

GEBILDE

GEBILDE

Um espaço para habitar

Jéssica Martins Mateus

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Universidade Autónoma de Lisboa

Professor Arquitecto Francisco Aires Mateus

Julho 2021

Obrigada,

A quem é de sempre,
A quem é de há pouco presente,
A quem levo para sempre .

RESUMO

As afinidades entre o campo da Arquitectura e o campo da Escultura são inevitáveis e existem desde sempre. Contudo, esta relação de proximidade tornou-se mais evidente a partir dos anos 60. Desse encadeamento, podemos identificar a existência de um espaço continuum: um território de limite difuso entre dois campos disciplinares autónomos, com linguagens próprias.

Temos assistido a diversas incursões de artistas pelo campo da Arquitectura, da mesma forma que arquitectos se têm aproximado da Escultura. Para este diálogo, convocam-se dois textos fundamentais: num primeiro momento analisa-se o ensaio de Rosalind Krauss no qual propõe um novo olhar sobre o campo expandido da escultura na sua relação com a arquitectura, e posteriormente estudam-se as reflexões teóricas de Anthony Vidler que sugere uma reestruturação do campo da arquitectura a partir de conceitos das artes plásticas. Neste território indefinido e de contaminação recíproca encontramos obras difíceis de catalogar às quais Hans Hollein denominou “*gebilde*” devido à ampla definição do termo.

Através de um constante diálogo entre estes dois campos disciplinares, e com recurso a casos de estudo concretos, propõe-se uma abordagem a cinco conceitos: o caminho, a paisagem, a matéria, o espaço e o limite. Estes temas reforçam a existência de um campo comum entre a Arquitectura e a Escultura, e constituem o fio condutor para uma proposta projectual. Um momento experimental formalizado na concepção de um espaço para habitar na paisagem de Roncão, no Alentejo.

Palavras-Chave:
Arquitectura, Escultura, Gebilde, Campo Expandido, Experiência.

ABSTRACT

The affinities between the field of Architecture and the field of Sculpture are inevitable and have always existed. However, this close relationship has become more evident since the 1960s. From this linkage, we can identify the existence of a continuum space: a diffuse boundary territory between two autonomous disciplinary fields, with their own languages.

We have witnessed several incursions of artists into the field of Architecture, in the same way as architects have approached Sculpture. For this dialogue, two fundamental texts are summoned: firstly, the essay by Rosalind Krauss, in which she proposes a new look at the expanded field of sculpture in its relationship with architecture, and secondly, the theoretical reflections of Anthony Vidler, who suggests a restructuring of the field of architecture based on concepts from the plastic arts. In this undefined territory of reciprocal contamination we find works that are difficult to catalogue, which Hans Hollein called “*gebilde*” due to the broad definition of the term.

Through a constant dialogue between these two disciplinary fields, and using concrete case studies, we propose an approach to five concepts: the path, the landscape, matter, space and the limit. These themes reinforce the existence of a common field between Architecture and Sculpture, and constitute the leading thread for a project proposal. An experimental moment formalized in the conception of a space to live in the landscape of Roncão, Alentejo.

Keywords:
Architecture, Sculpture, Gebildee, Expanded field, Experience.

ÍNDICE

VOLUME I

Prólogo	11
Da escultura para a arquitetura	15
Da arquitetura para a escultura	23
Arquitetura e Escultura: um limite difuso	31
Epílogo	37

VOLUME II

<i>Cosa Mentale</i>	39
Pensar o caminho	41
Pensar a paisagem	47
Pensar o espaço	53
Pensar a matéria	59
Pensar o limite	65
<i>Gebilde</i>	71

VOLUME III

<i>A Memória do Corpo</i>	73
Sentir o caminho	77
Sentir a paisagem	79
Sentir o espaço	81
Sentir a matéria	83
Sentir o limite	87
<i>Gebilde: Um Espaço para Habitar</i>	89

VOLUME IV

<i>Collectio</i>	90
<i>Imaginatus</i>	92
Citações traduzidas	109
Bibliografia	115
Índice de Figuras	119

“É nos limites difusos que se podem encontrar as coisas mais interessantes.”¹
Delfim Sardo

O curador português, Delfim Sardo explica, numa entrevista ao grupo ‘*Recontemporary*’, o seu interesse pelos ‘*limites difusos*’. Limites esses que proporcionam novas oportunidades para uma “*troca de conceitos e ferramentas disciplinares que estabelecem o cenário dinâmico, em que a arte e a arquitetura se encontram, cruzam, chocam ou afastam*”². Se não se considerar este limite como algo que define e restringe os diferentes campos, pode-se então assumir esta fronteira como a possibilidade de algo a construir.

A partir dos anos 60 destacam-se vários movimentos charneira que impulsionam a escultura para fora das galerias, tais como o Minimalismo, Pop Art e o Land Art, tornando-a elemento autónomo desprovido do seu tradicional pedestal. Que questionam os limites do campo escultórico ao promover um diálogo com o espaço real.

Entre artistas que procuraram usar a linguagem e as convenções arquitetónicas e arquitetos que procuraram a liberdade artística, é nas palavras de críticos e historiadores que surgem as primeiras tentativas de nomear e explicar este novo campo. Pretende-se assim delinear um ponto de arranque teórico assente em dois textos fundamentais, os quais permitirão evidenciar estas promiscuidades entre disciplinas.

Historicamente, é inicialmente o ensaio *Sculpture in the Expanded Field* de Rosalind Krauss que introduz a necessidade de redefinição do termo Escultura, perante as obras que eram então produzidas.

Por sua vez, o ensaio de **Anthony Vidler** procura evidenciar que, num movimento de autocritica, a Arquitetura pode encontrar na Escultura conceitos que possam reestruturar a própria disciplina.

¹. *Recontemporary* (2018)
². *idem*

Porém, foram vários os autores que escreveram sobre as possíveis relações entre Arte e Arquitetura. Serão mencionados Julia Schulz-Dornburg, que expõe ‘*novas afinidades*’ com base em conceitos partilhados; Jane Rendell que explora ‘*um lugar entre*’ ambas as disciplinas e Hall Foster que designa como ‘*complexa*’ a ligação entre Arquitetura e Arte. Em Portugal, a exposição e consequente livro, ‘*Falemos de casas: quando a arte fala arquitectura*’, relança o tema dos territórios difusos entre as duas áreas. Contudo, independentemente dos anos passarem e de partilharem, ou não, da mesma opinião, não deixa de ser evidente o cenário de constante permuta entre as duas disciplinas.

Num segundo volume, é colocado em evidência um método aproximado aos “casos de estudo” para comparar, selecionar e, por consequência, apresentar um conjunto de conceitos. Procede-se a esta exposição utilizando imagens, uma vez que são um recurso comum a ambas as disciplinas, no que consta a representação de conceitos. Desta feita, é possível evidenciar o claro encontro e diálogo entre obras esculturais e projetos arquitetónicos. Este conjunto de exemplos abrangerá o período seguinte à década de 50 até aos dias de hoje.

Sendo o pensamento ou o ato de pensar um elo comum à Arquitetura e à Escultura, propõem-se cinco conceitos que permitem abranger diversos territórios e simultaneamente desenhar uma linha de raciocínio.

O caminho, a paisagem, o espaço, a matéria e o limite.

Referindo apenas os conceitos que se aplicam tanto ao território da escultura, como ao mundo arquitetónico e que, consequentemente, conduz ao projeto experimental posteriormente pensado: ‘*Uma casa, Cinco espaços*’.

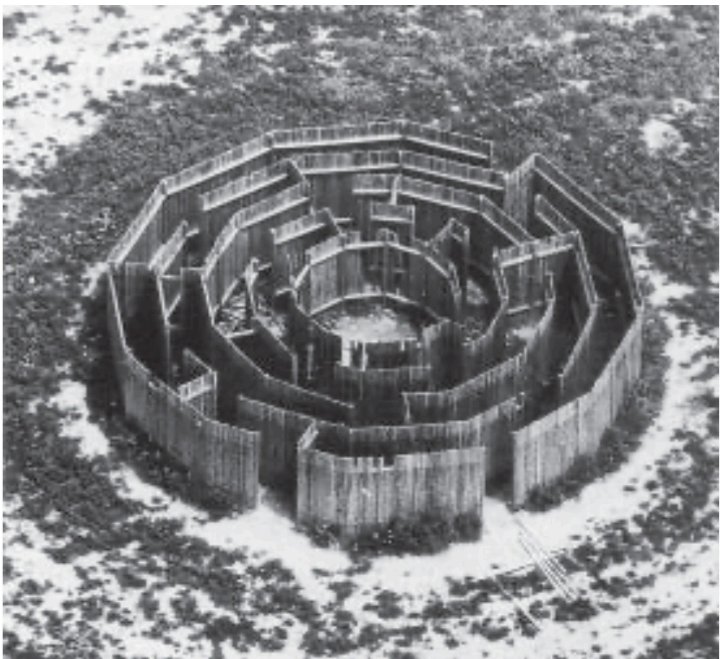


fig. 1

Alice Aycock, *Maze*
Pennsylvania, 1972.

DA ESCULTURA PARA A ARQUITECTURA

Como emerge o conceito de ‘*Campo ampliado*’?
Michael Archer, no seu livro *Arte Contemporânea - uma história concisa*, revela que o termo terá nascido de uma “*ideia de Morris*”. No entanto este termo é amplamente conhecido como tendo sido introduzido em 1978 pela historiadora de arte Rosalind Krauss e publicado na revista de crítica *October*. O conceito de ‘campo ampliado’ é, portanto, utilizado para qualificar o momento ou o ato de expansão do limite de um campo. Por outras palavras, quando as fronteiras entre dois domínios se tornam ténues, maleáveis ou difusas, define-se um ‘*campo ampliado*’. Em 2010, o conceito foi retomado pelo historiador de Arquitetura Anthony Vidler, que em resposta à expansão da Escultura, propõe a expansão da Arquitetura para o domínio das Artes.

No entanto, é necessário perceber que só existe este momento de expansão em resposta a um momento de rotura.

É perante uma crítica que promove a falsa ideia de pluralismo e uma convenção histórica limitada, que nasce a necessidade de reformular a natureza da escultura, sendo o rótulo de multidisciplinaridade revelador de um estado próximo de sem disciplina. É neste contexto de cisão com a lógica institucional e com a tradição do monumento, que a Escultura reforça a sua autonomia, ao remover o seu clássico pedestal, prescindindo assim da sua posição de objeto observado para se tornar artefacto de arte percorrido, o qual se relaciona com o movimento corporal. Este primeiro acontecimento permite uma fuga da galeria de arte para o espaço público. Ou seja, para um “*espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – um tipo de sem-sítio, de sem-abrigo, uma absoluta perda do lugar*”³. As esculturas então produzidas tornam-se nómadas, “*funcionalmente sem lugar e largamente autorreferenciais*”⁴, e é neste movimento de deslocação da arte que se concretiza a entrada no modernismo.

³. KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, p34.

⁴. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p34.

No ensaio *The Crux of Minimalism*, Hal Foster descreve o seguinte cenário:

“Nesse cenário [anos 60], o minimalismo emerge como um momento dialético de ‘um novo limite e uma nova liberdade’ para a arte, em que a escultura havia sido reduzida, em um momento, ao status de coisa ‘entre um objeto e um monumento’, e ampliada, no próximo, para uma experiência de lugares ‘mapeados’, mas não ‘socialmente reconhecidos.’”⁵

No seu ensaio *The Expanded field of Sculpture* Rosalind Krauss propõe uma definição do que considera realmente ser Escultura. A qual foi desencadeada pela análise da obra *Perimeters/Pavillions/ Decoys* de Mary Miss. Posteriormente, Krauss admite que esta ‘categoria possa tornar-se infinitamente maleável’⁶. As esculturas que surgem a partir de 1960, destacam-se como sendo “o que estava sobre ou em frente de um edifício que não era o edifício, ou o que estava na paisagem que não era a paisagem”⁷. Para todos os efeitos, adquirem um valor de pura negatividade – não-arquitetura e não- escultura.

Recorrendo ao modelo de Klein, expressa-se diagramaticamente através de um modelo de expansão, surge deste modo uma primeira definição da escultura com base num complexo de exclusões: não é nem paisagem, nem arquitetura, investe o valor de “terra-de-ninguém”. ⁸ (fig. 2) Estes são, por consequência, os dois primeiros vértices do triângulo basal do diagrama de Klein.

5. FOSTER, Hal, *The Crux of Minimalism in* FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, p. 54.

6. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p30.

7. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p36.

8. RENDELL, Jane, *Art and Architecture: A place between*. London: IB Tauris, 2006, p58.



fig. 2

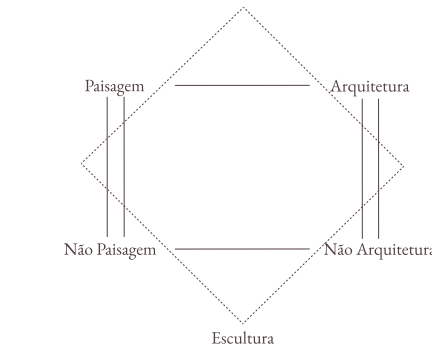


fig. 3

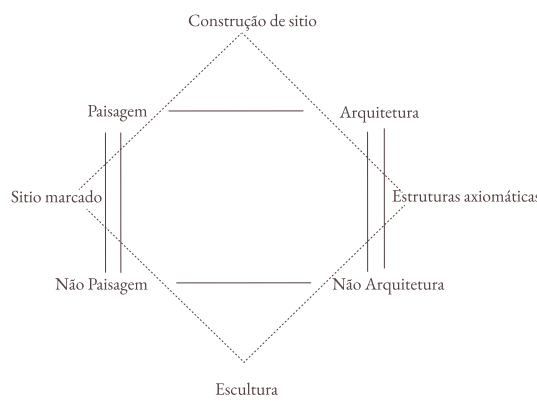


fig. 4

10. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p37.

11. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p41.

A crítica Jane Rendell explica no seu ensaio *Art and Architecture: A Place Between*, que “o campo expandido de Krauss, [...] é uma definição de uma combinação de categorias e as suas negações.”⁹ O que significa que “de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não- paisagem é simplesmente arquitetura”. ¹⁰

Somam-se, portanto, os opostos, arquitetura e paisagem, ao esquema, formando então uma nova estrutura: quadrado semiótico. (fig. 3)

Desta nova estrutura quaternária surgem três novas convenções ou expressões artísticas, que refletem este campo ampliado da escultura. (fig. 4)

Deste modo, os binários paisagem e não-paisagem formam as esculturas ditas ‘**sítio marcado**’ (‘marked-sites’), implicando a manipulação ou a marcação do território. A obra de Michael Heizer, *Double Negative*, é um ótimo exemplo disso mesmo.

O binário paisagem - arquitetura gera as esculturas ditas ‘**construção de sítio**’ (‘site-construction’), ou seja, construir no território, como é exemplo o *Observatory*, de Robert Morris.

Do binário arquitetura / não-arquitetura resultam as esculturas ditas ‘**estruturas axiomáticas**’ (‘axiomatic-structures’). São intervenções “ no espaço real da arquitetura [...] um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural — as condições abstratas de abertura e clausura — na realidade de um espaço dado”¹¹. O trabalho de Gordon Matta-clark ou Robert Irwin, resultam deste binário.



Marked-site

fig. 5

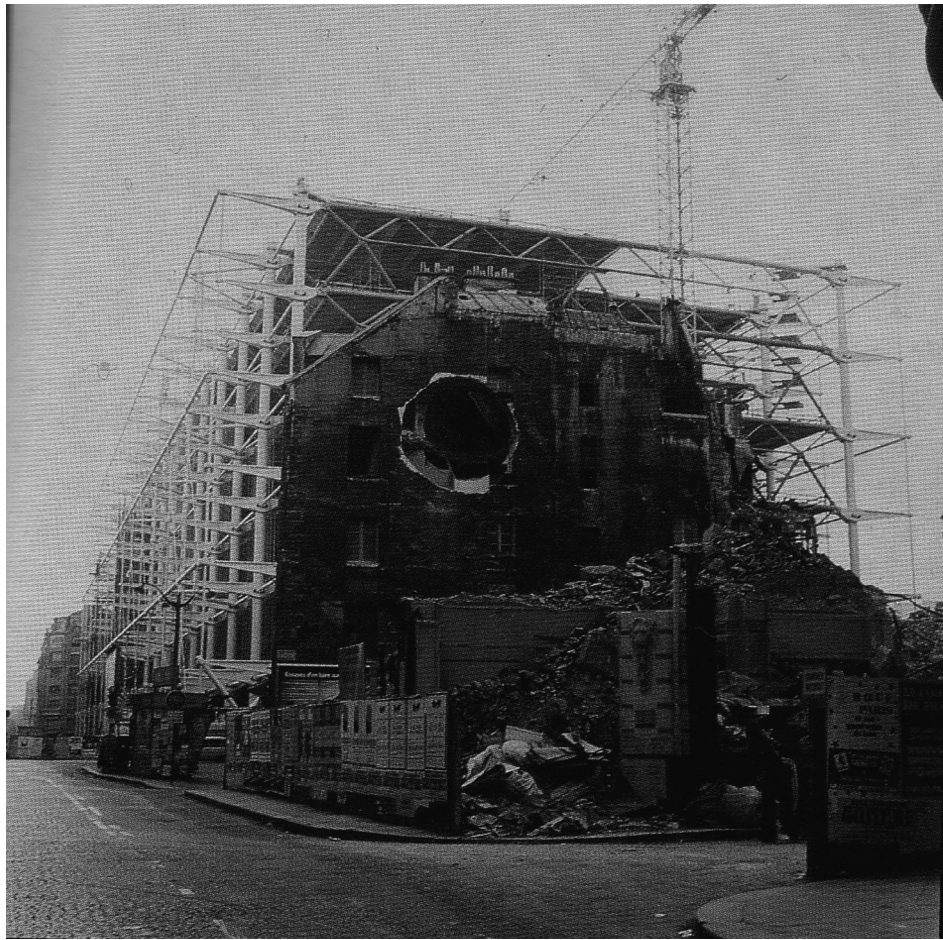
Michael Heizer, *Double negative*
Nevada, 1969.



Site-construction

fig. 6

Robert Moris, *Observatory*
Países Baixos, 1971.



Axiomatic-structure

fig. 7

Gordon Matta-Clark, *Conical intersect*
Paris, 1975.

Nos anos 60, muitos artistas adotam métodos outrora associados ao universo arquitetónico. Ao explorar a manipulação, a construção, a transformação de territórios muito distintos dos espaços habituais da Arte - como galerias ou museus – é gerado um processo de ‘contaminação’ resultante num movimento de expansão entre disciplinas.

Rosalind Krauss e a sua definição de ‘campo ampliado’ conjecturaram a hipótese de um possível caminho inverso. Podemos então questionar se neste cruzamento de conceitos, a arte não será também uma contribuição para o pensamento e fundamento arquitetónico.



fig. 8

Cildo Meireles, *Espaços virtuais: cantos*
Brasil, 1967.

DA ARQUITETURA PARA A ESCULTURA

“Os artistas, em vez de simplesmente alargarem os seus termos de referência ao tridimensional, assumem as questões de arquitetura como parte integrante e crítica do seu trabalho em instalações que procuram criticar os termos tradicionais da arte. Os arquitetos, de forma paralela, estão a explorar os processos e formas de arte, frequentemente nos termos estabelecidos pelos artistas, a fim de escapar aos rígidos códigos do funcionalismo e do formalismo.”¹²

Robert Smithson, Walter De Maria, Gordon Matta-Clark, Michael Heizer, Donald Judd, Robert Irwin, James Turrell, Richard Serra e Bruce Nauman, são todos eles artistas contemporâneos que articularam as suas obras entorno das questões arquitetônicas. Indubitavelmente colocam a definição histórica da escultura em “cheque”. Rosalind Krauss no seu ensaio *Sculpture in the Expanded Field* propôs o termo de ‘campo ampliado’ para denominar estes recentes caminhos artísticos. Se Arquitetura e Paisagem foram matéria-prima evidente para o desenvolvimento do campo da Escultura, Rosalind Krauss permite percorrer o caminho inverso e questionar uma possível ‘expansão’ da arquitetura contemporânea, onde a escultura terá um papel central.

Tal como observado no caso do ‘campo ampliado da escultura’, é perante uma cisão com a crítica ao movimento Modernista que se questiona os fundamentos da disciplina. Robert Venturi e o livro *Complexidade e contradição em arquitetura* (1966) são símbolo teóricos desse acontecimento.

Anthony Vidler, crítico e historiador de arquitetura norte-americano, propõe, cerca de vinte cinco anos depois, um ensaio cujo título remete diretamente para o ensaio canónico de Rosalind Krauss. O seu artigo *Architecture’s Expanded Field* publicado na revista *Artforum*, em 2004, transporta o conceito de ‘campo ampliado’ de Krauss para a Arquitetura.

Inicialmente, o campo ampliado para a arquitetura estabelece uma dialética com dois conceitos: *paisagem* e *escultura*. Tendo o primeiro relação direta com a envolvente arquitetónica, ou seja, a continuidade com a natureza do local; o segundo introduz a noção de monumentalidade. Estas relações conferem à Arquitetura um carácter de “*não exatamente-arquitetura*”. Ou pelo menos “*não exatamente-arquitetura*”, como temos experimentado até hoje”¹³.

¹²- VIDLER, Anthony, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, prefácio. Cambridge: The MIT Press, 2001.

¹³-ARTFORUM [Em linha]. VIDLER, Anthony - *Architecture’s Expanded Field*, 2004- .

No seu ensaio, Vidler atesta que:

“(…) subjacente à nova experimentação arquitetónica está uma tentativa séria de reconstruir os fundamentos da disciplina, [...] em conceitos mais amplos que reconhecem um campo expandido, ao mesmo tempo que procuram ultrapassar os dualismos problemáticos que atormentam a arquitetura há mais de um século: forma e função, historicismo e abstração, utopia e realidade, estrutura e recinto.”¹⁴

Se Krauss salientava a dissolução de fronteiras entre disciplinas, Vidler em resposta aponta para um ‘rappel à l’ordre’. Uma necessidade de repensar as fundações da disciplina em prol de uma prática contemporânea que ultrapassará estas dicotomias obsoletas. A ideia de um pluralismo já tinha sido levantada por Ellie G. Haddad e David Rifkind na introdução ao livro A Critical History of Contemporary Architecture, onde explicam que:

“A segunda metade do século XX testemunhou um pluralismo sem precedentes na arquitetura, seguindo a propagação da arquitetura moderna pelo mundo, em várias interpretações, e a subsequente onda de movimentos que lhe sucedeu. Nenhum período anterior tinha visto uma diversidade equivalente de produção arquitetónica, nem um volume comparável de construção de edifícios em tão grande escala”.¹⁵

Usando dualismos que relembram o campo escultórico de Krauss, Vidler mapeia as seguintes combinações: arquitetura e paisagem, arquitetura e analogias biológicas, arquitetura e programa. Não excluindo arquitetura-não arquitetura, ou seja, ‘*estruturas axiomáticas*’ nos termos de Krauss. O qual proporciona um novo olhar sobre a linguagem da própria disciplina. No entanto, não é proposto pelo autor um diagrama estruturado como o diagrama de Klein, utilizado para explicar o ‘campo ampliado escultórico’, sublinhando que os termos que sugere são modelos ‘*profundamente enraizados na história do modernismo arquitetónico*’¹⁶.

¹⁴- VIDLER, Anthony, *op. cit.* .

¹⁵- HADDAD, Elie G.; RIFKIND, David, *A Critical History of Contemporary Architecture 1960-2010*. England, 2014, p1 .

¹⁶- VIDLER, Anthony, *op. cit.* .

O autor explica que o conceito de ‘*paisagem*’ é introduzido mediante ‘os jardins pitorescos do século XVIII com os seus passeios narrativos e vistas emolduradas’¹⁷, destacando que, mediante a influencia das pinturas paisagísticas, os arquitetos holandeses são precursores na introdução do tema paisagem nas suas construções, invocando a paisagem para o mundo arquitetónico. Ateliês como MVRDV ou UNStudio são exemplos disso.

É com o movimento de Art Nouveau que se experienciam as primeiras influências da forma biológica no desenho da Arquitetura. Seja com o pensamento introduzido por Ryner Banham na década de 60 ou pela perspectiva de uma ‘*bioforma*’ apresentada por Charles Jencks na sua carta de ‘movimentos’ arquitetónicos. A dualidade arquitetura e analogias biológicas de Vidler propõem um desdobramento das formas espaciais. Esta aproximação é exemplificada pelo trabalho do arquiteto Greg Lynn que remete no começo para uma ideia de ‘bolha’ e acaba por experimentar formas de organismos patentes ao mundo natural.

A última oposição do ‘campo ampliado’ arquitetónico implementa a ideia de ‘*programa*’ que, enquanto elemento, desafia os limites disciplinares do qual os vanguardistas tomaram posse. Originalmente questionava a forma perante a função e adquire nos anos 50 o valor fulcral de “*fonte de unidade*”¹⁸. Escritórios como o de Rem Koolhaas ou Diller Scofidio+Renfro, são exemplos contemporâneos de uma premissa programática que gere uma arquitetura de forma mediante a sua função, potenciando uma crítica feita às convenções modernistas.

¹⁷- VIDLER, Anthony, *op. cit.* .

¹⁸- VIDLER, Anthony, *op. cit.* .



Paisagem

fig. 9

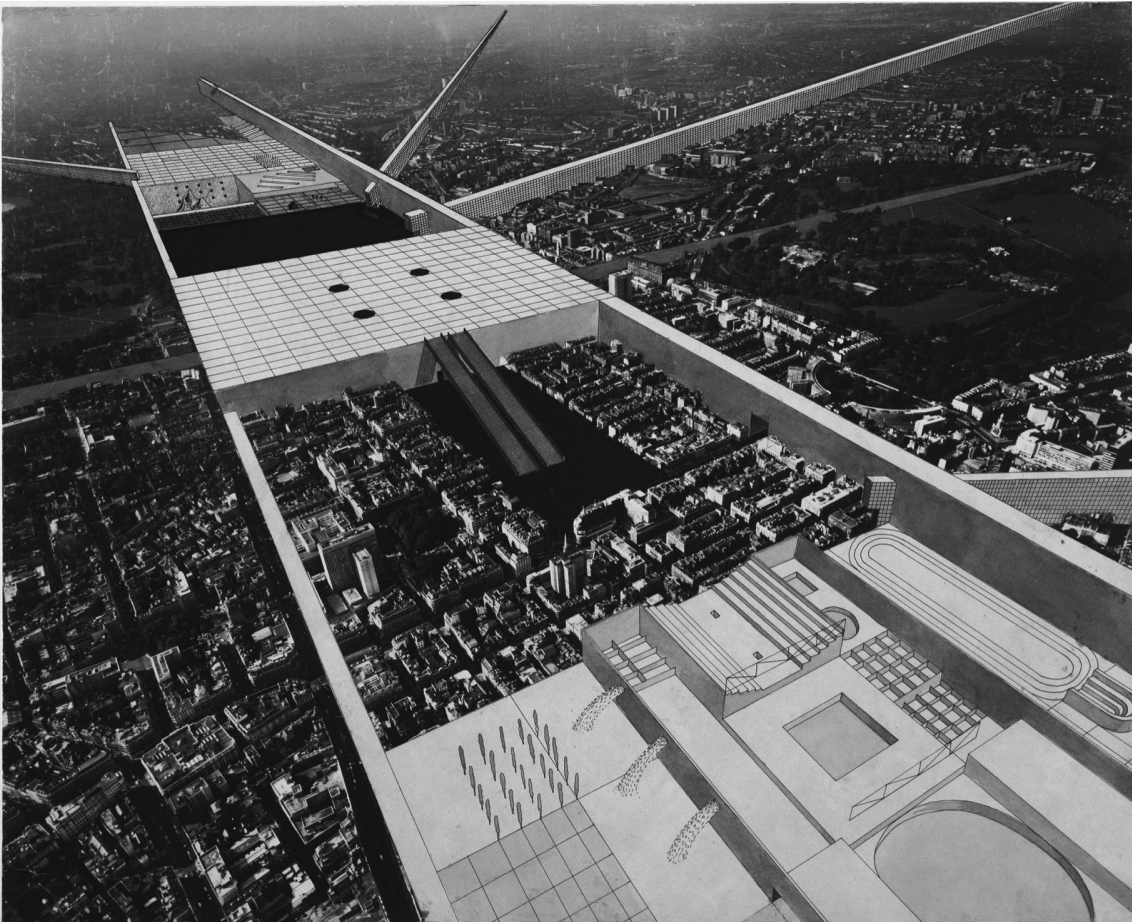
MVRDV, *Dutch Pavillion*
Expo 2000 Hanover, 2000.



Bioforma

fig. 10

Hans Hollein, *Mobile Office*
1969 .



Programa

fig. 11

Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: the strip (Aerial perspective)* 1972.

A análise feita pelo autor, manifesta a necessidade de quebrar com as teorias enraizadas, com a arquitetura de Jean le Tond d'Alembert que pouco mais era do que uma “máscara embelezada da nossa maior necessidade”¹⁹. Estipula que são “os paradigmas sugeridos pela paisagem, biologia e programa [que] parecem ir além destes conceitos singulares [função, metafísica, sinal, tradição, diagrama], a fim de enquadrar um novo campo de ação para a arquitetura”²⁰ e por consequência vai impulsionar uma nova essência arquitetônica. Acaba o seu ensaio referindo novamente o caminho que pode ser evidenciado entre Arquitetura e Escultura. Afirmando que “talvez não seja demasiado exagerado afirmar que este campo expandido da arquitetura deve muito à anterior expansão do campo escultórico”.²¹

O ‘campo ampliado da arquitetura’ foi devidamente explorado. Nas mais recentes contribuições temos o livro *Art and Architecture: A Place Between* de Jane Rendell, que designa o campo expandido como sendo uma relação entre arte, arquitetura e crítica, à qual dá o nome de “critical spatial practice”. Rendell escreve que:

“(…) os projetos que tendem para o utópico na sua visão têm mais perguntas do que respostas nas suas intenções. É neste sentido que a arte pode oferecer à arquitetura [...] uma oportunidade de pensar criticamente sobre a sua história recente e as suas aspirações atuais.”²²

No seu livro *The Art-Architecture Complex*, Hall Foster explora também o diálogo Arte-Arquitetura, contemplando o trabalho de vários arquitetos. Entre os quais: Norman Foster, Renzo Piano, Diller Scofidio + Renfro, e Herzog e de Meuron. Em suma, Foster procura definir o seu complexo, submetendo uma critica cultural e não esquecendo que o seu tema primário de investigação é a arquitetura. Rendell e Foster têm uma aproximação análoga ao tema.

Ainda hoje é possível, ao observar obras de arquitetos ou de artistas, perceber o diálogo estabelecido entre fronteiras disciplinares.

19- VIDLER, Anthony, *op. cit.* .
20- VIDLER, Anthony, *op. cit.*
21- VIDLER, Anthony, *op. cit.* .
22- RENDELL, Jane, *op. cit.* ,p61.

A partir deste relato sobre o tema do espaço, propõe-se demonstrar e fundamentar a ideia que constitui uma reflexão mais profunda, invocando um conjunto de confluência entre arquitetura e escultura.

Escreve Anthony Vidler que “o espaço movia-se; era fluido, aberto, cheio de ar e luz”²³. O arquiteto Luigi Moretti procurou nos anos 50 representar esse mesmo espaço, recorrendo ao estudo tipológico de projetos como a Villa Hadrian ou a Santa Maria Divina Providenza. A partir de pequenos modelos de gesso, quase que como se de esculturas se tratasse, extraiu o espaço intocável, invertendo os vazios por cheios. Ou seja, o que se observa como matéria corresponde ao volume delimitado pelas componentes tangíveis arquitetônicas do lugar (muros, teto, chão, colunas, etc).

Sendo o espaço fundamental no processo arquitetural, a artista Rachel Whiteread mostra, nos anos 90, como este tema se pode tornar fulcral no mundo das Artes. Foi com a sua escultura *Ghost*, realizada a partir da cofragem de um quarto londrino, que a artista concretizou o seu conceito, pois: “Ao olhar para o interruptor de luz, apercebi-me subitamente do que tinha feito. Tinha feito com que o espectador se tornasse a parede.”²⁴

A escultora insere-se nesta tradição com as obras *Ghost* e *House*, as quais empurram as suas experimentações escultóricas para o vasto mundo da arquitetura, causado pelo uso da escala 1:1. Situada numa típica rua de casas geminadas do século XIX, House surge como a possibilidade de utilizar a própria estrutura da casa como base de trabalho, tornando-se na obra prima de Rachel Whiteread. Ao preencher esta casa de matéria sólida, torna-se o invisível em visível, torna-se o espaço num objeto autónomo. Apesar de ser um monólito de betão, não deixa de mostrar a sua casca estrutural e sublinhar a atmosfera em que se imprime a sua superfície. O molde dota a escultura de uma textura arquitetónica expondo as reentrâncias das escadas, dos vãos, das portas e congelando detalhes de um quotidiano. E é “aqui que se intersecta normas escultóricas e arquitetónicas para constituir algo mais, um ‘nem um nem outro’ de ambos”²⁵.

No entanto, devido a todas as polémicas e oposições políticas levantadas em torno da mesma, foi votada a sua demolição em Janeiro de 1994. Anos mais tarde, esta escultura torna-se símbolo desta constante permuta e diálogo entre disciplinas.

23- VIDLER, Anthony, *full House*, Rachel Whiteread's Postdomestic Cast; in VIDLER, Anthony - *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. p143.

24- NERI, Louise - *Looking Up: Rachel Whiteread's Water Tower*. New York: Scalo, 1999), p139.

25- VIDLER, Anthony, *op. cit.*, p148.

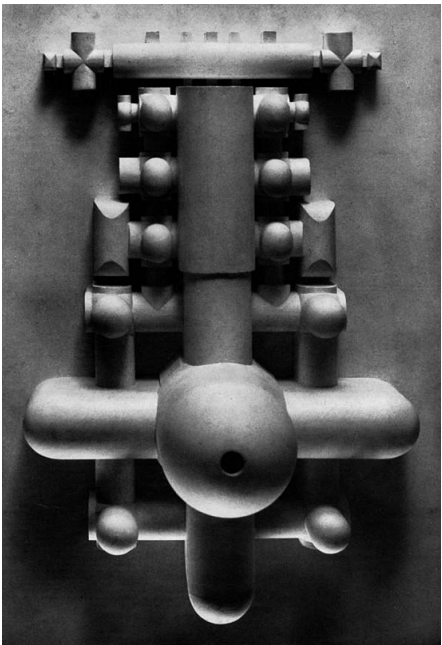


fig. 12

Luigi Moretti, *Maquette do espaço interior da Basilica de s. Pietro no Vaticano*
Revista Spazio, 1953.

O arquiteto alemão Arno Brandlhuber faz alusão ao trabalho da escultura num dos seus projetos. É em 2012 que finaliza a reabilitação de uma antiga fábrica de tricot em ruína, a *Antivilla*, sendo que o lote possui também um antigo local de jardim. Para cumprir com o regulamento que lhe impõem -manter a memória do edifício- pelo menos três paredes deste local foram preservadas durante todo o processo, através do uso dessas três paredes como cofragem, antes de remover a estrutura original. A impressão deixada no betão vem testemunhar a história do local e desenhar a sua nova fachada. É esta abordagem à construção de um espaço que relembra o seu trabalho que acaba por dar o nome à casa de hóspedes: *Rachel House*.

Todo este relato expõe a permuta constante entre campos disciplinares que, seja através de um conceito, *modus operandi* ou uso de uma matéria, a Escultura alimentou o projeto do arquiteto, da mesma forma que a Arquitetura alimentou a obra da artista.



fig. 13

Rachel Whiteread, *House*
Londres, 1993.



fig. 14

Arno Brandhuber, *Rachel House*
Krampnitz, 2012.

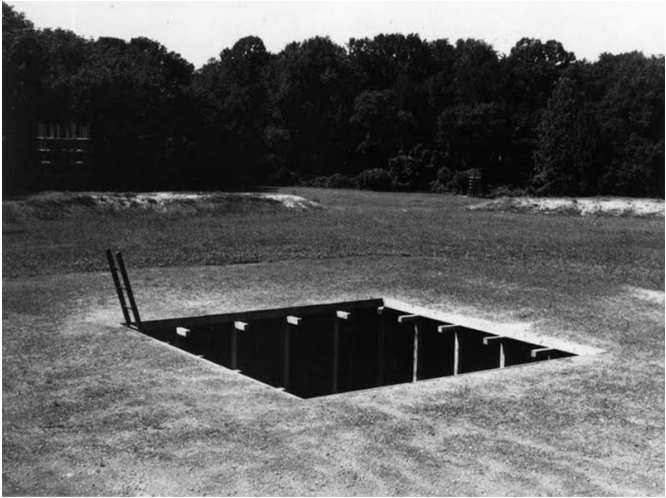


fig. 15

Mary Miss, *Perimeters/Pavillions/Decoys*
Nassau County Museum, New York, 1977.

EPÍLOGO

No seu Complexo Arte-Arquitetura, Hall Foster compara o início do ensaio Escultura, no campo ampliado de Krauss, a um excerto do texto *Arquitetura* escrito por Aldof Loos em 1910, de modo a ilustrar a possível relação que o autor qualifica de complexa.

No primeiro, a autora descreve a obra *Perimeters/Pavillions/Decoys* de Mary Miss por estas palavras:

“O único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchação na terra em direção ao centro do terreno. Mais de perto, pode-se ver a superfície grande e quadrada do buraco e a extremidade da escada que se usa para penetrar nele [...]”²⁶

Por sua vez o arquiteto Adolf Loos retrata a origem da *Arquitetura* da forma seguinte:

“Se nos deparássemos com um monte na floresta, com um metro e oitenta de comprimento por noventa centímetros de largura, com o solo empilhado em forma de pirâmide, um humor sombrio viria sobre nós e uma voz dentro de nós diria: ‘Há ali alguém enterrado’. Isto é arquitectura”²⁷

Os excertos anteriores servem de alicerce para uma aproximação de ambas as disciplinas, concedendo uma possível origem em comum. O uso recorrente das palavras ‘encontro’ e ‘conexão’, por Foster, acaba por evidenciar as permutas entre ambos os campos disciplinares - Arquitetura e Escultura.

Os capítulos da ‘Escultura para Arquitetura’ e da ‘Arquitetura para a Escultura’ procuram evidenciar essas permutas de conceitos e por vezes, de linguagem. Enquanto o capítulo ‘Um espaço intersticial’, exemplifica essa permuta.

De notar que não se procura afirmar a fusão entre dois campos disciplinares, mas que se investigou a possível permuta entre ambas. Em nenhum caso é proposto uma negação do seu campo. Ou seja, evidencia-se pontos de contacto que vem possibilitar uma redefinição dos limites entre disciplinas.

²⁶- KRAUSS, Rosalind, 1979 *apud* FOSTER, Hal - *The Art-Architecture Complex*. New York: Verso, 2011. Ebook p533.

²⁷- LOOS, 2002, *apud* FOSTER, Hal - *The Art-Architecture Complex*. New York: Verso, 2011. Ebook p534.

“Já não têm interesse as definições clássicas entre arquitetura e escultura, porque são bastante redutoras. Interessa imenso o campo da experimentação artística, principalmente, pela clareza que ela transporta. (...) Para mim, a arquitetura é uma arte e é nesse campo que ela me interessa. A diferença entre a arte e a arquitetura residirá na transposição da ideia.” ²⁸

Parafraseia-se a célebre frase de Leonardo Da Vinci, “*la pittura è cosa mentale*” para referir que a ideia é uma construção imaginária elaborada a partir de um conjunto de imagens do mundo perceptível. O ato de desenhar somente transpõe o que é perceptível pelo olhar, ou molda uma ideia concebida pela mente. Surge então a noção de que o que se vê possa ser o produto final de um processo e que esse processo é o que é comum a todas as Artes. Como refere Manuel Aires Mateus, o que difere Arte e Arquitetura é a ‘*transposição da ideia*’.

Aborda-se este segundo volume como o desenvolvimento dessa mesma ideia, um mapeamento de conceitos que une estes campos, cuja forma de abordar o conceito remete para o mesmo pensamento ou a mesma ideia. Recorrendo a cinco conceitos salienta-se este encontro entre Escultura e Arquitetura.

Cada conceito expõe através de um ensaio, uma obra escultórica perante um projeto arquitetónico. Tanto os temas como as diferentes obras que os ilustram, emergem de uma escolha pessoal. Sendo o conjunto de temas selecionados — *Caminho, Paisagem, Espaço, Matéria e Limite* — gera-se o esboço de uma linha condutora. A qual será aplicada posteriormente no exercício experimental ‘*Uma casa, Cinco espaços*’.

²⁸- AIRES MATEUS, Manuel; BATISTA, Luís Santiago; VENTOSA, Margarida, “Terminar uma obra é como deixar uma ruína: Manuel Aires Mateus com a arq.á”, Arq’á (Fevereiro) 2007, p25.

Um limite, um caminho, um esboço de pensamento.

O que é um *caminho* a não ser uma linha imaginada entre dois pontos? Um fragmento de paisagem percorrido, atravessado, e espezinhado pelo homem. Um vestígio duradouro deixado pela imposição de um movimento contínuo ao longo do mesmo. Fala-se do caminhar como gesto de criação.

Em 1967 o artista Richard Long criou o seu primeiro caminho, no meio da paisagem inglesa, onde decidiu deixar a sua marca visível na Natureza. Ao percorrer uma linha imaginária, as pegadas revelam o traçado de um caminho, ainda que não tenha removido ou adicionado matéria à envolvente. A obra ‘*A Line Made By Walking*’ é apresentada como sendo o ponto de partida para uma exploração do ato de caminhar enquanto processo conceptual: o caminhar como gesto gerador ou de exposição de um pensamento. Richard Long utiliza a fotografia como meio de apresentar, neste caso, o vestígio de um percurso, o registo de uma experiência vivenciada.

Entende-se o ato de caminhar como ferramenta para experienciar um lugar onde, através do deslocamento do corpo, o homem vive experiências e emoções que estão intrinsecamente ligadas aos conceitos de espaço e de tempo.

Há na experiência do caminhar o compromisso de sentir o lugar, a paisagem e a sua topografia. Conta-se que o arquiteto Dimitris Pikionis percorria, nos seus jovens anos e em longas caminhadas, os diversos trilhos de Atenas. Tendo sido nas suas pinturas que expressou o seu inicial envolvimento emocional inicial com a paisagem grega, enaltecendo a sua peculiar abordagem à Arte e à Arquitetura. Nos anos 50, foi-lhe atribuído o projeto paisagístico de toda a envolvente da Acrópole. Ou seja, do monte das Musas — Philopappou—, ao monte das Ninfas — colina do observatório—. Pikionis redesenhou *ruas, becos, cruzamentos, estacionamentos- bem como a pavimentação das estradas e dos caminhos, construção de muros de contenção, recintos de pedra, caminhos e pavilhões, e uma grande parte do paisagismo* ²⁹.

²⁹- PIKIONIS, Agnis in FRAMPTON, Kenneth; [et al.] – *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*, p75.

Fonte da sua própria experiência, Pikionis tinha em mente que fruto de estarmos em meio ‘montanhoso’, o olhar de quem pisa estes caminhos contempla essencialmente o chão, e que, por consequência, estes caminhos devem ser *experimentados tanto pelo corpo como pelos olhos* ³⁰. Compostos por pedra mármore e fragmentos de barro, com formas e texturas diferentes, os caminhos vão-se serpenteando até alcançar a Acrópole. Esta colagem é o resultado de um trabalho quase artesanal, que procura estabelecer relações entre o homem e a paisagem. Num ensaio publicado em 1935 intitulado *A Sentimental Topography*, Pikionis explica como a essência de um percurso e a natureza que o envolve, podem despertar os nossos sentidos a cada movimento do nosso corpo:

“Regozijamo-nos com o progresso do nosso corpo através da superfície irregular da terra. E o nosso espírito regozija-se com a interação interminável das três dimensões que encontramos a cada passo [. . .] Aqui o solo é duro, pedregoso, precipitado, e o solo é frágil e seco. Aí o solo é plano; a água sobe de manchas musgosas. Mais adiante, a brisa, a altitude e a configuração do solo anunciam a proximidade do mar... Pedra, compõe os lineamentos desta paisagem.... Há uma ligação indecifrável entre estas histórias, esta erva amarga, estas sombras verdes, estas vozes que esparramam o ar, as brisas do Sul, as plumas rasgadas das nuvens, todo este mistério dramático com que parece ser composto de opostos irreconciliáveis; todos estes são feitos um na equação dos seus sulcos.” ³¹

O que se fala aqui é do louvor a uma “Arquitetura para o movimento humano” ³² onde os caminhos de Pikionis se tornam um ritual.

³⁰ FRAMPTON, Kenneth- *op. cit.*; p6.

³¹ PIKIONIS, Dimitris- *A Sentimental Topography*- in FRAMPTON, Kenneth; [et al.] – *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*, p68.

³² KUROKAWA *apud* PIKIONIS, Agnis in FRAMPTON, Kenneth; [et al.] – *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*, p76.

O ato de caminhar esta ligado a conceitos fundamentais tais como o tempo, o espaço e, por consequência a relação do homem com a sua envolvente. O individuo habita o espaço e o tempo, vendo passar por ele a paisagem.



fig. 16

Richard Long, *A line made by walking*
Inglaterra, 1967.



fig. 17

Dimitris Pikionis, *Caminhos da Acrópoles*
Atenas, Grécia, 1954-1957.

Convoca-se a noção de paisagem como palimpsesto temporal concebido pela memória de um lugar, permeado de significado pitoresco e poético. Propõe-se uma possível definição: a paisagem como um lugar de tensão entre Natureza e construção humana, entre lógico e empírico, entre forma e matéria, entre espontâneo e racional. A *paisagem* como forma de compreender e pensar o território.

O artista José Pedro Croft refere-se a essa mesma tensão entre o construído e a natureza na sua obra ‘*la casita*’, criticando a posição do homem perante o Mundo que o acolhe. Usando o arquétipo da casa, a escultura é um corpo autónomo colocado na paisagem do complexo de Pazo da Cultura de Pontevedra.

*“A casa é o mundo que o homem constrói para si próprio, constrói-a naquele outro mundo que é a grande Casa de todos, a natureza.”*³³

A ‘casita’ deste artista não tem nem portas nem janelas. Feita de granito escuro reflete uma frieza e uma impossibilidade de comunicação para com o espetáculo natural, que lhe é oferecido pela fauna e flora em seu redor. Há uma constante tensão evidenciada pelo entrelaçamento desta casa inabitada e das árvores que a rodeiam, trazendo-lhe uma promessa de vida.

A premissa de que a própria natureza possa vir a ser um guia para o desenho de uma obra tanto como de um projeto, é o argumento que prevalece. Um desenho que não pretende impor, mas que pelo contrário procura instaurar um diálogo constante entre o objeto racional construído e a paisagem que o contempla, particularmente com a espontaneidade da natureza. Ambiciona-se sempre pertencer ao lugar, à paisagem, seja ela natural ou humanizada.

³³ CROFT, José Pedro

Promovendo uma mimética do orgânico, metáfora da natureza, ou numa total oposição racional da forma, mas procurando sempre uma sensibilidade no gesto de criação. No exemplo proposto a árvore é o elemento natural importante, e torna-se subjacente a ideia de respeito face à paisagem, a necessidade de desenhar com a Natureza, guiado pela mesma.

Herzog & de Meuron é um atelier de arquitetura conhecido pelas suas afinidades com o meio artístico, nomeadamente com Joseph Beyus. Importa salientar esta ligação devido ao destaque que o uso dos materiais tem para ambos os protagonistas.

A casa Plywood é um pavilhão construído como um anexo/ampliação independente da habitação pré-existente, cuja função era a de ser um teatro de marionetas. Assente sobre pilotis, este novo volume construído em contraplacado está rodeado por árvores de grande porte. A sua proximidade com as árvores influenciou de forma subtil o desenho do próprio pavilhão, tendo a árvore Paulownia assumido um papel natural importante para o processo de conceção do novo volume.

A fachada sul apresenta uma reentrância que relembra um *gesto de abraço*³⁴, um gesto sensível que salienta a presença a árvore, onde o elemento natural e o objeto construído encaixam-se, tornando este lugar num único corpo.

³⁴ HERZOG; de MEURON.

Contudo, predomina a relação sensível entre o artefacto, criado in-situ, e a sua envolvente: *a paisagem*. Discute-se o acontecimento onde o contruído não se sobrepõe ao que antes dele já existia. Mas, onde a paisagem se torna paradigma espacial.



fig. 18

José Pedro Croft, *la casita*
Pazo da Cultura de Pontevedra, Espanha.



fig. 19

Herzog & de Meuron, *Plywood house*
Suíça, 1984.

“Quando falamos do homem e do espaço, soa como se o homem estivesse de um lado, o espaço do outro. No entanto, o espaço não é algo que enfrente o homem. [...] Não é que haja homens, e acima deles o espaço.” ³⁵

Entende-se a noção de espaço não como conceito tridimensional de uma forma geométrica mas como potencial experiência física e sensorial - conceito fenomenológico.
Ou seja, ao entrar num espaço, Pallasmaa sugere que nos “*instalamo-nos no espaço, e o espaço habita em nós [...] torna-se parte de nós e nós tornamo-nos parte dele*” ³⁶, referendo por consequência ao ser como habitante do espaço no tempo. Esta troca entre ser-observador e espaço concede um carácter intrínseco a relação do corpo na construção e perceção do próprio espaço, recorrendo ao corpo como escala.

Da vontade de esboçar uma harmonia ideal entre corpo e espaço, Le Corbusier desenvolve o *Modulor*, o esquema corporal admite a figura humana como módulo para o desenho das proporções do espaço. Revela-se pertinente no seu trabalho de Ronchamp. Sendo Le Corbusier arquiteto indissociável de Jeanneret o artista, a capela de Notre Dame du Haut revela-se como uma síntese poética e plástica das duas disciplinas. Emerge do topo da colina de Bourlémont a estrutura branca de forma orgânica, cuja relação com a topografia da paisagem onde se insere é íntegra. A capela de Ronchamp insere-se no pensamento desenvolvido pelo arquiteto: *la promenade architecturale*. Pressupõe que se inicie uma caminhada entorno deste espaço esculpido, começando pelo seu exterior. As fachadas inclinadas fazem da capela uma continuidade topográfica. Colocado entre dois volumes, o portal e a sua dimensão confere ao momento de passagem, entre exterior e interior, uma escala humana regida pelo *Modulor*. O arquiteto coloca então o homem e o seu corpo ao centro do espaço. A nave principal dá lugar a um momento de experiência sensorial, sendo o espaço composto por quatro paredes brancas compostas por pedras encontradas nos escombros da antiga capela, todas de espessuras e inclinações variantes.

³⁵- HEIDEGGER, Martin, *in Understanding Architecture*, McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani, New York, 2012, p14.

³⁶- McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p.06. .

O piso de betão que acompanha a inclinação natural do território contrapõe-se à superfície de betão maciça que se curva em direção do observador. O teto, cuja textura é marcada pelos moldes de madeira que a edificaram, “*envolve subtilmente o nosso sentido de equilíbrio*”³⁷. Colocado sobre pilares embutidos dentro das paredes curvas, este último elemento parece flutuar sobre as mesmas. Para além deste espaço central, o programa é completado por três capelas e um palco exterior que permite a este lugar de peregrinação acolher um maior número de pessoas. O tratamento da luz proporciona uma atmosfera particular, pois as combinações dos diversos vãos na fachada a sul, do espaço intersticial entre o teto e as paredes, dos momentos intensos de entrada de luz zenital, prestam à luz um carácter palpável. A qualidade da obra define-se numa síntese de elementos que a compõe. Aqui as noções de escala, luz, espaço, textura e cor conferem uma complexidade ao acontecimento arquitetónico. A organização espacial de Ronchamp proporciona uma atmosfera aconchegante, um momento de introspeção.

O autor Juhani Pallasmaa propõe no seu livro *Understanding Architecture* a seguinte descrição:

“Na nossa experiência, a capela atua sobre todos os nossos sentidos: o som da voz humana a reverberar pelo espaço, a sensação háptica do enorme banco de madeira, [...] o cheiro ténue das antigas pedras enterradas nas paredes, e as muitas formas misteriosas como a luz do sol entra no espaço. Ao mesmo tempo antigo e moderno, este é um espaço profundamente comovente, produzindo em nós um sentimento profundamente espiritual de ressonância harmónica.”³⁸

Ao deambular pelo espaço, as múltiplas experiências vividas proporcionam uma perceção completa do espaço. O caminhar torna-se ação necessária para uma experimentação sensorial do lugar. O conceito de movimento é pensado como fenómeno dinâmico onde o espectador reúne uma sucessão de momentos, de experiências, que a posteriori esboçaram a sua perceção do espaço. Logo estabelece-se a triangulação espaço-tempo-movimento.

³⁷. McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p37.

³⁸. McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p37.

Para além de questionar o processo de criação da obra, Richard Serra introduz o conceito espaço-temporal. O escultor, cuja preocupação primária foi transformar a sua arte num fenómeno do espaço, convida agora o espectador ao movimento em prol de uma experiência espacial e sensorial.

Numa entrevista, Richard Serra relembra várias igrejas, entre as quais a capela Ronchamp, cujas experiências sensoriais fomentaram o seu novo caminho artístico.

Ao projetar as suas esculturas site-specific, Serra procura relacionar o corpo ao espaço numa experiência sensorial total.

Na exposição realizada no Centro Pompidou em Paris, Serra produziu a escultura Clara-Clara que sofreu, a posteriori, várias deslocações. Uma delas, no jardim des Tuileries, foi a que causou mais impacto nos visitantes, aonde Richard Serra impõe ao observador uma promenade em volta da sua peça, devido ao posicionamento da mesma. Composta por duas placas de aço, esta ergue-se num desejo de enquadrar o obelisco da praça de la Concorde. Mediante o seu movimento curvo, sente-se uma sensação de aconchego nas suas concavidades. Enquanto prevalece uma dinâmica de passagem nos seus convexos.

No seu texto *A picturesque stroll around Clara-Clara*, Yve-Alain Bois relata a sua experiência sensorial:

“Caminhando por dentro de Clara-Clara, e em direção ao afunilamento formado pelas paredes em forma de arco, o espectador tem a impressão constante de percorrer as mesmas a velocidades diferentes, como se ambos os lados do seu corpo não estivessem sincronizados. [...] Quanto mais se aproximou da peça, mais esta lhe parecia distorcida. Uma vez dentro da mesma, bastou um passo fora do eixo de simetria para que toda a escultura se reorganizasse: um dos lados a tornar-se subitamente gigante e o outro diminuto. Uma sensação estonteante tomou conta, como se este objeto tangível iludisse o espectador a cada passo dado.”³⁹

A obra comporta-se como recetáculo de espaço, o qual se estende para um espaço maior – o do jardim. Constrói-se então um continuum espacial no qual, se estabelece premissas associadas a Arquitetura.

Indubitavelmente, é através da perceção do corpo que o espaço é compreendido, tanto no campo arquitetónico como no campo escultural, não deixando de ser notório e evidente que o movimento corporal proporciona uma experiência sensorial íntegra. Assim a perceção espaço-temporal potencia por exemplo o sentido háptico, que será analisado mediante o tema da matéria.

³⁹. BOIS, Yve-Alain, *A picturesque stroll around Clara-Clara*, October,p49.



fig. 20

Richard Serra, *Clara-Clara*
Jardins des Tuilleries, Paris, 1983.



fig. 21

Le Corbusier, *Notre dame du Haut, Capela de Ronchamp*,
Ronchamp, França, 1955.

Considera-se o nosso corpo como um armazém de experiências, de memórias, de imaginação. O autor Steven Holl explica que “a fenomenologia, ao lidar com questões de percepção, encoraja-nos a experimentar a arquitetura caminhando através dela, tocando-a, escutando-a.”⁴⁰ Ou seja, que homem contempla o mundo a partir das suas experiências sensoriais vividas, condicionadas pelo toque, a visão, o cheiro. Contudo, considera-se a experiência do espaço tátil tanto no campo arquitetónico como no campo escultórico. Procura-se a experiência da essência palpável, da superfície moldada. Juhani Pallasmaa, explica que o tato é o sentido que relaciona intimamente o corpo e o espaço, “porque o toque sente a solidez, resistência e forma tridimensional de corpos materiais, e, por essa razão, temos consciência de que as coisas se prolongam em todas as direções, afastando-se de nós.”⁴¹

O material agarra o nosso olhar, mas o toque é o ato que revela as suas qualidades. É mediante o toque que se consegue descobrir a textura, a densidade, o peso, a frieza ou o calor. Porque “qualquer material, sem exceção, comunica algo. [E] a forma como esse material se relaciona com a espacialidade proposta”⁴² proporciona uma atmosfera. Estas experiências sensoriais hápticas acontecem por todos os membros que compõem o nosso corpo, inclusive nos pés.

Numa entrevista realizada em 2014 para o museu *The Negev Museum of Art*, o escultor Dani Karavan relembra o que considera ser a sua primeira experiência escultórica. O caminhar por entre as dunas de areia de Tel Aviv, e ver o aparecimento na densidade do solo das suas pegadas de criança descalça. O toque da areia, a textura deste elemento natural, será o que prevalecera da experiência. Entre 1963 e 1968, constrói o que será a sua primeira grande obra, o *Monumento à Brigada Negev* na periferia de Be’er Sheva. Considerada uma das esculturas de grande escala pioneiras do século XX, este monumento está situado numa vasta região desértica, e é constituído por uma colagem de corpos escultóricos, autónomos, arquétipos da linguagem arquitetónica - arco, coluna, cúpula, praça, torre -. No seu catálogo, o artista cataloga os materiais usados da seguinte forma: “vento, luz solar, água, fogo, acácias do deserto, betão cinzento, texto” ⁴³- o que reflete o intuito principal da obra.

⁴⁰- HOLL, Steven- *Phenomena and Idea. Apud* MINDRUP, Matthew- *The Material Imagination: Reveries on Architecture and Matter*, p47

⁴¹- PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*, p46

⁴²-AIRES MATEUS, Francisco; AIRES MATEUS, Manuel; CARVALHO, Ricardo – *On The Permanence of Ideas*, p13

⁴³- KARAVAN, Dani.

Procura suscitar uma experiência sensorial ao visitante, enfatizada tanto pela natureza ambiental que pelos artefactos acrescentados. Como enunciado pelo artista, as diferentes peças que compõem o monumento são monólitos de betão exposto, mistura de areia que lhe confere a sua cor. Esses elementos, por muito que sejam feitas de um único material moldado, possuem formas, espessuras e texturas diferentes. A escrituras, as ranhuras, os nomes cravados na matéria vêm intensificar a plasticidade única dos objetos, e incentivar o toque do visitante. Ao percorrer o monumento é possível perceber que os diferentes objetos são cortados, torcidos, perfurados e transformados, por forma a promover diversos caminhos por onde vivenciar um número infinito de acontecimentos. Ao caminhar por entre os muros ouve-se o assobiar do vento, vê-se os pontos de luz, sente-se a rugosidade do betão, a sombra refrescante, e o calor emitido pelo material.

Ao experienciar a obra, o corpo vivencia a atmosfera colocada pelo artista na sua obra, manifestando-se na escolha assertiva do material usado e nos espaços criados.

Um único material pode nos oferecer uma panóplia de modos de ser aplicado. Como nos diz Peter Zumthor no seu ensaio *Atmospheres* publicado em 2006:

*“Os materiais são infinitos. Imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. [...] Apenas um material e já tem mil possibilidades.”*⁴⁴

O betão por sua vez pode contemplar uma textura lisa, polida, rugosa, colorida ou marcada pelo molde, e ser, por consequência, único nas suas propriedades. Da mesma forma um tijolo nunca será, à partida, igual a outro tijolo, se considerarmos o fator cor ou a sua própria forma artesanal.

E é esta diversidade no material, as suas capacidades plásticas, que interessa alguns arquitetos.

Anne Holtrop é um excelente exemplo de quem procura no campo da experimentação do material promover novas formas de arquitetura, novas experiências sensoriais. Holtrop revela num artigo da revista OASE, que está:

⁴⁴ ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres*, p25.

⁴⁵ HOLTROP, Anne – *A Possible Architecture*, p25.

⁴⁶ HOLTROP, Anne, *op. cit.*, p40.

⁴⁷ Le Corbusier *apud* DIMASSI, Ines – *Le Mouvement Brutaliste*.

*“(...) interessado numa possível arquitetura. No [meu] trabalho começo com a forma ou material [...]. Na convicção de que as coisas podem sempre ser reexaminadas e reinterpretadas, elas também podem ser vistas como arquitetura. [...] Quero olhar livremente - mais ou menos sem um plano - para gestos materiais e formas encontradas e deixá-los atuar como arquitetura. [...] Quero que o trabalho permaneça interpretável exatamente da forma como se originou.”*⁴⁵

Utiliza então todos os elementos que encontra no local como ponto de arranque para um projeto, desde os materiais até às formas naturais observadas. O que iniciou o seu projeto museológico Fort Vechten foi a paisagem envolvente e a intenção de “aninhar” ou inserir o edifício dentro da mesma. A paisagem compõe-se por uma linha de defesa militar integrado num anel de proteção, que circunvale-se várias cidades. De forma orgânica, as suas curvas relembram o seu trabalho da Trail House. Os termos ‘gesto’ e ‘material’ acompanham a sua obra, para além de ser um tema de pesquisa constante da parte do arquiteto.

Procurar a:

*“(...) flexibilidade interpretativa é parte integrante do trabalho de Holtrop e algo que ele consciente-mente pretende alcançar. [...] O que antes era claramente manipulado, digamos plástico, tem agora quase um sentimento autêntico, dado que os materiais evoluíram de forma tão drástica nas últimas décadas.”*⁴⁶

O termo *‘Material Gesture’* é o conceito fulcral que procura no ato de fazer, uma relação exaustiva com o material. Revela uma inesgotável plasticidade, o manuseamento possível do material, num gesto do acaso. No caso do Museu de Fort Vechten, todos os elementos de betão que o edificam foram realizados in-situ. O betão ao qual foi adicionado óxidos de ferro, o que lhe confere a cor cinzenta-acastanhada, foi feito com moldes individuais e únicos. Ou seja, cada curva, cada elemento que compõem a fachada é único. As suas linhas aparentes conduziam tanto o olho, como o corpo. A plasticidade do material, a textura aparente e a cor utilizada contribuem para a perceção do espaço.

Ao longo do tempo o material desgasta-se criando uma patine, uma nova característica acrescentada à experiência sensorial do espaço.

*“Que os nossos cimentos, tão ásperos, revelem que por baixo deles as nossas sensibilidades são puras.”*⁴⁷

Esta frase de Le Corbusier revela a poesia e a delicadeza que os arquitetos e os artistas procuram transmitir através da utilização de certas matérias-primas. As características embutidas nos materiais acabam por gerar uma relação háptica e sensorial com o corpo, proporcionando uma atmosfera ao espaço.



fig. 22

Dani Karavan, *Negev Monument*
Israel, 1963-1968.



fig. 23

Studio Anne Holtrop, *Museum Fort Venchen*
Países Baixos, 2015.

Termina-se esta investigação no tema do enquadramento. As palavras “*moldura*”, “*limite*”, “*fronteira*”, constituem o campo semântico da palavra “*enquadrar*”. Todas elas palavras que remetem para uma relação marcada entre dois espaços, uma demarcação. Sendo inicialmente a figura ‘moldura’ alusão à sua forma bidimensional presente como demarcação entre o quadro pitoresco e a parede onde era colocado, propõem-se pensar no enquadramento como projeção de um espaço tridimensional. Simboliza a transição de uma pintura pitoresca para a delimitação de uma paisagem. O olhar é direcionado para uma porção de paisagem restringida por um limite espacial.

Ao romper com os dogmas, o artista contemporâneo Donald Judd potencia uma nova forma ao conceito de enquadramento. Perante as suas obras de site- specific, o artista promove uma experiência corpórea através da perceção visual do espaço.

Nos anos 70, o artista criou um museu de arte, de artista para artistas, onde as obras seriam permanentes. Onde o diálogo com a Paisagem e a Arquitetura são denominadores comum a quem aqui expõem o seu trabalho. A Chinati Foundation acolhe obras do próprio Donald Judd, entre as quais a que se procura analisar.

A obra *15 untitled works in concrete* de Donald Judd, contempla no seu todo, sessenta peças agrupadas em quinze grupos distintos. Colocadas no meio do deserto, as esculturas desprovidas de pedestal humanizam a paisagem. É notável o modo como a obra lida com conceitos remetentes para o mundo arquitetónico: espaço, escala, enquadramento e paisagem. As estruturas alinhadas assimilam-se a pórticos compostos por quatro blocos de betão. Ao entrar pela estrutura, os planos formam uma moldura que direciona o nosso olhar e condiciona a nossa experiência do espaço, uma vez que se seleciona uma única porção de paisagem e o nosso campo visual encontra-se limitado. Considera-se que o artista trabalha a moldura tridimensional como sendo um espaço limite que enquadra a nossa experiência visual.

Posto isto, o entendimento do limite encontra-se permeado da dimensão espacial da passagem, concretizando a ideia de fronteira.

O homem tem a necessidade de se inscrever no tempo —antes-agora- depois— tanto como no espaço —dentro e fora—. Esta última dicotomia introduz a noção de enquadramento no campo arquitetónico. Consideramos a abertura de um vão numa parede um acontecimento arquitetónico. Para além de permitir a ventilação e a iluminação do espaço interior, o vão abre o espaço para um mundo exterior. Mediante o vão, o arquiteto inscreve uma paisagem em constante mutação num quadro fixo.

ENSAMBLE Studio define-se como um atelier multidisciplinar dedicado à investigação experimental da arquitetura em todas as suas formas. O projeto “*A Trufa*” é descrito pelos arquitetos como sendo “*um pedaço de natureza construído com terra, cheio de ar. Um espaço dentro de uma pedra que se senta no chão e se mistura com o território*”.⁴⁸ Num primeiro momento, foi escavado no local a base. A qual recebeu, a posteriori, a projeção do espaço interior desenhado a partir de fardos de feno, cujas proporções aproximam-se das do “*Cabanon*” de Le Corbusier. Num segundo momento, foi betonado num gesto único. O resultado de todo este processo concretiza-se num objeto autónomo, cuja mistura de betão e palha formou uma pedra. A fim de permitir a entrada no espaço, recorreu-se a maquinaria de corte utilizada nas pedreiras, a fim de secionar a matéria, e que torna o ato em si radical. No seu habitat ficou solidificado a textura rugosa dos fardos de palha. Assim, a mesma textura ficou “*petrificada no lintel do enquadramento espacial que olha sublimemente para o Oceano Atlântico, destacando o horizonte como a única linha tensa dentro do espaço interior*”⁴⁹, conferindo um aspeto gruta ao seu limite. É de salientar a ausência de delimitação do vão, sendo que o perfil da janela é colocado a face da estrutura de betão.

Esta é uma casa miradouro, um espaço de contemplação onde a única janela enquadra a paisagem natural, uma moldura do oceano.

⁴⁸. GARCIA A., Anton
- *Arquitecturas de Autor*
AA56, p42.

⁴⁹. GARCIA A., Anton,
op. cit.; p42



fig. 24

Donald Judd, *15 untitled works in concrete*
Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1980-1984.



fig. 25

Ensamble Studio, *La truffa*
Costa da Morte, Espanha, 2010.

“A razão pela qual usei o termo Gebilde para estas coisas é que não vejo qualquer fronteira entre arquitetura e escultura. . . Não queria chamar a estas coisas . . . ‘arquitetura’ e ‘escultura’. Queria ter um termo que fosse mais geral. . . A maioria dos arquitetos tira ideias de arquitetura de outras arquiteturas. Eu pensava que este era o processo errado. Quer dizer, deveria fazer parte da sua educação, mas . . . os pintores... não obtêm apenas ideias sobre arte através do estudo de pinturas mais antigas. De repente são confrontados com alguma experiência ou facto, e algo completamente sem precedentes acontece.”⁵⁰

Arquitetura e Escultura são duas disciplinas autónomas. Contudo, procurou-se comprovar que no limiar destes campos existe uma possível contaminação e cruzamentos de conceitos que, promovam a existência de um território difuso. Na tentativa de explicitar a ocorrente relação de partilha entre Arquitetura e Escultura, enfatizou-se o ato de pensar e o ato de experienciar. Considera-se estas duas ações como sendo elo de semelhança entre as duas disciplinas: enquanto o ato de pensar coloca o artista ou o arquiteto na posição de criador de uma ideia, o ato de experienciar prevalece a relação entre o corpo e o espaço, num determinado tempo.

Este caminho traçado entre Arquitetura e Escultura, serve de alicerce para questionar eventuais conexões entre outras disciplinas. Nomeadamente entre Arquitetura e Filosofia, ou Arquitetura e pintura ou até Arquitetura e Cinema, por exemplo.

Desta ideia de que existe uma constante influência e transgressão entre arte e arquitetura, assumindo um papel crítico ou auto-crítico, ocorre a necessidade de qualificar este campo compartilhado, onde os limites são desafiados. Quere-se encontrar um termo para nomear todas ‘essas coisas’⁵¹ que são e Arquitetura e Escultura. Recorrendo a tese *Plastic Space* de Hans Hollein, publicada em 1960, encontra-se o termo de ‘gebilde’, cuja utilização designa tanto a *Pintura, Escultura, Arquitetura, cidade ou até a Paisagem*. Ou seja, todos os artefactos construídos pelo homem. É, no entanto, interessante deter-se na estrutura etimológica da palavra *Gebilde*: o termo alemão *Bild* significa Imagem. O que acaba por potenciar ao termo gebilde um valor descritivo perante um leque de entidades dispare, mas cujo pensamento tende para uma mesma abordagem.

⁵⁰- LEFAIVRE, Liane – *Everything is Architecture: Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over*, p4.

⁵¹- LEFAIVRE, Liane; *op. cit.*; p4.

“Esta experiencia é multi-sensorial na sua própria essência mas envolve, também, julgamentos que estão para além dos cinco sentidos aristotélicos, como são os sentidos de orientação da gravidade, equilíbrio, estabilidade, movimento, duração, continuidade, escala e iluminação. Na verdade, o julgamento imediato do carácter do espaço apela à totalidade do nosso sentido existencial e incorporado, e isso é percebido de uma maneira difusa e periférica, mais do que através da observação precisa e consciente.”

⁵²

Nós, homens, habitamos dois mundos: o mundo da imaginação, dos pensamentos e das ideias, e o mundo do sensorial e da matéria.

Utiliza-se o conceito da fita de Moebius para expôr a relação entre ambas, pois esta comprova que podem existir dois lados mas uma única e só superfície. Ou seja, ao seguir a superfície da fita com o dedo, entra-se num momento continuum, onde o em cima e o abaixo se unem, deixando assim de existir fronteiras entre ambos. O mundo mental e o mundo material coabitam dessa mesma forma.

A nossa perceção desenvolve-se a partir de um conjunto de experiências, animadas pelo uso, pela luz, pelos sons e cheiros, e por vestígios de lugares e espaços, que se desdobram mediante o movimento do nosso corpo através do espaço. O processo de pensamento resulta então na conjugação e tradução dessas imagens abstratas, emocionais e espaciais. O que por sua vez proporcionaram novas imagens a quem presenciara o espaço pensado, o momento vivido. É por considerar o corpo como armazém de experiência e na continuidade com o precedente capítulo, que se propõe o exercício de pensar uma casa com cinco espaços, um momento de experimentação absoluto onde nos interessa a perpetua experiência do espaço.

⁵²- PALLASMAA, Juhani
– *Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripheral perception in architecture*, p.230 .

Se existe um carácter fundamental do ser humano, é a sua necessidade de se sentir em casa. Não só motivado pela necessidade de proteção num território hostil mas, eventualmente, pelo desejo de tornar ritual à sua vida. Sendo o termo de ritual designação para um conjunto de ações realizadas com uma ordem específica, acrescentando por consequência um valor temporal ao espaço de habitar. Como palco desse ritual pessoal e temporal, a casa torna-se inevitavelmente uma forma de ocupar um lugar. Um lugar de proteção onde o corpo se ausenta da realidade em seu redor.

Para se chegar a Roncão, sobem-se colinas e atravessam-se planícies até onde o olho consegue alcançar. Quem vai ao mar, prepara-se em terra – diz o ditado. E, quem vai ao Alentejo tem de se preparar, pois quem percorre estes caminhos tem de meditar, como Richard Long nas suas caminhadas, e ir explicando aos olhos a significação profunda do que vê. Se aqui existe algo de abundante é a sua paisagem interminável. Mesmo que falte tudo o resto, sempre haverá um excesso de paisagem, de quietude e de silêncio. Sem limite no espaço e no tempo. O mesmo que lhe proporciona uma constante mudança: há alturas do ano em que o solo é verde, outras amarelas, de quando o trigo é despontado, e por vezes castanhas ou até pretas, por ter verões tao quentes. Inclusive vermelho, cor do barro que a compõe. Não há falta de cores nesta paisagem, embora também exista todo um mundo de odores. Se as planícies são semeadas com agricultura de sequeiro, também nasceu das mãos do homem as campinas de sobreiros, os quais são descascados recuperando assim a sua cortiça. Já no verão esta árvore, cujo braços são enormes e esparsos, oferece a sua sombra difusa. É num fragmento de paisagem alentejana a meio da planície dissecada pelo rio Sado e seus afluentes, enquadrado a norte por Grândola, a leste por Aljustrel, a sul por Odemira e a Oeste por Sines, que encontramos então Roncão, local da implantação do projecto.



O caminho

fig. 26

Proposta de projecto. *Caminho*. imagem.

*“Andar num mundo em movimento.
Sombras de nuvens de Betwwen
Para um vento de proa
Através de um rio
Através de parênteses de mola
Debaixo de uma fãia
Sobre uma rocha glaciár..”*⁵³

O caminho curva, nivela, abraça e encerra o que existe no lugar. Procura-se através do desenho do caminho mergulhar e experienciar a paisagem.

Existe na língua alemã o termo de *“spazieren”* que significa *“dar uma caminhada”*, porém ecoa a palavra *“spazio”* em italiano que significa *“espaço”*. Talvez possa decorrer desta expressão a definição de caminho como ato de criar espaço.

O ato de caminhar esta ligado a conceitos fundamentais tais como o tempo, o espaço e, por consequência a relação do corpo com o mundo em sem redor. O indivíduo habita então o espaço e o tempo, vendo passar por ele a paisagem em constante mutação.

É na continuação da estrada que vem de Roncão que se desenha o caminho que nos leva ao espaço de habitar. Um percurso através campo, feito de lajetas de betão pigmentado que nos leva a um monte repleto de sobreiros, onde se assiste a uma constante mutação da natureza envolvente. Ao percorrer este caminho, sente-se o peso das lajetas, a sua textura, o calor que dela imane. Procura-se a experiência tátil da Arquitectura através dos seus materiais, estimulada pelo ciclo eterno da natureza.

⁵³- LONG, Richard - *A 5 days walkin polis*, 2001.



A paisagem

fig. 27

Proposta de projecto. Paisagem. imagem.

SENTIR A PAISAGEM

“Um edifício deve estar perfeitamente integrado com o lugar, a gente deve senti-lo como próprio: uma arquitectura que permanece no lugar de origem de uma forma natural, não espectacular.” ⁵⁴

“A escolha do local
A liberdade física do homem manifesta-se, sem dúvida, na sua capacidade de escolher o lugar na terra onde quer viver. Enquanto a reflexão imatura tende a julgar apenas pela utilidade, uma mente discriminadora pode pedir a sua quota-parte de beleza. Nem as privações, nem o perigo dissuadirão o homem de escolher um lugar que lhe proporcione o entusiasmo gerado por uma paisagem soberba..” ⁵⁵

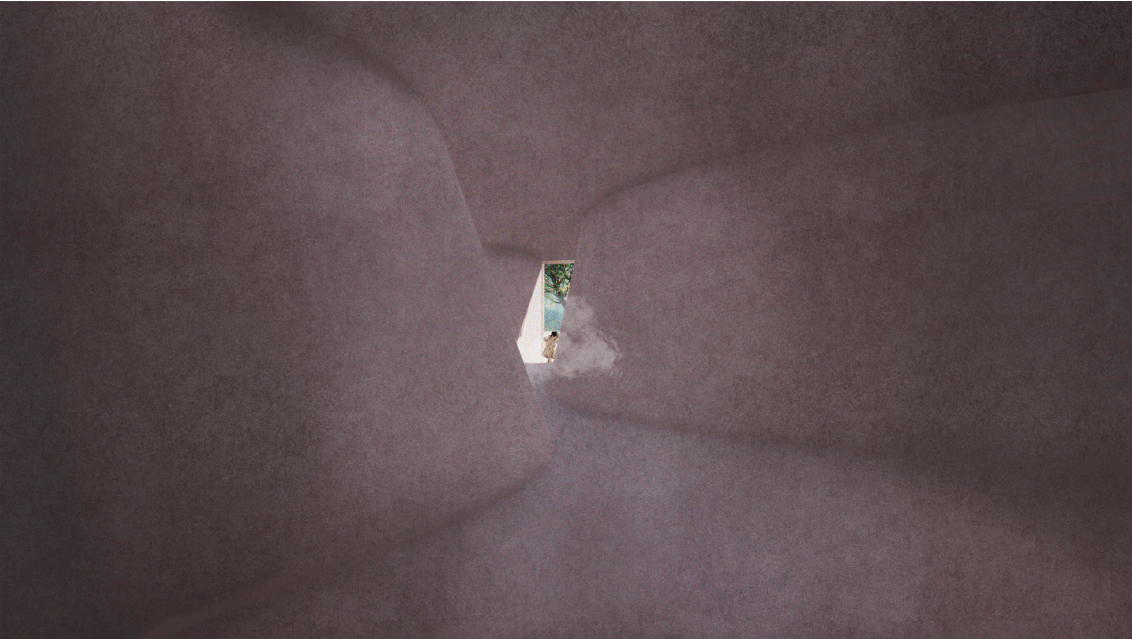
No seu livro “Arquitetura sem Arquitetos” publicado em 1964, Bernard Rudofsky relembra o quanto é necessário olhar para o passado e para o que já foi feito, com a ciência do viver. Reconhecendo às arquiteturas produzidas por não-arquitetos a qualidade da inteligência humana na forma de arte primitiva e a sabedoria do encaixar na paisagem, que muitas vezes não procura conquistar a natureza mas, pelo contrário, aceita todas as peculiaridades do lugar.

É no seguimento desta ideia que se propõe articular o espaço de habitar. Ao encontrar-se no meio deste território acidentado, da solidão e da quietude numa paisagem sem limite, a habitação procura desenvolver o seu espaço entre as arvores, aceitando assim cada curva topográfica , cada elemento natural. A casa emerge ao descer o monte pelo caminho colorido, por entre os sobreiros que florescem em todas as direções, bem como por entre as pedras que foram polidas pelo tempo. Tanto a flora como as componentes teutónicas, que compõem esta paisagem são elementos de geometria e de estrutura livres, orgânicas.

De olhar absoluto para o que a envolve, o seu desenho impregna-se nas qualidades geométrics omnipresentes na paisagem. Se o teto segue o traçado reto da linha de horizonte, foi do desejo de acompanhar as formas dos sobreiros que nascem as paredes curvas. Esta casa é sobre a ambiguidade entre a paisagem e o pátio doméstico, entre o natural e o artificial.

⁵⁴- TAVORA, Fernando – *Piensiери sull'architettura*. Casabella 678, maio de 2000, p.15 .

⁵⁵- RUDOFISKY, Bernard – *Architecture Without Architects*. p.32.



O espaço

fig. 28

Proposta de projecto. *Espaço*. imagem.

““Os versos não são, como as pessoas imaginam, simplesmente sentimentos - eles são experiências””⁵⁶

Uma casa, cinco paredes, cinco espaços interiores, cinco espaços exteriores.

Um espaço de habitar como lugar que nos isola entre céu e terra, onde o espaço doméstico responde somente as necessidades mais rudimentares do homem — dormir, beber, comer, banhar, e a procura do prazer — mas também as suas necessidades da mente — contemplar, imaginar, pensar —. Uma Casa-corpo que esta intimamente ligada à experiência transportada pelo sensorial e a perceção do lugar.

A planta é assim simples: um momento de chegada, um espaço de estar, uma cozinha, uma casa de banho, e um espaço de dormida.

As paredes são peças moldadas cuja, forma desenha tanto um espaço interior como um espaço exterior. Não há nem divisões formais, nem portas, nem cantos: a geometria é o que separa os espaços. A ausência de arestas estabelece uma continuidade indefinida das paredes, sempre subjugadas por feixes de luz vindos de diferentes aberturas. Subentende-se o desejo de se criar um espaço sem fronteiras, onde se projeta a forma pouco clara das árvores que a rodeiam, a sombra que com o passar do dia se move e se intensifica, a luz que passa por entre as folhas, o som do vento que sopra por entre elas, os cheiros que vagueiam pela casa.

As aberturas oferecem uma vista aberta sobre a paisagem cuja qualidade subtil da luz se desloca no espaço e aterra contra as suas superfícies polidas e inclinadas, tornando-as ricamente tácteis. A passagem do tempo, luz e sombra, a cor da casa, as suas diferentes texturas, o seu único material, todos participam na experiência completa do espaço de habitar.

Ao projetar a casa para um sentido territorial, parece lógico proporcionar espaços exteriores. O momento central, proporciona um espaço contemplativo sob um dos maiores sobreiros do lugar. Associa-se a cozinha um momento exterior composto por um jardim de cheiros aromáticos. Ao espaço da casa de banho proporciona-se um momento de duche exterior, contudo existe também uma piscina cujo declive segue o terreno. É nos espaços exteriores que os sentidos se correlacionam com os elementos: ver com o fogo, ouvir com o ar, cheirar e saborear com a terra, e tocar com a água.

Nós somos ver, ouvir, cheirar, provar e tocar, e tudo isso tem lugar ao mesmo tempo num único espaço que aqui é o espaço de habitar.

⁵⁶- RILKE, Rainer Maria – *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, introd. Stephen Spencer. 1984, p 19



A *Matéria*

fig. 29

Proposta de projecto. *Matéria*. imagem.

SENTIR A MATÉRIA

“Espaços, lugares e edifícios são, sem dúvida, encontrados como experiências vividas de forma multissensorial. Ao invés de registarmos a arquitetura meramente como imagens visuais, examinamos os nossos cenários pelos ouvidos, pele, nariz e língua. [...] A arquitetura é a arte da reconciliação entre nós e o mundo, e esta mediação realiza-se através dos sentidos”.⁵⁷

Habitar é um ato de permanência, não de efemeridade. A matéria é suporte de perenidade, tanto na escultura como na arquitetura, que por sua vez é suporte de vida. Se o vazio e a matéria são termos complementares, o vazio gerado pela subtração da matéria e percebido em relação ao seu oposto, é complementado pelo material. Tornando este conjunto o que envolve e une o corpo ao que é espaço.

Os processos e sistemas construtivos são inerentes à arquitetura, os quais são colocados ao serviço da clareza geométrica do espaço e dos volumes, pressupondo, inevitavelmente, a continuidade material do espaço construído. Se a ideia de que os materiais comunicam predomina, é natural que se procure o material cuja condição proporcione a percepção da casa como um objeto único e monolítico. Por tal, este desenho explora a liberdade proporcionada pelo uso do betão. Uma caixa de Pandora cuja forma maleável, quase de lama, mete em cheque todas as regras de construção habituais. O betão é um material que guarda em memória o momento em que foi despejado, encapsulando o tempo. Pois, as suas características tais como a cor, o aspecto, a textura, mudam consoante as condições climáticas do próprio dia.

As paredes que compõem a casa, além de cumprirem o seu papel estrutural, criam também atmosfera, uma vez que estão são compostas por uma mistura de pigmento de óxido de ferro, tornando o betão final na mesma nuance do que a cor da a terra onde se ergue, enraizando-a na natureza que a rodeia. Erguem-se as paredes por camadas e betonadas in-situ, o que lhe proporciona um acabamento exterior em diálogo com a paisagem. A sua textura é o resultado da sua cofragem para paredes circulares em madeira, conferindo uma rugosidade e uma sensação de desgaste ao próprio material, exaltada pela luz em volta da sua superfície. Tornando estas marcas deixadas em negativo no betão, escala e ornamentação para o espaço .

⁵⁷. PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*, 2012.

No entanto o seu interior, cujo acabamento final é polido, convida a entrada de luz em constante mutação. Tal como ocorre nas pinturas de alguns grandes artistas, a cor está na luz e na escuridão, e nem sempre na própria cor. É na geometria das paredes monocromáticas e nas suas superfícies lisas que a luz se encontra sem ponto de ancoragem e a dispersa-a, proporcionando uma sensação de continuidade.

O espaço encontra-se assim em constante mudança de acordo com as tonalidades atmosféricas proporcionadas pela luz e pelas sombras da luz, tornando a matéria policroma.

A ligação táctil deste espaço de habitar ao seu ambiente é tecida em cada detalhe da casa. Contudo, o que é verdadeiramente essencial é o que resta no meio desta matéria construída: ar, vazio, silêncio.



O limite

fig. 30

Proposta de projecto. *Limite*. imagem.

“(Nós) nascemos da luz. Sentimos as estações através da luz. Nós só conhecemos o mundo porque ele é evocado pela luz e através disto surge a ideia de que a matéria é luz gasta. Para mim a luz natural é a única luz, porque tem um estado de espírito - confere a base de acordo comum para o homem - coloca-nos em contacto com o eterno. Luz natural é a unica luz que faz da arquitectura arquitectura..”⁵⁸

“O que é mais misterioso do que a claridade?... O que é mais caprichoso do que a maneira como a luz e a obscuridade se distribuem ao longo das horas e sobre os homens?”⁵⁹

A luz é o elemento fulcral que revela aos nossos olhos o carácter expressivo do espaço, revelando a sua forma, peso, textura e cor. Entende-se que não existe uma real experimentação do espaço sem a sua presença, uma vez que esta cria ritmo e sentido, o nosso dia e a nossa noite, sendo até forma de podermos distinguir o tempo. A luz traz a existência aos nossos olhos, com atmosferas próprias e que, expressam subtis qualidades. Já a sombra contribui para a identidade do lugar.

Procura-se trazer a luz natural até as zonas mais escuras da casa através destes amplos vãos. Se a luz traz ritmo aos espaços da casa, é ao atravessar a sombra que se percorre os diversos momentos desta. O trabalho da luz e da sombra articula os espaços vividos e os momentos de circulação entre eles, definindo assim uma hierarquia entre os mesmos, uma vez que tanto a sombra das árvores como a luz cambiante acabam desenhando o espaço e conjunto, o sentimento de intimidade.

Propõe-se a colocação de janelas pivotantes, aplicadas à face exterior das paredes, um puro plano semi- reflector de vidro com um enquadramento de alumínio. No exterior, as janelas contrastam de forma pungente com estrutura monolítica de betão.

⁵⁸- KAHN, Louis apud PLUMMER, Henry – *Poetics of light*. A+U Architecture and Urbanism. 1987, p135

⁵⁹- VALERY, Paul - *Euphalinos, or Architect*, 1956, p 107.

*“Para se desenhar uma casa há que respeitar alguns códigos. Ou seja, nesse percurso a arquitetura deixa de ser arte e responde a uma função. Mas quando acaba e altera essa função, em que a casa deixa de ser casa, despojada de quem a vivencia, passa então a pertencer a um bem comum e entra na memória dessa comunidade. Então aí, se tiver valor, passa a ser arte.”*⁶⁰

O caminho que foi traçado entre Arquitetura e Escultura ao longo desta investigação, comprovou que no limiar destes campos existe uma possível contaminação e cruzamentos de conceitos. Enquanto a Architectura procura alimentar-se das ideias e do vocabulário das artes visuais, é na prioritização da experiência sobre o objecto que a Escultura se aproxima da mesma. Assim sendo, é nessa poética do pensar e do experienciar que estes dois campos se encontram. Esta convergência em “campo ampliado” inscreve o corpo como habitante do espaço e do tempo. Contemplar, tocar, ouvir, medir, sentir, são todas ações que decorrem da experiência corpora, estabelecida pelo corpo como instrumento de confronto e ligação ao espaço-tempo.

No entanto, se a condição final da Arquitetura é ser habitada, coloca-se, através deste exercício experimental, a questão do poder ser para além dos limites da sua disciplina. Na conferência “Surrationalism” dada por Éric Lapierre, na Cité de l’Architecture et du Patrimoine, o arquiteto argumenta que “quanto melhor for um edifício, mais cada um dos seus elementos é motivado por diversas razões de ser, que se encontram numa única forma”. Ou seja, Éric Lapierre explica ao longo do seu discurso que um elemento estrutural arquitectónico tem de responder a vários critérios: o critério da beleza e o da necessidade construtiva. Se se olhar para os arcos, cúpulas, ou até os domos, todos têm uma forma orgânica intuitiva, no entanto, respondem a uma razão de ser tectónica e técnica. A beleza da Arquitetura é produzir objectos complexos cujos elementos respondem a várias razões de ser. Por exemplo, a coluna tanto pode ser somente um suporte estrutural ou igualmente uma escultura, como as colunas da Basílica de Vicenza, de Andrea Palladio. Uma disciplina pode ser para além dos seus limites, ser mais do que só a sua disciplina, alimentar-se de outros vocabulários.

Este foi o ponto de viragem nesta experimentação: perceber que as paredes têm uma expressão própria, fortalecida pelo tempo, e que este espaço de habitar necessita de encontrar uma forma de dialogar com a sua envolvente através das mesmas. A geometria e o volume deste espaço de habitar geram uma diversidade de características e de experiências. Os espaços entre paredes podem ser habitados de diversas maneiras: seja olhando através da luz ou da penumbra o conjunto de momentos, ou estendendo o nosso olhar para além das janelas que os rematam. A casa é mais do que apenas um espaço para habitar, é um espaço de experiências, um espaço para pensar. É neste limite que se encontra este projeto: um exercício de arquitetura que procura contemplar a escultura, ou a escultura colocada ao serviço da arquitetura.

⁶⁰ Eduardo SOUTO DE MOURA, Entre-vista à rtpt, Novembro 2020.

COLLECTIO

Collectio (lat.)
collēctus + -tiō, de colligō (“recolher em conjunto”)

A acção de recolha, de coletar; reunião, colecção, recolha: recapitulação, resumo; raciocínio, conclusão: *subtilissima collectio*, argumentação muito subtil.

O caminho



A paisagem



O espaço



A matéria



O limite



Escultura

Arquitetura

Gebilde



IMAGINATUS

Imāginātus (lat.)
de imāgō (“imagem”)

Um lugar dedicado a estimular e a cultivar a imaginação. Dar uma imagem de, representação; que representa uma imaginação.

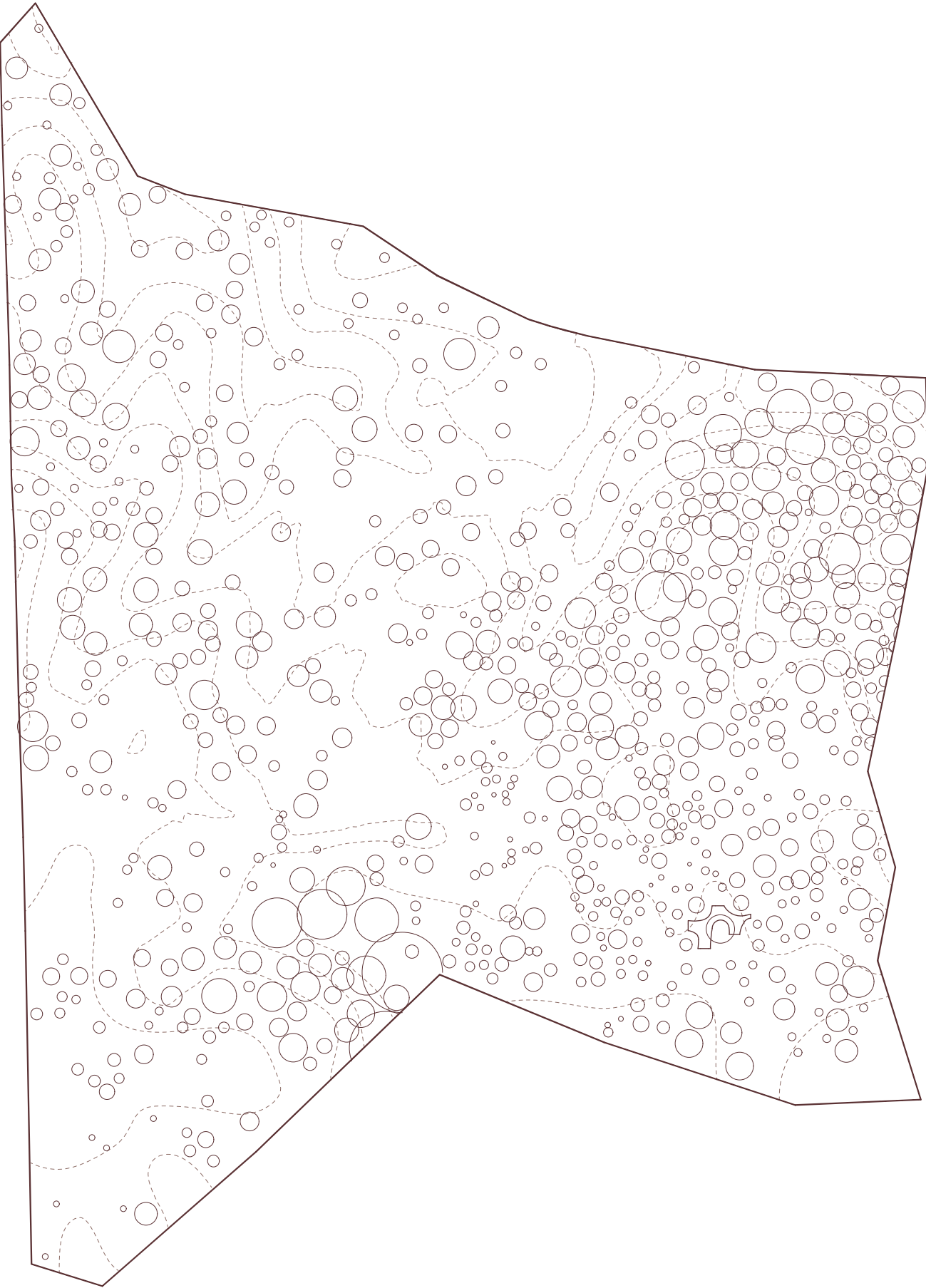


fig. 31

Proposta de projecto. *Localização*
Planta de implantação escala 1/25000.



Localização

fig. 32

Proposta de projecto. *Localização*. Fotografia.



Localização

fig. 33

Proposta de projecto. *Localização*. Fotografia.



fig. 34



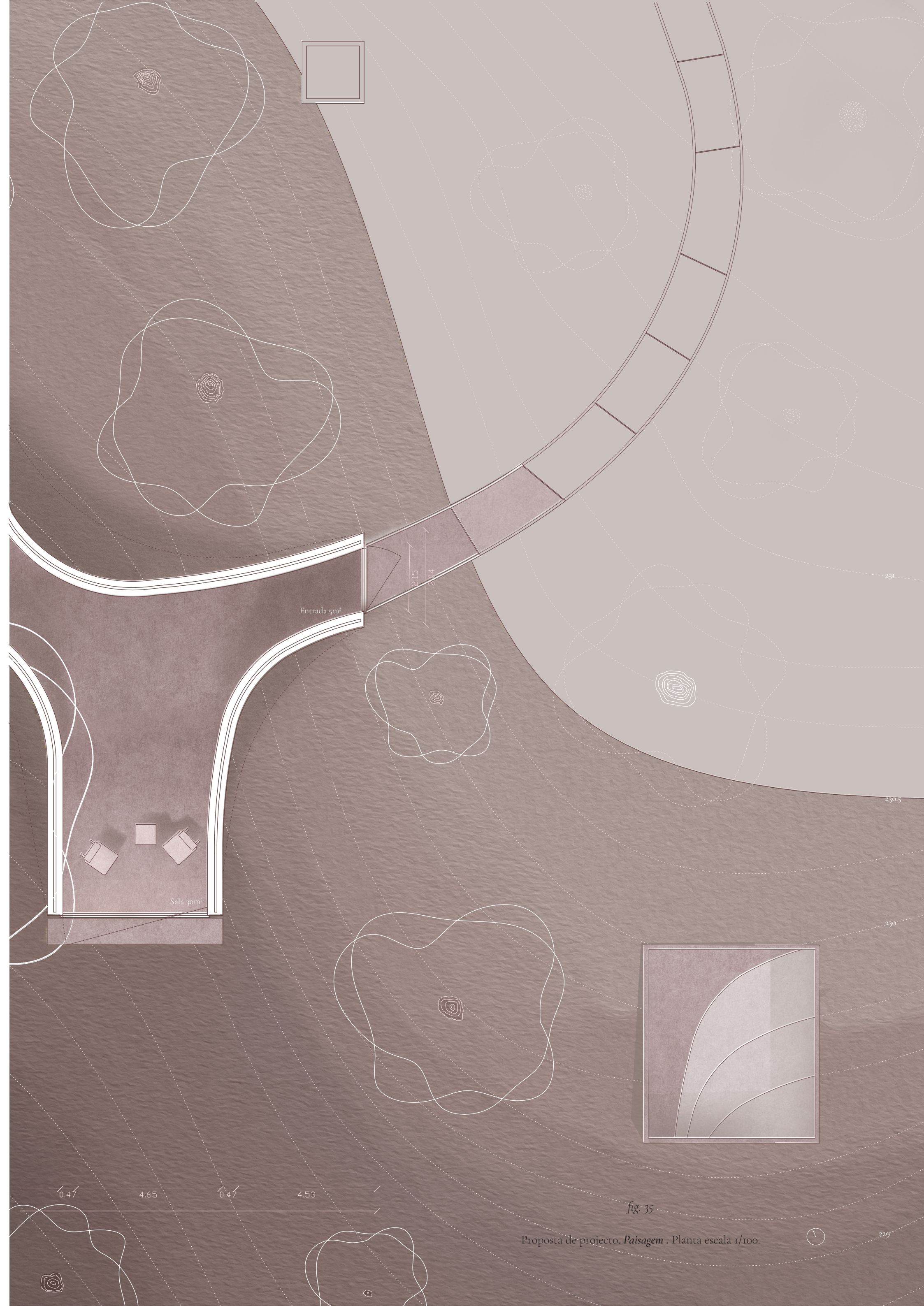


fig. 35

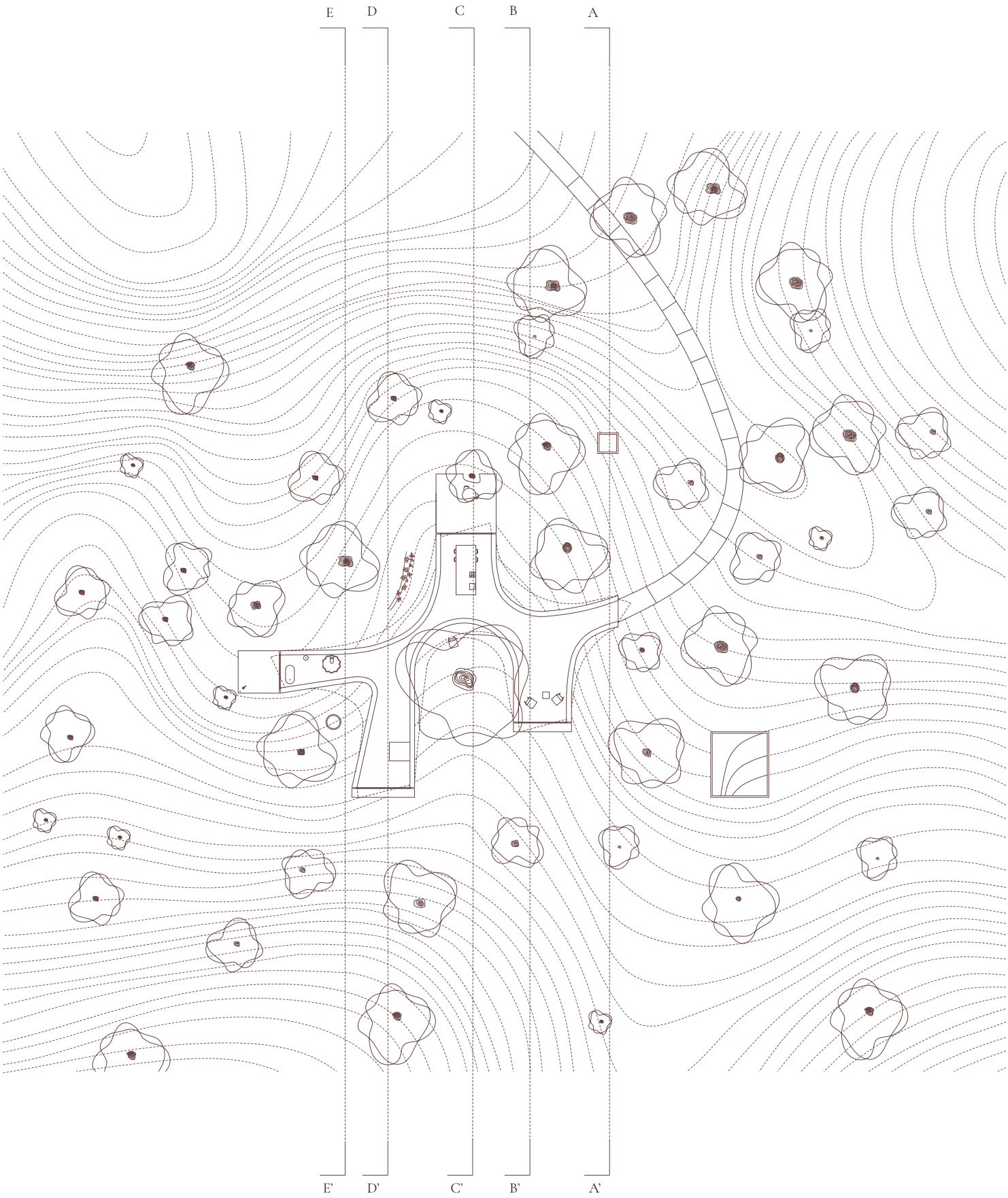


fig. 36

Proposta de projecto. *Espaço*. Planta a escala 1/500.

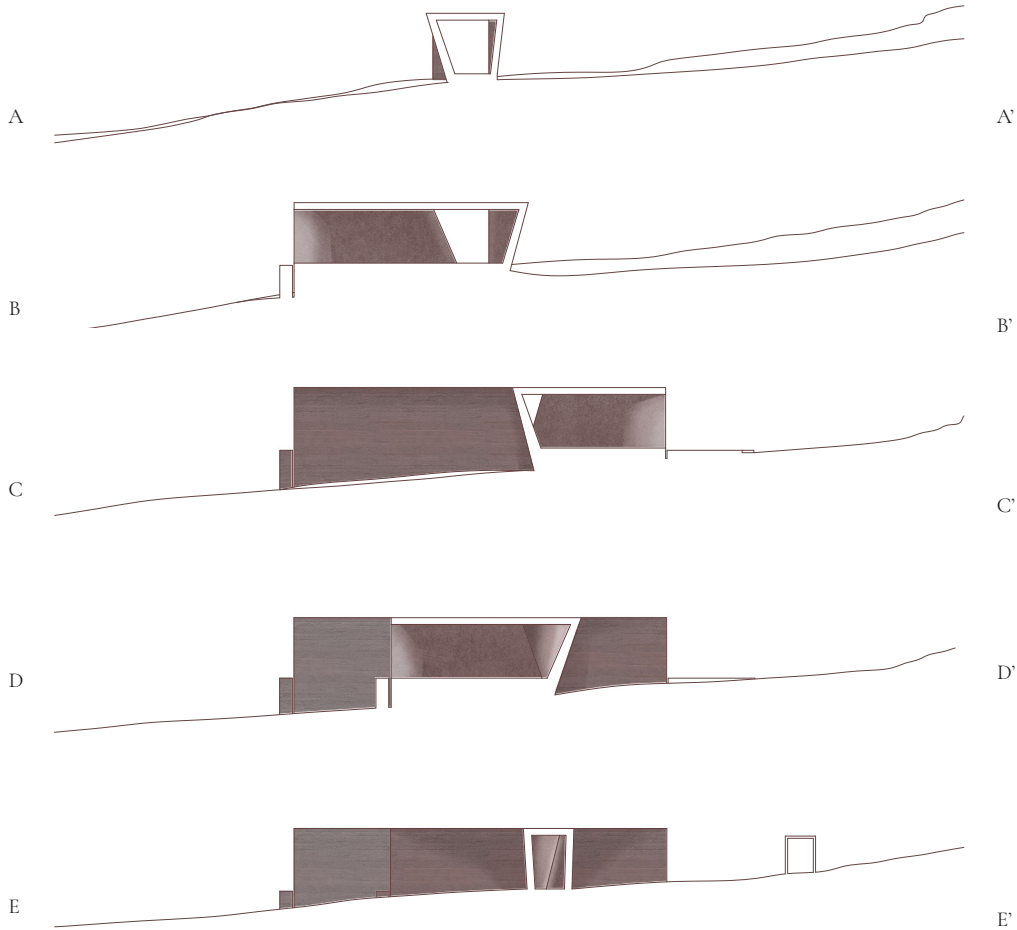


fig. 37

Proposta de projecto. *Espaço*. Cortes a escala 1/500.



fig. 38

Proposta de projecto. *Matéria*. Corte a escala 1/100.

Legenda:

Teto

- 1 Betão 150mm
- 2 Isolamento térmico e acústico tipo XPS 50mm
- 3 Betão estrutural hidrófugo 200mm

Parede

- 4 Parede interior de betão estrutural hidrófugo lisa 200mm
- 5 Isolamento em la de rocha 70mm
- 6 Parede exterior de betão estrutural hidrófugo 200mm

Chão

- 7 Betão 200mm
- 8 Isolamento térmico
- 9 Betão estrutural 250mm
- 10 Cone de brita
- 11 Tourvenant
- 12 Geodreno



Legenda:

Teto

- 1 Betão 150mm
- 2 Isolamento térmico e acústico tipo XPS 50mm
- 3 Membrana de impermeabilização em PVC sobre tecido geotêxtil
- 4 Betão leve com pendente 1% 70mm
- 5 Betão estrutural hidrófugo 200mm

Parede

- 6 Parede interior de betão estrutural hidrófugo de 200mm fornecida com pigmentos coloridos, realizada in situ, utilizando painéis de cofragem para parede circular, acabamento liso
- 7 Isolamento em la de rocha 70mm
- 8 Parede exterior de betão estrutural hidrófugo de 200mm fornecida com pigmentos coloridos, realizada in situ por camadas, utilizando painéis de cofragem para parede circular.
- 9 Janela pivotante caixilharia alumínio com vidro duplo pousada a face externa da parede
- 10 Isolamento duro de alta qualidade, espessura 30mm

Chão

- 11 Betão 250mm
- 12 Complexo de impermeabilização 2 telas betuminosas
- 13 Espuma isolamento 250mm
- 14 Betão estrutural 250mm
- 15 Tela drenante
- 16 Cone de brita
- 17 Membrana impermeável
- 18 Betonilha de regularização
- 19 Manta de drenagem de gravilha, sobre solo compactado

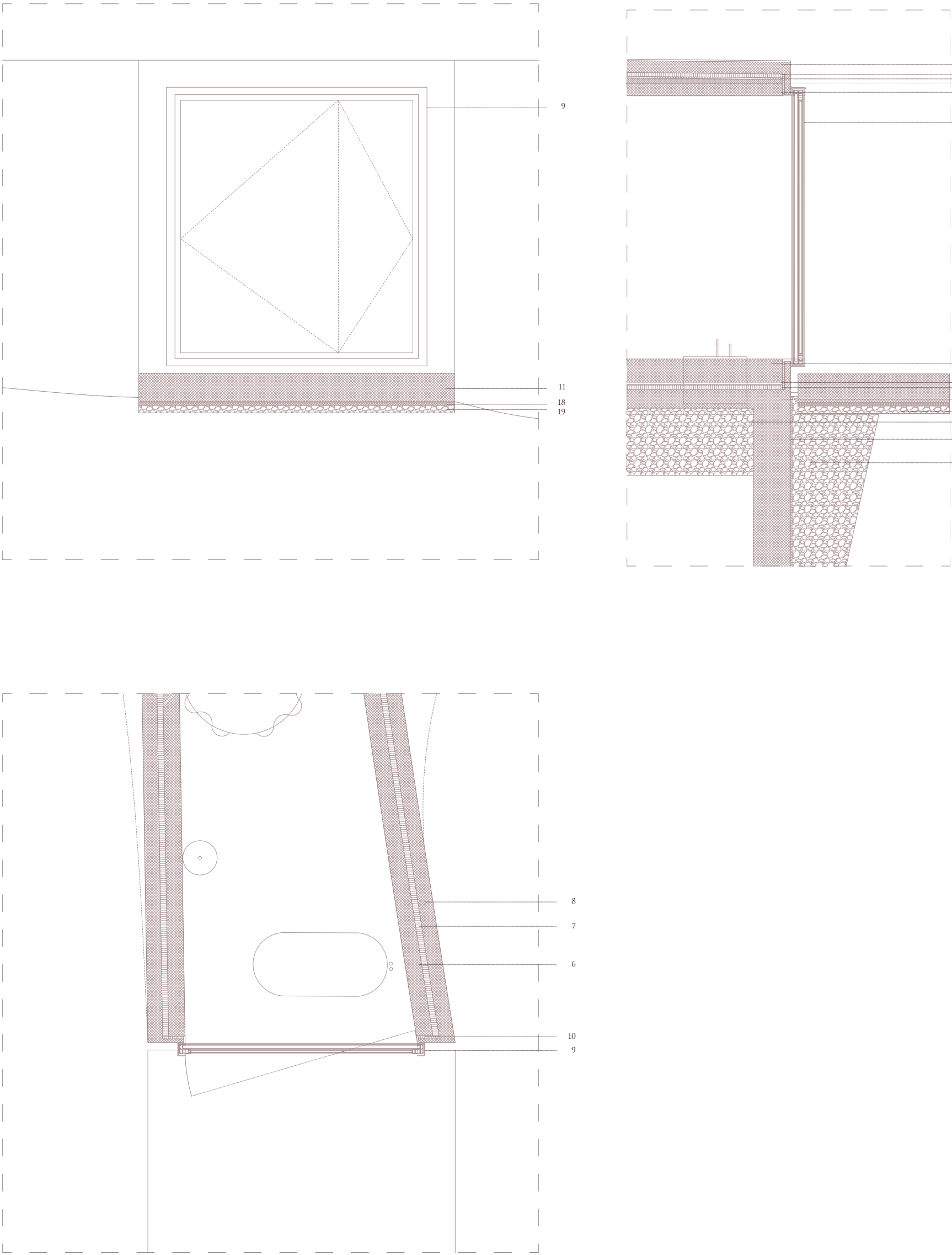


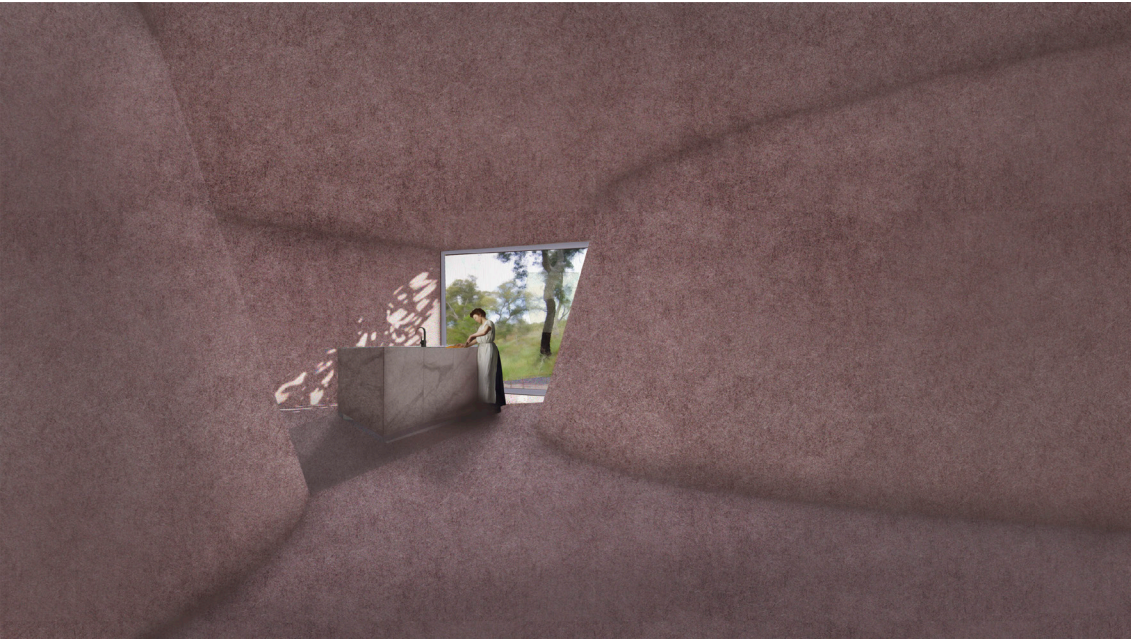
fig. 39



Limite

fig. 40

Proposta de projecto. *Limite*. imagem.



Espaço

fig. 41

Proposta de projecto. *Espaço*. imagem.

2. “Tomando a ideia de Morris do ‘campo expandido’[...]”. ASCHER, Michael – *Arte Contemporanea: uma historia concisa*, p102. (tradução livre pela autora)

3. “the space of what could be called its negative condition - a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place”. KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, p34. (tradução livre pela autora)

4. “functionally placeless and largely self-referential”. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p34. (tradução livre pela autora)

5. “In this general scenario, then, minimalism emerges as a dialectical moment of a “new limit and a new freedom” for art, in which sculpture is reduced one moment to the status of a thing “between an object and a monument” and expanded the next moment to an experience of sites “mapped out” but “not socially recognized”. FOSTER, Hal, *The Crux of Minimalism* in FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, p. 54. (tradução livre pela autora)

6. “the category can be made to become almost infinitely malleable”. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p30. (tradução livre pela autora)

7. “it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape”. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p36. (tradução livre pela autora)

8. “[categorical] no-man’s-land”. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p30. (tradução livre pela autora)

9. “Krauss’s expanded field, then, is a setting out of a combination of categories and their negations in an attempt to extend the definition of sculpture”. RENDELL, Jane, *Art and Architecture: A place between*. London: IB Tauris, 2006, p58. (tradução livre pela autora)

10. “That is, the not-architecture is, according to the logic of a certain kind of expansion, just another way of expressing the term landscape, and the not-landscape is, simply, architecture”. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p37. (tradução livre pela autora)

11. “into the real space of architecture, [...] is a process of mapping the axiomatic features of the architectural experience - the abstract conditions of openness and closure- onto the reality of a given space”. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p41. (tradução livre pela autora)

12. “Artists, rather than simply extending their terms of reference to the three-dimensional, take on the questions of architecture as an integral and critical part of their work in installations that seek to criticize the traditional terms of art. Architects, in a parallel way, are exploring the processes and forms of art, often on the terms set out by artists, in order to escape the rigid codes of functionalism and formalism”. VIDLER, Anthony, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, *préface*. Cambridge: The MIT Press, 2001. (tradução livre pela autora)

13. “*which are nonetheless not-exactly-architecture. Or at least “not-exactly-architecture” as we have experienced architecture up to the present*”. ARTFORUM [Em linha]. VIDLER, Anthony - *Architecture’s Expanded Field*, 2004- . [Consult. Janeiro 2021]. Disponível na Internet: <https://www.artforum.com/print/200404/architecture-s-expanded-field-6576> (consultado em 01/2021) (tradução livre pela autora)

14. “*underlying the new architectural experimentation is a serious attempt to reconstrue the foundations of the discipline, not so much in singular terms, but in broader concepts that acknowledge an expanded field, while seeking to overcome the problematic dualisms that have plagued architecture for over a century: form and function, historicism and abstraction, utopia and reality, structure and enclosure*”. VIDLER, Anthony, op. cit. .(tradução livre pela autora)

15. “*The second half of the twentieth century witnessed an unprecedented pluralism in architecture, following the spread of modern architecture around the world, in various interpretations, and the subsequent wave of movements that came in its wake. No previous period had seen an equivalent diversity of architectural production, nor a comparable volume of building construction on such a wide scale.*” HADDAD, Elie G.; RIFKIND, David, *A Critical History of Contemporary Architecture 1960-2010*. England, 2014, p1 . (tradução livre pela autora)

16. “*themselves deeply embedded in the history of architectural modernismo*”. VIDLER, Anthony, op. cit. . (tradução livre pela autora)

17. “*deriving from eighteenth-century picturesque gardens, with their narrative walks and framed views*”. VIDLER, Anthony, op. cit. .(tradução livre pela autora)

18. “*source of unity*”. VIDLER, Anthony, op. cit. . (tradução livre pela autora)

19. “*embellished mask of our greatest need*”. VIDLER, Anthony, op. cit. .(tradução livre pela autora)

20. “*the paradigms suggested by landscape, biology, and program seem to go beyond these singular concepts in order to frame a new field of action for architecture*”. VIDLER, Anthony, op. cit. . (tradução livre pela autora)

21. “*It is perhaps not too much an exaggeration to state that this expanded field for architecture owes greatly to the previous expansion of the sculptural field*”. VIDLER, Anthony, op. cit. . (tradução livre pela autora)

22. “*The projects that tend towards the utopian in their vision have questions rather than answers in their intentions. It is in this sense that art can offer architecture and design a chance to think critically about their recent history and present aspirations*”. RENDELL, Jane, op. cit. .p61. (tradução livre pela autora)

23. “*Space moved; it was fluid, open, filled with air and light;*”. VIDLER, Anthony, *full House, Rachel Whiteread’s Postdomestic Cast*; in VIDLER, Anthony - *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. p143. (tradução livre pela autora)

24. “*By looking at the light switch, I had suddenly realized what I had done. I had made the viewer become the wall*”. NERI, Louise - *Looking Up: Rachel Whiteread’s Water Tower*. New York: Scalo, 1999), p139. (tradução livre pela autora)

25. “*here intersects sculptural and architectural norms to constitute something else, a “neither-nor” of both*”. VIDLER, Anthony, op. cit., p148.(tradução livre pela autora)

26. “*Toward the center of the field there is a slight mound, a swelling on the earth, which is the only warning given for the presence of the work. Closer to it, the large square face of the pit can be seen, as can the ends of the ladder that is needed to descend into the excavation ...*” KRAUSS, Rosalind, 1979 apud FOSTER, Hal - *The Art-Architecture Complex*. New York: Verso, 2011. Ebook p533. (tradução livre pela autora)

27. “*If we were to come across a mound in the woods, six foot long by three foot wide, with the soil piled up in a pyramid, a somber mood would come over us and a voice inside us would say, ‘There is someone buried there.’ That is architecture*”. LOOS, 2002, apud FOSTER, Hal - *The Art-Architecture Complex*. New York: Verso, 2011. Ebook p534. (tradução livre pela autora)

29. “*Streets, alleys, road junctions, car parks - as well as the paving roads and the pathways, the construction of retaining walls, parapets, stone enclosures, way-rations and pavilions, and a great deal of landscaping*.” PIKIONIS, Agnis in FRAMPTON, Kenneth; [et al.] – *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*, p75. (tradução livre pela autora)

30. “*was to be experienced as much by the body as by the eyes*.” FRAMPTON, Kenneth- op. cit.; p6. (tradução livre pela autora)

31. “*We rejoice in the progress of our body across the uneven surface of the earth. And our spirit is gladdened by the endless interplay of the three dimensions that we encounter with every step. . . . Here the ground is hard, stony, precipitous, and the soil is brittle and dry. There the ground is level; water surges out of mossy patches. Further on, the breeze, the altitude and the configuration of the ground announce the proximity of the sea... Stone, you compose the lineaments of this landscape. You are the landscape....There is an undecipherable connection between these stories, this bitter grass, these green shadows, these voices that streak the air, the southern breezes, the torn plumes of the clouds, all this dramatic mystery with appears to be composed of irreconcilable opposites; all these are made one in the equation of your grooves.*”. PIKIONIS, Dimitris- *A Sentimental Topography*- in FRAMPTON, Kenneth; [et al.] – *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*, p68. (tradução livre pela autora)

32. “*Architecture for human movement*.” KUROKAWA apud PIKIONIS, Agnis in FRAMPTON, Kenneth; [et al.] – *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*, p76. (tradução livre pela autora)

33. “*La casa es el mundo que el hombre se construye para sí mismo, la construye en ese otro mundo que es la Gran Casa de todos, la naturaleza*.” CROFT, José Pedro, disponível online: <http://www.pazodacultura.org/es-ES/illa/esculturas/a-casina.aspx> .(tradução livre pela autora)

34. “[*The addition’s relationship to a mature Paulownia tree elicits] an embracing gesture [in the south façade.]*” HERZOG, ; MEURON, disponível online : <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/026-050/027-plywood-house.html> . (tradução livre pela autora)

35. “When we speak of man and space, it sounds as though man stood on one side, space on the other. Yet space is not something that faces man. It is neither an external object nor an inner experience. It is not that there are men, and over and above them space...”. HEIDEGGER, Martin, in *Understanding Architecture*, McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani, New York, 2012, p14. (tradução livre pela autora)

36. “We settle into the space, and the space dwells in us [...] becomes part of us and we become part of it.” McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani, op. cit., p.06. . (tradução livre pela autora)

37. “subtrly engages our sense of balance”. McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani, op. cit., p37. (tradução livre pela autora)

38. “In our experience, the chapel acts upon all our senses: the sound of the human voice reverberating through the space, the tactile sensation of the massive wood benche, [...] the faint scent of the ancient stones buried in the walls, and the many mysterious ways sunlight enters the space. At once ancient and modern, this is a profoundly moving space, producing in us a deeply spiritual feeling of harmonic resonance.” McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani, op. cit., p37. (tradução livre pela autora)

39. “In walking inside Clara-Clara, going toward the bottleneck that these two arcs form at their middle, the spectator constantly has the strange impression that one wall goes “faster” than the other, that the right and left sides of his body are not synchronized. [...] The closer he came to the piece, the more distorted it appeared. Once he was inside, one step off the axis of symmetry was enough to shake up the sculpture: one of the sides was suddenly gigantic, the other suddenly dwarfed. A heady sensation took hold, as if, with each step the viewer took, this tangible object of his senses was eluding him.” BOIS, Yve-Alain, *A picturesque stroll around Clara-Clara*, October, p49. (tradução livre pela autora)

40. “Phenomenology, in dealing with questions of perception, encourages us to experience architecture by walking through it, touching it, listening to it.” HOLL, Steven- *Phenomena and Idea*. Apud MIN-DRUP, Matthew- *The Material Imagination: Reveries on Architecture and Matter*, p47 (tradução livre pela autora)

41. “because touch ‘senses the weight, resistance, and three-dimensional shape of material bodies, and thus makes us aware that things extend away from us in all directions”. PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*, p46 (tradução livre pela autora)

42. “All material, without any exception, communicates something [...] the way this material relates to the proposed spatiality.” AIRES MATEUS, Francisco; AIRES MATEUS, Manuel; CARVALHO, Ricardo – *On The Permanence of Ideas*, p13 (tradução livre pela autora)

43. “Wind, sunlight, water, fire, desert Acacias, grey concrete, text”. KARAVAN, Dani. Disponível online URL: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/israel-negev-monument/> (tradução livre pela autora)

44. “Material is endless. Take a stone: you can saw it, grind it, drill into it, split it, or polish it – it will become a different thing each time. Then take a tiny amounts of the same stone, or huge amounts, and it will turn into something else again.[...] There are a thousand different possibilities in on material alone.” ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres*, p25. (tradução livre pela autora)

45. “I am interested in a possible architecture. In my work I start with form or material that often comes from outside of it. [...] I want to look freely - more or less without a plan - at material gestures and found forms and let them perform as architecture [...] remain interpretable exactly the way it originated.” HOLTROP, Anne – *A Possible Architecture*, p25. (tradução livre pela autora)

46. “This interpretative flexibility is part and parcel of the work of Holtrop and something he consciously aims to achieve.[...] What was once clearly manipulated, say plastics, has now almost an authentic feeling to it given that materials have evolved so drastically over the last decades.” HOLTROP, Anne, op. cit., p40. (tradução livre pela autora)

47. «Puisse nos bétons si rudes révéler que, sous eux, nos sensibilités sont fines.» Le Corbusier apud DIMASSI, Ines – *Le Mouvement Brutaliste*. (tradução livre pela autora)

48. “The Truffle is a piece of nature built with earth, full of air. A space within a stone that sits on the ground and blends with the territory.” GARCIA A., Anton - *Arquitecturas de Autor AA56*. p42. (tradução livre pela autora)

49. “petrified in the lintel of the spatial frame that looks sublimely to the Atlantic Ocean, highlighting the horizon as the only tense line within the interior space.” GARCIA A., Anton, op. cit.; p42. (tradução livre pela autora)

50. “The reason I used the term Gebilde for these things is that I see no border between architecture and sculpture. . . I didn’t want to call these things . . . ‘architecture’ and ‘sculpture.’ I wanted to have a term that was more general. . . Most architects get architectural ideas out of other architecture. I thought this was the wrong process. I mean, it should be part of your education, but . . . painters . . . don’t only get ideas about art by studying older paintings. Suddenly they are confronted with some experience or fact, and something completely unprecedented takes place.” LEFAIVRE, Liane – *Everything is Architecture: Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over*, p4. (tradução livre pela autora)

51. “these things”. LEFAIVRE, Liane; op. cit.; p4. (tradução livre pela autora)

52. “This experience is multi-sensory in its very essence.(...) An atmospheric perception also involves judgements beyond the five Aristotelian senses, such as sensations of orientation, gravity, balance, stability, motion, duration, continuity, scale and illumination. Indeed, the immediate judgement of the character of space calls for our entire embodied and existential sense, and it is perceived in a diffuse, peripheral and unconscious manner rather than through precise, focused and conscious observation.”. PALLASMAA, Juhani – *Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripheral perception in architecture* apud BORCH, Christian; BOHME, Gernot; ELIASSON, Olafur; PALLASMAA, Juhani – *Architectural Atmospheres on the Experience and Politics of Architecture*. Birkhauser : Christian Borch, 2014.; p. 230. (tradução livre pela autora)

53. “Walking in a moving world. Between Cloud shadows, Into a headwind, Across a river, Through spring bracken, Under a beech tree, Over a glacial boulder.”. LONG, Richard - *A 5 days walkin polis*. 2001 disponível na internet: <http://www.richardlong.org/Textworks/2011textworks/walking.html> [Consult. Junho 2021]. (tradução livre pela autora)

55. “ *The choice of site*
Man’s physical freedom manifests itself no doubt in his ability to choose the place on earth where he wants to live. Whereas immature reflection tends to judge by usefulness alone, a discriminating mind may ask its share of beauty. Neither privations nor danger will deter man from selecting a spot that provides him with the exhilaration generated by a superb landscape.”. RUDOLFSKY, Bernard – *Architecture Without Architects*. New York: The Museum of Modern Art, 1964, p.32. (tradução livre pela autora)

56. “Verses are not, as people imagine, simply feelings - they are experiences.”. RILKE, Rainer Maria – *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, introd. Stephen Spencer. Oxford: Osford University Press, 1984, p 19(tradução livre pela autora)

57. ““Spaces, places, and buildings are undoubtedly encountered as multisensory lived experiences. Instead of registering architecture merely as visual images, we scan our settings by the ears, skin, nose, and tongue.[...] Architecture is the art of reconciliation between ourselves and the world, and this mediation takes place through the senses”. PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*. UK: John Wiley & Sons, 2012. (tradução livre pela autora)

58. ““(We) are born of light. We feel the seasons through light. We only know the world because it is evoked by light, and through this arises the idea that matter is spent light. For me, natural light is the only light because it has a state of mind - it gives the basis of communal agreement for man - it puts us in contact with the eternal. Natural light is the only light that makes architecture architecture”. KAHN, Louis apud PLUMMER, Henry – *Poetics of light*. A+U Architecture and Urbanism. Toquio: Edição Extra, 1987, p135

ÍNDICE DE IMAGENS:

fig. 1
Alice Aycock, Maze, Pennsylvania, 1972. *in* KRAUSS, Rosalind - *Sculpture in the Expanded Field*. October: 8 (Spring 1979), p34.

fig. 2, 3, 4
Esquema. Autoria própria.

fig. 5
Michael Heizer, Double negative, Nevada, 1969. *in* <https://www.artwort.com/2014/04/24/artel/land-art/double-negative-due-canyon-artificiali-nel-paesaggio-del-deserto-del-nevada/>

fig. 6
Robert Moris, Observatory, Países Baixos, 1971. *in* <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>

fig. 7
Gordon Matta-Clark, Conical intersect, Paris, 1975. From a series of five colour photographs, Vista exterior durante a demolição mostra o Centro Pompidou em fundo. *in* <https://dprben.wordpress.com/2012/01/26/gordon-matta-clark/>

fig. 8
Cildo Meireles, Espaços virtuais: cantos, 1967.

fig. 9
MVRDV, Dutch Pavillion, Expo 2000 Hanover, 2000. Schematic Model of the pavilion. *In* <https://www.miesarch.com/work/1183>

fig. 10
Hans Hollein, Mobile Office, 1969 . *In* <https://archiveofaffinities.tumblr.com/post/17585074401/hans-hollein-mobile-office-1969>

fig. 11
Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: the strip (Aerial perspective), 1972. Collection Museum of Modern Art, New York. © 2021 Rem Koolhaas *in* <https://www.moma.org/collection/works/104692>

fig. 12
Luigi Moretti, Model of the inner space of Basilica of s. Pietro in Vaticano, in Strutture e sequenze di spazi, revista Spazio, 1953. *in* <http://www.arcduccitta.it/2015/12/studio-di-spazio-n-7-l-moretti-strutture-e-sequenze-di-spazi/>

fig. 13
Rachel Whiteread, House, Londres, 1993. Rachel Whiteread. @Sue Omerod *in* <https://www.frieze.com/article/rachel-whitereads-uncanny-monument-house>

fig. 14
Arno Brandlhuber, Rachel House, Krampnitz, 2012. *in* <https://bplus.xyz/projects/0148-rachel>

fig. 15
Mary Miss, *Perimeters/Pavillions/Decoys*, Nassau County Museum, New York, 1977. *in* KRAUSS, Rosalind - *Sculpture in the Expanded Field*. October: 8 (Spring 1979).

fig. 16
Richard Long, A line made by walking, 1967. © Richard Long *in* <https://www.tate.org.uk/art/art-works/long-a-line-made-by-walking-p07149>

fig. 17
Dimitris Pikionis, Caminhos da Acrópoles, Atenas, Grécia, 1954-1957. *in* FRAMPTON, Kenneth; [et al.] – *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*. p 54

fig. 18
José Pedro Croft, la casita, Espanha. *in* <http://www.pazodacultura.org/es-ES/illa/esculturas/a-casina.aspx>

fig. 19
Herzog & de Meuron, Plywood, Suíça, 1984. *in* <https://www.atlasofplaces.com/architecture/plywood-house/?/Plywood-House-Herzog-de-Meuron>

fig. 20
Richard Serra, Clara-Clara, 1983. Weatherproof steel, two near-identical conical sections inserted relative to each other, 3,7m x 33,2m x 5cm. Collection city of Paris. *in* FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon – *Richard Serra*. Cambridge: The MIT Press, 2000. p 89.

fig. 21
Le Corbusier, Notre dame du Haut, Capela de Ronchamp, 1955. ©Ezra Stoller *in* <https://www.estostock.com/?77711127719210697640>.

fig. 22
Dani Karavan, Negev Monument, Israel, 1963-1968. ©ADRIAN WELCH *in* <https://www.danikar-avan.com/portfolio-item/israel-negev-monument/>

fig. 23
Studio Anne Holtrop, Museum Fort Venchen, Países Baixos, 2015. ©Bas Princen *in* <https://divisare.com/projects/327623-studio-anne-holtrop-bas-princen-museum-fort-vechten>

fig. 24
Donald Judd, 15 untitled works in concrete, Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1980-1984. ©Salvador Arroyo *in* <http://www.podiomx.com/2017/12/de-portada-15-untitled-works-in.html>

fig. 25
Ensamble Studio, La truffa, Costa da Morte, Espanha, 2010. *in* <https://www.ensamble.info/thetruffle>

fig. 26
Proposta de projecto. *Caminho*. imagem.

fig. 27
Proposta de projecto. *Paisagem* . imagem.

fig. 28
Proposta de projecto. *Espaço*. imagem.

fig. 29
Proposta de projecto. *Matéria*. imagem.

fig. 30
Proposta de projecto. *Limite*. imagem.

fig. 31
Proposta de projecto. Planta de implantação escala 1/2500.

fig. 32, 33
Proposta de projecto. *Localização*. Fotografia da autora.

fig. 34
Proposta de projecto. *Caminho*. Planta de implantação escala 1/1000.

fig. 35
Proposta de projecto. *Paisagem* . Planta escala 1/100.

fig. 36, 37
Proposta de projecto. *Espaço*. Planta e cortes a escala 1/500.

fig. 38
Proposta de projecto. *Matéria*. Corte a escala 1/100.

fig. 39
Proposta de projecto. *Limite*. Corte construtivo a escala 1/50

fig. 40
Proposta de projecto. *Limite*. imagem.

fig. 41
Proposta de projecto. *Espaço*. imagem.

1. LIVROS

ASCHER, Michael – *Arte Contemporanea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. ISBN 85-336-1464-0

BOIS, Yve-Alain; [et al.] - *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004. ISBN 978-0-500-23953-7

DeWITTE, Debra; LARMANN, Ralph; SHIELDS, Kathryn – *Gateways to Art: Understanding the Visual Arts*. London: Thames & Hudson, 2012. ISBN 978-0-500-29203-7

FOSTER, Hal - *The Art-Architecture Complex*. New York: Verso, 2011.

_____ – *The Return of the Real: The Avant-Garde at the end of the Century*. London: The MIT Press, 1996.

FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon – *Richard Serra*. Cambridge: The MIT Press, 2000. ISBN 0-262-56130-1

FOSTER, Hal; SERRA, Richard – *Conversations about Sculpture*. London: Yale University Press, 2018. ISBN 978-0-300- 23596-8

FRAMPTON, Kenneth; [et al.] – *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*. London: The Architectural Association, 1989 ISBN 1-870890-18-3

FRAMPTON, Kenneth – *Studies in Tectonic Culture*. Cambridge: The MIT Press, 1996. ISBN 0-262-06173-2

GARCIA A., Anton - *Arquitecturas de Autor AA56*. Pamplona: T6 ediciones, 2011. ISBN 978-84-92409-64-8

GITLER, Inbal Ben-Asher - *Monuments and Site-Specific. Sculpture in Urban and Rural Space*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. ISBN 978-1-4438-5179-4

HADDAD, Elie G.; RIFKIND, David – *A Critical History of Contemporary Architecture 1960-2010*. London: Routlegde, 2014. ISBN- 978-4724-2937-7

HOLL, Steven; [et al.] - *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. São Francisco: William Stout Publishers, 2006.

HOLL, Steven- *Phenomena and Idea. Apud* MINDRUP, Matthew- The Material Imagination: Reveries on Architecture and Matter. New York: Ashgate, 2015.

JUDD, Donald - *Donald Judd: Complete Writtings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. New York: New York University Press, 2016. ISBN 0-88884-277-5

KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. ISBN 85-336-0958-2 LANVIN, Sylvia - Kissing Architecture. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2011.

McCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani – *Understanding Architecture: A Primer on Architecture as Experience*. London: Phaidon Press, 2012. ISBN 978-0-7148-4809-9

NERI, Louise - *Looking Up: Rachel Whiteread's Water Tower*. New York: Scalo, 1999.

PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*. UK: John Wiley & Sons, 2012. ISBN 978-1-119-94128-6

_____ – *Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripheral perception in architecture* apud BORCH, Christian; BOHME, Gernot; ELIASSON, Olafur; PALLASMAA, Juhani – *Architectural Atmospheres on the Experience and Politics of Architecture*. Birkhauser : Christian Borch, 2014.

PAPAPETROS, Spyros; ROSE, Julian, (ed.) - *Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, England: The MIT Press, 2014.

RENDELL, Jane - *Art and Architecture: A place between*. London: IB Tauris, 2006.

RILKE, Rainer Maria – *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, introd. Stephen Spencer. Oxford: Osford University Press, 1984.

RUDOFISKY, Bernard – *Architecture Without Architects*. New York: The Museum of Modern Art, 1964.

SARDO, Delfim; LAGEIRA, Jacinto; DANTAS, Rui Abreu (ed.) - *Falemos de Casas: Quando a Arte Fala Arquitectura. Let's talk about houses: when art speaks architecture*. Lisbon: Athena, 2010.

SCHULZ-DORNBURG, Julia - *Art and architecture: new affinities*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

SMITH, Terry - *Contemporary Art. World Currents*. New Jersey: Pearson Educations,2011. ISBN 978-0-205-03440-6

VALERY, Paul - *Euphalinos, or Architect*. Nova York: Pantheon Books, 1956.

VIDLER, Anthony - *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2001. ISBN 0-262-22061-X

WANG, Wilfried - *Jacques Herzog & Pierre de Meuron*. Barcelona : Gustavo Gili, 2000. ISBN 84-252-1792-X

WISNIK, Guilherme - “*Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*”. Tese apresentada ao programa de pós-graduação da FAU-USP. 2012.

ZUMTHOR, Peter - *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*. Basel: Birkhäuser, 2006. ISBN 978- 3-7643-7495-2

2. REVISTAS

AIRES MATEUS, Francisco; AIRES MATEUS, Manuel; CARVALHO, Ricardo – *On The Permanence of Ideas*. EL CROQUIS (2013) p6-42

ARTFORUM [Em linha]. VIDLER, Anthony - *Architecture's Expanded Field*, 2004-. [Consult. Janeiro 2021]. Disponível na Internet: [https://www.artforum.com/print/200404/architec-ture-s-expanded-field-6576](https://www.artforum.com/print/200404/architecture-s-expanded-field-6576)

BOIS, Yve-Alain – *A Picturesque Stroll around Clara-Clara*. October: 18 (Autumn 1981), p32-62.

DIMASSI, Ines – *Le Mouvement Brutaliste*. YOURSE. [Consult. Janeiro 2021]. Disponível na Internet: <https://www.yourse.co/le-mouvement-brutaliste/>

HOLTROP, Anne – *A Possible Architecture*. OASE #90 (), p 25-28.

KAHN, Louis *apud* PLUMMER, Henry – *Poetics of light*. A+U Architecture and Urbanism. Toquio: Edição Extra, 1987, p135

KRAUSS, Rosalind - *Sculpture in the Expanded Field*. October: 8 (Spring 1979), p30-44.

LEFAIVRE, Liane – *Everything is Architecture: Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over*. Harvard Design Magazine: 18 (Spring 2003), p1-5.

PALLASMAA, Juhani – *Lived Space. Embodied Experience and Sensory Thought*. OASE #58 (2002). P13-34

TAVORA, Fernando – *Piensieri sull'architettura*. Casabella 678, maio de 2000, p.15 .

3. SITES

<http://recontemporary.com/>

<https://monoskop.org/Monoskop>

<https://www.danikaravan.com>

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

<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/surrationalism-eric-lapierre-architecte-er-ic-lapierre-experience-paris>

