de Allan Kaprow, 1959



Entre as décadas de 1950 e 1960, as artes plásticas, apresentam uma componente teatral, manifestando-se sobretudo em representações não convencionais e efêmeras. Nesta cena artística, surgem os movimentos ‘*Fluxus*’ e o ‘*Living Theatre*’, que consistiram em experiências artísticas que pretendiam alterar a forma como o observador percecionava a obra de arte, e transformá-lo em espectador ativo, como refere João Mendes Ribeiro, “*deixando de estar perante o objeto artístico para passar a estar dentro do próprio objeto.*”<sup>75</sup> John Cage tinha uma participação preponderante no movimento ‘*Fluxus*’. O manifesto deste músico e compositor baseava-se em modelos para as ‘*estruturas rítmicas improvisadas*’ que o levaram a insistir nas noções de acaso e indeterminação. A noção de ‘*música não intencional*’ serviria para o ouvinte compreender que a sua própria ação é a audição da peça, já que a música seria mais do ouvinte do que do compositor.<sup>76</sup>

Mais tarde, no final da década de 1960, surgiria uma nova forma de expressão, denominada de *happening* que pode, de forma resumida, ser definida como ações improvisadas em espaços do quotidiano que implicam a presença ativa do público. Usando as palavras de João Mendes Ribeiro, “*o espectador transforma-se em participante ativo e a sua percepção do evento está irrevogavelmente ligada à experiência sensorial.*”<sup>77</sup> Allan Kaprow, um dos propulsores do *happening*, foi um dos primeiros a defender a libertação da arte em relação ao espaço institucionalizado, e a promover um contacto mais direto com o público.<sup>78</sup> Uma das obras de Kaprow intitulada ‘*18 Happenings in 6 parts*’, apresentada na *Ruben Gallery*, em Nova Iorque, em 1959, foi uma das primeiras oportunidades de um público mais amplo assistir aos ‘*eventos ao vivo*’, que até então era somente comum em círculos privados. Kaprow justifica este *happening*, agora aberto ao público, afirmando que estava na altura de ‘*aumentar a responsabilidade do observador*’.<sup>79</sup>

Contemporaneamente, no contexto europeu, o artista alemão Joseph Beuys acreditava na possibilidade da arte transformar a vida quotidiana das pessoas. Para tal, recorria a encenações e conferências numa tentativa de modificar as consciências. Este artista é associado ao conceito de ‘*escultura social*’, que consistia em longas discussões com um público numeroso nos mais diversos contextos. Os artistas acreditavam que estes processos mobilizariam, em cada indivíduo, a sua criatividade latente, e contribuiriam para moldar a sociedade do futuro.<sup>80</sup>

Segundo Gabriela Vaz Pinheiro, os artistas (de formação em arquitetura) Vito Acconci e Dan Graham, começaram a produzir ações sobre o próprio corpo, de modo a gerarem espaços que refletiam - de forma literal e simbólica - sobre a sua envolvimento, e sobre a importância do público na ativação da obra.<sup>81</sup> O envolvimento de outras pessoas nas performances de Acconci levou-o à noção de ‘*campos de força*’, que inclui toda a interação possível com as outras pessoas e objetos num determinado espaço físico. A partir do início da década de 1970, as suas obras passaram a lidar com

---

<sup>75</sup> RIBEIRO, João Mendes – *Arquitectura e espaço cénico: um percurso biográfico* [op. cit.], p.198

<sup>76</sup> Cf. GOLDBERG, Roselee – [op. cit.], pp.156-157

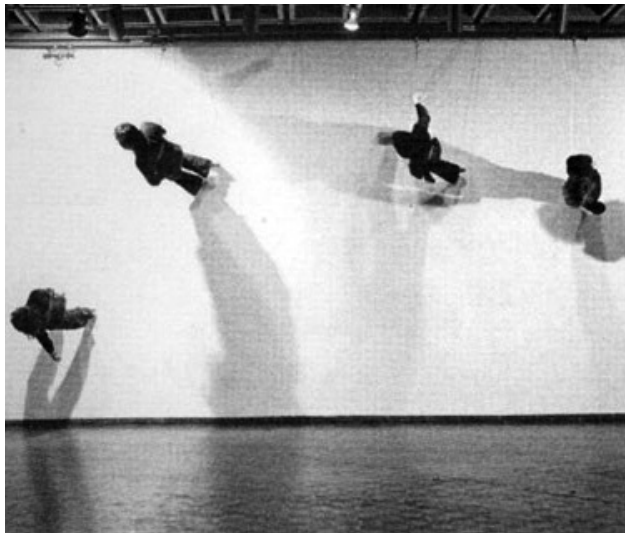
<sup>77</sup> RIBEIRO, João Mendes – *Arquitectura e espaço cénico: um percurso biográfico* [op. cit.], p.175

<sup>78</sup> Ibid. p.81

<sup>79</sup> Cf. GOLDBERG, Roselee – [op. cit.], pp.161-163

<sup>80</sup> Cf. Ibid. pp.187-189

<sup>81</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – [op. cit.], p.29



29. *'Man Walking Down the Side of a Building'* de Trisha Brown, 1970  
30. *'Walking the Wall'* de Trisha Brown, 1971

a criação destes campos que englobassem o público, para que este se tornasse parte do que o performer estivesse a fazer - como, por exemplo, tornarem-se parte do espaço físico no qual se movia.<sup>82</sup> Na mesma altura, Dan Graham estudava o comportamento ativo / passivo do espectador, tornando-o na questão fundamental das suas performances, com o intuito de fundir o papel do performer ativo e do espectador passivo numa única pessoa. A sua teoria sobre a relação público / performer baseava-se na ideia de imposição de um estado de espírito desconfortável e constrangedor ao público, numa tentativa de reduzir o fosso entre ambos.<sup>83</sup> Outros artistas que também pretendiam tornar o espectador no beneficiário da ação seriam Franz Erhard Walther e Trisha Brown. O artista alemão Franz Erhard Walther pretendia ampliar no espectador a consciência das relações espaciais ligadas ao espaço e tempo reais. Dava ao espectador a possibilidade de ter a experiência dos objetos escultóricos em si, permitindo-o participar na sua metamorfose, isto é, ao público cabia um papel ativo no processo de influenciar a forma e a génese das esculturas. Já Trisha Brown, com obras como *'Man Walking Down the Side of a Building'* ou *'Walking the Wall'*, pretendia desorientar o sentido de equilíbrio gravitacional do público, tendo como objetivo final promover a consciência do 'corpo no espaço' ao espectador.<sup>84</sup>

Roselee Golberg refere no seu livro um tipo de performance que permitia estabelecer uma relação de empatia entre o performer e o público, denominada de 'performances autobiográficas', já que o artista revelava (supostas) informações íntimas ou pessoais sobre si próprio.<sup>85</sup>

Em plena década de 1990, existe uma transição contínua entre a performance ao vivo e uma performance que se apropriava fortemente dos registos *media*, reforçada pelo fácil acesso a computadores, pela transferência digital de imagens através da *internet*, e pela rápida contaminação cruzada de estilos entre performance, *MTV*, publicidade e moda.<sup>86</sup> Utilizando as palavras da autora Roselee Goldberg, "*Neste sistema infinitamente interligado, com capacidade de transmitir sons e imagens em movimento e oferecer ao público experiências em tempo real, a internet é vista por alguns artistas e programadores como um novo e estimulante caminho para a arte da performance.*"<sup>87</sup>

Na viragem de século, se por um lado, a arte da performance contemporânea refletia a velocidade inerente à indústria das comunicações, por outro, consistia também num antídoto indispensável para o efeito de alinação provocado pela tecnologia. A autora acredita que a 'vivacidade' inerente a esta disciplina explica o interesse do público que

<sup>82</sup> Cf. GOLDBERG, Roselee – [op. cit.]. p.199

<sup>83</sup> Cf. Ibid. pp.203-205

<sup>84</sup> Cf. Ibid. pp.203-205

<sup>85</sup> Cf. Ibid. pp.220-223

<sup>86</sup> A autora Roselee Goldberg apresenta-nos dois exemplos de coletivos que se enquadram nesta geração de influências tecnológicas. Por um lado, *Dumb Type*, um coletivo de artistas, arquitetos e compositores japoneses, criou uma inconfundível estética *high-tech* que oferecia aos performers uma matriz de realidade virtual, por outro, a *Builders Association*, em colaboração com os arquitetos nova-iorquinos Elisabeth Diller e Ricardo Scofidio, concebeu espaços cénicos tridimensionais com elementos arquiteturais criados por computador, projeções de filmes e *surround-sound*.

Cf. Ibid. pp.276-280

<sup>87</sup> Ibid. p.280



acompanha a arte contemporânea nos novos museus, onde o envolvimento com artistas em ‘carne e osso’ é tão desejável quanto a contemplação das obras de arte. Roselee Goldberg conclui o seu livro, referindo que o termo ‘performativo’, usado para descrever o envolvimento espontâneo do espectador e do performer na arte, tende a extravasar para outras disciplinas, como é o caso da arquitetura.<sup>88</sup>

Distinção entre performances artísticas das arquitetônicas

A depressão econômica da década de 1970 forçou muitos jovens arquitetos a direcionarem-se para outras formas de atividade profissional, como as ‘arquiteturas de papel’, a crítica arquitetônica, e as instalações.<sup>89</sup> Segundo as autoras Sarah Bonnemaison e Ronit Eisenbach, a arte pública do início desta década teve uma enorme influência na configuração das mencionadas instalações arquitetônicas. Referem o facto de estas instalações tomarem por princípio, por um lado, que também a arte tem lugar fora dos espaços artísticos institucionais, e por outro, que a arte se torna ativa na construção da cultura, não se limitando a comentar sobre a mesma.<sup>90</sup>

Seguindo o caminho destes artistas, os arquitetos introduziram o seu trabalho na esfera pública (*‘public realm’*), permitindo-lhes explorar a natureza dos espaços públicos. As instalações arquitetônicas vêm desafiar os limites entre público / privado, expondo os pressupostos subjacentes a cada um, refletindo sobre a nossa perceção da cidade. As instalações, de forma simultânea e fragmentada, enquadram as experiências urbanas, contudo, também celebram a cidade enquanto espaço do inesperado. Com as instalações - ou, utilizando a terminologia que nos interessa explorar, as performances - arquitetônicas, os arquitetos pretendem envolver diretamente o público, na transformação e imaginação dos seus ambientes. Desta forma, questionam a ideia de controlo no projeto do espaço público urbano, explorando formas de envolvimento do público neste processo.<sup>91</sup>

As autoras resumem os principais propósitos das instalações / performances arquitetônicas em três grupos. O primeiro é relacionado com a experimentação das dimensões materiais e sociais da arquitetura; o segundo, numa perspetiva de incitar discussão, tanto no meio académico como no público geral, sobre o ambiente construído; em último, enquanto matéria para educar futuros arquitetos.<sup>92</sup>

Segundo Bonnemaison e Eisenbach, uma instalação consiste numa obra artística tridimensional *‘site-specific’*. Neste sentido, consideram que a obra de arte pública aspira a ser arquitetônica. Com o intuito de descortinar as diferenças entre performances artísticas das arquitetônicas questionam “*Então o que acontece se um arquiteto cria uma instalação? Como é que o trabalho se torna diferente de um produzido por um artista?*”<sup>93</sup> Na opinião das autoras, a distinção entre instalações das

---

<sup>88</sup> Cf. Ibid. pp.281-282

<sup>89</sup> Cf. BONNEMAISON, Sarah; EISENBACH, Ronit – *Installations by Architects, Experiments in Building and Design*. p.19

<sup>90</sup> Cf. Ibid. p.145

<sup>91</sup> Cf. Ibid. p.145

<sup>92</sup> Cf. Ibid. p.183

<sup>93</sup> “*So what happen if an architect creates an installation? How is the work different from one made by an artist?*”

Ibid. p.14



diferentes disciplinas - artística e arquitetónica - reside, não no trabalho em si, mas na contribuição que possam ter para os seus campos disciplinares.<sup>94</sup>

Uma diferença significativa, que as autoras sublinham, encontra-se em considerar, ou não, a instalação enquanto produto final. Enquanto a instalação artística se situa na relação do discurso vigente da história com a crítica da arte, enquanto produto final - sob a forma de um objeto, um ambiente, uma experiência ou um ‘acontecimento’. Para muitos arquitetos, tal não acontece com a instalação arquitetónica. Esta é tida como um passo preliminar de um processo relacionado com a disciplina arquitetónica, seja no projeto de edificado, na discussão reflexiva sobre o ambiente construído, ou na exploração de modos em que a arquitetura possa participar ou criar impacto no quotidiano das pessoas.<sup>95</sup>

Para os arquitetos, as instalações consistem numa forma de explorar ideias arquitetónicas sem as limitações impostas por clientes. Uma instalação difere de um projeto arquitetónico, no seu sentido convencional, por diferentes razões, seja pela sua efemeridade - já que o seu desaparecimento é planeado em antemão -, pela sua componente crítica e reflexiva - função que se sobrepõem à utilidade -, ou pelo facto de colocar o seu conteúdo em primeiro plano.<sup>96</sup>

Paralelamente à ‘arquitetura de papel’ ou aos concursos, as instalações permitem aos arquitetos comentar ou criticar o ‘*status quo*’, e propor novas possibilidades - formas, métodos e ideias - para a arquitetura. Contudo, por consistirem numa construção efémera, é-lhes também permitida a liberdade de experimentação.<sup>97</sup> Também o autor Pedro Gadanho refere que as performances arquitetónicas recentram o seu discurso como uma forma de atuação limite e crítica, numa dimensão herdada do campo artístico. Este tipo de atuação conduz-nos a novas possibilidades de entendimento da capacidade de intervenção social e política da arquitetura no espaço público contemporâneo.<sup>98</sup>

Capacidade crítica  
das ‘arquiteturas  
de papel’

As atuais performances arquitetónicas pretendem atuar criticamente sobre a nossa sociedade urbana contemporânea, caracterizada, pelo arquiteto Gonçalo Furtado<sup>99</sup>, por valores como a transitoriedade, a flexibilidade e a mobilidade. O autor desenvolve esta caracterização:

*“Vivemos num contexto pós-industrial, global e digital, caracterizado pelo consumo frenético que dita qualquer dimensão humana à transitoriedade e pela mais-valia da flexibilidade. Também um contexto em que se instaura a*

---

<sup>94</sup> Cf. Ibid. p.14

<sup>95</sup> Cf. Ibid. p.183

<sup>96</sup> Cf. Ibid. p.183

<sup>97</sup> Cf. Ibid. p.14

<sup>98</sup> Cf. GADANHO, Pedro – [op. cit.]. p.44

<sup>99</sup> Gonçalo Furtado (português) é arquiteto, autor, curador e docente. Licenciou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), é Mestre pela Universidade Politécnica da Catalunha, e Doutorado pela *University College of London*, em Londres. Foi conferencista em várias instituições europeias, norte e sul americanas, e organiza frequentemente eventos científicos e culturais, dos quais é exemplo *‘Tracing Portugal’*. Foi autor de vários livros, integrando ainda, o corpo editorial de algumas revistas e publicando regularmente sobre temas pós-modernos e contemporâneos. Atualmente é professor de Teoria, na FAUP. Integra, também, a equipe de investigação pluridisciplinar dos projetos *‘Modelação de componentes arquitetónicos’* e *‘Superfícies interativas’*.





*mobilidade e o carácter globalizador como imperativo e um contexto pós-industrial da informação onde se transformam as distinções convencionais entre natural-artificial e físico-virtual.*”<sup>100</sup>

Esta caracterização, que lança prenúncios de efemeridade, transitoriedade e mobilidade, abala as premissas estabelecidas da arquitetura tradicional, que desde sempre foi vista como arte de construir associada à estabilidade. Esta mutabilidade - caracterizada pelo dinamismo mediático, pelo *zapping*, e pelo *surfing* que vê na rede um suporte para a sua recriação contínua -, reflete-se na nossa cultura atual e, por conseguinte, no campo cultural arquitetónico. Este último vai, cada vez mais, considerando como requisito a reutilização, sugerindo uma arquitetura mutante, efêmera, participativa, interativa, aberta e em constante transformação<sup>101</sup>.

Esta adaptabilidade do pensamento arquitetónico, como forma de responder ao contemporâneo contexto sociocultural, permite-nos estabelecer uma analogia ao tempo das ‘arquiteturas de papel’.

Também no início da década de 1960, como reação ao ainda protagonista pensamento da ‘Carta de Atenas’, o arquiteto Yona Friedman desenvolveu uma teoria centrada no conceito de ‘arquitetura móvel’, que sugeria construções mutáveis capazes de acompanhar a evolução dos usos móveis e flexíveis requeridos pela sociedade. Em ‘*Dicionário de conceitos para La arquitectura Móvil*’, de 1957-58, Friedman referia:

*“As transformações sociais e as do modo de vida quotidiano são imprevisíveis para uma duração comparável à dos atuais edifícios. Os edifícios e as novas cidades devem poder adaptar-se facilmente segundo a vontade da futura sociedade que os terá de utilizar: tem de permitir qualquer transformação sem que isso implique a demolição total. Trata-se do princípio da mobilidade.”*<sup>102</sup>

O autor Leonardo Benevolo<sup>103</sup>, sob o termo ‘projetos utópicos’, agrupa Yona Friedman com o grupo *Archigram* - entre os quais, Peter Cook, Ron Herron, Brian Harvey e Warren Chalk -, cujos projetos teóricos consistiriam então nos destaques da revista ‘*Architecture d’Aujourd’hui*’ e do livro ‘*Où vivrons-nous demain?*’ (1963), de Michel Ragon. Nos projetos de Yona Friedman dar-se-ia maior ênfase às características de mobilidade e de leveza do novo ambiente. Enquanto os projetos dos *Archigram* - sendo exemplo a ‘*Walking City*’ (1962), a ‘*Plug-in-City*’ (1964), ‘*Control of Choice*’ (1967), e ainda, ‘*Oasis*’ (1968) -, declaradamente utópicos, popularizavam-se sobretudo devido ao seu tom divertido e irónico. Estas visões surgem no contexto

<sup>100</sup> FURTADO, Gonçalo – Transitoriedade, Flexibilidade e Mobilidade...: A necessidade de ponderar a condição contemporânea e um resvalar para a a-política. p.112

<sup>101</sup> Cf. Ibid. p.112

<sup>102</sup> FRIEDMAN, Yona Apud ibid. p.112

<sup>103</sup> Leonardo Benevolo (italiano) é um arquiteto, urbanista, autor e historiador de arquitetura. Formou-se em Arquitetura em Roma, doutorando-se em 1946. Desde então, lecionou História da Arquitetura nas Universidades de Roma, Florença, Veneza e Palermo, e Suíça italiana. Tendo também sido professor visitante em Yale, Columbia, Caracas, Teerão, Rio de Janeiro e Hosi (Tóquio). É doutor *honoris causa* pela Universidade de Zurique e pela Sorbonne. É autor de numerosas obras literárias, entre as quais: ‘*História da arquitetura moderna*’ (1960), ‘*História da cidade*’, ‘*A cidade e o arquiteto*’, ‘*Storia dell’architettura del Rinascimento*’ (2002) e ‘*Le origini dell’urbanistica moderna*’ (2005). Atualmente, Benevolo tem seu escritório de arquitetura em Brescia.



nos grandes empreendimentos tecnológicos desta década - como é o caso do programa 'Apollo' da NASA que conduz em 1969 ao desembarque do Homem na Lua -, e do mundo do entretenimento. Têm como propósito tornar evidente não só a incapacidade da arquitetura para coordenar um universo tecnológico em crescimento e, cada vez mais especializado, como também, a inadequação dos modelos de construção herdados duma fase embrionária do movimento moderno.<sup>104</sup>

O autor Bernard Tschumi diferencia dois tipos de ação ou estratégias, que funcionam enquanto ações políticas, denominando a primeira de 'exemplary actions' e a segunda de 'counterdesign'. Neste segundo tipo, ele refere-se às 'arquiteturas de papel', de carácter irónico e crítico, como forma de denúncia aos efeitos maléficos de práticas de planeamento impostas pelas instituições conservadoras.<sup>105</sup>

O autor descreve 'counterdesign' como uma tentativa desesperada e niilista de usar uma característica particular de expressão arquitetónica, com todos os seus valores e conotações culturais. Como à partida estão destinadas a ser o produto final, estas 'arquiteturas de papel' adquirem uma liberdade adicional relativamente aos projetos arquitetónicos designados a ser construídos. Segundo Tschumi, estas ações poderiam ser usadas, não só para demonstrar o crescente e reconhecido absurdo de algumas propostas de desenvolvimento urbano, como para dar indícios sobre o sistema capitalista, mas também, para confirmar dúvidas emergentes sobre a relevância deste particular modo de expressão. 'counterdesign' - ou as 'arquiteturas de papel' -, tornam-se numa afirmação política e cultural.<sup>106</sup>

Dois grupos, que amplamente exemplificam a denominada 'arquitetura de papel', são os ingleses *Archigram*, e os italianos *Superstudio*.

"*Archigram (1961)*. Esta publicação equivalia a um telegrama (daí o nome) arquitetural de todos os problemas do momento, reunidos num conjunto de imagens pleno de informações. A linha comum que podia ser extraída após uma leitura dificilmente atenta, era: «circulação e movimento»."<sup>107</sup> Esta afirmação de Charles Jencks<sup>108</sup> menciona as duas principais 'preocupações' retratadas pelo grupo *Archigram*.

O autor refere-nos que é usual censurar este grupo como um movimento apolítico, na medida em que este aceita as premissas e as tecnologias básicas de uma sociedade de consumo. Jencks justifica que, tal como sucede com os artistas *Pop*, o imediatismo - ou 'viver o momento' -, é considerado mais importante do que qualquer doutrina ou sistema, tornando-se a imaginação mais relevante que a lógica.<sup>109</sup>

<sup>104</sup> Cf. BENEVOLO, Leonardo – *O último capítulo da arquitectura moderna*. p.83

<sup>105</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction* [op. cit.]. p.11

<sup>106</sup> Cf. Ibid. p.12

<sup>107</sup> JENCKS, Charles – *Movimentos Modernos em Arquitetura*. p.264

<sup>108</sup> Charles Jencks (norte americano) é arquiteto, paisagista, teórico e crítico de arquitetura. Licenciou-se em Literatura Inglesa, na *Harvard University* (1961), e em Arquitetura na *Harvard Graduate School of Design* (1965), tendo mais tarde, tirado um doutoramento em História da Arquitetura, na *London University* (1970). Palestrou em inúmeras universidades, internacionalmente, nas quais, Pequim, Shanghai, Paris, Tóquio, Milan, Veneza, Frankfurt, Québec, Montreal, Oslo, Varsóvia, Barcelona, Lisboa, Zurique, Viena, Edimburgo e, nos E.U.A em Harvard, Columbia, Princeton, e Yale. É autor de numerosas obras literárias, debruçando-se sobre história e crítica do modernismo e pós-modernismo. O seu trabalho atual inclui projetos fractais de edifícios e mobiliário, assim como, extensos projetos de arquitetura paisagista, baseados em teoria complexa, ondas e sólitons.

<sup>109</sup> Cf. JENCKS, Charles – [op. cit.]. p.270



Numa exposição intitulada *'The Living City'*, *Archigram* pôs em relevo esse carácter imediatista dos produtos urbanos, juntando imagens de fragmentos urbanos e icnografia *Pop* - como o homem do espaço, o super-homem e o homem-robot, incluindo também os seus equivalentes femininos -, pretendendo partilhar uma nova mensagem, de que a cidade era vista, não como arquitetura, mas sim, como pessoas e as suas 'situações'.<sup>110</sup> Este conceito de 'situação' abrangia todos os produtos, perecíveis e suscetíveis de uso e desgaste, que interagiam com o Homem - fossem estes a embalagem de ervilhas congeladas, o lar, ou a própria cidade. Esta exposição não produzia qualquer rutura radical, mas antes, chegava a uma definição mais vasta daquilo que o arquiteto podia considerar como a sua procedência.<sup>111</sup> Nesta perspetiva de construir um ambiente que seja tão flexível que possa corresponder imediatamente aos desejos individuais, *Archigram* lança, em ambas as revistas de 1966 e 1968, o seu *'Survival Kit'*, uma seleção de produtos considerados necessários para a sobrevivência na 'Cidade Viva': "concebidos como aquilo que teria sido designado como «bag-o-pop-goodies» nos anos cinquenta ou «popular-pak» nos anos setenta, ou seja, uma coleção de ideias e fotografias comprimida num desdobrável para mandar pelo correio ou muito simplesmente para deitar fora após consumo."<sup>112</sup>

Segundo o autor Pedro Jordão<sup>113</sup>, na arquitetura dos *Archigram* "há a rejeição da própria definição convencional da arquitetura, de espaços definidos por paredes, de sistemas rígidos de construção, de abordagens antigas a problemas novos. Interessava-lhes menos construir do que questionar, e daí só podiam partir para um processo em que os limites estavam sempre a ser ultrapassados."<sup>114</sup>

Também o autor Simon Sadler<sup>115</sup> afirma que os membros deste grupo eram da opinião que a construção não seria o propósito da arquitetura, mas o de proporcionar 'acontecimento' (*'event'*). Acrescenta ainda que, se *Archigram* tivesse explorado a prática de construção arquitetónica, então, o seu lugar na História seria fundamentalmente diferente. Tornar-se-ia, na sua opinião, menos relevante e menos fantástico, na medida em que a tendência seria utilizar a revista *Archigram* enquanto um catálogo representativo dos seus edifícios, ao invés de 'profetizar possibilidades arquitetónicas'.<sup>116</sup>

<sup>110</sup> Cf. Ibid. p.270

<sup>111</sup> Cf. Ibid. p.270

<sup>112</sup> Ibid. p.274

<sup>113</sup> Pedro Jordão (português) é arquiteto, curador e ensaísta. Formou-se em Arquitetura no Departamento de Arquitetura (d'Arq) da Universidade de Coimbra. Foi fundador da revista *NU*, revista dos estudantes do d'Arq, Universidade de Coimbra (2002). Escreveu artigos para *Habitar Portugal 06-09*, *A10*, *NU*, *J-A*, *Bypass*, entre outros. Lecionou no Departamento de Arquitetura e Paisagem na Escola Universitária Vasco da Gama. Foi, aquando *Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura*, o comissário do projeto *Archigram*.

<sup>114</sup> *Entrevista a Pedro Jordão – Archigram: Experimental Architecture 1961-1974*. P.83

<sup>115</sup> Simon Sadler (britânico) é investigador, autor e docente de arquitetura. Lecionou História de Arquitetura na Universidade de Nottingham. As suas publicações - tais como *'Archigram: Architecture without Architecture'* (2005), *'Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism'* (2000), e *'The Situationist City'* (1998) - estudam as ideologias das vanguardas arquitetónicas, como do grupo *Archigram*, dos Situacionistas, e outras práticas experimentais pós-segunda Guerra Mundial. Atualmente leciona História de Arquitetura e Urbanismo para o Programa de História de Arte na Universidade da Califórnia.

<sup>116</sup> Cf. SADLER, Simon – *Archigram, Architecture without Architecture*. pp.193-194



Segundo este autor, um dos grandes feitos do grupo foi reorientar a arquitetura promovendo a mudança de padrões sociais e ideológicos, reconhecendo o individualismo e o consumismo como os movimentos sociais predominantes nos contextos europeu e norte-americano do pós-guerra.<sup>117</sup> A sua ideologia comemorou a heterogeneidade e desordem da cidade, usufruindo, simultaneamente, da vulgaridade própria da cultura popular.<sup>118</sup> Também Charles Jencks afirma que *Archigram* reconheceu a arquitetura como um produto de consumo, e procurou enfatizar a cidade perecível, móvel e locomotiva.<sup>119</sup>

Sadler afirma que o seu pensamento arquitetônico, para além de ter dado o impulso aos edifícios da estética *'high-tech'* da década de 1970, contribuiu para as atitudes *'low-tech'* pós-modernas.<sup>120</sup>

Segundo o autor Pedro Jordão, os *Archigram*, mesmo passadas quatro décadas do fim da sua atividade, mantêm a sua capacidade provocatória para com o nosso contexto sociocultural. Referindo que *"podemos não fundar cidades móveis, por exemplo, mas a ideia de mobilidade já então lhes parecia incontornável e não há como negar que o sublinharam e ainda hoje nos ajudam a questionar sobre como responder a esse desafio."*<sup>121</sup>

Também o grupo italiano *Superstudio*, a partir do final da década de 1960, focalizou o seu criticismo nas propostas conceptuais de 'arquitetura de papel', que chegou a publicar em numerosos periódicos internacionais. Segundo o autor Ross Elflin<sup>122</sup>, os seus trabalhos - que apareceriam somente enquanto ilustrações impressas em papel -, assentavam em edifícios hipotéticos e esquemas de projetos urbanos, tendo sido vistos como uma alternativa para os 'sonhadores de arquitetura' que aguardavam esperançosamente por um futuro em que os avanços tecnológicos pudessem alcançar as visões do arquiteto.<sup>123</sup> De acordo com Elflin, *Superstudio* e *Archigram* são frequentemente agrupados, já que ambos abraçaram a utopia nos projetos urbanos. No entanto, enquanto *Archigram* persistentemente aderiu ao potencial arquitetônico de reforma e reconstrução da sociedade através de aparelhos de tecnologia avançada, os *Superstudio* rejeitaram este otimismo, que maioritariamente era representado pelas megaestruturas. A estas megaestruturas, enquanto estratégias *'top-down'*, ou visões tecnocráticas do processo de projeto, era-lhes implícito o papel autoritário do arquiteto. Elflin refere-nos que este descrédito dos *Superstudio* relativamente às impositivas megaestruturas, era o que os distinguiu - juntamente com a 'Arquitetura Radical' - da maioria das vanguardas pós-guerra, que as via como a panaceia do

<sup>117</sup> Cf. Ibid. p.194

<sup>118</sup> Cf. Ibid. p.196

<sup>119</sup> Cf. JENCKS, Charles - [op. cit.]. p.270

<sup>120</sup> Cf. SADLER, Simon - [op. cit.]. p.196

<sup>121</sup> *Entrevista a Pedro Jordão - Archigram: Experimental Architecture 1961-1974* [op. cit.]. p.83

<sup>122</sup> Ross Elflin (norte-americano) é historiador e docente de Arte e Arquitetura. Leciona História de Arte e Arquitetura no *Carleton College*, em *Minneapolis University*. A sua pesquisa foca-se em arte conceptual e práticas arquitetônicas na Europa e Estados Unidos. Atualmente, a sua pesquisa incide sobre a 'Arquitetura Radical' em Itália, Áustria, Grã-Bretanha, e América nas décadas de 1960 e 1970, com particular ênfase na vanguarda italiana *Superstudio*. Elflin tem publicado a sua pesquisa em *'The Journal of Aesthetic Education'*, *'Regarding the Popular: High and Low Culture in the Avant-Garde and Modernism'*, *'Footprint: Delft School of Design Journal'*, e *'Art Journal'*.

<sup>123</sup> Cf. TSCHUMI, Bernard - *Architecture and Disjunction* [op. cit.]. p.64



32. *'The Continuous Monument'* de Superstudio, 1969



planeamento urbano. Desde Yona Friedman aos Metabolistas Japoneses, todos viam na megaestrutura a capacidade de providenciar um enquadramento aberto de planeamento, apesar de continuar a ditar a maioria das formas como os seus residentes responderiam e habitariam a paisagem. *Superstudio* iria então escolher precisamente a megaestrutura como alvo do seu mais incisivo criticismo.<sup>124</sup>

O meio primário que o grupo utilizou nas suas demonstrações críticas foi a ‘*collage*’, através da qual ilustraram as imaginárias distopias urbanas, que mostrariam uma série de profecias de um aterrador planeamento urbano que, por sua vez, dava relevo aos propósitos tecnocráticos da arquitetura enquanto instituição. O seu projeto mais emblemático - que também representaria o movimento da ‘Arquitetura Radical’ - seria ‘*The Continuous Monument*’ (1969).<sup>125</sup>

Ambas as práticas arquitetônicas dos coletivos *Archigram* e *Superstudio* são facilmente enquadradas na caracterização de Luís Santiago Baptista, enquanto “*uma arquitetura desenhada que cruza desmaterialização arquitetônica, invenção tecnológica, intensificação consumista, expansão sensorial, interiorização mental, revolução social, etc.*”<sup>126</sup> Os valores utópicos exaltados pelas ‘arquiteturas de papel’ - como as já referidas transitoriedade, flexibilidade e mobilidade -, cujo principal objetivo era a adaptação ao rápido desenvolvimento tecnológico e às novas necessidades da sociedade de então, voltam a rever-se na nossa cidade contemporânea - uma sociedade da era digital, hiperativa, consumista e capitalista.

‘Arquiteturas reativas’

“*Como a arquitetura de papel dos anos 1970, a arquitetura de performance acabaria por se afirmar, de forma eventualmente mais consequente e arquitetônica, como uma possibilidade de resistência e ação perante a estagnação súbita - e a crise de valores - da prática arquitetônica no mundo ocidental dos nossos dias.*”<sup>127</sup> O autor Pedro Gadanho introduz-nos uma analogia entre a ‘arquitetura de papel’ e a ‘arquitetura de performance’, na medida que ambas partilham um carácter de emergência e de proatividade. Contudo, elas afastam-se no que respeita ao carácter performativo, inerente à ‘arquitetura de performance’, e ausente à ‘de papel’ - cujo carácter interventivo reside unicamente em formato teórico.

Segundo Gadanho, a ‘arquitetura de performance’ - enquanto intervenções e ações efémeras performativas -, apesar de também reterem a referida lógica de arquitetura emergente, estão mais próximas da noção de performance associada ao mundo da arte.<sup>128</sup> A autora Julia Schulz-Dornburg reforça este legado das artes performativas à ‘arquitetura de performance’ no qual a experiência do espaço estava intimamente ligada ao uso e movimento, acrescentando que “*na performance, a ideia e a experiência se uniam numa ação ou eventos espontâneos.*”<sup>129</sup>

<sup>124</sup> Cf. ELFLINE, Ross – *Discotheques, Magazines and Plexiglas: Superstudio and the Architecture of Mass Culture*. p.64

<sup>125</sup> Cf. Ibid. p.64

<sup>126</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Guimarães 2012: Arte e Arquitectura, Práticas espaciais para um contexto territorial em mutação*. p.21

<sup>127</sup> GADANHO, Pedro – [op. cit.]. p.39

<sup>128</sup> Cf. Ibid. p.33

<sup>129</sup> Cf. SCHULZ-DORNBURG, Julia – [op. cit.]. p.17



O autor Christopher Salter<sup>130</sup> refere que na década de 1960, arquitetos ‘radicais’ individuais ou coletivos - como os *Superstudio*, *Haus Rucker-Co*, *Coop Himmelblau*, *Archigram*, *Archizoom*, os Smithsons, Reyner Baham, Hans Hollein, os *Metabolistas* e Constant Nieuwenhuys - tinham já começado a recorrer a ações, demonstrações e intervenções temporárias, com o intuito de alterar a concepção do espaço urbano e as inerentes relações político-sociais.<sup>131</sup> Estas experimentações temporárias, numa tentativa de estimular novas percepções do contexto urbano do quotidiano, foram já no subcapítulo anterior introduzidas como as denominadas ‘arquiteturas reativas’. Este termo tinha já aparecido a propósito de iniciativas de jovens arquitetos como Gordon Matta-Clark e o coletivo *Haus-Rucker-Co* que pretendiam libertar-se dos convencionalismos do código arquitetónico vigente, com o desejo por uma arquitetura mais permeável, reativa, informal, temporária, de programas mais flexíveis e interativos, e que melhor se adequasse às existentes realidades urbanas.

Também com referência a Matta-Clark e *Haus-Rucker-Co*, o autor João Mendes Ribeiro refere que este desejo de instaurar uma ‘arquitetura reativa’ surgia de um afastamento a uma ordem sólida e formal permanente, para que se conseguisse acompanhar as mutabilidades das novas exigências da vida urbana.<sup>132</sup>

O autor refere que Gordon Matta-Clark rejeitava a ideia de perenidade na arquitetura, já que o uso efetivo dado aos espaços públicos urbanos era caracterizado pela mutabilidade e multifuncionalidade. As intervenções deste artista - com formação em arquitetura - aconteciam essencialmente em edifícios desabitados, seccionando-os cirurgicamente, guardando estes momentos em registo fotográfico. Recorrendo aos métodos da colagem e montagem, manipulava os referidos registos de forma a adulterar a realidade e a proporcionar novos pontos de vista da concepção espacial. O artista disseminava a perspetiva visual, levando à desintegração do sujeito cartesiano.<sup>133</sup> Usando as palavras de Mendes Ribeiro, “a (re)construção do olhar através da desmaterialização da arquitetura, numa réplica dos cortes operados por Gordon Matta-Clark, em intervenções em edifícios comuns, permite desvincular a construção da sua solidez estática, expondo os seus diferentes níveis e espaços intersticiais.”<sup>134</sup>

Já relativamente ao coletivo *Haus-Rucker-Co*, Mendes Ribeiro afirma que os mesmos considerariam os modelos arquitetónicos históricos totalmente inadequados, quando confrontados com as necessidades da sua realidade contemporânea.<sup>135</sup>

<sup>130</sup> Christopher Salter (canadiano) é artista, investigador, autor e docente. Formou-se em Economia e Filosofia na *Emory University*, e doutorou-se em Teatro e Som gerado por Computador, na *Stanford University*. Leciona Projeto e Artes Computacionais na *Concordia University*. É cofundador do coletivo *Sponge*. É diretor do Laboratório de Investigação *xmodal*. E também, diretor e investigador em *Hexagram-Concordia Centre for Research-Creation in Media Arts and Technologies*. Foi diretor do programa *The Ephemeral City*. O seu trabalho interdisciplinar cruza produções artísticas nas áreas da performance a tempo real; ambientes sensíveis e som; técnicas de investigação nas áreas de sensores *wireless*; pesquisa na história e teoria dos novos *media*; e tecnologia e performatividade.

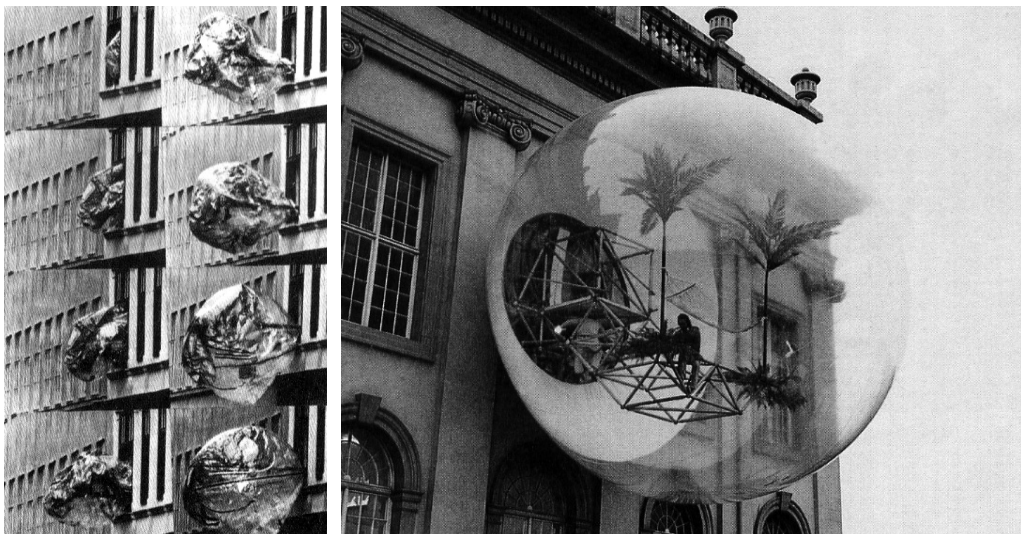
<sup>131</sup> Cf. *Entrevista a Chris Salter: “Perspectivas críticas: arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários”* p.33

<sup>132</sup> Cf. RIBEIRO, João Mendes – *Arquitectura e espaço cénico: um percurso biográfico* [op. cit.]. pp.187-188

<sup>133</sup> Cf. *Ibid.* pp.187-188

<sup>134</sup> *Ibid.* p.209

<sup>135</sup> Cf. *Ibid.* p.189



33 | 34. 'Oase No.7' de Haus-Rucker-Co, 1972

“Não apenas parece como é, de facto, um nascimento. A película de plástico a sair pela janela de uma casa vienense por alugar envolve um homem e uma mulher. Quando finalmente se encontra cá fora, a pele desdobra-se transformando-se num balão transparente em zonas nas quais foram colocados pedaços de película cintilante.”<sup>136</sup> Esta curta narrativa de *Haus-Rucker-Co* consiste na descrição do projeto, ‘Oase No. 7’ (1972). O objetivo desta intervenção consistia em libertar a experiência do espaço tradicional da sua rigidez, intensificando a perceção sensitiva através de formas suaves e fluídas, urgindo à possibilidade de dilatar consciências.<sup>137</sup>

O seu trabalho, que ia desestabilizando ‘tudo o que lhes era familiar’, foi amplamente divulgado pelos *media*, exposto em diversas plataformas artísticas expositivas - desde galerias, museus até eventos temporários -, permitindo-lhes ocupar o espaço desocupado entre as disciplinas artística e arquitetónica. *Haus-Rucker-Co* usou estas estratégias híbridas como ‘especulação apelativa’ na aceitação de novos modelos teóricos, que pretendiam adaptar-se às mutações do ambiente urbano quotidiano.<sup>138</sup>

O autor Pedro Gadanho refere-nos ainda que o coletivo *Haus-Rucker-Co* foi pioneiro a afirmar a importância da participação da audiência nas intervenções destinadas ao espaço público.<sup>139</sup>

Gadanho agrupa estas duas referências - Gordon Matta-Clark (Estados Unidos da América) e *Haus-Rucker-Co* (Áustria) - a Ugo La Pietra (Itália), *Coop Himmelblau* (Áustria), e aos *Ant Farm* (Estados Unidos da América), como os autores das obras e posições reativas, do início da década de 1970, que marcaram o que o próprio designa de ‘primeiro tempo da arquitetura de performance’. Usando as palavras de Gadanho, estes grupos “*recorreram pontualmente à performance e aos happenings como alguns dos meios que possibilitavam a transição de uma prática arquitetónica contestatária para discursos artísticos que, rompendo fronteiras disciplinares, recorreram ao questionamento e à perceção alterada do contexto urbano como pano de fundo de uma reflexão política mais ampla.*”<sup>140</sup>

Gadanho refere que foi o coletivo *Ant Farm* o primeiro a usar a noção de ‘performances arquitetónicas’.<sup>141</sup> Para o autor, a associação entre estes dois termos - performance e arquitetura -, no âmbito arquitetónico, reconhece a performance como um instrumento de um diálogo politizado com o público - que constitui o universo urbano e social.<sup>142</sup>

O autor Pedro Gadanho define ‘dois tempos de arquitetura de performance’. Enquanto este primeiro é demarcado por práticas arquitetónicas marginais e pontuais, nas quais está inerente um certo hibridismo disciplinar - entre arte e arquitetura -, num ‘segundo tempo’, com demarcadas influências devidamente historicizadas do primeiro, estas práticas deixam o estatuto de marginal, passando a ser integradas na prática arquitetónica como influência e motivação.<sup>143</sup>

---

<sup>136</sup> HAUS-RUCKER-CO – *Metamorfose de Haus-Rucker-Co para Ortner&Ortner*. p.7

<sup>137</sup> Cf. *Ibid.* p.7

<sup>138</sup> Cf. *Ibid.* p.8

<sup>139</sup> Cf. GADANHO, Pedro – [op. cit.]. p.35

<sup>140</sup> *Ibid.* p.35

<sup>141</sup> Cf. *Ibid.* p.36

<sup>142</sup> Cf. *Ibid.* p.34

<sup>143</sup> Cf. *Ibid.* p.34



‘Segundo tempo de  
arquiteturas de  
performance’,  
segundo  
Pedro Gadanho

Segundo Pedro Gadanho, a dupla de arquitetos nova-iorquinos Diller + Scofidio marcam o ponto de viragem entre estes dois tempos de arquitetura de performance. Por um lado, esta dupla de arquitetos fundada em 1979, com vocação interdisciplinar, tem uma ‘proximidade direta’ ao primeiro tempo<sup>144</sup>, uma vez que numa fase inicial da sua prática arquitetónica recorreram a mecanismos performativos, como instalações, performances e vídeo interativo. Contudo, neste primeiro tempo, estas práticas arquitetónicas performativas e outras mais convencionais eram exploradas como práticas dissidentes. Por outro lado, podemos já enquadrá-los no segundo tempo, um tempo de reelaboração de referências performativas, em que os mecanismos performativos são agora integrados na sua prática arquitetónica.<sup>145</sup>

Neste segundo tempo, Gadanho reúne a Diller + Scofidio o luso-francês Didier Fiúza Faustino, o suíço Philip Rahm, o coletivo italiano *Stalker*, o coletivo alemão *Raumlabor*, o coletivo francês *Exyzt*, o coletivo português *Moov*, a dupla de arquitetos sediada no Chile Pezo Van Ellrichshausen, e o coletivo argentino *a77*, como protagonistas internacionais de uma prática arquitetónica particularmente envolvida com noções e táticas de performance. Acrescentando que, à exceção de Diller + Scofidio, a maioria dos acima referenciados iniciaram a sua atividade por volta do ano 2000.<sup>146</sup> Utilizando as palavras de Gadanho, estes protagonistas do ‘segundo tempo de arquitetura de performance’ “*não apenas ajudaram a recolocar a ênfase na experiência coletiva e política da arquitetura, como produziam também uma espécie de crítica institucional da prática arquitetónica tradicional.*”<sup>147</sup>

O autor Luís Santiago Baptista reforça esta ideia de natureza crítica inerente às práticas arquitetónicas performativas, referindo que tanto Diller Scofidio+Renfro como Didier Fiúza Faustino revelam ‘práticas arquitetónicas estruturalmente críticas’, na medida em que ambas centram a sua investigação no corpo, como um mecanismo para refletir sobre a condição existencial contemporânea.<sup>148</sup>

No caso de Diller Scofidio + Renfro, em qualquer tipo de projeto - seja artístico, arquitetónico ou urbano - procuram apresentar as suas ideias através do espaço fenomenológico e da experiência corporal.<sup>149</sup> Neste seguimento, Elizabeth Diller refere que consideram o espaço, menos enquanto termos perspéticos, e mais de uma natureza temporal, conjugando tempo e movimento. Como lhes interessa a criação de

<sup>144</sup> Esta ‘proximidade direta’ ao primeiro tempo de arquitetura de performance, pode justificar-se pelo tipo de trabalhos que numa fase inicial do *atelier* eram marcados pelas interseções com as artes visuais e performativas, tal como pelo pensamento crítico e conceptual inerente a estas obras. Considera-se importante sublinhar as influências, que ainda aquando a formação dos arquitetos Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, de autores de práticas arquitetónicas reativas e de artistas performativos. Em entrevista com Gonçalo Furtado, Elizabeth Diller refere: “*Eu estava interessada em arte. (...) Então, na escola, eu não estava a estudar ou a ler o que muitos estudantes de arquitetura estavam. Eu estava ocupada a olhar para o trabalho de homens da envolvente como Gordon Matta-Clark, Dan Graham e Robert Smithson. Outros artistas nas franjas da performance também, do tipo Vito Acconci e Chris Burden.*”

FURTADO, Gonçalo – *Entrevista a Diller Scofidio+Renfro - Performing the critical*. p.74

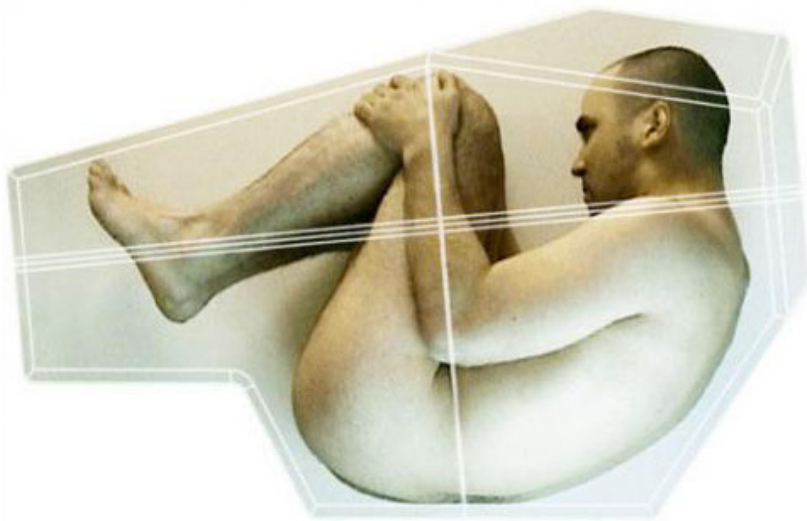
<sup>145</sup> Cf. GADANHO, Pedro – [op. cit.]. p.37

<sup>146</sup> Cf. Ibid. p.38

<sup>147</sup> Ibid. p.38

<sup>148</sup> Cf. BAPTISTA, Luís Santiago – *Performances artísticas: Diller Scofidio + Renfro e Didier Fiúza Faustino/Bureau des Mesarchitectures*. p.6

<sup>149</sup> Cf. Ibid. p.6



35. *'Body in Transit'* de Didier Fúza Faustino, 2000



‘efeitos especiais’ da arquitetura, procuram que a perceção do espaço resulte de um coreografar de relações e exceções, ou da criação de ‘eventos’.<sup>150</sup>

Luís Santiago Baptista refere que toda a produção do *atelier* se relaciona com esta dimensão performativa, ou experiência da realidade. Nas suas palavras, “*experiência essa que, ao revelar o descentramento do corpo e a desrealização do espaço inerente à condição existencial contemporânea, pode proporcionar a experimentação de novas possibilidades de habitação da cidade.*”<sup>151</sup> Esta dupla de arquitetos não tem como propósito final a crítica às lógicas institucionais e convencionais da arquitetura, mas esta é-lhes inerente ao processo de trabalho. Ao revelar os interstícios, falhas e aberturas dos sistemas ideológicos e produtivos potenciam a emergência do projeto, simultaneamente crítico e propositivo.<sup>152</sup> Diller acrescenta que, enquanto arquitetos, sentem-se no dever de ser vigilantes acerca das instituições que regulamentam os convencionalismos arquitetónicos, utilizando a arquitetura como um ‘ato político disfarçado’ para poder, simultaneamente, ser parte da instituição, e reorientar o curso da mesma.<sup>153</sup>

Já no caso de Didier Fiúza Faustino, Luís Santiago Baptista refere que a sua ‘incomum posição política e social’ advém do intuito de Faustino de perturbar, provocar e combater, através da arquitetura, a ordem globalizada da sociedade de consumo e de comunicação generalizada, propondo experiências limite do corpo, como forma de reanimar e intensificar o contacto crítico com o mundo. Santiago Baptista acrescenta ainda que o trabalho de Didier Fiúza Faustino se situa entre uma relação simultânea de ambiguidade e ambivalência. Na medida em que as suas propostas críticas, que denotam um tom irónico e utópico, não consistem em ‘arquiteturas de papel’, mas em modelos de rigor construtivo prontos ‘a entrar na linha de montagem’. Apesar do objetivo primordial consistir em estimular a imaginação e a crítica reflexiva, os projetos consistem em realidades materiais que nos desafiam ao uso. Nas suas palavras, “*quando construídas, estas heterotopias, exercem intensamente um misto de fascínio e de terror, de sedução e transgressão. São tão reais quanto ficcionais, tão verdadeiras quanto ilusórias.*”<sup>154</sup>

Didier Fiúza Faustino - numa entrevista à revista *NU* - apresenta-nos um projeto intitulado ‘*Body in Transit*’, que facilmente se enquadra nas palavras de Santiago Baptista. O projeto feito para a Bienal de Veneza 2000, cujo tema era ‘*Menos Estética, Mais Ética*’, retrata algumas questões de interesse do arquiteto, como a existência mínima, a segunda pele e a emigração. A problemática da clandestinidade que decidiu abordar, retratava o risco iminente de travessia entre os pontos de chegada e partida. Tratava-se de alertar para a vida humana que flutua nesta situação de instabilidade. Faustino explica-nos a narrativa subjacente a este projeto: “*Surgiu então um desenho muito simples, uma posição quase fetal, uma situação onde o corpo já não é*

<sup>150</sup> Cf. FURTADO, Gonçalo – *Entrevista a Diller Scofidio+Renfro - Performing the critical* [op. cit.], p.74

<sup>151</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Performances artísticas: Diller Scofidio + Renfro e Didier Fiúza Faustino/Bureau des Mesarchitectures* [op. cit.], p.7

<sup>152</sup> Cf. *Ibid.* p.7

<sup>153</sup> Cf. FURTADO, Gonçalo – *Entrevista a Diller Scofidio+Renfro - Performing the critical* [op. cit.], p.74

<sup>154</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Performances artísticas: Diller Scofidio + Renfro e Didier Fiúza Faustino/Bureau des Mesarchitectures* [op. cit.], p.7



*importante, só o espírito. (...) 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 projeto.*<sup>155</sup>

Acrescentou ao título ‘*o valor da mercadoria, uma vida; mercadoria frágil*’, onde pretende acentuar a hipocrisia de se sobrepor o corpo individual ao coletivo. Desta forma, transforma o projeto de arquitetura numa produção crítica.<sup>156</sup>

O autor Pedro Gadanho acrescenta que, neste projeto de Faustino, a lógica da performance é enfatizada - como na ‘boa tradição’ das artes performativas - quando é o próprio corpo do arquiteto representado dentro da sua arquitetura ‘ergonómica e embrionária’. Na opinião de Gadanho, só desta forma é que a mensagem crítica adquire um significado realizado.<sup>157</sup>

Segundo Gadanho, aceitando a arquitetura enquanto produção cultural, a sua dimensão performativa deve contribuir para a possibilidade da crítica que, nas capacidades da arquitetura, significa produzir comentário relativamente às transformações sociais e culturais. Neste sentido, a noção de performance arquitetónica forma-se sobre a tradição da performance artística. E neste seguimento, ‘arquitetura enquanto performance’ forma-se sobre a tendência histórica das artes performativas, enquanto uma prática - que a partir da década de 1970 - foge aos cânones da obra autorreferencial e foca-se no corpo, contexto e princípios da ação. A ‘ação performativa’ torna-se num gesto radical social, cujo significado ultrapassa a produção estética de um objeto. Considerando este legado, as contemporâneas intervenções arquitetónicas que relacionamos com a noção de performance combinam, na sua maioria, um ‘*modus operandi*’ artístico com um sentido de responsabilidade social. O autor acrescenta ainda, que a noção de performance se tem revelado uma eficiente ferramenta política para a arquitetura, produzindo rápidas afirmações num ambiente em constante mutação.<sup>158</sup>

Nas palavras de Gadanho, “*a ‘arquitetura de performance’ está a surgir para ocupar os interstícios e vazios dos novos trânsitos sociais e urbanos.*”<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> COUCEIRO, A. Joana; PEDRO, Marta; BAÍA, Pedro – [op. cit.]. p.27

<sup>156</sup> Cf. Ibid. p.27

<sup>157</sup> Cf. GADANHO, Pedro – *Architecture as Performance*.

<sup>158</sup> Cf. Ibid.

<sup>159</sup> “(...) ‘performance architecture’ is emerging to occupy the interstices and voids of new social and urban transits.” Ibid.



## *Atributo de 'Ação'*

No subcapítulo anterior, o autor Pedro Gadanho propõem-nos uma ponte entre arquitetura e a noção de performance que - por herança das artes performativas, a partir da década de 1970 - se apropriou duma componente contestatária e pró-ativa, assumindo atributos de 'ação'.<sup>1</sup>

*'Vers une  
Architecture  
d'action'*

Quando o arquiteto Didier Fiúza Faustino, ao ser entrevistado pela revista *NU*, lhe foi proposto "*Vers une architecture d'action*" como tema para a sua postura, aceitou de bom grado, chegando mesmo a reforçar o sentido de 'action', referindo que projetar não é um ato inocente, tendo sempre implicações.<sup>2</sup>

Segundo Faustino, o arquiteto desenvolve consciência crítica das problemáticas sociais contemporâneas. Atua irónica e provocativamente através de mecanismos arquitetónicos. Produz manifestos de forte densidade ideológica, com o propósito de denunciar a hipocrisia do sistema.<sup>3</sup> Faustino reivindica a emergência do papel cívico e político do arquiteto na sociedade: "*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 atores participativos da nossa sociedade.*"<sup>4</sup>

Agenciamento  
arquitetónico

Os autores Michael de Oliveira e Gonçalo Furtado questionam-se se existirá na arquitetura atual um imperativo para a ação. No seu texto "*Agenciamento ou o estado da arte da Architectura*", introduzem-nos o conceito de 'agenciamento' em arquitetura, e reforçam a sua opinião, em como a Arquitetura se tornou numa espécie de código universal, tendo vindo a perder a sua eficácia política.<sup>5</sup>

Começam por referir que este paradigma de agenciamento remete para a voluntariedade da architectura. Os autores referem que a razão do agenciamento nos dias de hoje, advém da insatisfação imanente na contemporaneidade. Acrescentando, que "*se a modernidade e a pós-modernidade alegaram, respetivamente, a liberdade de*

<sup>1</sup> Cf. GADANHO, Pedro – *Algumas notas sobre Performance Architecture*. p.33

<sup>2</sup> Cf. COUCEIRO, A. Joana; PEDRO, Marta; BAÍÁ, Pedro – *Entrevista a Didier Fiúza Faustino* – "*Vers une architecture d'action*". pp.28-29

<sup>3</sup> Cf. *Ibid.* p.24

<sup>4</sup> *Ibid.* p.27

<sup>5</sup> Cf. OLIVEIRA, Michael; FURTADO, Gonçalo – *Agenciamento ou o estado da arte de Architectura*. pp.116-117



*pensamento e expressão, a atual altermodernidade (...) reivindica a liberdade de ação.*”<sup>6</sup>

Oliveira e Furtado referem que, o agenciamento é visto, pelas ciências sociais, como a capacidade dos indivíduos agirem, interdependentemente das suas próprias escolhas. Acrescentando que, geralmente, os sociólogos tendem para duas visões de agenciamento. Por um lado, o agenciamento descreve a capacidade de alguém para agir de forma independente das estruturas reguladoras da sociedade. Por outro, implica um maior potencial transformador, em que o agenciamento se refere à capacidade própria da ação de despoletar diferença.<sup>7</sup>

Também os autores Nishat Awan<sup>8</sup>, Tatjana Schneider<sup>9</sup>, e Jeremy Till<sup>10</sup>, reforçam este paralelismo dialético entre agenciamento e estrutura, e transportam-no para a prática arquitetônica. Entendendo agenciamento como a capacidade do indivíduo agir independentemente das constrangedoras estruturas da sociedade, e estrutura como a forma em que a sociedade está organizada, explicam que este dialeto se revê numa dicotomia: por um lado, enquanto agente, há esperança de que as ações criativas dos indivíduos consigam despoletar transformação, por outro, enquanto uma operação entre uma estrutura social, em que a arquitetura pode ser descrita como um ato determinado pela economia e forças sociais, reduzindo o arquiteto a um técnico mediador cujas decisões são tomadas por outrem.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Ibid. p.116

<sup>7</sup> Cf. Ibid. p.116

<sup>8</sup> Nishat Awan é arquiteta, investigadora, autora e docente. Formou-se e doutorou-se em Arquitetura na Universidade de Sheffield, Reino Unido. Foi investigadora associada na mesma universidade, e investigadora pós-doutoramento na Universidade de Berlim. Lecionou na *Goldsmiths*, Universidade de Londres e na Universidade de Londres Este. Cidade onde também exerceu arquitetura enquanto prática profissional. Atualmente leciona na Universidade de Sheffield. Os seus interesses de investigação focam-se em questões de diversidade, pós-colonialismo e geopolítica nas práticas espaciais. Interessa-lhe também, desenvolver metodologias de investigação criativa e modos de prática alternativa, incluindo um interesse contínuo em topologia enquanto método. É membro de *‘OPENkhana’*, um colaborativo que trabalha entre práticas arquitetônicas, computacionais e artísticas.

<sup>9</sup> Tatjana Schneider é arquiteta, investigadora, autora e docente. Formou-se e doutorou-se em Arquitetura, entre a Alemanha e a Escócia. Em 2004, após exercer arquitetura na Alemanha, associou-se à Escola de Arquitetura de Sheffield. Foi cofundadora da cooperativa de trabalhadores de *‘Glasgow Letters on Architecture and Space’* (G.L.A.S.), e do centro de investigação sediado em Sheffield *‘AGENCY’*. Leciona na Universidade de Sheffield, onde também é diretora dos programas de doutoramento. Os seus interesses de investigação focam-se nos mecanismos sociais e económicos por trás da produção espacial; no entendimento de arquitetura enquanto uma disciplina de colaboração, de capacitação e política; e nas várias expressões que pode tomar, sejam formas visuais, escritas ou através de intervenções espaciais de dimensões ativistas, enquanto crítica contra as normativas intelectuais e tendências pedagógicas.

<sup>10</sup> Jeremy Till (britânico) é arquiteto, investigador, autor, curador e docente. Iniciou a sua prática arquitetônica ainda antes de se formar em arquitetura. Formou-se em Arquitetura e Filosofia. É reitor do *Central Saint Martins*, e subdiretor da Universidade das Artes em Londres. É também, orientador de doutoramentos. A sua investigação centra-se nas condições sociais e políticas da arquitetura, tomando uma posição crítica relativamente à arquitetura, enquanto uma disciplina autónoma definida por objetos estéticos e técnicos. Ao invés, defende que os arquitetos devem comprometer-se com a realidade quotidiana, e vê-la como uma oportunidade, e não ameaça para com noções de perfeição. Jeremy Till tenta explorar estas noções tanto na sua prática profissional enquanto arquiteto, como nas suas produções teóricas, e curadoria de exposições. O seu mais recente projeto de investigação foca-se em como a criatividade pode operar sob condições de escassez.

<sup>11</sup> Cf. AWAN, Nishat; SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Spatial Agency, Other ways of doing Architecture*. pp.30-31





Para evitar tanto um ‘solipsismo ineficaz’ de agentes individuais, como o ‘desespero’ face a estruturas reguladoras, Awan, Schneider e Till defendem que é necessário afastarmo-nos da ideia de agenciamento e estrutura enquanto condições opostas, devendo, antes, ser entendidas como uma dualidade, ou duas condições, identificáveis separadamente, mas interligadas. Esta dualidade vai ao encontro de outras investigações teóricas que relacionam a ação ao objeto, como é o caso de ‘*Actor Network Theory*’ (ANT), no qual qualquer acontecimento social ou objeto são entendidos como incorporados num conjunto de associações entre humano e não-humano. No contexto arquitetónico, tal significa que os edifícios não são vistos como determinantes da sociedade - cuja primazia reside no individual - nem como determinados pela sociedade - cuja primazia reside na estrutura -, mas antes, enquanto parte da sociedade.<sup>12</sup>

“O termo *agenciar* significa a capacidade de efetivamente e objetivamente iniciar encadeamentos causais.”<sup>13</sup> Os autores Michael Oliveira e Gonçalo Furtado referem que a característica principal do agente reside na capacidade de decidir o que fazer e realizar. De certa forma, pode também entender-se como um conceito apolítico focado na ideia de autodeterminação ou autonomia. Contudo, um entendimento de agenciamento político tem a capacidade de ‘objetivamente iniciar a transformação social’.<sup>14</sup> A incerteza (como futuros não premeditados à priori) do ato - tanto político como arquitetónico - é vista como uma oportunidade e não como uma ameaça, já que constitui um desafio às normas pré-estabelecidas da prática, podendo resultar em novas formas de agir e, portanto, de agenciamento. Segundo os autores, o agenciamento trabalha sobre a evolução dos contextos, expressa pesquisa e demonstra novas possibilidades de atuação do arquiteto - enquanto indivíduo voluntário e envolvido. Tomando agenciamento como a capacidade de atuar, o arquiteto - como agente -, e conseqüentemente, a arquitetura, pode atuar em duas direções: atuar através dos outros, ou atuar para os outros.<sup>15</sup> Parafrazeando os autores, “o agenciamento procura aqui expandir campos de pesquisa e de intervenção, redefinindo parâmetros dados como condição, e proclamando um diálogo mais próximo com a instituição, e sobretudo, a necessidade de reconhecer outros atores.”<sup>16</sup>

Os autores Isabelle Doucet<sup>17</sup> e Kenny Cupers<sup>18</sup>, que também exploram a definição de agenciamento arquitetónico, tentam-no explicar como ‘outras formas’ possíveis de

<sup>12</sup> Cf. Ibid. p.31

<sup>13</sup> OLIVEIRA, Michael; FURTADO, Gonçalo – [op. cit.]. p.117

<sup>14</sup> Cf. Ibid. pp.117-118

<sup>15</sup> Cf. p.118

<sup>16</sup> OLIVEIRA, Michael; FURTADO, Gonçalo – [op. cit.]. p.118

<sup>17</sup> Isabelle Doucet (holandesa) é arquiteta, investigadora, e docente. Completou o seu doutoramento em Teoria de Arquitetura na *Delft University of Technology*. Publicações recentes incluem o quarto tema de *Footprint* com o texto ‘*Agency in Architecture: Reframing Criticality in Theory and Practice*’, coeditado com Kenny Cupers, e o livro ‘*Transdisciplinary Knowledge Production: Towards Hybrid Modes of Inquiry in Architecture and Urbanism*’, coeditado com Nel Janssens. Atualmente leciona Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Manchester, e em *School of Environment and Development / Manchester Architecture Research Centre*.

<sup>18</sup> Kenny Cupers é arquiteto, historiador, e docente. Formou-se em Arquitetura na *University of Leuven* e em Fotografia no *Goldsmiths College, University of London*. E doutorou-se em Arquitetura e História do Urbanismo na *Harvard University*, especializando-se em arquitetura e urbanismo europeus do século XIX e XX. A sua pesquisa foca-se na epistemologia histórica do modernismo global. É autor de ‘*The Social*



atuar em arquitetura, ou ‘outras direções’ que encaminham para outros possíveis futuros. Estas possibilidades sublinham a capacidade crítica da arquitetura.<sup>19</sup> Agenciamento pode ser entendido como o veículo desta intenção de criar mundos alternativos, que quando situado no domínio arquitetónico, levanta as questões de multiplicidade e ‘relacionalidade’ (*‘relationality’*). Os autores acrescentam que uma possibilidade seria de conceber agenciamento em termos de atividade, e estrutura em termos de situação. Tal poderia conduzir a um melhor entendimento de ‘não intencionalidade’, uma ideia crucial quando se pensa na multiplicidade de ações que constroem a cidade.<sup>20</sup>

Doucet e Cupers referem que agenciamento e criticidade implicam uma forma de transcendência, sobre o ‘aqui’ e ‘agora’ da realidade. O agenciamento - de forma intrínseca ou multifacetada - é o que continua a proporcionar o potencial crítico à arquitetura. A abordagem crítica da arquitetura torna-se uma questão de estudo, e desafiada por ambas teoria e prática, tanto pelas considerações terrenas que comunicam através da realidade, como pelas considerações promissoras de coisas ainda por vir.<sup>21</sup>

Já os autores Tatjana Schneider e Jeremy Till entendem a criticidade de uma forma diferente, apesar de orientada pela teoria, a criticidade é entendida enquanto matéria da prática. Também a sua proposta de teoria é baseada diretamente em condições (políticas) concretas da prática arquitetónica.<sup>22</sup>

Para estes dois autores, a noção de agenciamento na prática arquitetónica significa ganhar maior sentido de capacitação (*‘empowering sense’*). Considerando agenciamento, no seu sentido transformador, enquanto ação que resulta em transformação social, o arquiteto não se torna o agente de mudança, mas um entre muitos agentes. O arquiteto é tido como um anti-herói, alguém em coautoria desde o início, alguém que ativa e conscientemente resigna de um papel autoritário, e não trabalha em primeiro plano, alguém que integra o processo, e que não tem necessariamente de iniciar o projeto.<sup>23</sup>

Schneider e Till defendem que a arquitetura, enquanto disciplina, é inerentemente política e, por isso mesmo, iminentemente crítica - seja negando ou confirmando uma posição. Entendem a arquitetura como uma forma social e politicamente consciente de agenciamento, situada firmemente no contexto real, e crítica das formações sociais e económicas desse contexto, com o intuito de melhor se comprometer com os mesmos, de uma forma transformadora e emancipatória.<sup>24</sup>

Na opinião destes autores, a crítica precisa de ser combinada com a ação, num reconhecimento em que seja possível marcar a diferença entre um abrangente contexto intelectual e político. Desta forma, a combinação transformadora de agenciamento

---

*Project: Housing Postwar France*, editor de *‘Use Matters: An Alternative History of Architecture’*, coeditor de *‘Agency in Architecture: Reframing Criticality in Theory and Practice’* em coautoria com I. Doucet, e de *‘Spaces of Uncertainty’* com M. Miessen.

<sup>19</sup> Cf. DOUCET, Isabelle; CUPERS, Kenny – *Agency in Architecture: Rethinking Criticality in Theory and Practice*. p.1

<sup>20</sup> Cf. Ibid. p.3

<sup>21</sup> Cf. Ibid. p.5

<sup>22</sup> Cf. Ibid. p.4

<sup>23</sup> SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Beyond Discourse: Notes on Spatial Agency*. p.97

<sup>24</sup> Cf. Ibid. p.98



espacial do discurso e prática vêm em primeiro plano. Acrescentam que se deve recusar representar os arquitetos como vítimas de um processo de construção de produção, e em vez disso, os mesmos devem tornar-se os seus próprios agentes de uma política progressista.<sup>25</sup>

Esta relação inter-relacional de crítica com ação é também reforçada pelo arquiteto Pedro Bandeira<sup>26</sup>. A crítica só por si não lhe interessa. Considera a competência crítica, supostamente distante e imparcial, de menosprezável. Nas suas palavras, “*Interessa-me a crítica comprometida com o momento, a crítica como ação prática.*”<sup>27</sup>

O autor refere que teoria e prática são absolutamente complementares, se por um lado procuram na reflexão teórica argumentos que levam a questionar os mais diversos temas que cruzam arquitetura e sociedade, por outro lado assumem-se, sem receio, como projeto, no seu sentido formal, especulativo, ou mesmo ‘distópico’. Acrescenta, ainda, que a essência do pensamento arquitetónico se situa no projeto, onde teoria e prática partilham responsabilidades.<sup>28</sup>

Na procura de definições para agenciamento arquitetónico, de metodologias com o intuito de estabelecer relações sociais, e de uma base que permita a reutilização de tais conhecimentos, Oliveira e Furtado enunciam uma série de ‘agências de inteligência arquitetónica’ - como a *C-lab*, *AMO*, *Studio X*, *Social Agency Lab*, ou a *Spatial Agency*. Todas estas plataformas defendem uma orientação da arquitetura enquanto prática cultural não solicitada - hoje já uma prática recorrente -, que propõe redefinir o papel do arquiteto enquanto forma de agenciamento. A referida prática avança na compreensão crítica do ambiente construído, e na experimentação de novas ideias e estratégias de atuação arquitetónica. Nestes processos de agenciamento, também se despoletam novos projetos sociais e práticas alternativas.<sup>29</sup>

Plataformas de  
ações espaciais  
‘alternativas’

A ‘*European Platform for Alternative Practice and Research on the City*’ (*PEPRAV*),<sup>30</sup> realizou um inquérito crítico coletivo sobre alternativas contemporâneas à prática e investigação sobre a cidade, reforçando existentes e potenciais colaborações entre grupos e individuais que lidam com temáticas semelhantes em diferentes contextos locais. O propósito desta plataforma consiste em tornar relevantes preocupações - políticas, ecológicas, sociais e culturais - transversais e mais visíveis a

<sup>25</sup> Cf. Ibid. pp.108-109

<sup>26</sup> Pedro Bandeira (português) é arquiteto, crítico de arquitetura e docente. É licenciado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto em 1996. Desde 1998, é docente na Escola de Arquitetura da Universidade do Minho (EAUM). Em 2000 concluiu o mestrado *Metropolis* (UPC/CCCB) e, em 2007, o Doutoramento, na UM. É autor de ‘*Projectos Específicos para um cliente genérico*’ uma antologia dos seus trabalhos (1996-2006) publicada pela *Dafne Editora*. Os seus projetos integraram a *Bienal de Veneza* 2004, e a *Bienal de São Paulo*, em 2005. Foi coeditor da revista de cultura urbana *IN SI(S)TU* e da *LAURA* (EAUM).

<sup>27</sup> BANDEIRA, Pedro – *Interessa-me a crítica comprometida com o momento*. p.96

<sup>28</sup> Cf. Ibid. pp.96-97

<sup>29</sup> Cf. OLIVEIRA, Michael; FURTADO, Gonçalo – [op. cit.], pp.118-119

<sup>30</sup> *PEPRAV* consiste num projeto, que ocorreu entre Setembro de 2006 e Setembro de 2007, parcialmente financiado pelo programa da União Europeia *CULTURE 2000*, e que inicialmente resultou numa parceria entre o *Atelier d’Architecture Autogérée* (Paris), a Escola de Arquitetura da Universidade de Sheffield, *Recyclart* (Bruxelas) e *metroZones* (Berlim).

Cf. Autogérée, Atelier d’Architecture – *URBAN/ACT, A handbook for alternative practice*. p.14



uma escala ‘trans-nacional’. Para além de solidariedade e capacitação (*‘empowerment’*), a plataforma ‘trans-local’ permitiu a partilha de experiências e conhecimento, de forma a mutualizar instrumentos e a atuar reciprocamente, enquanto ‘especialistas’.<sup>31</sup>

O livro *‘Urban Act’* consiste num dos resultados desta plataforma. Este título reflete a ideia de ativismo no espaço urbano, que os editores - *Atelier d’Architecture Autogérée* e *PEPRAV* - consideram como uma linha de orientação comum em todos os projetos representados.

Os retratados ‘atos’ ou ‘formas de atuar’, impregnadas no quotidiano urbano, são bastante diferenciados - desde a oposição ou criticismo radical até uma atuação propositiva mais construtiva. Estes atos desafiam ambas as práticas académicas, profissionais, artísticas e políticas, fazendo uso da criatividade e criticidade como uma nova abordagem para com a cidade, refletindo a multiplicidade de perspetivas e formas de fazer. Os agentes destas ações partilham também este carácter de multiplicidade - desde grupos artísticos, ativistas dos *media*, agentes culturais, *designers* gráficos, arquitetos, estudantes, investigadores, organizações comunitárias, até habitantes da cidade. Todos estes agentes foram categorizados como ‘locais’. No entanto, todos são altamente especializados e incorporam a qualidade de reinvenção de usos e práticas, de formas que as tradicionais estruturas profissionais não conseguem, essencialmente, devido ao seu funcionamento genérico. As maneiras de ‘serem locais’ são complexas e multifacetadas, envolvendo tanto participação e ‘competências locais’ como colaborações ‘extra-locais’. Reinventam as práticas urbanas contemporâneas com ações ‘táticas’, ‘situacionais’ e ‘ativas’, com base em ‘suaves’ competências profissionais e artísticas, e estruturas informais cívicas. Estas ações, que são suficientemente críticas, reativas e criativas, conseguem produzir uma mudança real. Trabalhando juntos, os agentes despertam interesses recíprocos, que se refletirão nas mais variadas condições de trabalho, formas de organizar e gerir uma prática, nas ferramentas e metodologias, nos projetos e nos seus processos, partilhando também formas de reconhecer e lidar com as estruturas de poder nos seus trabalhos.<sup>32</sup>

Uma outra plataforma, que também se foca nas práticas espaciais ‘alternativas’ é *‘Spatial Agency’*. Este projeto apresenta uma mudança na perceção da conceção espacial, substituindo o convencional enfoque da arquitetura na construção de edificado, propondo um campo mais extenso de oportunidades onde arquitetos e não-arquitetos operam, sugerindo outras formas de fazer arquitetura.

Os autores Nishat Awan, Tatjana Schneider e Jeremy Till defendem que um edifício não consiste necessariamente na melhor solução para um problema espacial. Este projeto pretende dar visibilidade a outras práticas arquitetónicas não contempladas na ‘História da Arquitetura’, em que a figura do arquiteto, enquanto ‘herói individual’, é substituída por uma abordagem colaborativa, cujos agentes atuam em nome de outros.

Os projetos exemplo têm uma intenção transformativa em prol de um melhor *‘status quo’* - através dos mais variados meios, desde ativismo até pedagogia, de publicações, a ‘fazer’ qualquer coisa ou ‘fazer política’ - de forma a capacitar (*‘empower’*) outros. Os autores evocam Bruno Latour, referindo que a atenção crítica é deslocada na

---

<sup>31</sup> Cf. Ibid. p.14

<sup>32</sup> CF. Ibid. p.13





arquitetura enquanto ‘matéria de facto’ para ‘matéria de interesse’. Como ‘matérias de facto’, os edifícios podem ser submetidos a regras e métodos, e podem ser tratados como objetos. Como ‘matéria de interesse’, eles entram em redes de preocupações sociais, em que as consequências da arquitetura são muito mais significativas do que os objetos de arquitetura.<sup>33</sup>

Como complemento à plataforma, os autores Nishat Awan, Tatjana Schneider e Jeremy Till produziram um livro intitulado ‘*Spatial Agency, Other ways of doing Architecture*’, que agrega e retrata alguns exemplos de práticas espaciais ‘alternativas’. Ao produzirem o livro confrontaram-se com o dilema da escolha do título, o que lhes permitiu explicar com melhor clareza a sua abordagem.

O título durante o processo foi ‘*Alternative Architectural Practice*’ [‘*Práticas Arquitetônicas Alternativas*’]. Contudo estes autores consideraram estas três palavras extremamente limitativas num projeto que pretendiam expansivo e potenciador (‘*empowering*’).<sup>34</sup> O termo ‘alternativas’ implicaria que os trabalhos apresentados fossem considerados como marginais relativamente às estruturas normativas. Apesar de todos os projetos serem motivados pela crítica, não a têm como um fim a atingir, mas como um meio para despoletar ações propositivas.<sup>35</sup> Já ‘arquitetônicas’ remeteria facilmente para a ideia ‘edifício-objeto’, que os arquitetos estão habituados a manipular, enquanto forma e técnica. Contudo os autores pretendiam abarcar outras práticas arquitetônicas que a normativa ‘edifício-objeto’ excluí *a priori*, como aqueles aspetos mundanos que causam desconforto aos arquitetos, porque são normalmente imprevisíveis. Estes outros aspetos, tornam prioritários valores fora das normativas de referência dos mercados económicos, nomeadamente aqueles de justiça social, ambiental e ética. Estas questões, são mais facilmente abordadas entre contextos dinâmicos de espaço social, do que em contextos estáticos de arquitetura enquanto ‘edifício-objeto’. Este termo ‘arquitetônicas’, também limitaria à partida a produção criativa do ambiente construído aos arquitetos, o que propõe uma contradição à realidade, visto que a produção espacial é produzida por um mais abrangente grupo de agentes espaciais - desde artistas a utilizadores, desde políticos a construtores - com uma vasta gama de habilidades e intenções.<sup>36</sup> Por fim, também o termo ‘práticas’ remete para uma ação pré-determinada, que os autores recusam, já que as ações retratadas não traçam resultados, mas pressupõem uma intensão de serem transformativas.<sup>37</sup>

Segundo os autores, ‘*Spatial Agency*’ não pretende substituir o termo arquitetura, mas expandi-lo. Os autores evocam a redefinição de espaço por Lefebvre, enquanto produção social que, segundo os mesmos, abre alas a um outro entendimento espacial. ‘Espaço social’ explicitamente reconhece a contribuição de outros agentes, que não só os arquitetos, dispensando a noção de autoria especialista, à qual contemporaneamente os profissionais ainda se agarram. A dinâmica e, conseqüentemente, temporal natureza do espaço pressupõe que a produção espacial deve ser entendida como parte de uma

---

<sup>33</sup> Cf. AWAN, Nishat; SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Spatial Agency*.

<sup>34</sup> Cf. AWAN, Nishat; SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Spatial Agency, Other ways of doing Architecture* [op. cit.]. p.26

<sup>35</sup> Cf. Ibid. p.27

<sup>36</sup> Cf. Ibid. pp.27-28

<sup>37</sup> Cf. Ibid. p.29



sequência evolutiva, sem início ou termo fixos, e que os múltiplos atores contribuem para os diversos estádios.<sup>38</sup>

Awan, Schneider e Till referem que não pretendem abolir o papel do arquiteto, ao invés, a sua intenção consiste em apresentar um conjunto mais vasto de atividades que dão um novo âmbito e uma nova esperança à atividade arquitetônica, e desta forma justificam o subtítulo do livro - *'Other ways of doing Architecture'* [*'Outras maneiras de fazer Arquitetura'*].<sup>39</sup>

Os autores referem ainda que neste projeto seguem a noção de agenciamento de Giddens, em que os agentes não são totalmente livres como indivíduos, nem são completamente enclausurados pela estrutura. Os agentes espaciais não são impotentes nem todo-poderosos, são antes negociadores das condições existentes, com o intuito de, parcialmente, as reformular. O agenciamento espacial implica que a ação se consiga envolver 'transformativamente' com a estrutura, mas só sendo eficiente se se estiver alerta para os constrangimentos e oportunidades que a estrutura apresenta. A ideia de 'retirar' pode ser tão apropriada como uma ação de intervenção, constituindo matéria de interesse no contexto arquitetónico. O normal *'modus operandi'* para um arquiteto é adicionar algo físico ao mundo. No entanto, a existência de alternativa sugere que a adição de um edifício não tem necessariamente de ser a melhor solução para um problema espacial, e que há outras formas de marcar a diferença espacial.<sup>40</sup>

A autora Tatjana Schneider acrescenta que o agenciamento espacial emprega o potencial e o conhecimento dos processos arquitetónicos de forma a capacitar as pessoas a assumir o controlo do espaço que habitam. Fazer uso de uma abordagem participativa - ou *'user-driven approach'* - na produção de espaço, significa utilizar uma abordagem onde o potencial usuário do espaço está envolvido no projeto, desenvolvimento e produção do mesmo. A incorporação de arquitetura de 'outras formas' irá beneficiar as comunidades. Por um lado, permite aumentar a consciência das consequências que determinadas ações e decisões terão, por outro, porque será bastante provável que os produtores ativos de espaço trabalharão com produtos e trabalhadores locais, permite-lhes ver o impacto direto e imediato que as suas ações têm sobre a economia local que, por sua vez, afetarão a sua qualidade de vida.<sup>41</sup>

De forma a exercitar a 'inteligência arquitetónica' a um mais vasto campo espacial - que reconheça as redes sociais, globais, ecológicas e visuais -, os autores Awan, Schneider e Till estruturam e organizaram os exemplos de ações por meios (como?), contexto (onde?) e razões (porquê?) relativamente ao agenciamento arquitetónico.

Cada um destes três parâmetros foi dividido em diferentes classificações, de forma a categorizar rapidamente cada grupo, ou agentes de ação. Primeiramente, os meios, através dos quais as ações são alcançadas, dividem-se em apropriação, disseminação, capacitação, trabalho em rede, e subversão. Em seguida, os lugares - ou o contexto - das ações ou produtos dos diferentes grupos distribuem-se por conhecimento, estruturas organizacionais, relações físicas, e relações sociais. Finalmente, as

---

<sup>38</sup> Cf. Ibid. p.29

<sup>39</sup> Cf. Ibid. p.30

<sup>40</sup> Cf. Ibid.p.31

<sup>41</sup> Cf. CURTI, Corrado; CAINES, Marcia - *Spatial Agency: a conversation with Tatjana Schneider on architecture as a quietly revolutionary practice.*



motivações - ou as razões - por detrás das ações dos grupos podem ser ecológicas, éticas, pedagógicas, políticas ou profissionais.<sup>42</sup>

Manifesto dos  
EXYZT

“*Como? Subversão; Onde? Estruturas organizacionais; Porquê? Político*”<sup>43</sup> Consiste na sucinta categorização do coletivo EXYZT pela plataforma ‘*Spatial Agency*’.

Os EXYZT retratam-se como uma comunidade de pessoas que escolheram agir sob o mesmo princípio de partilha de conhecimentos e habilidades, estendendo a sua rede de atuação de forma ‘trans-nacional’.<sup>44</sup> “*Ação, vida e intercâmbio são as três palavras-chave para lidar com a abordagem do coletivo.*”<sup>45</sup> O seu mote passa por conceber uma arquitetura por meio da ação, carregar a arquitetura com vida, usos múltiplos e diversos, e utilizar a própria arquitetura como um meio para promover encontros e intercâmbio.

No seu ‘manifesto’, os EXYZT, proclamam-se como uma ‘plataforma para criação multidisciplinar’ - sediada em Paris desde 2003 - cujos membros vão desde arquitetos, *designers* gráficos, videastas, fotógrafos, *dj*’s, botânicos a construtores, com o intuito de desafiar uma visão de arquitetura enquanto um independente campo de atuação. Referem que, se o espaço é produto de dinâmicas de permutas, então todos podem ser os arquitetos do nosso mundo e encorajar criatividade, reflexão e renovação de dinâmicas sociais. Propõem-se a agir de forma coletiva, com conhecimento e ferramentas multidisciplinares. Recusam-se a ceder a práticas arquitetônicas convencionais que servem a indústria da construção. Contudo, eles fazem arquitetura e lidam com a realidade da construção. Eles projetam, constroem e habitam coletivamente as suas construções, de forma similar a uma interação prolongada com instalações arquitetônicas.

O coletivo concebe e organiza cada projeto como um ‘recreio’ no qual comportamentos culturais e histórias coletivas se relacionam, associam e misturam. Em cada projeto, existe um esforço de envolver e incentivar os constituintes da comunidade local numa rede social a habitar e apropriarem-se do espaço temporário. Produzem uma arquitetura de ‘código aberto’ que oferece acesso a serviços públicos básicos e lugar para intercâmbio. Este coletivo escolhe particularmente os vazios urbanos ou edifícios devolutos na cidade, apropriando-se deles temporariamente - com permissão do respetivo proprietário - transformando-os com estruturas simples ou unidades móveis, com uma estética ‘*do-it-yourself*’, economicamente acessíveis e simples de construir. Apesar dos seus projetos parecerem extremamente informais, é-lhes implícita uma forte curadoria. Criando ligações com os habitantes locais e grupos de utilizadores específicos, projetam espaços que possam ser apropriados por estes, e organizam *workshops* e eventos específicos, onde se partilham trabalhos e ideias. Nestes lugares não-institucionais podem-se imaginar e testar coletivamente novos comportamentos sociais. Os EXYZT referem que ao partilhar as suas estratégias, esperam incitar à renovação urbana de forma mais abrangente, baseando-se na ideia de

<sup>42</sup> AWAN, Nishat; SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Spatial Agency* [op. cit.].

<sup>43</sup> “*How? Subversion; Where? Organizational Structures; Why? Political*”

Ibid.

<sup>44</sup> Cf. EXYZT.

<sup>45</sup> “*Action, vie et échange sont les trois mots clés pour aborder l’approche du collectif.*”

Ibid.



36. 'Casa do Vapor' de EXYZT, 2013

que uma comunidade de utilizadores que cria e habita ativamente o seu ambiente urbano, consiste no elemento-chave capaz de gerar uma cidade ativa. As suas afirmações de carácter político são trabalhadas sobre situações existentes, de forma a criar condições para compromisso comunitário e cultural. Propõem implementar estruturas públicas temporárias na possibilidade de experimentar novos modelos *'in situ'* para habitar e valorizar os espaços públicos e usos coletivos.<sup>46</sup>

'Casa do Vapor'

“De Guimarães 2012 para a Cova do Vapor 2013.”<sup>47</sup> Estes foram dois momentos em que o coletivo *EXYZT* promoveu construções coletivas e efémeras em Portugal. No âmbito de *Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura*, os *EXYZT* - em paralelo com os *ConstructLab* - orientaram a construção do projeto *Construir Juntos*, para o Laboratório de Curadoria<sup>48</sup>. No seguimento deste projeto, os *EXYZT* voltaram a Portugal dando um novo impulso a um outro projeto de construção conjunta e participativa, desta vez, na Cova do Vapor, onde surgiria a *Casa do Vapor*.<sup>49</sup>

A *Casa do Vapor* consiste num projeto de parceria entre o coletivo *EXYZT*, a *Associação Ensaios e Diálogos* e a *Associação de Moradores da Cova do Vapor*. Uma construção efémera, realizada e habitada entre Abril e Outubro de 2013, que pretendia ser ponto de encontro para a comunidade local e visitantes.

Este projeto foi fruto de um esforço conjunto de um grupo internacional e multidisciplinar de voluntários - *EXYZT* e outros voluntários vindos de dentro e de fora da comunidade da Cova do Vapor - permitindo a combinação de diferentes ideias e metodologias, que se adaptaram de um modo dinâmico à realidade da Cova do Vapor. A *Casa do Vapor* acolheu um variado programa cultural, funcionando como centro catalisador de ideias e incubadora de projetos individuais ou coletivos.

Após a sua construção, a *Casa do Vapor* ficou pronta a acolher uma série de outras iniciativas que estimulassem a identidade cultural e patrimonial da comunidade da Cova do Vapor: a *Oficina de Pintura Mural* conduzida por Gonzague Lacombe (*EXYZT*) - transformou a *Casa do Vapor* numa peça de arquitetura gráfica -, os *workshops* realizados pelos *Urban Sketchers* - documentaram o projeto através dos seus desenhos e estimularam o desenho enquanto atividade cultural -, a *Cozinha do Vapor* - um projeto de cozinha comunitária que proporcionou um novo ponto de encontro para cozinhar, festejar e partilhar talentos culinários, ingredientes e

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> *Casa do Vapor*.

<sup>48</sup> O Laboratório de Curadoria surgiu no âmbito do programa *CEC Guimarães 2012*, e teve lugar na nave central da Fábrica ASA. A autora Gabriela Vaz Pinheiro refere que os principais objetivos do Laboratório de Curadoria consistiram em “gerar modelos de discussão como prática, encarando o domínio discursivo como plataforma (...) testar processos de trabalho coletivos e em cruzamento disciplinar ...; dar visibilidade aos processos artísticos, de produção de pensamento e educativos associados à prática artística; procurar criar condições para gerar empoderamento de audiências e ao mesmo tempo questionando os próprios conceitos de audiência e público.” O laboratório de Curadoria ficou marcado por três distintos momentos, cuja produção espacial partilhasse dos pressupostos conceptuais em causa “desde a noção de dinâmica social, à ideia de temporalidade, passando pelo entendimento do processo construtivo como parte de um outro que também se assumisse como discursivo. *EXYZT* por Alex Roemer, João Mendes Ribeiro e Inês Botelho pensaram este espaço em cada um dos três momentos.”

PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Laboratório de Curadoria, Arte e Arquitetura, Guimarães 2012*. pp.66-67

<sup>49</sup> *Casa do Vapor* [op. cit.].





receitas -, e ainda, uma biblioteca pública, uma oficina de costura, e uma cicloficina.<sup>50</sup> *A Casa do Vapor* “foi criada como espaço de estímulo à partilha, à aprendizagem, à criação e à experimentação artística, que serve de impulso à participação ativa e à valorização cultural da comunidade da Cova do Vapor.”<sup>51</sup>

Neste projeto, a ideia de sustentabilidade ocorreu a vários níveis, primeiramente e mais importante, na criação de plataformas com o intuito de estimular a coesão sociocultural da comunidade local, e numa segunda perspetiva, no que respeita à reutilização de materiais de construção. *A Casa do Vapor* reutilizou a madeira usada na construção do projeto *Construir Juntos* - no âmbito de *Guimarães 2012 CEC* -, e após a desmontagem da *Casa do Vapor* que ocorreu em outubro de 2013, a mesma madeira foi ‘re-utilizada’ na construção da *Cozinha Comunitária* nas *Terras do Lelo* - um projeto de colaboração entre o *atelier mob* e *warehouse*.<sup>52</sup> Para além da *Cozinha Comunitária*, o mesmo material que ainda sobrou da *Casa do Vapor* voltou a ser também ‘re-utilizado’ na construção da *Biblioteca da Trafaria*, num evento que ocorreu entre 30 de junho a 20 de julho de 2014.<sup>53</sup>

Dedução final de ‘ação arquitetónica’

Reverendo o exemplo dos *EXYZT*, poderíamos agregar algumas circunstâncias como elementos construtores da sua arquitetura.

Estes concebem a arquitetura por meio da ação - onde criticidade e ativismo se encontram; procuram abranger uma multiplicidade de agentes construtores espaciais que contribuem de forma transdisciplinar; pretendem encorajar reflexão sobre o espaço público urbano - enquanto espaço social que nos envolve - e a renovação das dinâmicas socioculturais; incitam ao envolvimento e apropriação do espaço pela comunidade vizinha; recorrem a uma ‘arquitetura de código aberto’ - desviadas dos cânones da cultura arquitetónica convencional; e transformam os locais - os vazios e interstícios sociais urbanos - temporariamente de forma ‘situada’, tentando adaptá-los à dimensão sociocultural existente. Podemos, para além de os enquadrar no conceito de agenciamento espacial defendido pelos autores Awan, Schneider e Till, utilizá-los como uma referência que nos ajuda a clarificar o conceito de ‘ação arquitetónica’, que até então temos vindo a explorar.

O autor Luís Santiago Baptista fala-nos nesta recente mudança de paradigma, à qual os *EXYZT* são um só exemplo:

*“A arquitetura mais do que uma determinada realidade material tornou-se ato no espaço público. Uma arquitetura que atesta o efêmero, como prática espacial que expande os horizontes da sua ação. Não para negar essa permanência da arquitetura, mas para provocar novas valências e possibilidades arquitetónicas.”*<sup>54</sup>

<sup>50</sup> O jornal *Público* realizou um vídeo-documentário que retrata o conjunto dinâmico de atividades que ocorreram durante e após a construção deste projeto efêmero que pretendeu estimular a dimensão sociocultural da comunidade da Cova do Vapor.

Cf. *Documentário Casa do Vapor*.

<sup>51</sup> *Casa do Vapor* [op. cit.].

<sup>52</sup> Cf. *Construct Lab, projeto Casa do Vapor*.

<sup>53</sup> Cf. *Casa do Vapor - Trafaria*.

<sup>54</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Práticas espaciais para um contexto prático em mutação*. p.21



Santiago Baptista acrescenta que esta perspetiva adotada entende que a arquitetura não passa exclusivamente pela prática convencional que serve uma indústria de construção de edificado, mas que esta pode ser entendida como uma prática espacial, que reage e se tenta adaptar à dimensão sociocultural existente. Intensifica-a ou transforma-a através de dispositivos espaciais, tanto materiais como imateriais, tanto locais como globais, tanto permanentes como efémeros, tanto utilitários como culturais.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Cf. *Ibid.* p.21



## Concursos *Performance Architecture*

Guimarães 2012  
Capital Europeia  
da Cultura

Segundo o autor Pedro Gadanho, desde meados do século XIX, a arquitetura integrou a lógica de conceção dos grandes eventos, marcando o panorama mundial de exposições culturais. Ainda que a arquitetura fizesse uma amostragem da cultura internacional - quase sempre através de legado urbano ou edifícios de exceção, temporários ou permanentes -, não foi sendo, publicamente, percebida como a protagonista destes eventos.<sup>1</sup> Assistimos, porém, a uma recente reviravolta. Utilizando as palavras de Gadanho, “*as grandes exposições universais ou capitais da cultura europeias foram sistematicamente utilizadas para promover uma amostragem do «estado da arte» arquitetónico ou (...) para introduzir novas arquiteturas e novos autores em contextos urbanos estabilizados.*”<sup>2</sup>

Durante o ano 2012, foi escolhida a cidade de Guimarães, em Portugal - a par com Maribor na Eslovénia - como ‘contexto urbano estabilizado’ para palco do contemporâneo ‘estado de arte’ cultural e, implicitamente, arquitetónico.

Na opinião de Luís Santiago Baptista, Guimarães está situada num território estruturalmente fragmentado e difuso, em constante mutação, compreendendo desde paisagens indefinidas hibridamente industriais e rurais até centros históricos minuciosamente preservados.<sup>3</sup> A reforçar este sentido de centro histórico preservado, Pedro Gadanho apresenta Guimarães como a ‘sede simbólica da identidade coletiva portuguesa’, cuja harmonia arquitetónica do centro histórico garantiu a sobrevivência desta urbanidade face à sua potencial desertificação ou desfiguração. Nas suas palavras, “*a arquitetura foi vista a educar a construir a ideia de cidade e, em correspondência, a sustentar a cultura cívica que a garante.*”<sup>4</sup>

Programação  
Arte e Arquitetura

Uma das incidências culturais da abrangente programação de *Guimarães 2012* consistiu no *Programa da Arte e Arquitetura* que, segundo a autora Gabriela Vaz Pinheiro - curadora do programa -, foi sendo construído posicionando as práticas artística e arquitetónica numa relação entre local / global, isto é, partindo das práticas culturais encontradas no contexto e mantendo sob escrutínio a sua ressonância num contexto mais alargado - europeu e mundial, acrescentando que, atualmente, só assim

<sup>1</sup> Cf. GADANHO, Pedro – *Arquitectura em Público*. p.118

<sup>2</sup> Ibid. p.118

<sup>3</sup> Cf. BAPTISTA, Luís Santiago – *Práticas espaciais para um contexto prático em mutação*. p.20

<sup>4</sup> GADANHO, Pedro – [op. cit.]. p.87



se pode debater o conceito de urbanidade. Este programa teve como propósito debater a formação e o envolvimento das audiências, ou seja, o próprio conceito de público.<sup>5</sup> No contexto deste programa, surgiu o *(Off)Ciclo Novas Linguagens e Espaço Público* que entre as suas propostas, se enquadram aquelas que convocaram a participação pública com o intuito de potenciar novas formas de reagir e ativar o espaço público e as suas vivências. Pretendendo gerar espaços temporários de compromisso entre o público e as ações que incitassem à reflexão sobre o espaço partilhado, de fruição e vivência, que a cidade iria experienciar ao longo das diferentes perspetivas de utilização da *Capital da Cultura*. O concurso *'Performance Architecture'* foi um dos projetos que integrou o *(Off)Ciclo*.<sup>6</sup>

*'Performance Architecture'*

O concurso internacional de ideias *'Performance Architecture'*, comissariado pelo arquiteto Pedro Gadanho, foi lançado a 29 de setembro de 2011. Propunha a criação de estruturas temporárias, resultado de uma 'articulação disciplinar' que, reativando abordagens da *'performance art'*, no âmbito do urbanismo, visavam promover a apropriação de espaços públicos considerados controversos por parte dos habitantes. Este exercício intervinha entre duas escalas, pontuando um espaço urbano que conseguisse ativar as suas relações com a malha urbana onde estaria inserido.

Direcionava-se para operações arquitetónicas que remetiam para o papel da consciência do corpo, da relevância da comunidade e do recurso à crítica do social na reinvenção do espaço público. Numa tentativa de formalizar a cidade enquanto espaço de *'performance'*, em que o espaço público se tornaria num espaço de dinâmica, aquele que acolhe as relações e os fluxos quotidianos dos seus cidadãos.

As requisitadas estratégias arquitetónicas forneciam novas pistas sobre o papel dos arquitetos e outros criadores no contexto urbano alargado, tendo como referência alguns autores que tinham já prenunciado esta abordagem - como *A77*, Didier Fiúza Faustino, *Office for Subversive Architecture*, Santiago Cirugeda e *Raumlabor* - que estariam presentes enquanto membros do júri.<sup>7</sup>

O comissário do concurso justifica este painel de júri, referindo que mais do que fazer uma exposição retrospectiva de autores que podiam ser reconhecidos como protagonistas desta 'viragem performativa' da arquitetura, seria interessante perceber até que ponto este conceito tinha eco entre outros arquitetos, e até não-arquitetos - ou, por outras palavras, por entre 'agentes espaciais'. Poder-se-ia assim suscitar novas respostas que confirmariam, ou não, a emergência desta linguagem de carácter performativo, deixando ao júri tanto a avaliação da qualidade das propostas que - de forma semelhante às suas abordagens - envolviam uma certa dimensão de *'performance'* urbana, bem como o papel de referências.<sup>8</sup>

Tal como solicitava o enunciado do concurso, a nossa participação foi feita em equipa multidisciplinar, sob a orientação do Professor Arquiteto João Mendes Ribeiro.

<sup>5</sup> Cf. *Entrevista com Gabriela Vaz Pinheiro: A programação de Arte e Arquitectura da Guimarães 2012*. p.56

<sup>6</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Performance Architecture, Da intervenção do espaço público como potenciadora de ação e futuro*. p.27

<sup>7</sup> Como foi já referido no subcapítulo 'Performance arquitetónica', estes membros do júri representam, segundo o comissário deste concurso, o 'segundo tempo das arquiteturas de performance'.

<sup>8</sup> *Entrevista com Pedro Gadanho: Performance Architecture*. p.84





## Concursos *Gundeli Denkt*

*Desenvolvimento Social e Urbano, nos bairros de Basileia*

A *Fundação Christoph Merian*<sup>9</sup> - sediada em Basileia, na Suíça - integra diversos departamentos, sendo os de maior relevo o da *Cultura*, o da *Natureza, Agricultura e Meio Ambiente*, e o de *Desenvolvimento Social e Urbano*. Relativamente a este último, a fundação procura estimular projetos com o objetivo de ajudar pessoas em situação de pobreza, os migrantes, as crianças e adolescentes, e os idosos. Neste sentido, a fundação tem demonstrado uma forte preocupação no desenvolvimento dos bairros menos privilegiados - aqueles de acentuada multiculturalidade e com maior necessidade de regeneração sociocultural - focando a sua atenção, nestes últimos tempos, em *Klein Basel, St. Johann* e, desde a Primavera de 2012, também em *Gundeldingen*. A fundação pretende implementar projetos e atividades que respondam às necessidades dos moradores dos bairros, e procura incitar os próprios moradores a impulsionar e desenvolver estes projetos.

Compromisso da *Fundação Christoph Merian* com Gundeldingen

Para estudar o bairro de Gundeldingen, a fundação dirigiu-se às pessoas que vivem e trabalham neste bairro, e realizou entrevistas, palestras e passeios pelo bairro, para reconhecimento do local. As principais perguntas formuladas foram: “*Como são as pessoas em Gundeli? O que as move, o que as incomoda, e quais os seus receios do seu quotidiano no bairro?*”<sup>10</sup>

Após este inventário, foram discutidas políticas de desenvolvimento, num fórum intitulado ‘*Gundeli Plus*’, onde foram apresentados alguns pontos de partida para o projeto de desenvolvimento *Gundeli-Dreisnitz* - relativo ao bairro de Gundeldingen e a sua área adjacente Dreispitz. Referiram-se algumas necessidades como espaços verdes públicos e outros pontos de encontro distribuídos pelo bairro; compreensão entre as diferentes culturas; lugares de lazer para os jovens; espaços de natureza, jogo

<sup>9</sup> Christoph Merian (1800-1858), dono de uma grande propriedade, era agricultor e rentista, tendo sido um dos homens mais ricos da Suíça, na sua época. A instituição em seu nome foi fundada no seu testamento, que data de 26-03-1857. É neste documento que ele faz uma beneficência das suas posses para a cidade de Basileia, entrando em vigor em 1886.

A *Fundação Christoph Merian* consiste numa instituição de utilidade pública sem fins lucrativos, sediada em Basileia, onde tem uma enorme visibilidade. Apoiar projetos sociais, culturais, ecológicos e económicos em benefício da população em geral. É ideologicamente independente e politicamente neutra. A fundação mostra um grande empenho em ajudar pessoas em necessidade, aposta num ambiente saudável e na vida cultural da cidade. Implementa principalmente projetos próprios, mas também apoia projetos de terceiros, desde que correspondam ideologicamente às prioridades que defendem.

Cf. *Fundação Christoph Merian*.

<sup>10</sup> *ibid.*



e exercício para crianças; tráfego lento; instituições e redes socioculturais; e ainda, a conexão Gundeli-Dreispitz. No seguimento deste fórum, foi proposto o concurso de ideias '*Gundeli Denkt*' - podendo ser traduzido por *Pensa Gundeli*.

O objetivo global do apoio da *Fundação Christoph Merian*, através do projeto *Gundeli-Dreispitz*, consiste no desenvolvimento de um bairro sustentável, com o intuito de melhorar de forma significativa a qualidade de vida dos seus habitantes. O seu compromisso levou a fundação a estabelecer os seguintes princípios base: o processo de planeamento passaria a integrar aspetos sociais, económicos, culturais e ambientais; a promoção do diálogo e participação integrada das partes interessadas afetadas e o público em geral; o trabalho em colaboração e cooperação com o cantão de Basileia, com instituições e associações institucionais; investimento direcionado para os projetos que surtam maior efeito; e a abordagem potencial, ou seja, os fortes investimentos revertem prioritariamente para identidades existentes.<sup>11</sup>

Concurso de ideias  
'*Gundeli Denkt*'

'*Gundeli Denkt*' consistiu, então, num concurso de ideias promovido pela *Fundação Christoph Merian*, no seguimento do projeto de desenvolvimento *Gundeli-Dreispitz*. O enunciado do concurso pedia respostas inovadoras nas áreas de desenvolvimento social, natureza e meio ambiente, e cultura. Referia também, que poderiam ser desenvolvidas iniciativas já existentes, e o principal objetivo seria sempre o de beneficiar o bairro de Gundeldingen e os seus habitantes.

O concurso foi aberto a todas as pessoas que viviam ou trabalhavam em Gundeldingen ou nas áreas diretamente adjacentes, bem como, para as instituições do bairro. Seriam pois, os participantes a implementar as próprias propostas. Estaria também implícita uma futura assistência por pessoas qualificadas. Os projetos vencedores seriam financiados pela *Fundação Christoph Merian* sob um contrato de desempenho.

A entrega de todas as propostas foi feita até 15 junho de 2012, seguida de uma exposição dos projetos e troca de ideias entre todos os participantes que se realizou dia 26 do mesmo mês. Os projetos seriam avaliados segundo os seguintes pressupostos: os habitantes de Gundeldingen teriam de usufruir de forma direta do projeto; o projeto teria de ser inovador, ou consistir num impulso a uma iniciativa já existente; considerava-se a relação custo-benefício; ponderava-se a viabilidade do projeto; e por último, a possibilidade do projeto ter um impacto duradouro. Após a avaliação do júri, composto por representantes do bairro de Gundeldingen, do *Departamento do Desenvolvimento Urbano* do cantão de Basileia e da *Fundação Christoph Merian*, o lançamento público das propostas premiadas ocorreu a 1 setembro. A partir desta data, os projetos premiados teriam um ano para serem concretizados, realizando-se uma cerimónia de encerramento a 24 outubro de 2013.

Deram entrada setenta e cinco projetos de ideias, dos quais dezasseis foram propostos para realização.<sup>12</sup> Entre estes últimos, uma das propostas pertencia ao escritório de arquitetura *Baubüro in situ AG*, sediado em Gundeldingen, no qual eu viria a colaborar enquanto estudante estagiária durante o ano de 2013. Não acompanhei, portanto, a fase inicial de concurso, mas sim a realização das ações resultantes da proposta.

<sup>11</sup> Cf. Ibid.

<sup>12</sup> Cf. *Concurso de ideias Gundeli Denkt*.



## Concursos

***Estratégia ‘bottom-up’ a partir do espaço público urbano***

Similaridades  
nos enunciados  
dos concursos

As ações arquitetônicas incidem, tendencialmente, nos ‘vazios urbanos’ - onde existe maior necessidade de regeneração, em ambas as dimensões urbana e sociocultural -, ocupando-os e transformando-os temporariamente, com o intuito de valorizar os espaços públicos e usos coletivos. Estas ações - e consequentes transformações - pretendem, numa transição de escalas, despoletar reflexão sobre o significado e possibilidades de apropriação do espaço público urbano.

Ambos enunciados dos concursos *‘Performance Architecture’* e *‘Gundeli Denkt’* pediam por intervenções temporárias de baixo-custo, que reanimassem o espaço público urbano, evidenciando as suas potencialidades. Ambos solicitavam respostas, enquanto resultado de colaborações multidisciplinares, que promovessem a interação entre as populações residentes, atentando nas existentes realidades socioculturais.<sup>13</sup>

Enquanto estratégia de abordagem a ambos os enunciados dos concursos, fez-se uso do conceito *‘dérive’*, que se manifestou em caminhadas vagueando pelo espaço público urbano. Esta metodologia foi usada com o intuito de conhecer o contexto urbano em causa de forma a perceber as suas potencialidades, e então, mais facilmente, eleger o(s) lugar(es) de intervenção.

Deparamo-nos agora com distintos conceitos-chave. Por um lado, uma estratégia de atuação *‘bottom-up’*, por outro, a apropriação dos denominados ‘vazios urbanos’, e por último, o recurso ao conceito *‘dérive’* enquanto metodologia primária.

Estratégia  
*‘bottom-up’*

Focando-nos primeiramente no significado de estratégia de atuação *‘bottom-up’*, poderíamos desde já clarificá-la enquanto uma estratégia ascendente que parte do particular para o geral, ou seja, através de um estímulo de um espaço, pretende promover relações de continuidade e coerência do espaço urbano.

Torna-se à partida um gesto de resignação às atuações próprias do Movimento Moderno assistindo-se, assim, a uma mudança de paradigma das lógicas *‘top-down’*

<sup>13</sup> A propósito de *‘Performance Architecture’*, Luís Santiago Baptista explora esta noção de reconhecimento do lugar, reforçando o sentido de lugar enquanto *‘place’*:

*“(...) O contexto é aqui mais híbrido e fluido, uma estrutura de realidades físicas, mais ou menos conectadas, atravessadas por redes e camadas das mais diversas ordens, sejam elas de natureza infraestrutural, legislativa, política, económica, social, cultural, simbólica, etc. Um lugar é assim a conjugação aberta e dinâmica da sua realidade física e suas representações reais ou ficcionais com tudo aquilo que a estrutura, determina e influencia.”*

Acrescenta, ainda, que a programação de *Arte e Arquitetura* teve a intenção de interpretar as realidades urbanas e territoriais existentes, e também, estimular e criar vínculos com esses lugares.

Cf. BAPTISTA, Luís Santiago – [op. cit.]. p.20



para *'bottom-up'*. Se, quando do Movimento Moderno se propunha com grandes gestos - tomando o exemplo das megaestruturas - solucionar os problemas urbanos, significando a constituição de um sistema geral que atendesse só posteriormente às especificidades do lugar, já na década de 1970 com as *'arquitecturas reativas'* - muitas vezes representadas através de performances arquitetônicas - assistimos a uma inversão do processo, tendo por base elementos particulares, cujas relações entre os mesmos constituem o todo.

O autor Malcom Miles<sup>14</sup> refere que a noção modernista de planeamento - de lógica *'top-down'* -, enquanto uma visão benéfica para um público geral, falhou por dois motivos: *"primeiro, a ênfase dada à funcionalidade negava aos habitantes (muitas vezes transferidos para novas habitações para melhorar as suas condições de vida) a possibilidade de organizarem, eles mesmos, o seu espaço; em segundo lugar, deu-se demasiada ênfase à especialização tecnocrática, não dando importância suficiente à estética nem à participação."*<sup>15</sup>

Esta mudança - das lógicas *'top-down'* para *'bottom-up'* - tende a servir em primeiro plano o habitante, abrindo mão de uma afirmação totalitária por parte do arquiteto, e aumentando assim o seu papel participativo enquanto *'agente espacial'*, tornando-se parte de um processo conjunto. Santiago Baptista reforça este novo papel mais participativo do arquiteto, referindo que a lógica *'bottom-up'* pressupõe de *"uma mudança radical nos modos de intervenção urbana, com estratégias mais abertas e participadas e com processos mais espontâneos e diretos, requerendo por isso um outro envolvimento mais coletivo do arquiteto na realidade."*<sup>16</sup>

Os autores Constantin Petcou<sup>17</sup> e Doina Petrescu<sup>18</sup> - os cofundadores do *'Atelier d'Architecture Autogérée'*<sup>19</sup> -, recorrem à distinção entre *'espaço experienciado'* e

<sup>14</sup> Malcom Miles (britânico) é arquiteto, professor na Universidade de Plymouth, e autor de algumas obras literárias, entre elas: *'Urban Utopias: the built and social architectures of alternative settlements'* (2008), e *'Cities and Cultures'* (2007). Licenciou-se em Belas Artes na *'Chelsea School of Art'* (1971), e doutorou-se em arquitetura em *'Oxford Brookes University'* (2001). A sua pesquisa foca-se no conteúdo utópico e no potencial não-realizado do modernismo internacional em arquitetura, literatura e arte. Orienta o programa de doutoramentos que incidam sobre teoria crítica e cultura contemporânea; urbanismo crítico; e teoria crítica e utopia. É membro do quadro editorial de *'Journal of Architecture and Urbanism'*, e coeditor convidado de *'Journal of Cultural Politics'*.

<sup>15</sup> MILES, Malcom – *Experiências Participativas - Perspectivas críticas*. p.33

<sup>16</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Novas Coletividades - A genealogia moderna do coletivo e as novas estratégias comunitárias*. p.21

<sup>17</sup> Constantin Petcou é um arquiteto, sediado em Paris, cofundador do *'Atelier d'Architecture Autogérée'* (aaa). O trabalho deste arquiteto foca-se na interseção entre arquitetura, urbanismo e semiótica. Tem trabalho publicado internacionalmente, entre os quais, coeditou *'Urban Act: A Handbook for Alternative Practice'* (2007) e *'Trans-Local-Act: Cultural Practices Within and Across'* (2010).

<sup>18</sup> Doina Petrescu (romena) é uma arquiteta, cofundadora do *'Atelier d'Architecture Autogérée'* (aaa), e professora de arquitetura e ativismo projetual na Universidade de Sheffield. Licenciou-se em arquitetura na Roménia e em filosofia na *'École des Hautes Études en Sciences Sociales'* em Paris, e doutorou-se em Estudos Femininos na Universidade de Paris VIII. A sua pesquisa foca-se em três principais temáticas: género e espaço na sociedade contemporânea; participação em arquitetura; e cultura e resiliência. É autora e editora de algumas obras literárias, entre elas: (co-ed.) *'Trans-Local-Production: Cultural practices within and across'* (2010); (co-ed.) *'Agency: Working with Uncertain Architectures'* (2009); (ed.) *'Altering Practices: Feminist Politics and Poetics of Space'* (2007); (ed.) *'Urban Act: A Handbook for Alternative Practice'* (2007); (co-ed.) *'Architecture and Participation'* (2005); e (co-aut.) *'Association (des pas): notes-photographies-questions'* (2001). É também, cofundadora do periódico on-line *'Field'*, baseado em Sheffield.





espaços ‘representado’ e ‘concebido’, da autoria de Henri Lefebvre. Estes últimos, espaços de abstração - fruto do cálculo de arquitetos, urbanistas e *designers* -, contrapõem-se ao espaço de subjetividade, experienciado, fruto de atividades do quotidiano que, produzido por um processo ‘*bottom-up*’ e condições de experiência não pré-determinada, dá lugar à narrativa quotidiana coletiva do espaço urbano.<sup>20</sup>

Esta construção do espaço experienciado, através de ações individuais e diretas de cidadãos ou organizações cívicas, pretende desafiar o convencionalismo estabelecido em que a construção da paisagem urbana se toma como uma responsabilidade exclusiva dos políticos e planeadores urbanos. Esta abordagem de dimensão participativa, na qual o cidadão reivindica o espaço público urbano, tornando-se um agente ativo no processo de transformação da paisagem urbana contemporânea é denominada de ‘urbanismo tático’.<sup>21</sup>

Na mesma linha de reivindicação do espaço público através de micro ações, como forma de participação complementar à construção - convencional ou não - da cidade, o autor Jean François Prost<sup>22</sup> adota o termo de ‘ações adaptativas’. Nas suas palavras, “*Micro, intersticiais, ações necessárias para, completar e ativar grandes estruturas incapazes de, e não concebidas para transformar realidades locais. Estas dão flexibilidade a grandes estruturas relacionadas com regulamentações complexas, obrigações legais, etc.*”<sup>23</sup>

#### Espaços públicos

A realidade urbana em estudo é o espaço público. É espaço das relações quotidianas, de identidade, símbolos culturais e prova da vitalidade e desenvolvimento de uma sociedade. Clarificando o cruzamento das redes infraestrutural e sociocultural que constituem o espaço público urbano, o autor Pedro Brandão introduz-nos uma metáfora, referindo que ‘*Hardware*’ consiste na infraestrutural, “*que tem o papel de dar um sentido ao conjunto da cidade: garantindo a continuidade, ordenando relações entre lugares e pessoas - o ‘Software’ da vida urbana.*”<sup>24</sup>

<sup>19</sup> O ‘*Atelier d’Architecture Autogérée*’ (*aaa*) consiste num coletivo interdisciplinar que conduz explorações, ações e investigação sobre práticas sociopolíticas na cidade contemporânea. ‘*aaa*’ atua através de ‘táticas urbanas’, encorajando os habitantes a autogerirem espaços urbanos desocupados, e colaborar em projetos nómadas e reversíveis, e a iniciar práticas resilientes intersticiais.

Cf. *Atelier d’architecture autogérée*

<sup>20</sup> Cf. PETCOU, Constantin; PETRESCU, Doina – *Acting Space: transversal notes, on-the-ground observations and concrete questions for us all*. p.321

<sup>21</sup> Cf. WAY, Thaisa; HOU, Jeff; O’MARA, Margaret; SPENCER, Ben; YOCOM, Ken – *Now urbanism, A proposal for interdisciplinary Spatial Inquiries*. p.39

<sup>22</sup> Jean-François Prost é um artista, de formação em arquitetura, baseado em Montreal, no Canadá. A sua investigação incide sobre formas não-disciplinares de explorar a cidade, a arquitetura e material urbano. O seu trabalho pretende ativar e promover compromissos sociais, defendendo a presença da arte em qualquer situação temporal ou espacial. É um membro fundador do *atelier Syn-* e membro do quadro de direção do Centro de Arte Móvel de Montreal *DARE-DARE*.

<sup>23</sup> “*Micro, interstitial, actions are needed to complete and activate large structures incapable of, and not conceived for adaptation to constantly changing local realities. They give flexibility to large structures linked to increasingly complicated regulations, legal obligations, etc.*”

PROST, Jean-François – *Adaptive Actions*. p.144

<sup>24</sup> Esta metáfora de ‘*hardware/software*’, utilizada para descrever o espaço público, surgiu no contexto do simpósio ‘*A rua de TODOS*’ que acompanhou a exposição ‘*A rua é nossa... de todos nós!*’ que teve lugar no Museu de Design e Moda (MUDE), em Lisboa que ocorreu de 20/11/2010 a 20/02/2011, comissariada pelo próprio autor Pedro Brandão.



A este *'software'* podemos relacionar o conceito de *'public realm'* - ou 'domínio público'. O sociólogo Richard Sennet divide o pensamento moderno sobre o 'domínio público' em três diferentes 'escolas', considerando que todas elas se interessam no encontro entre estranhos. A primeira, representada pela abordagem política da teórica Hannah Arendt, considera o 'domínio público' como espaço para discussão e discurso público. O seu pensamento sobre o espaço democrático no 'domínio público' tem as suas raízes na ágora grega, no qual a vida pública e o debate constituíam o centro urbano. Já a segunda, retratada pelo filósofo e sociólogo Jürgen Habermas, considera o 'domínio público', não como um espaço físico, mas enquanto um espaço intermédio, ocasional ou evento que incite a uma discussão aberta entre estranhos. Por último, a terceira 'escola' é associada ao próprio Sennet e ao sociólogo Erving Goffmann, tendo uma abordagem mais performativa e antropológica quanto ao 'domínio público', tomando-o como um processo cultural expresso através do comportamento humano.<sup>25</sup> O 'domínio público' pode assim ser resumido como um lugar de aprendizagem, de educação, e desenvolvimento no encontro entre estranhos, as suas culturas e perspetivas do mundo.<sup>26</sup>

Os autores Jan Gehl<sup>27</sup> e Lars Gemzøe<sup>28</sup> referem que, a partir da década de 1970 - como reação ao planeamento modernista -, o espaço e vida públicos passaram a ser objetos significativos do debate e prática de arquitetura, começando a debater-se publicamente questões de qualidade urbana, condições de vida na cidade, poluição, além da gradual invasão da circulação automóvel no meio urbano.<sup>29</sup> Assistiu-se a um crescente interesse na recuperação de vivências socioculturais no espaço público, reforçada por uma sociedade na qual a vida quotidiana acontece cada vez mais na esfera privada - *"em casas privadas, com computadores e carros privados, em espaços de trabalho privados e em centros comerciais estritamente controlados e privatizados"*<sup>30</sup> - que,

---

Cf. NEVES, Pedro Soares – *A rua é nossa... de todos nós! – Um desafio à ação*. p.27

<sup>25</sup> Cf. JESPERSEN, Line Marie Bruun – *Collective reception of art in public space*. pp. 270-271

<sup>26</sup> No entanto, as historiadoras e críticas de arte Claire Bishop e Rosalyn Deutsche, ao invés de um espaço de relações harmoniosas, defendem a compreensão da 'esfera pública' da comunidade enquanto um lugar que suporta relações conflituosas, e que não as nega ou tente harmonizá-las. Sobre os conceitos-base de descentralização do sujeito e de um conflituoso urbanismo democrático, Bishop propõe uma abordagem mais dura e disruptiva para 'relações', denominando-a como 'antagonismo relacional' (*'relational antagonism'*).

Cf. HOFFMAN, James – *Performing community action in the small city: The redress project in Kamloops*. p.285

<sup>27</sup> Jan Gehl (dinamarquês) é arquiteto, fundador do *atelier Gehl Architects - Urban Quality Consultants* (2000), baseado em Copenhaga. Formou-se em arquitetura, fazendo tanto a licenciatura como o mestrado (1960) na *Royal Danish Academy of Fine Arts*. Desde 1966 é investigador da forma e uso do espaço público, na mesma escola de arquitetura, onde também, a partir de 1971 lecionou a disciplina de urbanismo. Em 1992, recebeu um doutoramento honorário literário pela *Heriot-Watt University*, em Edimburgo. Desde 1998, é diretor do Centro de Investigação do Espaço Público, na *Royal Danish Academy of Fine Arts*. A sua investigação incide sobre a experiência da vida quotidiana no 'domínio público'. É autor de uma ampla obra literária, entre a qual se destaca *'Life between Buildings'*, *'Public Spaces- Public Life'*, e *'New Urban Spaces'*. É membro do quadro editorial de *'Journal of Architectural and Planning Research'*, *'Urban Design International'*, e *'Town Planning & Architecture'*.

<sup>28</sup> Lars Gemzøe (dinamarquês) é arquiteto, Formou-se em arquitetura, fazendo o mestrado (1972) na *Royal Danish Academy of Fine Arts*, onde lecionou entre 1979 e 2006. É um dos principais colaboradores do *atelier Gehl Architects - Urban Quality Consultants*.

<sup>29</sup> Cf. GEHL, Jan; GEMZØE, Lars – *Novos Espaços Urbanos*. p7

<sup>30</sup> *Ibid.* p.20



por contraste, a possibilidade de utilizar os espaços públicos urbanos como ‘fórum público’, ou lugar de interação direta, torna-se cada vez mais apelativa. Recorrendo às palavras dos autores, “*a sociedade da informação está fornecendo novos sentidos e significados à cidade como lugar de encontro.*”<sup>31</sup>

Também o autor Luís Santiago Baptista corrobora esta última ideia, referindo que não podemos continuar a pensar o espaço público somente numa lógica simbólica, tipológica e morfológica, já que a sociedade de consumo e comunicação em que nos encontramos, alterou substancialmente o estatuto do espaço público urbano. “*Mais móvel e volátil, mais dinâmico e instável, o espaço público contemporâneo é estruturalmente plural, heterogêneo e heterotópico.*”<sup>32</sup> É espaço de participação e consensos, e ao mesmo tempo de contestação e conflitos. O autor acrescenta que, nesta ‘incômoda indiferenciação’ entre o público e o privado, surge a ideia de ‘*terrain vague*’ de Ignasi Solà-Morales, “*chamando a atenção para os espaços esquecidos e reprimidos das metrópoles contemporâneas, como último reduto de escape e resistência ao fenómeno de privatização das sociedades globalizadas.*”<sup>33</sup>

Contudo, o autor Xavier González refere que é esta ambiguidade inerente aos limites do espaço público e privado - aludindo a uma ‘ideia comum’ de que o espaço público pertence a todos e a ninguém em simultâneo -, que justifica a sua ocupação informal. Estes ‘vazios’ - ou ‘espaços esquecidos e reprimidos das metrópoles contemporâneas’ -, dependendo do seu potencial, podem ser considerados como ‘divisões’ de uma enorme ‘casa’ de uso coletivo, enquanto recipientes que acolhem novos costumes sociais.<sup>34</sup>

A urgência e vontade de agir no ‘domínio público’ tem vindo a concretizar-se através de manifestações subculturais - como a ‘*street art*’ e arquiteturas temporárias e experimentais -, trabalhos performativos e participativos - como ‘*flash mobs*’ e outros eventos ativistas.<sup>35</sup> A autora Line Marie Bruun Jespersen<sup>36</sup> acrescenta que a arte no espaço público pode encontrar uma grande variedade de audiências - mais do que aquando comissariada num espaço institucional -, e desta forma, convidá-las a agirem socialmente em conjunto. Estas manifestações subculturais podem criar lugares de encontro, ‘interstícios sociais’, ou espaços alternativos ‘livres do discurso consumista’. Uma experiência invulgar com um grupo de estranhos pode gerar comunicação ou, pelo menos, despertar a consciência do(s) outro(s) na cidade.<sup>37</sup>

O autor Luís Santiago Baptista refere que as propostas de intervenção no espaço público contemporâneo apresentam diferentes abordagens. “*E estas distinguem-se essencialmente pelas posições, de certa forma antagónicas, de aceitação crítica ou*

<sup>31</sup> Ibid. p.20

<sup>32</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Espaços Públicos, Possibilidades entre o pragmatismo e o activismo subversivo.* p.6

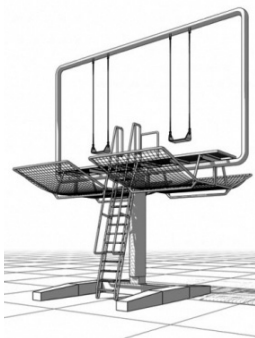
<sup>33</sup> Ibid. p.6

<sup>34</sup> Cf. GONZÁLEZ, Xavier – *Urbanidad y sociabilidad: escenarios y transformaciones.* p.5

<sup>35</sup> JESPERSEN, Line Marie Bruun – [op. cit.]. p.270-271

<sup>36</sup> Line Marie Bruun Jespersen (dinamarquesa) tem um mestrado em História de Arte e Estudos Clássicos, e um doutoramento em Arte e Urbanismo. É atualmente professora assistente no Departamento de Arquitetura e Tecnologia Media e no Departamento de Arte e Tecnologia na Universidade de Aalborg, na Dinamarca.

<sup>37</sup> Cf. JESPERSEN, Line Marie Bruun – [op. cit.]. pp.262



37 - 39. *'Double Happiness'* de Didier Fiúza Faustino, 2009

*recusa subversiva das condições produtivas existentes.*”<sup>38</sup> Por um lado, desenvolvem-se aquelas que se podem caracterizar pelo seu pragmatismo crítico, habitando o existente sistema capitalista globalizado, propondo novas orientações, ou ‘novos palcos ativos para a vida coletiva’. Por outro lado, adotando intencionalmente uma posição mais crítica e marginal, situam-se aquelas que se caracterizam pelo seu ‘ativismo subversivo’. Como o autor refere, “*apropriando livremente a herança do pensamento arquitetónico radical, desde as utopias irónicas e críticas dos anos 60 e 70 até às experiências situacionistas, estas práticas radicais desenvolvem lógicas interventivas e participativas de resistência e subversão do espaço urbano existente. Estas estratégias desenvolvem essencialmente eventos de ação crítica e reflexiva sobre a cidade existente.*”<sup>39</sup>

‘Double Happiness’,  
de Didier  
Fiúza Faustino

Entre este segundo tipo de abordagens definidas por Santiago Baptista - as de ‘ativismo subversivo’ - podemos situar a proposta ‘Double Happiness’ de Didier Fiúza Faustino. Este dispositivo de reanimação urbana surgiu no contexto da *Bi-bienal de Arquitetura e Urbanismo de Shenzhen-Hong Kong*<sup>40</sup> que ocorreu em 2009/2010.

‘Double Happiness’ procura responder subversivamente à sociedade materialista onde os desejos individuais parecem prevalecer sobre o domínio do coletivo. Esta peça nómada de mobiliário urbano - um híbrido entre um baloiço e um painel publicitário com dimensões compreendidas entre 6,4 x 3,7 x 6,6 metros - pretende a reativação de diferentes espaços públicos, permitindo aos habitantes de se reapropriarem de fragmentos da sua cidade. Este dispositivo propõe diferentes perceções do espaço urbano, e tenta consciencializar o habitante sobre a existência do outro.<sup>41</sup>

Considerando que a intervenção tem lugar no espaço público, a autora Gabriela Vaz Pinheiro clarifica-nos que a demarcação da obra de arte ou evento das atividades do quotidiano é percecionada através de uma disrupção na ordem do meio urbano. Quando a obra, ou evento, insinua qualquer perturbação, estimula o habitante a reavaliar o fluxo do dia-a-dia, já que a experiência dessa obra, ou evento, estará incorporada na experiência do quotidiano.<sup>42</sup>

‘Double Happiness’ constitui um exemplo de mecanismos subversivos que estimulam reflexão sobre o domínio do coletivo sociocultural, e através da intervenção de uma estrutura pontual que, integrada nas vivências quotidianas do espaço público, permite uma apropriação dos denominados ‘vazios urbanos’.

<sup>38</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Espaços Públicos, Possibilidades entre o pragmatismo e o activismo subversivo* [op. cit.]. p.7

<sup>39</sup> Ibid. p.7

<sup>40</sup> O tema da *Bi-bienal de Arquitetura e Urbanismo de Shenzhen-Hong Kong*, que se realizou entre 4-12-2009 e 27-02-2010, era ‘*City Mobilization: BYOB (Bring Your Own Biennale)*’. Esta bienal pretendeu refletir sobre a ‘cultura do instantâneo’, própria de uma sociedade onde os desejos, as forças do mercado, o intercâmbio local-global, a tecnologia e a necessidade de gratificação imediata dominam o nosso panorama cultural e comportamentos sociais, e de que forma conseguem a arquitetura, a arte e o urbanismo de índole provocatória contribuir para uma ‘sustentabilidade social’. O livro resultante da bienal intitula-se de ‘*INSTANT CULTURE: Architecture and Urbanism as a Collective Process*’ (2011). Cf. *Bi-bienal de Arquitetura e Urbanismo de Shenzhen-Hong Kong 2009*.

<sup>41</sup> Cf. *Didier Fiúza Faustino*.

<sup>42</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Art from place: the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions*. pp.181-182





‘Vazios urbanos’

Relativamente a esta última expressão - ‘vazios urbanos’ - parece ainda não existir um entendimento claramente consensual. Se por um lado, o autor Luís Santiago Baptista nos alerta que os vazios intersticiais da cidade são ainda entendidos como falhas ou ausências do modo de estruturação do meio urbano construído que aguardam posterior completude<sup>43</sup>, por outro, o autor Jorge Figueira<sup>44</sup> mostra-nos que o termo ‘vazio urbano’ constitui “*uma antinomia, uma contradição: se é urbano não é vazio. Há sempre algo a acontecer mesmo nos sítios mais ‘vazios’. Mas, obviamente, o objeto do tema é chamar a atenção para lugares expectantes ou obsoletos, embora estes, como dizia, dificilmente ‘são’ vazios, podem talvez ‘estar’ vazios.*”<sup>45</sup>

Foi na década de 1940 quando o arquiteto Aldo Van Eyck incorporou as terminologias ‘*in between*’ e ‘*intersticial*’ na arquitetura, popularizando a distinção entre ‘espaço’ e ‘lugar’ - ou ‘*site*’ e ‘*place*’.<sup>46</sup> Para Van Eyck o ‘lugar’ era o domínio do ‘*in between*’ - enquanto lugar da interatividade ou vivência do meio urbano -, uma ideia que tem sido, desde então, trabalhada por diversos autores, como o ‘espaço abstrato’ de Henri Lefebvre, a ideia de ‘não lugar como domínio urbano’ de Martin Webber, e o ‘não lugar da supermodernidade’ de Rem Koolhaas.<sup>47</sup>

Este entendimento de lugar potencial de renovação, a partir do qual a cidade pode renascer, que surgiu com os vazios da destruição no segundo pós-guerra, voltou a ser discutido no *Congresso da UIA* em 1996, onde Ignasi de Solà-Morales<sup>48</sup> introduziu a ideia de ‘*terrain vague*’.<sup>49</sup> Utilizando as palavras do próprio autor:

<sup>43</sup> Cf. BAPTISTA, Luís Santiago – *Vazios Urbanos, Desafios do 'Terrain Vague' à Arquitetura Contemporânea*. p.8

<sup>44</sup> Jorge Figueira (português) é arquiteto, autor, crítico e professor. É licenciado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP) (1992), e doutorado em Teoria e História da Arquitetura, pela Universidade de Coimbra (UC) (2009). Leciona História e Teoria de Arquitetura no Departamento de Arquitetura na UC, do qual é também diretor, e no Programa de Doutoramento em Arquitetura da FAUP. É autor de diversas publicações: (coord.) ‘*Escola do Porto: Um Mapa Crítico*’ (2002); (coord.) ‘*SMS:SOS. A Nova Visualidade de Coimbra*’ (2003); ‘*Agora que está tudo a mudar - Arquitectura em Portugal*’ (2005); ‘*A Noite em Arquitectura*’ (2007); e (ed.) ‘*Álvaro Siza. Modern Redux*’ (2008). Comissariou diversas exposições, entre as quais: ‘*Europa, arquitectura portuguesa em emissão*’ para a *Trienal de Arquitectura de Lisboa* (2007), e a exposição ‘*Álvaro Siza. Modern Redux*’ para o *Instituto Tomie Ohtake*, São Paulo, Brasil (2008). Fez ainda parte da representação nacional na *Bienal de Arquitectura de S. Paulo* (2009).

<sup>45</sup> *Entrevista com Jorge Figueira: Perspectivas Teóricas, Vazios Urbanos e Cidade Contemporânea*. p.117

<sup>46</sup> Um exemplo representativo deste processo ‘*in between*’ como prática sítio-específica, foi o caso dos 780 jardins infantis construídos em Amesterdão no pós-segunda guerra, entre 1947 e 1974. A sua estratégia foi declaradamente intersticial ao intervir nos vazios urbanos - por entre formas urbanas pré-existentes -, sustentados pelos contextos vivenciais e situações imediatas. Aldo Van Eyck considerava os parques infantis como organismos autorreguladores, aprendendo a partir dos seus contextos evolutivos. Denominando este processo de ‘*in betweening*’.

Cf. READ, Allan – *Devolver ao remetente, A revolução do carrossel*. p.25

<sup>47</sup> Cf. *Ibid.* p.20

<sup>48</sup> Ignasi de Solà-Morales Rubió (catalão) era arquiteto, teórico e professor. Formou-se em arquitetura e filosofia, o que lhe permitiu abordar a história e crítica arquitetónica partindo de assunções de grande solidez teórica e estética. Lecionou Composição Arquitetónica na Escola Superior Técnica de Arquitetura em Barcelona. Tendo também lecionado noutras universidades, entre as quais, Princeton, Columbia, Turin, e Cambridge. Em 1971, tinha já o seu próprio *atelier*. Entre os seus trabalhos mais emblemáticos, encontram-se a reconstrução do Pavilhão da Alemanha da Exposição Internacional de Barcelona de 1929, e a reconstrução e expansão do Teatro Liceo, na mesma cidade.



*“A relação entre a ausência de uso, de atividade e o sentido de liberdade, de expectativa é fundamental para entender toda a potência evocativa dos ‘terrain vague’ (...) Vazio, portanto, como ausência, mas também como promessa, como encontro, como espaço do possível, expectante. (...) São lugares aparentemente esquecidos onde parece predominar a memória do passado sobre o presente. (...) São, definitivamente, lugares externos, estranhos, que ficam fora dos circuitos, das estruturas produtivas. (...) Convertendo-se em áreas simplesmente ‘des-habitadas’, ‘in-seguras’, ‘improdutivas’. (...) Estrangeiros em nossa própria pátria, estranhos na nossa cidade, o habitante da metrópole sente os espaços não dominados pela arquitetura como reflexo da sua própria insegurança, do seu vago deambular por espaços sem limites que, na sua posição externa ao sistema urbano, de poder, de atividade, constituem por sua vez, uma expressão física do seu medo e insegurança, mas também uma expectativa do outro, do alternativo, do utópico, do futuro.”*<sup>50</sup>

O historiador Kurt Foster corrobora com esta ideia de Solà-Morales em que a cidade é feita de vazios que, por um lado, nos revelam o seu permanente estado de incompletude, mas por outro, significam promessa. Acrescenta ainda, que é este estado de ‘vazio’, ou de possibilidade de mudança que as torna interessantes<sup>51</sup>, referindo que a cidade só consegue sobreviver se se transformar continuamente.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Cf. *Entrevista com Nuno Grande: Perspectivas Teóricas, Vazios Urbanos e Cidade Contemporânea*. p.115

<sup>50</sup> *“La relación entre la ausencia de uso, de actividad y el sentido de libertad, de expectativa es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los ‘terrain vague’ (...) Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación. (...) Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. (...) “Convirtiéndose en áreas simplemente ‘des-habitadas’, ‘in-seguras’, ‘improductivas’. (...) Extranjeros en nuestra propia patria, extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular por espacios sin límites que, en su posición externa al sistema urbano, de poder, de actividad, constituyen a la vez una expresión física de su temor e inseguridad, pero también una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, lo provenir.”*

SOLÀ-MORALES, Ignasi – *Terrain Vague*. pp.187-188

<sup>51</sup> A propósito da incompletude dos espaços urbanos como disponíveis à mudança, à apropriação informal, ao espontâneo, ao ‘não-planeado’, e à aceitação de indeterminações, a autora Julia Schulz-Dornburg defende que o planeamento urbano deve ‘prever espaço para o inesperado’: *“Apelar para que o planeamento urbano deixe espaço para o inesperado significa pedir que o terreno seja preparado para a interação humana espontânea. O usuário é, mais uma vez, o vínculo entre a ideia e a realidade física, o catalisador na criação do espaço.”*

SCHULZ-DORNBURG, Julia – *Arte e arquitetura, novas afinidades*. p.19

Também a autora Gabriela Vaz Pinheiro corrobora com esta ideia: *“A reinvenção é quase sempre pensada a partir da formalização das estruturas e equipamentos urbanos, sob a égide dos planos diretores municipais e do verbo legislador. Sendo estes pressupostos, tanto materiais como imateriais, indispensáveis à regulação, requalificação, preservação e desenvolvimento do espaço público, eles não podem, no entanto, ser considerados sem pensar a dimensão da experiência, da espontaneidade e do livre arbítrio nos modos de viver a urbanidade.”*

PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Performance Architecture, Da intervenção do espaço público como potenciadora de ação e futuro* [op. cit.]. p.28

<sup>52</sup> Cf. *Entrevista com Kurt Foster: Perspectivas Teóricas, Vazios Urbanos e Cidade Contemporânea*. p.72



Também o autor Pascal Nicolas-le Strat corrobora esta ideia de ‘vazio’ ou ‘interstício’ enquanto algo que ainda está ‘disponível’ na cidade. Reforçando-a enquanto resistência à normatividade, à regulamentação, e à apropriação homogeneizada. O seu ‘*status*’ provisório e incerto permite-lhe um vislumbre de formas alternativas de criar cidade, mais aberta e colaborativa, responsável e cooperativa.<sup>53</sup>

Estes interstícios permitem a criação de novas dinâmicas na cidade, nas quais o autor Pedro Gadanho acredita que o papel do arquiteto poderia estar mais adaptado a estas realidades. O autor refere que não é necessário cair no ‘lirismo da década de 1970’, defendendo que os problemas se resolvem com a participação social direta, mas que poderiam responder de uma forma mais cirúrgica, mais relacionada com a encomenda e com o contexto espaço-temporal. Utilizando as suas palavras, “*o arquiteto tem uma responsabilidade de intérprete dessas dinâmicas, de consciência crítica de certas situações culturais, tanto através dos seus projetos como da sua ação e discurso.*”<sup>54</sup>

O autor Xavier González refere que estes espaços - localizados nos interstícios urbanos - por não terem ‘*status*’ nem se sujeitarem a convenções urbanas, tornam-se ‘territórios selvagens’, e cenários para práticas marginais ou espontâneas. Estes lugares - os ‘vazios’ - são tão efémeros quanto os seus usos, e podem ser transformados, transferidos, ou mesmo ‘engolidos’ pelo desenvolvimento urbano ou pressões do ramo imobiliário. Acrescenta ainda que, enquanto os espaços tradicionais urbanos constituem uma cidade sob um controlo normativo, estes ‘vazios’ escapam aos comuns métodos de perceção, constituindo um ‘enigma que precisamos de aprender a decifrar, uma entidade adversa que precisamos explorar e um labirinto onde temos de nos perder’.<sup>55</sup>

‘*Dérive*’

A cidade deve ser vista através destes novos interstícios, não com nostalgia, mas como oportunidade. A autora Diana Vieira propõe que esta nova visão de cidade seja feita através da figura do ‘transeunte’, que incorpora diferentes estados de perceção.<sup>56</sup> Aos

<sup>53</sup> Cf. NICOLAS-LE STRAT, Pascal – *Interstitial Multiplicity*. p.314

<sup>54</sup> *Entrevista com Pedro Gadanho: Perspectivas Teóricas, Vazios Urbanos e Cidade Contemporânea*. p.119

<sup>55</sup> Cf. GONZÁLEZ, Xavier – [op. cit.]. p.9

<sup>56</sup> Relativamente aos diferentes estados de perceção, o autor Albena Yaneva faz uma distinção entre duas figuras epistemológicas, ‘*the hasty sightseer*’ - podendo ser traduzido pelo ‘turista apressado’ - e ‘*the slow ethnographer*’ - o ‘etnógrafo lento’. A primeira figura - ‘*the hasty sightseer*’ - que apressadamente passa por um edifício poderá ter uma impressão do mesmo, mas dificilmente irá experienciá-lo. Se tirar uma fotografia, o edifício tornar-se-á num objeto estético e estático. Além do mais, a sua perceção parcial do mesmo ficará inevitavelmente limitada a uma teoria prévia, e a sua interpretação, também parcial, será analítica. Já a segunda figura - ‘*the slow ethnographer*’ - tendencialmente envolver-se-á numa cartografia de presença arquitetónica, confiando nas trajetórias, nos eventos e acontecimentos do edifício. Envolver-se-á num processo de desdobramento contínuo de interações cumulativas, e ao invés de descobrir parte do edifício de uma vez só - à semelhança da primeira figura - gradualmente testemunha o crescimento do edifício. Se ‘*the hasty sightseer*’ se apoia num passado existente ou arquivos recentes do edifício, facilmente se consegue conectar com a história dos seus acontecimentos e significados, já ‘*the slow ethnographer*’ apoia-se num diagrama do edifício enquanto uma configuração de forças e ‘campos de energia’ que configuram a sua experiência.

O autor alude à necessidade de práticas epistemológicas que se apoiam na postura da segunda figura - ‘*the slow ethnographer*’ - que nos permitirá um pleno entendimento da obra arquitetónica com a qual nos envolvemos - com as suas qualidades, forças, os seus eventos, as suas texturas, materiais, sonoridades, acidentes, tal como as figuras que o atravessam e habitam. Tal abordagem consiste numa investigação do



arquitetos, enquanto sujeitos ‘transurbanos’, sugere que incorporem uma posição de ingenuidade, de forma a ‘captar o fascínio das coisas’ e redescobrir as interações entre sujeitos que têm lugar no meio urbano, e entre estes e a cidade. Propõe ainda o conceito de ‘andar’ enquanto uma condição operativa, entendendo-o assim como um instrumento, uma ação, que é simultaneamente leitura e ‘escritura’ do espaço, sendo então capaz de elucidar os problemas da cidade e expandir o campo disciplinar da arquitetura.<sup>57</sup>

Como estratégias de levantamento da paisagem urbana, a autora refere que podemos definir diversos tipos de ações, como “*trajetos ou percursos mais ou menos planeados ao longo do território atravessando diferentes paisagens urbanas, digressões ao ‘interior’ da cidade a partir dos quais é possível entrar num outro estado, mais desperto ou, a deambulações / deriva, explorações mais ou menos inconsciente.*”<sup>58</sup> Durante esta ação em que o sujeito se coloca numa posição de ‘deslocamento’ perante a realidade, vai estabelecendo trocas recíprocas com o meio envolvente, e conseqüentemente, refletindo sobre ideias pré-concebidas do mesmo.<sup>59</sup>

Esta ação de deambular, ou ‘*dérive*’<sup>60</sup>, constitui uma das práticas básicas do situacionismo, que envolve de forma lúdica um comportamento construtivo e uma consciencialização dos efeitos ‘psicogeográficos’. No ‘*dérive*’ uma ou mais pessoas, durante determinado período de tempo, libertam-se dos seus regulares motivos de movimentação e ação, e deixam-se levar por atrações do terreno e pelos possíveis encontros. O objetivo do ‘*dérive*’ tem de ser definido em concordância com ambas lógica e relações com a morfologia social. A mais recorrente mudança a que a experiência de ‘*dérive*’ se propõe é a constante diminuição dos indefinidos limites do meio urbano, até ao ponto da sua completa supressão.<sup>61</sup>

A autora Yeoryia Manolopoulou<sup>62</sup> refere que a constante mudança do relevo ‘psicogeográfico’ da cidade e os seus diversos microclimas e centros de atração, tornam o ‘*dérive*’ numa prática de deambular imprevisível. Enquanto os processos herméticos que se tornam estritamente metódicos são suscetíveis de excluir o puro acaso - considerando que o puro acaso abraça a indeterminação e a possibilidade de

---

processo, e não sobre o objeto concluído, ou instituições, rituais, culturas e agrupamentos da sociedade contemporânea.

Cf. YANEVA, Albena – *Actor-network-theory approach to the archaeology of contemporary architecture*. p.126-131

<sup>57</sup> Cf. VIEIRA, Diana – *Um arquiteto insone*. p.48

<sup>58</sup> Ibid. p.51

<sup>59</sup> Cf. Ibid. p.51

<sup>60</sup> Esta ação de deambular foi definida pelo líder do Situacionismo Internacional Guy-Ernest Debord, em 1958, como um modo comportamental experimental conectado às condições da sociedade urbana, uma técnica para um atravessamento apressado por entre ambientes variados. ‘*Dérive*’ é também usado, de forma mais particular, para designar a duração de um exercício prolongado de tal experiência.

Cf. DEBORD, Guy-Ernest – *Internationale Situationniste #1: Definitions*

<sup>61</sup> Cf. DEBORD, Guy-Ernest – *Internationale Situationniste #2: Theory of the Dérive*.

<sup>62</sup> Yeoryia Manolopoulou doutorou-se com a tese ‘*Drawing on Chance: Indeterminacy, Perception, and Design*’ (2003). Leciona Arquitetura na Bartlett, em Londres. É membro fundador da prática colaborativa *tessera*, e atualmente, colaboradora em *ay-architects*. Publicou em *The Journal of Architecture* (2004, 2005, 2006), em *Architectural Design Research* (2005), em *Borden ed. The Dissertation* (2006), e em *The Unthinkable Doctorate* (2007). A autora exibiu já o seu trabalho internacionalmente, incluindo no *EMST National Museum of Contemporary Art* em Atenas, no *RIBA*, na *Royal Academy* e *DomoBaal* em Londres, e ainda, em Delft, Praga, Bratislava e Nova Iorque.





mudança, e opera dinamicamente no vetor temporal -, já o *'dérive'* não é um ato determinado e não exclui o acaso. Encontros acidentados e conversas com transeuntes desconhecidos, imprevistos climáticos, *'terrain vague'* de espaços intersticiais, camadas urbanas dissimuladas pelo tempo, e *'desorientações emocionais'*, são fatores que conduzem à descoberta de *'atmosferas'* imprevistas.<sup>63</sup>

*'Dérive'* como  
estratégia na  
arquitetura de  
ON/Stalker

O *Osservatorio Nomade (ON)* constitui um projeto de investigação interdisciplinar conduzido pelo coletivo italiano *Stalker*<sup>64</sup>. Este coletivo propõe estratégias de intervenção experimentais fundadas em práticas espaciais exploratórias, fazendo uso do lúdico, do convívio, e táticas de interação com os ambientes, os seus habitantes e as culturas locais. Tais práticas e métodos são concebidos para catalisar e desenvolver processos evolutivos e de auto-organização, mediante o estabelecimento de novas relações sociais e ambientais, especificamente nas áreas onde, através do abandono e empobrecimento, faltam necessidades básicas. As intervenções permitem um mapeamento sensível das dinâmicas e complexidades do território, realizadas através de contribuições coletivas de indivíduos de diferentes origens e formações que, juntos investigam, documentam e participam em transformações que têm lugar no que eles denominam de *'territórios atuais'*, ou seja, em áreas nas fronteiras urbanas, espaços urbanos esquecidos ou abandonados, ou sob processos de transformação urbana.

*Stalker/ON* faz uso de estratégias que empregam formas de documentação cooperativa, promovendo a partilha de conhecimentos e contribuindo para a difusão da consciência das comunidades relativamente aos seus territórios e ambiente cultural. Como consequência, nascem respostas eficazes e de participação criativa à administração territorial e urbana.<sup>65</sup>

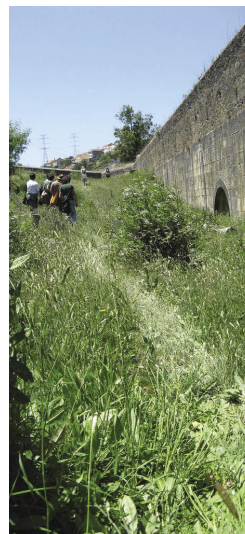
No seu *'manifesto'* clarificam os diferentes passos inerentes à sua abordagem de investigação que, muito resumidamente, consistem em *entrar nos 'territórios atuais'* - propondo-se a um caminho entre o conhecido e quotidiano, e o incerto e apreensivo -, *atravessar os 'territórios atuais'* - utilizando o método *'dérive'* enquanto ato criativo de leitura dinâmica do território -, *perceber o 'tornar-se'* - significando a disponibilização de cada indivíduo a uma percepção inesgotável das mutações do território através do movimento contínuo -, *organização fractal* - visto que para uma percepção da morfologia da cidade torna-se necessário considerar os seus vazios -, *continuidade e penetração dos 'territórios atuais' na cidade* - de forma a recuperar valores como o espontâneo / não-planeado ou o nomadismo, há que confrontar os

<sup>63</sup> Cf. MANOLOPOULOU, Yeoryia – *The active voice of architecture: An introduction to the idea of chance*. p.68

<sup>64</sup> *Laboratorio d'arte urbana Stalker* consiste um *atelier* fundado em Roma no início da década de 1990, cujos trabalhos demonstraram desde o início um forte carácter sociopolítico. Apresentam-se como um *'sujeito coletivo'*, cujas ações de carácter coletivo, tanto de arquitetura como arte, caracterizam-se por uma multiplicidade de âmbitos de intervenção e por uma metodologia singular. Desde o projeto manifesto *Attraverso i territori attuali*, realizado em 1995 em Roma - caminhando durante cinco dias em redor de Roma, à descoberta da complexa e extensa zona de contacto entre a cidade consolidada e os vazios plurimorfos que a rodeiam - o *'caminhar'* constitui a principal ferramenta de ação e investigação.

Cf. LATAPIE, Marc – *Dossier 'Walkshop – Aqueduto das Águas Livres, Um percurso através das realidades materiais e imateriais da metrópole contemporânea, Lisboa, 27-30 Maio 2009, Um projecto Stalker/Osservatorio Nomade*. p.141

<sup>65</sup> Cf. *Osservatorio Nomade*.



40 - 42. 'Walkshop - Aqueduto das Águas Livres' de ON/Stalker, 2009

sistemas de urbanização com o desconhecido -, *a rota como mapa cognitivo* - como analogia a um aglomerado urbano que com cada travessia é continuamente atualizado -, *o abandono* - ou saber abdicar da vontade, intrínseca à cultura ocidental, de controlar todo o território -, e *o projeto* - considerando que intervir num território não consiste unicamente no ato de planeamento, podendo também significar um ato de criação, uma tentativa de conjugar contradições e transformá-las em ‘relações poéticas’ e, em última instância, o próprio indivíduo torna-se mais atento à forma como o espaço é percebido, do que a forma como o próprio espaço existe.<sup>66</sup>

*‘Walkshop -  
Aqueduto das  
Águas Livres’,  
de ON/Stalker*

Um dos exemplos em que o coletivo multidisciplinar *Stalker* utilizou o conceito de ‘*dérive*’, pretendendo mostrar que os ‘vazios urbanos’ estão, afinal, ‘cheios’ foi o projeto ‘*Walkshop - Aqueduto das Águas Livres*’, que ocorreu em Lisboa, em 2009.

O projeto consistiu numa caminhada de dois dias - 28 e 29 de maio - ao longo do monumento<sup>67</sup>, substituindo qualquer capricho de projeto pela criação de uma situação performativa. O seu intuito era estudar o aqueduto para além do objeto construído, debruçando-se sobre as suas implicações no contexto geográfico e social contemporâneo. O autor Marc Latapie<sup>68</sup> refere que “*o trabalho de Stalker não é arquitetura, não é arte, não é geografia, não é sociologia nem política: é isto tudo ao mesmo tempo.*”<sup>69</sup>

Este ‘*walk*’ - ou caminhada -, ao longo do Aqueduto das Águas Livres, permitiu o atravessamento de realidades territoriais e urbanas diversificadas, explorando as realidades sociais, ambientais e culturais inerentes a estes lugares. Esta prática revelou a sua capacidade de criar uma linguagem comum entre participantes provenientes de várias disciplinas, podendo assim partilhar e discutir as respetivas formas de interpretar a caminhada em si e o território que tinham atravessado, e permitiu também alguns encontros e conversas com os habitantes dos lugares percorridos. Este exercício de ‘*dérive*’, em conjunto com um *workshop* de reelaboração das impressões e dos registos recolhidos durante a caminhada e, por fim, com uma apresentação pública permitiram uma releitura da cidade contemporânea, das suas problemáticas e das suas novas características.<sup>70</sup> Latapie acrescenta que “*é preciso deslocarmo-nos e envolvermo-nos na realidade mutável da cidade contemporânea para a podermos compreender (...)* Há anos que a prática de *Stalker* abre caminhos para atingir estes objetivos e o *Walkshop - Aqueduto das Águas Livres* foi, somente, um convite a seguir um deles.”<sup>71</sup>

<sup>66</sup> Cf. *Osservatorio Nomade: Manifesto*.

<sup>67</sup> “*O Aqueduto das Águas Livres foi construído no século XVIII para o abastecimento de água da cidade de Lisboa. Estende-se ao longo de 18 km e compreende um extenso sistema de ramais. O complexo arquitetónico atravessa imperturbavelmente quatro conselhos da Área Metropolitana de Lisboa compostos por paisagens agrícolas remanescentes e núcleos urbanos de altíssima densidade passando por zonas periféricas ‘difusas’ onde desaparece a tradicional dicotomia cidade / campo.*”

LATAPIE, Marc – [op. cit.]. p.142

<sup>68</sup> Marc Latapie é arquiteto. Formou-se na Escola Nacional Superior de Arquitetura de Paris La Villette (2007). Trabalha atualmente em Sevilla no atelier *SAMA - Seminario de Arquitectura y Medio Ambiente*. Interessa-se pelas relações entre espaço construído e dinâmicas sociopolíticas, pelas situações urbanas e arquitetónicas de exclusão, e nas abordagens alternativas e complementares ao projeto arquitetónico.

<sup>69</sup> LATAPIE, Marc – [op. cit.]. p.140

<sup>70</sup> Cf. *Ibid.* p.143-145

<sup>71</sup> *Ibid.* p.145



***Propostas***  
***Street Sweet Home***

Processo de  
projeto

Em resposta ao concurso *Performance Architecture* - no âmbito do programa *Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura* -, resultou *Street Sweet Home*, uma proposta fruto de trabalho de uma equipa multidisciplinar - cujos membros se encontravam em situação académica nas áreas de arquitetura e arquitetura paisagista. O concurso foi lançado a 29 de setembro de 2011 e a submissão das propostas ocorreu dia 6 de janeiro de 2012.

Esta participação foi continuamente acompanhada pelo Professor Arquiteto João Mendes Ribeiro usufruindo, também, de conversas pontuais com alguns profissionais de diversas áreas disciplinares - abrangendo a antropologia, a arquitetura e a performance artística - que serviriam como ‘estímulos transdisciplinares’ ao desenvolvimento da proposta.

Na medida em que o concurso pretendia a reanimação dos espaços públicos considerados “*controversos por parte dos habitantes da cidade*”<sup>1</sup>, definiu-se como objetivo inicial a identificação destes espaços, potenciais de intervenção.

Aquando das visitas de reconhecimento à cidade de Guimarães, com o intuito de compreender a cidade num sentido holístico - e de forma a evitar restringir-nos aos circuitos turísticos da cidade -, realizaram-se caminhadas - em analogia à ‘*dérive*’ situacionista - sem orientações cartográficas pré-determinadas. Pois concordou-se que só assim nos poderíamos aperceber dos locais que pudessem sugerir a necessidade de regeneração, tanto no tecido urbano como social.

O centro histórico da cidade de Guimarães é lugar de dinâmicas vivências urbanas e socioculturais, possivelmente estimuladas pela jovem faixa etária que o habita - já que em Guimarães se localiza um polo universitário da Universidade do Minho - e, pelas sucessivas intervenções de requalificação urbana - tendo tido início em 1983, com a intervenção de requalificação do centro histórico da autoria do arquiteto Fernando Távora, - que têm vindo a valorizar e densificar este núcleo urbano. Neste sentido, facilmente foi decidido que a intervenção não se localizaria no centro histórico, mas nas imediações do mesmo, nos locais de transição que poderiam então indicar a necessidade de regeneração.

A escolha do local de intervenção ocorreu de forma deliberada. Após a identificação de cerca de uma dezena de possíveis locais que se apresentavam enquanto ‘vazios urbanos’, ou num visível processo de degradação - enquanto realidade urbana e / ou social -, recorreu-se a um processo de eliminação.

---

<sup>1</sup> *Performance Architecture*.



Durante este processo de análise do local a intervir, surgiu a possibilidade de conversar tanto com o antropólogo Luís Quintais como com o arquiteto Pedro Bandeira. Em conversa com Luís Quintais<sup>2</sup>, refletiu-se sobre o carácter inclusivo e social da arquitetura, e de que forma é que com pequenos gestos, de duração temporal e orçamento limitados, poderíamos envolver a comunidade local e fortalecer as suas relações sociais. Abordaram-se as características socioculturais mais marcantes de Guimarães, e fomos concluindo que esta cidade era composta quase tanto por meio urbano como rural. A atividade agrícola estendia-se gradualmente até às imediações do centro histórico que, associada à falta de planeamento urbano, originou - o que Ignasi Solà-Morales denominou como - espaços ‘des-habitados’, ‘in-seguros’, e ‘improdutivos’.<sup>3</sup> Consideraríamos a necessidade de ‘coser os interstícios’ entre os meios rural e urbano.

Uns dias depois, teríamos também a oportunidade de conversar com o arquiteto Pedro Bandeira<sup>4</sup>, sendo uma pessoa conhecedora da situação urbana e sociológica de Guimarães - visto que o arquiteto leciona na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Minho, que se situa nesta cidade -, e percebemos que poderíamos distinguir duas visões possíveis de atuação de forma a dar visibilidade ao evento *Guimarães 2012 CEC*. Por um lado, intensificar e enaltecer a identidade patrimonial da cidade como ‘o berço de Portugal’, evidenciando o fulgor patriótico vivido pelos habitantes locais, e por outro, a proposição de novos espaços ou programas, reequacionando possíveis utilizações dos espaços devolutos, - de que são exemplo os abundantes espaços identificativos do seu período industrial, tendo sido outrora a atividade impulsionadora de toda a região do Vale do Ave. Para além das possibilidades de abordagem relativamente à cidade, Pedro Bandeira referiu a importância de subverter o olhar crítico perante a mesma, ou superar a vontade de a criticar, revelando as suas potencialidades, referindo como exemplo o projeto *The Disappearing City*.<sup>5</sup>

O local escolhido para a nossa proposta consiste num percurso que se desenrola desde a Avenida D. Afonso Henriques até ao recinto de feira, despertando interesse

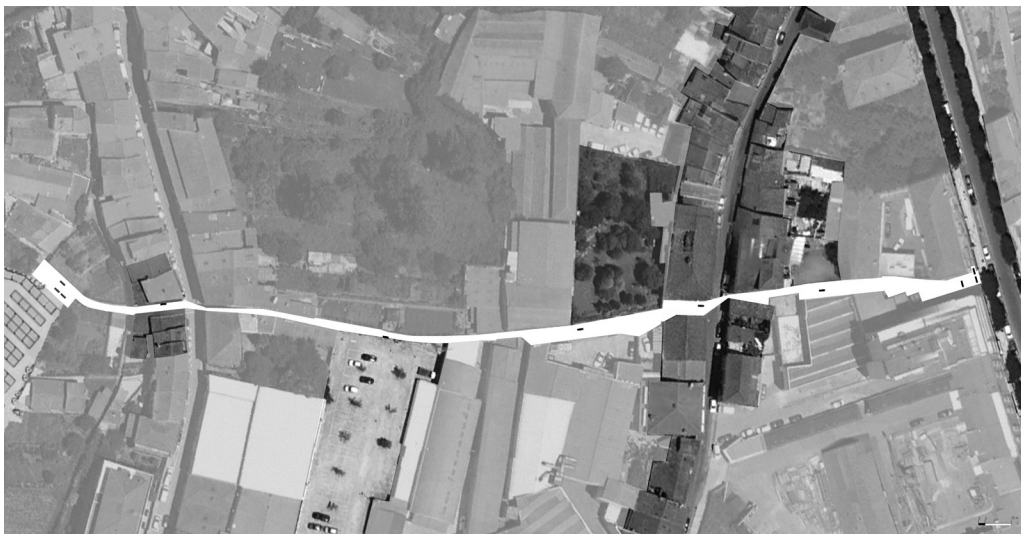
<sup>2</sup> A conversa com o antropólogo Luís Quintais ocorreu a 29 de novembro de 2011, na Faculdade de Psicologia da Universidade de Coimbra. Em anexo encontra-se uma listagem dos temas-chave que foram abordados.

<sup>3</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi – *Terrain Vague*. p.188

<sup>4</sup> A conversa com o arquiteto Pedro Bandeira ocorreu a 3 de dezembro de 2011, em sua casa, no Porto. Em anexo encontra-se uma listagem dos temas-chave que foram abordados.

<sup>5</sup> *The Disappearing City, The Industrial Revolution Runs Away* (2008), consiste num projeto de coautoria entre Dulcineia Neves dos Santos, Pedro Bandeira e Pedro Borges Araújo, que surgiu em resposta ao concurso de ideias para o Vale do Ave. Tendo como referência a ideologia utópica do arquiteto Frank Lloyd Wright, expressa no seu livro *Broadacre City* (1932), e tomando-a como uma utopia otimista que prima pela democratização, revelam o Vale do Ave como a concretização deste plano de Wright. Os autores justificam: “De certo modo o Vale do Ave é a Broadacre City materializada. O Vale do Ave é disperso, de crescimento espontâneo, é consequente da livre iniciativa, é plurifuncional, está assente numa cultura da propriedade privada, numa cultura do transporte privado. É um território que não é cidade nem é campo, é um território vivo em permanente transformação (que perde agora a sua indústria tradicional, como um dia perdeu os seus rios e agora os recupera), é orgânico, é a representação utópica assente na crença no indivíduo e na sua capacidade autónoma em construir sociedade.”

Cf. BANDEIRA, Pedro – *Pedro Bandeira, Concurso Vale do Ave*.



43. Percorso de '*Street Sweet Home*', 2012



exatamente pela sua multiplicidade, pois consegue convergir um conjunto de características espaço-temporais da cidade de Guimarães.

Ao longo do percurso, estão presentes a sobreposição de estruturas urbanas - que originaram interrupções de circulações existentes -, a prática agrícola - presente nos diversos espaços hortícolas adjacentes ao local de intervenção -, a indústria - já que o percurso marca o limite norte do quarteirão fabril da Caldeira, então desativado e em progressiva degradação -, o edificado degradado - sendo uma realidade nas imediações do centro histórico -, e a então recente aposta em equipamentos públicos - com a construção do novo mercado municipal associado ao recinto de feira.

Consistindo num percurso pedonal de interior de quarteirão, procurou-se contrariar a única utilização deste local, a de passagem, incitando a momentos de paragem e interação com os seus utilizadores. Não seria necessário criar novos espaços com diferentes programas para associar ao percurso, mas potencializar o espaço do percurso, pontuando-o, de forma mais ou menos equidistante - em analogia à experiência sequencial inerente ao conceito de 'arquitetura evento' de Bernard Tschumi -,<sup>6</sup> com alguns elementos que sugerissem diversas utilizações e que primassem pelo uso democrático do espaço público.

Em conversa com o *performer* António Olaio<sup>7</sup>, percebemos que seria interessante associar cada momento da proposta, de uma forma subtil, a características das realidades envolventes ao próprio percurso. E em cada um destes momentos, criar possibilidades de interação com o público.

Ao longo de todo o processo, foi-se discutindo com o arquiteto João Mendes Ribeiro<sup>8</sup> as mais diversas possibilidades de projeto que se pudessem adequar às especificidades do enunciado do concurso - uma intervenção efémera, de carácter performativo, de orçamento reduzido, que estimulasse a reanimação do espaço público considerado 'controverso'.

Desde as micro intervenções, o recurso da sinalética, os acontecimentos contínuos, até aos eventos ambulantes, foram ideias que acompanharam a discussão sobre a estratégia de intervenção. Visto que o alvo de intervenção era o espaço público, refletiu-se sobre a ambiguidade existente entre os domínios do público e privado e, consequentemente, sobre as temáticas que poderiam acompanhar esta dicotomia. O contraste da privacidade doméstica com o espaço público coletivo pareceu-nos uma questão interessante a desenvolver.

---

<sup>6</sup> Esta ideia de percurso pontuado, 'de forma mais ou menos equidistante', permite-nos fazer uma analogia à vista fragmentada das 'folies' do *Parc de La Villette*, de Bernard Tschumi, temática já abordada no subcapítulo 'Performance arquitetónica'. No projeto de Tschumi, as vistas parciais garantem um impulso crescente de movimento e surpresa, conduzindo a uma perceção sequencial das 'folies'. Estes momentos da proposta *Street Sweet Home*, à semelhança do *Parc de La Villette*, seriam também experienciados de maneira sucessiva, já que não seria possível ter uma perceção geral de toda a intervenção, estimulando a curiosidade do transeunte para continuar a percorrer o percurso.

<sup>7</sup> A conversa com o *performer* António Olaio ocorreu a 28 de dezembro de 2011, em Coimbra. Em anexo encontra-se uma listagem dos temas-chave que foram abordados.

<sup>8</sup> O acompanhamento do arquiteto João Mendes Ribeiro ocorreu ao longo de todo o período de processo de projeto, entre 19 de Outubro de 2011 e 28 de dezembro de 2011, no seu *atelier* em Coimbra. Em anexo encontra-se uma listagem dos temas-chave que foram abordados.



Neste seguimento, a cooperação com aluna de arquitetura paisagista Rosa Antão<sup>9</sup> tornou-se muito interessante. A interseção de temas como o espaço doméstico - tema fulcral na disciplina de arquitetura - e o tratamento do espaço exterior de domínio público - que constitui a zona de conforto da arquitetura paisagista, despoletou interessantes discussões sobre o confronto de escalas destas duas realidades.

Esta contaminação de elementos reconhecíveis próprios do ambiente doméstico no espaço público exterior, pretendia dinamizar as vivências daquele espaço público, reforçando um sentimento de segurança e bem-estar.

Uma das referências projetuais analisadas que também abordava esta dicotomia espaço doméstico / espaço público foi a intervenção efémera de ‘arquitetura participativa’ de forte carácter social ‘*Place au Changement*’, do *Colletiv etc*, em Saint-Étienne, França - projeto que abordaremos mais à frente.

Para além de toda a discussão em volta da narrativa da proposta, tornou-se importante debater em que circunstâncias é que a narrativa conseguiria assumir um carácter performativo, conseguindo envolver a comunidade local. Como o próprio comissário do concurso, o arquiteto Pedro Gadanho, mais tarde referiria, “... o retorno cíclico e permanente às necessidades dos utilizadores finais da arquitetura realiza-se agora pela integração de narrativas de utilização nas estratégias conceptuais de projeto (...) Assim descobrimos marcas de corpos que florescem em projetos recentes ... tal como reconhecemos os aspetos performativos da participação e da autoconstrução como cruciais para restabelecer a ligação da profissão de fé dos arquitetos com as comunidades locais e audiências urbanas alargadas.”<sup>10</sup>

O utilizador retoma o papel central da disciplina da arquitetura, e como tal, decidimos definir uma estratégia de implementação que promovesse a participação da comunidade no processo de construção do projeto.

Por esta mesma razão, a proposta que se descreve, consiste apenas num exemplo ou base do que poderia acontecer numa situação construída. Nesse caso, antes da realização da proposta, pressupunha-se um diálogo com os habitantes locais para perceber o que é que lhes era reconhecível como doméstico, como é que eles entendiam a contaminação do ambiente doméstico no espaço público, e que tipo de elementos consideraria possível de serem apropriados pelo público, transportando com os mesmos a sensação de conforto doméstico e do espaço informal.

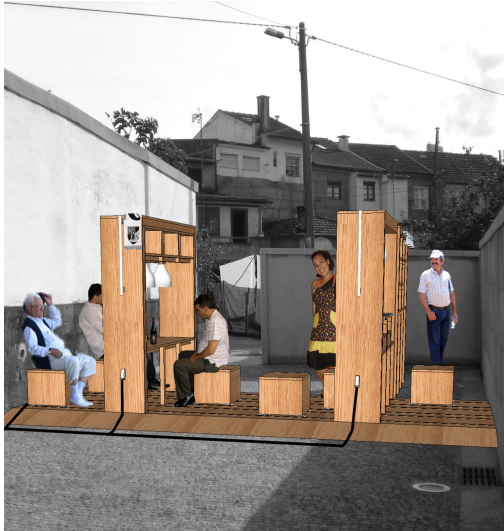
Explicação da proposta

Surge então a ideia de *Street Sweet Home*<sup>11</sup>, que consiste em usar elementos do doméstico no espaço público, confrontando e intersetando a escala destas duas realidades. Esta estratégia baseia-se em estruturas que contêm elementos reconhecíveis da realidade doméstica, que aparecem por sugestão da realidade envolvente e funcionam como elemento unificador do projeto. Pelo facto de albergar objetos numa lógica vertical, facilita a intervenção num percurso tão estreito, e por ser posicionado longitudinalmente em relação ao mesmo, reforça a ideia de continuidade. Estes elementos ou gestos reconhecíveis do ambiente doméstico que extravasam para a rua, pretendem romper o limite do público / privado, fundindo o ambiente doméstico

<sup>9</sup> A aluna de arquitetura paisagista Rosa Antão era o segundo membro da equipa. Em anexo encontra-se uma listagem dos temas-chave que fomos discutindo ao longo do processo da proposta.

<sup>10</sup> GADANHO, Pedro – *Algumas notas sobre Performance Architecture*. p.44

<sup>11</sup> Encontram-se, em anexo, os desenhos da proposta *Street Sweet Home*.



44 | 45. Espaço de Refeições, Adegas em 'Street Sweet Home', 2012



46 - 48. Bengaleiro, Horta doméstica, Cabine telefónica em 'Street Sweet Home', 2012



49 | 50. Lavadouro de Roupa, Sala de cinema / Espaço de estar em 'Street Sweet Home', 2012

e o espaço público, quase como que a habitação se desenvolvesse para lá dos seus limites. Até mesmo considerar cada momento como uma atividade própria da realidade doméstica, pois neles estão contidos objetos-chave que sugerem diversas utilizações do espaço: refeições, trocas alimentares ou de vestuário, cultivo, acesso a meios de comunicação, lavagem de roupa, e espaço de estar / convívio, aos quais se associa a função circulação, responsável por ligar todos estes momentos, quase como se um corredor de uma habitação se tratasse.

Os momentos intermédios - *Adega, Bengaleiro, Horta doméstica, Cabine telefónica e Lavadouro de roupa* - vão marcando o percurso e dinamizando o espaço público.

A *Adega*, situada numa passagem pública coberta por espaço habitacional, poderia funcionar como 'despensa' que possa propiciar um local para trocas de mantimentos. O *Bengaleiro*, situado numa entrada para o parque de estacionamento numa área industrial, marca a transição da atividade profissional para o espaço doméstico, que poderia sustentar um local de troca de vestuário. A *Horta doméstica*, situada lado a lado com existentes pátios hortícolas, funcionaria enquanto canteiro agrícola comunitário. A *Cabine telefónica*, situada no cruzamento com um dos arruamentos que segue para o centro urbano, tornando-se assim mais acessível a um maior número de pessoas, associaria um telefone público a uma zona *wireless*. Por fim, o *Lavadouro de roupa*, situava-se no enfiamento de interior de quarteirão.

Já os momentos de remate - *Espaço de Refeições / Merenda* e o *Espaço de estar / Sala de cinema* - conseguem concentrar um maior número de pessoas, ganhando assim escala para se tornarem pontos de encontro e troca cultural, que permitiriam dar alguma visibilidade ao programa *Guimarães 2012 CEC*. O *Espaço de Refeições / Merenda*, situado no acesso ao recinto de feira, contém os módulos *Cozinha, Despensa* e *Mesa de Refeições*. Este conjunto de elementos, enquanto momento de agregação e sociabilização durante as refeições tem, ainda hoje, um forte simbolismo na cultura portuguesa. Integrados nestes dois módulos, existem alguns bancos que permitem ser dispostos consoante a vontade dos seus utilizadores. Já na outra extremidade do percurso, encontra-se o *Espaço de estar / Sala de cinema*, situado junto a uma barreira vertical (originada pela sobreposição de arruamentos urbanos), que contém os seguintes elementos: o *Sofá*, a *Tela* e o *Projektor*. O *Sofá*, elemento possível de rebater transformando-se numa bancada, contém - à semelhança do *Espaço de Refeições / Merenda* - bancos reposicionáveis. Já a escada que dá acesso ao sofá, e que tem uma continuação expressa em pintura na parede da barreira, pretende aliviar a tensão perante uma barreira vertical de dez metros de altura, aludindo à possibilidade da sua transposição. O módulo do *Projektor* contém um duplo sentido. O facto de estar pintado de preto pretende, por um lado, evocar a câmara escura do cinema, e por outro, um olhar crítico sobre o local - que fruto de possível mau planeamento urbano, tornou-se num espaço propício a más frequentações -, e gritar a necessidade de potencializar aquele espaço.

Estes elementos que ganham a função de mobiliário urbano simbolizam espaços de trocas e relações socioculturais de carácter informal, pretendendo proporcionar momentos de agregação e sociabilização ou, pelo menos, interação entre os cidadãos.

É uma proposta que se pretende inclusiva, de envolvimento comunitária, servindo os cidadãos e apelando à manutenção dos espaços públicos, enquanto uma entidade



51. Módulos de 'Street Sweet Home', 2012

social. Desta forma, pretende também contrariar o processo de degradação urbana, proporcionando visibilidade e dinamização do espaço público.

Estratégia de implementação

Propunham-se três fases de atuação enquanto estratégia de implementação da proposta, que intitulámos de ‘De / Para a comunidade’.

Durante a primeira fase, tentar-se-ia envolver a comunidade no desenvolvimento do projeto. Os projetistas deveriam tentar conversar com habitantes locais de forma a perceber o significado dos espaços da habitação e o uso que fazem do espaço público. Tornava-se necessário perceber a fronteira entre público / privado, própria da cultura local. Desta forma, conseguir-se-ia que a intervenção, que se propunha a estimular o espaço público, respondesse às necessidades da comunidade local.

Numa segunda fase, recorrer-se-ia à angariação de elementos associados à realidade doméstica que integrariam os diferentes momentos. A utilização de elementos de fácil reconhecimento, relacionados com a herança cultural do local, promove interação e apropriação afetiva e cultural do espaço pelos seus utilizadores, reforçando assim as relações de sociabilidade e o sentido identitário do espaço público.

Finalmente, numa terceira fase, seria promovida uma semana para a construção dos módulos pelos habitantes locais e participantes voluntários que ajudariam na construção dos diversos momentos, orientados por um ‘kit de montagem’ das diferentes estruturas. O desenho de estruturas simples proporcionaria que o processo de montagem das mesmas fosse feito pelos habitantes locais, que seriam os seus utilizadores. A simplicidade de construção advém de todas as estruturas partirem de um único módulo tripartido verticalmente e dividido horizontalmente por seis vezes, tornando-o flexível para receber uma certa variedade de funções próprias da realidade doméstica, ficando com dimensões aproximadas a uma grande variedade de mobiliário, como bancos, mesas, bancas de cozinha, e prateleiras. Este procedimento de autoconstrução possibilitaria reduzir o custo da intervenção<sup>12</sup>, e ao mesmo tempo, ajudaria a criar o sentimento de pertença, e consequente estima pelos objetos.

A construção deste tipo de intervenção, que vai pontuando um percurso, requer uma sequência de montagem. Propunha-se então, começar pelos momentos de remate que conseguiriam concentrar um maior número de pessoas, ganhando assim escala para albergar eventos associados ao espaço, que indiciem as possibilidades de interação com as estruturas construídas. Estes dois momentos - *Espaço de Refeições / Merenda* e o *Espaço de estar / Sala de cinema* - funcionariam como pontos de encontro e troca de cultura, que permitiriam dar alguma visibilidade ao programa *Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura*. Seguindo-se então os momentos intermédios, que completariam o percurso e dinamizariam o espaço público.

<sup>12</sup> Considerando que o orçamento proposto pelo enunciado do concurso eram 10.000 euros, as construções de cada momento teriam de ser relativamente económicas. A estimativa orçamental por módulo variava aproximadamente entre 350 a 800 euros, estando a totalidade dos mesmos avaliada perto dos 7.700 euros. Contabilizaram-se todos os diferentes elementos, que diferenciando em composição, de momento para momento, eram constituídos por estruturas das ‘estantes’ e ‘bancos’ em madeira de pinho, revestimentos em contraplacado, lâmpadas incandescentes com casquilho de plástico, lâmpadas fluorescentes, cabos de alimentação de eletricidade, mangueiras de água, torneiras de água, um fogão, um tanque de roupa, almofadas em tecido, uma tela de projeção, umas escadas metálicas, trilhos e ganchos metálicos, ainda uma corda, e respetivos materiais auxiliares de construção - entre estes, cola, pregos, tinta, etc.

**GUNDELI DENKT**  
**Tauschkasten**

**GUNDELI TAUSCHKASTEN**  
Für einen guten Zweck

**Kurzbeschreibung**  
Beim Zugang zum Retschi Areal, dem (hoffentlich) zukünftigen Quartierhof, wird ein Tausch-Schrank eingerichtet. Dieser funktioniert analog zum öffentlichen Bücherschrank, jedoch kann Sachen, die nicht mehr gebraucht werden bringen und andere holen.

Das Konzept fördert Nachhaltigkeit, schont Ressourcen, stärkt die Nachbarschaft, hilft anderen Menschen, befreit von Klutter und schafft ein neues Bewusstsein jenseits von klassischem Konsum und Besitz. Der Schrank ist tagtäglich von 9.00 bis abends um 18.00 Uhr geöffnet. Ein Oberrand vor die Nische gebaut um Missbrauch zu verhindern.

**Zielgruppe**  
Alle Bewohner des Gundeli

**Ausführung**  
Das Projekt wird von den Mitarbeitern des Baubüro in situ AG geplant und ausgeführt. Das Baubüro in situ übernimmt die Verantwortung für das Öffnen und Schließen, sowie für die Ordnung im Schrank und um den Schrank herum. Die Hausbesitzer, die Stiftung Abendrot, ermöglichte diese temporäre Nutzung vorläufig für ein Jahr, unter der Bedingung, dass Ordnung und Sicherheit gewährleistet sind.

**Zielplan**  
Die Einrichtung des Tauschschrankes wird etwa einen Monat beanspruchen. Die Tauschgelegenheit wird von den Interessierten für ein Jahr garantiert. Je nach Gegebenen kann das Projekt bis zum Baubeginn des Retschiareals weitergeführt werden, ebenfalls später innerhalb des Areals.

**Kosten**  
Die Planungs- und Betriebskosten für ein Jahr betragen rund 8'000. Diese werden vom Baubüro in situ und weiteren Mitarbeiter, innen gedeckt.

Die Investitionskosten belaufen sich schätzungsweise auf 6'500. Der Betrag von 6'500,- soll durch die DBS eingedeckt werden. Die Besitzerin Abendrot stellt Fläche und Strom unentgeltlich zur Verfügung.

**Kontaktperson**  
Rosamunde Schwab, Baubüro in situ AG  
Donnerstrasse 192  
4053 Basel

Maßstab 1:5000

Donnerstrasse 192 | 4053 Basel  
061 337 84 00 | [www.in situ.ch](http://www.in situ.ch)

52. Cartaz de apresentação da proposta 'Bring&Nimm', 2012



**Propostas**  
**Bring&Nimm**

*Bring&Nimm* - traduzido por *Traz&Leva* -, foi uma iniciativa do escritório de arquitetura *Baubüro in situ AG*, em resposta ao concurso de ideias *Gundeli Denkt* - ou *Pensa Gundeli* -, patrocinada pela *Fundação Christoph Merian*.

A proposta seria também parcialmente patrocinada pela *Fundação Abendrot* que consistia no proprietário do local de projeto, e que daria livre acesso ao espaço e à eletricidade pela duração de um ano - este patrocínio manter-se-ia com a condição de que a ordem e a segurança fossem garantidas.

Com inauguração marcada para 6 de dezembro de 2012, *Bring&Nimm* iria localizar-se em *Güterstrasse* nº 244, no bairro de Gundeldingen. Ocupava a entrada para o *Rietschi-Areals*, que consistia numa fábrica de bebidas, então já desativada, cujo edificado continuava a ocupar todo o piso térreo do interior de quarteirão.

Este local foi deliberadamente escolhido, já que se estudava a possibilidade de reabilitar este interior de quarteirão, convertendo-o em espaço público. A proposta *Bring&Nimm* seria garantida por um ano. No entanto, dependendo do sucesso da proposta, poderia ser continuada até o início da construção do projeto *Rietschi-Areals*, e mais tarde, poder ainda deslocar-se para o interior do quarteirão.

Objetivos da proposta

‘Trocar enquanto prática urbana’ consistia no objetivo primordial da proposta *Bring&Nimm*. Neste espaço podiam-se deixar e levar itens da realidade quotidiana já usados, ou também, oferecer e usufruir de serviços.

O lugar da proposta denominado por *Tauschkasten* - podendo ser traduzida por *Caixa de Trocas* - tornar-se-ia num ‘lugar de possibilidades’, cuja gestão seria feita através da troca ativa, comunicação e apropriação. Trocar consiste numa linguagem intercultural, sendo este um princípio fácil de entender, transforma-se em programa que se inscreve nas práticas do quotidiano, integrando as dinâmicas da cidade.

Especialmente no período de advento, em que se iniciaria a realização da proposta, pretendia-se incentivar a troca, não numa perspectiva consumista em que se incentiva à compra de presentes, mas sim, numa perspectiva sustentável de reutilização, trocando utensílios ainda utilizáveis ou prestando serviços de carácter social.

Este conceito de troca de carácter informal pretendia promover a sustentabilidade - no sentido de conservação dos recursos -, difundir uma mudança de perceção sobre aquilo que ainda é utilizável, e incutir uma nova consciência que rompesse o sentido tradicional de posse.

Porque o acesso à *Caixa de Trocas* não teria obstáculos, num sentido literal - porque consistiria numa extensão de espaço público - e figurativo - já que seria recetivo a



todas as camadas etárias, socioeconômicas e culturais -, pretendia-se fortalecer as relações sociais entre os habitantes do bairro. Diariamente mudar-se-iam os itens e os serviços à troca - que consigo trariam histórias por contar e memórias de outrem -, e também os utilizadores. Esta mutação constante caracterizaria este espaço como imprevisível e aleatório, já que não se saberia quem seria o próximo a vir, a ir, o que traria ou o que levaria. Este lugar de encontros-surpresa tornar-se-ia num ‘palco de sociabilidade’ da vida quotidiana do bairro.

Desafios à  
implementação  
da proposta

Contudo esta proposta considerava certos desafios aquando o processo de implementação da mesma. *Gundeldingen* é um bairro de forte diversidade cultural e, neste sentido, teria de ser considerada uma comunicação que abrangesse múltiplos idiomas promovendo, desta forma, a inclusão da proposta pelos moradores do bairro. Teria também de ser considerada a possibilidade de mal-entendidos entre os utilizadores, o vandalismo e desconsideração cívica. Como medida de precaução, a iniciativa apresentava as ‘sete regras de ouro’<sup>13</sup> do jogo da *Caixa de Trocas* apresentadas em diversos idiomas - entre os quais alemão, francês, inglês, turco, português e espanhol - de forma a chegar ao máximo número de pessoas, e pretendia simultaneamente, contratar um ajudante a longo prazo, de forma que fosse vantajoso para ambas as entidades. Por um lado, contratar alguém em situação de desemprego, e por outro, ter uma entidade diligenciadora de ordem e auxílio aos utilizadores da *Caixa de Trocas* com uma presença contínua. Um último fator a considerar, seria o baixo orçamento disponível para a realização da proposta.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Seguem-se as ‘sete regras de ouro’ da *Tauschkasten*:

*“Regra nº 1 - Tem livros já lidos e pouco espaço na sua arrumação? Dê um presente a alguém da sua vizinhança.*

*Regra nº 2 - Encontrou talvez alguma coisa de que gostou na Caixa de Troca? Levo-o! É seu.*

*Regra nº 3 - Coloque os objetos na Caixa de Troca. Não no chão!*

*Regra nº 4 - Não ponha coisas partidas na Caixa de Troca!*

*Regra nº 5 - Não traga mobiliário muito grande para troca!*

*Regra nº 6 - Artigos grandes, que não tenham espaço nas prateleiras, podem ser anunciados no quadro dos pins.*

*Regra nº 7 - Não depositar lixo! E não deixar aqui material que usou para empacotar! Obrigado.*

*Importante: Não são permitidos itens com defeito, danificados ou sujos. Bem como armas, drogas, animais, material pornográfico ou que infrinja os direitos humanos. Obrigado!*

*Bring&Nimm não é recolha de lixo! Contamos com o senso comum: se o lixo ficar fora do controle, teremos de terminar com o projeto. Seria uma pena!”*

Cf. INSITU, BAUBÜRO – *Bring&Nimm*.

<sup>14</sup> A proposta incluía uma estimativa de orçamento, dividindo-o por duas fases, a de investimento e manutenção do seu funcionamento. O custo total previsto de investimento considerava o ‘*Sistema Box*’, a instalação do sistema, a iluminação, o ‘painel de sinal’, folhetos de promoção e consciencialização da iniciativa e respetiva distribuição, tinta de paredes, materiais de limpeza e sacos de lixo para um ano, totalizando 6.500 francos suíços. Já o custo total previsto para a manutenção anual do funcionamento da proposta, que visava uma entidade responsável pela limpeza, organização e vigilância totalizava 7.800 francos suíços.



**Propostas**  
**Para / Com a comunidade**

Simetrias entre as propostas

O antropólogo Renato Rosaldo e a historiadora Rina Benmayor definiram ‘cidadania cultural’ enquanto uma identidade formada, não por filiação legal, mas por um sentido de pertença cultural, assentando tanto na diferença como na uniformização, ajudando assim a perceber a heterogeneidade das identidades construídas. Este conceito expande a definição de público a incluir grupos historicamente marginalizados, e remodela a nossa compreensão dos espaços que partilhamos, ou por outras palavras, dos espaços comuns.<sup>15</sup> Ambas as propostas acima apresentadas, que tinham como intuito estimularem uma dinamização das relações socioculturais dos diferentes locais de intervenção, aproximam-se deste conceito de ‘cidadania cultural’.

Ambas as propostas *Street Sweet Home* e *Bring&Nimm* propunham intervenções arquitetónicas de carácter inclusivo e social, cujas narrativas de intervenção assentavam no conceito de trocas informais. Ambas se propunham intervir em ‘vazios’ socioculturais, zelando pelo envolvimento e participação dos habitantes da comunidade local - temática que abordaremos com a preposição ‘Com’ -, pretendendo simultaneamente servi-la, estimulando o sentido de pertença sociocultural, e concedendo liberdade ao utilizador enquanto agente ativo da sociedade - temática que abordaremos com a preposição ‘Para’.

‘Para’ a comunidade

O caso de *Culture in Action*, que ocorreu em 1993, - já referido no subcapítulo ‘Intervenções situadas no espaço público’ - exemplifica o que a autora Miwon Kwon definiu como ‘*art-in-the-public-interest model*’ - também denominado por ‘*new genre public art*’ -, enquanto práticas artísticas ‘*site-oriented*’ que zelam e promovem o conceito de democracia, procurando envolver a audiência na produção da obra, enquanto tema a desenvolver ou mesmo como sujeito autor, abordando temas que extravasam a cultura artística.<sup>16</sup> A autora acrescenta que a preocupação dominante dos recentes projetos ‘*site-oriented*’ consiste em catalisar compromisso com o mundo exterior e as suas práticas quotidianas, atuando nos locais ou instituições ‘*nonart*’, com a preocupação de integrar as práticas artísticas de forma mais direta no domínio social, tanto para abordar, num sentido ativista, problemas sociais urgentes - tais como a crise ecológica, os sem-abrigos, o VIH, a homofobia, o racismo ou o sexismo -, ou para relativizar a arte entre muitas outras formas de cultura. Considerando que a

<sup>15</sup> Cf. BONNEMAISON, Sarah; EISENBACH, Ronit – *Installations by Architects, Experiments in Building and Design*. p.123

<sup>16</sup> Cf. KWON, Miwon – *One place after another: site specific art and location identity*. p.107



atenção da natureza social da produção e recepção de arte era vista como muito exclusiva, ou mesmo elitista, esta expansão de compromisso com cultura favorece a intervenção em locais públicos fora dos limites tradicionais da arte, tanto em termos físicos como intelectuais.<sup>17</sup>

Esta dimensão sociocultural inerente à narrativa de intervenção das práticas artísticas ‘*new genre public art*’ é partilhada com a arquitetura. O autor Pedro Gadanho refere que os arquitetos começaram a acolher narrativas de uso - como os *happenings*, eventos, ações, e participação comunitária -, na constituição das suas intervenções temporárias, nem sempre solicitadas, no meio urbano. Esta ‘arquitetura de performance’ retoma o arquiteto como crítico social e ativista, “*que interpela as desigualdades críticas e desequilíbrios deste novo território instável*”<sup>18</sup> e “*proporciona o regresso ‘do outro’ da arquitetura moderna enquanto disciplina: o utilizador.*”<sup>19</sup>

Acrescenta ainda, que “*a impermanência torna-se ela própria uma tomada de posição contra a inércia do status quo de uma produção arquitetónica estática e institucionalizada.*”<sup>20</sup> Esta noção de ‘destinatário como ativador’ da arquitetura, enquanto processo de reação às práticas de arquitetura muito mediatizadas<sup>21</sup>, é partilhada pelo *Ateliernob*. Estes últimos, cunhados por ‘arquitetos sociais’ são da opinião que estas práticas “*de produção e emergência de novos conteúdos marginais à oligarquia*”<sup>22</sup> possibilitam que o discurso sobre a prática da disciplina de arquitetura seja mais plural e possibilite novas abordagens de atuação. “*Por outro lado, revelam-se práticas que, nunca tendo deixado de existir, voltam a ser valorizadas, reabrindo discussões que não podem sair dos nossos estiradores como a importância e os problemas da participação, o papel social do arquiteto ou o papel da arquitetura em cada uma das fases do processo.*”<sup>23</sup>

O arquiteto Santiago Cirugeda<sup>24</sup> reforça a ideia que o conceito de ‘projeto-estrela’ contraria as políticas mais localizadas e mecanismos de incorporação da cidadania nos processos urbanos, não permitindo que a cidade se desenvolva, originando assim desigualdades e falta de identificação cultural. O autor considera a participação como

<sup>17</sup> Cf. Ibid. p.24

<sup>18</sup> GADANHO, Pedro – [op. cit.]. p.42

<sup>19</sup> Ibid. p.43

<sup>20</sup> Ibid. p.42

<sup>21</sup> Relativamente aos processo de reação às práticas de arquitetura muito mediatizadas, os *ateliers MOOV* e *DASS*, produziram uma sátira em formato banda desenhada intitulada ‘*SWARS - Architecture strikes back*’, sobre os mecanismos de produção e promoção da arquitetura contemporânea “*onde os edifícios paradigmáticos do Império são re-interpretados em naves e estações espaciais que se degladiam pela supremacia da galáxia.*” Fazem uma analogia do arquiteto do ‘*star-system*’ a uma assinatura, enquanto ferramenta de afirmação, e responsabilizam-nos pela falta de democratização de oportunidades da prática arquitetónica.

Cf. MOOV, DASS; – *Dossier: SWARS - Architecture strikes back*. p.138

<sup>22</sup> ATELIERMOB – *Tanto Mar - Portugueses fora de Portugal*. p.116

<sup>23</sup> Ibid. p.116

<sup>24</sup> Santiago Cirugeda Parejo (espanhol) é arquiteto, professor e consultor de projetos urbanos. Desde 1996, que exerce práticas críticas, exigindo que as regras governamentais de planeamento urbano sejam sujeitas a revisão. Em 2004, fundou o *atelier* de arquitetura *Recetas Urbanas*, levando a cabo inúmeros projetos de ocupação, ‘próteses’, aberturas de espaço para o domínio público. As ‘receitas urbanas’ consistem numa arquitetura de código aberto que trabalha sobre os limites de legalidade e pode ser usada por qualquer habitante. O seu trabalho tem sido publicado e exposto internacionalmente.





*“ferramentas necessárias para devolver o direito à cidade a todos os cidadãos, o papel do arquiteto reside em tornar visíveis responsabilidades que sempre tivemos, mas que se foram delegando noutros agentes que fazem a cidade: políticos, promotores, especuladores, etc... Os mecanismos de desenvolvimento e participação são próprios de situações em que o compromisso das partes se torna fundamental para o desenvolvimento e manutenção dos projetos.”*<sup>25</sup>

O autor acredita na arquitetura enquanto ato politizado<sup>26</sup>, e defende que são possíveis outras ‘políticas’ de atuação. Recorrendo às suas palavras, *“queremos recuperar parcelas de poder, inclusivamente exigí-lo legalmente, mostrando que existem coletivos preparados tecnicamente que podem fazer a cidade com uma população que se sente abandonada pelas classes políticas.”*<sup>27</sup> Neste sentido, *Recetas Urbanas* fundou a ‘rede de arquiteturas coletivas’, consistindo numa rede internacional de pessoas e coletivos que promovem a construção participativa no meio urbano.

A arquiteta Maria Manuel Oliveira aborda esta dimensão política da participação em arquitetura admitindo uma série de dificuldades inerentes à questão, principalmente nos projetos situados no domínio público, enunciando algumas razões: *“quer porque estão sujeitas ao escrutínio de um grupo alargado de utilizadores (que sentem o espaço como seu e como tal o abordam, geralmente de uma forma doméstica e pouco articulada), quer porque constituem um pretexto para os políticos afirmarem as suas divergências (...) e porque põe à prova, muito duramente, a coerência do desenho”*.<sup>28</sup>

Acrescenta que, se a consulta pública for realizada em condições não demagógicas, exige uma maior disponibilidade por parte da equipa de projeto. No entanto, acredita que a consulta pública é um direito dos cidadãos e exercício de cidadania próprio das sociedades democráticas, e portanto promover a participação torna-se um dever ético do arquiteto.

A arquiteta aconselha alguns procedimentos relativos à consulta pública: os cidadãos devem ser esclarecidos sobre o significado e os limites da participação; a consulta pública deve ter lugar em dois tempos, primeiramente na fase de elaboração do programa preliminar, e aquando o estudo prévio; a discussão deve ser feita em torno dos suportes conceptuais e só depois se deve apresentar o desenho; e por último, o

<sup>25</sup> CIRUGEDA, Santiago – *Experiências Participativas - Perspectivas críticas*. p.40

<sup>26</sup> Relativamente à noção de arquitetura enquanto ato politizado, o filósofo Jacques Rancière alerta-nos de não se deve categorizar a disciplina, mas o sujeito e / ou os seus atos. Resumidamente, o autor afirma que a arte não é politizada, mas sim o artista e, eventualmente, a sua obra:

*“Um artista ‘engagé’ é-o pelo sua pessoa e, eventualmente, pelos seus escritos, pelas suas pinturas, pelos seus filmes, que colaboram com um certo tipo de combate político. Podemos falar de um artista ‘engagé’, mas que sentido tem falar de uma arte ‘engagé’? O ‘engagement’ não é uma categoria de arte. O que não quer dizer que a arte seja apolítica, mas que a estética tem uma política - ou uma metapolítica - que lhe é própria. (...) Há políticas da estética - formas de comunidade desenhadas pelo próprio regime de identificação sob o qual entendemos a arte (a arte pura tanto quanto a arte ‘engagé’). E uma obra ‘engagé’ é sempre uma espécie de combinação entre estas políticas objetivas que se definem como possibilidades da escrita, possibilidades plásticas ou narrativas. (...) Estes dispositivos plásticos ou narrativos podem ser equiparados a uma consciência política exemplar das contradições de uma ordem económica e social.”*

RANCIÈRE, Jacques – *Estética e política, A partilha do sensível*. pp.75-76

<sup>27</sup> CIRUGEDA, Santiago – [op. cit.]. p.40

<sup>28</sup> OLIVEIRA, Maria Manuel – *ibid.* p.30



projeto deve ser difundido em meios de comunicação locais para auxiliar uma compreensão e discussão objetiva do projeto.<sup>29</sup> A arquiteta considera que o ‘direito à cidade’ permanece uma exigência comum e global, e que o ‘nível’ de participação dependerá da forma como cada arquiteto se coloca face à encomenda, relativizando o ‘campo de arquitetura’ e o ‘campo da política’. É por esse motivo que é necessária consciência ética neste compromisso entre a arquitetura e a política.<sup>30</sup>

Em reação à conferência *Architecture [IN] JOUT[ Politics]*<sup>31</sup>, onde se debateu a relação arquitetura / política, Luís Santiago Baptista refere que persiste uma relutância em aceitar a pluralidade de estratégias ao alcance do arquiteto para intervir na sociedade. Recorrendo às suas palavras, “*num mundo em crise e mudança, pressentimos que a arquitetura pode atuar politicamente de múltiplas formas, o que não tem que implicar uma renúncia ao poder transformador da obra construída. É, na verdade, a incompreensão dessa multivalência disciplinar que leva às lógicas de antagonismo e confronto, julgadas necessárias para justificar e legitimar uma determinada posição disciplinar.*”<sup>32</sup>

‘Camiones,  
Contenedores,  
Colectivos’, de  
*Recetas Urbanas*

Uma das valências, que Santiago Baptista refere como uma possível atuação política, vem sob a forma de ‘receitas urbanas’. Estas ‘receitas’ consistem num manual de ‘fonte aberta’<sup>33</sup> que reúne ações realistas e empíricas, que Santiago Cirugeda considera útil para todos. Neste sentido Cirugeda denominou o seu *atelier* de *Recetas Urbanas*.<sup>34</sup> O autor Ramón Parramón Arimany acrescenta ainda, que estas ‘receitas’ envolvem

<sup>29</sup> Em contraposição à noção de participação democrática, com a realização da consulta pública, colocada pela arquiteta Maria Manuel Oliveira, o autor Markus Miessen defende que o ‘consenso disfarçado’ - proveniente da falsa solidariedade e de correção política - inerente à dimensão participativa da arquitetura deve ser substituído por uma ‘participação conflitual’. Considera que em vez de se cooperar com ‘facilitadores e mediadores’ do consenso, se deve promover o conflito, como uma força ‘capacitadora’ e não ‘inabilitadora’. Ou seja, em vez da noção de sincronização, defende uma noção de participação pela distância crítica e pela implementação consciente de zonas de conflito. “*Em tais zonas, podíamos imaginar o desmantelamento das situações existentes em benefício de sermos capazes de isolar estrategicamente os componentes que poderiam ser (mal)usados para criar fricção. Uma tal prática iria ajudar a perceber os efeitos dos componentes políticos, económicos e sociais de projeto no espaço.*”

Cf. MIESEN, Markus – *ibid.* pp.34-36

<sup>30</sup> Cf. OLIVEIRA, Maria Manuel – *ibid.* pp.30-32

<sup>31</sup> A conferência internacional *Architecture [IN] JOUT[ Politics]*, ocorreu no âmbito da *Trienal de Arquitetura de Lisboa 2010*, tendo sido comissariada por Cláudia Taborda e José Capela, procurou fazer uma abordagem afirmativa da relação entre arquitetura e política na contemporaneidade. O evento realizou-se nos dias 15 e 16 de janeiro e dividiu-se em quatro painéis temáticos: Política, Cidadania, Dispositivo e Futuro.

Cf. BAPTISTA, Luís Santiago – *Itinerâncias: Architecture [IN] JOUT[ Politics], Proposições disciplinares entre o delirante e o nostálgico.*

<sup>32</sup> *Ibid.* p.21

<sup>33</sup> O glossário do livro *Camiones, Contenedores, Colectivos, de Recetas Urbanas*, define a noção de ‘*open source architecture*’ - podendo ser traduzida por ‘arquitetura de fonte aberta’ - enquanto uma arquitetura completamente acessível e facilmente reproduzível, que apesar de desenhada até certo ponto, não oferece resultados finais. Procura antes iniciar processos que tragam consequências inesperadas. *Recetas Urbanas* não consistem em produtos, mas antes em ferramentas que as pessoas podem ‘re-interpretar’, ‘re-desenhar’, ‘re-usar’ e construir ambientes adaptáveis às suas lógicas ou vivências.

Cf. *Glossary.* p.87

<sup>34</sup> Cf. BENÍTEZ, Paula V Álvarez – *Inaugurated under construction: decoding architectonic activity.* p.25



possíveis fórmulas que se situam no campo da ‘alegalidade’<sup>35</sup>, e cuja natureza tem o intuito de motivar as pessoas a participarem nas esferas sociais e políticas.<sup>36</sup>

Os autores Tatjana Schneider e Jeremy Till - dois dos fundadores de ‘*Spatial Agency*’, já referenciados no subcapítulo ‘Atributo de ação’ - consideram que Cirugeda - e por conseguinte *Recetas Urbanas* - desafia o significado de ser e atuar enquanto arquiteto, questionando e subvertendo regulamentações, leis e convenções. O seu trabalho debruça-se sobre a possibilidade de ação, apropriação, ocupação e uso. O facto de disponibilizar ferramentas para todos poderem atuar no domínio público, questiona as noções de autoria e autoridade. Grande parte do seu trabalho - enquanto ações temporárias - incide sobre espaços sobrantes, resultado de demolições, espaços negligenciados ou abandonados, fora das contemplações dos políticos e projetistas urbanos, rotulando o seu trabalho pela diferença, independência, e primazia do papel do cidadão enquanto agente construtor do seu ambiente.

Os autores Schneider e Till acrescentam que a sua abordagem é um bom exemplo em como o agenciamento espacial está incorporado numa continuidade temporal, no qual o arquiteto atua como agente catalisador de mudança por um período de tempo indeterminado. As suas propostas consistem na redefinição perpétua de sistemas globais - como o planeamento urbano e legislação - procurando possíveis lacunas e incertezas que possam potencializar os vários grupos de utilizadores.<sup>37</sup>

O autor David Torres refere que o trabalho de Cirugeda sobrepõe conceitos como a função e economia de meios, à forma. Contudo, considera que o mais significativo será a sua dimensão crítica que atenta nas implicações territoriais e de especulação imobiliária. As lacunas legais oferecem a possibilidade de recuperar espaços e habitats, cujo sistema tem lugar para além da febre especulatória. Por isto mesmo, a sua prática torna-se crítica, esclarecendo que as normais guias de arquitetura estão ligadas aos planos urbanos e especulação territorial. Por outras palavras, o seu pensamento crítico é despoletado por soluções construtivas realizadas ou realizáveis. Em vez de um aparato filosófico ou teórico que acompanhe uma prática cultural crítica, Cirugeda atua.<sup>38</sup>

O autor José Conde faz uma analogia entre o trabalho de *Recetas Urbanas* e a noção de ‘*Unsolicited Architecture*’ [‘arquitetura não solicitada’] do autor Ole Bouman (2005). No seu manifesto, Bouman advoga um novo modelo de arquitetura livre de edificado, que seja subversiva, criativa e transgressiva, oferecendo uma alternativa à escolha profissional que tem prevalecido até então. Bouman defende que é a própria arquitetura que tem de colocar questões. Ao invés de procurar clientes, deve-se

<sup>35</sup> No glossário do livro *Camiones, Contenedores, Colectivos*, de *Recetas Urbanas*, Santiago Cirugeda define a noção de ‘*alegality*’ - podendo ser traduzida por ‘alegalidade’ - enquanto uma estratégia de ocupação cujos métodos não são nem regulados, nem proibidos de adquirir posse de certas coisas que ‘não têm posse’. Contrariamente a ocupações legais ou ilegais, as ocupações alegais tiram partido de situações onde a regulamentação é ‘desfocada’ ou mesmo inexistente. A alegalidade não contraria a lei, mas antes revela as possibilidades ainda não consideradas pela mesma. Ocasionalmente, esta forma de atuação acaba por transformar a definição legal de um enclave específico, ao ponto do que antes era ilegal tornar-se legal. Cirugeda denomina este processo de ‘legalidade induzida’.

Cf. *Glossary* [op. cit.]. p.87

<sup>36</sup> Cf. ARIMANY, Ramón Parramón – *The social dimension of repairs*. pp.35-37

<sup>37</sup> Cf. SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Beyond Discourse: Notes on Spatial Agency*. pp.104-105

<sup>38</sup> Cf. TORRES, David – *A transient Practice*. pp.15-17



53 | 54. 'En Transito' em Barcelona, de Recetas Urbanas e Mateo Lara, 2007

procurar situações onde existam emergências sociais, e encontrar oportunidades para usar a arquitetura em prol de um maior dinamismo. Esta mudança de atitude aproxima o arquiteto com os restantes indivíduos e as suas envolventes, e entende o mundo como um palco para a ação.<sup>39</sup> Luís Santiago Baptista acrescenta que “a ‘arquitetura não solicitada’ de Ole Bouman defende a intervenção arquitetónica através, não da encomenda passiva, mas da autoproposta proativa.”<sup>40</sup>

Uma situação de *Recetas Urbanas* que interpreta esta noção de ‘arquitetura não solicitada’ de Bouman consiste na iniciativa ‘*Camiones, Contenedores, Colectivos*’, que teve início em 2007 e vem decorrendo até aos dias de hoje. Em fevereiro de 2007, a associação municipal de reabilitação urbana do município de Saragoça, Espanha, ofereceu quarenta e cinco contentores-residência<sup>41</sup> aos *Recetas Urbanas*. Logo a 1 de março, o *atelier* inicia os procedimentos necessários para a atribuição dos contentores a diferentes associações, cooperativas e coletivos em diversas localidades espanholas. No período de 12 de março a 4 de maio, quarenta e dois contentores foram concedidos e transportados para as cidades de Castellon, Esplugues de Llobregat, Barcelona, Martorell, Pontevedar, Sevilla e Valencia.<sup>42</sup>

Cirugeda refere que os contentores seriam obtidos gratuitamente, mas as associações, cooperativas e coletivos que os recebessem teriam de se responsabilizar pelo seu transporte, instalação e burocracia necessária de forma a obterem licenças e autorizações. *Recetas Urbanas* iria colaborar em questões técnicas, nos processos de legalização, nos projetos de instalação e na obtenção de apólices de seguro de responsabilidade civil. Na maioria dos casos, os coletivos juntaram-se à iniciativa e receberam os contentores ainda sem estarem definidas as suas localizações, o que se lhes revelaria um desafio obter um lote vazio e negociar a sua ocupação. Nesta tarefa de ocupações, a oportunidade teve um papel importante. Cirugeda acrescenta que esta iniciativa originou uma gama de situações heterogêneas, no que respeita à formação disciplinar dos grupos, ao nível de autonomia, aos promotores dos projetos, aos protocolos, aos tipos de acordos ocupacionais e definições legais, ao financiamento e gestão, às relações com o meio envolvente, e aos períodos temporais.<sup>43</sup> Esta iniciativa de reciclagem de contentores, para além de permitir um fluxo de materiais, originou uma progressiva cooperação e dinâmica de entreajuda entre os coletivos, que mais tarde resultaria na - já referida - ‘*rede de arquiteturas coletivas*’. Desde o início desta iniciativa foram-se realizando eventos que deram lugar a apresentações, *workshops*, exposições de projetos, troca de referências, e partilha de experiências, descobertas, problemas, dúvidas, pontos de vista políticos e esperanças. Recorrendo às palavras de Cirugeda: “*Nós partilhamos tudo que se revele solução e levante questões entre os diferentes grupos de forma a obter um vasto exemplo de escolhas de trabalho dos*

<sup>39</sup> Cf. CONDE, José María Galán – *From Cathedrals to Containers*. pp.21-23

<sup>40</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Experiências Participativas, Práticas arquitetónicas interventivas perante a uniformização profissional*. pp.6-7

<sup>41</sup> Estes contentores-residência pertenciam anteriormente a um aglomerado de catorze residências de 42m<sup>2</sup> que iria ser desmantelado, e cujo destino provável, seria ir parar à sucata. Estas residências, cada uma construída com três módulos pré-fabricados, tinham servido de abrigos temporários a uma população de etnia cigana, que teria sido realojada em habitações subsidiadas pelo estado.

Cf. PAREJO, Santiago Cirugeda – *Collective Architectures*. pp.37-39

<sup>42</sup> Cf. *Temporary Synopsis*. p.72

<sup>43</sup> Cf. PAREJO, Santiago Cirugeda – *Collective Architectures*. pp.37-39





*coletivos, para nos providenciar - e a outros que desejem fazer parte da gestão e produção sociocultural dos seus espaços e envolverias - de exemplos, assistência e incentivo. Estes eventos tiram partido da oportunidade de construção e experimentação de protótipos para equipar espaços públicos, novas tipologias de habitação e reciclagem de espaços devolutos.*"<sup>44</sup>

Cirugeda refere que esta iniciativa consistiu num processo de desenvolvimento, ao invés de um pré-concebido. Porque cada caso teria de lidar com diferentes condições, no que respeita à localização, gestão, personalização e financiamento, este processo de reciclagem de módulos pré-fabricados e relativas variantes, serviria de desculpa para os *Recetas Urbanas* lidarem com diferentes processos de construção e projetos de autogestão.<sup>45</sup> Na opinião do autor, torna-se necessário que os coletivos que iriam colocar o projeto em prática, participassem desde o início no processo de instalação ou gestão preparatória, para se gerar apropriação necessária e assumir a responsabilidade de autogestão.<sup>46</sup>

Para Ramón Arimany, um dos elementos mais enfáticos nesta iniciativa de *Camiones, Contenedores, Colectivos* foi a promoção de uma rede de coletivos - cada um com as suas estruturas e atividades independentes - que trabalha sobre temas de 'autogestão' e 'autoconstrução', de forma a conseguirem participar na criação das suas envolventes socioculturais. Uma rede auto-organizada, de estrutura rizomática, que por trás dos poderes económicos e políticos, conseguem advogar entendimentos alternativos de participação cívica, que solicitam a 'ação' a fim de se libertarem da necessidade de controlo dos governos locais.<sup>47</sup> O autor acrescenta que cada um dos coletivos, e todos em simultâneo, constituem o conteúdo do projeto *Camiones, Contenedores, Colectivos*. Devido à sua heterogeneidade, adaptam-se de formas diferenciadas a cada contexto do local de intervenção através de ferramentas intermediárias - como a alteração de regulamentos municipais, a reavaliação do conhecimento auto construtivo dos habitantes de aglomerados não convencionais, a criação de espaços educacionais ou culturais, ou mesmo de alternativas sociais - que despoletam transformação. Estas 'reparações dinâmicas' são usadas para reconstruir ou projetar intervenções ou mesmo políticas de planeamento culturais ou urbanas.<sup>48</sup>

A autora Paula Benítez reforça este sentido de adaptabilidade a cada local de intervenção e respetivas dimensões políticas. Apesar de todos os coletivos reclamarem pela diferença e estilos de vida 'de-normalizados', fazem-no através de posturas e práticas ideológicas muito diferentes, podendo distingui-las em dois grupos. Cada um destes grupos toma uma forte posição relativamente ao lugar de implantação. Por um lado, agrupando-se aqueles que procuram lugares isolados na esperança de criar subjetividade política focada na oposição, já que isolamento significa liberdade,

---

<sup>44</sup> "We share everything that reveals solutions and raises questions among the different groups in order to obtain a wider sampling of collective work choices to provide us (and others who may desire to take part in the socio-cultural management and production of their space and their environment) with examples, assistance and incentives. These events take advantage of the opportunity to construct and test prototypes for fitting out public space, new housing typologies and recycling unused spaces."

Ibid. p.43

<sup>45</sup> Cf. URBANAS, RECETAS – *Under Construction: A conversation in the summer of 2009*. p.49

<sup>46</sup> Cf. Ibid. p.51

<sup>47</sup> Cf. ARIMANY, Ramón Parramón – *The social dimension of repairs*. p.35

<sup>48</sup> Cf. Ibid. p.33



impunidade e maior possibilidade de sobrevivência. Por outro, agrupam-se aqueles que se instalam na cidade na esperança de criar espaço cívico, procurando exposição enquanto oportunidade de despoletar posições críticas nas suas envolvências. Saskia Sassen corrobora com esta distinção, e acrescenta que enquanto os primeiros se instalam em bairros marginais com a esperança de mobilizar e dinamizar ‘diretamente’ o bairro - ajudando no sentido de apoiar, produzir narrativas críticas para fortalecer moradores e artistas marginalizados -, já os segundos, escolhem intervir no espaço urbano ‘neoliberal’ procurando confrontação pública - tomando confrontação como conflito ou vontade de atuar no que é público.<sup>49</sup>

Já para José Conde, o papel participativo de *Recetas Urbanas* consistiu no elemento que mais se destacou nesta iniciativa. Desde o entendimento do uso potencial de um conjunto de contentores, a gestão da sua distribuição, oferecer aconselhamento legal quanto aos modos de ocupação, até dar liberdade ao utilizador final - outros arquitetos ou agentes espaciais - para decidir sobre o resultado final. Neste processo, a figura de um autor individual é substituída por um agente social que consiga nutrir criatividade e subjetividades alternativas capazes de originar o imprevisível. O arquiteto torna-se mais pragmático e menos discursivo, menos disciplinado e mais ativista.<sup>50</sup>

‘Com’ a comunidade

Tem-se assistido ao longo da última década a uma expansão de uma ‘cultura participativa’, enquanto uma forma radical de democracia direta, que exige a sua implementação fora do tradicional território das políticas institucionais. A este respeito de democracia direta, os autores Maroš Krivý e Tahl Kaminer recordam a autora Claire Bishop - já referenciada no subcapítulo ‘Intervenções situadas no espaço público’ - que problematiza a noção de igualdade entre o artista e a audiência, através da delegação de autenticidade do autor para a audiência, e pela implementação excessiva de ética, categorias inestéticas como o ‘impacto demonstrativo’ enquanto meios de avaliação crítica.

Os autores Krivý e Kaminer consideram que o planeamento participativo tem origem nos conceitos de planeamento ‘defensivo’ de Paul Davidoff, ‘de equidade’ de Norman Krumholz, e ‘transacional’ de John Friedman. Acrescentam ainda que, enquanto o planeamento participativo permaneceu uma prática importante na América Latina, já na Europa ocidental, foi integrado de forma ‘diluída’ nas políticas de planeamento, enquanto consultas públicas. Por outro lado, nos Estados Unidos da América, estabeleceram-se os denominados ‘*Community Design Centres*’<sup>51</sup> [centros de projeto

<sup>49</sup> Cf. BENÍTEZ, Paula V Álvarez – *Urban practices as political projects: A conversation with Saskia Sassen*. p.63

<sup>50</sup> Cf. CONDE, José María Galán – *From Cathedrals to Containers*. p.23

<sup>51</sup> O autor Mathias Heyden clarifica o contexto de ‘*community design*’. Este termo, que pode ser traduzido por projeto comunitário, indica como o planeamento participativo e a arquitetura tentam alcançar uma negociação progressiva, emancipada e uma sustentável produção espacial. O conceito emergiu nos Estados Unidos da América no contexto dos direitos-civis e movimentos sociais da década de 1960. Empenhados a servir o interesse público, trabalhavam para e com as pessoas, e sobre temáticas marginalizadas na produção espacial. Os clientes são os cidadãos e as iniciativas - tanto privadas como instituições ou organizações públicas - locais, estatais ou federais. Funcionam predominantemente como organizações sem-fins lucrativos, compostos por voluntários, pela comunidade em estudo, *ateliers* de arquitetura ou com estudantes de arquitetura e urbanismo. Por consequência, tais projetos comunitários podem desenvolver enquanto um tipo de planeamento progressivo, com tradição de auto responsabilidade e auto-organização.



de projeto comunitários] no final da década de 1960, apesar de no final da década de 1980 se tornarem em organizações locais de baixo impacto.<sup>52</sup>

Simultaneamente ao aparecimento dos *'Community Design Centres'* nos E.U.A., assistíamos a uma série de práticas artísticas e arquitetônicas no contexto histórico, utópico e libertário das décadas de 1960 e 1970, - *"no campo da arte, o 'happening' de Kaprow, a 'dérive' situacionista de Debord, a ação do 'artista total' de Beuys, com a sua atenção mais à ação coletiva e participada do que à obra autónoma e individual; no campo da arquitetura, os modelos 'insufláveis' dos Coop Himmelblau e Haus Rucker, a 'arquitetura móvel' de Yona Friedman, o urbanismo 'plug-in' do Archigram, o 'non plan' de Cedric Price*<sup>53</sup>, *com o seu apontar para as lógicas urbanas mais mutáveis e flexíveis a partir da interação com os habitantes*"<sup>54</sup> - que foram reativadas pela questão da participação.

O autor Luís Santiago Baptista refere que estas conexões históricas têm ressonâncias nas atuais práticas arquitetônicas participativas, originando múltiplos campos de ação - como a reformulação crítica das lógicas de planeamento, as metodologias participativas *'bottom-up'*, as práticas alternativas de apropriação da cidade, as ações coletivas no contexto vivencial, as intervenções interativas no espaço público, as propostas associativas de agricultura urbana, os projetos sociais em contextos de emergência, as estratégias de arquitetura não solicitada, a implementação das redes *'opensource'*, até à teorização radical da ideia de participação -, como forma de enfrentar as consequências duma crise globalizada, e potenciar outras e novas vivências da cidade contemporânea.<sup>55</sup>

Para o arquiteto e urbanista Nuno Portas, a participação em si não consiste num objetivo final, - *"a participação não é em si mesma um objetivo absoluto, nem garante melhor Arquitetura (com A grande), produto cultural, objeto de crítica e História de Arte"*<sup>56</sup> -, contudo o autor acredita que com um processo participativo de decisão, influenciam-se os resultados finais e proporciona-se o sentimento de identificação que os futuros utilizadores podem estabelecer com os locais de intervenção.

O historiador de arte Andres Lepik corrobora com esta última proposição de Portas, fazendo uma distinção de caráter político e social do processo de participação. Por um lado, a criação e envolvimento de estruturas internas da comunidade logo na primeira fase de pesquisa assegura uma resolução de problemas ao longo do processo do

Cf. HEYDEN, Mathias – *Evolving Participatory Design: A Report from Berlin, Reaching Beyond*. pp.42-44

<sup>52</sup> Cf. KRIVÝ, Maroš; KAMINER, Tahl – *Introduction: The Participatory Turn in Urbanism*. p.1

<sup>53</sup> O autor José Conde refere que Cedric Price reconheceu cinco momentos - uso, abuso, desuso, recuso, e reuso - nos quais os utilizadores participam criativamente ou, por outras palavras, quando lhes é concedida a liberdade de participação. Por um lado, participam numa esfera física, modificando formas e espaços existentes, e por outro, num ambiente conceptual, por serem capazes de decidir utilizações e funções futuras. Neste sentido, a necessidade por uma arquitetura flexível e interativa tinha o intuito de restabelecer um elemento óbvio - apesar de esquecido há muito tempo - no projeto e construção do edificado: as pessoas.

Cf. CONDE, José María Galán – [op. cit.]. p.21

<sup>54</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Experiências Participativas, Práticas arquitetônicas interventivas perante a uniformização profissional* [op. cit.]. p.6

<sup>55</sup> Ibid. p.6

<sup>56</sup> PORTAS, Nuno – *Experiências Participativas - Perspectivas críticas*. p.28



projeto. Por outro, envolver os membros da comunidade no processo de construção, pode conduzir a uma sensação de posse, e conseqüente cuidado com o projeto. O autor considera que os projetos que incluem a participação dos utilizadores na sua pesquisa ou processo de projeto tornam-se mais bem-sucedidos em termos de resultados.<sup>57</sup>

Esta asserção da participação do usuário da arquitetura é exacerbada por Giancarlo de Carlo, quando este arquiteto declarou o usuário da arquitetura como ‘o protagonista fundamental’. O autor Andreas Müller refere que de Carlo defendia uma abordagem de participação dos usuários quando inseridos num contexto social específico, pois só assim se poderiam conhecer as suas necessidades. Conseqüentemente, projetar torna-se num ato iminente político, uma confrontação de sistemas de valores entre arquiteto e usuário, na qual o arquiteto se retira da sua anterior posição dominante. O usuário alcança o direito de desenvolver e expressar os seus desejos, que por sua vez pode originar energias subversivas e novas hierarquias. O usuário é transformado numa figura dotada com esperança revolucionária, um participante no processo de planeamento enquanto um sujeito autónomo.<sup>58</sup>

O autor Gonçalo Furtado refere que a promoção da participação em arquitetura se relaciona intimamente com as noções de autoria e autoridade disciplinar. Acrescenta ainda que as práticas reativas, do final da década de 1960, originaram indagação crítica quanto ao ‘status’ autoral do arquiteto e sobre-determinismo arquitetónico. Avançando-se para uma partilha da autoria, senão mesmo ‘a morte do autor’<sup>59</sup>, e da autoridade que eles pressupunham. Na década de 1960, muitos arquitetos procuraram estratégias que assegurassem a liberdade do usuário - são exemplo Bakema, Habraken, e Alexander -, ainda que frequentemente continuassem a identificar ou estipular fortes ‘padrões’ ou ‘suportes’.<sup>60</sup>

Nesta lógica de democratização do estatuto autoral dos agentes de construção espacial, torna-se importante lembrar a noção de Henri Lefebvre de ‘espaço enquanto entidade social’. Lefebvre descreve o espaço enquanto um processo *feedback*, ou seja, o espaço é produzido através de conflitos sociais, enquanto as relações sociais estão inscritas no espaço. Significando que grupos sociais, ou sujeitos individuais, podem integrar a disputa em volta da formação do espaço urbano. Lefebvre defendia que todos se tornam parte do processo de produção espacial e todos podem ter um papel ativo nestas negociações espaciais.<sup>61</sup>

Neste seguimento de partilha autoral pelos agentes de produção espacial, Jeremy Till defende que só poderemos enveredar por ‘novos futuros espaciais e sociais’, se nos movermos para além do edifício como um objeto, e nos envolvermos com todo o alcance de produção espacial, fazendo-o de forma genuinamente colaborativa. A sua

<sup>57</sup> Cf. LEPIK, Andres – *ibid.* p.36

<sup>58</sup> Cf. MÜLLER, Andreas – *The Fundamental Protagonist*. pp.77-78

<sup>59</sup> ‘A morte do autor’ constitui uma noção literária de Roland Barthes (1968).

O autor José Conde refere que ao longo da segunda metade do século XX, a imagem do autor, assim como a sua relação com o usuário atingiu um ponto de crise que surgiu a partir da esfera literária. Neste sentido, Barthes justificou a emergência do leitor enquanto um agente que participa no processo de criação de texto proclamando a conceção da morte do autor enquanto centro do trabalho.

Cf. CONDE, José María Galán – [op. cit.]. p.19

<sup>60</sup> Cf. FURTADO, Gonçalo – *Participação, autoria e autoridade, Pensamento sistémico, representação arquitetónica e Cedric Price*. pp.110-11

<sup>61</sup> Cf. MÜLLER, Andreas – [op. cit.]. p.79



55. 'Place au changement' de Collective Etc, 2011



esperança reside no facto dos arquitetos estarem aptos a compreender de que forma o espaço afeta as relações sociais e, por conseguinte, incentivarem o coprojeto de novas comunidades. Contudo, como o próprio refere, “*para tal, têm de abdicar de pretensões de autoria e requinte em que muitos projetos ainda se baseiam.*”<sup>62</sup>

A autora Paula Benítez leva ao limite a questão da partilha autoral, referindo que ao envolver pessoas que irão experienciar a arquitetura, na sua criação, construção e processos de gestão, não só diluem a figura do arquiteto enquanto o ‘artesão onnipotente’, como também eliminam completamente a figura do utilizador.<sup>63</sup>

‘Place au  
changement’,  
de Collective Etc

Um exemplo onde o processo participativo se torna evidente consiste no projeto ‘Place au changement’, do *Collective etc.* Depois de ganharem um concurso comissariado pela *Agência de Planeamento Urbano Público* de Saint-Etienne, em França, o *Collective etc* desenhou uma praça pública de 670 m<sup>2</sup>, num prévio espaço sobrance que se localizava na interseção de duas ruas, construindo-a com os habitantes locais num processo participativo em julho de 2011. Como resposta a mudanças urbanas em curso no bairro, o projeto pretendeu simular uma primeira etapa num processo de construção de edificado. A ideia consistiu em representar os planos de uma habitação coletiva imaginária no piso térreo e a sua secção nas paredes adjacentes. Desta forma, as pessoas poderiam imaginar-se a viver naqueles futuros edifícios e obter uma ideia de impacto de uma construção real. Durante um mês, tiveram lugar três diferentes *workshops*, abertos a todos os possíveis utilizadores: um de carpintaria com o intuito de construir o mobiliário urbano; um segundo de *design* gráfico para dar vida às habitações imaginárias e à envolvente; e um terceiro de jardinagem e paisagismo, para estabelecer um espaço verde comum no meio do local de intervenção. Este espaço, aberto ao público, era espaço de trocas e aprendizagem. O *Collective etc* forneceu a toda a gente ferramentas, engrenagens de segurança e conselhos. Associações locais, artistas e músicos foram convidados a organizar diversas atividades, entre as quais, pintar paredes, concertos, *workshops* de circo, cinema ao ar livre, torneios de desporto, aulas de tango, refeições especiais e debates. Após este mês de *workshops*, o espaço manteve um tanque de água disponível, e os habitantes locais tomaram a iniciativa de manter os espaços verdes e organizar eventos regulares. A mobília não ficou danificada, o espaço foi mantido com cuidado, tornando-se num importante elemento urbano do bairro, que os habitantes denominaram de ‘Lugar do Gigante’, devido à enorme pintura mural da autoria dos artistas Ella&Pitr.<sup>64</sup>

Quase dois anos depois, por ocasião da *Bienal de Design Internacional Saint-Etienne*, em 2013, o *Collective Etc*, em colaboração com os *designers* Pauline Escot e Malo Mangin, retorna ao ‘Lugar do Gigante’ por duas semanas - 18 a 31 de março -, com dois objetivos. Por um lado, reconsiderar as estruturas da intervenção prévia, refletindo sobre o futuro dos espaço em transição no enquadramento dos projetos

<sup>62</sup> *Novas Coletividades, Perspetivas críticas: Entrevista a Jeremy Till*. p.23

<sup>63</sup> Cf. BENÍTEZ, Paula V Álvarez – *Inaugurated under construction: decoding architectonic activity* [op. cit.]. p.27

<sup>64</sup> Cf. *Collective etc - Place au changement*.



urbanos, e por outro, fazendo uso de *workshops* de diversidade disciplinar, debater sobre formas alternativas de construção de espaço público.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> *Blogue 'Place au changement'*.



56 | 57. 'Fountain\_Hacks' de LIKE\_architects, 2012

## Ações

***Fontain\_Hacks, Construction with clothes, Bodyphonic,  
Montanha AgriCultural, Unidade***

A divulgação das propostas premiadas relativas ao concurso *Performance Architecture* ocorreu a 25 de fevereiro de 2012, durante a conferência intitulada pelo mesmo nome do concurso, que inaugurava a nave central da antiga fábrica da ASA - reabilitada no âmbito do Laboratório de Curadoria da *Guimarães 2012 CEC*. Já a apresentação pública das intervenções foi datada para 16 de junho de 2012, e estas manter-se-iam a reanimar o espaço público de Guimarães até ao final do verão.<sup>1</sup>

*“Pode pegar nas barbatanas, nos chinelos e nos óculos de mergulho, dirigir-se a uma fonte de Guimarães e instalar-se confortavelmente. Graças ao Fontain\_Hacks, algumas fontes do centro histórico foram transformadas em piscinas e esplanadas. (...) Há estendais de camisetas coloridas, doadas pela população, a funcionar como um imenso guarda-sol nos jardins do largo Condessa do Juncal, na proposta Construction with Clothes. Estruturas de andaimes a partir das quais o público pode produzir música, no projecto Bodyphonic, colocadas na escadaria do Paço dos Duques de Bragança. Construções à base de feno em AgriCultural Mountain, instalada na zona rural da Veiga do Creixomil. E ainda uma máquina, de nome Unidade, movida por pedais de bicicletas, capaz de produzir bancos de cimento, que circulará pela cidade.”<sup>2</sup>*

Eram assim anunciadas - na primeira semana de agosto de 2012, num periódico nacional - as ‘provocações urbanas’ premiadas a realização do concurso *Performance Architecture*.

*Fontain\_Hacks*, de  
*LIKE\_architects*  
e Ricardo Dourado

A ação *Fontain\_Hacks* foi realizada em coautoria entre os *LIKE\_architects* - Diogo Aguiar e Teresa Otto - e Ricardo Dourado. Por ser implementada nos meses quentes de verão, propôs-se a transformar as fontes da cidade em equipamentos públicos, criando novas e lúdicas zonas de banho. ‘Inesperada pertinência’, ‘*plug-in* urbano’, ‘*happening* social’, ‘*low-tech* efeito-máximo’, ‘lugar incomum’, ‘*master plan* divertido’, e ‘resultados coletivos’ foram os conceitos sobre os quais esta equipa desenvolveu a sua ação.

<sup>1</sup> Cf. *Performance Architecture*.

<sup>2</sup> LOUREIRO, Joana – *Provocações Urbanas, Propostas do concurso Performance Architecture já estão no terreno*. p.12



58. *'Construction with Clothes'* de Dantiopé, 2012



59 | 60. *'Bodyphonic'* de Grilo, Foyedo, Pinho, Tavares, Sepúlveda, Brito, 2012

Os autores de *Fountain\_Hacks* referem que pretendiam promover a ocupação dos ‘mo(nu)mentos’ de água da cidade, pelos seus habitantes, reinventando as convencionais noções de espaço público e, desta forma, estimular à reflexão sobre os limites físicos e sociais destes espaços. Este sistema interventivo recorreu à adição de pequenos elementos - reutilizando escadas e escorregas de piscina ou chuveiros domésticos - com a intenção de valorizar as situações pré-existentes. Este projeto promoveu novos hábitos sociais como acontecimentos públicos em que as fontes são o palco e, os cidadãos e turistas, os atores. Constituiu numa manipulação urbana, de simples implementação, que procurou alertar para a contribuição do cidadão comum para um planeamento urbano mais participado através de estratégias de apropriação. O sentido ‘bizarro’ da intervenção, originado pelo caráter de descontextualização, convidou a novas ações humanas, também elas imprevisíveis. Porque a intervenção foi composta por diversos momentos espaciais - já que existem várias fontes distribuídas por toda a cidade -, pretendia aproximar-se de um plano geral de renovação urbana, potenciada pela participação ativa da comunidade. Enquanto sistema em evolução, capaz de se adaptar a novos contextos e replicável na sua essência, *Fountain\_Hacks* explorou o potencial dos monumentos tradicionais como plataforma para novos espaços urbanos e consequentes contemporâneas dinâmicas sociais.<sup>3</sup>

*Construction with Clothes*, do coletivo *Dantiope*

*Construction with Clothes* é uma ação da autoria de *Dantiope* - composto por André Castro Vasconcelos, António Manuel Alves Ildefonso e Nuno Monteiro Pereira -, que se localizou no largo Condessa do Juncal. Este coletivo recorreu à ideia de utilizar roupa no processo de construção espacial por três diferentes motivos. Primeiramente, propuseram um paralelismo entre o fabrico de uma peça de roupa e a construção de um edifício, já que ambos procuram uma resposta estética e funcional a requisitos físicos e culturais dos utilizadores. Um segundo motivo partiu da sua vontade de usar cores, texturas e padrões na construção de uma envolvente espacial. Por último, tomando a arquitetura como a arte de transformar matéria em espaço, recorreram à roupa como uma das matérias disponíveis para a conceção espacial.

Porque escolheram a camisa como peça base de construção, desenvolveram dois princípios construtivos fundamentais, a ‘sobreposição de anéis suspensos’ - o princípio utilizado na construção das quatro cúpulas centrais -, e a ‘malha hexagonal’ - com que foi construída a cobertura horizontal circundante. Relativamente às questões composicionais, recorreram às relações de simetria e de escala, à repetição, e a disposições estruturadas de cores e padrões. Uma outra questão ainda considerada foi o seu impacto ambiental, recorrendo à reutilização - ao utilizar camisas em segunda mão - e à reciclagem - usando alguns materiais reciclados como garrafas de litro e meio de água e cavilhas de latas usadas -, com a perspetiva de continuar este ciclo de reutilização, após o período expositivo.<sup>4</sup>

*Bodyphonic*, de Luís Grilo, Carlos Foyedo, Edgar Brito, Guilherme Sepúlveda, Miguel Tavares e Frederico Martins

*Bodyphonic* da autoria de Luís Grilo, Carlos Foyedo, Edgar Brito, Guilherme Sepúlveda, Miguel Tavares e Frederico Martins consiste num ‘interface sonoro’ instalado em ‘vazios expectantes’, localizados na escadaria do Paço dos Duques. Cada

<sup>3</sup> Cf. AGUIAR, Diogo; OTTO Teresa; DOURADO, Ricardo – *Fountain Hacks*. pp.64-67

<sup>4</sup> Cf. VASCONCELOS, André Castro; PEREIRA, Nuno Monteiro; ILDEFONSO, António Manuel Alves – *Construction with Clothes*. pp.48-51



61 | 62. *'Montanha AgriCultural'* do coletivo IUT, 2012



uma das quatro estruturas promovia a improvisação corporal que resultava em repercussões sonoras. Estes resultados polifônicos experimentais participavam nos ritmos do quotidiano urbano. O ‘interface’ *Bodyphonic* pretendeu potenciar a programação de eventos culturais específicos, estabelecendo-se como palco repleto de atributos cénicos.

Estas estruturas cúbicas de 6 metros de aresta, - denominadas pelos autores por ‘gaiolas’ -, eram construídas através de um sistema *standard* de andaimes. Os dispositivos de interação seguiam uma abordagem de índole mecânica, baseada numa correlação fenomenológica entre o corpo e a materialidade dos elementos construtivos. Na gaiola A, o som era produzido pela vibração de guizos presos a uma rede de *nylon*, cuja vibração resultava de uma ligação da rede a um pufe colocado no interior da estrutura. Já na gaiola B, os dispositivos sonoros eram do tipo ‘sino’, sob a forma de bidões metálicos, cujo badalo era movimentado pela interação direta com bóias marítimas suspensas a meia altura do corpo humano. Na gaiola C, a fricção de cilindros giratórios em palhetas de diferentes materiais, resultavam numa sonoridade próxima do ‘reco-reco’. Por último, na gaiola D, o resultado sonoro era produzido por quatro megafones metálicos entrelaçados, que amplificavam a voz humana.<sup>5</sup>

*Montanha  
AgriCultural, do  
coletivo IUT*

*Montanha AgriCultural* consistiu numa intervenção da autoria do coletivo *IUT* [Intervenção Urbana Temporária] - composto por Nuno Cruz, Bruno Gomes, e António Lopes - que abordava a descentralização cultural, pretendendo transportar o fenómeno cultural, na maioria das vezes concentrado nos centros urbanos, até ao meio rural. Ao focar o meio rural, pretendiam chamar a atenção para o crescente êxodo urbano - e conseqüente desconsideração cultural nos meios rurais - no contexto português das últimas décadas. A intenção foi criar um monumento efémero, tomando a figura de uma montanha piramidal artificial. Esta lógica de construção vertical aliada à sua localização em Veiga de Creixomil - uma zona periférica da cidade de Guimarães, de carácter agrícola -, estrategicamente situado ao lado da entrada da autoestrada, dava visibilidade ao monumento:

*“Há quem abrande ou conduza com a cabeça de fora da viatura, só para ver o que é. Quem sai da auto-estrada e entra na via rápida que dá acesso à Cidade-Berço, pode avistar uma estrutura, em palha, com doze metros e meio de altura, que tem aguçado a curiosidade dos que por ali passam.”*<sup>6</sup>

À semelhança da torre do castelo, a *Montanha AgriCultural* consistia num marco que se destacava da horizontalidade da planície envolvente, mas em contrapartida, não pretendia ser defensivo, mas apropriado, de forma lúdica e interativa. Como refeririam os seus autores: *“O espaço interior é adequado para exposições, pequenas conferências, concertos, ou como um local de descanso sossegado e fresco. O espaço exterior cria um auditório natural adequado a maiores audiências como festivais de música, teatro, cinema ao ar livre ou apenas um local para relaxar e apreciar a vista.”*<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Cf. GRILLO, Luís; FOYEDO, Carlos; BRITO, Edgar; SEPÚLVEDA, Guilherme; TAVARES, MIGUEL; MARTINS, Frederico – *Bodyphonic*. pp.52-55

<sup>6</sup> MELRO, Ana – *'Agricultural Mountain', fardos de palha à entrada de Guimarães*.

<sup>7</sup> CRUZ, Nuno Miguel Lima da; GOMES, Bruno Martins Afonso; LOPES, António da Silva – *Agricultural Mountain*. p.58



63. 'Unidade' de Pedrita + Ricardo Jacinto, 2012

A construção deste ‘palco de sociabilidade’ consistiu no empilhamento de fardos de palha. Também neste projeto pesava a questão de reciclagem, já que escolheram um material de fácil acessibilidade, totalmente reutilizável - podendo ser devolvido ao seu circuito de consumo -, que não gera desperdício, nem danifica o local de intervenção.<sup>8</sup>

*Unidade,*  
de Rita João,  
Pedro Pereira e  
Ricardo Jacinto

A *Unidade* consistiu numa estrutura ‘produtora’ de assentos individuais em betão - cofrados em moldes têxtil -, que pretendeu servir pontualmente a população de Guimarães. Os assentos semimóveis serviriam de apoio a momentos de agregação, ou simplesmente de paragem, permitindo serem distribuídos segundo as necessidades dos seus utilizadores. Previa-se, a longo prazo, a inserção destes elementos em locais de Guimarães de domínio privado.

Montada sobre rodas, a máquina ‘produtora’ podia estacionar em vários pontos de interesse da cidade, a fim de melhor servir determinados eventos locais ou dinamizar zonas selecionadas, incluindo as áreas mais periféricas, a fim de potenciar novos pontos de interesse na cidade. Com diversas estações de trabalho, a *Unidade* estava equipada com uma betoneira, tanques de armazenamento de inertes, um tanque de água, carrinhos para o enchimento e secagem dos moldes, três bicicletas - que com o movimento dos pedais providenciavam a energia necessária à produção - e uma sirene. Os ruídos produzidos pelo dispositivo - amplificados por elementos ressoadores acoplados à máquina - pretendiam ter um papel importante no modo como a *Unidade* marcaria a sua presença na cidade chamando a atenção das pessoas para o seu período de funcionamento. Embora este tipo de som - sirene - seja geralmente associada a lugares específicos - como a indústria e instalações escolares - e períodos de trabalho muito rígidos, a *Unidade* pretendia ‘re-contextualizar’ essas características no modo como se apropriava informalmente dos espaços públicos e na indeterminação dos seus períodos de funcionamento.

A *Unidade* seria pontualmente apresentada à comunidade local em ações performativas.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Cf. Ibid. pp.56-59

<sup>9</sup> JOÃO, Rita; FERREIRA, Pedro; JACINTO, Ricardo – *Unidade*. pp.60-63



64 - 69. Dia de abertura da Caixa de Trocas, 6 de dezembro de 2012

## Ações

***Von Max To Min Von Fix To Flex***

MAX und FIX

A 6 de dezembro de 2012, o *atelier Baubüro in situ AG* inaugurou a *Caixa de Trocas Bring&Nimm* em Gundeldingen, operando ‘*in situ*’ no nicho da entrada do *Rietschi-Areals* em Güterstrasse nº 244, em Basileia. Esta ação foi patrocinada pelas fundações *Christoph Merian* e *Abendrot*, e planeada e executada pela equipa *Bring&Nimm*, à qual eu pertencia, de carácter multidisciplinar - abrangendo as áreas disciplinares de arquitetura, urbanismo, *design* gráfico e sociologia -, assumindo a responsabilidade pela gestão, ordem e limpeza da *Caixa de Trocas*. Montaram-se ‘caixas’ - que serviriam de suporte físico a pequenos itens - na *Caixa de Trocas*, pintou-se o local com algumas cores chamativas e afixaram-se as ‘sete regras de ouro’ de forma visível. A *Caixa de Trocas*, enquanto um lugar sem barreiras - já que teria livre acesso nas 24 horas durante 365 dias -, revelou-se um sucesso, tendo sido bem recebida pela comunidade local. As pessoas acolheram bem a ideia do projeto - que consistia em estabelecer relações de intercâmbio, baseadas nas temáticas de sustentabilidade e comércio sem dinheiro - e assim, ‘trocar’ estabelecia-se como prática urbana do quotidiano de Gundeli.

A *Caixa de Trocas* tornou-se, dentro de pouco tempo, numa plataforma de trocas ou num ‘mercado informal’ de bairro, cujo público-alvo eram todos os habitantes de Gundeldingen. Este mercado comunitário vivia dos encontros entre os seus usuários e das suas ofertas. Simultaneamente a estas trocas, iam surgindo histórias e notícias, e faziam-se contactos entre os moradores do bairro. Na *Caixa de Trocas* encontravam-se pessoas de todas as culturas, idades, e classes sociais. Cultivava-se o espírito de coletividade, e gerava-se um ‘palco de sociabilidade’.

As visitas foram aumentando de forma exponencial. Embora para alguns se tenha tornado numa ‘caixa para vasculhar’, para a maioria significou um lugar de intercâmbio e encontro.

Apesar da *Caixa de Trocas* ter sido pensada para pequenos itens, foi sendo, gradualmente, depositado lixo ou itens volumosos na *Caixa de Trocas*. Embora a maioria das pessoas tenha acolhido a ideia do que é um desperdício para uns, poderia ainda para outros ser útil, haveria outras que não perceberam o significado e o propósito da *Caixa de Trocas*, o que originou o aparecimento de mobiliário volumoso e danificado, que começou a causar problemas.

A ação estava ameaçada ao fracasso, na medida em que foi surgindo uma onda de indignação em resposta à acumulação de lixo. Contudo, surgiu simultaneamente uma reação contrária que pretendia salvar e manter a ação. Começaram a aparecer ajudantes voluntários, que cuidariam com grande compromisso da *Caixa de Trocas*. A



acumulação de lixo diminuiu consideravelmente, porque estes ajudantes informais foram incentivando os outros utilizadores a observar as ‘sete regras de ouro’ do jogo.

Depois de algumas semanas, encontraram-se duas voluntárias, que se envolveram com afinco à *Caixa de Trocas*, tornando-se de uma maneira espontânea parte da equipa da *Bring&Nimm*. Findik - natural da Turquia - e Jessica - natural de Espanha - estiveram quase todos os dias no local, a varrer, limpar, distribuir folhetos de eliminação de resíduos, separar o lixo e esclarecer - em diferentes dialetos - os visitantes sobre as regras do jogo, e principalmente, sobre o significado e o propósito da *Caixa de Trocas*. Chegaram ainda a reparar móveis, defendendo que haveria maior possibilidade de assim serem levados. Porque o trabalho destes ajudantes era voluntário, o *atelier* tentou ajudá-los, para que eles pudessem obter um certificado, tentando orientá-los em termos de planeamento laboral, e procurar meios para lhes financiar cursos.

A equipa do *atelier* manteve uma constante comunicação com estes ajudantes, através de reuniões fixas e rondas diárias, e em conjunto foi-se gerindo a ação, e resolvendo as questões que foram surgindo ao longo do processo, adotando o tema ‘*learnig by doing*’ [‘aprender fazendo’].

A comunidade local passou a assumir maior responsabilidade pela ‘sua’ *Caixa de Trocas*, começando a informarem-se mutuamente sobre as regras do jogo e eliminação de resíduos. Doavam sacos do lixo, faziam bolos para eventos de informação, classificavam os livros lá deixados, e ainda faziam rondas de vigilância noturnas. Houve também maior apoio do município, mais propriamente do Departamento de Engenharia Civil, que trouxe à *Caixa de Trocas* quatro contentores, para que se pudesse, mais facilmente, descartar lixo.

Nesta reviravolta, planearam-se eventos, como a ‘limpeza de primavera’, em colaboração com o Gabinete de Ambiente e Energia de forma a obter dicas e sugestões e ainda se participou no *Umwelttage Basel* [Dia do Ambiente em Basileia] onde se discutiu a possibilidade de mais *Caixas de Trocas*.

#### Inventário

De acordo com as declarações dos ajudantes de *Bring&Nimm*, diariamente apareciam novos visitantes, e aumentava a frequência com que os objetos eram trocados. Devido a este frenesim, a *Caixa de Trocas* transformou-se numa animada praça do bairro, num lugar de negociação, de apropriação e de troca. Num curto espaço de tempo, a *Caixa de Trocas* desenvolveu um *momentum*, animado por diferentes atores anónimos. Concretizou-se a intenção do projeto, já que *Caixa de Trocas* foi ficando cada vez mais independente e embutida na estrutura quotidiana de *Gundeli*.

No entanto, quantas mais pessoas descobriam esse ‘inesgotável’ recurso na vizinhança, maior era o número de ideias ou exigências. Surgiram, durante o processo, novas perguntas, ideias e reclamações dos ajudantes, residentes, visitantes, e mesmo do dono do lote. Estes diferentes atores questionavam se a mesma pessoa deveria passar mais que uma vez por dia a levar coisas, se era permitido vender os objetos na feira de velharias, se pessoas desempregadas deveriam lá permanecer esperando por novos itens para os recolher diretamente, se poderia haver uma noite de descanso, como é que se poderia controlar o acesso ao interior do quarteirão para residentes e inquilinos, se deveria a *Caixa de Trocas* estar permanentemente aberta, se não seria necessário videovigilância ou uma representação do mesmo para evitar o despejo de lixo doméstico, se as pessoas podiam andar de bicicleta dentro da *Caixa de Trocas*, se





não seria necessário uma barreira para os carros, se deveria ser permitido fumar na *Caixa de Trocas*, se podiam os ajudantes reservar objetos para eles próprios, quem era o responsável, quem é que estabelecia as regras, etc.

Do ponto de vista da equipa *Bring&Nimm*, a *Caixa de Trocas* era, e assim deveria permanecer, um processo participativo, comunitário e também um projeto hierarquicamente plano. Isso significava que todos e cada um eram agentes participativos, que estruturavam o projeto, sendo também elementos constituintes do mesmo.

Tornou-se constante a necessidade de reagir situacionalmente, originando um processo de adaptação no decorrer da ação, ajustando, completando, substituindo ou repensando certos componentes individuais, como por exemplo, as regras do jogo.

A euforia inicial ou leveza do projeto foram gradualmente desaparecendo, chegando ao ponto em que a *Caixa de Trocas* se formalizava por regras adicionais e imposições automáticas. Ao mesmo tempo, *Bring&Nimm* tinha de se adaptar a um crescente e predominante ritmo, repensando o plano de recolha de lixo da cidade de Basileia.

Para que a *Caixa de Trocas* se pudesse libertar deste impasse, a ação foi suspensa, durante o período de junho a agosto de 2013. As primeiras reações não tardaram, alguns transeuntes ou usuários ficaram espantados, surpresos, tristes, mas outros felizes e aliviados. Esta fase seguinte permitiu refletir e reorganizar as potencialidades inerentes à *Caixa de Trocas*. Esta ação tinha servido de modelo à escala 1:1 sobre como se formavam e se articulavam relações comunitárias no espaço, através da prática primitiva das trocas - de conhecimentos, bens, ideias, interesses, atitudes, opiniões, pensamentos, informações, objetos, emoções - tornando-se visível a interação dos diferentes atores humanos e não-humanos.<sup>10</sup> Tinha constituído um processo colaborativo, formado e moldado pelos vários intervenientes.

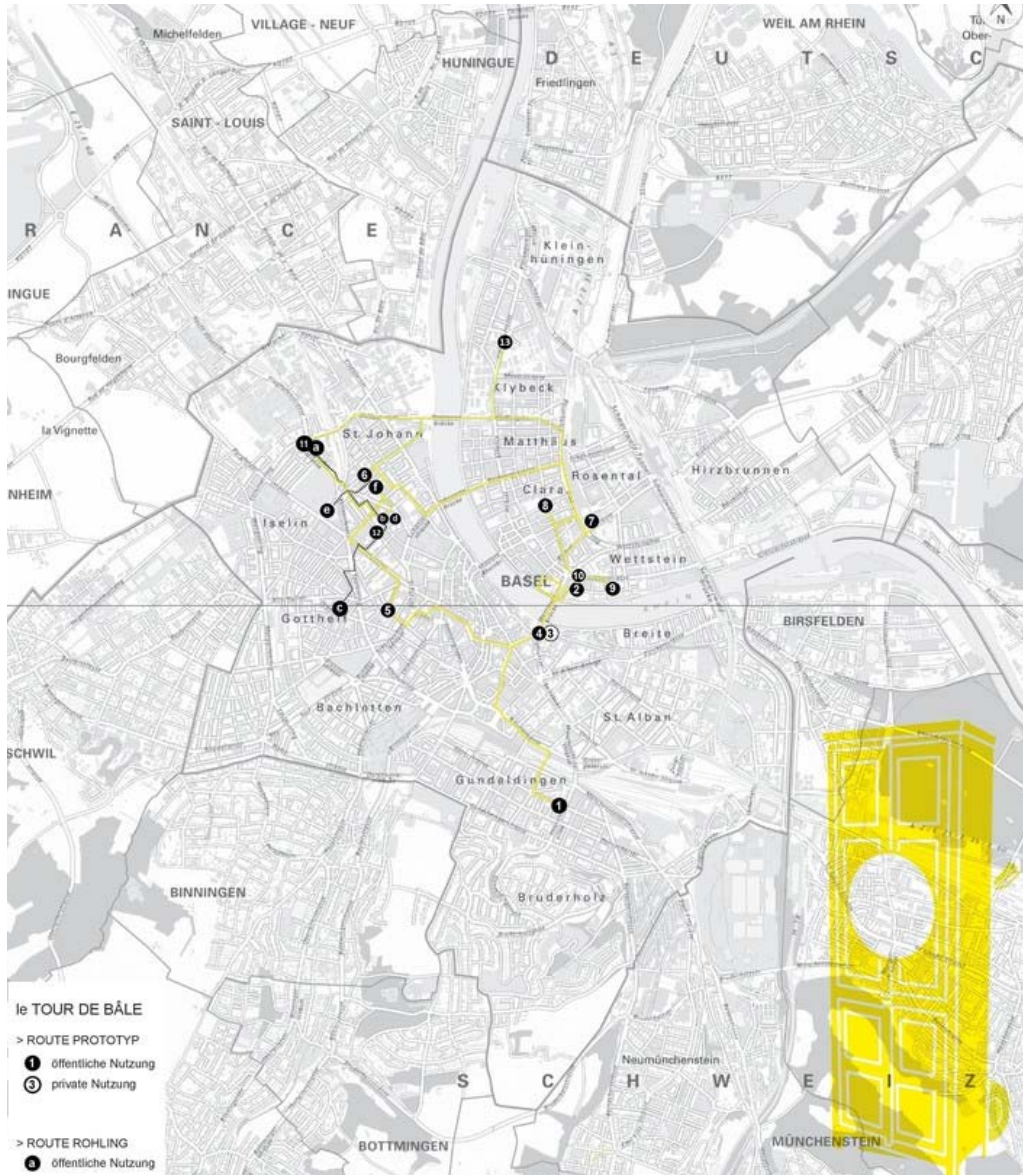
Refletiu-se sobre as experiências e vivências diárias da *Caixa de Trocas*, e consideraram-se as potenciais características ou conceitos para uma próxima ação. Uma ‘segunda via’ de *Bring&Nimm* deveria ser leve, efêmera e lúdica; deveria conectar, ativar e inspirar; ser flexível, intuitiva e móvel; deveria em qualquer momento poder ser fechada e transportável, permitindo pausas; não poderia deixar-se formalizar ou institucionalizar; deveria conseguir comunicar com o meio envolvente; deveria estimular trocas interculturais; deveria conseguir ajustar-se a diversas situações; deveria ser facilmente reproduzível ou imitável, remetendo para a possibilidade de autoconstrução; deveria ser possível ser apropriada; deveria descentralizar-se; deveria ser de tamanho limitado, de forma a evitar o depósito de itens volumosos; ter resistência atmosférica; ser uma estratégia inclusiva; promover sustentabilidade social; cujas responsabilidades inerentes deveriam ser frequentemente transferidas, criando um sistema de ‘apadrinhamento’ para a nova estratégia.

*“A Caixa de Trocas acata uma certa complexidade que poderá voltar a suscitar novas surpresas. Felizmente. Todavia, a questão que se coloca desde o início do processo é o tamanho. Quão grande pode ser uma Caixa de Trocas, de forma a ficar administrável e maneável? Isso levou-nos a*

<sup>10</sup> Estas preocupações tinham como base o estudo da teoria ‘Actor-Network-Theory’ (ANT), da autoria de Bruno Latour, no qual qualquer acontecimento social ou objeto são entendidos como incorporados num conjunto de associações entre humano e não-humano. Esta teoria foi já referenciada no subcapítulo ‘Atributo de ação’, a propósito da dualidade entre agenciamento e estrutura.



70 | 71. Ação *MIN und FLEX*



72. Rota da ação móvel *Bring&Nimm*

*determinar um processo alargado para procura de outras abordagens, que pudessem ser pequenas, móveis e modulares.*”<sup>11</sup>

#### MIN und FLEX

Construía-se então um protótipo na de uma segunda *Caixa de Trocas*, desta vez, de tamanho ‘mínimo e flexível’. Esta nova construção seria móvel, possível de administrar e manejar por uma só pessoa, podia ser usada em qualquer lugar, seria leve e volátil para ser possível de transportar, seria acessível a todos, teria a possibilidade de ser fechada conforme necessário, seria facilmente reproduzível, e pretendia-se como uma referência espacial que pudesse simultaneamente armazenar objetos.

Estabeleceram-se alguns princípios para a construção deste novo *mobile*. Numa primeira fase, arranjava-se um armário - que podia ser usado, oferecido, ou encontrado - com seis prateleiras colocadas em diferentes alturas, cuja estrutura teria de ser acoplada a uma outra que lhe permitisse mobilidade. Numa segunda fase, e só quando necessário, construía-se o interior do armário, de forma a conter uma maior diversidade de prateleiras ou compartimentos de diferentes tamanhos, com a intenção de poderem conter diferentes itens. Numa terceira fase, seria necessário incluir as ‘regras do jogo’ da *Caixa de Trocas* de modo que tivessem uma boa visibilidade. Finalmente, numa última fase, seria necessário prender a *Caixa de Trocas* ao local, com um cadeado de bicicletas. O orçamento para todo o novo material seria muito reduzido e, por isso, tentou-se arranjar o material necessário, como o armário, a estrutura móvel e equipamento adicional - cadeado de bicicleta, corrente, cabides e prateleiras -, em lojas ou feiras em segunda mão e durante os dias dos resíduos volumosos. Porque foram criadas duas estruturas *MIN und FLEX* - denominadas de ‘*prototyp*’ e ‘*rohling*’ - foi criada uma rede que informaria onde e quando estariam estes dois modelos, e ainda, quem seriam os ‘padrinhos’ - ou responsáveis - nesse momento. Quem quisesse candidatar-se a ‘apadrinhar’ um destes modelos poderia também fazê-lo *online*. Só mesmo quando a *Caixa de Trocas* precisasse de fazer uma pausa ou de fechar por algum tempo é que regressaria à estação-base, na *Fundação Christoph Merian*.

A 24 de setembro de 2013 realizou-se o primeiro evento desta nova ação *Bring&Nimm MIN und FLEX*, transportando-o de Güterstrasse nº244 para Alemannengasse.<sup>12</sup> Era também entregue à primeira ‘madrinha’ da ação.<sup>13</sup> No entretanto, estes modelos foram continuando a circular pela cidade de Basileia até aos dias de hoje.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Citação do documento *Bring&Nimm\_Brochüre* que se encontram em anexo.

<sup>12</sup> Encontram-se, em anexo, uma sequência de fotos desta ação de 24 de setembro de 2013.

<sup>13</sup> Toda esta informação está retratada de forma mais detalhada nos documentos *Bring&Nimm\_Brochüre* e *Tauschkasten Just open it!* que se encontram em anexo.

<sup>14</sup> O ‘*prototyp*’ seguiu a seguinte rota: Güterstrasse nº244 (24.09.2013), Alemannengasse, Christoph Merian Stiftung, St. Alban-Vorstadt, Socinstrasse / Eulerstrasse, Vogesenstrasse, Eco-Naturkongress (20.02 a 23.02.2014), Claramatte (23.02 a 22.05.2014), Burgweg nº7, Quartiertreff Burg (22.05 a 01.06.2014), Wettsteinplatz / Theodorsgraben (01.06 a 20.08.2014), Lenzgasse (20.08 a 07.09.2014), Hebelstrasse / Rheinländerstrasse (07.09 a 10.09.2014), Gärtnerstrasse nº46, e Aktienmühle, onde se encontra atualmente. Já o ‘*rohling*’ iniciou o seu percurso em Lenzgasse (17.08.2013), seguindo para Rheinländer / Hebelstrasse, Birkenstrasse, Rheinländer / Hebelstrasse, Strassburger Allee, e encontra-se atualmente em Vogesenstrasse. Cf. INSITU, BAUBÜRO – *Bring&Nimm*.



## Ações

**Carácter performativo das ações arquitetónicas**

Processo A autora Marta Menezes refere que, atualmente, o espectador já não é uma ‘peça passiva’ da experiência artística. Cada vez mais se assume que o público está obrigado a participar e imergir-se nas propostas artísticas. No entanto, a autora alerta-nos para que essa relação não aconteça através do teor tecnológico e interativo da obra, mas através de um esforço de conteúdo.<sup>15</sup>

Tal como a arte contemporânea, a que Marta Menezes se refere, já Miwon Kwon tinha referido que a arte ‘*site-specific*’ ao rebelar-se contra hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir à mercantilização, adota estratégias que por um lado são anti visuais - de carácter informativo, textual, expositivo e didático -, e por outro completamente imateriais - de carácter gestual, sob a forma de eventos ou performances de duração limitada. A obra sofre um processo de transformação, já não procura ser ‘nome’ ou ‘objeto’, mas ‘verbo’ ou ‘processo’, o que incute nos espectadores uma perspicácia crítica - e não só física.<sup>16</sup>

Gabriela Vaz Pinheiro clarifica este conceito de obra ‘*process-based*’ a que Kwon alude. A autora refere que a realização da obra faz parte de uma dinâmica de experiência, na qual ‘tempo’ e ‘tornar-se’ são as coordenadas do processo, e nos quais os resultados são constituídos enquanto documentos - de quaisquer meios - refletindo as sucessivas etapas desse processo. Tomado como tal, o trabalho aparece, na forma de diferentes restos materiais, como ‘encerramentos temporários de significado’ dentro da prática. No que concerne à *performance*, a contemplação da transitoriedade da ação de um corpo consiste na realização da obra.<sup>17</sup>

Tomando então a realização da obra como um processo, o autor Mick O’Kelly trata as ‘negociações urbanas’ como - o que Gabriela Vaz Pinheiro denomina de - ‘encerramentos temporários de significado’. O autor refere que o trabalho coletivo surge como um processo de negociações onde as dinâmicas trazem visibilidade ao encontro espacial ocupando relações éticas e políticas. Este tipo de trabalho explora as ações artísticas e não-artísticas enquanto encontros espaciais elegíveis à audiência e como eles negociam as eventualidades da sua envolvência. O espaço não é tido como um fenómeno natural, mas antes como produzido e negociado. O autor refere que quando um plano urbano se encontra num momento de rutura ou transição sem

<sup>15</sup> Cf. *Entrevista a Marta de Menezes - Emergências 2012*. p.114

<sup>16</sup> Cf. KWON, Miwon – *One place after another: site specific art and location identity*. p.24

<sup>17</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Art from place: the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions*. pp.175-176



possibilidades de construir uma ação sustentável para a comunidade, as negociações urbanas operam enquanto ações artísticas intersticiais que envolvem a comunidade num processo de criação de narrativas urbanas. Uma intervenção artística enquanto um ‘evento como ocorrência política’ tem o potencial de alterar o espaço de uma situação ou contexto. Assim como alguém constrói uma casa, uma rua, ou mapeia uma viagem com o corpo, cria uma rutura no fluxo de como os habitantes navegam ou produzem um lugar, não enquanto viajante passivo mas enquanto produtor. A consequência desta ação é que a produção do espaço não é motivada por consumo cultural, mas antes por uma produção estético-política. A produção social de ‘desejo’<sup>18</sup> consiste numa ação para criar mudança, que tanto pode acontecer numa escala monumental, como pode ser intersticial e através de um evento temporal, e mesmo não tendo muita visibilidade, traz consequências significativas para um indivíduo, um pequeno grupo, ou mesmo uma comunidade. Produzir desejo requer um processo colaborativo que trará consigo um sentido coletivo de posse e uma fantasia que reforça uma agilidade para além da situação imediata. Para avançar um processo a partir de um espaço desejável e imaginação estética para uma realidade estruturalmente física, envolve a apropriação de diferentes regimes de conhecimento e ‘saber-fazer’ no realizar de uma ação coletiva legível. O autor acrescenta que o potencial das negociações urbanas enquanto políticas estético-espaciais no compromisso da produção espacial em urbanismo cria um novo dialeto e um paradigma de projeto. Significando, em parte, que novos modelos de práticas artísticas envolvem o público, mas não o espectador ou audiência. No processo de produção de espaço, o público é constituído por uma pluralidade de subjetividades.<sup>19</sup>

As autoras Sarah Bonnemaïson e Ronit Eisenbach corroboram com o autor Mick O’Kelly, no que concerne à potencial alteração de espaço de uma situação específica, através de uma intervenção artística participativa.

Na opinião destas autoras, a ação arquitetónica consiste numa ferramenta capaz de envolver o público na construção do carácter social, cultural, e físico do espaço público. Através de atividades performativas - como espetáculos produzidos pelo público -, provocam a curiosidade e imaginação dos participantes. Estas atividades têm a capacidade de conectar pontos de referência da cidade, ou partes do tecido urbano com o todo, inspirando pessoas a movimentarem-se com o intuito de conceber a cidade de formas novas e diferentes. As ações conseguem sublinhar referências urbanas existentes ou criar novas, alterando os entendimentos do público ao que lhes é, ou não, familiar. Através de formas criativas de participação, o público participante altera os seus ambientes ou as suas perceções dos mesmos.<sup>20</sup>

*Barking Town  
Square,  
de muf  
art/architecture*

Fundado em Londres em 1994 por Liza Fior, Katherine Clarke e Juliet Bidgoog, *muf art / architecture* consiste numa prática colaborativa transdisciplinar, comprometida

<sup>18</sup> Neste sentido, entende-se ‘desejo’ algo como motivado pelo princípio de fidelidade a uma situação específica, e sendo construído e produzido numa articulação de paixões, ações, enunciação e resultados. Consequentemente, desejo é uma aplicação a um evento.

Cf. O’KELLY, Mick – *Urban Strategies - Nomadic Kitchen and Strategies of Practice*. p.80

<sup>19</sup> Cf. Ibid. pp.76-93

<sup>20</sup> BONNEMAISON, Sarah; EISENBACH, Ronit – *Installations by Architects, Experiments in Building and Design*. p.164



73. *Barking Town Square* de *muf*, 2010



com projetos do domínio público. Acordos espaciais e resoluções materiais são tratados como negócios de interesse que surgem por meio de consultas entre o público e privado, e o coletivo e individual. Frequentemente, as *muf* sugerem enquadramentos para ação em vez de determinar resultados específicos. As decisões são guiadas pela intuição e aspirações, e a sua metodologia surge da noção *'learning by doing'*<sup>21</sup> ['aprender fazendo']. A ideia de não-imposição reflete todo o seu trabalho, com uma deliberação e debate contínuos sobre 'processo' e 'produto'. Esta abordagem permite às *muf* suportar reivindicações marginais de espaço, privilegiando a multiplicidade de pequena escala e propostas modestas, a soluções mais abrangentes. Neste coletivo, a prática do arquiteto passa de uma reclamação de autoridade total, para se tornar num esforço mais reflexivo e intuitivo.

Recentemente, as *muf* têm colaborado em planos de regeneração de grande-escala e colocaram-se numa situação difícil entre trabalhar com promotores imobiliários e manterem-se, simultaneamente, fiéis aos seus métodos. Nestes projetos, as *muf* recorrem a subversões e persuasões subtis para renegociar condições com os promotores imobiliários e agentes municipais.<sup>22</sup>

O município local contratou as *muf* para trabalhar com os promotores de *Barking Town Square*, devido à sua reputação de envolvimento da comunidade. Este projeto em particular ilustra o método de trabalho das *muf*, enquanto táticas transdisciplinares embutidas no processo de projeto, num esforço de gerar um sentimento de pertença e afeição ao projeto. *Muf* faz também uso de ações, eventos comunitários e *workshops* para tirar partido do intervalo de tempo entre o início e conclusão de um projeto.

O projeto começou com uma única comissão de arte: um projeto de uma vedação - com uma imagem impressa cobrindo a vedação do local de obra - para um dos locais de intervenção que defrontavam a praça. Nas vedações dos locais de obra costumam constar *renders* idealizados, retratando futuros habitantes. Dada esta oportunidade de criar uma vedação, as *muf* decidiram retratar a realidade das pessoas que realmente residiam naquele bairro, e como estas pessoas concebiam o espaço público.

As *muf*, os estudantes, e o 'clube dos almoços' criaram e realizaram cenários fantasiados para *Barking* com projeções de fotografias de outros espaços públicos da cidade. Estas fotografias foram incorporadas na vedação, apropriadamente intitulada de *'Your Dream Today, My Dream Tomorrow'* ['o seu sonho hoje, o meu sonho amanhã'], já que projetavam as fantasias dos residentes para o domínio público do seu bairro. *Muf* utilizou estes cenários para desencadear discussões sobre o significado do espaço público. Pretendiam, assim, criar consciência no público da possibilidade de conceção do espaço público, para deixar de o encararem como espaço de sobra entre edificado, reforçando que o espaço público lhes pertence e é construído por todos. Estes debates e ações performativas tinham o intuito de transformar as atitudes e ações destes residentes no espaço público do bairro, e assegurar cuidados a longo-prazo para as intervenções em *Barking*. Inserindo o extraordinário no ordinário, e criando memórias e ambições aos membros do bairro - através de *workshops* comunitários e

<sup>21</sup> A propósito da noção de *'learning by doing'*, a autora Judith Albors Casanova refere que as intervenções coletivas formam parte do trabalho partilhado, onde aprender é alcançado através do fazer. Cf. CASANOVA, Judith Albors – *From self-organised work to reconstructing commons*. p.57

<sup>22</sup> Cf. AWAN, Nishat; SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Spatial Agency*.



vedações - iniciava-se um processo de produção de uma transformação permanente para a praça de *Barking*.

Uma série de projetos permanentes e temporários que se seguiriam pretendiam tornar *Barking Town Square* num lugar vibrante e memorável. O objetivo de todos estes projetos era de usar a arte e arquitetura em conjunto para desenhar o espaço público, e assegurar a sua viabilidade na criação de um lugar com que o público se importará e cuidará.

*Barking Town Square* exemplifica como as ações arquitetónicas conseguem desempenhar um papel fundamental no processo de projeto de arquitetura e, uma vez construído, na formação da cultura de uso. Neste projeto, as atividades efêmeras serviram como ferramentas de investigação, um produtor de significado, uma forma de envolver a comunidade na conceção dos seus espaços públicos, e estimular um compromisso a longo prazo de cidadania e participação cívica. Se o projeto de arquitetura pode ser descrito como a arte de antecipar a utilização, o trabalho das *muf* mostra que moldar o domínio público envolve transformar os aspetos tangíveis do local, bem como as atitudes de quem os habita.<sup>23</sup>

'Palco de sociabilidade'

A socióloga Nelly Van Der Geest<sup>24</sup> refere que o foco nas audiências de intervenções artísticas no espaço público são tema de pesquisa em como os artistas conseguem passar de *'user-centred design'* para *'user-driven design'*. Em *'user-centred design'*, o utilizador é consultado sobre as suas necessidades, contudo, em *'user-driven design'*, o utilizador torna-se parte do processo de projeto.<sup>25</sup>

Van Der Geest reflete criticamente sobre três dimensões, a *'co-apropriação'* do espaço público, as *'funções do espaço público'*, e os *'modos de interação'* entre o artista e a audiência.

A autora refere que a co-apropriação do espaço público está conectada com a noção de sustentabilidade social no sentido em que, se o público local estiver diretamente conectado ao seu ambiente, o espaço público irá satisfazer as suas necessidades, e este público irá usar o espaço com respeito e, talvez, até mesmo assumir responsabilidade pelo local e pelos outros utilizadores. Este sentido de co-apropriação irá contribuir para a integração social. Numa perspetiva de fomento de sustentabilidade social, para que as intervenções no espaço público, onde artistas e audiências se encontram, se harmonizem com sucesso, o projeto de conceção tem de incluir intervenções que se concentrem no nível de participação das audiências, substituindo o modo de *'fruição'* por um modo de *'diálogo e ação mútuos'* e de *'cocriação'*.<sup>26</sup>

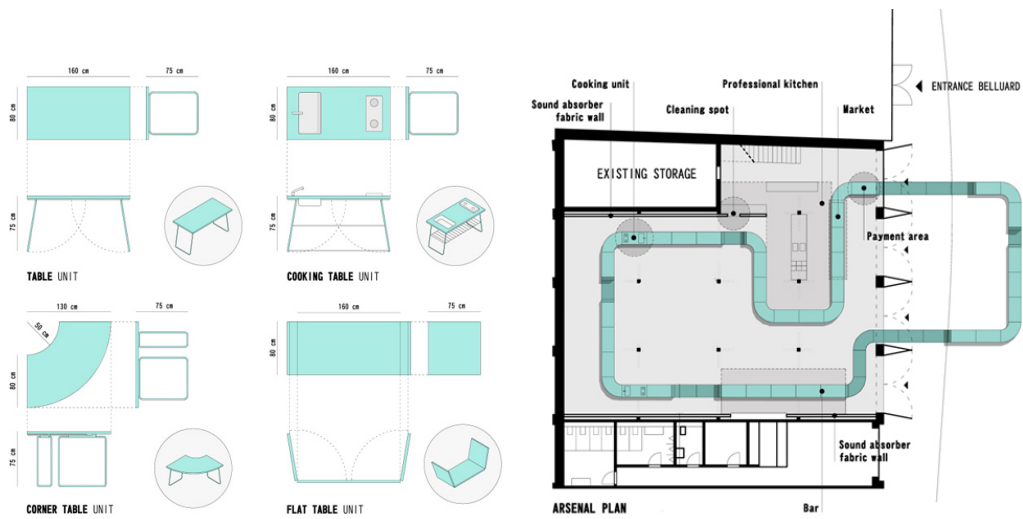
Os artistas, que trabalham no espaço público, reagem e promovem o debate sobre as funções do espaço público - a autora recorreu aos três conceitos de Richard Sennet - sendo estes, encontro, debate e palco. A colaboração entre artista - enquanto profissional - e a audiência - enquanto não-profissional -, e o nível de participação dos não-profissionais difere nestas três funções de espaço público, mas será na função de

<sup>23</sup> Cf. BONNEMAISON, Sarah; EISENBACH, Ronit – [op. cit.], pp.168-170

<sup>24</sup> Nelly Van Der Geest (holandesa) é socióloga, produtora de teatro, investigadora e professor na Escola de Artes de Utrecht, na Holanda.

<sup>25</sup> Cf. GEEST, Nelly Van Der – *Whose Voice? Interventions in Public Space*. p.107

<sup>26</sup> Cf. Ibid. pp.97-98



74 | 75. Desenhos do projeto *Kitchain* de *moov* + Benedetta Maxia, 2009



76. *Kitchain* de *moov* + Benedetta Maxia, 2009

‘palco’, onde o nível de participação será maior. Nesta situação, a influência da audiência no conteúdo e forma é mais forte.<sup>27</sup>

A autora recorre às distinções de modos de interação, da autoria de Charles Leadbeater (2010), que se distribuem em três diferentes níveis: ‘espectador’ que se foca em oferecer divertimento à audiência - sentar, ver e ouvir; ‘participação individual limitativa’ que pressupõe uma resposta por parte da audiência - sentar, ver, ouvir e conversar; e por último, ‘participação colaborativa sem desenlace pré-definido’ que, para além dos anteriores níveis de participação - sentar, ver, ouvir e conversar -, pretende que a audiência faça e determine a história e o produto final da interação.<sup>28</sup>

A crítica de arte e urbanismo Line Marie Bruun Jespersen define ‘recepção coletiva’ como a experiência resultante das instalações artísticas que têm a intenção de ser comum, partilhada por um grupo de espectadores. A autora refere que quando existe ‘recepção coletiva’, a experiência artística transforma-se numa situação social. A presença da audiência e as reações entre esta constituem os elementos-chave das instalações. As relações sociais em volta de uma intervenção artística não podem ser descritas somente sobre a relação sujeito / intervenção, mas também sobre as relações criadas entre a audiência. Desta forma, a intervenção artística gera interação social em volta da intervenção, e enquanto parte da intervenção.<sup>29</sup>

De forma análoga à ideia de Jespersen, o autor Ramon Arimany transporta estas relações entre audiência e intervenção para o campo da arquitetura e define-as num campo cultural. O autor refere que ‘ação cultural’ envolve a construção de pontes entre pessoas e o projeto, permitindo às pessoas participar num universo cultural. O projeto atua enquanto um mediador para que as pessoas possam interagir e desenvolver a sua criatividade potencial num ambiente comum ou partilhado.<sup>30</sup>

“*Afinal a cultura não existe em si mesma, como um objeto (...) Afinal a cultura existe em potência, em força e em grau, constitui-se consoante a quantidade de pessoas implicadas em cada situação e a intensidade com que interagem.*”<sup>31</sup> O autor Tiago Hespanha lança aqui uma noção de cultura. Clarifica que a cultura existe sempre, onde e quando haja interação entre pessoas. Neste sentido, a cultura não se cria, mas podem ser provocadas intervenções culturais, isto é, situações que intensifiquem as relações sociais, criando novas dinâmicas de troca e comunicação.<sup>32</sup>

‘*Kitchain*’, de  
MOOV e  
Benedetta Maxia

Um exemplo que demonstra, como Hespanha refere, que se podem provocar intervenções culturais, consiste no projeto ‘*Kitchain*’ em coautoria entre o coletivo MOOV e Benedetta Maxia. Este projeto surgiu no contexto do *Belluard Bollwerk Internacional Festival* em 2009, em Fribourg na Suíça que, para além da sua programação artística, aspirava a criar uma comunidade temporária de artistas e público. Num evento que se pretendia como ‘detonador de sociabilização’ e de troca de ideias, pensou-se no ritual de cozinhar como programa potenciador de encontro social.

<sup>27</sup> Cf. Ibid. pp.101-102

<sup>28</sup> Cf. Ibid. p.102

<sup>29</sup> Cf. JESPERSEN, Line Marie Bruun – *Collective reception of art in public space*. pp.263-264

<sup>30</sup> Cf. ARIMANY, Ramón Parramón – *The social dimension of repairs*. p.37

<sup>31</sup> HESPANA, Tiago – *PRO URBE – ART OUT SITE*. p.43

<sup>32</sup> Cf. Ibid. p.43



Foi desenhado um sistema de cozinha que permitia às pessoas escolher entre um papel ativo ou passivo. Ativo porque poderia cozinhar a própria refeição. Passivo porque poderia optar por observar cozinheiros profissionais em ação e provar as suas obras culinárias.

'*Kitchain*' consiste num sistema modular - inspirado em equipamento de campismo - composto por quatro módulos diferentes que poderiam ser facilmente acoplados em diferentes momentos, fosse para desfrutar da refeição, fosse para cozinhar.

A cor e a forma dos elementos dão à cozinha do Festival uma imagem reconhecível que se mantém ao longo dos anos. No entanto, a sua flexibilidade permite ao Festival criar inúmeros *layouts* e renovar anualmente a organização espacial, e consequentemente, provocar diferentes relações sociais.<sup>33</sup>

*Avaliação  
das ações  
segundo os  
parâmetros de  
Van Der Geest*

Retomando as ações *Fountain\_Hacks*, *Construction with Clothes*, *Bodyphonic*, *Montanha AgriCultural e Unidade* em Guimarães, e a ação *Bring&Nimm* em Basileia, pretendemos então estruturá-las segundo alguns critérios, como a audiência-alvo pretendida, e os parâmetros da socióloga Nelly Van Der Geest, relativamente à co-apropriação do espaço público - fruição, diálogo e ação mútuos, e cocriação -, à função do espaço público - encontro, debate, e palco -, e aos modos de interação - espectador, participação individual limitativa, e participação colaborativa sem desenlace pré-definido. Reavaliando-as muito sucintamente sob o prisma da relação sujeito / ação.

A primeira consideração debruça-se sobre a audiência-alvo que as ações pretendiam envolver participativamente. Enquanto as ações resultantes de *Performance Architecture* foram dirigidas tanto à comunidade local como à vaga turística - nacional e internacional - que visitava Guimarães a propósito do evento *CEC 2012*, já em Basileia, a ação *Bring&Nimm* focava especificamente a comunidade local.

No que concerne à co-apropriação de espaço público, num sentido de participação da audiência aquando do processo da intervenção, podemos relacionar a maioria das ações - *Fountain\_Hacks*, *Bodyphonic*, *Montanha AgriCultural e Unidade* - com fruição, visto que nenhuma destas ações pretendia envolver a audiência na conceção das mesmas; já *Bring&Nimm* com diálogo e ação mútuos; e *Construction with Clothes* com cocriação, na medida em que a ação pretendia envolver a audiência numa fase primária, pois a matéria-prima da intervenção - camisas - seria doada pela comunidade local.

Relativamente às funções de espaço público pretendidas pelas ações, podemos dividi-las entre encontro - pretendido por *Construction with Clothes*, *Bodyphonic* e *Unidade* - e palco - pretendido por *Fountain\_Hacks*, *Montanha AgriCultural*, e *Bring&Nimm*.

Por último, relativamente aos modos de interação, na maioria das ações - *Montanha AgriCultural*, *Fountain\_Hacks*, *Construction with Clothes*, *Bodyphonic* e *Unidade* -, a audiência interage no modo de participação individual limitativa; e só a ação *Bring&Nimm* pressupõe uma participação colaborativa sem desenlace pré-definido por parte da audiência.

<sup>33</sup> Cf. *Projeto de MOOV + Benedetta Maxia – Kitchain, Fribourg*. p.64





**Reações****Guimarães pós-Performance Architecture**

Já num momento posterior ao evento *Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura*, realizou-se uma reflexão retrospectiva sobre as cinco ações resultantes do concurso *Performance Architecture*. Esta análise foi efetuada com o intuito de averiguar se os estímulos resultantes das ações conseguiram ter consequências práticas ou a nível do discurso reflexivo, se os atores residentes conseguiram dar continuidade às dinâmicas sociais despoletadas por estas ações arquitetónicas efémeras, se estas ações arquitetónicas efémeras conseguiram reativar a consciência do ‘outro’ no espaço público - enquanto lugar social -, e ainda, se estas ações conseguiram promover a revitalização do espaço público urbano de forma sustentável.

Considerando então as ações *Construction with Clothes*, *Bodyphonic*, *Montanha AgriCultural*, *Fountain\_Hacks* e *Unidade*, pretendeu-se abordá-las sobre as seguintes relações: ‘ação arquitetónica / lugar (enquanto espaço social)’, ‘ação arquitetónica / atores (delegados da ação e público participante)’, e ‘atores (delegados da ação e público participante) / lugar (enquanto espaço social)’. Esta triangulação de relações fez uso da tríade ‘lugar (*‘place’*) - obra (*‘situada’* pelo sujeito múltiplo e pelo lugar social) - sujeito múltiplo (artistas, e audiência observadora e participativa)’ abordada no início do texto.

Ação / lugar

A primeira relação ‘ação arquitetónica / lugar (enquanto espaço social)’ pretende debruçar-se sobre a contextualização das ações relativamente ao local de intervenção, sobre novas potencialidades de utilização do espaço público, e sobre possibilidades de uma abordagem *‘bottom-up’* ‘a partir de intervenções de carácter efémero.

O autor Bruno Baldaia refere que Gabriela Vaz Pinheiro - enquanto coordenadora da programação de Arte e Arquitetura de *Guimarães 2012 CEC* - “*procurou relacionar o contexto local e regional com outros contextos. Sobretudo com contextos imateriais que nos ocupam cada vez mais a vida. Trazer arte e arquitetura para o espaço público, como (...) no conjunto de intervenções resultantes do concurso Performance Architecture comissariado por Pedro Gadanho, tinha como objetivo discutir aspetos da vida na cidade.*”<sup>1</sup>

Baldaia posiciona estas intervenções para além do contexto local. Por serem parte de um programa de *Capital Europeia da Cultura*, e terem sido resposta a um concurso de ideias internacional, têm implícita uma relação local / global, e o seu contexto pode, não tendo necessariamente de o ser, o *‘layer’* [a rede] das Capitais Europeias da

<sup>1</sup> BALDAIA, Bruno – *Arquitetura em Guimarães 2012*. p.72



Cultura. Guimarães, enquanto lugar de intervenção, foi balançando, durante o ano de 2012, entre a cidade de médias dimensões no interior nordeste de Portugal com um forte carácter industrial e rural, e uma cidade parte duma rede europeia escolhida para uma forte ‘injeção’ de cultura internacional.

A autora Gabriela Vaz Pinheiro reforça esta dicotomia local / global, referindo que estes dois campos se articulam mutuamente. Apesar de nem todos os projetos terem conseguido despoletar esta consciência, instaurou-se “*um contacto com uma ideia de alteridade que alarga, em qualquer localidade periférica tal como Guimarães, a capacidade de reconhecimento da sua própria autoidentidade. Inversamente, os artistas levam a cidade no seu trabalho.*”<sup>2</sup> Pinheiro evidencia o envolvimento que houve entre artistas - que representam a ‘layer’ global - e a população vimaranense - que representa o contexto local.<sup>3</sup>

Também o arquiteto Pedro Bandeira corrobora com esta dicotomia local / global, referindo que, por um lado as ações resultantes de *Performance Architecture* conseguem ser ‘situadas’ na medida que decorrem de uma encomenda específica relacionada com um programa cultural específico, mas por outro, as ações perdem este carácter de contextualização local, e assumem um posicionamento global, já que alguns destes projetos fariam sentido numa qualquer outra cidade.<sup>4</sup>

Um dos fatores de seleção apresentados no enunciado do concurso foi a capacidade do modelo proposto de ‘criar espaço público’.<sup>5</sup> Após o evento, Gabriela Vaz Pinheiro, mostrava-se esperançosa que tanto as estruturas construídas como a exposição dos projetos pré-selecionados possam ter sido usufruídas como possibilidades de redefinição do espaço público, dos seus discursos, da sua propriedade crítica, da sua vivência e da sua consciência coletiva, como um universo diverso e cumulativo, e forma de construção cultural em permanente evolução.<sup>6</sup>

O autor Pedro Gadanho, lembrando a ‘arquitetura de performance’ como abordagem de reivindicação do espaço público enquanto arena de discussão e de expressão, considera as apropriações lúdicas aos espaços urbanos altamente institucionalizados como respostas altamente sensíveis, ainda que de uma ‘aguçada ironia.’ Utilizando as suas palavras, “*as propostas selecionadas vieram confirmar como a aplicação de táticas performativas produz intervenções urbanas viáveis e comunitariamente partilhadas capazes de iniciar uma reflexão política sobre o uso atual dos nossos espaços comuns - quer se esteja a rasgar fontes, a distribuir vistas privilegiadas com instrumentos de improvisação musical ou a defecar mobiliário urbano, ou a usar materiais ‘pobres’, deitados fora, como vestuário ou feno, para questionar a natureza e projeto atuais dos espaços urbanos, centrais e periféricos.*”<sup>7</sup>

Pedro Gadanho reconhece que a atual geração de arquitetos abraça a qualidade do efêmero, e estão dispostos a utilizar esta qualidade como uma ferramenta através da

<sup>2</sup> Entrevista com Gabriela Vaz Pinheiro: *A programação de Arte e Arquitectura da Guimarães 2012*. p.59

<sup>3</sup> Cf. Ibid. p.59

<sup>4</sup> Confrontar com a primeira pergunta do questionário a Pedro Bandeira, que se encontra em anexo.

<sup>5</sup> Cf. *Performance Architecture*.

<sup>6</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Performance Architecture, Da intervenção do espaço público como potenciadora de ação e futuro*. p.31

<sup>7</sup> GADANHO, Pedro – *Algumas notas sobre Performance Architecture*. p.41



qual podem comentar sobre a realidade contemporânea, abordando as temáticas do consumo, da hiper-regulamentação e da sustentabilidade.<sup>8</sup> No entanto, Pedro Bandeira, não considera que as ações resultantes tenham tido a vontade de utilizar ponderadamente a qualidade do efêmero, para fazer refletir especificamente na sustentabilidade urbana.<sup>9</sup>

Ação / atores

Relativamente à relação ‘ação arquitetónica / atores (delegados da ação e público participante)’, levanta-se a questão do envolvimento do utilizador, do carácter participativo das ações, mas também dos vestígios destas provocações culturais.

Pedro Gadanho, enquanto comissário do concurso, assenta o conceito de *Performance Architecture* no recurso de uma arquitetura emergente a estratégias que, sendo reminiscentes de algumas práticas da *performance art*, requerem o retorno do utilizador como ativador fundamental da arquitetura. Gadanho refere que algumas das ações realizadas pressupunham mesmo do envolvimento do utilizador para completarem o seu propósito, dando os exemplos de *Fountain\_Hacks*, *Construction with Clothes* - envolvendo ‘outro tipo de performance’ ao nível da sua construção, como a recolha e a reciclagem de peças de roupa para criar espaços de encontro -, e *Unidade* - que delegava ao público a tarefa de pedalar para fabricar o seu próprio mobiliário urbano, pretendendo assim envolver a comunidade local numa reflexão lúdica e crítica sobre o espaço coletivo da cidade.<sup>10</sup>

Gadanho refere mesmo que uma das intenções do concurso era justamente estimular os arquitetos a assumirem a posição de produtores culturais, tomando iniciativa pelos seus próprios projetos e ideias em prol da comunidade.<sup>11</sup>

“*Projetos do ‘Performance Architecture’ privilegiam participação dos cidadãos*” era o título de um artigo de um periódico nacional que vinha enfatizar este sentido de participação.<sup>12</sup>

Embora seja de um consenso alargado que estas ações conseguiram de diversas formas envolver a comunidade, fica a dúvida se estas provocações culturais conseguiram deixar traços de memória e estímulos de vivências mais sustentáveis do espaço público à comunidade residente. O arquiteto Pedro Bandeira não acredita que tal tenha sido possível, referindo que estas ações foram, à partida, consideradas como eventos efêmeros, incluídos num vasto panorama de acontecimentos que caracterizou a *Guimarães 2012 CEC*, e acrescenta que facilmente, estas memórias extinguir-se-ão.<sup>13</sup>

Atores / lugar

Por último, na relação ‘atores (delegados da ação e público participante) / lugar (enquanto espaço social)’, pretendeu-se explorar a afinidade dos atores relativamente ao espaço público, e a capacidade narrativa e reflexiva subjacente às intervenções e se esta conseguiria despoletar reflexão sobre o espaço público à comunidade local.

Na opinião do arquiteto Pedro Bandeira, os diferentes atores - quer fossem os delegados ou autores das ações, quer a audiência participativa - mantiveram a mesma

<sup>8</sup> Cf. Ibid. p.40

<sup>9</sup> Confrontar com a terceira pergunta do questionário a Pedro Bandeira, que se encontra em anexo.

<sup>10</sup> Cf. *Entrevista com Pedro Gadanho: Performance Architecture*. p.84

<sup>11</sup> Cf. Ibid. pp.86-87

<sup>12</sup> Cf. *Projectos do Performance Architecture privilegiam participação dos cidadãos*.

<sup>13</sup> Confrontar com a sétima pergunta do questionário a Pedro Bandeira, que se encontra em anexo.



afinidade em relação ao lugar de intervenção, do ‘antes’ para ‘após’ o período das diferentes ações, não conseguindo despoletar mudanças de afinidade, nem reflexão sobre o espaço público urbano à comunidade residente.<sup>14</sup>

Parafrazeando o arquiteto Pedro Gadanho, “*neste momento da nossa história, prefiro uma intervenção efêmera que nos obrigue a pensar a nossa condição, mais do que outro ‘belo’ edifício.*”<sup>15</sup> Por vontade do arquiteto, mas também por uma questão orçamental, as ações resultantes do concurso *Performance Architecture* foram realizadas no contexto de um evento efêmero, não sendo possível conceber estruturas mais duráveis que pudessem garantir um envolvimento mais continuado das populações. Apesar do envolvimento das populações ficar limitado ao tempo de duração das ações, e por conseguinte, o maior impacto da performance acontecer no momento em que é experienciada, o autor não deixa de reforçar a componente crítica e reflexiva da arquitetura efêmera. Utilizando as suas palavras, “*no fundo, trata-se de uma abordagem tectónica ou urbana que, em última instância, não é apenas dirigida para a elaboração da forma e envolve empenho em modos de ação e participação alternativos - e é esta abordagem que se deverá ver como podendo vir a ter valor crítico noutras circunstâncias e contextos.*”<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Confrontar com a oitava pergunta do questionário a Pedro Bandeira, que se encontra em anexo.

<sup>15</sup> *Entrevista com Pedro Gadanho: Performance Architecture* [op. cit.]. p.84

<sup>16</sup> *Ibid.* pp.85-86





**Reações****Basileia com Bring&Nimm**

Paralelamente às reações *pós-Performance Architecture*, pretendeu-se também recolher algumas considerações sobre as ações *Bring&Nimm*, considerando ambas as situações *MAX und FIX* e *MIN und FLEX*. De forma semelhante, abordaremos as reações *Basileia com Bring&Nimm* sob a tríade acima apresentada.

Ação / Lugar

No que concerne à contextualização das ações relativamente ao local de intervenção, tanto a arquiteta Barbara Buser como a urbanista Tabea Michaelis - ambas membros da equipa *Bring&Nimm* - concordam que a intervenção, na sua forma *MAX und FIX*, consistiu numa ação ‘situada’, pois esta tinha o intuito de fazer uso de contextos existentes - da circunstância espacial, da comunidade local e das suas posses - para estimular trocas - entre pessoas, sob a forma de serviços e objetos. Já a forma móvel - *MIN und FLEX* - apesar de ainda corresponder aos seus valores iniciais, não se sustenta em situações existentes, criando, ao invés, novas situações.

No que respeita a novas potencialidades de utilização do espaço público, ambas Buser e Michaelis, concordaram que a ação *Bring&Nimm* teve a capacidade de criar novas situações de âmbito público, conseguindo-se gerar um novo ambiente de índole social, semelhante a um mercado. No entanto, Michaelis acrescenta que a ação mostrou não ser sustentável de continuar no âmbito público, e para que tal permanência acontecesse, a intervenção teria de usufruir de um espaço próprio e ser suportada por uma entidade privada.

Buser acredita que estas intervenções arquitetónicas de carácter efémero conseguiram, através de uma abordagem ‘*bottom-up*’, ecoar a uma escala mais abrangente na possibilidade de revitalização do espaço público. Michaelis corrobora com esta afirmação, clarificando que *Bring&Nimm* iguala um método de pesquisa qualitativa, que explorou de forma lúdica os conceitos de ‘pesquisa-ação’ e ‘observação participante’, pretendendo provocar uma interação imediata entre os diferentes atores. Esta interação debruçou-se sobre objetos do quotidiano e as suas histórias, e pretendeu através da ‘*Caixa de Trocas*’ estender-se ao bairro. Por princípio, esta ação não pretendeu só ativar o lugar e a sua vizinhança, mas provocar transformação.

Ação / Atores

Quanto à questão do envolvimento do utilizador, Buser refere que *Bring&Nimm* conseguiu envolver perfeitamente o público. Inúmeras pessoas exerciam diariamente, diferentes funções, como trazer, levar, trocar, limpar e organizar. Michaelis concorda com Buser, referindo que *Bring&Nimm* conseguiu trazer pessoas onde, de outra forma, não passariam tempo. Tornou-se num lugar de apropriação. Acrescenta ainda



que o fenómeno *MIN und FLEX* consiste na sua forma de resistência. A constante mudança de contexto, como desestabilizadora da rotina, permite-lhe este sucesso performativo.

Ambas Buser e Michaelis afirmam o carácter participativo das ações, referindo que o público foi envolvido na evolução de *Bring&Nimm*. A passagem de *FIX* para *FLEX* foi iniciada, passivamente, pelo público, através do uso indevido do espaço - de que é exemplo o descarte de resíduos. O tempo de *FLEX* em cada local é determinado pelos seus utilizadores, pelo seu uso ou interpretação.

Relativamente à memória ou vestígios destas provocações culturais, ambas afirmam que as ações deixaram estímulos de vivências mais sustentáveis do espaço público à comunidade residente. No entanto, referem-no como vivências ou comportamentos sociais relacionados com a atividade de trocas e com a consciência ecológica e social do que ainda é reutilizável.

Atores / Lugar

Por último, relativamente à afinidade dos diversos atores para com o lugar, do ‘antes’ para ‘após’ o período das diferentes ações Buser afirma que, enquanto delegada da ação, mudou as suas afinidades para com o local. Michaelis refere que, a propósito do momento *FLEX*, se assiste a um processo de ‘turismo à caixa de trocas’ bem ativo, no qual as pessoas fazem o percurso dos diferentes locais da ‘Caixa de Trocas’ móvel para ver o que podem encontrar. Este processo confere que também a audiência conseguiu gerar uma relação de afinidade, no entanto, tal não aconteceu em relação ao lugar, antes em relação ao conteúdo do projeto. Esta capacidade narrativa e reflexiva subjacente à intervenção *Bring&Nimm*, ao invés de despoletar reflexão sobre o espaço público à comunidade local, despertou consciências em relação à troca livre de bens.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Confrontar as opiniões da arquiteta Barbara Buser e da urbanista Tabea Michaelis - ambas membros da equipa *Bring&Nimm*, e conseqüentemente do escritório de arquitetura *Baubüro in situ* - com os questionários, que se encontram em anexo.



**Reações****O efêmero como estímulo à revitalização urbana**

As possibilidades  
do efêmero

A autora Gabriela Vaz Pinheiro refere a importância do vestígio, da memória ou do residual de um trabalho artístico *'place-specific'*, na medida que estes tendem a ser temporários.<sup>18</sup> Acrescenta que o objetivo da arte não consiste em transformar a realidade, mas de absorver vestígios de reavaliações desta, do próprio, ou da história. O residual corresponderá aos resultados finais da prática artística.<sup>19</sup> Como refere, “*as obras de arte temporárias funcionam para, e frequentemente com, a memória, e que portanto seja em nome do resíduo mais do que do objeto que elas tendem a tomar forma.*”<sup>20</sup>

Luis Santiago Baptista aponta uma analogia das ações arquitetônicas para com a prática artística *'place-specific'*, na medida que também as ações efêmeras exploram intencionalmente e criativamente o espaço urbano, como forma de intervenção e reflexão sobre a realidade vivencial contemporânea. O autor refere que a cidade é agora pensada segundo termos como ‘efêmero’<sup>21</sup>, ‘ocasional’, ‘transitório’, ‘aberto’ e ‘eventual’, em que os verbos “*questionar, apropriar, partilhar, experimentar, examinar, documentar e intervir parecem delimitar um novo campo de trabalho crítico e social, no qual a efemeridade e transitoriedade se apresentam não só como características mas também como ferramentas determinantes na compreensão e ação no espaço público contemporâneo.*”<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Cf. PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Art from place: the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions*. p.188

<sup>19</sup> Cf. Ibid. p.206

<sup>20</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Da especificidade à transferabilidade, debatendo práticas artísticas place-specific*. p.16

<sup>21</sup> O autor Luis Santiago Baptista refere que no limite todo a arquitetura pode ser considerada efêmera, e revela ainda, a sua estranheza para com uma relutância generalizada dos arquitetos em aceitar produtivamente essa lógica da efemeridade: “*A verdade é que a arquitetura continua a ser entendida essencialmente como fenómeno material e objetual pensado para a permanência. Mas mesmo que seja concebida e construída para a eternidade, a arquitetura não deixa de ser, por natureza, efêmera. A sua ideia conceptual esmorece e dissemina-se. A sua materialidade física decai e transforma-se. A sua apropriação humana muda e adapta-se. É por isso deveras estranho que a arquitetura continue a revelar tanta dificuldade em interiorizar produtivamente essa lógica da efemeridade.*”

BAPTISTA, Luis Santiago – *Produções efêmeras, Entre a condição nómada e as práticas de acção urbana*. p.6

<sup>22</sup> Ibid. p.7



O autor Pedro Gadanho refere que o campo arquitetónico se está a aproximar do artístico pelo seu carácter de iniciativa, e será exatamente a efemeridade que permite a experimentação necessária para essa transformação de atitudes e modos de atuar.<sup>23</sup>

Também o autor Mário Caeiro corrobora Gadanho no sentido em que o efémero, enquanto categoria instrumental, está na base de uma disponibilidade para a interpretação projetual da intervenção urbana. Assim, quando integrado no projeto, o efémero assenta na experimentação, no risco e na imponderabilidade.<sup>24</sup>

Já o autor Markus Bader sublinha a importância desta ferramenta enquanto categoria essencial em projetos de transformação, quando encarados como um processo. “*Deve-se evitar chegar a resultados finais em fases muito iniciais do trabalho.*”<sup>25</sup> Reforçando que as situações experimentais, embutidas nos processos ‘*learning by doing*’, são possibilitadas exatamente pelo seu carácter efémero.<sup>26</sup>

O arquiteto Santiago Cirugeda defende que o efémero permite atuar de forma muito mais rápida, comparativamente a soluções que dependam de uma gestão política e burocrática. Esta qualidade encontra-se, muito frequentemente, em situações de precariedade - de economias reduzidas e falta de recursos -, onde os conceitos de reciclagem, ocupação, autoconstrução, participação e ativismo são embutidos nestas intervenções efémeras. Enquanto ferramenta, gere situações de crítica e procura produzir pressão sobre ‘modelos obsoletos’ de construção da cidade.<sup>27</sup>

O autor Philipp Oswald refere que o uso temporário pode ser considerado uma ferramenta de reabilitação, que pode ocorrer aquando situações de apropriação informais.<sup>28</sup> Contrapondo ao conceito de ‘pós-arquitetura’ - que compreende tarefas aquando a construção, no sentido convencional de arquitetura -, o autor refere o efémero como ferramenta necessária à ‘pré-arquitetura’ - que incide sobre a produção do desejo e a imaginação de novos edifícios possíveis -, como um conceito que inclui a formação dos usos, dos clientes de construção e do financiamento.<sup>29</sup>

O processo, acima mencionado por Philipp Oswald, é denominado mais convencionalmente por ‘*tactical urbanism*’ [urbanismo tático]. *Gehl architects* descrevem-no como iniciativas temporárias que, quando integradas enquanto parte de um mais amplo processo de desenho urbano, conseguem atuar como consulta pública, e por esta razão, tornar o processo mais inclusivo, eficaz, envolvente e eficiente.<sup>30</sup> O urbanismo tático tem, por um lado, a capacidade de rapidamente ativar espaço em desuso, e por outro, o potencial de informar processos de planeamento urbano de longo termo, orientando-os no sentido de projetos urbanos permanentes de maior sensibilidade.<sup>31</sup>

<sup>23</sup> Cf. *Entrevista com Pedro Gadanho: Performance Architecture* [op. cit.]. pp.86-87

<sup>24</sup> Cf. *Entrevista a Mário Caeiro: “Perspectivas críticas: arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários”* p.28

<sup>25</sup> *Entrevista a Markus Bader: “Perspectivas críticas: arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários”* p.37

<sup>26</sup> Cf. *Ibid.* p.37

<sup>27</sup> Cf. *Entrevista a Santiago Cirugeda: “Perspectivas críticas: arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários”* pp.38-39

<sup>28</sup> Cf. *Entrevista a Philipp Oswald: Reabilitações Urbanas, Perspectivas críticas.* p.24

<sup>29</sup> Cf. *Ibid.* pp.26-27

<sup>30</sup> Cf. *architects, Gehl – Urban Prototyping – exploring temporary and permanent.*

<sup>31</sup> Cf. LEWIS, Jordan – *Adapting underutilized urban spaces, facilitating ‘hygge’.*





No seguimento deste conceito de ‘urbanismo tático’, o *studio urban catalyst*<sup>32</sup> tinha já anteriormente declarado que o uso temporário pode atuar como um ‘catalisador urbano’. Os usos temporários consistem numa forma de reclamar os espaços vazios dos meios urbanos, podendo, mais tarde, torná-los em partes bem-sucedidas, inclusivas e inovadoras da cultura urbana contemporânea. Estes usos não emergem acidentalmente, são reclamados como nichos ou realidades paralelas, não reguladas por modelos urbanos, desenvolvendo-se a partir de investimento mínimo, podendo reciclar ou apropriarem-se de estruturas e / ou espaços existentes - cujos processos são denominados por ‘urbanismo leve’. Estes ambientes de experimentação podem originar novas culturas e economias, e até mesmo empresas emergentes. Os agentes que iniciam estes usos temporários ‘constroem pontes’ entre os diferentes ambientes dos usuários - podendo estes variar entre empresas emergentes, migrantes, ‘refugiados do sistema’, desistentes e ativistas ‘part-time’. Estes ‘clusters’ de usos temporários permitem a criação de redes sociais entre os mesmos.

As táticas de uso temporário podem, ou não, impulsionar futuros desenvolvimentos, podem consolidar-se no sentido de se tornarem permanentes, podem simplesmente sobreviver tirando partido de recursos e potencialidades do local durante um período de tempo determinado, ou podem funcionar como ocupações informais de carácter político. Estas táticas lidam de forma rápida com situações em constante mutação, tornando-se num importante recurso urbano que consegue jogar com estratégias alternativas ao desenvolvimento urbano ‘orientado pelo capital’, oferecendo novos modelos de ação, onde os convencionais se provam desadequados. Num contexto de estagnação económica, o uso temporário de espaços em desuso - baseando-se numa apropriação de baixo-custo, intercâmbio não-monetário, e experiência programática - pode gerar novas atividades, em que algumas poderão mesmo ter consequências a longo prazo. O *studio urban catalyst* acrescenta que estes usos temporários poderão contribuir para a ‘redescoberta’, ou redefinição programática dos locais de intervenção, sendo que os novos usos permanentes mais frequentes se debruçam sobre cultura, serviços e lazer. Para além da sua duração, os usos temporários poderão mesmo provocar um forte impacto sobre o capital sociocultural das cidades, e ainda, funcionar como incubadoras de novos tipos de formação profissional.<sup>33</sup>

*Space Buster,*  
de *Raumlabor*

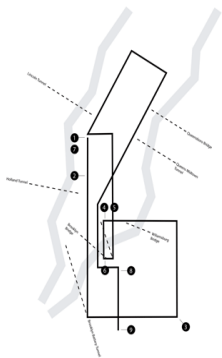
Os *Raumlabor* consistem num coletivo de arquitetura sediado em Berlim, que se dedica a reavivar e recuperar os espaços esquecidos ou negligenciados da cidade, rentabilizando detalhes contextuais com o objetivo de encontrar novas possibilidades de uso. Este coletivo costuma distribuir-se em equipas, atuando localmente, num processo mútuo que educa ambas as partes - os arquitetos e a população local -, cujo resultado pretende responder diretamente às necessidades e aos desejos da comunidade. O trabalho dos *Raumlabor* tem obtido resultados sustentáveis, contudo não no sentido de permanência, na medida em que o seu trabalho é maioritariamente

<sup>32</sup> O *studio urban catalyst* produziu a plataforma *on-line* ‘*Templace*’, com o intuito de informar todos os agentes interessados, oferecendo informação especializada, conselhos e serviços específicos sobre usos temporários. Esta plataforma contém parte da investigação sobre usos temporários nas cidades europeias, realizada em parceria com a Universidade de Berlim. O endereço da plataforma é [www.templace.com](http://www.templace.com).

<sup>33</sup> Cf. *catalyst, Studio urban – Urban Catalysts, Strategies for temporary uses – potential for development of urban residual areas in European metropolises.*

**SPACE  
BUSTER**  
NEW YORK

- 16.01.  
SOFT OPENING  
under the High Line  
300 RICKS St. 10th Ave. Chelsea
- 17.04.  
OVERSAGE  
Storefront sandwiches  
Grandwood Plaza
- 18.04.  
DANGER PARTY  
Old American Can Factory  
Greenwich Brooklyn
- 21.04.  
TALKS  
raumlabor lectures  
Gardner Wharff Planning Building  
with a walk to  
FRAGMENTAL MUSEUM  
OPEN HOUSE  
Reinholdisch - lectures  
CSI Cultural Center
- 22.04.  
EXHIBITION LIFE  
Workshop presented by  
Alex Taylor + John Russell  
CSI Cultural Center
- 23.04.  
BOOK DESIGNER  
Bookstore design + books  
The Academy is located  
underneath Manhattan Bridge
- 25.04.  
TOUCH THE SKIN +  
TOUCH THE  
Firm and of videos on  
Modern Architecture  
under the High Line  
300 RICKS St. 10th Ave. Chelsea
- 25.05.  
DISCOURAGED WORKSHOP +  
POETRY SLAM  
Park Ave. near Washington Ave and  
1st Street under the BOE
- 26.04.  
PASSAGE  
Barnard party  
33 Flatbush Ave. Brooklyn



raumlaborberlin

Storefront for Art  
and Architecture



77. Rota e calendarização de *Space Buster*  
78. *Space Buster* de Raumabor, 2009

temporário e transportável - qualidades que pretendem responder a uma cidade contemporânea, que consideram como um organismo vivo, flexível e em constante mutação.<sup>34</sup>

Markus Bader, um dos arquitetos dos *Raumlabor* refere que, ao promoverem espaços abertos, permitindo utilizações diversificadas, uma cidade pode ativar as esferas vivenciais e as necessidades dos seus habitantes. Os espaços abertos tornam-se num argumento para uma nova abordagem ao urbanismo que envolva menos controlo e mais processo, cujo papel dos urbanistas não seria o de determinar resultados finais, mas o de criar e manter as condições básicas para a apropriação. Esta premissa consiste na nova tarefa dos especialistas do espaço de forma a repensar os potenciais futuros urbanos, e as formas para os atingir. O trabalho dos *Raumlabor* é orientado por esta nova abordagem urbanista tendo como objetivo abrir processos de desenvolvimento a longo prazo que ficam abertos a abordagens indutivas, perspetivando a transformação temporária de lugares.<sup>35</sup>

Um projeto exemplo que demonstra este processo de transformação temporária de lugar é *Space Buster*, que teve lugar em Nova Iorque, em 2009. Este projeto teve o objetivo de explorar o espaço público de Nova Iorque, atuando como um transformador do seu espaço arquitetónico e social. O *Spacebuster* foi construído com base numa carrinha e num grande espaço insuflável que sai da parte de trás da mesma, onde cabem cerca de 80 pessoas. O acesso à bolha efetua-se pela porta de passageiros, descendo nas traseiras da carrinha por uma rampa até chegar ao espaço insuflado. A bolha é mantida por pressão de ar gerada por uma ventoinha por debaixo da rampa. Esta membrana envolvente é translúcida, atuando como uma fronteira semipermeável entre o público e o mais privado. Esta bolha pôde servir diversos programas, tendo sido mobilada com secretárias, cadeiras, mesas de refeição, em diferentes esquemas de organização. Dado que a estrutura da bolha consiste num material flexível, facilmente se adaptou aos diversos contextos envolventes. O *Spacebuster* albergou vários eventos que emergiram de parcerias entre *Raumlabor*, a *Storefront for Arts and Architecture* e diferentes associações artísticas locais, organizações sem fins lucrativos e comunidades. A mistura de formatos mais formais com eventos diários mais informais e acessíveis criaram oportunidades de visibilidade das relações das pessoas com o espaço urbano assim como uma grande quantidade de fronteiras invisíveis, dentro da cidade, que moldam o espaço social e construído.<sup>36</sup>

De 16 a 26 de abril de 2009, durante dez noites consecutivas a viajar por Manhattan e Brooklyn, os nova-iorquinos assistiram a *workshops*, palestras, viram filmes, testemunharam *performances*, comeram, beberam, conversaram, ouviram música em parques de estacionamento, por baixo de autoestradas, sob a ‘High Line’, em fábricas abandonadas, fazendo uso deste dispositivo de redescoberta e reapropriação da cidade, experimentando-a coletivamente. Uma das notáveis qualidades de *Spacebuster* é que em virtude da sua humilde construção de baixo-custo, consegue libertar-se das autoridades convencionais da arquitetura, representando uma nova abordagem de urbanidade, centrada no comportamento das pessoas, em vez da composição do edificado, conseguindo desta forma, transformar qualquer um dos espaços inóspitos,

<sup>34</sup> Cf. BLAYLOCK, Sara – *Laboratório Espacial – Raumlabor*. pp.63-64

<sup>35</sup> Cf. BADER, Markus – *Experiências Participativas - Perspectivas críticas*. pp.39-40

<sup>36</sup> Cf. *Projeto Spacebuster*. p.92



abandonados e em desuso da cidade em lugares de encontro, e em temporários nós de vitalidade.<sup>37</sup>

Sustentabilidade  
sociocultural

“Ao fim e ao cabo, quando perguntamos se a arquitetura é sustentável, não deveríamos perguntar de modo mais amplo se a sociedade que a acolhe é sustentável?”<sup>38</sup> Sustentabilidade<sup>39</sup> na arquitetura é pois a temática sobre a qual o autor Luís Santiago Baptista se interroga, formalizando de imediato uma resposta: “Hoje quando se fala em arquitetura sustentável não se fala apenas no projeto arquitetónico, com a sua vertente técnica e tecnológica, mas igualmente no processo cultural e social que o envolve, salientando a sua dimensão mais política e profissional. Num certo sentido, a ética começa a sobrepor-se à técnica.”<sup>40</sup>

De forma a esclarecer esta resposta de Luís Santiago Baptista, torna-se conveniente focar primeiramente na noção de ‘processo cultural e social’ que o autor menciona.

As autoras Sarah Bonnemaison e Ronit Eisenbach referem que as instalações, que têm lugar no espaço público, têm a capacidade de chegar a uma audiência diversificada, gerando debate sobre o meio construído.<sup>41</sup>

Para além do debate, a autora Cláudia Carvalho acredita que as intervenções artísticas e culturais promovem cidadania<sup>42</sup> e participação cívica. A participação ativa dos agentes locais na criação cultural é incentivada pela abordagem a temas do quotidiano das populações locais, cruzando-os com preocupações estéticas nas diferentes formas de expressão artística e a vários níveis de cultura, reforçando, assim, a receção destas práticas culturais através dum sentido de democratização, promovendo a necessidade de ação e participação individual - já que todos os intervenientes são agentes de cultura - para a promoção de uma cidade, região ou local.<sup>43</sup>

Com o propósito de obter comunidades sustentáveis, a autora Nancy Duxbury refere que as intervenções em espaços públicos comuns, aliadas a estratégias de participação, podem desempenhar um papel importante na efetivação de mudanças culturais positivas, podendo estimular a participação pública na transformação dos meios

<sup>37</sup> Cf. GRIMA, Joseph – *The Spacebuster in NYC*.

<sup>38</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Práticas sustentáveis, Ente a investigação tecnológica e a transformação cultural*. p.6

<sup>39</sup> A propósito da noção de sustentabilidade, o autor Miguel Amado refere que o seu principal valor consiste na assunção do princípio de utilizar e garantir a disponibilidade para a fruição futura dos recursos pelas gerações vindouras. Este conceito tem de ser considerado de forma transversal às diferentes áreas onde se desenvolve atividade humana. O autor acrescenta que tem vindo a constatar que esta temática tem contribuído para um aumento da participação da população nos diferentes processos e, em simultâneo, à compreensão da responsabilidade individual pelas consequências de efeitos globais resultantes da sua ação.

Cf. *Entrevista a Miguel Amado: perspectivas críticas*. pp.26-27

<sup>40</sup> BAPTISTA, Luís Santiago – *Práticas sustentáveis, Ente a investigação tecnológica e a transformação cultural*. p.7

<sup>41</sup> Cf. BONNEMAISON, Sarah; EISENBACH, Ronit – *Installations by Architects, Experiments in Building and Design*. p.14

<sup>42</sup> A autora Cláudia Carvalho refere que o conceito de ‘cidadania’ pode ser entendido como um processo em permanente construção, refletindo a interligação entre ‘indivíduo’ e ‘estado’, no sentido da participação de uma comunidade.

Cf. CARVALHO, Cláudia – *Práticas culturais de cidadania nas fronteiras entre o local e o global: a associação cultural e recreativa de Tondela*. p.109

<sup>43</sup> Cf. *Ibid.* pp.114-115



urbanos, e comunidades neles situadas, em lugares mais sustentáveis.<sup>44</sup> Acrescenta ainda que a incorporação de abordagens artísticas e de considerações culturais, tendo em vista uma maior sustentabilidade e resiliência locais, constitui já uma prática emergente, que conta com o aparecimento de cada vez mais redes ‘translocais’ de partilha de conhecimentos e coaprendizagem.<sup>45</sup>

No entanto, com o intuito de desenvolver estes terrenos colaborativos entre atores delegados e audiência participativa, o autor Garret-Petts preconiza a necessidade de esforços continuados, no que concerne à experimentação e autorreflexão. O autor refere que, quanto menor for a escala da comunidade, maior será o impacto da intervenção. Este facto deve-se ao capital criativo da comunidade em termos de capacidade de construção cultural, revendo-se em fatores como as redes sociais, o nível de compromisso dos cidadãos, a valorização e apreciação comunitária pela arte, e tanto o desenvolvimento infraestrutural formal como informal.<sup>46</sup>

O autor Javier Fraga Cadórniga acredita que estas intervenções contribuem para melhorar a qualidade dos meios urbanos e, por conseguinte, das sociedades que neles residem, numa perspetiva de criação de comunidades mais sustentáveis. Para o autor, as noções de ‘construção coletiva’, ‘apropriação espacial’ e ‘capacitação’ atuam enquanto animadores que permitem às comunidades construir e gerir os seus espaços comuns e, desta forma, criar consciência coletiva do espaço público, em prol da sua sustentabilidade, tanto sob o prisma social como económico. A transformação do espaço público é tida como um elemento essencial na coesão social. Utilizando as possibilidades de comunicação artística, o espaço público pode tornar-se não só num espaço que estimula encontros espontâneos entre habitantes, mas pode também criar novas relações entre habitantes e técnicos - num sentido de participação - que irá contribuir para a criação de comunidades mais coesas, e consequentemente mais sustentáveis.<sup>47</sup>

A autora Paula Benítez reforça que o sentido de participação acima referido, consegue indiciar sustentabilidade social. A autora refere que a melhor forma de garantir apropriação, manutenção e durabilidade de um espaço, consiste em envolver as pessoas que nele irão habitar nos seus processos de gestação, negociação e construção. Deste ponto de vista, as práticas arquitetónicas sustentáveis, ainda antes de lidarem com aspetos ambientais, técnicos ou económicos, devem ser alimentadas e fundadas nas vivências quotidianas locais.<sup>48</sup>

O arquiteto Santiago Cirugeda Parejo refere que o aspeto mais importante do espaço comum não consiste nas suas dimensões físicas ou materiais, mas antes no significado que representam para a comunidade que o habita. Reforçando o que Garret-Petts refere como ‘esforços continuados’, Cirugeda clarifica que nem tudo é alcançado com

<sup>44</sup> Cf. DUXBURY, Nancy – *Da «arte na rua» à construção de comunidades mais sustentáveis*. p.27

<sup>45</sup> Cf. Ibid. pp.31-32

<sup>46</sup> Cf. GARRETT-PETTS, W. F. – *Art in the public sphere: what artists and community partners say about «artistic research» and the artistic animation of smaller communities*. pp.72-73

<sup>47</sup> Cf. CADÓRNIGA, Javier Fraga – *The complex city, participation and art: toward more sustainable communities*. pp.172-173

<sup>48</sup> Cf. BENÍTEZ, Paula V Álvarez – *Inaugurated under construction: decoding architectonic activity*. p.27





ocupação e autoconstrução, pois o uso contínuo do espaço público comum torna-se necessário à sua sobrevivência.<sup>49</sup>

Também a autora Gabriela Vaz Pinheiro refere que os processos sociais associados às vivências dos lugares - que de forma semelhante a Cirugeda, acredita que constituem o seu garante de continuidade -, deveriam preceder os projetos de reabilitação, para que desde o início do processo se permitisse estabelecer, clarificar e responsabilizar os agentes locais para uma urbanidade participada.<sup>50</sup> A autora defende que a arte contribui para a sustentabilidade social, porque consegue expor fissuras que existam dentro dos processos de regeneração, para que estes possam progredir.<sup>51</sup>

Santiago Baptista refere que a imagem convencional da cidade reabilitada, na sua lógica infraestrutural, esconde as falhas, os intervalos e os interstícios - a que Pinheiro alude - que atravessam e contribuem decisivamente para a vida das cidades. Os processos de reabilitação não correspondem meramente às estruturas físicas existentes, permanentes e materiais, mas igualmente às realidades sociais e culturais, de carácter mutável e dinâmico.<sup>52</sup> O autor acrescenta que, ao considerar a reabilitação urbana na atualidade, devemos expandir o seu campo para além dos centros urbanos, e os seus interesses da materialidade física para a realidade vivencial, social e cultural.<sup>53</sup>

Para o arquiteto e urbanista Nuno Portas, as ações de arranque nos projetos urbanos são concebidas como ‘catalisadoras’, o que supõe que os projetistas consigam incorporar na organização e dimensionamento dos espaços, os padrões de comportamento relevantes e, quando possível, os próprios atores sociais envolvidos. Em especial, nos projetos com objetivos de regeneração, o espaço coletivo tem sido pensado como espaço-entre-edifícios, significativo em si próprio, e funcionalmente autónomo em relação aos espaços dedicados que virá a suportar ou servir e, como tal, com uma longa duração - utilizando a expressão do arquiteto - ‘potencialmente superior à do edificado’.<sup>54</sup>

*Passage 56,  
de Atelier  
d'Architecture  
Autogérée*

Em 2001, Constantin Petcou e Doina Petrescu fundaram o *Atelier d'Architecture Autogérée (aaa)*, uma rede interdisciplinar que se debruça sobre os aspetos culturais, sociais e políticos do fenómeno urbano. Paralelamente à sua investigação teórica, estes autores desenvolvem projetos práticos para equipas interdisciplinares e autónomas.<sup>55</sup> Focando-se em temas como a escassez de recursos, o desemprego e a poluição, estas equipas trabalham para desenvolver alternativas às intervenções governamentais de

<sup>49</sup> Cf. PAREJO, Santiago Cirugeda – *Colective Architectures*. p.45

<sup>50</sup> Cf. *Entrevista a Gabriela Vaz Pinheiro: Reabilitações Urbanas, Perspectivas críticas*. p.31

<sup>51</sup> PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Da especificidade à transferabilidade, debatendo práticas artísticas place-specific* [op. cit.]. p.13

<sup>52</sup> Cf. BAPTISTA, Luís Santiago – *Reabilitações Urbanas, Os novos desafios infra-estruturais, programáticos e morfológicos*. p.6

<sup>53</sup> Cf. *Ibid.* p.7

<sup>54</sup> Cf. PORTAS, Nuno – *Regeneração e projectos urbanos*. pp.172-173

<sup>55</sup> Desde 2008, *aaa* participa no projeto de investigação *R-Urban* que trabalha sobre a criação de redes de espaços autossuficientes e arquiteturas ecológicas, através de circuitos fechados de produção e distribuição. Em contraste com os seus projetos anteriores, *R-Urban* - cujo nome se refere aos princípios por trás da iniciativa, sendo eles, reduzir, reutilizar e reciclar - consiste num conceito que não é geograficamente fixo.

Cf. *Atelier d'architecture autogérée, R-Urban: Reduce, Reuse, Recycle*. p.102



78 | 79. Passage 56 de Atelier d'Architecture Autogérée, 2005

estratégia 'top-down'. Ao envolverem a população local, *aaa* pratica uma forma de arquitetura social e participativa.<sup>56</sup>

Os autores Petcou e Petrescu referem que desenvolvem 'táticas urbanas' que acompanham micro processos e possibilitam ruturas dentro dos contextos urbanos estandardizados - normalmente regulados por economias privadas ou políticas centralizadas. Estas políticas tornam-se incompatíveis com o global, o informal e as mobilidades multiculturais que caracterizam o quotidiano das metrópoles. *aaa* encoraja a reapropriação de espaços abandonados, e a criação de novas formas de urbanidade pelos residentes locais através de projetos reversíveis e práticas experienciadas do quotidiano, tirando partido dos seus conhecimentos e capacidades. Uma arquitetura autogerida consegue estimular *assemblage* e redes de indivíduos, desejos e diferentes maneiras de 'fazer'. Este tipo de arquitetura não corresponde a uma prática liberal, pressupondo antes de novas formas de associação e colaboração, baseadas no intercâmbio e reciprocidade.<sup>57</sup> *aaa* desenvolve ferramentas que incluem, entre outras, redes 'translocais', processos catalisadores, arquiteturas nómadas, 'assemblages ecológicas', espaços autónomos e plataformas para a produção cultural, e visibilidade local.<sup>58</sup>

O projeto *Passage 56* situa-se no 20º *arrondissement* de Paris, num anterior local de passagem numa zona residencial muito densa e socialmente problemática. Com o intuito de criar um espaço coletivamente gerido, formou-se uma parceria entre uma enorme diversidade de agentes - a administração pública, as organizações locais, os profissionais e os residentes - e organizou-se um processo de consulta pública. Estas consultas à comunidade local foram acontecendo desde o início do projeto - dezembro de 2005 -, através de um processo participativo, no qual se usaram instalações temporárias, aparelhos móveis e eventos públicos. O projeto foi sendo elaborado gradualmente, ao longo de sucessivos acordos coletivos, cuja construção foi realizada a custos reduzidos por uma equipa de jovens locais envolvidos num programa de formação em eco construção. O lote de 200 m<sup>2</sup> foi pensado como um interstício ecológico onde se encontra um jardim coletivo, um pequeno edifício de madeira - de cobertura verde e sustentado a energia solar -, casas de banho secas, um coletor de águas pluviais, áreas de cultivo, coletores de sementes e abrigos para pássaros. Os ciclos ecológicos estão de tal forma confinados ao local, que o espaço produz e recicla a maior parte do que consome, como a água, fertilizante, comida, energia. Atualmente, a *Passage 56* é gerida de forma coletiva por um grupo de residentes que vão organizando as atividades que lá ocorrem semanalmente, como a jardinagem, projeções, debates, entregas de comida biológica e encontros entre a vizinhança. Este espaço exemplifica a emergência de novas possibilidades de construção de espaço público que, ao invés de culminarem na construção de edificado, sejam desenvolvidos como produção social, cultural e política.<sup>59</sup>

A noção de  
'sustentabilidade'  
em *Performance  
Architecture* e  
*Bring&Nimm*

Após esta abordagem à sustentabilidade sociocultural, regressamos às ações resultantes de *Performance Architecture* e *Bring&Nimm*, com o intuito de averiguar se

<sup>56</sup> Cf. Ibid. p.102

<sup>57</sup> Cf. Autogérée, Atelier d'Architecture – *URBAN/ACT, A handbook for alternative practice*. p.143

<sup>58</sup> Cf. Ibid. p.147

<sup>59</sup> Cf. *Projeto de atelier d'architecture autogérée, Espaço Cultural Ecológico 'Passage 56', Paris*. p.76



estas conseguiram promover a dita sustentabilidade, e por conseguinte, estimular um processo de revitalização urbana.

Segundo o *Relatório Final da Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura*, um dos dois principais objetivos da candidatura de Guimarães a *Capital Europeia da Cultura* consistia em valorizar e estimular o envolvimento da população em todas as fases do projeto, da conceção à execução do programa, reforçando a participação e estimulando a criação de redes de cooperação e cocriação no tecido social.<sup>60</sup> Acrescenta ainda, “o presente enfoque configura um dos aspetos mais relevantes e mais bem conseguidos da atividade programada. As intervenções urbanísticas [das quais, mencionando mais à frente no relatório, incluem os cinco projetos de intervenção urbana temporária e participativa em causa] em articulação com diversas manifestações de carácter imaterial e de forte simbolismo resultam de uma atitude que a *Capital Europeia da Cultura* assumiu, concebendo a cidade como um ponto de encontro, atribuindo ao espaço público um papel transversal e unificador. Percebe[ndo] a cultura como motor de regeneração urbana.”<sup>61</sup> Esta análise retrospectiva realizada pela Universidade do Minho aborda exatamente nesta noção de sustentabilidade sociocultural.

Também o arquiteto Pedro Bandeira acredita que estas intervenções conseguiram fomentar uma maior interação social entre a comunidade residente de Guimarães.<sup>62</sup>

Quanto a *Bring&Nimm*, Buser acrescenta que se conseguiu despoletar interação social, tanto no bom sentido - quando as pessoas falavam, se ajudavam e divertiam - como no mau - aquando discussões e confrontações. Contudo ambas as formas, em harmonia ou confrontação, não deixam de integrar o domínio social. Já Michaelis acredita que tenham havido pessoas que se conheceram no espaço da ação formando laços sociais mais duradouros, acrescentando ainda que, tal não tenha acontecido, a troca anónima de objetos não deixa de ser uma forma de interação.<sup>63</sup> Em entrevista a um periódico *on-line* de Basileia, Michaelis refere que foram criadas redes sociais que ultrapassam barreiras culturais, e exemplo disso é que os ajudantes de *Bring&Nimm* continuaram a ajudar-se mutuamente no que respeita a questões quotidianas, e parte dos mesmos continuam ainda a reproduzir o conceito de *Bring&Nimm* - claro que numa escala muito mais pequena, reduzindo a ‘Caixa de Trocas’ a uma mesa - todos os sábados na feira de Tellplatz, localizada no bairro de Gundeldingen.<sup>64</sup>

Tanto relativamente às ações resultantes de *Performance Architecture* como de *Bring&Nimm*, parece ter-se conseguido promover interação social entre o público, ou por outras palavras, criaram-se ‘palcos de sociabilidade’, e por conseguinte, estabeleceu-se uma forma de sustentabilidade urbana.

O arquiteto Pedro Gadanho acredita que este tipo de intervenções efémeras ocorre, muitas vezes, como um substituto de situações prementes, devido a incapacidades

<sup>60</sup> Cf. Minho, Universidade do – *Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura – Impactos económicos e sociais – Relatório Final*. p.84

<sup>61</sup> Ibid. pp.106-107

<sup>62</sup> Confrontar com a sexta e décima perguntas do questionário a Pedro Bandeira, que se encontra em anexo.

<sup>63</sup> Confrontar com a sexta pergunta dos questionários a Barbara Buser e a Tabea Michaelis que se encontram em anexo.

<sup>64</sup> Cf. *Aus für den Tauschkasten – er war zu erfolgreich*.



financeiras e de gestão do Estado para com as mesmas. Contudo, na situação de não haver a possibilidade de uma intervenção mais durável, Gadanho considera que, ainda assim, será útil a realização de uma ação temporária, particularmente se possuir uma capacidade crítica de chamada de atenção, e também se contribuir para a ‘capacitação’ ou autoestima das populações, comunidades ou destinatários. Embora não tenham um carácter de permanência, estas situações não deixam de despoletar uma dimensão de sustentabilidade social.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Confrontar com conversa, via *e-mail*, com o arquiteto Pedro Gadanho, que se encontra em anexo.





### ***Em jeito de conclusão, precisamos de mais ação!***

No início do presente estudo, exploraram-se as relações multidirecionais entre lugar, ação arquitetónica e atores. Tomando o espaço público como lugar social e de participação pública, as intervenções *'site-specific'* são convenientemente substituídas por *'place-specific'*. Vaz Pinheiro propõe mesmo o termo *'situations'* - de Claire Doherty -, na medida em que estas intervenções ecoam os múltiplos significados contextuais de um dado lugar e período temporal. Propôs-se, por isso, uma substituição da tríade 'sítio (*'site'*) / obra / observador' - que orientava a obra de arte minimalista nos finais da década de 1960 - para 'lugar (*'place'*) / obra ('situada' pelo sujeito múltiplo e pelo lugar social) / sujeito múltiplo (artistas, e audiência observadora e participativa)'.

Com o intuito de confirmar que esta tríade relacional se podia rever tanto em intervenções de carácter artístico como arquitetónico, foram exploradas as dissonâncias - retratadas pela ansiedade híbrida disciplinar - e interseções entre estas duas disciplinas - que se revelam na conquista comum de participação ativa do público, aquando a década de 1970. Por conseguinte, verificou-se que a arte se aproximou à arquitetura, saindo dos museus e originando o 'artista público' - cujas obras se passaram a caracterizar por uma estética processual e conceptual -, e a arquitetura, por sua vez, aproximou-se à arte, nos processos de curadoria e nas instalações arquitetónicas, na procura de valores estéticos, de dimensão crítica e do *'status'* do reconhecimento, próprios da disciplina artística. A tríade acima referida passou então a ter lugar na transdisciplinaridade entre Arte e Arquitetura, inerente às recentes práticas arquitetónicas, que de forma análoga às das décadas de 1960 e 1970, se libertaram dos convencionalismos dos códigos arquitetónicos, apropriando-se da arquitetura do 'código aberto' caracterizada por uma hibridização disciplinar.

Estas abordagens transdisciplinares das denominadas 'práticas emergentes' resultam na maioria das vezes em performances arquitetónicas. A capacidade performativa destas intervenções pressupõe a envolvência do utilizador da arquitetura enquanto participante ativo - que segundo Isabel Carlos - podem definir-se tanto num registo de cumplicidade como de anti cumplicidade. A experiência espacial - retratada na 'arquitetura-evento' de Bernard Tschumi - aliada à capacidade de envolvimento do público - herdada da *'performance art'*, com especial ênfase na década de 1970, - e à capacidade crítica - enquanto legado das 'arquiteturas de papel' - proporcionam às performances arquitetónicas a capacidade de imaginação e transformação dos ambientes urbanos, tornando-as num passo preliminar de um processo arquitetónico. São a efemeridade e componente crítica e reflexiva das performances arquitetónicas



que as distinguem dos convencionais projetos de arquitetura. Pedro Gadanho define dois tempos de ‘arquiteturas de performance’. O primeiro com maior ênfase na década de 1970, corresponde às ‘arquiteturas reativas’ que se caracterizam por práticas disciplinares contestatárias, que questionam e alteram as perceções do contexto urbano enquanto uma reflexão política mais ampla. Já o segundo tempo, da nossa contemporaneidade, é qualificado por experiências coletivas e políticas da arquitetura, como crítica institucional à prática convencional da disciplina. Aceitando a arquitetura como produção cultural, e considerando que o carácter performativo contribui para a possibilidade de crítica, significa, no âmbito arquitetónico, produzir comentário às transformações sociais e culturais.

Aliando as ‘arquiteturas de performance’ ao conceito de agenciamento em arquitetura, - enquanto voluntariedade e potencial transformador -, resultam nas denominadas - pelos autores Nishat, Schneider e Till - ‘outras maneiras de fazer arquitetura’, enquanto práticas colaborativas de construção espacial do espaço público urbano. O atributo de ‘ação’ prende-se com a componente contestatária e proativa destas práticas colaborativas - que procuram abranger uma multiplicidade de agentes construtores espaciais que contribuem de forma transdisciplinar - como meio para desencadear ações propositivas na produção espacial. Ao recorrer à ação arquitetónica, estes agentes múltiplos pretendem incitar à reflexão sobre o espaço público urbano enquanto espaço social, e a renovação das dinâmicas socioculturais, encorajando a apropriação do espaço pela comunidade local. Estas práticas urbanas funcionam como ações táticas, que recorrendo a suaves competências profissionais e artísticas e estruturas informais cívicas, têm a capacidade de transformar os ‘vazios urbanos’ temporariamente de forma ‘situada’, tentando adaptá-los à dimensão sociocultural existente.

Estes ‘vazios urbanos’, ou interstícios sociais urbanos, cujo estado de incompletude também significa possibilidade de mudança, constituem o foco de atuação das ações arquitetónicas pretendendo ocupá-los e transformá-los temporariamente. Com o intuito de despoletar reflexão sobre o significado do espaço público e as possibilidades de apropriação do mesmo, de forma a valorizá-lo e aos usos coletivos, funcionam numa lógica ‘*bottom-up*’, servindo assim em primeiro plano o habitante, e substituindo o papel totalitário do arquiteto por um ‘agente espacial’ de envolvimento participativo. Estes agentes recorrem ao conceito de ‘*dérive*’, ou o conceito de ‘andar’ enquanto uma condição operativa, entendendo-o assim como uma metodologia que permite uma leitura e ‘escritura’ do espaço simultâneas, como uma ação capaz de elucidar os problemas da cidade e expandir o campo disciplinar da arquitetura.

Estas ações têm a capacidade de dinamizar as relações socioculturais do local de intervenção, intervindo nos ‘vazios’ socioculturais e zelando pelo envolvimento e participação dos habitantes da comunidade local, pretendendo simultaneamente servi-los. Ao envolver os membros da comunidade no processo de produção espacial, estas ações conseguem despoletar uma sensação de posse à comunidade local, e conseqüente cuidado com o projeto. Estes processos participativos funcionam como mecanismos de incorporação da cidadania nos processos urbanos. Promover a participação torna-se um dever ético do arquiteto, retomando este agente como crítico social e ativista, e transformando ‘o protagonista fundamental’ - expressão de Giancarlo de Carlo para designar o usuário da arquitetura -, enquanto sujeito



autónomo no processo de planeamento, primando por uma partilha autoral entre os agentes de produção espacial.

Quando um plano urbano se encontra num momento de rutura ou transição sem possibilidades de construir uma ação sustentável para a comunidade, estas ações colaborativas, ou ‘negociações urbanas’, operam enquanto ações intersticiais que envolvem a comunidade num processo de criação de narrativas urbanas. A produção social de ‘desejo’ com estas atividades efémeras trará consigo um sentido coletivo de posse. A co-apropriação do espaço público está conectada à noção de sustentabilidade social, no sentido em que se a comunidade local estiver diretamente conectada ao espaço público, esta irá usá-lo com respeito, conseguindo-se assim estimular um compromisso a longo prazo de cidadania e participação cívica. Como refere Tiago Hespanha, não se pode criar cultura, pois esta existe onde e quando haja interação entre pessoas. Contudo, podem ser provocadas intervenções culturais, isto é, situações que intensifiquem as relações sociais, criando novas dinâmicas de troca e comunicação, reforçando assim a coesão sociocultural de um contexto.

O carácter efémero destas intervenções culturais quando encarado enquanto categoria instrumental, permite a experimentação necessária aos processos de transformação, e uma forma rápida de atuação - comparativamente a soluções que dependam de uma gestão política e burocrática -, podendo mesmo ser considerado uma ferramenta de reabilitação, aquando situações de apropriação informais. Convencionalmente denominadas por ‘*tactical urbanism*’, as iniciativas temporárias - quando integradas num mais amplo projeto de desenho urbano - conseguem atuar como consulta pública, e por esta razão, tornar o processo mais inclusivo, eficaz, envolvente e eficiente, tendo a capacidade de rapidamente ativar espaço em desuso, e o potencial de informar processos de planeamento urbano de longo termo, orientando-os a fim de se formarem projetos urbanos permanentes de maior sensibilidade. Estas intervenções efémeras em espaços públicos comuns, aliadas a estratégias de participação, podem desempenhar um papel importante na efetivação de mudanças culturais positivas, podendo estimular a participação pública na transformação dos meios urbanos, e comunidades neles situadas, em lugares mais sustentáveis. Com o propósito de garantir apropriação, manutenção e durabilidade de um espaço urbano, as ações arquitetónicas pretendem envolver as pessoas que nele irão habitar nos seus processos de gestação, negociação e construção. Neste sentido, as práticas arquitetónicas sustentáveis, ainda antes de lidarem com aspetos ambientais, técnicos ou económicos, devem ser fundadas nas vivências quotidianas locais.

Propusemo-nos, no início deste estudo, a responder se as ações arquitetónicas teriam a capacidade de revitalizar o espaço público urbano.

Considerando à partida que as intervenções arquitetónicas efémeras de carácter performativo conseguem incitar à reflexão crítica sobre o uso do espaço público urbano, e que enquanto intervenções culturais, conseguem também despoletar dinâmicas sociais de utilização do mesmo, a dita revitalização do espaço público prende-se então com a questão de sustentabilidade das relações socioculturais que nele têm lugar. Como já referido, ao recorrer a práticas colaborativas, cuja participação da comunidade local esteja implícita desde o momento de ‘desejo’ - ou imaginação coletiva das possibilidades de transformação do espaço público urbano -, consegue-se promover bases ou relações de compromisso cívico entre a comunidade e os seus



ambientes, na perspetiva da construção de relações socioculturais sustentáveis no espaço público urbano. Parece-nos então que se as ações arquitetónicas de carácter performativo e efémero conseguirem atuar enquanto um processo colaborativo, preferencialmente partilhando o estatuto autoral, então sim, consideramos possível que estas tenham a capacidade de promover dinâmicas socioculturais sustentáveis, e consequente revitalização do espaço público urbano.

As atuais condições socioeconómicas resultam na supressão de intervenções mais permanentes e prementes, e na dificuldade da produção espacial em responder às necessidades dos cidadãos. Como o arquiteto Stéphane Malka refere no seu manifesto para *'para-citar'* a cidade, torna-se urgente repensar o meio urbano com a lógica da transformação, para que se possa dar resposta às debilidades sociais, económicas e ecológicas.<sup>1</sup>

Neste sentido, propomos que se considerem estas ações arquitetónicas efémeras, de baixo-custo, colaborativas, que atuam nos interstícios sociais das nossas cidades, capazes de estimular a coesão e sustentabilidade sociocultural do espaço público urbano. Enquanto *'agentes de produção espacial'*, temos o dever de defender o espaço público, reclamá-lo, renegociá-lo<sup>2</sup> e, até mesmo, apropriá-lo. Em jeito de conclusão, precisamos de mais ação!

---

<sup>1</sup> MALKA, Stéphane – *Manifesto*. pp.67-68

<sup>2</sup> A autora Francesca Ferguson refere que os espaços públicos, assim como os próprios processos democráticos, têm de ser constantemente renegociados.  
Cf. FERGUSON, Francesca – *Renegotiating the urban commons*.





## ***Bibliografia*** ***Referências eletrônicas***

Atelier d'architecture autogérée Disponível em: <<http://www.urbantactics.org/>>.

"Aus für den Tauschkasten – er war zu erfolgreich". Tages Woche, aus den quartier. 21-07-2013. [consult. 24-02-2014]. Disponível em:  
<<http://www.tageswoche.ch/de/blogs/ausdenquartieren/561751/aus-fuer-den-tauschkasten-er-war-zu-er>>.

Bi-bienal de Arquitetura e Urbanismo de Shenzhen-Hong Kong 2009. [consult. 1-11-2011]. Disponível em: <<http://hkszbiennale.org/2009/en/page/1>>.

Blogue 'Place au changement'. [consult. Agosto 2014]. Disponível em:  
<<http://place-au-changement.tumblr.com/>>.

Casa do Vapor. [consult. 16-04-2014]. Disponível em: <<http://www.casadovapor.org/pt/sobre-nos/>>.

Casa do Vapor - Trafaria. [consult. 16-04-2014]. Disponível em:  
<<https://pt-br.facebook.com/casa.dovapor.9>>.

Collective etc - Place au changement. [consult. novembro 2011]. Disponível em:  
<<http://www.collectifetc.com/place-au-changement-chantier#>>.

Concurso de ideias Gundeli Denkt. [consult. 02-03-2014]. Disponível em:  
<<http://www.gundelidenkt.ch/>>.

Construct Lab, projeto Casa do Vapor. [consult. 16-04-2014]. Disponível em:  
<<http://constructlab.net/projects/casa-do-vapor/>>.

Didier Fiúza Faustino. [consult. 1-11-2011]. Disponível em: <<http://didierfaustino.com/>>.

Documentário Casa do Vapor. Disponível em: <<http://www.publico.pt/multimedia/casa-do-vapor#>>.

EXYZT. [consult. 16-04-2014]. Disponível em: <<http://www.exyzt.org/>>.

Fundação Christoph Merian. [consult. 02-03-2014]. Disponível em:  
<<http://www.merianstiftung.ch/de/aktuell.html>>.

Moov, art and architecture studio. Disponível em: <<http://www.moov.pt/>>.

Osservatorio Nomade. Roma. [consult. Julho 2014]. Disponível em:  
<<http://www.osservatorionomade.net/>>.

Osservatorio Nomade: Manifesto. Roma. [consult. Julho 2014]. Disponível em:  
<<http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>>.



"Projectos do Performance Architecture privilegiam participação dos cidadãos". P3, Público. (26-02-2012). [consult. 21-02-2014]. Disponível em: <<http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/2357/projectos-do-performance-architecture-privilegiam-participacao-dos-cidadao>>.

Performance Architecture. Guimarães: 2011. [consult. Outubro 2011]. Disponível em: <<http://www.performancearchitecture.eu/en>>.

Contentor e Conteúdo: interseções entre Museologia e Arquitetura 2014. [consult. 14-06-2014]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/contentorconteudo?ref=ts&fref=ts>>.

architects, Gehl – "Urban Prototyping – exploring temporary and permanent". 19-10-2012. [consult. 12-02-2014]. Disponível em: <<http://gehlcitiesforpeople.dk/2012/10/19/urban-prototyping/>>.

AWAN, Nishat; SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – Spatial Agency. [consult. 04-07-2014]. Disponível em: <<http://www.spatialagency.net/about/>>.

BANDEIRA, Pedro – Pedro Bandeira, Concurso Vale do Ave. [consult. Dezembro 2011]. Disponível em: <<http://www.pedrobandeira.info/filter/architecture/Concurso-Vale-do-Ave-2008>>.

BARCELOS, Alice – "Os arquitectos (já) não desenham só edifícios". (17-02-2014). Disponível em: <<http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/10868/os-arquitectos-ja-nao-desenham-so-edificios>>.

catalyst, Studio urban – "Urban Catalysts, Strategies for temporary uses – potential for development of urban residual areas in European metropolises". 3-11-2003. [consult. 14-08-2014]. Disponível em: <[http://www.templace.com/think-pool/one786f.html?think\\_id=4272](http://www.templace.com/think-pool/one786f.html?think_id=4272)>.

DEBORD, Guy-Ernest –Internationale Situationniste #1: Definitions 1958a. Disponível em: <[http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display\\_printable/7](http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display_printable/7)>.

DEBORD, Guy-Ernest –Internationale Situationniste #2: Theory of the Dérive. 1958b. Disponível em: <[http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display\\_printable/314](http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display_printable/314)>.

FERGUSON, Francesca – "Renegotiating the urban commons". uncube magazine: urban commons. vol. 20, p. 4. 3-4-2014. [consult. 16-4-2014]. Disponível em: <<http://www.uncubemagazine.com/sixcms/detail.php?id=12467995&articleid=art-1396356268753-23da289e-bfdc-4262-bb0d-6c3d42fa15dd#!/page4>>.

GADANHO, Pedro – "Architecture as Performance". (Fevereiro 2007). Disponível em: <<http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/archive-texts/architecture-as-performance/>>.

INSITU, BAUBÜRO – Bring&Nimm. [consult. Setembro 2014]. Disponível em: <<http://www.bringundnimm.ch/>>.

LEWIS, Jordan – "Adapting underutilized urban spaces, facilitating 'hygge'". 16-09-2013. [consult. 12-02-2014]. Disponível em: <<http://gehlcitiesforpeople.dk/2013/09/16/adapting-underutilized-urban-spaces-facilitating-hygge/>>.

LUCAS, Isabel – "A nova arquitetura em direto no MoMA". 07-07-2014. [consult. 07-07-2014]. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-nova-arquitectura-em-directo-no-moma-1661814?page=-1>>.

MELRO, Ana – "'Agricultural Mountain', fardos de palha à entrada de Guimarães". P3, Público. (14-08-2012). [consult. 14-08-2012]. Disponível em: <<http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/4168/quotagricultural-mountainquot-fardos-de-palha-entrada-de-guimaraes>>.



TSCHUMI, Bernard Architects – Parc de La Villette. [consult. Junho 2014]. Disponível em: <<http://www.tschumi.com/projects/3/>>.

### **Periódicos**

"Entrevista a Chris Salter: Perspectivas críticas: arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários". Arq.|A: Arquitetura e Arte - Produções efêmeras. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.77, (Janeiro|Fevereiro 2010a), pp. 33-35.

"Entrevista a Mário Caeiro: Perspectivas críticas: arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários". Arq.|A: Arquitetura e Arte - Produções efêmeras. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.77, (Janeiro|Fevereiro 2010b), pp. 28-31.

"Entrevista a Markus Bader: Perspectivas críticas: arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários". Arq.|A: Arquitetura e Arte - Produções efêmeras. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.77, (Janeiro|Fevereiro 2010c), pp. 37-38.

"Entrevista a Santiago Cirugeda: Perspectivas críticas: arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários". Arq.|A: Arquitetura e Arte - Produções efêmeras. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.77, (Janeiro|Fevereiro 2010d), pp. 38-39.

"Projeto Spacebuster". Arq.|A: Arquitetura e Arte - Produções efêmeras. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.77, (Janeiro|Fevereiro 2010e), pp. 92-97.

"Entrevista com Jorge Figueira: Perspectivas Teóricas, Vazios Urbanos e Cidade Contemporânea". Arq.|A: Arquitectura e arte: Vazios Urbanos. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.47|48, (Julho|Agosto 2007a), pp. 117-118.

"Entrevista com Kurt Foster: Perspectivas Teóricas, Vazios Urbanos e Cidade Contemporânea". Arq.|A: Arquitectura e arte: Vazios Urbanos. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.47|48, (Julho|Agosto 2007b), p. 72.

"Entrevista com Nuno Grande: Perspectivas Teóricas, Vazios Urbanos e Cidade Contemporânea". Arq.|A: Arquitectura e arte: Vazios Urbanos. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.47|48, (Julho|Agosto 2007c), p. 115.

"Entrevista com Pedro Gadanho: Perspectivas Teóricas, Vazios Urbanos e Cidade Contemporânea". Arq.|A: Arquitectura e arte: Vazios Urbanos. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.47|48, (Julho|Agosto 2007d), pp. 118-119.

"Entrevista a Gabriela Vaz Pinheiro: Reabilitações Urbanas, Perspectivas críticas". Arq.|A: Arquitetura e Arte - Reabilitação urbanas. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.92|93, (Maio|Junho 2011a), pp. 30-32.

"Entrevista a Philipp Oswald: Reabilitações Urbanas, Perspectivas críticas". Arq.|A: Arquitetura e Arte - Reabilitação urbanas. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.92|93, (Maio|Junho 2011b), pp. 24-33.

"Novas Coletividades, Perspetivas críticas: Entrevista a Jeremy Till". Arq.|A: Arquitectura e arte: Novas Coletividades. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 107, (Maio|Junho 2013), pp. 22-23.



"Entrevista a Miguel Amado: perspectivas críticas". Arq.|A: Arquitectura e arte: Práticas sustentáveis. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 78|79, (Março|Abril 2010), pp. 26-27.

"Projeto de atelier d'architecture autogérée, Espaço Cultural Ecológico 'Passage 56', Paris". Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011), pp. 76-95.

"Entrevista a Moov: A prática adisciplinar é hoje um objectivo firmado do atelier". Arq.|A: Arquitectura e arte - Geração Z #1. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 75|76, (Novembro/Dezembro 2009), pp. 68-73.

"Projeto de MOOV + Benedetta Maxia – Kitchain, Fribourg". Arq.|A: Arquitectura e arte - Geração Z #1. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 75|76, (Novembro|Dezembro 2009), pp. 64-67.

"Entrevista a Marta de Menezes - Emergências 2012". Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012), pp. 114-115.

"Entrevista a Pedro Jordão – Archigram: Experimental Architecture 1961-1974". Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012b), pp. 80-93.

"Entrevista com Gabriela Vaz Pinheiro: A programação de Arte e Arquitectura da Guimarães 2012". Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012c), pp. 56-61.

"Entrevista com Pedro Gadanho: Performance Architecture". Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012d), pp. 84-87.

"Entrevista a Nuno Grande: Geração Z, Perspectivas Críticas". Arq.|A: Arquitectura e arte - Geração Z #2. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 84|85, (Setembro|Outubro 2010), pp. 31-32.

"Atelier d'architecture autogérée, R-Urban: Reduce, Reuse, Recycle". Arch+ Journal for Architecture and Urbanism: Think Global Build Social. Aachen: Arch+ Verlag GmbH. ISSN 0587-3452. vol.211|212, (Summer 2013), pp. 100-103.

ATELIERMOB – "Tanto Mar - Portugueses fora de Portugal". Arq.|A: Arquitectura e arte: Práticas-emergentes.pt. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 114, (Julho |Agosto 2014), pp. 116-119.

AUGUSTO, Sofia – "Ser-se crítico é ser-se político". Dédalo - Dis:place. Porto: AEFAUP. ISSN 1647-6514. vol.8, (2011), pp. 74-79.

BADER, Markus – "Experiências Participativas - Perspectivas críticas". Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011), pp. 38-40.

BALDAIA, Bruno – "Arquitectura em Guimarães 2012". Jornal Arquitectos - Aqui e agora. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – Centro Editor Livreiro da OA. ISSN 0870-1504. vol. 246, n.º Aqui e agora (Janeiro|Abril 2013), pp. 72-75.





BANDEIRA, Pedro – "Interessa-me a crítica comprometida com o momento". Arq.|A: Arquitectura e arte. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 71|72, (Julho|Agosto 2009), pp. 96-99.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Performances artísticas: Diller Scofidio + Renfro e Didier Fiúza Faustino/Bureau des Mesarchitectures". Arq.|A: Arquitectura e arte - Performances Artísticas. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 64, (Dezembro 2008), pp. 6-7.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Produções efémeras, Entre a condição nómada e as práticas de acção urbana". Arq.|A: Arquitectura e arte: Produções efémeras. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 77, (Janeiro|Fevereiro 2010), pp. 6-7.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Vazios Urbanos, Desafios do 'Terrain Vague' à Arquitectura Contemporânea". Arq.|A: Arquitectura e arte: Vazios Urbanos. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 47|48, (Julho|Agosto 2007), pp. 8-11.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Reabilitações Urbanas, Os novos desafios infra-estruturais, programáticos e morfológicos". Arq.|A: Arquitectura e Arte - Reabilitação urbanas. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.92|93, (Maio|Junho 2011), pp. 6-7.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Novas Coletividades - A genealogia moderna do coletivo e as novas estratégias comunitárias". Arq.|A: Arquitectura e arte: Novas Coletividades. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 107, (Maio|Junho 2013), pp. 20-21.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Práticas sustentáveis, Ente a investigação tecnológica e a transformação cultural". Arq.|A: Arquitectura e arte: Práticas sustentáveis. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 78|79, (Março|Abril 2010), pp. 6-7.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Experiências Participativas, Práticas arquitetónicas interventivas perante a uniformização profissional". Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011a), pp. 6-7.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Itinerâncias: Architecture [IN] ]OUT[ Politics, Proposições disciplinares entre o delirante e o nostálgico". Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011b), pp. 16-21.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Performances artísticas: A natureza processual e conceptual da contaminação entre arte e arquitectura". Arq.|A: Arquitectura e arte - Performances artísticas. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 63, (Novembro 2008), pp. 6-7.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Geração Z #1: Porque é tão difícil debater diferenças geracionais na arquitectura portuguesa?". Arq.|A: Arquitectura e arte - Geração Z #1. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 75|76, (Novembro/Dezembro 2009 ), pp. 6-9.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Guimarães 2012: Arte e Arquitectura, Práticas espaciais para um contexto territorial em mutação". Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012a), pp. 20-21.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Práticas espaciais para um contexto prático em mutação". Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.104, (Novembro|Dezembro 2012b), pp. 20-21.

BAPTISTA, Luís Santiago – "Espaços Públicos, Possibilidades entre o pragmatismo e o activismo subversivo". Arq.|A: Arquitectura e arte: Espaços Públicos. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 73, (Setembro 2009), pp. 6-7.



BLAYLOCK, Sara – "Laboratório Espacial – Raumlabor". *Dédalo - Dis:place*. Porto: AEFAUP. ISSN 1647-6514. vol.8, (2011), pp. 62-65.

CAPELA, José – "Arquitectura sem Arquitectura". *Jornal Arquitectos - Tempo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – Centro Editor Livreiro da OA. ISSN 0870-1504. (Outubro/Dezembro 2007), pp. 38-41.

CARVALHO, Cláudia – "Práticas culturais de cidadania nas fronteiras entre o local e o global: a associação cultural e recreativa de Tondela". *ArtInSite: Arte vs Local*. Torres Vedras: Transforma AC. ISSN 1645-8478. vol. 1, (Julho 2004), pp. 108-115.

CIRUGEDA, Santiago – "Experiências Participativas - Perspectivas críticas". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011), p. 40.

COUCEIRO, A. Joana; PEDRO, Marta; BAÍA, Pedro – "Entrevista a Didier Fiúza Faustino – “Vers une architecture d’action”". *NU "Viagens"*. Coimbra. ISSN 1645-3891. vol.15, (dezembro 2003), pp. pp.22-29.

COUTINHO, Bárbara – "Martin Ruiz de Azúa, Habitar sem Construir". *Arq.|A: Arquitectura e arte - Programas Híbridos*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 43, (Março 2007), pp. 114-115.

CURTI, Corrado; CAINES, Marcia – "Spatial Agency: a conversation with Tatjana Schneider on architecture as a quietly revolutionary practice". *Cluster: City - Design - Innovation*. (2011). [consult. 3-05-2014]. Disponível em: <<http://www.cluster.eu/2011/04/21/spatial-agency-a-conversation-with-tatjana-schneider-on-architecture-as-a-quietly-revolutionary-practice/>>.

DOUCET, Isabelle; CUPERS, Kenny – "Agency in Architecture: Rethinking Criticality in Theory and Practice". *Footprint: Delft School of Design Journal - Agency in architecture: Reframing criticality in theory and practice*. vol.4, (2009), pp. 1-6. Disponível em: <<http://www.footprintjournal.org/issues/show/agency-in-architecture-reframing-criticality-in-theory-and-practice>>. ISSN 1875-1504.

ELFLINE, Ross – "Discotheques, Magazines and Plexiglas: Superstudio and the Architecture of Mass Culture". *Footprint: Delft School of Design Journal - Defying Avant-Garde Logic: Architecture, Populism and Mass Culture*. vol.8, (2011), pp. 59-76. Disponível em: <<http://www.footprintjournal.org/issues/show/defying-the-avant-garde-logic-architecture-populism-and-mass-culture>>. ISSN 1875-1504.

FURTADO, Gonçalo – "Entrevista a Diller Scofidio+Renfro - Performing the critical". *Arq.|A: Arquitectura e Arte - Performances Artísticas*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.64, (Dezembro 2008), pp. 70-75.

FURTADO, Gonçalo – "Transitoriedade, Flexibilidade e Mobilidade...: A necessidade de ponderar a condição contemporânea e um resvalar para a a-política". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Produções efêmeras*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 77, (Janeiro|Fevereiro 2010), pp. 112-115.

FURTADO, Gonçalo – "Participação, autoria e autoridade, Pensamento sistémico, representação arquitectónica e Cedric Price". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011), pp. 110-113.

GADANHO, Pedro – "A ansiedade do híbrido: Arquitectura, Arte e Design". *Jornal Arquitectos - Híbrido*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – Centro Editor Livreiro da OA. ISSN 0870-1504. vol. 220/221, (Julho/Dezembro 2005), pp. 40-43.



GADANHO, Pedro – "Para Além dos Programas Híbridos, A Arquitectura do Código Aberto". *Arq.|A: Arquitectura e arte - Programas Híbridos*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 43, (Março 2007), pp. 22-27.

GONZÁLEZ, Xavier – "Urbanidad y sociabilidad: escenarios y transformaciones". *A+t: revista trimestral de arquitectura y tecnología*. Vitoria-Gasteiz (ed.). ISSN 1132-6409. vol. 27, (Primavera 2006), pp. 4-9.

GRIMA, Joseph – "The Spacebuster in NYC". Maio 2009. [consult. Agosto 2014]. Disponível em: <<http://raumlabor.net/spacebuster/>>.

HAUS-RUCKER-CO – "Metamorfose de Haus-Rucker-Co para Ortner&Ortner". *Dédalo - Dis:place*. Porto. ISSN 1647-6514. vol.8, (2011), pp. 6-21.

HESPANA, Tiago – "PRO URBE – ART OUT SITE". *ArtInSite: Arte vs Local*. Torres Vedras: Transforma AC. ISSN 1645-8478. vol. 1, (Julho 2004), pp. 42-56.

HEYDEN, Mathias – "Evolving Participatory Design: A Report from Berlin, Reaching Beyond". *Field Journal: Alternate Currents*. Sheffield. ISSN 1755-068. vol. 2, (October 2008), pp. 31-45.

KRIVÝ, Maroš; KAMINER, Tahl – "Introduction: The Participatory Turn in Urbanism". *Footprint: Delft School of Design Journal - Agency in architecture: The Participatory Turn in Urbanism*. vol.13, (2013), pp. 1-6. Disponível em: <<http://www.footprintjournal.org/issues/show/the-participatory-turn-in-urbanism>>. ISSN 1875-1504.

LATAPIE, Marc – "Dossier 'Walkshop – Aqueduto das Águas Livres, Um percurso através das realidades materiais e imateriais da metrópole contemporânea, Lisboa, 27-30 Maio 2009, Um projecto Stalker/Osservatorio Nomade". *Arq.|A: Arquitectura e Arte - Produções efêmeras*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.77, (Janeiro|Fevereiro 2010), pp. 139-146.

LEPIK, Andres – "Experiências Participativas - Perspectivas críticas". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011), pp. 36-38.

LOUREIRO, Joana – "Provocações Urbanas, Propostas do concurso Performance Architecture já estão no terreno". *Suplemento Sete*, in *Visão*. 1013, (2-8 Agosto 2012).

MALKA, Stéphane – "Manifesto". *Dédalo - Dis:place*. Porto: AEFAUP. ISSN 1647-6514. vol.8, (2011), pp. 66-73.

MANOLOPOULOU, Yeoryia – "The active voice of architecture: An introduction to the idea of chance". *Field Journal: Architecture and Indeterminacy*. Sheffield. ISSN 1755-068. vol. 1, (October 2007), p. 62.72.

MIESSEN, Markus – "Experiências Participativas - Perspectivas críticas". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011).

MILES, Malcom – "Experiências Participativas - Perspectivas críticas". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011), pp. 32-34.

MOOV, DASS; – "Dossier: SWARS - Architecture strikes back". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Práticas-emergentes.pt*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 114, (Julho |Agosto 2014), pp. 131-138.



MÜLLER, Andreas – "The Fundamental Protagonist". *Field Journal: Alternate Currents*. Sheffield. ISSN 1755-068. vol. 2, (October 2008), pp. 75-81.

NEVES, Pedro Soares – "A rua é nossa... de todos nós! – Um desafio à acção". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011), pp. 26-27.

O'KELLY, Mick – "Urban Strategies - Nomadic Kitchen and Strategies of Practice". *Field Journal: Agency and the Praxis of Activism*. Sheffield. ISSN 1755-068. vol. 3, (December 2009), pp. 75-94.

OLIVEIRA, Maria Manuel – "Experiências Participativas - Perspectivas críticas". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011).

OLIVEIRA, Michael; FURTADO, Gonçalo – "Agenciamento ou o estado da arte de Arquitectura". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012), pp. 116-119.

PINHEIRO, Gabriela Vaz – "Da especificidade à transferabilidade, debatendo práticas artísticas place-specific". *ArtInSite: Arte vs Local*. Torres Vedras: Transforma AC. ISSN 1645-8478. vol. 1, (Julho 2004), pp. 10-27.

PINHEIRO, Gabriela Vaz – "Laboratório de Curadoria, Arte e Arquitetura, Guimarães 2012". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012), pp. 66-71.

PORTAS, Nuno – "Experiências Participativas - Perspectivas críticas". *Arq.|A: Arquitectura e arte: Experiências Participativas*. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 90|91, (Março|Abril 2011), pp. 28-30.

PROST, Jean-François – "Adaptative Actions". *Field Journal: Architecture and Indeterminacy*. Sheffield. ISSN 1755-068. vol. 2, (October 2008), pp. 139-149.

RIBEIRO, João Mendes – "Espaço convertido". *ArtInSite: Arte vs Local*. Torres Vedras: Transforma AC. ISSN 1645-8478. vol. 1, (Julho 2004), pp. 68-71.

SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – "Beyond Discourse: Notes on Spatial Agency". *Footprint: Delft School of Design Journal - Agency in architecture: Reframing criticality in theory and practice*. vol.4, (2009), pp. 97-111. Disponível em: <<http://www.footprintjournal.org/issues/show/agency-in-architecture-reframing-criticality-in-theory-and-practice>>. ISSN 1875-1504.

VIEIRA, Diana – "Um arquitecto insone". *Dédalo - Dis:place*. Porto: AEFAUP. ISSN 1647-6514. vol.8, (2011), pp. 47-52.

## **Livros**

"Glossary". In (coord.), *Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos*. Sevilla: Ediciones VIB[K], 2010a. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 68-93.

"Temporary Synopsis". In (coord.), *Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos*. Sevilla: Ediciones VIB[K], 2010b. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 72-79.





- AGUIAR, Diogo; OTTO Teresa; DOURADO, Ricardo – "Fountain Hacks". In PINHEIRO, Gabriela Vaz; CARLOS, Isabel; GADANHO, Pedro – Performance Architecture. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013. ISBN 978-989-98292-4-4. pp. 64-67.
- ARIMANY, Ramón Parramón – "The social dimension of repairs". In (coord.), Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos. Sevilla: Ediciones VIB[J]K, 2010. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 32-37.
- Autogérée, Atelier d'Architecture – URBAN/ACT, A handbook for alternative practice. Paris: 2007. Disponível em: <<http://www.peprav.net/tool/spip.php?rubrique30>>. ISBN 978-2-9530751-0-6.
- AWAN, Nishat; SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – Spatial Agency, Other ways of doing Architecture. Abingdon, Canada /New York, U.S.A.: Routledge, 2011. ISBN 978-0-415-57192-0.
- BENEVOLO, Leonardo – O último capítulo da arquitetura moderna. Lisboa: Edições 70 LDA., 2009. ISBN 978-972-44-1402-7.
- BENÍTEZ, Paula V Álvarez – "Inaugurated under construction: decoding architectonic activity". In (coord.), Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos. Sevilla: Ediciones VIB[J]K, 2010a. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 24-29.
- BENÍTEZ, Paula V Álvarez – "Urban practices as political projects: A conversation with Saskia Sassen". In (coord.), Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos. Sevilla: Ediciones VIB[J]K, 2010b. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 58-67.
- BONNEMAISON, Sarah; EISENBACH, Ronit – Installations by Architects, Experiments in Building and Design. New York: Princeton Architectural Press, 2009. ISBN 978-1-56898-850-4.
- CADÓRNIGA, Javier Fraga – "The complex city, participation and art: toward more sustainable communities". In DUXBURY, Nancy (coord.) – Animation of Public Space through the Arts, Toward More Sustainable Communities. Coimbra: Almedina S.A., 2013. ISBN 978-972-40-5300-4. cap. Artistic Inquiry: Animating Ecologies, Embodying Territory, pp. 167-173.
- CARLOS, Isabel – "Performance, Arquitetura, Museu e outras dificuldades". In PINHEIRO, Gabriela Vaz; CARLOS, Isabel; GADANHO, Pedro – Performance Architecture. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013. ISBN 978-989-98292-4-4. pp. 96-115.
- CASANOVA, Judith Albors – "From self-organised work to reconstructing commons". In (coord.), Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos. Sevilla: Ediciones VIB[J]K, 2010. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 56-57.
- CONDE, José María Galán – "From Cathedrals to Containers". In (coord.), Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos. Sevilla: Ediciones VIB[J]K, 2010. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 20-23.
- CRUZ, Nuno Miguel Lima da; GOMES, Bruno Martins Afonso; LOPES, António da Silva – "Agricultural Mountain". In PINHEIRO, Gabriela Vaz; CARLOS, Isabel; GADANHO, Pedro – Performance Architecture. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013. ISBN 978-989-98292-4-4. pp. 56-59.
- DUXBURY, Nancy – "Da «arte na rua» à construção de comunidades mais sustentáveis". In DUXBURY, Nancy (coord.) – Animation of Public Space through the Arts, Toward More Sustainable Communities. Coimbra: Almedina S.A., 2013. ISBN 978-972-40-5300-4. cap. Introduction, pp. 27-44.
- GADANHO, Pedro – "Algumas notas sobre Performance Architecture". In PINHEIRO, Gabriela Vaz; CARLOS, Isabel; GADANHO, Pedro – Performance Architecture. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013. ISBN 978-989-98292-4-4. pp. 32-45.



- GADANHO, Pedro – *Arquitectura em Público*. Porto: Dafne Editora, 2010. ISBN 978-989-8217-11-0.
- GARRETT-PETTS, W. F. – "Art in the public sphere: what artists and community partners say about «artistic research» and the artistic animation of smaller communities". In DUXBURY, Nancy (coord.) – *Animation of Public Space through the Arts, Toward More Sustainable Communities*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2013. ISBN 978-972-40-5300-4 cap. Artistic Inquiry: Animating Ecologies, Embodyong Territory, pp. 71-96.
- GEEST, Nelly Van Der – "Whose Voice? Interventions in Public Space". In DUXBURY, Nancy (coord.) – *Animation of Public Space through the Arts, Toward More Sustainable Communities*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2013. ISBN 978-972-40-5300-4. pp. 97-114.
- GEHL, Jan; GEMZØE, Lars – *Novos Espaços Urbanos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2002. ISBN 87-252-1910-8.
- GOLDBERG, Roselee – *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. ISBN 978-989-95565-0-8.
- GRILO, Luís; FOYEDO, Carlos; BRITO, Edgar; SEPÚLVEDA, Guilherme; TAVARES, MIGUEL; MARTINS, Frederico – "Bodyphonic". In PINHEIRO, Gabriela Vaz; CARLOS, Isabel; GADANHO, Pedro – *Performance Architecture*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013. ISBN 978-989-98292-4-4. pp. 52-55.
- HOFFMAN, James – "Performing community action in the small city: The redress project in Kamloops". In DUXBURY, Nancy (coord.) – *Animation of Public Space through the Arts, Toward More Sustainable Communities*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2013a. ISBN 978-972-40-5300-4. cap. Public Art: Catalysing Social Connections and Public Action, pp. 275-291.
- HUNT, Jeremy – "O princípio de Ozimandias". *Curadoria do local: Algumas abordagens da Prática e da Crítica*. PINHEIRO, Gabriela Vaz (ed. trad.). Torres Vedras: ArtInSite. ISSN 1645-8478. (2005), pp. 86-105.
- JENCKS, Charles – *Movimentos Modernos em Arquitetura*. Lisboa: Edições 70, Lda. , 1987. ISBN 9724404986
- JESPERSEN, Line Marie Bruun – "Collective reception of art in public space". In DUXBURY, Nancy (coord.) – *Animation of Public Space through the Arts*. Coimbra: Edições Almedina, S.A, 2013. ISBN 978-972-40-5300-4. cap. Public Art: Catalysing Social Connections and Public Action, pp. 261-274.
- JOÃO, Rita; FERREIRA, Pedro; JACINTO, Ricardo – "Unidade". In PINHEIRO, Gabriela Vaz; CARLOS, Isabel; GADANHO, Pedro – *Performance Architecture*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013. ISBN 978-989-98292-4-4. pp. 60-63.
- KWON, Miwon – *One place after another: site specific art and location identity*. Massachusetts: The MIT Press, 2002. ISBN 0-262-11265-5.
- Minho, Universidade do – *Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura – Impactos económicos e sociais – Relatório Final*. Braga: Setembro 2013. ISBN 978-972-97906-4-5.
- MONTANER, Josep Maria – *A modernidade superada, Arquitectura, arte e pensamento do séc XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA., 2001. ISBN 0-262-11265-5.
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal – "Interstitial Multiplicity". In *Urban/Act*. Paris: aaa - PEPRAV, 2007. ISBN 978-2-9530751-0-6. pp. 314-318.



PAREJO, Santiago Cirugeda – "Collective Architectures". In (coord.), *Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos*. Sevilla: Ediciones VIB[J]K, 2010. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 32-37.

PETCOU, Constantin; PETRESCU, Doina – "Acting Space: transversal notes, on-the-ground observations and concrete questions for us all". In *Urban/Act*. Paris: aaa - PEPRAV, 2007. ISBN 978-2-9530751-0-6. pp. 319-328.

PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Art from place: the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions*: Chelsea College of Art and Design. London: University of the Arts London, 2001. Tese de doutoramento.

PINHEIRO, Gabriela Vaz – "Performance Architecture, Da intervenção do espaço público como potenciadora de ação e futuro". In PINHEIRO, Gabriela Vaz; CARLOS, Isabel; GADANHO, Pedro – *Performance Architecture*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013. ISBN 978-989-98292-4-4. pp. 26-31.

PINHEIRO, Gabriela Vaz – "Curadoria do local – Algumas abordagens da prática e da crítica". *Curadoria do local: Algumas abordagens da Prática e da Crítica*. PINHEIRO, Gabriela Vaz (ed. e trad.). Torres Vedras: ArtInSite. ISSN 1645-8478. (2005), pp. 67-85.

PORTAS, Nuno – "Regeneração e projectos urbanos". In BALSÀ, Casimiro (org.) – *Relações sociais de espaço, Homenagem a Jean Remy*. Lisboa: Colibri, 2006. ISBN 9727726046. pp. 171-174.

RANCIÈRE, Jacques – *Estética e política, A partilha do sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010. ISBN 978-989-8217-09-7.

READ, Allan – "Devolver ao remetente, A revolução do carrossel". *Curadoria do local: Algumas abordagens da Prática e da Crítica*. PINHEIRO, Gabriela Vaz (ed. e trad.). Torres Vedras: ArtInSite. ISSN 1645-8478. (2005), pp. 15-33.

RIBEIRO, João Mendes – *Arquitetura e espaço cénico: um percurso biográfico*: Departamento de Arquitectura de Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008. Tese de doutoramento.

SADLER, Simon – *Archigram, Architecture without Architecture*. Cambridge/London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2005. ISBN 0-262-19521-6.

SARDO, Delfim – "Ecologia Emocional". In FRAGATEIRO, Fernanda – *Caixa para guardar o vazio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1214-8. pp. 30-41.

SCHULZ-DORNBURG, Julia – *Arte e arquitectura, novas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili Editora, 2002. ISBN 84-252-1906-x.

SOLÀ-MORALES, Ignasi – "Terrain Vague". In *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. ISBN 8425218640. pp. 181-193.

TORRES, David – "A transient Practice". In (coord.), *Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos*. Sevilla: Ediciones VIB[J]K, 2010. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 12-17.

TSCHUMI, Bernard – *Architecture and Disjunction*. Cambridge (Mass.): The Massachusetts Institute of Technology Press, 1994a. ISBN 0-262-20094-5.

TSCHUMI, Bernard – *Event-Cities: Praxis*. Cambridge (Mass.): The Massachusetts Institute of Technology Press, 1994b. ISBN 0262700522.

TSCHUMI, Bernard – *The Manhattan Transcripts*. Londres: Academy Editions, 1994c. ISBN 1-85490-381-0.



URBANAS, RECETAS – "Under Construction: A conversation in the summer of 2009". In (coord.), *Recetas Urbanas – Camiones, Contenedores, Colectivos*. Sevilla: Ediciones VIB[J]K, 2010. ISBN 978-84-613-6026-0. pp. 48-55.

VASCONCELOS, André Castro; PEREIRA, Nuno Monteiro; ILDEFONSO, António Manuel Alves – "Construction with Clothes". In PINHEIRO, Gabriela Vaz; CARLOS, Isabel; GADANHO, Pedro – *Performance Architecture*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013. ISBN 978-989-98292-4-4. pp. 48-51.

YANEVA, Albena – "Actor-network-theory approach to the archaeology of contemporary architecture". In GRAVES-BROWN, Paul; HARRISON, Rodney; PICCINI, Angela (ed.) – *The Oxford Handbook of the Archeology of the Contemporary World*. Oxford: Oxford University Press, 2003. ISBN 978-0-19-960200-1. pp. 121-134.

As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre.





## *Fonte de imagens*

1. <http://artincommon.net/wordpress/wp-content/uploads/2013/12/late20th38-jpg.jpeg>
2. [http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc\\_big2.html](http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_big2.html); © David Aschkenas, 1985
3. [http://braybrookpublicart.blogspot.pt/2014\\_01\\_01\\_archive.html](http://braybrookpublicart.blogspot.pt/2014_01_01_archive.html) © Ari Marcopoulos
- 4 | 5. <http://www.suzannelacy.com/early-works/#/full-circle/>
- 6 | 7. PINHEIRO, Gabriela Vaz – "Da especificidade à transferabilidade, debatendo práticas artísticas place-specific". **ArtInSite: Arte vs Local**. Torres Vedras: Transforma AC. ISSN 1645-8478. vol. 1, (Julho 2004), p.25
8. SCHULZ-DORNBURG, Julia – **Arte e arquitectura, novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili Editora, 2002. ISBN 84-252-1906-x. p.38
9. <http://www.tschumi.com/projects/14/> © Bernard Tschumi Architects
10. SCHULZ-DORNBURG, Julia – **Arte e arquitectura, novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili Editora, 2002. ISBN 84-252-1906-x., p.54
11. SCHULZ-DORNBURG, Julia – **Arte e arquitectura, novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili Editora, 2002. ISBN 84-252-1906-x., p.55
12. SCHULZ-DORNBURG, Julia – **Arte e arquitectura, novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili Editora, 2002. ISBN 84-252-1906-x., p.74
13. SCHULZ-DORNBURG, Julia – **Arte e arquitectura, novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili Editora, 2002. ISBN 84-252-1906-x., p.75
14. SCHULZ-DORNBURG, Julia – **Arte e arquitectura, novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili Editora, 2002. ISBN 84-252-1906-x., p.104
15. <http://www.architektenwerk.nl/kleineruimte/gucklhopf3.jpg> © Paul Ott
16. SCHULZ-DORNBURG, Julia – **Arte e arquitectura, novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili Editora, 2002. ISBN 84-252-1906-x., p.134
17. SCHULZ-DORNBURG, Julia – **Arte e arquitectura, novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili Editora, 2002. ISBN 84-252-1906-x., p.135



- 18 - 21. COUTINHO, Bárbara – "Martin Ruiz de Azúa, Habitar sem Construir". Arq.|A: Arquitectura e arte – Programas Híbridos. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol. 43, (Março 2007), p.115 © 2014 Martín Ruiz de Azúa
22. <http://vermeabelhudo.blogspot.pt/2011/01/vazio.html>
- 23 - 25. <http://www.tschumi.com/projects/3/> © Bernard Tschumi Architects
26. PESSOA, Carlos – "Quando estiver lá em cima estará completamente à vontade". **ArtInSite: Arte vs Local**. Torres Vedras: Transforma AC. ISSN 1645-8478. vol. 1, (Julho 2004), p.63. © Sara Martins
27. PESSOA, Carlos – "Quando estiver lá em cima estará completamente à vontade". **ArtInSite: Arte vs Local**. Torres Vedras: Transforma AC. ISSN 1645-8478. vol. 1, (Julho 2004), p.63. © Andreia Paixão
28. GOLDBERG, Roselee – **A arte da Performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. ISBN 978-989-95565-0-8. p.162
29. <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?page=view&nr=1187nr=1187> © Carol Goodden 1970
30. <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?page=view&nr=1189nr=1189> © Carol Goodden 1971
31. <http://vagueterrain.net/journal16/mark-shepard/01>
32. <http://endlessinterior.tumblr.com/image/36146400534>
33. HAUS-RUCKER-CO – "Metamorfose de Haus-Rucker-Co para Ortner&Ortner". **Dédalo - Dis:place**. Porto. ISSN 1647-6514. vol.8, (2011), p.7
34. <http://interiordecline.tumblr.com/post/23744548838/grupaok-haus-rucker-co-oase-no-7-at>
- 35 | 36. <http://www.paris-art.com/interview-artiste/produire-de-l-incertitude/didier-faustino/510.html> © Didier Fiuza Faustino
37. <http://www.casadovapor.org/pt/sobre-nos/>
38. [http://www.mojesunce.com/slike/slike\\_clanaka/108/timthumb.jpg](http://www.mojesunce.com/slike/slike_clanaka/108/timthumb.jpg)
39. <http://wedesignstudios.com/double-happiness/>
40. <http://www.we-find-wildness.com/2011/02/didier-fiuza-faustino/> © Didier Fiuza Faustino
41. LATAPIE, Marc – "Dossier 'Walkshop – Aqueduto das Águas Livres, Um percurso através das realidades materiais e imateriais da metrópole contemporânea, Lisboa, 27-30 Maio 2009, Um projecto Stalker/Osservatorio Nomade". Arq.|A: Arquitectura e Arte - Produções efêmeras. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.77, (Janeiro|Fevereiro 2010), p.144 © Tamás Svzentirmai
42. LATAPIE, Marc – "Dossier 'Walkshop – Aqueduto das Águas Livres, Um percurso através das realidades materiais e imateriais da metrópole contemporânea, Lisboa, 27-30 Maio 2009, Um projecto Stalker/Osservatorio Nomade". Arq.|A: Arquitectura e Arte - Produções efêmeras. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.77, (Janeiro|Fevereiro 2010), p.142 © Tamás Svzentirmai
43. LATAPIE, Marc – "Dossier 'Walkshop – Aqueduto das Águas Livres, Um percurso através das realidades materiais e imateriais da metrópole contemporânea, Lisboa, 27-30 Maio 2009, Um projecto



Stalker/Osservatorio Nomade". Arq.|A: Arquitetura e Arte - Produções efêmeras. Lisboa: Futurmagazine Sociedade Editora, Lda. ISSN 1647-077x. vol.77, (Janeiro|Fevereiro 2010), p.145 © Pieter Coelis

44 - 51. Desenhos da autora

52. Desenhos da equipa *Bring&Nimm*, do atelier *Baubüro in situ AG*

53 | 54. <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=4&ID=0021&IDM=i00768#img>

55. Collective etc - Place au changement. [consult. novembro 2011]. Disponível em: <<http://www.collectifetc.com/place-au-changement-chantier/>>. © Collectif ETC 2011

56. Foto da autora

57. "Projecto de *LIKE\_architects*, Dourado: Fountain\_Hacks, Performance Architecture, Guimarães". Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012. Lisboa. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012), p. 87 © Dinis Sotto-Mayor

58. Foto da autora

59 | 60. "Projecto de Grilo, Foyedo, Pinho, Tavares, Sepúlveda, Brito: Bodyphonic, Performance Architecture, Guimarães". Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012. Lisboa. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012), p. 91 © Miguel C. Tavares e Carlos Foyedo

61 | 62. Fotos da autora

63. "Projecto de Pedrita, Jacinto: Unidade, Performance Architecture, Guimarães". Arq.|A: Arquitectura e arte: Guimarães 2012. Lisboa. ISSN 1647-077x. vol. 104, (Novembro|Dezembro 2012), p. 104 © Pedro Sadio

64 - 69. Fotos cedidas por atelier *Baubüro in situ AG*

70. Fotos cedidas por atelier *Baubüro in situ AG*

71. Foto da autora

72. <http://www.bringundnimm.ch/route/>

73. <http://static.urbarama.com/photos/original/14101.jpg>

74 | 75. <http://www.designboom.com/readers/moov-benedetta-maxia-kitchain-4/>

76. <http://www.kitchain.net/search/2009/>

77 | 78. <http://raumlabor.net/spacebuster/>

79 | 80. Autogérée, Atelier d'Architecture – URBAN/ACT, A handbook for alternative practice. Paris: 2007. Disponível em: <<http://www.peprav.net/tool/spip.php?rubrique30>>. ISBN 978-2-9530751-0-6. pp.150-151



## *Índice anexos*

Propostas	<i>Street Sweet Home:</i>	
	Apontamentos de conversas aquando o processo de projeto	p. 323
	Desenhos complementares de apresentação do projeto	p. 329
Ações	<i>Von Max To Min Von Fix To Flex:</i>	
	<i>Bring&amp;Nimm_Brochüre</i>	p. 333
	(Respetiva tradução pela autora)	p. 339
	<i>Tauschkasten Just open it!</i>	p. 343
	(Respetiva tradução pela autora)	p. 347
	Sequência de <i>snapshots</i> da 1ª ação móvel de <i>Bring&amp;Nimm</i>	p. 353
Reações	<i>Guimarães pós-Performance Architecture:</i>	
	E-mail a Pedro Gadanho	p. 357
	Questionário a Pedro Bandeira	p. 359
Reações	<i>Basel com Bring&amp;Nimm:</i>	
	Questionário a Barbara Büser	p. 361
	(Respetiva tradução pela autora)	p. 363
	Questionário a Tabea Michaelis	p. 365
	(Respetiva tradução pela autora)	p. 369





## *Apontamentos de conversas aquando o processo de projeto Street Sweet Home*

Seguem-se algumas ‘notas soltas’ relativas a conversas com profissionais de diversas áreas disciplinares - de antropologia, arquitetura e *performance* artística -, a reuniões com o professor arquiteto João Mendes Ribeiro, e ao trabalho conjunto com a então estudante de arquitetura paisagista Rosa Antão, que foram ocorrendo aquando o processo de projeto *Street Sweet Home*.

Conversa com o **antropólogo Luís Quintais**, Coimbra, 29-11-2011.

Esta conversa ocorreu durante o processo de análise do local a intervir. Refletiu-se sobre possíveis estratégias de intervenção que conseguissem estimular reflexão sobre a realidade existente, e que sugerissem a necessidade de regeneração urbana e sociológica.

- Explorar o carácter inclusivo e social da arquitetura

- Reequacionar a habitabilidade dos quarteirões industriais desativados:

Exemplo de narrativa de projeto - Biografias de antigos trabalhadores fabris, transformadas em objeto, como uma caixa-de-ressonância da própria história da cidade. Reinventar espaço público, pois seria necessário conduzir as pessoas até ao interior dos quarteirões fabris desocupados. Não existem percursos que rompam o quarteirão da Caldeiroa, só o acedem em torno do seu perímetro.

Exemplo de narrativa de projeto - Uma instalação fotográfica e / ou sonora, que permitisse reequacionar a habitabilidade daquele quarteirão urbano desativado e abandonado. A construção sobre o construído, remetendo para a pós-modernidade sobre o construir.

- Coser os interstícios do rural / urbano das imediações do centro histórico:

Percurso que mostra todos os tempos que a cidade passou - Fábricas (agora desativadas), a sobreposição de novos arruamentos (que criou a barreira de 10m), as hortas (ainda ligadas à prática agrícola), o edificado degradado (realidade vigente nas imediações do requalificado centro histórico), e os novos equipamentos (que são o da feira associado a um mercado).

Conversa com o **arquiteto Pedro Bandeira**, Porto, 3-12-2011.

Esta conversa ocorreu durante o processo de análise do local a intervir. Refletiu-se sobre os possíveis locais de intervenção, e discutiu-se em torno da construção de uma narrativa de projeto. O arquiteto é autor de vários projetos que transmitem de forma clara as narrativas subjacentes às intervenções.

- Análise dos locais da cidade de Guimarães considerados como controversos:

Relativamente à identificação de espaços como ‘controversos’, há que excluir à partida a Alameda da Batalha. Referiu-se o conceito de *Terrain Vague* de Ignasi Solà-Morales, reforçando as potencialidades dos espaços marginais à produtividade, que conseguem ser expectantes de variadas ocupações informais, que são preciosos à cidade.

Também a praça da Mumadona se torna necessária à cidade, pelo seu carácter representativo, estando esta praça contornada por edifícios representativos do poder da cidade: palácio dos duques, tribunal e câmara municipal.

Finalmente, a zona dos Couros não consta de uma zona ‘esquecida’, pois existem planos da *Urban Polis*.

- Existem duas visões possíveis que podem atuar em Guimarães para dar visibilidade ao evento. Por um lado, intensificar e enaltecer a identidade patrimonial da cidade como ‘berço de Portugal’, que evidencie o sentido patriótico dos habitantes locais, ou por outro lado, propor novos espaços ou programas - no qual uma das hipóteses poderia ser reequacionar o futuro de todo o edificado identificativo do período industrial:

Exemplo de narrativa de projeto - Pensar a cobertura da fábrica, que se estende ao longo da rua D. Afonso Henriques, como praça, criar um outro momento de espaço público mesmo no centro da cidade. Associar este espaço a um programa mais relacionado com o evento, propondo um lugar de concertos, ou mesmo um parque de campismo para artistas residentes. A intervenção restringia-se a relvar a cobertura e usar o alargamento do passeio para o acesso vertical, seja escada, ou monta-cargas para prever acessibilidade a todos.

- Subverter o olhar crítico perante a cidade, a vontade de criticar um local deve ser superada por revelar as potencialidades do mesmo. Foi enunciado o projeto exemplo do *Vale do Ave: Disappearing City* de Pedro Bandeira:

Exemplo da participação de Pedro Bandeira num concurso de ideias para o Vale do Ave, ao qual associaram toda a ideologia da cidade utópica do Frank Lloyd Wright - *Broadacre City* -, sendo esta uma utopia otimista que prima pela democratização. Vale do Ave é ideologicamente a concretização deste plano: território disperso, onde todos têm direito ao carro e a um pedaço de terra. Supondo, nesta sequência, que o existente é bom e que ficará melhor quando o combustível for não-poluente.

- Participação democrática do público:

Ideia de participação democrática presente nas seguintes intervenções: *Speaker's corner* em Londres; no projeto de carros para sem-abrigo em Nova Iorque, pretendendo desta forma, dar a visibilidade social a este grupo, não estando subjacente a sua construção e distribuição.

Guy Debord (situacionista francês) defendia maior interação e democratização do espaço público. Requalificar o quotidiano e não idolatrar o passado.

- Os projetos efémeros nem sempre têm uma consequência prática, mas fazem reter uma narrativa que lhes é associada:

Projeto exemplo *Quarteirões* de Pedro Bandeira

- Usar a arquitetura para servir a esfera social, promover relações com a comunidade e envolver as várias camadas etárias e sociais:

Exemplo de narrativa de projeto - Equipa multidisciplinar de gastronomia e arquitetura de forma a potencializar relações sociais. Proposta do percurso associado ao canteiro urbano: *Canteiro político* que não dependa da importação, propondo culturas associadas à gastronomia local e de época.

Conversa com o **artista / performer António Olaio**, Coimbra, 28-12-2011.

Esta conversa ocorreu já após a escolha do local de intervenção, aquando o processo de construção de uma narrativa subjacente à proposta de intervenção.

- Transpor barreiras urbanas, que permitam maior acessibilidade e novas vivências:

Exemplo da escada de bombeiros que serve uma parede de canteiros (parede 10m). A escada permite transpor a barreira, e a parede precisa de manutenção tornando-se por isso mais vivida. Todo o projeto podia concentrar-se na ligação vertical, e trabalhar momentos de paragem a eles associados. Até a ideia da estante se podia transformar na escada e nos seus patamares, usando o módulo do degrau.

- Propor interações da proposta com o público nos diversos momentos, relacionando-os com subtilezas do próprio espaço do percurso:

Espaço de refeições / entrada para o recinto de feira; adega / passagem sob espaços habitacionais; bengaleiro / entrada para espaço de ocupação industrial; canteiro hortícola / espaços hortícolas de interior de quarteirão; ponto de comunicações / arruamento mais movimentado que cruza o percurso; lavadouros / espaços de serviços de interior de quarteirão; espaço de estar / local 'abrigado' contra a barreira de 10m.

- Carácter lúdico da intervenção:

A interação com os bancos nas zonas dos remates permite várias utilizações consoante a vontade dos utilizadores.

Conversas com **arquitecto João Mendes Ribeiro**, Coimbra, ao longo de todo o período de processo de projeto, de 19-10-2011 a 28-12-2011.

- Diversas possibilidades de estratégia de projeto:

Muro com acontecimentos; Feira ambulante; Micro equipamentos; Murais pintados; Composições de paletes reutilizadas; Sinalética

Exemplo do *projeto de recuperação do centro histórico de Salerno* de SANAA que faz uso da sinalética.

Estante modular e pontos de iluminação enquanto elementos unificadores do projeto, enunciando o projeto exemplo *Crate House* de Allan Wexler.

- Qualificar espaço público:

Tornar o espaço público mais vivido, aumenta a sua vigilância por aqueles que o frequentam, reforçando o sentimento de segurança;

Visibilidade, segurança e manutenção.

-O elemento de carácter efêmero onde a mensagem subjacente toma o papel fundamental:

Exemplo de projeto gráfico de projeção sobre telas em fachadas

- Tema do rural / urbano

As imediações do centro histórico que estão por resolver:

Exemplo das hortas urbanas como intervenção de carácter social no espaço urbano (próximo do centro).

- Diálogo espaço de habitação / espaço público:

Limite ambíguo na dicotomia público / privado. Elementos próprios do espaço doméstico que se aproximam da escala do micro equipamento urbano. A casa desenvolve-se para lá dos seus limites, transformando cada momento do projeto como uma parte do espaço de habitação.

O confronto de escalas e conforto dos objetos numa outra realidade provoca curiosidade e reflexão.

Quando os momentos associados a atividades ou gestos domésticos conseguirem agarrar algo de subtil existente na envolvência só vem reforçar a narrativa subjacente ao projeto - a possibilidade do doméstico extravasar e interagir com o espaço público.

A ideia da estante vem reforçar esta possibilidade de um elemento, que faz parte do ambiente doméstico, extravasar para a rua, tornando este limite ambíguo.

- Explorar o percurso, através do movimento que se vai dissimulando pelo percurso associado a pontos de paragem:

Exemplo do projeto de percurso *Long street, short story* de Moov

A ideia de estante como elemento unificador do projeto, podendo variar na composição dos próprios módulos. À partida é um bom elemento para se trabalhar num percurso tão estreito, pelo facto de conter programa numa lógica vertical.

O elemento comum dos vários momentos do percurso deveria ser a iluminação pública, não como pequeno foco de luz, mas como um elemento com escala urbana.

Exemplo da associação de banco / iluminação de Marina Bautier.

-Momentos de envolvência comunitária, e que promovem uma consciência social:

Enquanto estratégia de implementação da proposta, mostrar que esta constitui um exemplo, ou uma base do que poderia acontecer numa situação construída. Nesse caso, antes do projeto da proposta pressupunha-se um diálogo com os habitantes locais para entender o que é que lhes era reconhecível como doméstico, como é que eles entendiam que o doméstico poderia contaminar o espaço público, e que tipo de elementos eles considerariam possíveis de ser apropriado pelo público, mantendo a sensação do informal e do conforto.

Cooperação com **aluna de arquitetura paisagista Rosa Antão**. Interação entre o trabalho de arquiteto, que entende o doméstico, e do trabalho com o arquiteto paisagista, que trata o espaço exterior. Discussão fulcral sobre o uso dos elementos do doméstico no espaço público, confrontando e intersetando a escala destas duas realidades.

- Procura e análise do local escolhido, com simultânea discussão sobre o tratamento do espaço público

- Fusão entre o ambiente doméstico e o espaço público - uso de elementos reconhecíveis, próprios da habitação que contaminam o exterior

Exemplo da intervenção efémera de carácter social *Place au changement de Collective Etc*, em Saint-Étienne.

- Segurança, dando primazia à iluminação pública

- Carácter lúdico do espaço verde:

O verde reúne as pessoas através de utilizações de carácter mais informal; Exemplo do canteiro hortícola comunitário como equipamento urbano. Vigilância dos locais, tornar o local mais público, reforçar o rural, vigiar a rua. Exemplo SANAA - Espaço público verde que unifica toda a intervenção; conjunto de percursos pontuados por verde e espaço público; atrativo para pedestres.

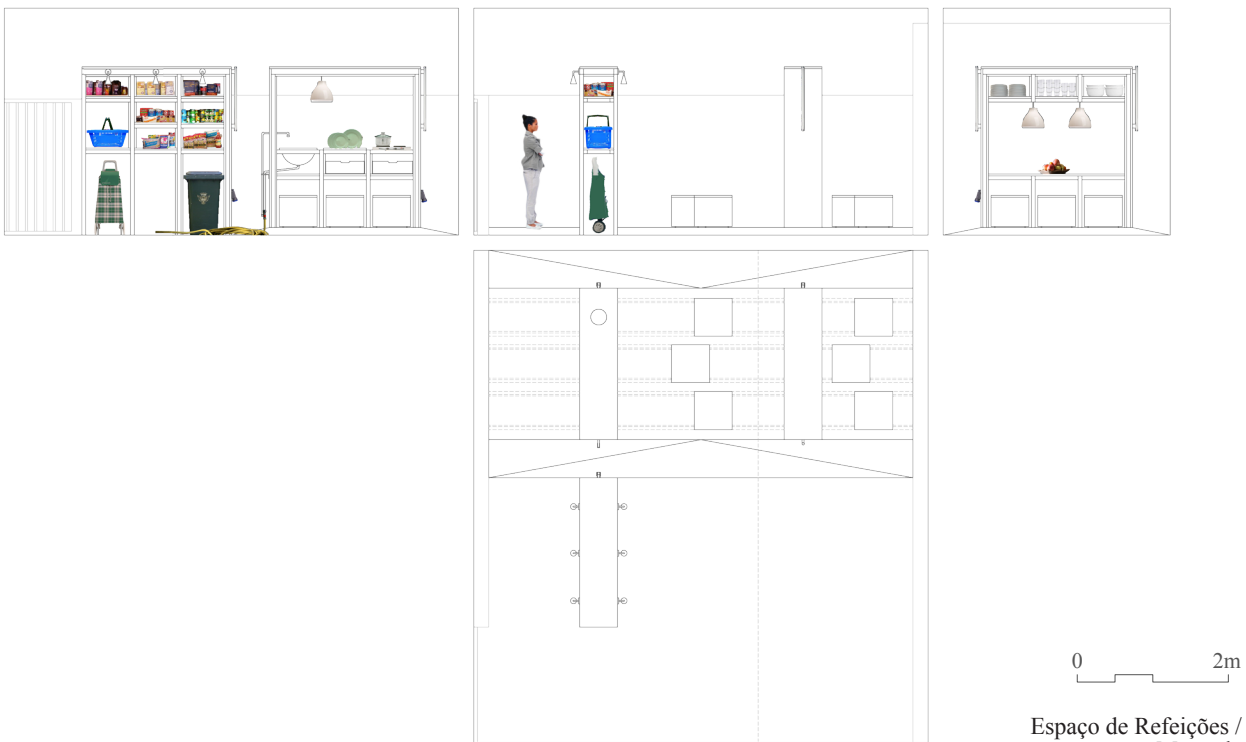
A parede com escada de bombeiros que serve uma parede de canteiros, a escada permite transpor a barreira, a parede que precisa de manutenção tornando-se por isso mais vivida.

O verde reúne as pessoas através de utilizações de carácter mais informal, assim como canteiro hortícola comunitário, banco de jardim associado a vegetação vertical, tapete de relva associado ao espaço lúdico.

Exemplo da estante de andaimes com canteiros de Rosa Montamurros.



*Desenhos complementares de apresentação do projeto  
Street Sweet Home*

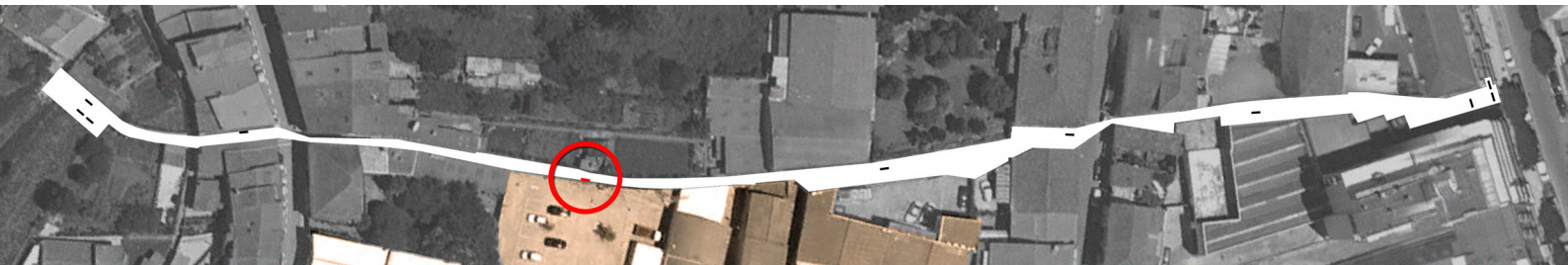




0 2m  
Adega



0 2m  
Bengaleiro

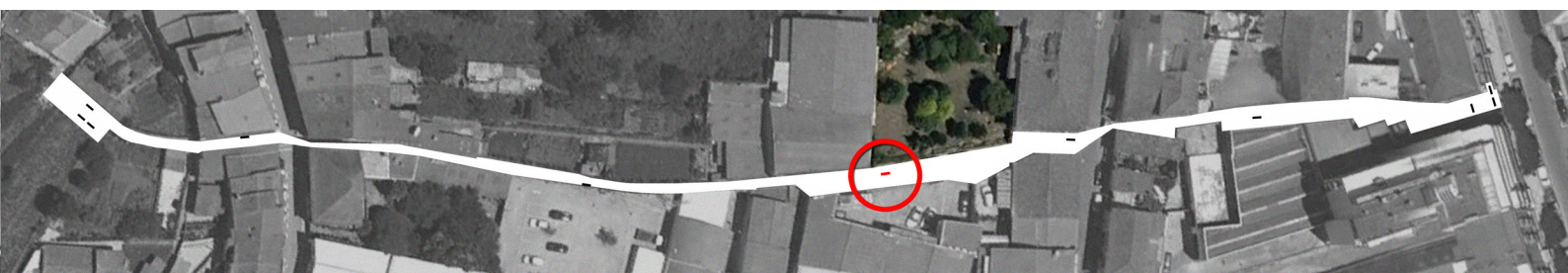






0 2m

Horta doméstica



0 2m

Cabine telefónica



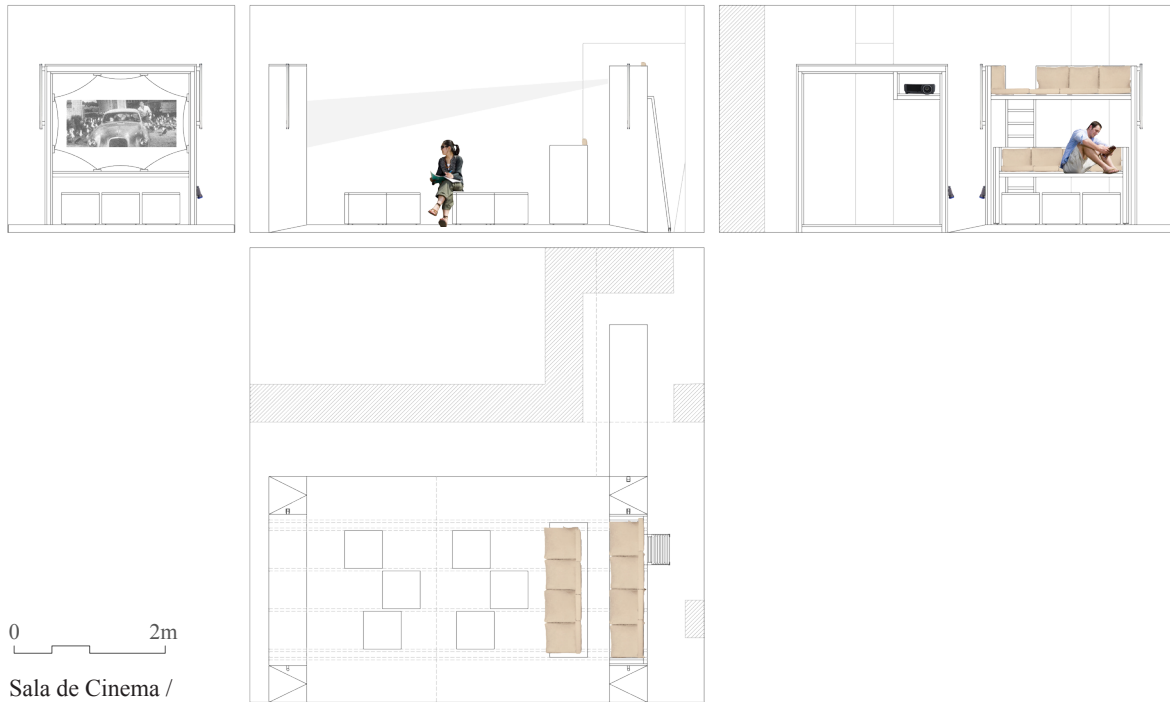
0 2m

Lavadouro de Roupa



0 2m

Sala de Cinema /  
Espaço de estar



## Bring&Nimm\_Brochüre

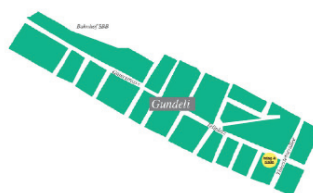


Wer will der bringt!  
Wer mag der nimmt!  
Wer tauscht gewinnt.

## IMPRESSUM

### STANDORT

bring&nimm - Güterstrasse 244 - 4053 Basel



Standort

### WEB & MEHR INFO'S

[www.bringundnimm.ch](http://www.bringundnimm.ch)

### KONTAKT

[post@bringundnimm.ch](mailto:post@bringundnimm.ch)

### KONTAKTPERSONEN

Tabea Michaelis & Laila Achterberg

### KONTAKT ADRESSE

baubüro in situ ag  
Tauschkasten  
Dornacherstrasse 192  
4018 Basel

### BILDER

Laila Achterberg & Tabea Michaelis

### TEXTE

Tabea Michaelis & Laila Achterberg

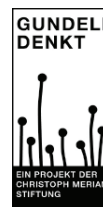


Ideenskizze



Der Tauschkasten

baubüro **in situ**



Der Flyer zur Eröffnung:

**WARUM DINGE WEGWERFEN, DIE FÜR ANDERE NOCH GUT & GERNE BRAUCHBAR SIND?**

Güterstrasse 244 | 4053 Basel  
ERÖFFNUNG  
DONNERSTAG 6.12.2012 AB 18 UHR  
**bring & nimm**  
DER TAUSCHKASTEN  
IM GUNDELI  
www.bringundnimm.ch

bring & nimm  
Güterstrasse 244 | 4053 Basel  
DER TAUSCHKASTEN  
IM GUNDELI  
www.bringundnimm.ch

bring & take  
Travel & Home

Am 6.12.2012 wird der erste bring & nimm Kasten im Gundeli eröffnet. Der Eingang des ehemaligen Rietschi Areals an der Güterstrasse 244 wird zum begehbaren Tauschkasten. Hier können alltägliche Gebrauchsgüter oder nicht-kommerzielle Dienstleistungen (z.B. «Backen Kuchen» oder «Suche Hilfe bei der Gartenarbeit») verschenkt oder angeboten werden. Jeder\_r ist eingeladen mitzumachen! Der Tauschkasten ist Tag und Nacht geöffnet.

#### NIMM & BRING - DIE SPIELREGELN

- > Geht für dir etwas im Tauschkasten? Nimm es mit! Es gehört dir.
  - > Du bist fertig gewesen, Koffer entpuppt, Platzmangel? Beschenke jemanden aus deiner Nachbarschaft ...
  - > Grosse Gegenstände, die keinen Platz im Regal finden, können an der Privatstrasse in Form dieses Inventars angeboten werden.
- Achtung: Nicht erlaubt sind defekte, unbrauchbare oder schmutzige Gegenstände sowie Waffen, Medikamente, Drogen, Autos oder «aufheben», Tiere, pornografische und andere missbrauchsfähige Gegenstände.

baubüro in situ

STIFTUNG ABENDROT



# DIE IDEE:

**Warum Dinge wegwerfen, die für Andere noch gut und gerne brauchbar sind?**

**Tauschen als urbane Alltagspraktik im Gundeli.**

Am 06.12.12 eröffnete das baubüro in situ den ersten bring&nimm-Tauschkasten im Gundeli. Seither betreibt in situ im Eingang des Rietschi -Areal an der Güterstrasse 244 einen begehbaren Kasten. Hier können alltägliche Gebrauchsgegenstände gebracht und/oder abgeholt werden. Dieser nachbarschaftliche Marktort lebt von den Tauschkastengästen und den verschiedenen Gegenständen. Mit den Dingen zirkulieren gleichzeitig Geschichten, Neuigkeiten. Kontakte entstehen. Der Tauschkasten bietet eine Plattform für den interkulturellen Aus-Tausch im Alltag.

*Sich und anderen dabei eine Freude zu bereiten: was die oder der eine vielleicht im Moment nicht mehr braucht, sucht möglicherweise jemand anderes. So trifft das altrosa Lockenwickler auf die vergriffene Schallplatte, die ausgedienten Bauklötzchen auf die gut erhaltene Espressomaschine und der gute alte Brockhaus auf den faltbaren Regenschirm...*

**Wer will der bringt!  
Wer mag der nimmt!  
Wer tauscht gewinnt.**

bring&nimm ist eine Initiative vom baubüro in situ und wurde im Rahmen des Ideenwettbewerbs «Gundeli Denkt» durch die Christoph Merian Stiftung und durch die Stiftung Abendrot gefördert und vom Amt für Umwelt und Energie BS unterstützt.

# DIE GESCHICHTE:

**Die Eröffnung:** Am 6.12.2012 wurde, nach kurzer Aufbauphase, unser Tauschkasten in der stillgelegten Durchfahrt zum ehemaligen Rietschiareal an der Güterstrasse 244 in Basel eröffnet. Wir hatten Kisten zu einem Kasten zusammgebaut und den Ort mit Farbe etwas aufgefrischt. Die «Spielregeln» wurden gut sichtbar angebracht - fertig war der Tauschkasten. Nach einer kleinen Eröffnungsfeier überliessen wir den TK dem Quartier und waren alle sehr gespannt ob und wie unsere Idee im Gundeli ankommen würde...

**Der TK ist ein Erfolg:** Schon nach wenigen Tagen wurde der Ort zu einem belebten Tauschplatz! Der TK fand offenkundig grossen Anklang - die Leute brachten viele Gegenstände und es wurde rege getauscht. Bald kamen die ersten Möbel, aber da diese schnell wieder neue Besitzer fanden, liessen wir die Leute, obwohl der TK nur für kleine Gegenstände gedacht war, gewähren.

**Stolpersteine:** Nach und nach wurde auch Müll in den TK deponiert. Obwohl wir lernten, dass was für die einen Abfall ist, für andere durchaus noch brauchbar sein kann, gab es Menschen, die den Sinn und Zweck des Tauschkastens missverstanden. Vorallem die grossen, kaputten, sperrigen Möbel kamen uns teuer zu stehen.

**Hilfe aus dem Quartier:** Als das Projekt deswegen zu scheitern drohte, regte sich eine Welle der Empörung bei der Quartierbevölkerung und es fanden sich sofort freiwillige HelferInnen die sich mit viel Engagement um den TK kümmerten. Das Deponieren wurde erheblich weniger, denn unsere HelferInnen sorgten dafür, dass die Leute aufgeklärt wurden. Sie sind seither oft im TK anzutreffen, sie regen die Leute dazu an, die Spielregeln zu beachten und sie aktiv in das Geschehen ein zu binden.

**Learning by doing:** Mit den neuen HelferInnen funktioniert der «Betrieb» im TK immer besser. Sie sprechen (in verschiedenen Sprachen) mit den Menschen und gemeinsam mit ihnen entwickeln wir das Projekt weiter, nehmen Anpassungen vor. Zum Beispiel wurden die «Spielregeln» in mehreren Sprachen übersetzt und durch Piktogramme verdeutlicht, es wurden Broschüren über Abfallentsorgung verteilt, es gibt einen Einsatzplan für die Helfer, eine Kette um den TK in der Nacht abzusperrern ist im Gespräch...

**Wissensaustausch:** Wir werden versuchen unseren HelferInnen zu helfen: sie bekommen ein Zeugnis und wir coachen sie in Sachen Laufbahnplanung und suchen nach Mittel, ihnen Kurse finanzieren zu können.

**Aussichten:** Wir planen Aktionen wie zum Beispiel den «Frühjahrsputz» in Zusammenarbeit mit dem Amt für Umwelt und Energie mit Tipps und Anregungen rund um das sinnvolle Entsorgen. Wir werden am 1. Juni am «Markt der Möglichkeiten» mit dem TK anwesend sein. Weitere Tauschkasten sind im Gespräch.



# DIE AKTEURE:

**Das Baubüro:** Die Mitarbeiter des baubüro in situ schauen täglich beim Tauschkasten vorbei, wischen und räumen auf.

**Das TK-Team:** Findik (Türkei) und Jesica (Spanien) mit ihrem Hündchen Shakira sind fast jeden Tag vor Ort und fegen, büscheln die angebotene Ware, räumen auf, verteilen Abfallentsorgungs-Broschüren, trennen den Abfall und klären die Besucherinnen über den Sinn und Zweck des Tauschkastens und richtiges Entsorgen auf. Sie stellen das Papier und den Karton rechtzeitig raus und organisieren die Metallabfuhr. Oder sie reparieren Möbel und bauen sie auf, so, sagt Findik werden die Sachen viel eher mitgenommen. Die beiden sind das Herz des Tauschkastens. Und das alles im Ehrenamt!

**Die Helfer:** Es gibt Leute, die Bebbisäcke spenden, Kuchen backen für Infoveranstaltungen, Bücher aussortieren oder nachts noch beim Gassigehen mit ihrem Hund noch eine Kontrollrunde drehen, ein Mann der als Nachwächter arbeitet verbringt seine Pausen im Tauschkasten und schaut dort zum Rechten ...

**Unterstützung der Stadt:** Wir haben Hilfe der Stadt bekommen: das Tiefbaumat hat dem Tauschkasten 4 Container gebracht, so können wir den Abfall leichter trennen. Ausserdem werden wir beim Entsorgen unterstützt.

**Das SRK:** holt Kleidungsstücke, welche nicht getauscht werden konnten ab und bringt Dinge, welche fälschlicherweise bei ihnen in die Textilsammlungen gelandet sind zum Tauschkasten.

**Die Christoph Merian Stiftung:** unterstützt den TK im Rahmen des Ideenwettbewerbs «Gundeli Denkt». Sie kam für den Aufbau auf.

**Die Stiftung Abendrot** stellt uns den Durchgang zur Verfügung.

**Umwelttage Basel** Der Tauschkasten wurde eingeladen im Rahmen der Umwelttage Basel am 1. Juni am Barfi vertreten zu sein. Wir freuen uns, auf diese Weise auf unser Projekt aufmerksam machen zu können.



# DIE STÄRKEN:

Innerhalb kurzer Zeit wurde der Tauschkasten zu einer rege genutzten Plattform für den nachbarschaftlichen Aus-Tausch. Das «Sortiment» des TK wechselt von Stunde zu Stunde. Tauschkastenkennner sprechen von **täglich über 1'000 Besucher!**

Beim Tauschkasten treffen sich **Menschen aller Nationen**, allen Alters und Gesellschaftsschichten. Sie pflegen ihn gemeinsam.

Der Tauschkasten ist **nachbarschaftlicher Marktplatz:** für die einen eine interessante Stöberkiste und für die anderen ein Ort des Austauschs und der Begegnung.

Bereits nach wenigen Wochen fanden sich **freiwillige HelferInnen** die uns zum grossen Teil bis heute treu geblieben sind.

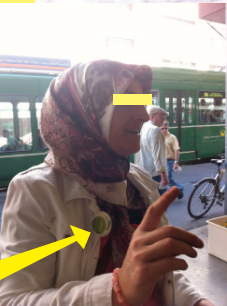
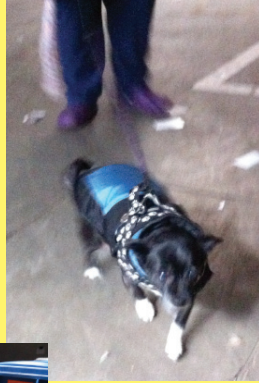
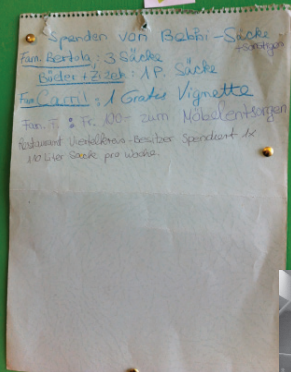
Der Tauschkasten ist ein **Ort ohne Barrieren:** an 365 Tagen 24 Stunden frei zugänglich.

**Partizipation:** Wir sind im ständigen Austausch mit unseren HelferInnen (Jour fixe und tägliche Runden) und entwickeln gemeinsam mit ihnen das Projekt entlang der auftretenden Fragestellungen weiter.

Die Menschen übernehmen **Verantwortung** für «ihren» TK und informieren sich gegenseitig über die Spielregeln und Abfallentsorgung.

Unsere HelferInnen finden eine sinnvolle Tätigkeit und neue Kontakte. Sie haben durch den TK die Möglichkeit sich besser in das Quartierleben zu **integrieren** und Anschluss zu bekommen.

Der TK ist ein **niederschwelliges Projekt** durch das sich viele Menschen aus verschiedenster Herkunft mit dem Thema Nachhaltigkeit und Handel ohne Geld auseinandersetzen und austauschen können.



# FINDIK



## Für Findik bedeutet der Tauschkasten sehr viel:

Zum einen findet sie dort Dinge, die sie sich nicht leisten kann und kann so ihren Hausrat und Kleiderschrank auffrischen. Zum anderen sagt sie, dass sie froh ist viele neue Kontakte knüpfen zu können: «Viele Leute kennen mich jetzt und begrüßen mich auf der Strasse, vorher war ich oft alleine zuhause».

Sie habe ja viel Zeit, sagt die 49-jährige Witwe und Mutter dreier erwachsener Kinder die seit 22 Jahren am Tellplatz in Basel wohnt. Sie sucht eine Stelle aber da sie weder über eine Ausbildung noch über Arbeitserfahrung in Betrieben verfügt und ausserdem etwas gebrochen Deutsch spricht, ist dies sehr schwierig.

Es mache ihr Freude, sich zusammen mit Anderen um den Tauschkasten zu kümmern, sie findet die Idee gut und sieht das Bedürfnis bei den Leuten: einerseits sind, so merkt sie - viele Ressourcen da - andererseits gibt es viele Menschen, die sich sehr über die «Gaben» freuen. Es gäbe so vieles, was noch gut brauchbar und wertvoll sei...

Oft übernimmt sie eine vermittelnde Funktion und kann ihren Landsleuten viel über das richtige Entsorgen von Abfall beibringen, denn in Sachen Entsorgen sei sie mittlerweile Expertin.

«Alle finden den Tauschkasten gut», sagt Findik, «Alle!»

*Zur Zeit sind wir dabei Findik zu helfen, ihre Bewerbungsunterlagen zusammen zu stellen. Unsere HelferInnen bekommen alle ein Freiwilligen-Arbeitszeugnis von uns. Zudem sind wir auf der Suche nach einem geeigneten Kurs oder einer Weiterbildung für sie.*

## Der Tauschkasten Report No.3

11.2.2013

**5.2. > Info-Nachmittag mit Tee & Kuchen**  
Am letzten Dienstag wurden am Tauschkasten die überarbeiteten Spielregeln vorgestellt. Ausserdem haben wir vor Ort weiterhin nach aktiven Helfer und Helferinnen gesucht.



Es gab einige Interessierte, die sich neben unserer neuen Perle Frau Jessica F. um den Kasten kümmern wollen. Ausserdem hat Frau V. Kuchen und heissen Tee vorbeigebracht!

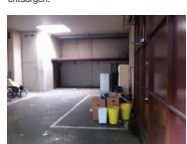
Wir danken an dieser Stelle allen Tauschkastenteufeln und Freundinnen.



### Unterstützung von der Stadt

Ausserdem erhalten wir ab sofort vom Amt für Umwelt und Energie / Prävention Abfall professionelle Unterstützung.

Es wird nun leichter und übersichtlicher für die HelferInnen, die wirklich nicht mehr brauchbaren Gegenstände in denen vom Amt gestellten Containern fachgerecht zu entsorgen.

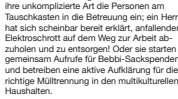


Weitere Massnahmen werden getroffen, damit es nicht zum wiederholten Abbladen von Grosssperrgut in Zukunft kommt.

Am Mittwoch spielen wir vor Ort mit der Liegenschaftsverwaltung verschiedene Pollenvarianten durch. Damit liesse sich der Tauschkasten auch einmal temporär absperrten, falls es wirklich notwendig sein sollte.



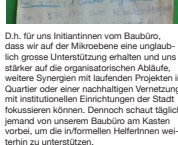
**Tauschkasten-Perlen & Diamanten**  
Interessant ist zu beobachten wie Frau F. und ihre Kolleginnen durch ihre permanente Präsenz am und über den Tauschkasten hinaus ins Quartier agieren. Sie binden auf ihre unkomplizierte Art die Personen am Tauschkasten in die Betreuung ein; ein Herr hat sich scheinbar bereit erklärt, anfallenden Elektroschrott auf dem Weg zur Arbeit abzuholen und zu entsorgen! Oder sie starten gemeinsam Aufrufe für Bebi-Sackspenden und betreiben eine aktive Aufklärung für die richtige Mülltrennung in den multikulturellen Haushalten.



Die beiden Damen geben mehrsprachig Auskunft über den Tauschkasten und dessen Gebrauch, was eine deutliche Wirkung zeigt. Der Tauschkasten wirkt rund um die Uhr sehr einladend und ist gut sortiert.



D.h. für uns Initiantinnen vom Baubüro, dass wir auf der Mikroebene eine unglaublich grosse Unterstützung erhalten und uns stärker auf die organisatorischen Abläufe, weitere Synergien mit laufenden Projekten im Quartier oder einer nachhaltigen Vernetzung mit institutionellen Einrichtungen der Stadt fokussieren können. Dennoch schaut täglich jemand von unserem Baubüro am Kasten vorbei, um die Informationen HelferInnen weiter zu unterstützen.



Danke an alle in situ - Mitarbeiter! Kurz um: der Tauschkasten ist ein sehr beliebter, lebendiger Nachbarschaftstreff, der Kasten ist in einer neuen Phase des täglichen Gebrauchs und der Handhabung gefestigt.

Wir verfolgen aufmerksam die Veränderung und dokumentieren, schreiben die vielen unzähligen Geschichten auf, welche sich weiter und weiter am Tauschkasten ereignen.

Merci à tous.

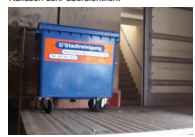
Das Tauschkastenteam



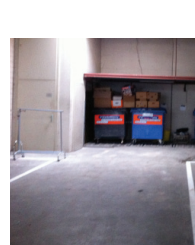
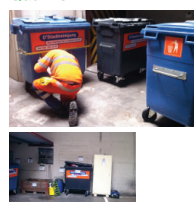
## Der Tauschkasten Report No.4

15.2.2013

**Infra-Struktur**  
Heute war es soweit. Der Tauschkasten hat vier Container vom Tiefbauamt erhalten. TAUSEND DANK! Damit lösen sich sehr viele Fragen und Schwierigkeiten einfach in Luft auf. Denn es gibt endlich eine Struktur hinter dem Tor, die es möglich macht den Tauschkasten zu unterhalten und dabei sinnvoll Müll zu trennen. Alles findet nun seinen Platz, vor allem sammelt sich der Karton und Verpackungsmaterial an. Kartonkisten oder Tüten, mit welchen die Tauschgegenstände zum Kasten gebracht werden. Ausserdem haben wir einiges an Metall gesammelt, so wie z.B. zwei wacklige Wäscheständer, oder losen Einlegegitter von Kühlschränken oder nicht brauchbare Teekannen und flatterhafte Regenschirme. Im Moment erscheint uns sowohl der Tauschkasten vor als auch hinter den Kulissen sehr übersichtlich.



**Again. Ein Dank an die vielen sichtbaren und unsichtbaren HelferInnen und Helfer aus dem Quartier!!!**



**Aktuell im Tauschkasten**  
Im Moment entwickelt sich der Tauschkasten gerade zu einer lokalen, temporären Bibliothek. Bücher stapeln und reihen sich in den Kästen. Aus Erfahrung der letzten Monate hat sich aber gezeigt, dass diese ihre AbnehmerInnen finden. Es gibt einige Lesarten im Quartier. Greift zu, solange es Vorrat hat. Denn noch sind die Tage kurz, die Nächte lang ... Wir haben momentan eigentlich keine Möbel mehr im Sortiment, dank einer intensiven Aufräumung am Ort vor Ort von unseren aktiven BetreuerInnen. Damit haben alle wieder freie Fahrt zum dahinter liegenden Areal oder den Velostellplätzen.



**Weiter im Programm**  
Ausserdem prüfen wir gerade verschiedene Varianten für eine Teilabsperrung der Einfahrt. Das verhindert das mögliche Abbladen mit dem Auto an Ort und Stelle. Glücklicherweise ist das schon seit Längerem nicht mehr passiert.

TauschkastlerInnen und Anwohner mit Velo können aber weiterhin ungehindert die Einfahrt passieren. Wir werden zu gegebener Zeit noch detaillierte Auskunft, auch direkt an die HausbewohnerInnen geben.



## Der Tauschkasten Report No.5

16.4.2013

**DER TAUSCHKASTEN am «Markt der Möglichkeiten»**  
Umwelttage Basel Juni 2013

Am 1. Juni 2013 wird eine Kopie unseres Tauschkastens am Markt der Möglichkeiten an den Basler Umwelttagen vertreten sein. Zwischen 10 und 18 Uhr sind alle Tauschkastenteufel herzlich eingeladen uns auf dem Markt zu besuchen und mit zu tauschen!

**Der Tauschkasten geht auf Reisen: an die Umwelttage Basel sind wir beim «Markt der Möglichkeiten» dabei.**



> [www.umwelttage-basel.ch](http://www.umwelttage-basel.ch)

**Die Tauschkasten-Spielregeln**  
Die Spielregeln sind jetzt besser sichtbar am Tor angebracht. So können sie alle gut sehen.



**Helfer/innen**  
Nach wie vor wird der Tauschkasten von vielen sichtbaren und unsichtbaren Helfer und Helferinnen geegnet und gepflegt.

**Wir danken allen ganz ganz herzlich.**

Insbesondere Findik, Jessica und Herrn Lehmann für ihr Engagement.



**Mehr als tausend tauschfreudige Besucher und Besucherinnen pro Tag!**  
Lauf Tauschkastenteufel kommen täglich zwischen 1000 und 1500 Leute vorbei die Gegenstände bringen oder holen wollen! Ein Reiseserfolg den Tauschkasten für alle Beteiligten!

**Neue Nachbarn für den Tauschkasten:**  
Seit kurzem haben wir neue Nachbarn: Good Life Gundeli kann die Räume der ehemaligen Papeterie zwischenutzen. Good Life Gundeli kreiert Projekte, die spielerisch den Austausch zwischen den verschiedensten Bevölkerungsgruppen unterstützen und die bunte Vielfalt des Quartiers fördern. Wir freuen uns auf eine konstruktive Nachbarschaft!



## Basler Zeitung BASEL

### Das Gundeli im Tauschfieber

Von Raphael Joray, Aktualisiert am 18.01.2013 1 Kommentar  
Im Gundeli wird die Nachbarschaftshilfe neu erfunden. Aus einer zuvor leblosen Einfahrt wurde ein sozialer Treffpunkt, an dem Gegenstände und Geschichten getauscht werden.



Hat sich mit ihrem Stuhl durch den Schnee gekämpft: Isabelle Schmid, Raphael Joray

#### Tauschkasten-Mitwoher gesucht

Die Initiatoren freuen sich über jeden freiwilligen Mithelfer oder jede freiwillige Mithelferin aus dem Quartier. Auch Sponsoren sind willkommen. Bei Interesse können sich die Personen im Baubüro In Situ melden (061 237 84 06). Am Dienstagnachmittag, den 05.02.13 findet dazu eine Informationsveranstaltung im Tauschkasten im Gundeli statt. Weitere

Nein, es geht hier nicht darum, das Pannialbum vollzukriegen. Dafür legt die Fussball-WM noch in zu weiter Ferne. Im Gundeli werden nicht Abziehbildchen getauscht, sondern Eishockeyschläger, Kaffeetassen, Basketbälle und Lockenwickler. Seit Dezember gibt es in der Güterstrasse bei der Einfahrt zum Rietschi-Areal einen grossen Tauschkasten, bestehend aus vielen einzelnen Kästen. Das Prinzip ist denkbar einfach. Wer etwas findet, das ihm gefällt, nimmt es einfach mit. Wer etwas nicht mehr braucht, beschenkt jemanden aus der

## GUNDELINERNEWS

NUMMER 02/2013

Es wird Frühling: Eine Kornelkirsche an der Laufenstrasse, Rhododendren in den Merian Gärten, Kartoffel-Setzen im Hintergarten, ein zartes Flatterschaff-Pflänzchen an der Solothurnerstrasse – darüber und mehr über die Quartierentwicklung Gundeli/Dreispietz der Christoph Merian Stiftung. Können Sie in der zweiten Ausgabe der Gundeli-News lesen.

QUARTIERENTWICKLUNG GUNDELI/DREISPITZ

### Mitwirkungs-Prozess «Quartierstreffpunkt für alle»

Wie entstehen die neuen Ideen einer Wertschöpfungskette nach mehr Beteiligungsprozessen im Quartier? Die Initiative für die Quartierentwicklung Gundeli/Dreispietz ist ein gemeinsames Projekt der Christoph Merian Stiftung, der Stadt und der Christoph Merian Stiftung. Mit dem neuen Mitwirkungs-Prozess zur Wertschöpfung der Quartierentwicklung Gundeli/Dreispietz wird ein neues Modell der Quartierentwicklung entwickelt. Im Jahr 2013 werden im Quartier Quartierstreffpunkte oder eine lokale Initiative oder ein bestimmtes Sachverhalt erörtern und sich überlegen, wie sie diese realisieren können. Die Ergebnisse werden im Rahmen dieses Projekts in einer ersten Veranstaltung am 11. Juni 2013 (17:00 bis 19:00 Uhr) im Gundeli diskutiert und allen interessierten Quartierbewohnern offenbart.

### Wettbewerb «Gundeli denkt»

Es wird bald fertig umgesetzt! Mit dem Wettbewerb «Gundeli denkt» soll die Quartierentwicklung Gundeli/Dreispietz im Rahmen des Projekts der Quartierentwicklung Gundeli/Dreispietz gefördert werden. Die Gewinner werden im Rahmen des Wettbewerbs am 11. Juni 2013 im Gundeli bekannt gegeben.

### Wichtige Veranstaltungen:

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»

11. Juni 2013: «Gundeli denkt»



Das Gundeli im Tauschfieber: Ein Mann durchstöbert die Bücherregale im Tauschkasten. Ein Foto von Raphael Joray.



«Deutliche Spielregeln»: Basler Tauschbörse, Initiativinnen

### Mehr als ein Bring- und Holtag: Tauschen statt Kaufen rund um die Uhr

Mit dem «Tauschkasten» startet im Basler Gundelinger Quartier ein Pilotprojekt.

Von CHRISTOF WAMISTER

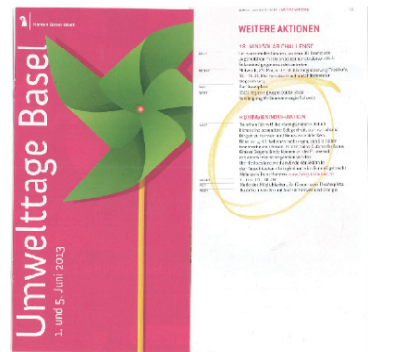
Die Einfahrt zum Rietschi-Areal in Basel war bisher eine unfreundliche und verschlossene Nische, die von Passanten kaum beachtet wurde. Ab heute Nikolaustag an soll sich dies ändern: Der bis jetzt ungenutzte Raum wird unter dem Motto «Bring & Nimm» zum begehbaren Tauschkasten umgestaltet.

Heute 6. Dezember um 18 Uhr ist Eröffnung an der Güterstrasse 244. Verantwortlich für das Projekt, das im Wettbewerb «Gundeli denkt» zur Realisierung vorgeschlagen wurde, ist das Baubüro «in situ AG», das ebenfalls im Gundelinger-Quartier zu Hause ist.

Die Grund-Idee ist einfach und wird bereits vielerorts spontan praktiziert – zum Beispiel dann, wenn bei einer Sperrgut-Abfuhr das aufgehäufte Material nach interessantem durchstöbert wird.

#### Waffen, Pornos und Medis unerwünscht

Mit dem «Tauschkasten» im Gundeli wird dies nun zur Dauereinrichtung: Wer einen noch brauchbaren Gegenstand nicht mehr benötigt, deponiert ihn. Der oder die Nächste begutachtet das Material und nimmt mit, was gefällt.



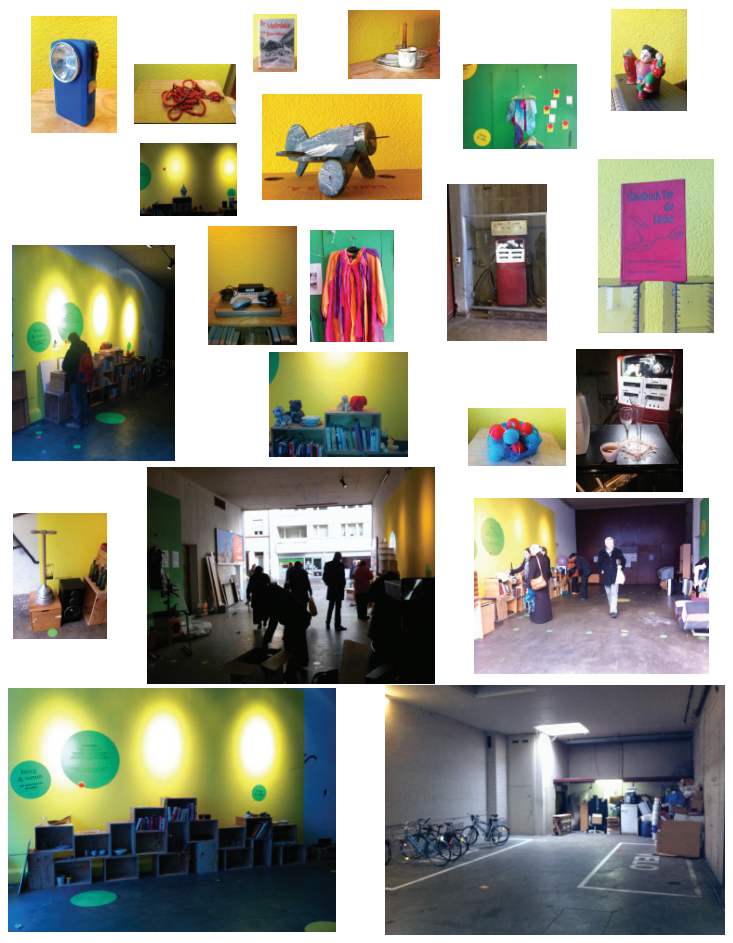
# OPEN-END-STORIES:

Am Nachmittag stehen 3 Schuljungen vor dem Tauschkasten; sie finden es super, dass sie hier ihre Spielsachen tauschen können – eine ältere Dame sortiert und stellt die umgefallenen Bücher am 2. Weihnachtstfeiertag auf – ein Jugendlicher schleppt den viel zu schweren, grauen Fernseher weg – ein älterer Herr räumt seine Werkstatt aus, er ist 80 Jahre alt und will sich langsam zur Ruhe setzen – eine junge afrikanische Mutter und ihre Tochter nehmen eine Kindertafel mit – ein Mann mit seinem Papagei auf der Schulter schnappt sich beim Stöbern eine Fasnachtsmaske, setzt sie sich auf den Kopf und sagt zu seinem Papagei, so nun habe ich auch einen Schnabel und geht – vier, fünf befreundete Renterinnen stehen vor dem antiken Wäschestampfer und rufen aus, so haben wir doch noch früher unsere Wäsche gewaschen – ein junger Mann kniet vor dem Bücherregal und zieht Bücher heraus, blättert kauend darin, fragt uns ob wir den Bewegungsmelder besser einstellen können, die Brenndauer sei zu kurz zum Lesen – ein Mann mit Armbinde kommt am frühen Morgen mit einer Tüte zum Tauschkasten, packt die Gegenstände behutsam aus, faltet die Tüte und geht – eine muslimische Frau kommt uns mit einem grossen weissen Stoffhasen entgegen – um die verschlossene Singer-Nähmaschine haben sich einige InteressentInnen gestellt und überlegen, wie sich diese öffnen lässt – ein Kleinkind holt alles mögliche aus dem Tauschkasten heraus, schaut es sich in aller Ruhe an, die Mutter wartet und ruft wiederholt seinen Namen – vor dem Tauschkasten steht eine Traube Menschen – bevor die Dinge ausgepackt sind tauschen sie schon ihre Besitzer – das orange Sofa wird zum Treffpunkt von Jugendlichen, sie kommen trinken, rauchen, reden – ein älterer Herr probiert die Strohhütte aus und legt sie wieder zurück – junge türkische Frauen kommen und schauen sich gemeinsam Sachen an, lachen, rauchen – eine ältere Dame kommt auf uns zu und würde sich gerne zur Verfügung stellen, den Passanten den Tauschkasten vorzustellen – BewohnerInnen aus dem Haus laufen auf dem Heimweg am Kasten vorbei, schauen, stöbern, finden – ein Mann mit langen Mantel und nach hinten gekämmten Haar, eine gedrehte Zigarette im Mund dreht mehrmals täglich seine Runde im Quartier und kommt vorbei – ein Kind sitzt, wartet auf dem eingepackten Massagestuhl, bewacht das Fundstück bis der Vater mit dem Auto kommt – die Fussballschuhe stehen ganz unten im Regal, eine Mutter bückt sich schaut sie sich an und fragt mich, ob sie die einfach so mitnehmen kann – eine ältere Dame bringt einen Haufen Kleiderbügel, der Einkaufswagen neben ihr ist mit weiteren Gegenstände gefüllt – eine Frau aus Osteuropa erzählt mir, dass sie jeden Tag zum Aufräumen kommt, sie wohnt am Tellplatz – eine Frau mit Hund hat beobachtet wie gestern jemand einen grossen Schrank abgestellt hat, obwohl wir keine Möbel mehr nehmen können – die Bücher sind auf einmal fast alle weg – ein Mann trägt einen Arm voll Kleider weg – eine älter wirkende Frau mit Hackeporsche entdeckt die Winterschuhe und zieht sich diese noch an Ort und Stelle an, es hat in der Nacht geschneit – . . .





# DIE BILDER





## ***Tradução parcial do documento Bring&Nimm\_Brochüre***

*Tradução da autora*

### **O título**

Quem quer traz!  
Quem quer leva!  
Quem troca ganha.

### **A ideia**

Porquê deitar fora coisas que ainda são boas e podem ser úteis para os outros?  
Trocar como prática urbana do quotidiano de Gundeli.

O público-alvo deste projeto são todos os habitantes de Gundeldingen. E este mercado de bairro vive dos talentos dos seus usuários e das suas ofertas que trazem para troca. Simultaneamente, a estas trocas, surgem histórias e notícias e fazem-se contactos entre os moradores do bairro. *Bring&Nimm* é, portanto, uma plataforma de troca entre vizinhos, neste caso, de intercâmbio intercultural.

### **A história**

Abertura: A 6 de dezembro de 2012, *Baubüro in situ AG* inaugurou a sua primeira *Caixa de Trocas Bring&Nimm* em Gundeli. Desde então, operava *in situ* no nicho da entrada do *Rietschi-Areals* em Güterstrasse 244, Basileia.

Montámos as caixas na *Caixa de Trocas*, pintámos o local com algumas cores refrescantes, afixámos as ‘regras do jogo’ de forma visível - eis que a *Caixa de Trocas* estava concluída. Depois de uma curta cerimónia de abertura, deixámos a *Caixa de Trocas*, e todos ficámos expectantes se e quem viria a aderir à nossa ideia, em Gundeli.

Obstáculos: A *Caixa de Trocas* revelou-se um sucesso: Depois de alguns dias, o lugar tornara-se uma animada plataforma de troca! A *Caixa de Trocas* foi obviamente bem recebida - as pessoas trouxeram muitos itens e estes foram rapidamente trocados. Mas entretanto, eis que chega a primeira mobília, apesar da *Caixa de Trocas* ter sido pensada para pequenos itens.

Gradualmente, foi sendo depositado lixo na *Caixa de Trocas*. Embora tenhamos aprendido que, o que é um desperdício para uns, para outros pode bem, ainda, ser útil. Mas haviam pessoas que não perceberam o significado e o propósito da *Caixa de Trocas*. Especialmente quando traziam mobiliário volumoso e danificado, o que nos veio causar problemas.

Ajuda do bairro: O projeto estava ameaçado ao fracasso, pois foi surgindo uma onda de indignação em resposta à acumulação de lixo. No entanto, isto despertou a população do bairro, e imediatamente apareceram ajudantes voluntários, que cuidaram com grande compromisso da *Caixa de Trocas*. A acumulação de lixo diminuiu consideravelmente, porque os nossos ajudantes foram incentivando as pessoas a observar as regras do jogo. Estes ajudantes tornaram-se verdadeiramente ativos nesta ‘Ação’.

Aprender a fazer: Com os novos auxiliares a ‘Operação’ da *Caixa de Trocas* foi funcionando cada vez melhor. Eles iam falando em diferentes línguas com as pessoas, e assim, todos juntos, íamos desenvolvendo o projeto, com os necessários ajustes. Ajudaram, por exemplo, a traduzir as ‘regras do jogo’ para diversas línguas e também a explicá-las através dos pictogramas. Foram distribuídos folhetos sobre a eliminação de resíduos, e foi-se concebendo um plano operacional para os ajudantes. E, para durante a noite, foi-se falando em colocar uma corrente em frente da *Caixa de Trocas*...

Partilha de conhecimento: Nós tentámos, também, ajudar os nossos assistentes, para que eles pudessem obter um certificado e tentar orientá-los em termos de planeamento laboral. Tentámos procurar meios para lhes financiar cursos.

Perspetiva geral: Planearam-se ações, como a ‘limpeza de primavera’, em colaboração com o Gabinete de Ambiente e Energia, de forma a obter dicas e sugestões. Marcámos presença para 1 de Junho no ‘mercado de possibilidades’. E discutiu-se ainda, a possibilidade de mais *Caixas de Trocas*.

## **Os Atores**

*Baubüro in situ AG*: O projeto é planeado e executado por uma equipa multidisciplinar do *Baubüro in situ AG*. O atelier assume a responsabilidade pela ordem e limpeza da *Caixa de Trocas*.

A equipa da *Caixa de Trocas*: Findik (natural da Turquia), e Jessica (natural de Espanha) sempre acompanhada pelo seu cão Shakira, estiveram quase todos os dias no local, a varrer, limpar, distribuir folhetos de eliminação de resíduos, separar o lixo e esclarecer os visitantes sobre o significado e o propósito da *Caixa de Trocas*. E ainda, repararam móveis, pois diziam haver maior possibilidade de serem levados. As duas foram o coração da *Caixa de Trocas*. E tudo isto foi voluntário!

Os ajudantes: Havia pessoas que doavam sacos do lixo, faziam bolos para eventos de informação, classificavam os livros lá deixados, e ainda faziam rondas de inspeção noturnas.

Apoio da Cidade: Tivemos a ajuda do Departamento de Engenharia Civil que trouxe à *Caixa de Trocas* quatro contentores, para que pudéssemos, mais facilmente, descartar lixo.

SRC: Entregaram roupas desatualizadas, ou em fim das suas coleções têxteis para a *Caixa de Trocas*.

A Fundação Christoph Merian: Patrocinaram o projeto *Bring&Nimm*, no seguimento do concurso de ideias ‘Pensa Gundeli’, permitindo a sua construção.

A Fundação Abendrot: Deram livre acesso ao espaço do projeto.

*Umwelttage Basel*: A *Caixa de Trocas* foi convidada a propósito do Dia do Ambiente, a ser representada a 1 de junho, na Barfi.

**Pontos principais**

- Dentro de pouco tempo, a *Caixa de Trocas* tornou-se numa plataforma de trocas. As visitas foram aumentando de hora em hora. E os conhecedores da *Caixa de Trocas* referiram para cima de 1000 visitas diárias.
- Na *Caixa de Trocas* encontravam-se pessoas de todas as nações, de todas as idades, e classes sociais. Cultivava-se o espírito de coletividade.
- A *Caixa de Trocas* tornou-se num mercado informal de bairro.
- A *Caixa de Trocas* significou para uns, uma ‘caixa de vasculhar’, mas para outros, um lugar de intercâmbio e encontro.
- Depois de algumas semanas, encontraram-se voluntários, que permaneceram fiéis à *Caixa de Trocas*.
- A *Caixa de Trocas* é um lugar sem barreiras: 365 dias, 24 horas de acesso livre.
- Participação: Estivemos em constante comunicação com nossos ajudantes através de reuniões fixas e rondas diárias, e desenvolvemos o projeto e as questões, que foram ocorrendo ao longo do mesmo, juntamente com eles.
- As pessoas assumem responsabilidade pela ‘sua’ *Caixa de Trocas* e informam-se mutuamente sobre as regras do jogo e eliminação de resíduos.
- Os nossos auxiliares encontraram um trabalho significativo e fazem novos contactos. Através da *Caixa de Trocas*, eles têm a oportunidade de se integrarem e de criarem melhores ligações na vida local.
- A *Caixa de Trocas* é um projeto de baixo custo, através do qual muitas pessoas de diferentes origens podem estabelecer relações de intercâmbio, baseadas nos tópicos de sustentabilidade e comércio sem dinheiro.



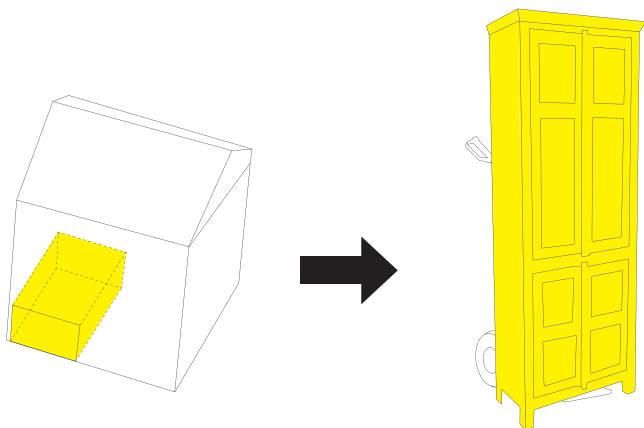
*Tauschkasten Just open it!*

# nimm & bring

IM PROZESS  
VON MAX ZU MIN  
RESET – JULI 2012

## IMPRESSUM

Redaktion und Gestaltung:  
baubüro in situ AG  
Tabea Michaelis  
Juli 2013



# INVENTUR

In den letzten Wochen hat sich der Tauschkasten mit seinem Team eine Auszeit genommen. Grund dafür war der immer grösser werdende Andrang und der damit steigende Betreuungsaufwand des nimm&bring Marktes an der Güterstrasse 244, welcher sich sehr schnell über die Stadtgrenze hinaus rumgesprungen hatte.

Jeden Tag kamen immer neue Besucher und Besucherinnen laut Aussagen unserer Helferinnen. Die Tauschgegenstände wechselten ihre BesitzerInnen im Minuten Takt, das Sortiment tauschte sich mehrmals täglich aus. Ein geschäftiges Kommen und Gehen im 24 Stunden Takt. Ein lebendiger Marktplatz in der Nachbarschaft. In nur kürzester Zeit entwickelte der Tauschkasten eine Eigendynamik, welche durch die unterschiedlichen unsichtbaren Akteure angeregt wurde. Unmittelbar wurde der Tauschkasten zu einem Ort der Aushandlung, der Aneignung und des Aus-Tausches. Genau das, was wir mit unserem Projekt an diesem Ort bewirken wollten. Der Tauschkasten organisierte sich zunehmend von alleine und bettete sich in die Alltagsstruktur im Gundeli ein.

- Doch je mehr Personen diese ‚unerschöpfliche‘ Ressource im Quartier für sich entdeckten, desto stärker variierte auch die Vorstellungen oder Ansprüche. Immer neue An-Forderungen kamen im laufenden Prozess auf. Fragen, Ideen und Beschwerden wurden von den Helferinnen, Anwohnern, Besuchern oder der Grundeigentümerin direkt an uns mündlich oder schriftlich herangetragen:
- > Dürfen einzelne Personen mehrmals am Tag vorbeikommen und Sachen mitnehmen?
  - > Dürfen die Gegenstände auf dem Flohmarkt verkauft werden?
  - > Dürfen sich Frauen zu einem gemütlichen Schwatz aufhalten, um Gegenstände für den Eigenbedarf direkt entgegenzunehmen?
  - > Muss es eine Nachtruhe geben?
  - > Wie kann die Toreinfahrt 24 Stunden für die Bewohner und Mieter (Lager) zugänglich bleiben?
  - > Muss der Tauschkasten 24 Stunden und 7 Tage die Woche geöffnet sein?
  - > Braucht es eine Videoüberwachung bzw. eine Attrappe, um das Deponieren von Hausmüll zu verhindern?
  - > Darf man in den Tauschkasten mit dem Velo fahren?
  - > Braucht es eine Absperrung für Autos?
  - > Darf im Tauschkasten geraucht werden?
  - > Dürfen sich die HelferInnen Gegenstände reservieren?
  - > Wer hat das Sagen?
  - > Wer bestimmt die Spielregeln?
- Ja - wer bestimmt hier eigentlich das Spiel? Wer stellt die Regeln auf? Wer bekommt Recht(e), wer hat Recht? Aus unserer Sicht ist und bleibt der Tauschkasten ein partizipatives, gemeinschaftliches also auch hierarchisch

flaches Projekt. Das heisst jeder spielt, jeder gestaltet mit und wird demzufolge Teil des Projektes.

Zuletzt befanden wir uns zunehmend in der Rolle der ‚Übersetzer‘ und ‚Vermittler‘ zwischen den Gestalter/ Mitspieler und ihren spezifischen Bedürfnissen. Situativ reagierten wir nicht stopp auf die aufkommenden Fragestellungen und suchten nach Lösungen oder für uns vertretbaren Haltungen. Eine Adaption im laufenden Betrieb, indem wir einzelne Komponenten (z.B. Spielregeln) justierten, ergänzten, hinzufügten, auswechselten oder überdachten. Hin und wieder entzogen wir uns den lokalen Aushandlungsprozessen, bis einzelne Personen im Büro vorbeikamen oder Anrufe eingingen. Wir dabei feststellten, dass es einen Kurator oder Mediator braucht, der die verschiedenen lokalen Sprachen spricht und versteht. Lost in Translation? Wir begaben uns auf die Suche nach organisierten, also auch bewährten Formen wie Vereinsstrukturen (z.B. Bauteilbörse) oder Institutionen (Hochschulen, Amt für Arbeit, Amt für Umwelt) sowie interkulturellen Mediatoren. Die anfängliche Euphorie oder Leichtigkeit des Projektes verflüchtigte sich zunehmend. Eine gewisse Schwere und statische Bewegungslosigkeit strömte aus. Der Tauschkasten formalisierte sich durch die zusätzlichen Spielregeln und Auflagen (zeitweise Schliessung mittels Kette) automatisch. Dabei passte sich Eigenleben von nimm&bring zunehmend der vorherrschenden Taktung und Rhythmus (wie z.B. Abfahrpläne der Stadt Basel) an. War das das Ziel, die Idee? Wir entschieden eindeutig: Nein.

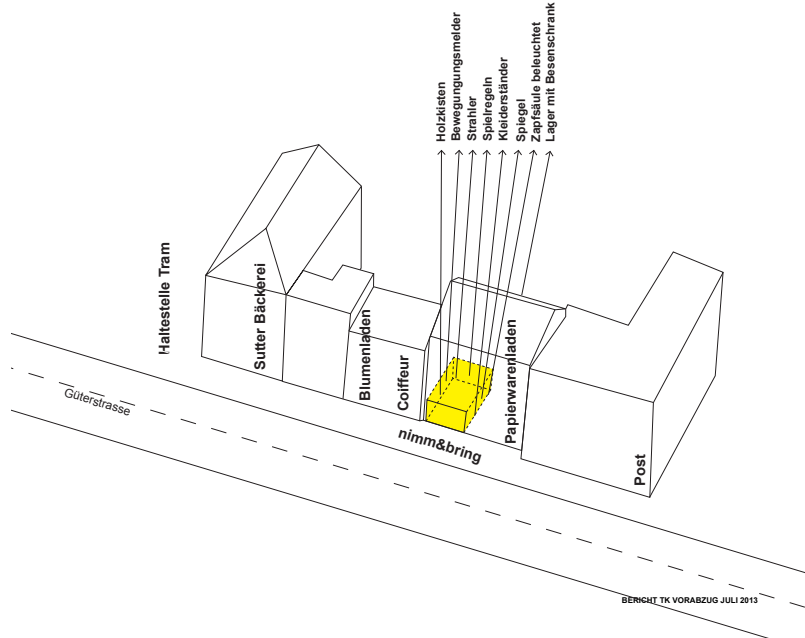
Die einzige Möglichkeit, die wir sahen, um den Tauschkasten aus dieser festgefahrenen Situation zu ‚befreien‘, bedeutete mit ihm für unbestimmte Zeit von der ‚Bildfläche‘ zu verschwinden. Gesagt getan. Innerhalb von wenigen Stunden räumten wir den gesamten nimm&bring an der Güterstrasse hinter das grosse Tor. Erste Reaktionen liessen nicht lange auf sich warten, einige Passanten oder NutzerInnen waren erstaunt, verwundert, traurig, andere zufrieden und erleichtert. Die anschließende Phase der Inventur und Reflexion ermöglicht uns eine Auslegeordnung des Tauschkastens mit seinen immanenten Potentialen und Fähigkeiten. An diesem 1:1 Modell lässt sich wunderbar ablesen, wie Nachbarschaft entsteht und sich im Raum artikuliert. Durch die Ur-Praxis des Tauschens (von Wissen, Ware, Ideen, Interessen, Haltungen, Meinungen, Gedanken, Informationen, Gegenständen, Emotionen) wird das Zusammenspiel (vgl. Grafik S.6) der unterschiedlichen menschlichen und nicht-menschlichen Akteure sichtbar. Es ist gemeinschaftlicher Prozess, der von den unterschiedlichen Motiven gestaltet und geprägt wird.

RESET!

BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

# TAUSCH KASTEN – START

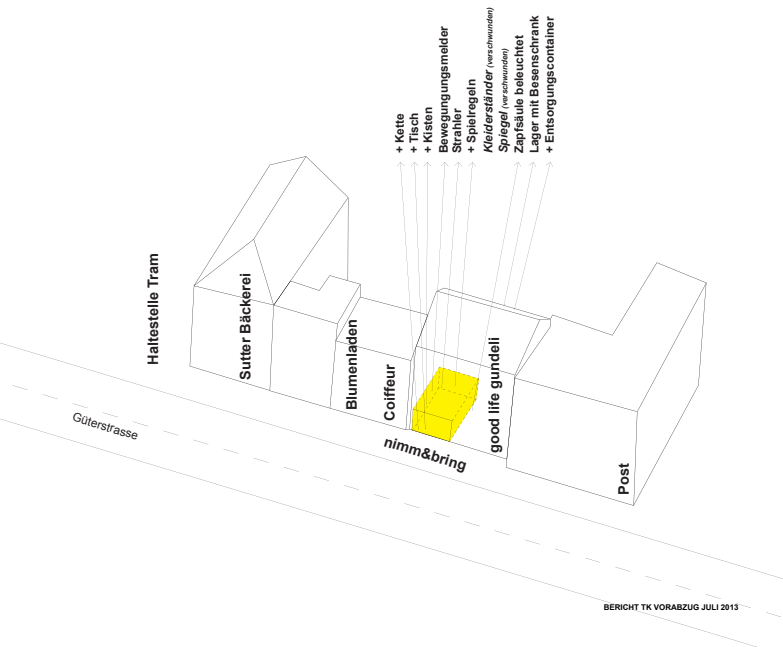
Tauschkasten Typ MAX



BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

# ADAPTION PROZESS

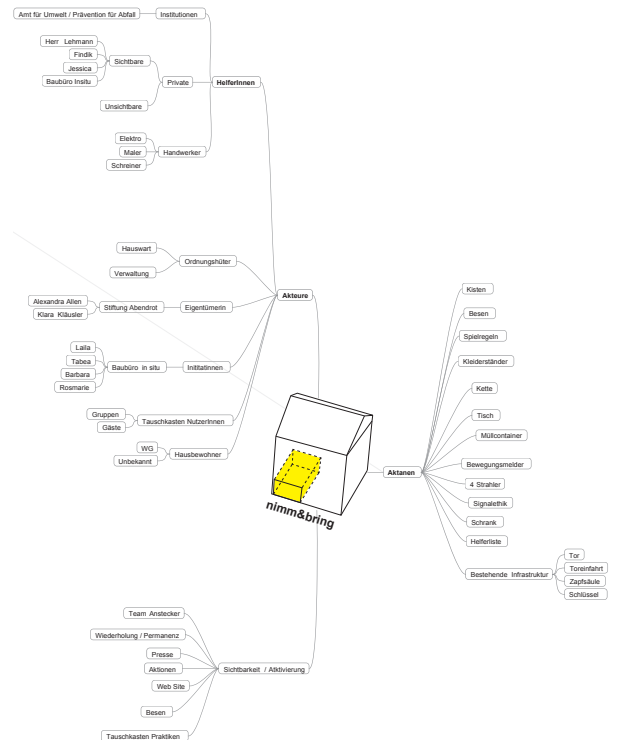
Tauschkasten Typ MAX



BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

# ZUSAMMEN SPIEL

Tauschkasten Typ MAX



BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

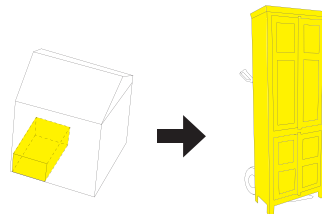
# LEARNING FROM . . .

Durch die täglichen Erfahrung und Erlebnisse mit dem Tauschkasten haben wir in der Reflexionsphase folgende Erkenntnisse gezogen. Der zukünftige Tauschkasten sollte aus unserer heutigen Sicht folgende Eigenschaften oder Potentiale aufweisen:

- > leicht - ephemere - spielerisch
- > vernetzend, aktivierend, inspirierend
- > flexibel, intuitiv, mobil
- > jederzeit verschliessbar oder verschiebbar sein (Pausen)
- > sich nicht ‚formalisieren‘ oder ‚institutionalisieren‘ lassen
- > mit der Umgebung kommunizieren, in einen Dialog treten (methodische Intervention)
- > interkulturellen Aus-Tausch anregen
- > sich situativ anpassen, adaptierbar oder erweiterbar
- > einfach nachbaubar oder nachahmbar (Anleitung zum Selberbauen)
- > Aneignung möglich
- > keine Monozentralität
- > begrenzte Grösse, die das Deponieren von Möbel oder Elektrogeräte ausschliesst
- > Witterungsbeständigkeit
- > Ressourcen schonend
- > soziale Nachhaltigkeit fördern
- > (auch) für Innenräume geeignet
- > barrierefreie Inklusion (keine Exclusion)
- > eindeutige Übergabe der Verantwortung

# FROM MAX TO MIN

Der Tauschkasten bringt eine gewisse Komplexität mit sich, die immer wieder für neue Überraschungen sorgt. Zum Glück. Die Frage, die sich allerdings schon zu Beginn des Prozesses stellte, war die der Grösse. Wie gross kann ein Tauschkasten sein, damit er überschaubar und händelbar bleibt? Das hat uns veranlasst im weiteren Prozess vor allem auch nach Lösungsansätzen zu suchen, die klein, mobil und modular sind.



BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

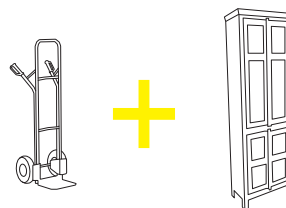
BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

# MOBILES BAU PRINZIP

Tauschkasten Typ MIN

# ANLEITUNG & KOSTEN

Tauschkasten Typ MIN



## BAUANLEITUNG

### > 1. STEP

Einen gebrauchter/geschenker/gefundener Schrank mit 6 Kabelbindern (pro Seite 3) an einer Sackkarre auf unterschiedlichen Höhen befestigen. Dafür werden auf der Rückseite entsprechend Löcher gebohrt.

### > 2. STEP

Der Innenraum des Schrankes wird, wenn nötig ausgebaut, sodass Ablageflächen oder Fächer mit unterschiedlichen Höhen für die Tauschgegenstände entstehen.

### > 3. STEP

Die Tauschkasten-Spielregeln und Aufkleber werden gut sichtbar an den Tauschkasten angebracht. Zu beziehen bei: [www.nimmundbring.ch](http://www.nimmundbring.ch)

### > 4. STEP

Der Tauschkasten wird mit einem Fahrradschloss am ‚Einsatzort‘ an geschlossen und eröffnet.

## ZUSATZZUBEHÖR

- > ein Fahrradschloss
- > Kabelbinder
- > Einlegebretter & Kleiderhaken

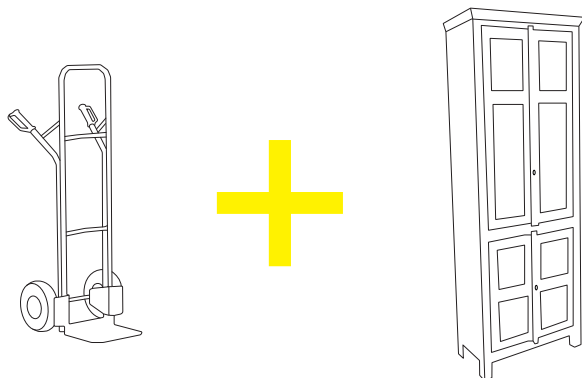
## BEZUGSQUELLEN

- > Nachbar's Keller & Dachboden
- > Brockenstuben & Bauteilbörsen
- > Flohmärkte & Sperrmülltage

## KOSTEN

- > Schrank ca. 0 - 60 CHF
- > Sackkarre ca. 0 - 80 CHF
- > Zusatzbehör ca. 0 - 60 CHF

Gesamtsumme: 0 - 200 CHF



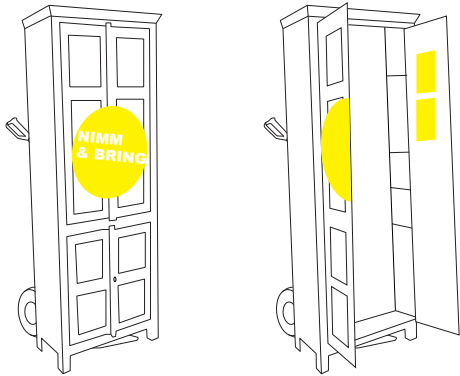
BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

# EIGEN SCHAFTEN

Tauschkasten Typ MIN

- = mobil & flexibel
- = überschaubar & händelbar für eine Person
- = überall einsetzbar
- = leicht & flüchtig, kann situativ den Standort wechseln
- = zugänglich für jeden
- = schliessbar je nach Bedarf
- = leicht nachbaubar
- = Platzhalter & Türöffner zugleich (Intervention)

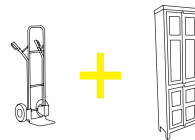


BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

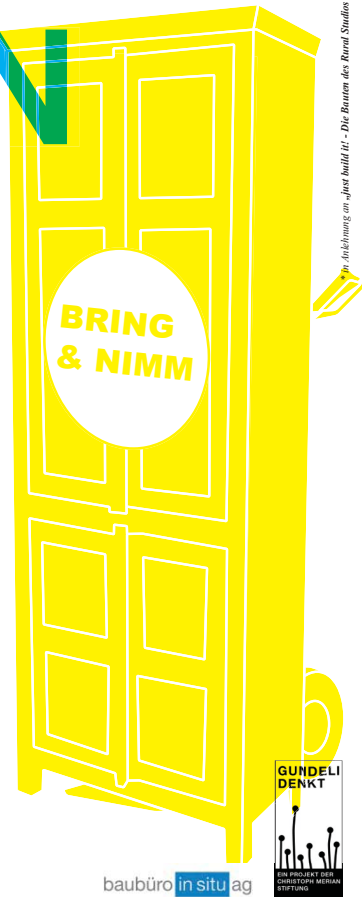
AKTIONSAUFRUF FÜR EINEN MOBILEN NIMM & BRING MARKT IN DEINER NACHBARSCHAFT

# JUST OPEN IT!\*

Wer möchte einen **mobilen Tauschkasten** in seiner Umgebung eröffnen? Wer kennt geeignete **Standorte** für diesen **informellen Marktplatz**? Wer hat einen gebrauchsfähigen **Kasten** oder eine **Sackkarre** abzugeben?



KONTAKT & INFORMATION  
post@bringundnimm.ch & www.bringundnimm.ch

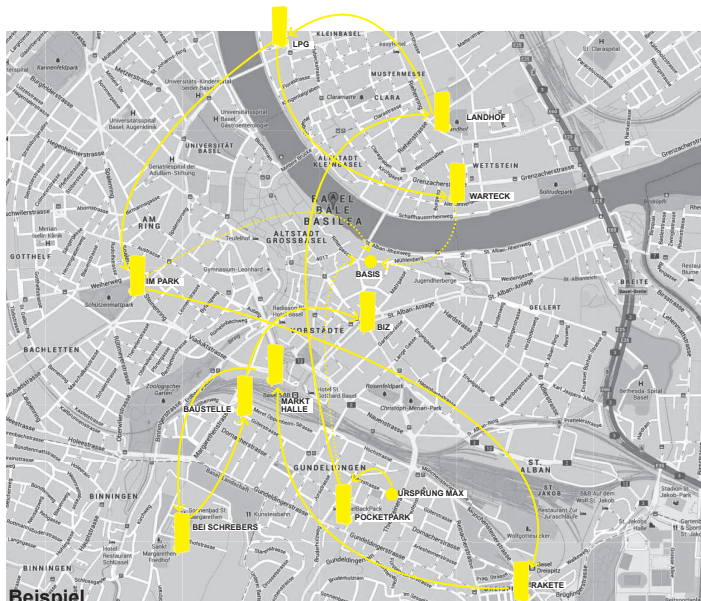


baubüro in situ ag

\* inkl. in situ bild ltr. - Die Baureihe des Rural Studios - siehe auch www.ruralstudio.org

# ROUTE STOP AND GO - OR STAY

Tauschkasten Typ MIN



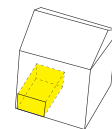
Beispiel

Die Standorte variieren, sind individuell von den Mitspielern und Opener wählbar bzw. auch testbar. Sollte der offizielle Tauschkasten Typ MIN eine Pause brauchen, dann kann dieser entweder einfach vor Ort geschlossen oder in die Basisstation der CMS gebracht werden.

BERICHT TK VORABZUG JULI 2013

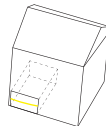
# ZEIT PLAN

Tauschkasten Typ MIN



**MAX**  
Dezember 2012 bis Mai 2013

- > Eröffnung
- > Adaption
- > Aktionen & Verbreitung der Idee
- > Helfersuche
- > ...



**INVENTUR**  
Juni & Juli 2013

- > Möglichkeiten & Kapazitäten
- > Reflexion
- > Konzeptüberarbeitung



**MIN**  
August 2013 bis Dezember 2013

- > Aktionsaufruf „Just open it!“
- > Bau eines mobilen Typen MIN
- > Offizielle Übergabe an erste BetreiberIn Frau A.G.
- > Vernetzen der Akteure auf website
- > Aktualisierung der website
- > Ergänzung des vorliegenden Bericht Juli 13

BERICHT TK VORABZUG JULI 2013



## ***Tradução parcial do documento Tauschkasten Just open it!***

***Tradução da autora***

### **Título**

Leva & Traz: Em processo De máximo a mínimo - Julho 2013

### **Inventário**

Nas últimas semanas, a *Caixa de Trocas* e a sua equipa fizeram uma pausa. O principal motivo foi o crescente afluxo, e consequentes cuidados a ter com o ‘mercado’ *Bring&Nimm* na Güterstrasse 244, que muito rapidamente passou a ser falado fora dos limites da cidade.

De acordo com as declarações dos nossos assistentes, todos os dias vinham sempre novos visitantes. Os itens de troca mudavam de donos em minutos.

À medida que o tempo passava, aumentava a frequência com que os objetos eram trocados diariamente.

Existia uma enorme movimentação durante as 24 horas diárias. Transformou-se numa animada praça do bairro. Em apenas um curto espaço de tempo, a *Caixa de Trocas* desenvolveu um *Momentum*, animada por diferentes atores anónimos. E rapidamente, a *Caixa de Trocas* era transformada num lugar de negociação, de apropriação e de troca.

Aconteceu, exatamente, o que queríamos com o nosso projeto, para este local. A *Caixa de Trocas* foi ficando cada vez mais independente e embutida na estrutura quotidiana de Gundeli. Mas quanto mais pessoas descobriam esse ‘inesgotável’ recurso na vizinhança, maior era o número de ideias ou exigências. Surgiram sempre novas perguntas durante o processo.

As seguintes perguntas, ideias e reclamações dos ajudantes, residentes, visitantes, e mesmo do dono do lote, chegavam até nós por via oral ou por escrito:

- Deve a mesma pessoa passar mais que uma vez por dia a levar coisas?
- É permitido vender-se os objetos na feira de velharias?
- As mulheres devem lá permanecer em conversas, esperando por novos itens para os recolher diretamente?
- Deve haver uma noite de descanso?
- Como pode o portão de entrada para o interior do quarteirão permanecer acessível 24 horas para residentes e inquilinos?
- Deve a *Caixa de Trocas* estar aberta 24 horas por dia e 7 dias por semana?

- Será que é necessário videovigilância, ou uma representação do mesmo, para evitar o despejo de lixo doméstico?
- Podem as pessoas andar de bicicleta dentro da *Caixa de Trocas*?
- Será que é necessário uma barreira para os carros?
- Deveria ser permitido fumar na *Caixa de Trocas*?
- Podem os ajudantes reservar objetos para eles próprios?
- Quem é o responsável?
- Quem estabelece as regras?

Sim - Quem é que determina verdadeiramente o jogo? Quem é que estabelece as regras? Quem recebe razão, quem tem razão?

Do nosso ponto de vista, a *Caixa de Trocas* é, e permanece, um processo participativo, comunitário, e também, um projeto hierarquicamente plano. Isso significa que todos jogam, todos e cada um vão estruturando o projeto, e são por isso, também parte do mesmo.

Finalmente, fomos nos encontrando, cada vez mais perto, do papel de ‘tradutor’ e ‘mediador’, entre o *designer* e o jogador, e as suas necessidades específicas.

Tornou-se imparável, a necessidade de reagir situacionalmente, sobre questões emergentes e à procura de soluções ou atitudes que considerávamos razoáveis. Foram existindo adaptações no decorrer da ação, em que fomos ajustando completando, acrescentando, substituindo ou repensando certos componentes individuais, como por exemplo, as ‘regras do jogo’. De vez em quando, houve a necessidade de revogar processos de negociação locais, ou ignorar indivíduos que passavam no escritório, ou chamadas recebidas. Determinámos por isso, que precisávamos de um curador ou mediador, que falasse e entendesse as diferentes línguas locais. *Lost in Translation!* Empenhámo-nos na busca pela organização, pensámos também em utilizar estruturas estabelecidas, como por exemplo de clubes ou instituições, tal como mediadores interculturais.

A euforia inicial ou leveza do projeto foram, cada vez mais, desaparecendo. Começou a irradiar-se um certo peso e imobilidade estática. Neste ponto, a *Caixa de Trocas* formalizava-se por regras adicionais e imposições automáticas, pelo que foi decidido de a fechar temporariamente com uma corrente. Ao mesmo tempo, a vida própria de *Bring&Nimm* tinha de adaptar-se a um crescente e predominante ritmo, como por exemplo o plano de recolha de lixo da cidade de Basileia. Era esse o objetivo, a ideia? Decidimos claramente que não.

Apercebemo-nos que a única possibilidade, para que a *Caixa de Trocas* pudesse libertar-se deste impasse, era de a extinguir por tempo indeterminado, para que esta situação desaparecesse. Dito e feito. Dentro de poucas horas, evacuámos totalmente *Bring&Nimm*, que se abria para Güterstrasse, e deslocámo-la para trás do grande portão de acesso ao interior de quarteirão. As primeiras reações não tardaram, alguns transeuntes ou usuários ficaram espantados, surpresos, tristes, mas outros felizes e aliviados.

A fase seguinte do inventário e reflexão permitiu-nos organizar a *Caixa de Trocas* com suas potencialidades e habilidades inerentes. Neste modelo de escala 1:1 pode ser uma maravilhosa leitura, em como a vizinhança se forma e se articula no espaço.

Pela prática primitiva das trocas (de conhecimentos, bens, ideias, interesses, atitudes, opiniões, pensamentos, informações, objetos, emoções) torna-se visível a interação dos diferentes atores humanos e não-humanos.

Constituiu um processo colaborativo, que é formado e moldado pelos vários intervenientes.

RESET!

### **Aprender com...**

Através das experiências e vivências diárias com a *Caixa de Trocas*, retirámos conhecimento para a fase de reflexão.

Partindo da presente visão, a futura *Caixa de Trocas* deve ter as seguintes características e potenciais:

- Leve, efémera, lúdica
- Conectar, ativar, inspirar
- Flexível, intuitiva, móvel
- Em qualquer momento, pode ser fechada e transportável (permitindo pausas)
- Não pode deixar-se formalizar ou institucionalizar
- Comunicar com o meio envolvente, surgindo em Diálogos (intervenções metódicas)
- Estimular trocas interculturais
- Ajustar-se à situação, adaptável ou expansível
- Facilmente reproduzível ou imitável (instruções para a autoconstrução)
- Possibilidade de apropriação
- Sem monocentralidade
- Tamanho limitado, o que exclui o depósito de mobiliário ou eletrodomésticos
- Resistência atmosférica
- Recursos suaves
- Promotor de sustentabilidade social
- (Também) adequado para interiores
- Sem fronteiras à inclusão (sem exclusão)
- Evidente transferência de responsabilidade

### **De máximo a mínimo**

A *Caixa de Trocas* acata uma certa complexidade que poderá voltar a suscitar novas surpresas. Felizmente. Todavia, a questão que se coloca desde o início do processo é o tamanho. Quão grande pode ser uma *Caixa de Trocas*, de forma a ficar administrável e maneável? Isso levou-nos a determinar um processo alargado para procura de outras abordagens, que pudessem ser pequenas, móveis, e modulares.

### **Instruções e custos**

Instruções de construção:

1ª Fase

Um armário usado / oferecido / encontrado com seis prateleiras colocadas em diferentes alturas, atando a parte de trás a um carrinho de mão.

## 2ª Fase

Quando necessário tem de se construir o interior do armário, de forma a existirem prateleiras ou compartimentos de diferentes alturas para poderem conter diferentes itens.

## 3ª Fase

É necessário que as ‘regras do jogo’, da *Caixa de Trocas*, tenham boa visibilidade. As mesmas estão disponíveis em: [www.nimmundbring.ch](http://www.nimmundbring.ch)

## 4ª Fase

A *Caixa de Trocas* terá de estar presa ao local com um cadeado de bicicletas.

Acessórios adicionais:

- Cadeado de bicicleta
- Corrente
- Prateleiras e cabides

Onde comprar:

- Cave e sótão do vizinho
- Lojas em segunda mão, com referência a *Bauteilbörsen*
- Feiras em segunda mão, e durante os dias dos resíduos volumosos

Orçamento:

-Armário	ca. 0 - 60 CHF
-Carrinho de mão	ca. 0 - 80 CHF
-Equipamento adicional (Cadeado de bicicleta, corrente, cabides e prateleiras)	ca. 0 - 60 CHF
Soma total:	0 - 200 CHF

## **Características**

- Móvel e Flexível
- Administrável e manejável por uma só pessoa
- Pode ser usado em qualquer lugar
- Leve e volátil, dependendo da situação, pode ser mudado de sítio
- Acessível a todos
- Pode ser fechado conforme necessário
- Facilmente reproduzível
- Referência espacial que, simultaneamente, pode armazenar objetos

## **Rota: pára e segue ou fica**

De Onde / Onde / Para onde?

Os lugares variam, e devem ser os jogadores que os escolhem. Só mesmo quando a *Caixa de Trocas* precisa de fazer uma pausa ou de fechar por algum tempo, regressa à estação base, na Fundação Christoph Merian.

### **Calendarização**

*MAX und FIX* - Dezembro 2012 até Maio 2013

- Abertura
- Adaptação
- Ações e divulgação da ideia
- Procura de ajuda

INVENTÁRIO - Junho até Agosto 2013

- Possibilidades e Capacidades
- Reflexão
- Revisão do conceito
- Relatório Julho 2013

*MIN und FLEX* - A partir de Setembro 2013

- Apelo à ação '*Just open it!*'
- Construção de um móbil minimal 'MIN'
- Entrega oficial à primeira 'operadora' (Frau A.G.)
- Rede dos atores no website
- Atualização do website



*Sequência de snapshots da primeira ação móvel de Bring&Nimm,  
fotos da autora de 24-09-2013*











## ***E-mail a Pedro Gadanho***

21.05.2014

Questão:

Neste trabalho que estou a realizar, considero à partida que as intervenções arquitetónicas efémeras de carácter performativo conseguem reativar o espaço público urbano, durante o seu período de duração.

No entanto, pretendo também explorar a possibilidade de as mesmas intervenções poderem revitalizar o espaço público, de forma sustentável.

Gostaria então de lhe perguntar se considera possível que a reflexão política sobre o uso do espaço público urbano, despoletada por este tipo de intervenções, dê lugar a dinâmicas sociais de utilização dos espaços públicos que consigam perdurar.

Pois seria nesta continuidade de relações sociais, que têm como palco os espaços públicos coletivos, que eu revejo a sustentabilidade acima referida.

22.05.2014

Resposta Pedro Gadanho:

*Pessoalmente, eu diria que, embora também defenda o poder crítico destas intervenções temporárias para chamar a atenção para problemas ou situações urbanas concretas, a questão se torna mais delicada quando se atende a um contexto sociopolítico mais abrangente.*

*O facto é que estas intervenções ocorrem por vezes como um substituto para a incapacidade do Estado lidar com certas situações prementes - de direito a infraestruturas, espaço público ou até habitação condigna.*

*Assim, muitos dirão que a intervenção temporária é uma panaceia, i.e. adia uma ação necessária mais permanente.*

*No entanto, para mim, a questão que também se coloca é esta: se, de qualquer modo, não se der a intervenção mais durável - nomeadamente devido a limitações financeiras cada vez mais graves - então não será útil ter uma ação temporária, particularmente se esta tiver a tal dimensão crítica de chamada de atenção e se ela contribuir também para o empowerment ou para a autoestima das populações, comunidades ou destinatários visados?*

*Portanto, sim, pode descortinar-se aí uma dimensão de sustentabilidade social de uma nova natureza.*



## **Questionário a Pedro Bandeira**

### **Ação / Lugar**

1. Utilizando uma citação de Gabriela Vaz Pinheiro a Claire Doherty - no catálogo *Performance Architecture*, p.29, - “Situations *descreve as condições sob as quais muitas obras de arte contemporâneas são criadas. Chama-mos situadas a essas práticas artísticas para as quais a situação ou o contexto é frequentemente o ponto de partida*” e transportando este mesmo conceito para as ações arquitetónicas, considera que as cinco ações resultantes de *Performance Architecture* possam ser caracterizadas como ‘situadas’?

P.B: *Sim e não. “Sim” porque decorrem de uma encomenda específica relacionado com um programa cultural específico, e “Não” porque alguns destes projetos fariam sentido numa qualquer outra cidade.*

2. Conseguiram as diferentes ações mostrar novas ou diferentes potencialidades de utilização do espaço público urbano (do lugar)?

P.B: *Não podemos generalizar. O projeto “construction with clothes” bastante mais do que “fountain hacks”*

3. Tiveram estas pontuais e efémeras intervenções arquitetónicas ecos a uma escala maior na possibilidade de revitalização do espaço público urbano?

P.B: *Não me parece que estes projetos em particular tenham tido essa capacidade ou vontade.*

### **Ação / Atores**

4. O arquiteto Pedro Gadanho refere numa entrevista à revista Arq/A nº104 intitulada *Guimarães 2012*, p.84, que “a arquitetura contemporânea está a utilizar estratégias que, sendo reminiscentes de algumas práticas de performance art, requerem o retorno do utilizador ou do destinatário como ativadores fundamentais da arquitetura.” Conseguiram as ações envolver o público através do seu carácter performativo?

P.B: *Sim, pontualmente.*

5. Conseguiram as ações envolver o público no processo de conceção das mesmas? Ou foram sequer pensadas para tal, pelos ‘delegados’/autores multidisciplinares das ações?

P.B: *Não me parece que o público tenha estado muito envolvido na conceção destes projetos em particular.*

6. Conseguiram as ações promover interação social entre o público (residente e visitante)?

P.B: *Talvez pontualmente.*

7. Deixaram as ações traços de memória e estímulos de vivências mais sustentáveis do espaço público à comunidade residente?

P.B: *Não me parece. Penso que foram assumidas como ações efémeras num vasto panorama de acontecimentos que caracterizou a CEC. Facilmente o tempo apagará a sua memória.*

#### **Atores / Lugar**

8. Os diferentes atores – delegados / autores das ações e a audiência participativa - mantiveram a mesma afinidade em relação ao lugar / espaço público urbano do ‘antes’ para ‘após’ o período das diferentes ações?

P.B: *Penso que sim. que se mantiveram as mesmas afinidades.*

9. Conseguiram os autores das ações, através das mesmas, despoletar reflexão sobre o espaço público urbano à comunidade residente?

P.B: *Não me parece.*

10. Neste momento pós-ação, parece-lhe que a comunidade residente tem uma maior preocupação em viver de forma ativa o espaço público urbano da sua cidade, enquanto lugar de interação social?

P.B: *É preciso não esquecer que o centro de Guimarães sempre foi um espaço público bastante ativo mesmo antes da CEC... mas sim, imagino que este tipo de intervenções fomenta ainda mais a interação social.*

## ***Questionário a Barbara Buser***

### **Action / Place**

1. Using a quote that Gabriela Vaz Pinheiro does from Claire Doherty - in the catalogue *Performance Architecture*, p.29, - “Situations describe the conditions on which many works of art are created. We call situated to artistic practices in whose the situation or the context is frequently the starting point” and transporting the same concept to architectonic actions, do you consider that *Bring&Nimm* actions could be characterized as ‘situated’?

B.B: *Yes it is situated - but more from the idea of exchanging things instead of buying, but also geographically by the possibility to use the empty garage entrance.*

2. Could *Bring&Nimm* manifest new or different possibilities of usage of the urban public space (of the place)?

B.B: *Yes it can (but it was not public space...).*

3. Did these punctual and ephemeral architectonic interventions have echoes on a wider scale, in the possibility of revitalization of the urban public space?

B.B: *I hope so - but to be correct it would need a permission to do so in public space.*

### **Action / Actors**

4. The architect Pedro Gadanho refers in an interview to the architecture magazine *Arq/A* nº104 entitled *Guimarães 2012*, p.84, that “the contemporary architecture is using strategies that, reminiscent of some performance art practices, they require the recurrence of the user or receiver as fundamental activators of architecture.” Could the actions from *Bring&Nimm* involve the public through its performative character?

B.B: *Yes, very much so! Hundreds of people every day in different functions: bring, nimm, exchange, clean, organize....*

5. Could *Bring&Nimm* actions involve the public in its conception process? Moreover, have been the actions deliberated on that direction, through its 'delegators' / multidisciplinary authors of the action?

B.B: *Yes, it was the aim to include the public - specially in phase 2 flex.*

6. Could the actions promote social interaction among the public (resident and visitors)?

B.B: *Yes - in a good (talking, admiring, joy, etc) and in a bad (fights, cursing, etc) sense!*

7. Were the actions able to leave behind traces of memory and stimulus of more sustainable experience of the public space to the resident community?

B.B: *Many people still remember the place and complain that it's not there anymore.*

#### **Actors / Place**

8. Did the different actors - the delegators / authors of the actions along with the participative audience - keep affinity in relation to the place / urban public space from 'beforehand' to 'afterwards' the period of the actions?

B.B: *I don't know about the others, I do!*

9. Could the authors, through theirs actions, trigger reflection upon the urban public space to the resident community?

B.B: *Probably not so much about the public space but about the free exchange of goods.*

10. In this afterwards *Bring&Nimm* moment, does it seem to you that the resident community has a broader concern in living actively the urban public space of their own city, as a place of social interaction?

B.B: *I do not think that people relate bring und nimm to the public space.*



**(Tradução do questionário a Barbara Buser)****Ação / Lugar**

1. Utilizando uma citação de Gabriela Vaz Pinheiro a Claire Doherty - no catálogo *Performance Architecture*, p.29, - “Situations *descreve as condições sob as quais muitas obras de arte contemporâneas são criadas. Chama-mos situadas a essas práticas artísticas para as quais a situação ou o contexto é frequentemente o ponto de partida*” e transportando este mesmo conceito para as ações arquitetônicas, considera que as ações de *Bring&Nimm* possam ser caracterizadas como ‘situadas’?

B.B: *Sim, na possibilidade de troca e de utilizar espaço vazio (entrada da garagem inativa).*

2. Conseguiram as diferentes ações mostrar novas ou diferentes potencialidades de utilização do espaço público urbano (do lugar)?

B.B: *Sim (Mas a entrada da garagem não era espaço público).*

3. Tiveram estas pontuais e efémeras intervenções arquitetônicas ecos a uma escala maior na possibilidade de revitalização do espaço público urbano?

B.B: *Espero que sim - mas para sermos corretos, seria necessário uma permissão para fazê-lo em público.*

**Ação / Atores**

4. O arquiteto Pedro Gadanho refere numa entrevista à revista *Arq/A* nº104 intitulada *Guimarães 2012*, p.84, que “a arquitetura contemporânea está a utilizar estratégias que, sendo reminiscentes de algumas práticas de performance art, *requerem o retorno do utilizador ou do destinatário como ativadores fundamentais da arquitetura.*” Conseguiram as ações envolver o público através do seu carácter performativo?

B.B: *Sim, e muito. Centenas de pessoas, que diariamente exerciam diferentes funções: trazer, levar, trocar, limpar, organizar.*

5. Conseguiram as ações envolver o público no processo de conceção das mesmas? Ou foram sequer pensadas para tal, pelos ‘delegados’ / autores multidisciplinares das ações?

B.B: *Sim, o objetivo era incluir o público. Principalmente na fase Flex.*

6. Conseguiram as ações promover interação social entre o público (residente e visitante)?

B.B: *Sim, existia interação. Boa, quando as pessoas falavam, admiravam, divertiam-se. Má, aquando discussões.*

7. Deixaram as ações traços de memória e estímulos de vivências mais sustentáveis do espaço público à comunidade residente?

B.B: *Muitas pessoas ainda se lembram das atividades ocorridas naquele lugar e queixavam-se que elas já não existam.*

### **Atores / Lugar**

8. Os diferentes atores – delegados / autores das ações e a audiência participativa - mantiveram a mesma afinidade em relação ao lugar / espaço público urbano do ‘antes’ para ‘após’ o período das diferentes ações?

B.B: *Eu sim. Não sei dizer em relação aos outros.*

9. Conseguiram os autores das ações, através das mesmas, despoletar reflexão sobre o espaço público urbano à comunidade residente?

B.B: *Provavelmente, não tanto em relação ao espaço público, mas em relação à troca de bens.*

10. Neste momento pós-ação, parece-lhe que a comunidade residente tem uma maior preocupação em viver de forma ativa o espaço público urbano da sua cidade, enquanto lugar de interação social?

B.B: *Não julgo que as pessoas relacionem Bring&Nimm com espaço público.*

## *Questionário a Tabea Michaelis*

### Action / Place

1. Using a quote that Gabriela Vaz Pinheiro does from Claire Doherty - in the catalogue *Performance Architecture*, p.29, - “Situations describe the conditions on which many works of art are created. We call situated to artistic practices in whose the situation or the context is frequently the starting point” and transporting the same concept to architectonic actions, do you consider that *Bring&Nimm* actions could be characterized as ‘situated’?

T.M: *Originally, yes, “Bring&Nimm” emerged as a situative intervention. In its initial form, FIX, it represented an urban intervention which intended to use what was already present (the local people, the space, and their redundant possessions) to stimulate exchange (between people and of objects) and create a marketplace in an otherwise empty space. In its current form, FLEX, “Bring&Nimm” still holds its initial values; however it no longer relies on a situation, but creates its own.*

2. Could *Bring&Nimm* manifest new or different possibilities of usage of the urban public space (of the place)?

T.M: *Within limitations it could. In the FIX form, it created a new social environment, similar to a market or bazaar. This form however did not prove itself to be sustainable in the public setting. If the “Bring&Nimm” project were to continue at a permanent location, it would need to have its own designated place, which might need to be privately supported.*

3. Did these punctual and ephemeral architectonic interventions have echoes on a wider scale, in the possibility of revitalization of the urban public space?

T.M: *Nimm&Bring gleicht einer qualitativen Methode, um auf spielerische Weise mit den Akteuren/Aktanten in einen unmittelbaren Austausch / Interaktion zu kommen. Einerseits geht es um die alltäglichen Gegenstände und deren Geschichten, aber auch um die Öffnung, den Kontakt zum Quartier durch den Tauschkasten, die Aktion.*

*Tauschkasten dient als qualitatives Forschungsverfahren im Sinne der „Aktionsforschung“<sup>1</sup> und „Teilnehmende Beobachtung“<sup>2</sup>. Wir sind dabei die Spielregeln und das Potential weiter auszuloten, dabei auch zu prüfen, an welchen Orten / Nachbarschaften funktioniert der TK und wo nicht.*

*Ferner wollen wir in einem nächsten Schritt nicht nur den Ort und seine Nachbarschaft durch/mit der Anwesenheit des TK aktivieren, sondern eine Umwandlung des TK erwirken, in dem wir den Inhalt (content) einsetzen und eine weitere Nutzung / Interpretation ermöglichen: Inhalt des TK kann Grundlage/Grundstock für eine Bar sein, TK kann zum Ort für Lesung sein, TK kann zum DJ oder open-air-Kino weiter gedacht werden, indem alte Schallplatten oder Videos aufgelegt werden und so weiter.*

*Einbezug weiter Personen dadurch gegeben, die temporär und einmalig die Gegenstände aktivieren, in ihre Handlung (Performances) miteinbeziehen.*

#### **Action / Actors**

4. The architect Pedro Gadanho refers in an interview to the architecture magazine *Arq/A* n°104 entitled *Guimarães 2012*, p.84, that “*the contemporary architecture is using strategies that, reminiscent of some performance art practices, they require the recurrence of the user or receiver as fundamental activators of architecture.*” Could the actions from *Bring&Nimm* involve the public through its performative character?

*T.M: Bring&Nimm can bring people to where they otherwise wouldn't go spend time.*

*TK provoziert die Aushandlung unter den Teilnehmenden. Es ist ein Ort der Aneignung, wobei die Frage im Raum steht: wem steht was, wann wie viel und wie oft zu. Eigene Regeln und Gesetze kursieren um den TK, die nicht von den InitiantInnen gedacht oder gewollt wurden. Weshalb wir glauben, dass der TK nur als mobile und ephemere Erscheinung ‚Erfolg‘ / Ausdauer haben kann. Denn nur durch seine wiederholte Kontextverschiebung, können die sich stabilisierenden Routinen / Ansprüche wieder brechen lassen.*

5. Could *Bring&Nimm* actions involve the public in its conception process? Moreover, have been the actions deliberated on that direction, through its ‘delegators’ / multidisciplinary authors of the action?

*T.M: Yes, the public have been involved in the evolution of Bring&Nimm. The change from FIX to FLEX was initiated (passively) by the public, through the misuse of the space. The FLEX cabinet has a life span for each location which is determined by the users. Once the public starts misusing the cabinet as a*

---

<sup>1</sup> PraktikerInnen als ForscherInnen – Forschung und Entwicklung durch Aktionsforschung: Altrichter, Herbert/Aichner, Waltraud/Soukup-Altrichter, Katharina/Welte, Heike (2010) München, S. 803-819.

<sup>2</sup> Girtler Roland (2004): 10 Gebote der Feldforschung, Wien, S. 3.13.

*waste disposal it must move on. This pattern is not determined by the cabinet, but solely by the people using it.*

*Vgl. Punkt 4.*

*Der TK ist in einem permanent Dialog mit seiner Nachbarschaft, wie er genutzt oder interpretiert wird, hängt vom Kontext ab.*

6. Could the actions promote social interaction among the public (resident and visitors)?

*T.M: Absolutely. Possibly some people will meet at the cabinet itself, but even if they don't, the anonymous exchange of objects is an interaction between two strangers (the object being the link).*

*Der TK ist aufgeladen mit Assoziationen und Geschichten, die sich durch den Tausch neu verteilen. Der Austausch findet demnach immer statt. Es zirkuliert.*

7. Were the actions able to leave behind traces of memory and stimulus of more sustainable experience of the public space to the resident community?

*T.M: Ja, das Bewusstsein verändert sich dafür, was tatsächlich noch alles brauchbar ist.*

*Wichtig sind auch die Momente der Überraschung und zwar dann wenn die Tauschkastenfreunde zufällig vorbeikommen und etwas finden, was sie nicht für möglich gehalten haben. Oder der Moment der spontanen Übergabe: Also wenn man gesehen hat, wie das mitgebrachte einen neuen NutzerIn gefunden hat. Ausserdem war diese Fülle und Vielfalt der kleinen und grossen Schätze aus dem Repertoire der alltäglichen Gegenständen nebeneinander sehr eindrücklich. Lockenwickler neben Kaffeemaschine neben Eishockeyschläger neben Plattensammlung neben Kinderbett neben Laptop neben Winterstiefeln neben.*

### **Actors / Place**

8. Did the different actors - the delegators / authors of the actions along with the participative audience - keep affinity in relation to the place / urban public space from 'beforehand' to 'afterwards' the period of the actions?

*T.M: Ja, sogar soweit, dass einige HelferInnen die Aktion nur einige Meter nach Beendigung des FIX fortführen. Ausserdem haben wir einen aktiven Tauschkastentourismus. Wir bekommen mit, dass Personen von TK-Standort zu Standort wandern, um dort wieder nachzusehen, was es gibt.*

9. Could the authors, through their actions, trigger reflection upon the urban public space to the resident community?

T.M: *Definitely about exchange, whether the step was made to think of the space in which it happens – I don't know.*

10. In this afterwards *Bring&Nimm* moment, does it seem to you that the resident community has a broader concern in living actively the urban public space of their own city, as a place of social interaction?

T.M: *Schwierig zu sagen, aber über den TK wird noch an verschiedenen Orten erzählt und berichtet. Jeder hat ihn schon einmal irgendwo gesehen und kann etwas dazu erzählen. Wir denken, der TK verbindet, vernetzt und setzt etwas in Gang. Auch in den Köpfen der Personen. Eine 1:1 Nachahmung des TK haben wir noch nicht gesehen, aber es gibt viele verschiedene andere Formen (vorher und auch jetzt) des Tauschens, die diese alltägliche Praxis im Bewusstsein aktiv halten. Es macht einfach Spass zu tauschen und diese unerwartete Ressource der Stadt zu nutzen.*

**(Tradução do questionário a Tabea Michaelis)****Ação / Lugar**

1. Utilizando uma citação de Gabriela Vaz Pinheiro a Claire Doherty - no catálogo *Performance Architecture*, p.29, - “Situations *descreve as condições sob as quais muitas obras de arte contemporâneas são criadas. Chama-mos situadas a essas práticas artísticas para as quais a situação ou o contexto é frequentemente o ponto de partida*” - e transportando este mesmo conceito para as ações arquitetônicas, considera que as ações de *Bring&Nimm* possam ser caracterizadas como ‘situadas’?

T.M: *Originalmente, sim, ‘Bring&Nimm’ surgiu como uma intervenção situada. Na sua forma original, Fix, representou uma intervenção urbana que pretendia usar o que lá existia (pessoas, espaço, suas posses) para estimular trocas e criar um mercado num lugar anteriormente vazio. Na sua forma corrente, o Flex, ‘Bring&Nimm’ ainda acarreta os seus valores iniciais; no entanto já não se sustenta em situações existentes, mas sim cria novas.*

2. Conseguiram as diferentes ações mostrar novas ou diferentes potencialidades de utilização do espaço público urbano (do lugar)?

T.M: *Com algumas dificuldades, consegui. Com o Fix conseguiu-se criar um novo ambiente social, semelhante a um mercado. Mas provou não ser sustentável no âmbito público. Numa possibilidade de permanência, o projeto ‘Bring&Nimm’ precisaria do seu lugar próprio, o que teria de ser suportado por uma entidade privada.*

3. Tiveram estas pontuais e efémeras intervenções arquitetônicas ecos a uma escala maior na possibilidade de revitalização do espaço público urbano?

T.M: *Bring&Nimm iguala um método qualitativo que de forma lúdica provoca situações imediatas entre os diferentes atores. A ação surge, assim, através dos objetos do quotidiano e as suas histórias, bem como, através da abertura ao bairro a partir da ‘Caixa de Trocas’.*

*Esta ação é um método de pesquisa qualitativa, explorando ‘pesquisa-ação’ e ‘observação-participação’. Nós somos, neste sentido, as regras do jogo e o potencial para explorar, permitindo comprovar em que localidades / bairros funciona ou não a ‘Caixa de Trocas’.*

*Além disso, desejamos, numa próxima etapa, não só ativar o lugar e a sua envolvente, através da presença da ‘Caixa de Trocas’, mas também provocar uma transformação na própria ‘Caixa de Trocas’, em que através da introdução de um novo conteúdo se possibilitam novos usos e novas interpretações: a ‘Caixa de Trocas’ pode ser a base para um bar, a ‘Caixa de Trocas’ pode ser um lugar para leitura, a ‘Caixa de Trocas’ podem ser destinados para DJ ou cinema ao ar livre através de discos antigos ou vídeos*

*ali colocados, e assim por diante. Compreendendo, deste modo, mais indivíduos, que temporária e pontualmente ativam este elemento, incorporado nas suas performances.*

#### **Ação / Atores**

4. O arquiteto Pedro Gadanho refere numa entrevista à revista Arq/A nº104 intitulada *Guimarães 2012*, p.84, que “*a arquitetura contemporânea está a utilizar estratégias que, sendo reminiscentes de algumas práticas de performance art, requerem o retorno do utilizador ou do destinatário como ativadores fundamentais da arquitetura.*” Conseguiram as ações envolver o público através do seu carácter performativo?

*T.M: Bring&Nimm permite trazer pessoas a locais onde estas, em situações normais, não passariam tempo. Provocou negociações entre os participantes. É um lugar de apropriação, onde as diferentes questões permanecem no ar: quem deixou o quê? quando? quanto? quantas vezes? As regras e leis próprias da ação vão-se adaptando à mesma. Acreditamos que o fenómeno efêmero e móvel seja a sua forma de resistência. A mudança de contexto, como destabilizadora de rotina, é que permite este sucesso.*

5. Conseguiram as ações envolver o público no processo de conceção das mesmas? Ou foram sequer pensadas para tal, pelos ‘delegados’ / autores multidisciplinares das ações?

*T.M: O público está envolvido na evolução do ‘Bring&Nimm’. A passagem do Fix para Flex foi iniciado (passivamente) pelo público, através de uso indevido do espaço (depósito de resíduos). O tempo de duração, em cada local, do momento Flex é determinado pelos seus utilizadores, pelo seu uso ou interpretação. Assim que o público o começa a utilizar indevidamente, este precisa de mudar de local.*

6. Conseguiram as ações promover interação social entre o público (residente e visitante)?

*T.M: Claro. Possivelmente, há pessoas que se conheceram no espaço de ação. Mas, mesmo que tal não tenha acontecido, a troca anónima de objetos não deixa de ser uma forma de interação. Permite-se a circulação de histórias através do ato de ‘troca’.*

7. Deixaram as ações traços de memória e estímulos de vivências mais sustentáveis do espaço público à comunidade residente?

*T.M: Sim, mudam-se as consciências sobre o que ainda é reutilizável. Igualmente importante são os momentos de surpresa, quando os participantes da ‘Caixa de Troca’, numa visita espontânea, encontram algo que não*



*esperavam lá poder existir. Ou o momento da transferência espontânea: quando se verifica que o objeto trazido encontrou um novo utilizador. Além disso, a abundância e diversidade de pequenos e grandes tesouros do repertório de objetos do quotidiano colocados lado a lado, revelou-se muito impressionante. Rolos de cabelo ao lado de uma máquina de café próxima de um taco de hóquei junto a uma coleção de discos ao lado de um berço ao lado de botas de inverno ao lado de um computador ao lado de...*

### **Atores / Lugar**

8. Os diferentes atores – delegados / autores das ações e a audiência participativa - mantiveram a mesma afinidade em relação ao lugar / espaço público urbano do ‘antes’ para ‘após’ o período das diferentes ações?

*T.M: Sim, os ajudantes do momento Fix, pretenderam dar continuidade à ação, mesmo após o seu término. E relativamente ao momento Flex, assistimos a um processo de ‘Turismo’ à ‘Caixa de Trocas’, bem ativo, em que as pessoas fazem o percurso dos diferentes locais da "Caixa de Trocas" móvel, para ver o que podem encontrar de novo.*

9. Conseguiram os autores das ações, através das mesmas, despoletar reflexão sobre o espaço público urbano à comunidade residente?

*T.M: Definitivamente, em relação ao conceito de ‘troca’. Sobre o lugar onde a ‘troca’ acontece, já não sei dizer.*

10. Neste momento pós-ação, parece-lhe que a comunidade residente tem uma maior preocupação em viver de forma ativa o espaço público urbano da sua cidade, enquanto lugar de interação social?

*T.M: Difícil de dizer, no entanto, existem relatos sobre a ‘Caixa de Trocas’ por todo o lado onde este passou. Todos já viram e contam qualquer coisa. Achamos que consiste numa ação que conecta algo em rede, quando associado ao movimento. Ainda não vimos reproduções desta ação, mas achamos que o processo de troca enquanto prática quotidiana fica ativo na mente das pessoas. É fácil e divertido tirar proveito deste recurso da cidade.*

