

O Potencial artístico da arquitectura
e a apropriação pelo espaço público

O Potencial artístico da arquitectura e a apropriação pelo espaço público

Agradecimentos:

Dedico este trabalho a todos aqueles que, pelo seu apoio e contribuição, tornaram possível a sua realização.

À minha família, amigos e próximos pelo apoio incondicional.

À professora Teresa Fonseca pela disponibilidade e motivação.

A minha gratidão

Resumo

Ao longo da minha formação na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, fui desenvolvendo um crescente interesse pela aproximação da arquitectura aos domínios das outras disciplinas artísticas. Sempre procurei compreender de que modo os objectos arquitectónicos e escultóricos se enquadram na cidade, servem a sociedade e qual a intenção intrínseca a estes de se adaptarem a um determinado lugar. Esse preciso contexto pressupõe também uma reacção específica de um determinado público e é neste diálogo constante entre obra e público que encontro a essência para a elaboração do presente trabalho.

O trabalho encontra-se estruturado em três partes:

Na primeira intitulada *O museu: a sala convencional*, é feita uma breve retrospectiva da relação entre objecto artístico e espaço museológico. São enunciadas as características e qualidades espaciais idealizadas para a exposição da obra de arte. Tais formulações expressas, basearam-se em textos de Brian O'Doherty cujas reflexões presentes no livro *No Interior do Cubo Branco*, se tornaram decisivas para o presente estudo. Este capítulo serve-nos sobretudo, para introduzir a transição da exposição da obra de arte para o espaço público.

A segunda parte *A cidade: a nova sala expositiva* procura interpretar de que forma o objecto artístico modifica e transforma o meio urbano. Esta subdivide-se em três capítulos:

No primeiro capítulo *Arte como espaço público*, serão analisadas obras arquitectónicas, cujo próprio edifício, caracterizado pelo seu potencial artístico, define e caracteriza o espaço público. O exemplo do *Museu Guggenheim* de Bilbao (1997) de Frank Gehry, serve-nos a reflexão sobre a relação entre objecto arquitectónico e espaço público. Outros exemplos seleccionados do acervo da cultura arquitectónica de quem aqui escreve, são obras construídas que reiteram, de outras formas esta relação: *O Memorial do Holocausto*, Berlim, (2005), de Peter Eisenman e o Pavilhão de Portugal, Lisboa, (1998), de Álvaro Siza Vieira.

No segundo capítulo *Arte no espaço público*, verificar-se-á a necessidade de inserção de elementos escultóricos associados ao edifício arquitectónico, que complementem o desenho e a qualificação do espaço urbano, permitindo desta forma, criar diferentes ambientes e sensações com os quais o utilizador se identifique. Para o desenvolvimento deste capítulo tornou-se relevante analisar a obra *Tilted Arc* (1987) de Richard Serra instalada na Federal Plaza em Nova York, cuja polémica lançou os novos

temas de arte pública. O caso de estudo abordado é o *Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza*, (2008) de Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa.

No terceiro capítulo *Arte de interesse público*, compreender-se-á a aproximação da arte ao público através da intervenção urbana considerando a escala da cidade e o seu impacto global. O autor Nicolas Bourriaud desenvolveu um novo entendimento do conceito de arte pública direccionado para os problemas sociais, cuja procura de soluções faz parte das novas práticas do espaço público. Dentro deste contexto será analisado o projecto : *Jardins Verticais*, São Paulo (2007) do Atelier Bijari e Arq. José Subero.

Abstract

Throughout my training at the School of Architecture, University of Porto, I developed a growing interest in the approach to the fields of architecture from other art disciplines. I always tried to understand how architectural objects and sculptures fits in the city, serve society and how these intrinsic intention to adapt to a particular place. This context must also implies a specific response of a determined population and it is this constant dialogue between the work and public meeting that is the essence for the preparation of this work.

The work is structured in three parts:

In the first titled *The Museum: the conventional living room*, there is a brief review of the relationship between art object and museum. Are listed the characteristics and qualities idealized space for the exhibition of the artwork. Such formulations expressed were based on texts by Brian O'Doherty whose reflections in the book *Inside the White Cube*, became decisive for the present study. This chapter serves mainly to introduce us to transition from display of artwork for public space.

The second part of *The City: the new exhibition hall* is an interpretation of how the art object changes and transforms the urban environment. This is subdivided into three chapters:

In the first chapter *Art as a public space*, architectural works will be analyzed, whose own building, characterized by its artistic potential, defines and characterizes the public space. The example of the *Guggenheim Museum Bilbao* (1997) Frank Gehry, it serves us to reflect on the relationship between the architectural object and public space. Other selected examples of the collection of architectural culture of those who write here are construction works that reiterate this relationship in other ways: *The Holocaust Memorial*, Berlin (2005), Peter Eisenman and *the Pavilion of Portugal*, Lisbon (1998), by Alvaro Siza Vieira.

In the second chapter *Art in public space*, it will verify the necessity of including sculptural elements associated with the building architecture to complement the design and qualification of the urban space, thus allowing to create different atmospheres and feelings with which the user is identify. To develop this chapter it became important to analyze the work *Tilted Arc* (1987) by Richard Serra installed at Federal Plaza in New York, which launched the controversial new areas of public art. The case study considered is the *Portugal Pavilion, Venice Biennale* (2008) by Eduardo Souto de Moura and Ângelo de Sousa.

In the third chapter *Art of public interest*, will understand the approach of art to the public through urban intervention considering the scale of the city and its global impact. The author Nicolas Bourriaud developed a new understanding of the concept of public art directed to social problems which demand solutions part of the new practices of public space. Whithin this context the project will be analyzed: *Vertical Gardens*, São Paulo (2007) by Atelier Bijari and Arq. José Subero.

Índice

Introdução	11
PARTE I Museu: a sala convencional	14
1. Arte dentro do <i>Cubo Branco</i>	
1.1. Salão do Séc. XIX	15
1.2. <i>Cubo Branco</i> : O espaço idealizado	17
1.3. Galeria de Arte	21
1.4. Espaço público expositivo	23
PARTE II Cidade: A nova sala expositiva	26
2. Arte como espaço público	
2.1. A cidade como nova realidade	27
2.2. Edifício <i>ícon</i>	29
2.3. Edifício = Objecto = Espaço Público <i>A pala</i> da Praça Cerimonial	33
2.4. Entre o desenho e a arquitectura	50
3. Arte no espaço público	
3.1. As dimensões físicas do lugar	53
3.2. Arte pública <i>In</i>	56
3.3. Edifício + Objecto = Espaço Público <i>O espelho</i> de Veneza	63
3.4. Entre a arquitectura e a escultura	75
4. Arte de interesse público	
4.1. As condições culturais e sociais do lugar	77
4.2. Do novo género ao relacional	79
4.3. Cidade + Objecto = Espaço Público <i>Outdoor</i> vegetal	88
4.4. Entre a escultura e a intervenção urbana	97
PARTE III Conclusão	101
Bibliografia	103
Créditos de imagem	

Introdução

*“A cidade favorece a arte, é a própria arte, disse Lewis Mumford. Portanto, ela não é apenas,(...) um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma.”*¹

Esta argumentação de Giulio Carlo Argan (1998) introduz a compreensão da cidade como uma obra de arte resultante das acções colectivas e humanas, da qual fazem parte os seus habitantes, cuja relação que estabelecem com o espaço público, se traduz na sua própria expressão cénica e artística. Neste contexto, entendemos a sucessão de vivências espaciais, através da deslocação por ruas, praças, avenidas e pontes, como a própria compreensão e entendimento da arte pública, através de luzes, sombras, cruzamentos e sensações daqueles que deambulam e vivenciam a cidade.

Este entendimento sobre a cidade como um manufacto artístico, salientou a relevância das acções, das sensações e das vivências características desta, oriundas da produção artística e da interacção do público. Esta produção especializada no espaço público incorpora diversas *temporalidades* e *espacialidades*, numa tentativa de originar acções transformadoras, dinâmicas, imaginárias e poéticas.

Segundo o historiador G. Argan, a *“actividade tipicamente urbana, não é apenas inerente, mas constitutiva da cidade. O que a produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera.”*²

Este modo de construir e de se viver a cidade, da qual a arte é parte integrante, extravasa as suas fronteiras físicas e ideais e explora as várias dimensões intrínsecas dos espaços.

É na aproximação com a arte, que a arquitectura liberta o seu lado experimental e criativo, ao idealizar projectos como possíveis estratégias para a configuração do espaço público. Nesse processo de intervenção e interacção com o lugar, torna-se possível reconhecer uma intenção que considera a simples contemplação das formas, a atitude face a estas, cuja expressão se torna dotada de significado.

¹ ARGAN, Giulio. *Historia da Arte como história da cidade*. São Paulo : Martins Fontes, 1998. p. 73.

² ARGAN, Giulio. *Op. Cit.* p. 2-3.

Como disciplinas artísticas, entre outras afinidades, a arte e a arquitectura têm em comum um carácter interactivo que implica não apenas a capacidade em reflectir sobre a cidade ou aperfeiçoar as maneiras de descrevê-la mas, sobretudo, uma intenção de intervenção que consiste em projectar no espaço da cidade algo que antes não existia. A acção de projectar visa a transformação do espaço que a envolve. É nessa via que se encontra um território de interesse comum à arte e à arquitectura e o campo de possibilidades a explorar do ponto de vista crítico, teórico e histórico.

Através de alguns exemplos procuro reflectir e, eventualmente, descobrir como é que as obras de arte são projectadas para um lugar específico; como é que estas tornam o espectador, consciente física e mentalmente, da dinâmica espacial e social desse lugar.

O objectivo deste trabalho é também questionar como e quando a obra arquitectónica depende não só, da beleza exterior, da sua condição estrutural, dos seus elementos decorativos, mas também do que a vivência do seu conjunto proporciona.

Que outras formas de expressão utiliza a arquitectura, como lugar onde o artista intervém para estruturar e provocar novas relações, gerar novas percepções ou novos lugares? Até onde a inserção da obra de arte pode contribuir para a qualificação do espaço arquitectónico, público ou privado?

A ideia da arquitectura ser entendida como verdadeira obra de arte, assim como a "integração" das artes na mesma, tornou-se fundamental para a construção de edifícios de referência assim como para a revitalização dos centros históricos da cidade contemporânea. Numa tentativa de perceber estes resultados, torna-se necessário perceber de que forma é que a obra de arte se relaciona com a arquitectura: como parte de uma síntese? Como ornamento? Como parte de uma integração? como decoração? será que esta pode apenas ser inserida em espaços expositivos, como nos museus ou galerias? Será que pode ter a arquitectura como elemento da sua composição? Ou ter a arquitectura como suporte? Pode prescindir desta, ou não?

Este conjunto de interrogações sobre vários casos de arquitectura e espaços públicos, sobre o seu valor e potencial artístico, tenta desvendar as consequências destes na cidade, sociedade, e na vida do homem. Observando um conjunto de espaços públicos concretos e analisando outros análogos através de fontes indirectas, tentar-se-á descobrir a força e o contraste artístico de cada forma, ou seja o valor artístico das formas.

PARTE I . Museu: *A sala convencional*

1. Arte dentro do *Cubo Branco*

1.1. Salão do séc. XIX : O enquadramento como limite da obra de arte

Conceber uma proposta artística que ultrapasse o espaço tradicional dos museus e das galerias, com a intenção de veicular a arte num meio que é normalmente destinado ao público, implica, antes de mais, equacionar a “desvinculação” do espaço institucionalizado da galeria de arte. Contudo, torna-se necessário analisar a exposição da obra de arte nos museus e galerias para que se possa, posteriormente, entender como e porque se deu essa “desvinculação”, fruto das experiências de manifestação artística no espaço público.

“*Perturbadora para o olhar moderno.*”³ assim foi definida a maneira de expor do século XIX por Brian O’Doherty (2002). Observando as salas reservadas para a produção do século XIX, salas que reconstituem a museografia dos Salões de 1830, como por exemplo, a Galeria de Exposição do Louvre, descobre-se um ambiente desnorteante. (Fig. 1)

A museografia do séc. XIX caracteriza-se, fundamentalmente, pela sua postura *taxonómica e hierarquizante*. Numa sala de exposição, as paredes encontravam-se preenchidas por telas que disputavam o seu espaço na parede, desde o rodapé até ao tecto. Por esta razão, a moldura acabou por desempenhar um papel central na definição da obra de arte, isolando cada peça das outras que a rodeavam e reforçando os limites do território de cada uma das unidades expositivas do espaço.

Para O’Doherty, a moldura desempenhou um papel essencial na definição do espaço expositivo do século XIX. Esta surgiu com um papel segregador indispensável na museografia descrita acima, limitando e assinalando o contraste entre as diferentes unidades expostas. Por essa razão eram habitualmente pesadas e grossas para delimitar com maior precisão o espaço pictórico. A moldura tornou-se aquilo que determinava toda a experiência estética que continha no seu interior; impedia que houvesse uma continuidade indesejada entre as diferentes peças.

³ O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco : a ideologia do espaço da arte* . trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo : Martins Fontes, 2002. p. 5

A segurança dada pela delimitação determinava toda a experiência no seu interior: *“A perspectiva coloca tudo no centro do quadro ao longo de um cone espacial, em relação ao qual a moldura funciona como um elemento limitador. Contudo o olhar do observador é atraído pela composição pictórica, conforme a sua tonalidade e a sua cor. Quanto maior a ilusão, maior a atracção para o olho do espectador. O olho é abstraído do corpo estático e projecta-se dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e unificar as interacções do seu espaço.”*⁴

Após esse primeiro contacto, não há regras de fruição pré-estabelecidas. Podemos imaginar o público do século XIX, *“deambulando, aproximando-se do quadro ou agrupando-se a uma certa distância com rostos interrogativos, apontando com uma bengala, deambulando de novo e saindo da exposição ritmada pelos vários quadros.”*⁵

Esta organização cumulativa do espaço de exposição, na qual as obras *disputam* a atenção e o olhar do observador é, por um lado, um apelo à emancipação do próprio espectador, à sua autonomia de escolha, para onde quer dirigir o seu olhar, mas, por outro lado, é uma sobrecarga de informação que prejudica a assimilação da mesma e de todos os pormenores subentendidos e compreendidos nela.

Em contraste, se considerarmos o espaço asséptico e neutro de uma galeria contemporânea, a obra de arte é *individualizada* uma vez que a própria arquitectura do espaço é pensada para sublimar e fazer sobressair a sua essência.

⁴ O'DOHERTY, Brian. *Op. Cit.* p. 9

⁵ O'DOHERTY, Brian. *Op. Cit.* p. 6

1.2. *Cubo branco* : O espaço idealizado

*“Embora as pinturas fossem radicais, o emolduramento e o modo de pendurá-las numa fase inicial, geralmente não o eram. A interpretação do que uma pintura transmite do seu contexto é sempre, podemos admitir, atrasada.”*⁶

Referindo-se especificamente aos pintores impressionistas, O’Doherty enuncia a atitude equívoca dos pintores exporem, lado a lado, as suas pinturas emolduradas no salão do séc. XIX. O autor justifica essa afirmação para apresentar a concepção da superfície pictórica iniciada pelos Impressionistas.

Com o surgimento do Impressionismo, impuseram-se novas necessidades na museografia e na lógica da exposição artística. Para o psicólogo Rudolf Arnheim,(1994) a grande mudança imposta pelos impressionistas foi a de entenderem o limite do quadro não na moldura mas sim no espaço circundante. Com os impressionistas, a linha de limite entre a moldura e a tela tornou-se obsoleta e a obra passava a ser auto-suficiente. (Fig.2)

*“Em vez de representar um mundo pictórico absolutamente separado do espaço físico da tela e do observador, eles começaram a considerar o quadro como uma elaboração da superfície da tela. O espaço pictórico já não era ilimitado, mas tendia a terminar nas extremidades da composição. Isto significava que a linha de limite entre a moldura e a tela já não era o contorno interno da moldura, mas o contorno externo do quadro.”*⁷

Numa obra impressionista, os sentidos do observador são postos à prova pois este é obrigado a encontrar uma distância certa que lhe permita captar o significado daquilo que está a ver. Ou seja, uma peça impressionista exige cuidados de museografia específicos, não tem sentido no contexto seguido pelo raciocínio da velha exposição.

Juntamente com estas crescentes exigências de mudança, o próprio mercado da arte acabou por desencadear também alterações de fundo. É nesse contexto que surge a ideologia do *“Cubo Branco, um instrumento de transição que tentou descolorar o passado e ao mesmo tempo controlar o futuro lançando, por métodos alegadamente transcendentais, a presença do poder.”*⁸

⁶ O’DOHERTY, Brian. *Op. Cit.* p. 17

⁷ ARNHEIM, Rudolf (1904), *Arte e percepção visual : uma psicologia da visão criadora*; trad. Ivonne Terezinha de Faria. 8a ed. São Paulo : Livraria Pioneira Editora, 1994. p. 230

⁸ O’DOHERTY, Brian. *Op. Cit.* p. 13



Fig.1 Samuel F.B. Morse, Galeria de Exposição no Louvre, 1832-1833, terra Museum of American Art, Evanston, Illinois.



Fig. 2 Claude Monet, Ninféias, 1920, tríptico; cada painel tem 1,98 m x 4,2, cortesia Museum of modern Art, Nova York (MoMA), Mrs. Simon Guggenheim Fund.

Esta nova ideologia, começou por ganhar forma em 1929 no Museum of Modern Art (MoMa) em Nova York e constituiu uma mudança tão estrutural na exibição da obra de arte que afectou também a postura do observador perante o objecto artístico. (Fig.3)

O Cubo Branco consiste num espaço imaculado, limpo e asséptico, sem quaisquer características marcantes que possam competir com a atenção que deve ser dada à obra de arte lá exposta. Estes espaços cumpriam uma espécie de função ritualista, estando isolados dos espaços de convivência quotidiana e de toda a agitação do mundo mortal e comum; eram vistos como uma representação da ligação do Homem com o Divino, no sentido em que incorporavam a ideia de imortalidade e beleza e todas as coisas que estão para além da finitude.

“A galeria é construída de acordo com princípios tão rigorosos como os da construção de uma igreja medieval. As janelas geralmente são lacradas; as paredes são pintadas de branco e o tecto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que se possa deambular sem fazer ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objecto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma peça artística.”⁹

A obra de arte é isolada de tudo o que possa prejudicar a sua apreciação: ruído, decoração, sectorização do espaço, etc. Isso confere ao espaço da galeria um cariz de santidade e reverência, semelhante a uma igreja ou um templo. É também um espaço pensado de raiz para ser visto como um todo, com grandes vãos e corredores que não causam ruptura na fluidez da galeria. Porém, qualquer elemento ou estímulo visual que se diferencie desse espaço homogéneo e isolado, ganha imediatamente enorme projecção e força de percepção.

“Por se tratar de um local em que o acesso a esferas metafísicas elevadas parece alcançável, ele deve ser protegido do advento da transformação e do tempo.(...)Nesta ideologia de espaço, a intenção era a de anular simbolicamente a matriz espaço-temporal.”¹⁰

⁹ O'DOHERTY, Brian. *Op. Cit.* p. 4

¹⁰ O'DOHERTY, Brian. *Op. Cit.* p. 17

No espaço intocável da galeria de arte, o objecto artístico parece existir num intervalo intemporal destacado do meio circundante. A partir do momento em que a obra era seleccionada para ser exposta numa galeria, havia já, de um modo subliminar, a consciência de que essa obra pertencia à intemporalidade e à posteridade.

O mercado de arte beneficiou naturalmente desta classificação imediata da obra de arte como objecto destinado à posteridade, uma vez que passou a haver uma valorização exponencial do objecto a partir do momento em que a obra era seleccionada para ser exposta.

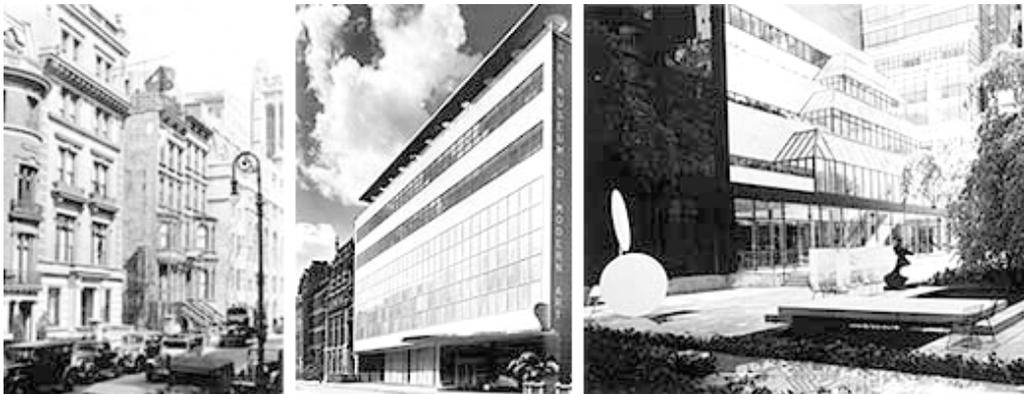


Fig. 3 Museu de Arte de Nova York (MoMA), 1929

1.3. Galeria de arte : A relação com o objecto artístico

Esta nova lógica de composição do espaço arquitectónico da galeria modernista descrita por O'Doherty , aproxima-se das características arquitectónicas do *Cubo Branco*. Todo o espaço é pensado para acolher o objecto artístico com o objectivo de possibilitar o isolamento deste, distante de outras intenções artísticas, para que se possa compreender ao máximo, a sua verdadeira essência. Agora, a ausência de contacto com a realidade exterior, a unidade formal e cromática das paredes, as condições ideais de iluminação e o isolamento térmico e acústico, apresentam-se como elementos estratégicos para a configuração do espaço museológico.

*“O cubo branco é geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um espaço remanescente, um protomuseu com passagem directa para o atemporal, um conjunto de situações, uma postura, um lugar sem local, um reflexo da parede nua, uma câmara mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco. Este preservou a exequibilidade da arte.”*¹¹

Para Buren (2001), o espaço expositivo dos museus e das galerias deve assegurar a conservação, a reunião e o refúgio da obra de arte. Segundo o autor, o museu conserva para expor, enquanto a galeria conserva para revender.

*“Esta função de conservação perpetua uma das causas que fazem com que toda arte seja idealista, já que seria, ou poderia ser, eterna. Esta ilusão de eternidade ou de tempo suspenso tinha de ser acentuada no sentido de preservar a própria obra (...) de possíveis intempéries. O museu assumia esta tarefa, através de métodos apropriados e artificiais, (...) com o objectivo de evitar a temporalidade e fragilidade de uma dada obra de arte, conservando-a artificialmente e dotando-a de uma aparência de imortalidade.”*¹²

No entanto, a galeria apresenta-se como um intermediário entre o artista e o público. Esta pode ser entendida como um dos símbolos do afastamento do artista face ao mundo. Quando uma pessoa se desloca a uma galeria para apreciar o trabalho de determinado artista, depara-se com uma elevação subentendida do artista na qual ele é visto como um elemento exterior à sociedade, um indivíduo que não é bem um indivíduo comum pois é exibido como estando à parte de assuntos quotidianos e de problemas do mundo.

¹¹ O'DOHERTY, Brian. *Op. Cit.* p. 91

¹² BUREN, Daniel. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, 1967-2000*, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 58

A galeria funciona então, como uma passagem directa para um plano intemporal, atemporal, ao qual não se aplicam as regras do tempo, do espaço, do limite da finitude. A relação da obra com o observador é unicamente transcendental; o objecto artístico não é alcançável pelo espectador e a galeria exige dele uma distância semelhante à que o crente deve ter diante do objecto de culto. Neste sentido, o *Cubo Branco* não é um receptáculo assim tão neutro e passivo, é um suporte que confere valores de muita diversa ordem.



Fig. 4 Kenneth Noland, vista da instalação, 1967, André Emmerich Gallery, Nova York

1.4. Espaço público de exposição : A saída da instituição

Na década de 1960, com os desdobramentos do Minimalismo e os trabalhos de intervenção urbana de Daniel Buren, Richard Serra, entre outros, deu-se uma modificação radical nos princípios conceptuais do *objecto artístico*. Houve uma extrapolação do campo da experiência estética para uma nova relação do triângulo Arte - Espaço Urbano – Natureza.

Para esta extrapolação ficar clarificada, tornou-se necessário abordar a evolução da museografia e a passagem gradual entre os dois modos radicalmente diferentes de expor a obra de arte : o privado, encerrado e o público, em espaço aberto.

Foi então, nesta década, que por todo o lado começou a surgir a necessidade de se fragmentar com a categorização e a separação artista – espectador, que tinha vindo a ser levada a cabo pelas galerias modernistas.

Segundo Buren (2001), a obra que se apresenta fora do *Cubo Branco* afasta-se dos limites inerentes à galeria e começa a explorar as novas dimensões, de um lugar que lhe é desconhecido. Para o autor, este novo lugar, procura aproximar-se do *objecto artístico*, ao disponibilizar as suas dimensões físicas, sociais políticas e culturais.

*“Trata-se, de mostrar as implicações imediatas de um dado lugar sobre a obra e, talvez, graças à obra, as suas implicações sobre o lugar. Devido a esta tensão, surgirá dialecticamente a crise entre a função do Museu e a função do objecto artístico.”*¹³

No entanto, esta mudança implicava novos desafios, pois uma vez abandonada a redoma protectora, conservadora e veneradora da galeria, a obra de arte perde também a segurança e a neutralidade do espaço asséptico em que se encontrava e passa a tornar evidentes os novos limites nos quais se insere. O *objecto artístico* é directamente influenciado pelo meio que o recebe, tendo em conta que este não é à partida um receptáculo neutro, pensado para exhibir Arte.

¹³ BUREN, Daniel, *Op. Cit.* : 91

É necessário então fazer a distinção entre a obra de arte encomendada e pensada de raiz para ocupar um local específico e nele se inserir (*site specific*) e o objecto artístico que apesar de ser instalado num espaço público, não foi pensado, no momento da sua concepção, para um determinado lugar.

Impõe-se, no primeiro caso, a preocupação de conseguir articular o objecto com o espaço que o vai receber; o desafio de conseguir fazer com que não haja propriamente limites entre os dois e que se integrem perfeitamente um no outro. Caso não haja este diálogo, o risco é que a obra de arte não só se torne indiferente mas mesmo um obstáculo à vida quotidiana daquele espaço.

Por outro lado, a obra de arte de estrutura *site specific*¹⁴ possui um tempo de vida indissociável do espaço onde está inserida, não podendo nunca ser transportada para outro contexto pois perderá o sentido com o qual foi concebida.

O trabalho *instalado* tem necessariamente de se relacionar com as várias dimensões do espaço público e com as questões de segurança envolvidas no facto de passar a existir um objecto artístico exposto num espaço, não resguardado. A obra de arte está, de certo modo, a invadir um espaço para o qual ela é estranha e pode não ser bem recebida.

Pode dizer-se que o espaço público que rodeia a obra de arte é uma *actualização* daquilo que a moldura representava na museografia do séc. XIX; no entanto, não a limita mas acaba por se tornar parte integrante dela, podendo mesmo intensificar o seu impacto estético na percepção de quem observa.

¹⁴ Termo inventado pelos minimalistas no final do anos 60, para caracterizar uma obra de arte que abrange o espaço em redor. O significado de uma obra de arte *site – specific* deixa de se encontrar apenas no objecto, mas passa a implicar o próprio contexto físico onde se insere.

PARTE II . Cidade: *A nova sala expositiva*

2. Arte como espaço público

2.1. Cidade : Uma nova realidade

A saída da arte dos espaços convencionais e a sua inserção na cidade e nos seus espaços públicos foi intermediada pela arquitectura. A partir do modernismo, ambas as disciplinas, arte e arquitectura, diluíram os seus limites quando os seus objectivos e atitudes convergiram de forma determinante. O hibridismo da arte contemporânea fundado na dissolução das categorias artísticas (pintura e escultura) originou uma nova interpretação do espaço como suporte artístico: os espaços tradicionais da arte foram substituídos pelos espaços da cidade e da paisagem.

Agora, a cidade com a sua dinâmica e respectivos fluxos, converte-se num reflexo do mundo e o artista, perante esta situação, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade. (...) *“a cidade, que, no passado, era o lugar fechado e seguro, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero. Se a cidade não se tivesse tornado numa metrópole industrial, se não tivesse tido o desenvolvimento que teve na época industrial, as filosofias da angústia existencial e da alienação teriam pouco sentido e não seriam como no entanto são: a interpretação de uma condição objectiva da existência humana.”* ¹⁵

Assim, como as artes visuais, a arquitectura revela o mesmo interesse numa aproximação com a realidade, visto que *“o acto projectual se converte num momento tópico de um conhecimento mais amplo do mundo.”* ¹⁶ A arquitectura na actualidade revela-se *“como um sistema global de convergências interdisciplinares e não como prática autónoma de um saber separado.”* ¹⁷

Dentro desta perspectiva, a cidade com as suas complexidades acaba por se constituir como a metáfora da própria realidade, em que as artes muitas vezes associadas à arquitectura, tentarão colaborar na revelação e reflexão desse processo.

¹⁵ ARGAN, Giulio *Op. Cit.* p. 214

¹⁶ BENEDETTI, A. *Norman Foster*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996, p. 12

¹⁷ BENEDETTI, *Op. Cit.* p.13

Agora, as questões da percepção sensorial da arquitectura e da arte contemporânea, da arte pública, da obra *site-specific*, ou das intervenções permanentes, tornam-se relevantes, na medida em que existe cada vez mais uma aproximação do *homem* com o *mundo* intermediada pela cidade como *locus*.¹⁸ Estas disciplinas, que utilizam o espaço público como suporte de trabalho, procuram abordar os problemas mais complexos da sociedade actual, numa tentativa de recuperar as relações entre as pessoas e a cidade, entre o homem e o mundo.

Neste encadeamento, o papel da arte no contexto urbano torna-se relevante, uma vez que *“o artista, integrado ou apocalíptico que seja, não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver as suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar, mesmo que involuntariamente, uma posição.”*¹⁹

¹⁸ Tratando da arquitetura da cidade, Aldo Rossi refere-se ao *locus* como sendo o princípio característico dos actos urbanos; o *locus*, a arquitectura, as permanências e a história serviram para tentar esclarecer a complexidade dos actos urbanos.
<http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Arquitetura_da_Cidade>

¹⁹ **ARGAN**, Giulio. *Op. Cit.* p. 221

2.2. Edifício Ícone

*“Com as vanguardas do princípio do século e sua posterior expansão num movimento de alcance internacional, a arquitectura, a cultura e a arte em geral deram um salto sem precedentes na história. Em muitos poucos anos, sucedeu-se uma troca radical: passou-se de uma esgotada e anacrónica linguagem Belas – Artes e académica, incapaz de gerar uma nova arquitectura, assim como uma nova cidade; incapaz ao mesmo tempo, de resolver os problemas tecnológicos, formais, higiénicos e sociais relacionados com a arquitectura – para uma arquitectura tendente na abstracção, formalmente pura e plasticamente transparente, tecnicamente avançada, sem ornamentos e aditivos desnecessários. Agora abria-se o mais amplo campo de experimentação formal, social e tecnológica na arquitectura.”*²⁰

Através do pensamento de Josep Maria Montaner (1997), podemos perceber o que sucedeu uma mudança radical no entendimento dos princípios da disciplina arquitectónica. Surgiram novas formas de pensar e agir sobre a cidade : o *objecto arquitectónico*, dotado de qualidade estética, apresenta-se, por vezes, como um *marco*, um *ícon*, capaz de transformar e dinamizar os espaços desqualificados da cidade contemporânea. Um novo tratamento conferido à arquitectura, constituído por parâmetros, tais como a leveza, a transparência e a desmaterialização do objecto, pretende executar de forma correcta a inserção e articulação volumétrica e espacial, deste na cidade contemporânea.

A utilização de atitudes experimentalistas agilizadas pelo potencial que as novas tecnologias digitais conferem ao projecto arquitectónico, são realizadas através de novos meios baseados em geometrias complexas. Deste modo, torna-se inerente a introdução de uma nova topologia, para o qual o tratamento de superfícies exploradas como peles e revestimentos dos edifícios se torna preponderante.

A arquitectura e a cidade passam a instituir a relação entre objecto arquitectónico e lugar, através de um processo projectual específico que explora as condições particulares de cada projecto, estudando as possíveis formas de inserção e criação de ligação com a cidade real. Dentro desta perspectiva, surgem atitudes de projecto que se dividem entre a recuperação, revitalização, mudanças de uso de determinados edifícios

²⁰ **MONTANER**, Josep Maria. Después del movimiento moderno. *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997.

e espaços descaracterizados e a implantação de objectos arquitectónicos, caracterizados pela sua linguagem de vanguarda e o seu elevado valor estético.

Perante uma nova realidade, os arquitectos sentem necessidade de experimentarem novos materiais, técnicas e sistemas construtivos, de modo a criarem arquitecturas expressivas resultantes dos novos princípios e conceitos desenvolvidos pelas diferentes culturas arquitectónicas. De contextos diferentes, surgem *“objectos arquitectónicos que procuram expor a sua *artisticidade e conceptualismo como valor máximo. As esculturas - edifício de Frank Gehry, do Grupo SITE ou da Coop Himmeblau procuram permanecer no lugar, não pela sua solidez, contundência, transcendência ou monumentalidade, mas sim por serem obras de arte singulares, frágeis e autênticas.*”*²¹

Por outro, surgem *“as formas contidas e minimalistas das obras de Tadao Ando, Eduardo Souto de Moura, Paulo Mendes da Rocha, entre outros, que apresentam como valor máximo a sua materialidade e extrema unidade, a renúncia ao secundário para outorgar maior intensidade às ideias básicas, à presença e texturas das geometrias simples, numa arquitectura de grande qualidade, produzida somente em circunstâncias muito específicas.*”²²

Este conjunto de princípios desenvolvidos e aplicados por arquitectos de diferentes gerações culturais apresenta-se como o principal responsável pelo aparecimento de obras arquitectónicas, de referência, importantes para a história e para o pensamento futuro da arquitectura.

Tendo como principal objectivo a revitalização das áreas degradadas da cidade, estes edifícios, através da sua localização, visibilidade, escala, forma, aparência, monumentalidade ou programa, procuram destacar da paisagem urbana valorizando a sua envolvente, e por vezes da cidade em que se encontram. Estas obras destacam-se, não apenas pela sua escala e monumentalidade, mas também pelo facto de serem projectados por arquitectos conceituados mundialmente, reconhecidos pelo seu currículo e estilo arquitectónico.

²¹ MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada, arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 151

²² MONTANER, *Op. Cit.* p. 151

Museu Guggenheim, Bilbao, 1997, de Frank Gehry

Considerado um dos museus mais importantes de arte, o edifício escultórico projectado por Frank Ghery apresenta-se como uma referência de transformação urbana de uma cidade caracterizada pelo seu desenvolvimento industrial e pelo movimento fluvial do seu porto. Este *ícone* da arquitectura permitiu projectar a cidade no mundo cultural globalizado, colocando-a no circuito internacional do mundo artístico.

Apesar de indiferente à “ideologia de lugar”, o projecto de Ghery, desenhou um edifício que se preocupa com as circunstâncias locais bastante complicadas, articulando as vias de circulação que acompanham o rio e o desnível entre o leito e o bairro onde o museu se insere. Implantado entre a cidade e a ria do Nervion, o museu afasta-se dos limites do terreno com a malha urbana, de forma a aproveitar a pendente desta área livre, para desenhar o percurso que desce em direcção da entrada principal, onde se apresenta o grande átrio envidraçado. A partir do ponto de entrada, todo o edifício se desenvolve em direcção às margens do rio e prolonga-se até à ponte, sobre a qual estabelece uma ligação através de uma torre metálica que resolve a diferença de cotas com o rio.

No conjunto arquitectónico, torna-se evidente o interesse do arquitecto pelo valor plástico das formas livres e pelas características materiais das placas metálicas dispostas em escamas, dos contrastes entre os angulosos panos de vidro, as armações metálicas, as esquadrias convencionais da madeira e da pedra. Estes elementos demonstram que a composição utilizada por Gehry no edifício é uma forma de concepção artística ligada à escultura, para o qual o museu foi pensado como um monumento, que pode ser admirado interior e exteriormente sem hierarquias formais e estruturais.

Segundo Rafael Moneo (2009), com “este edifício a *arquitectura resgata novamente a sua condição de espelho da sociedade, provando ser capaz de assumir tal condição de forma simbólica, que pode representar um ambicioso programa. Desse modo, o edifício de Gehry, por estar presente na metrópole e se ter transformado em umbigo do rio que a atravessa, ostenta o seu optimismo procurando anunciar ao cidadão a urgência das novas metas procuradas pela cidade de Bilbao. Assim, explicam-se os brilhos do titânio que convertem a obra numa chama eterna.*”²³

De facto, as imagens mais marcantes do museu, correspondem à imponente forma exterior, repleta de volumes assimétricos e escamas retorcidas revestidas a titânio; reflectidas no espelho de água e dinamizadas com a variação de reflexos e brilhos.



Fig.5 Museu Guggenheim, Bilbao, Frank Gehry (1997), volumetrias e reflexos

²³ MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos*. Trad. Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 277

2.3. Edifício = Objecto = *Espaço público*

Após uma análise do museu Guggenheim de Bilbao, percebemos a importância e o impacto que um edifício pode ter para a revitalização e reconhecimento cultural de uma cidade.

Deste modo, torna-se importante salientar o papel do arquitecto que, em colaboração com outras áreas ligadas ou próximas da arquitectura, procuram encontrar possíveis soluções para resolver ou minimizar os problemas complexos da cidade contemporânea. Perante estes problemas, surge a necessidade de se desenvolverem intervenções urbanas que visam a reestruturação, requalificação ou reabilitação funcional e simbólica de regiões ou edificações de uma cidade. Estas, confrontadas com uma realidade preexistente que possui características e configurações específicas, têm como principal objectivo alterar ou acrescentar novos usos, funções, propriedades e promover a apropriação da população daquele determinado espaço. Algumas intervenções urbanísticas são planeadas com o intuito de restauração ou requalificação de espaços públicos, como algumas revitalizações de centros históricos, outras objectivam transformações dinâmicas sócio-espaciais, redefinindo funções e projectando novos atributos.

De diferentes contextos surgem intervenções urbanas cujo espaço público é desenhado e configurado pelo próprio edifício arquitectónico. Respondendo a um programa específico, estes edifícios de carácter público, apresentam-se imponentemente na malha urbana da cidade, com o objectivo de criarem espaços atractivos e dinâmicos, com os quais o público da cidade se identifique.

Recorrendo a escalas, formas, materiais e texturas, estes edifícios são idealizados com o objectivo de criarem espaços harmoniosos, repletos de diferentes ambientes e sensações, possíveis de serem apreciados e vivenciados pelas pessoas da cidade.

Características estas, muito pronunciadas na Praça Cerimonial do Pavilhão de Portugal, coberta pela harmoniosa pala de betão. Esta obra de arte da autoria do arquitecto Siza Vieira, convida o visitante a usufruir de um espaço harmonioso de grandes dimensões, desenhado com contrastantes efeitos de luz, cores e texturas, e configurado pelos elementos verticais dos pórticos de suporte e pela elegante curvatura de uma pala. O rio, emoldurado pela praça coberta, apresenta-se como um cenário, possível de ser apreciado e contemplado, no *interior* da praça pública. Todo este conjunto compositivo contribui para a definição de um espaço público, repleto de diferentes ambientes sensoriais que se transforma com as variações dos efeitos de luz.

No entanto, este edifício - praça manifesta uma nova perspectiva sobre o entendimento do conceito de espaço público, possível de ser interpretado e questionado pelos utilizadores do mesmo. Num contexto diferente, o mesmo se pode afirmar do conjunto de *monólitos*, do memorial do Holocausto em Berlim, da autoria do arquitecto Peter Eisenman. Embora consista num edifício diferenciado por questões conceptuais e programáticas, o museu que se desenvolve num piso inferior, subterrâneo, desenha o seu espaço público através de vários percursos possíveis de serem percorridos por diferentes direcções.

O amplo espaço público de reflexão e contemplação configurado pela elegante pala de betão é, agora, substituído por um estreito percurso desenhado pelo movimento ondulatório do pavimento e pela métrica regular dos *monólitos* paralelepípedicos.

Os *monólitos* do memorial do Holocausto

Memorial do Holocausto, Berlim, 2005, de Peter Eisenman.

O recente projecto de Peter Eisenman para o memorial do holocausto em Berlim consiste numa intervenção de grandes dimensões sobre a paisagem urbana. Aprovado em 1999 pelo Bundestag alemão, o projecto localiza-se junto da Porta de Brandemburgo e do edifício do Reichstag. Em 1994 é lançada pelo governo um concurso, na qual o júri acolhe a proposta de Christine Jakob-Marks, que consistia numa placa de betão de 20 mil metros quadrados de extensão e 11 metros de altura, com os nomes dos judeus mortos nela gravados. Contudo, esta proposta recebeu várias restrições e críticas, inclusive por parte de organizações judaicas, e não se realizou. É organizado um segundo concurso em 1997, que elegeu quatro finalistas: Gesine Weinmiller, Jochen Gerz, Daniel Libeskind e a dupla vencedora, formada pelo arquitecto Peter Eisenman e pelo artista Richard Serra, figura essencial na história da escultura e da arte ambiental no final dos anos sessenta, que se afastou do projecto, em 1988, por razões profissionais e por incompatibilidades conceituais.

Numa quadrícula vazia da malha urbana da cidade, nasceu uma *sinuosa escultura* de aspecto maciço, seccionada por longínquos e estreitos percursos, organizados segundo uma métrica regular. Sob um olhar distante, e numa cota mais alta da cidade, o visitante observa uma grande superfície ondulatória, moldada delicadamente pela conjugação e diferenciação de cérceas correspondentes a cada volume paralelepípedo. Numa aproximação à área de intervenção, surge um grande *campo de estelas*, uma espécie de campo de monólitos, formado por um conjunto de blocos ou *stelae*,²⁴ com a mesma profundidade e alturas variáveis. (Fig.6)

De formas simples e sólidas, sem qualquer tipo de ornamentação, os *monólitos* de aspecto maciço, distribuem-se regularmente sob um quarteirão irregular, de modo a desenharem uma série de percursos possíveis de serem percorridos por várias direcções.

Para se visitar o espaço expositivo, desenvolvido num piso subterrâneo, duas enormes escadas descem em direcção ao átrio principal, sobre o qual se organiza um centro de informações sobre a campanha nazista contra os judeus.

²⁴ Estela, é um tipo de monumento, geralmente monolítico de grande importância no estudo da história e arqueologia. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Estela>>



Fig.6 Memorial do Holocausto, Berlim, Peter Eisenman, (2005), vista panorâmica da intervenção

Para a concepção do museu, o arquitecto abdicou de qualquer tipo de meio informativo ou indicativo, apenas na zona de entrada, seis rostos com os nomes e origem, personificam de forma directa a morte dos seis milhões de judeus.

De facto, nesta obra a memória do Holocausto não se expressa através de gravações caligrafadas com a história do acontecimento ou o nome das vítimas; a repercussão do projecto nesse sentido é inclusive polémica, e parte da imprensa alemã considerou a intervenção demasiadamente abstracta.²⁵

Segundo Montaner (1997), Eisenman acredita numa arquitectura “*que deve partir de premissas formais e concluir em resultados formais. Uma arquitectura sem nenhuma pretensão pragmática e sem nenhuma pretensão semântica. Trata-se de conseguir uma neutralização estilística evitando qualquer expressão figurativa ou simbólica.*”²⁶

Estrategicamente, o arquitecto partiu das concepções de escala e da repetição excessiva do *monólito* numa tentativa de expressar a atmosfera mística e fúnebre, associada às estelas funerárias e recuperar a imagem da escala da tragédia.

Assim, como a idealização de um percurso sensorial, também as concepções de *repetição*, foram desenvolvidas na obra de Richard Serra do final dos anos sessenta, como por exemplo, nas *Placas de Aço Empilhadas* de 1969, uma obra questionável, que desafia as leis naturais da gravidade, equilíbrio, peso, massa, e densidade. (Fig.8)

Segundo Rosalind Krauss, a mesma ideia de “*dispor uma coisa depois da outra constatava uma forma de furtar-se a estabelecer relações.*”²⁷ Nesse sentido, a utilização dos métodos de repetição em detrimento de uma composição relacional consistiam numa ideia inerente ao interesse por ordens compositivas que dependiam essencialmente da progressão em série, nas quais a rejeição das relações hierárquicas anulava, como explica Krauss, tanto a “*necessidade de pontos focais logicamente determinados quanto de limites externos ditados internamente.*”²⁸

²⁵Artigo *Berlin opens Holocaust memorial* 10 de Maio de 2005; in BBCNews. World Edition, <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4531669.stm> >

²⁶ MONTANER, *Op. Cit.* p. 168

²⁷ KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da escultura moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998. p. 293

²⁸ KRAUSS, *Op. Cit.* p. 300

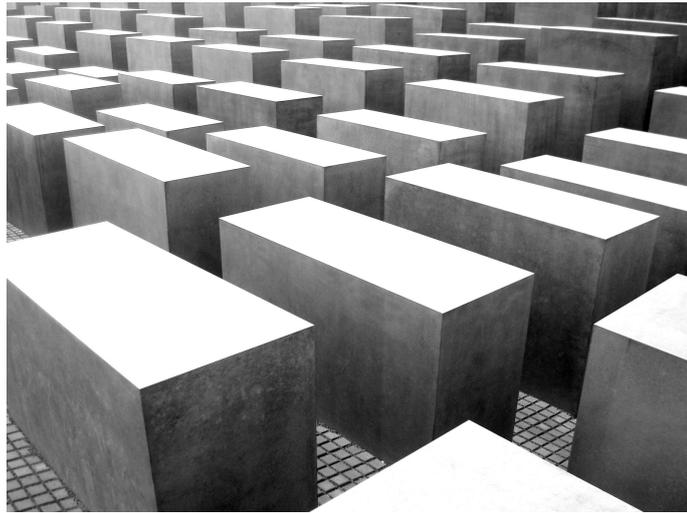


Fig.7 Memorial do Holocausto, repetição dos *monólitos*

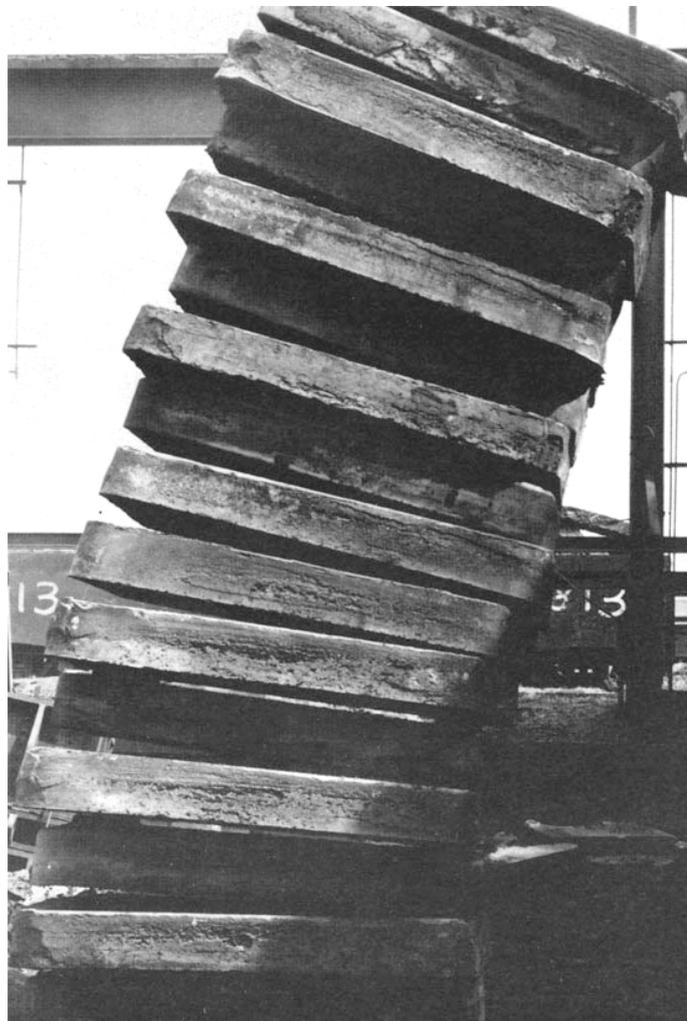


Fig.8 Stacked Steels Slabs (Skullcracker Series), 1969, Richard Serra

Outro dos princípios conceptuais que justifica a concepção do memorial do Holocausto está relacionado com o conceito de *scaling*. Num projecto realizado para Verona, Peter Eisenman opunha o conceito de *scaling* a uma noção antropocêntrica de escala, onde era questionada a ideia do homem como medida de todas as coisas. Contudo, o arquitecto procura uma “*arquitectura que parte da radical separação entre a escala do humano e a escala do mundo autónomo das formas geométricas.*”²⁹

“*Ainda que a arquitectura tenha estado tradicionalmente relacionada com a escala humana, e que o tamanho do homem seja todavia o mesmo, (...) a ideia do homem como medida de todas as coisas é insustentável.*”³⁰

O *scaling* é um processo que responde a essa nova circunstância do homem, no qual não há um valor originário, mas cada alteração de escala alude a características específicas e intrínsecas. O *scaling* trabalha assim, com relações de descontinuidade, recorrência e auto-referência. No caso do projecto para Berlim, “*interessa essencialmente a noção de descontinuidade como o aspecto do processo que articula a dimensão de tempo liberada da presença, a memória.*” Segundo Eisenman, o memorial foi idealizado “*para as pessoas que não estão aqui, e que não devem ser esquecidas.*”

31

Através da manipulação da escala, podemos pensar em umbrais perceptivos que indicam relações específicas com o lugar. Somente num ponto distante, sobre a cidade, o *campo de monólitos* pode ser percebido na sua dimensão real e como grelha regular. A partir da cidade o memorial é uma superfície, marcada por um movimento ondulatório gerado pela diferença de altura entre os monólitos, e pelo aspecto maciço pronunciado pela materialidade dos mesmos. Numa realidade interna, um percurso por entre os monólitos provoca a experiência da solidão e evoca, segundo o autor, o sentimento de *estar perdido no espaço*.³²

Trata-se de facto, de uma intervenção urbana, que expressa uma reflexão sobre o lugar, possível de ser interpretado e questionado por diferentes pessoas da cidade.

²⁹ MONTANER, *Op. Cit.* p. 167

³⁰ EISEMAN, Peter, *Moving arrows, eros and other errors*, Arquitectura, n. 270, Madrid, jan./fev. 1988. p. 67

³¹ EISEMAN. *Op. Cit.* p. 68

³² Artigo *Holocaust memorial takes shape*, 16 de Agosto de 2003; in BBCNews. World Edition, <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3155901.stm>>



Fig.9 Memorial do Holocausto; um percurso

A *pala* da Praça Cerimonial

Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998, Arq. Álvaro Siza Vieira.

*“Numa vontade de imitar os artistas autênticos que se aproximam da interpretação da realidade, os arquitectos adoptaram uma via de recuperação de uma autenticidade perdida(...), tudo isto induziu o arquitecto a tentar desenvolver um método arquitectónico que procurasse aproximar-se dos mecanismos da criação artística.”*³³

Na intervenção urbana do memorial do Holocausto, esta aproximação é evidenciada na relação interdisciplinar existente entre o pensamento arquitectónico e artístico, onde *“cada obra, em compensação, será singular e manterá uma relação única e instrumental com o contexto, o usuário ou com as arquitecturas preexistentes.”*³⁴ Sobre esta linha de pensamento, surge noutro contexto, um dos edifícios mais marcantes da Feira Internacional de Lisboa, o Pavilhão de Portugal projecto de Álvaro Siza, constituído por duas partes claramente diferenciadas: um edifício-pátio, dividido numa área expositiva e outra de serviços, desenhadas pelo arquitecto Souto de Moura, e a grande praça coberta por uma harmoniosa pala de betão suspensa por dois pórticos laterais.

O edifício

Assim como outras grandes exposições internacionais, a Feira Internacional de Lisboa escolheu um amplo terreno limitado pelo Rio Tejo, propício para conceber arquitecturas efémeras caracterizadas pelo seu carácter tecnológico e artístico, destinadas ao mesmo tempo a exposição de obras de arte e, simultaneamente, para se exporem como sendo a própria obra de arte. Exemplo disso é o Pavilhão de Portugal, da autoria do Arquitecto Álvaro Siza Vieira, que se apresenta como um elegante palácio reflectido nas águas do rio Tejo, uma obra de grande complexidade caracterizada pela multiplicidade de escalas que estabelece e pela sensibilidade à envolvente.

Ao caminhar pela extensa Avenida dos Oceanos pontuada por elementos vegetais, por elementos escultóricos de mobiliário urbano e por edifícios de tipologia e escala variada, somos convidados a observar o rio, emoldurado pela magnífica praça coberta do

³³ MONTANER ,*Op. Cit.* p. 217

³⁴ *Idem, Ibidem.* p. 217



Fig.10 Pavilhão de Portugal, Lisboa, Álvaro Siza Vieira (1998);



Fig.11 Pavilhão de Portugal , Praça Cerimonial

Pavilhão de Portugal. Esta, de dimensões generosas (65x50m) apresenta-se como o verdadeiro portal de entrada do edifício, magnificado pela sua enorme dimensão e pela visível proeza técnica do lençol de betão que aparece suspenso no ar, numa ilusão reforçada pelos rasgos que permitem a entrada da luz solar ao longo da sua fixação aos pórticos.

De facto, estes efeitos luminosos que se diluem pelas superfícies maciças reforçam o conceito de leveza e de suspensão pretendido pelo arquitecto e criam uma atmosfera singular a ser fruída por qualquer observador.

Trata-se de um pormenor muito delicado, resultante de um constante diálogo entre a arquitectura e a engenharia, permitindo desta forma, criar uma fina lâmina de betão, reforçada por tirantes de aço inoxidável fixados nos pórticos laterais, cujo comportamento estrutural se assemelha ao de uma catenária.

A grande Praça Cerimonial, configurada pelos dois pórticos de suporte e pela pala, apresenta-se como um espaço amplo e flexível para possíveis realizações de eventos e como o grande hall de entrada que antecede o corpo de pavilhão, organizado através de um pátio central e constituído por dois pisos acima do solo, com um piso térreo mais denso e mais alto que o superior. Contudo, este espaço exterior e interior ao mesmo tempo, apresenta-se como um lugar convidativo, repleto de diferentes ambientes sensoriais que se transformam com as mudanças e as variações dos efeitos de luz. “A luz, pela variação que os espaços sofrem, dá por si só, vida ao edifício.”³⁵ (Fig. 13)

Após este momento de reflexão, se o visitante for curioso dirige-se para o rio, e no seu lado leste encontra uma galeria de 12 m de altura que constitui junto da praça um espaço de protecção para os visitantes, caracterizando institucionalmente o edifício e *duplicando* a sua altura através dos reflexos nas águas das colunas compassadas segundo um ritmo e proporções clássicas³⁶, cuja esbelteza e verticalidade contrasta com a marcada horizontalidade do conjunto.

“Segundo o arquitecto *a estratégia para conceber este edifício foi, depois de ter percebido que os outros edifícios no recinto tinham uma certa ambição em altura, a de dar destaque pela horizontalidade, apostar no reflexo na água.*”³⁷

³⁵ SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Eduardo Souto de Moura, Lisboa*, Edição realizada com o patrocínio de Fundação Banco Comercial Português, 1998, p. 48

³⁶ Solução utilizada na escola de Setúbal.

³⁷ SIZA, Álvaro, *Op. Cit.*, : 44

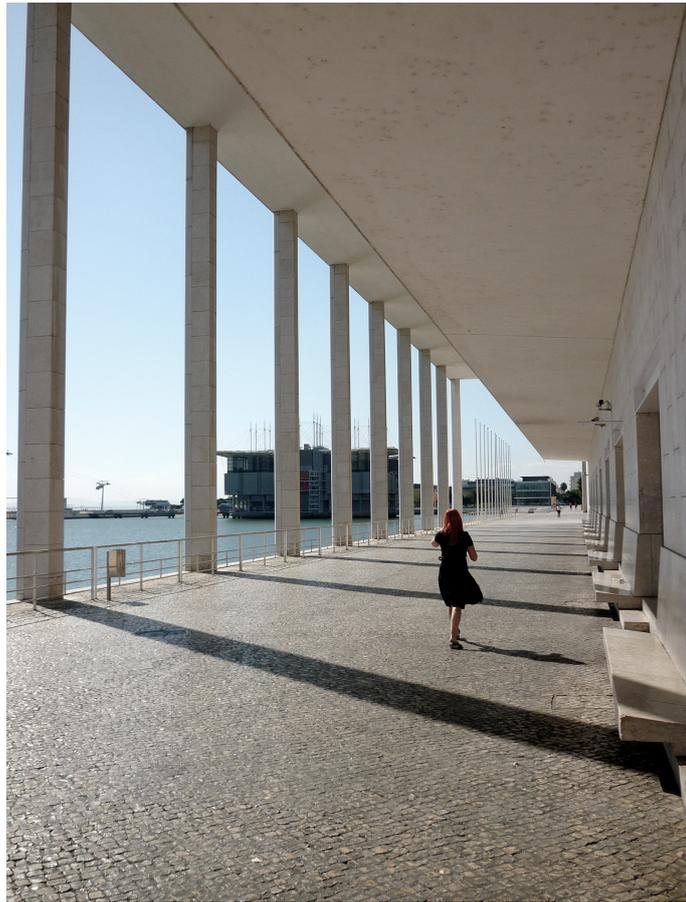


Fig.12 Pavilhão de Portugal, galeria leste

A galeria é acompanhada em toda a sua extensão no nível inferior por um banco que resolve a transição entre muro e pavimento, mas também entre a formalidade requerida pela instituição e a informalidade do quotidiano, em que a suavidade da sombra ou do sol estimulam como tantas vezes observamos na arquitectura popular, momentos de repouso e convivência; de encontro e discussão no espaço público. (Fig.12)

Momentos estes, possíveis de serem vivenciados, por exemplo, na cidade histórica de Évora, no deambular pelas galerias de arcadas que se distribuem no centro histórico da cidade.

A fachada sul caracteriza-se pela abstracção dos enormes pórticos que sombreiam a sua profundidade sobre um plano de cerâmicas verdes onde se recortam três aberturas de pequenas proporções e de disposição assimétrica, gerando uma composição inquietante que se repete no outro pórtico da praça. As grandes paredes portantes revestidas com pedra de Lioz distribuem-se segundo uma métrica irregular, permitindo desta forma criar diferentes contrastes de luz/sombra que dinamizam esta fachada de aspecto maciço e monumental.

A utilização do azulejo, material característico da cidade de Lisboa e muito apreciado pelo arquitecto, revestiu os grandes painéis laterais do interior da praça, cujo variedade de texturas e cores contrastantes permitem originar uma variedade de contrastes com a predominância dos tons cremes e brancos no resto do edifício. Para o arquitecto, *“a cor tem sido basicamente a cor dos materiais, mas neste caso não podia ser tímido. (...) Talvez tenha decidido que aqui apostaria na cor como reacção.”*³⁸

Se o visitante continuar a explorar o edifício, irá descobrir outros pormenores que contribuem para uma melhor compreensão de escalas e alinhamentos do mesmo. Num olhar mais atento, perceberemos as mudanças de escalas e de ambientes encontrados no lado norte. Curiosamente, o plano da fachada norte define-se em diagonal, relativamente à dominante ortogonal do edifício e acentua a abertura do eixo urbano da Estação do Oriente à Doca dos Olivais. Neste lado tudo se distende e dilui numa série de muros baixos, marcos de uma vegetação nativa que nos transporta até paisagens serranas e nos alheia do ambiente mundano das cerimónias da praça coberta.

Após esta análise cuidada sobre o edifício, podemos reconhecer por parte do arquitecto duas atitudes compositivas diferentes na organização do pavilhão, divididas entre a escala urbana evidente no espaço amplo originado pela Praça Cerimonial e a escala mais doméstica do *edifício - quarteirão*, definido pelo autor, organizado em torno de um pátio.

³⁸ SIZA, Álvaro, *Op. Cit.*, : 48

Estrategicamente, o arquitecto tentou aproximar a escala da cidade à escala do edifício, assim como procurou reforçar a relação da praça com o rio, referenciando-se nos princípios conceptuais do novo plano urbanístico que objectivavam aproximar a cidade ao rio, uma relação muito evidente nas praças da Baixa da cidade, como o caso da Praça do Comércio. Esta estratégia, desenvolvida através dos princípios conceptuais do arquitecto defende que o edifício deve explicar a sua localização, ou seja, deve ter características que o identifiquem com um determinado lugar.

“Para Siza, universalidade não é sinónimo de neutralidade, afirmando que é sim a capacidade de criar a partir das raízes, como uma árvore que se abre; a expressão arquitectónica tem também essas raízes fortes...o meu sentido de universalidade tem mais a ver com a vocação das cidades, que vem de séculos de intervenção, de mestiçagem, de sobreposição e de mistura das mais distintas influências, mas que resulta inconfundível.”³⁹

Segundo as palavras de William Curtis, *“Siza é um artista que gosta de ambiguidades, extremos, transições e dúvidas, onde tudo está bem, desde que a tensão se mantenha.”*

Com um olhar mais atento podemos evidenciar estas características nos pormenores sensíveis e delicados do edifício, como por exemplo, na pala que o pavilhão sobrepõe à praça gerando um interstício iluminado por uma luz quase religiosa que aproxima ambos os volumes; na diluição harmoniosa do edifício em direcção ao norte e na solução *anticlássica* das colunas nas esquinas da galeria, diferentes entre si e de dimensões menores.

Estas características constituem verdadeiras variações sobre um tema que acompanham o arquitecto desde a sua produção inicial. De acordo com William Curtis, *“os edificios de Siza certificam que os frutos vitais da arte na nossa cultura especializada nascem sempre de uma confrontação aberta entre o universal e o singular, o individual e o colectivo, o tradicional e o revolucionário.”⁴⁰*

A relação e interacção entre tradição e contemporaneidade, entre cultura artesanal e processos industriais são aspectos contínuos da pesquisa arquitectónica de Siza que afirma: *“ a tradição é um desafio à inovação.”⁴¹*

³⁹ *El Croquis*, Álvaro Siza ,1958-2000. Nº 68/69, 1994, p. 6

⁴⁰ *El Croquis. Op. Cit.*, p. 45

⁴¹ **SIZA**, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998. p. 28

Por outro lado, na sua arquitectura é muito evidente uma procura constante da relação com o sítio, do lugar de inserção do objecto projectado. Para o arquitecto, desenhar esse lugar é sempre um passo prévio, como se pudesse decifrar respostas ali contidas que indiquem caminhos a seguir. Exemplo disso é o edifício do Pavilhão de Portugal, onde o arquitecto teve de trabalhar num plano abstracto, característico das exposições mundiais sem referências específicas de um tecido urbano.

A pala

*“Não sei se a pala surgiu como analogia dos toldos da praia, considerando a proximidade da água, não sei. Quando estamos na fase nebulosa de pré – criação vamos experimentando, procurando ideias, formas, aparecem muitas referências sem termos consciência do porque de determinada ideia. Um dos aspectos importantes na formação de um arquitecto é desenvolver essa capacidade de registar experiências e de recorrer a elas naturalmente.”*⁴²

A obra do pavilhão de Portugal esteve sujeito a uma série de obstáculos, ideias e soluções relativos a cada etapa na execução do projecto. Muitas incertezas foram aparecendo desde a fase projectual, em que se pretendia apenas uma *cobertura capaz de albergar uma multidão* e a distribuição espacial e programática do espaço era uma incógnita, até às duvidas existentes sobre qual o material da pala numa fase de execução de obra.

Numa ideia inicial, o arquitecto pretendia que o futuro edifício fosse dotado de motivos surrealistas, inspirados nas cidades de Veneza e Istambul, com as quais encontrava características semelhantes com a cidade de Lisboa, chegando a afirmar que *“Lisboa lembra-me muito Veneza.”*⁴³

Muitas ideias foram discutidas e desprezadas, até à ideia final que constitui uma das obras mais emblemáticas da sua arquitectura, caracterizada por dois corpos sólidos ligados harmoniosamente por uma leve folha de betão. A implantação do edifício junto ao rio foi um dos primeiros objectivos conseguido por parte do arquitecto, pois, esta não coincidia com o Plano urbano de Manuel Salgado, onde o edifício era implantado numa zona mais interior. *“Era um protagonismo envenenado e era preciso ancorar o edifício.”*⁴⁴

⁴² SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal*, Eduardo Souto de Moura, Lisboa, Edição realizada com o patrocínio de Fundação Banco Comercial Português, 1998, p. 23

⁴³ *Arquitectura e Vida*, Álvaro Siza Vieira, nº 10, Maio de 2004

⁴⁴ *Arquitectura e Vida, Op. Cit*



Fig.13 Pavilhão de Portugal; a pala

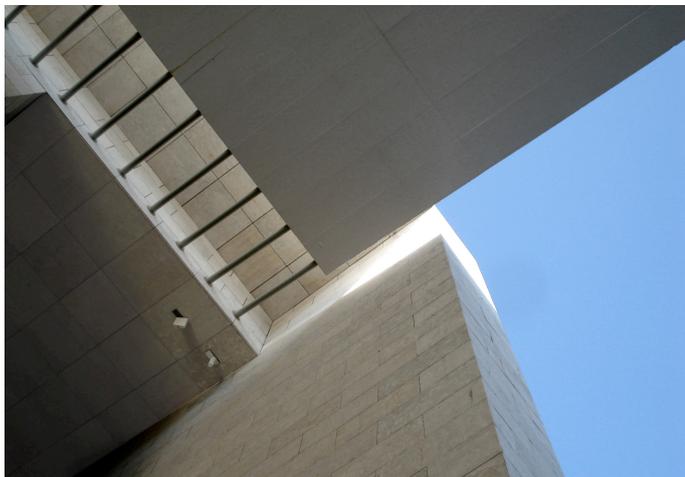


Fig.14 Pavilhão de Portugal , pormenor construtivo

O outro grande desafio estava relacionado com a difícil decisão da solução dada à cobertura, relativamente ao seu sistema de suporte. Mas da ideia de uma cobertura à solução da pala actual muitas se sucederam, incluindo uma solução mais surrealista composta por uma cobertura em forma de nuvem sustentada por um conjunto de pilares, que se diluía no rio

*“A pala é de betão e tem 20 centímetros. Sólida. A forma física da pala obedece ao cálculo do cair natural de uma tela. Se a curva fosse calculada devidamente haveria uma pressão e partia – disso tratam os engenheiros. Não é a pala que vai diferenciar o Pavilhão de Portugal dos outros, é antes o contraste entre a pala – que é pouco usual – associada a um edifício com janelas iguais. É isso que lhe dá carácter.”*⁴⁵

A actual solução da pala, só foi conseguida, através dos vários confrontos entre os desenhos conceptuais de Siza e os cálculos rigorosos do Eng. Segadães Tavares. Questões como, *suspender ou apoiar? em forma de abóbada ou em forma côncava?* só foram possíveis de ser resolvidas devido a um grande entendimento artístico e técnico, muito característico da arquitectura de Siza .

Após esta difícil decisão, ponto fulcral do projecto, começou-se a construir os dois volumes do edifício e a sua ligação através da pala; mas outras questões se levantaram relativamente à utilização dos materiais: Lioz ou Azulejo? *“Nesta época tinha terminado o museu da Galiza em Santiago de Compostela e choviam críticas à maciça utilização da pedra. Mas decidi-me pelo Lioz e deixei os azulejos para aplicações de interior.”*⁴⁶

Numa fase final, ainda não se sabia qual o material a ser utilizado na pala, para se conseguir o efeito de leveza pretendido pelo arquitecto. A ideia de um material amovível, como a lona por exemplo, foi substituída pela aplicação do betão através da construção de um invólucro de cimento feito com uma malha de tirantes inseridos em tubos de plástico, por decisão do arquitecto: *“Eu quero isto sólido. Não quero lona.”*⁴⁷

⁴⁵ SIZA, *Op. Cit.*, : 23

⁴⁶ “Arquitectura e Vida”, *Op. Cit*

⁴⁷ “Arquitectura e Vida”, *Op. Cit*

2.4. Entre o desenho e a arquitectura

Nos vários subtemas deste capítulo, tentou-se explicar, directa e indirectamente, as razões pelas quais, alguns arquitectos contemporâneos, são considerados como verdadeiros artistas. De diferentes contextos, surgem arquitecturas que procuram expressar novos conceitos, teorias e estratégias desenvolvidas pelo trabalho interdisciplinar da disciplina arquitectónica.

De elevado valor estético e com uma linguagem de vanguarda, estas arquitecturas apresentam-se como objectos abstractos caracterizados, por exemplo, pela fragmentação de Peter Eisenman, pela interpretação abstracta do lugar, de Álvaro Siza, ou pela exploração de formas e peles das volumetrias de Frank Gehry.

Recorrendo a formas complexas desenhadas com programas sofisticados ou desenhos expressivos como forma de representação, cada arquitecto utiliza os seus próprios métodos e ferramentas de trabalho, numa tentativa de expressar a sua maneira de pensar e fazer arquitectura.

O desenho

“A arquitectura está a tornar-se difícil. Há muitos problemas. Não é aceite enquanto arte. Hoje em dia, a qualidade na arquitectura provoca muitas vezes uma reacção negativa, e por isso tenho por vezes necessidade de desenhar. Interesso-me perigosamente pela escultura. Sei que Richard Meier faz escultura. E outros sentem provavelmente necessidade de se exprimirem com mais liberdade do que na arquitectura.”⁴⁸

Utilizando o desenho como uma das suas principais ferramentas de trabalho, Siza tenta comunicar consigo próprio e com os outros, de modo a desenvolver o seu processo criativo. Para o arquitecto, o desenho é mais do que um instrumento de trabalho, é um veículo de aprendizagem, uma forma de compreender, comunicar e transformar e por isso afirma que *“a procura do espaço organizado, o calculado cerco do que existe e do que é desejo, passam pelas intuições que o desenho subitamente introduz nas mais lógicas e participadas construções.”⁴⁹*

⁴⁸ JODIDIO, Philip, Álvaro Siza, TASCHEN, 2009,p.

⁴⁹ SIZA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998. p. 37

De facto, o seu desenho surge como uma ajuda para estabelecer um relação dialéctica permanente entre a intuição e a sua verificação, num processo progressivo de compreensão e visualização. No entanto, o desenho adquire um papel fulcral no processo projectual deste arquitecto, sendo a base de experimentações e estudos que permite uma aproximação da ideia ao lugar e às suas complexidades. Este defende que o papel do desenho é libertar-nos de inibições, de ideias feitas ou preconceitos, e serve para libertar ideias latentes e conduzir, muitas vezes, à resolução de um impasse no projecto.

Muitas vezes, os primeiros esboços surgem, aparentemente, como uma ideia solta, com pouco nexos; mas são muito mais do que isso, são primeiras impressões, são emoções, sinónimos de investigação e processo mental. Para Siza, *“a criação arquitectónica e artística nasce de uma emoção, a emoção provocada por um momento e por um lugar.”*⁵⁰

Contudo, este arquitecto considera que o desenho não é uma linguagem autónoma, mas antes um método de estabelecer medidas e hierarquias internas de um lugar que se vê, uma maneira de registar o que ele nos suscita e as tensões e contradições que captamos.

Nas palavras de Vittorio Gregotti, *“os seus esboços são justamente tão célebres quanto a sua arquitectura, pois inventaram não só uma caligrafia mas um método de aproximação ao projecto.”*⁵¹

Os seus esboços pensam e repensam o contexto e as suas particularidades, e vão dando pistas para o desenrolar do projecto, *“um contexto que se pode ler de distintas formas. Inclusive como uma sorte de acontecimentos.”*⁵²

Uma estratégia utilizada na maioria dos seus projectos, nomeadamente no edifício do Pavilhão de Portugal, que teria de ser desenhado de acordo com plantas esquemáticas sujeitas a alterações e de acordo com os restantes edifícios, cujos projectos e desenvolvimentos também se revelavam incógnitas.

⁵⁰ SIZA, *Op. Cit.* p.109

⁵¹ *Idem, Ibidem*, p. 9

⁵² “El Croquis”.*Op.Cit.*,p. 11

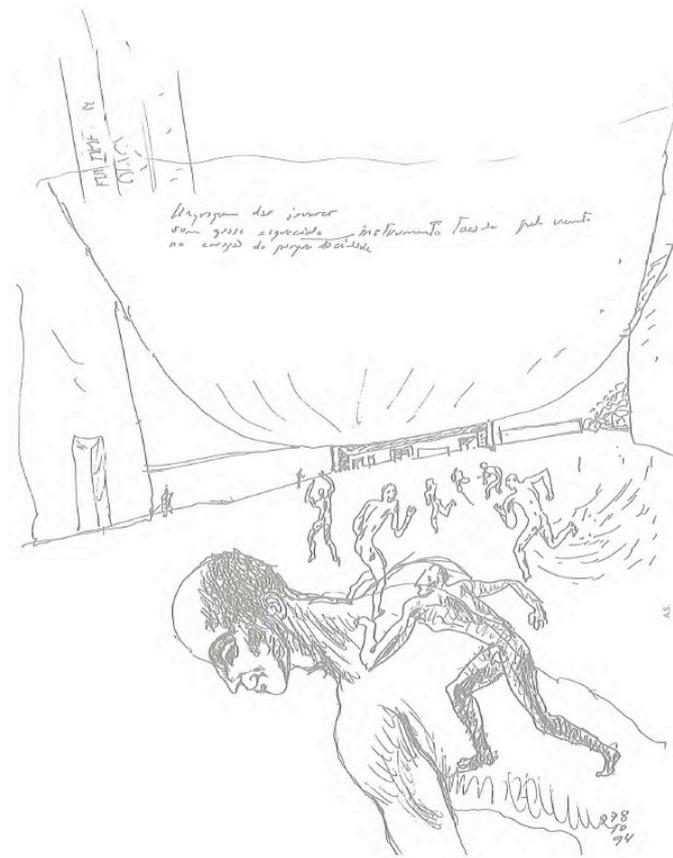


Fig.15 Esquisso Siza Vieira (1998), Praça Cerimonial

3. Arte no espaço público

3.1. As dimensões e as condições físicas do lugar

Numa tentativa de reavaliar os espaços institucionais em si idealizados, os artistas procuraram novos lugares, promovendo conseqüentemente, novas manifestações artísticas. O espaço asséptico do *Cubo Branco*, enunciado no 1º capítulo, foi substituído pelos espaços amplos e abertos da vida real. Praças, ruas, hospitais, mercados, prédios abandonados entre outros, passam a ser reflectidos como espaços alternativos para a arte. A arte insere-se na cidade, agora lugar – realidade, e surge assim o público da arte.

O carácter plural da arte contemporânea capaz de conciliar diversas linguagens passou a utilizar a escala urbana e a adoptar os espaços da vida quotidiana numa tentativa de reaproximação entre o homem e o mundo. Contudo, o papel da arte pública tornar-se relevante neste processo devido à sua inserção nos espaços públicos da cidade e à sua relação directa e imediata com o público da arte, que habita a cidade. Estas intervenções artísticas não utilizam o valor estético aderente à forma, mas sim a condição de acontecimento efémero, em que a participação do público se torna, muitas vezes, relevante para a compreensão da obra.

“Como sucedia na sociedade grega ou no iluminismo, volta-se a confiar no poder renovador e rememorador da arte e da beleza, em sua capacidade para criar civilidade e urbanidade. Mas esta expressão dos valores da memória e dos desejos da sociedade no espaço público pode ser revelada de outros modos. Um caso emblemático é o das esculturas pós – minimalistas de Richard Serra, realizadas de acordo com o conceito site-specific. Cada obra, tenha forma aberta ou fechada, é criada para um lugar urbano específico, como : Slat, en La Defense, Paris (1981-1984); o Block for Charlie Chaplin, na plataforma da Neue Nationalgalerie, de Mies Van der Rohe, em Berlim (1978); ou a obra da praça da Palmera, em Barcelona (1981 – 1983).”⁵⁴ (Fig.16)

A cidade como lugar da vida quotidiana, do colectivo, do fluxo de acções, dos acontecimentos históricos, etc., apresenta-se como o grande palco para receber estas novas manifestações artísticas e arquitectónicas, como as obras de *site-specific*, *de intervenção* e *ou de apropriação*.

⁵⁴ **MONTANER**, Josep Maria. *A modernidade superada, arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001. p. 156

Como o próprio nome indica, o conceito *site-specific* refere-se às obras de arte que são realizadas especificamente para um local implicando que todo o espaço em redor da obra, inclusive o espectador, se torne parte integrante do trabalho. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, a obra *site-specific* atribui ênfase ao lugar, ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a arte *site-specific* considera os elementos constitutivos do lugar, ou seja, as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto em que se inserem, numa tentativa de aproximar a essência da obra ao público da cidade, cuja participação tornar-se-á importante para a conclusão da obra.

Para Miwon Kwon (2002), o surgimento de uma obra de arte ligada à realidade do *site*, questionou uma série de condicionantes: a vontade de separação dos meios tradicionais, como a pintura e a escultura; a substituição do objecto - arte pela contingência contextual.

O conceito *Site Specific* preocupou-se inicialmente com o lugar físico real, mas já pensava numa “reestruturação radical do indivíduo baseado no antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada.”⁵⁵

Contudo, este tipo de intervenção artística não se limitava apenas aos trabalhos realizados entre os anos 60 e 70 como o *Tilted Arc* de Richard Serra; visto que o espaço público passou a ser também utilizado como um espaço para intervenções críticas. Segundo Kwon, podemos provisoriamente concluir “que nas artes avançadas dos últimos 30 anos, a definição vigente de *site* foi transformada de uma localidade física – enraizada, fixa, real – para um vector discursivo – desenraizado, fluído, virtual.”⁵⁶ O *Sítio* passa então a adoptar estratégias antivisuais – informacionais, textuais, expositivas, didácticas – ou simplesmente imateriais – gestos, eventos, performances delineadas pelo tempo.”⁵⁷

Os processos artísticos orientados para lugares específicos *site-oriented* lidam justamente com a ideia de mobilidade discursiva do *site*. Contudo, a desmaterialização do *site* pode ser melhor compreendida pelo conceito de “*site-functional: é um processo,*

⁵⁵ KWON, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Tradução de Jorge Menna Barreto. Cambridge, MA: MIT Press, 2002. p.2

⁵⁶ KWON, Miwon, *Op. Cit*, p. 12

⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 7

uma operação que ocorre entre sites, uma cartografia das filiações institucionais e discursivas e dos corpos que se movem entre eles” (o do artista sobretudo).⁵⁸ É como um *site* informativo, um *papiro* de textos, fotografias e gravações de vídeo, locais físicos: um *site* alegórico. Esta noção de *site-functional* reconhece a mobilidade dos lugares, visto que são constituídos por cadeias de significados elaborados por experiências e práticas relacionadas entre si. Os lugares não são pensados isoladamente, mas em relações. Este modelo de *site* constitui-se mais textualmente do que espacialmente, uma vez que pode se manifestar pela itinerância, em que a narrativa e a rota são determinadas pelo artista.

Estes três modelos de *site*: *specific*, *oriented*, *functional*, relacionam-se directa e indirectamente com a vida e a realidade social, tendo muitas vezes, a cidade como lugar intermediário destas relações.



Fig.16 Block for Charlie Chaplin, Berlim, Richard Serra (1978), Plataforma da Neue Nationalgalerie, de Mies Van der Ro

⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 29

3.2. Arte pública *In* :

Landscape

A observação das terminologias aplicadas para estas práticas artísticas no espaço urbano, propicia diferentes abordagens de vários autores que estudam a noção *site specific art* na actualidade. Iniciando com a terminologia mais original, bastante explorada pelas vertentes artísticas dos anos 60, destacam-se alguns teóricos, nomeadamente Miwon Kwon que “*elege o termo Site oriented Works prevendo a actualização da site-specific para espaços virtualizados, além do seu único ponto fixo.*”

Durante os anos 1960-70 os trabalhos de *Land Art* e *site-specific* alteraram profundamente o conceito de paisagem. Vários artistas, como Michel Heizer, Richard Serra, Carl Andre, Nancy Holt, Denis Oppenheim, Robert Smithson e outros procedimentos artísticos utilizaram a paisagem como objecto de estudo e de intervenção.

Estas intervenções na paisagem, natural ou urbana, começaram a indicar uma mudança de direcção que objectivava uma mudança da tradição do objecto no lugar (o monumento e a escultura inserido no espaço público) para uma tradição emergente por objectos de *Land Art* e pelos *Earthworks*, cujo objecto passava a ser o próprio lugar. Neste contexto, o artista troca a produção do objecto que se pousava na paisagem, por um processo intencional de reconstrução desse mesma paisagem. Um ideia muito defendida no final dos anos sessenta, pelas teorias de Michael Heizer, em que: “*a obra de arte não estava colocada num lugar; a obra era o próprio lugar;*”⁵⁹ e pelas transformações à escala do território, como as demarcações de Walter de Maria em Nevada, *Las Vegas Piece*, 1969, ou o *Duplo Negativo*, em Nevada, 1969 de Heizer, concretizadas com a colaboração dos equipamentos, materiais e técnicas arquitectónicas.

Estes procedimentos artísticos nos anos 60-70 reconheceram que as paisagens são transitórias tanto no seu aspecto físico como conceptual. Os projectos artísticos a partir deste período passaram a pensar a paisagem através da mobilidade, transitoriedade e transformação.

⁵⁹ HEIZER, Michael, *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson* [1970]. In: FERREIRA, Glória, COTRIN, Cecília (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 196

Para uma melhor compreensão destes fenómenos, torna-se importante salientar os projectos de Robert Smithson, cuja mobilidade e transitoriedade da paisagem, no seu aspecto topográfico e conceptual, sempre foram elementos com os quais trabalhava, a ponto de afirmar que “o deserto é menos natureza do que conceito, um lugar que engole as fronteiras.”⁶⁰ Sobre os *Earthworks* afirma tratar-se de uma arte da incerteza, porque a instabilidade, de modo geral, tornou-se importante e, quando perguntado sobre os elementos de destruição do seu trabalho respondeu que “ele já está destruído. É um lento processo de destruição. O mundo está a destruir-se lentamente. A catástrofe surge subitamente, mas lentamente.”⁶¹

Na realização do projecto *Os Monumentos de Passaic*, 1967 trabalhou com várias transformações da paisagem: 1- a degradação do espaço e as construções encontradas neste espaço (paisagem industrial em ruínas); 2 - a semântica, ao denominar as ruínas de monumentos e a transposição do lugar específico para um espaço expositivo que neste caso foi um artigo composto por textos, fotografias, mapas e a reprodução de uma pintura. Neste trabalho, a paisagem existe como uma proposição artística intertextual: imagens, escritas, cartografias; articulada entre os espaços físicos e topográficos e os espaços discursivos : históricos, artísticos, económicos e geográficos.



Fig.17 Double Negative, Nevada, Michael Heizer's (1970), intervenção na paisagem

⁶⁰ SMITHSON, Robert,. *Discussões com Heizer, Oppenhein, Smithson* [1970]. In: FERREIRA, Glória, COTRIN, Cecília (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 196

⁶¹ SMITHSON, Robert, *Op. Cit.* p. 280



Fig.18 The Monuments of Passaic, Nueva Jersey, Robert Smithson,(1967), intervenção na paisagem

Site Oriented

A realização de expedições improvisadas para várias regiões com o propósito de explorar lugares que possibilitassem pensar e construir trabalhos, foi uma marca do processo de trabalho de Smithson e de outros artistas contemporâneos que contribuíram com o desenvolvimento do conceito *de site-specific* como um procedimento de investigação, como *uma maneira de agir e pensar*⁶² e não como uma categoria artística que afirma a especificidade de um meio de produção artística. Os conceitos *site-oriented*, defendidos por Miwon Kwon, bem como o *functional-site*, por James Meyer, abordam os trabalhos de artistas como Christian Philipp Muller, Andrea Fraser, Francis Alÿs como um *upgrade* da noção de *site-specific*. Os conceitos compreendem processos artísticos que trabalham a partir de espaços compreendidos como redes de discursos institucionais, políticos, antropológicos, urbanísticos, entre outros, estabelecendo diferentes diálogos com o espaço e o circuito artístico.

Na obra *site-oriented* a dimensão cultural prevalece em relação às dimensões físicas. Se de início este conceito se caracterizava pela crítica à reclusão cultural da arte e dos artistas, hoje prevalece a aproximação ao mundo e à vida quotidiana, onde temas como a crise ecológica, habitacional, sexual, etc. revelam o interesse político e social da arte. Deste modo, as obras *site-oriented*, procuram uma relação de interdisciplinaridade com áreas como a antropologia, a sociologia, o urbanismo, a arquitetura etc., configurando-se assim, um campo de conhecimento intelectual e cultural.

No contexto brasileiro, o artista Guga Ferraz, instalou junto de um edifício da Praça dos Tiradentes, na cidade do Rio de Janeiro, uma torre de camas encimadas umas sobre as outras, uma espécie de beliche de oito andares, numa alusão aos problemas habitacionais da cidade contemporânea. Numa cidade marcada pelas áreas degradadas do seu centro, esta obra *site-oriented* enfoca os problemas sociais da cidade, ao eleger o lugar ideal para abordar o problema em causa.

Ao contrário das obras *site-specific*, que analisam as dimensões físicas e específicas do lugar, impossibilitadas, portanto, de serem transferidas, as obras *site-oriented* podem ser deslocadas ou adaptadas para outros sítios.

⁶² KWON, Miwon *Op. Cit* p. 166



Fig.19 Cidade Dormitório, Rio de Janeiro, Brasil, Guga Ferraz (2007) ,pormenor da intervenção



Fig.20 Cidade Dormitório, Rio de Janeiro, Brasil, Guga Ferraz (2007) , os problemas sociais da cidade.

Site Specific

Considerando estes estudos e o surgimento de casos isolados como a *Merzbau de Kurt Schwitter* e o projecto *Étant donnés de Marcel Duchamp*, dentro de outras instalações, percebemos a importância crescente deste dispositivo nos artistas minimalistas de meados dos anos 60, tais como Robert Morris, Daniel Barry, Donald Judd, Michael Heizer, entre outros.

A arte *site-specific* conserva até hoje elementos da sua configuração mais original, na adequação feita pelo artista entre as ideias estéticas por ele praticadas na escolha do lugar e a qualificação na cumplicidade da proposta com elementos tais como: gravidade; assentamento no lugar (físico ou virtual); interior ou exterior, na qual são estabelecidas considerações como distância, profundidade, altura, textura, entre outras.

Contudo, o que se apresenta pode ser lido como a alteração do lugar da experiência física do espectador em determinado espaço, explorado pelas suas características particulares e, por isso mesmo únicas, resultantes da estratégia adoptada pelos artistas da década de 60, como reacção à postura itinerante do objecto artístico tipicamente modernista.

Independentemente de ser um espaço urbano ou de paisagem, o *site-specific*, explora as relações criadas entre projecto e a sua envolvente através de vários questionamentos estéticos e sociais, relativos à memória, abordados pelo artista com o objectivo de provocar uma mudança significativa desse mesmo espaço, possível de ser interpretada e questionada pelo público.

O estudo deste conceito, tornou-se fundamental para compreender as transformações que ocorreram no campo da escultura e entender o significado de muitas intervenções de arte pública. A sua aplicação tornou-se num dos marcos mais significativos para a história da arte pública e um dos factores que suscitou diversos debates teóricos. É neste contexto, que surge um dos mais famosos escultores do séc. XX, Richard Serra, e uma das obras mais polémicas da história da arte pública, intitulada de *Tilted Arc* da sua autoria.

Em 1981, Richard Serra, instalou na Federal Plaza em Nova York a sua obra *site-specific*, *Tilted arc*, que consistia numa placa de aço, com cerca de 36 metros de comprimento e 3,6 metros de altura, com uma ligeira curvatura no seu interior, provocando uma pequena inclinação. Colocada transversalmente em relação aos edifícios e ao próprio desenho da praça, a escultura redesenhou a circulação daquele espaço, tornando-se numa barreira para a circulação pedonal da praça.

O desagrado do público e o clima de contestação sobre a peça escultórica questionavam as características e a implantação da peça de arte; uma oposição que contrariava os princípios do artista que defendia que a obra tinha sido concebida especificamente para aquele lugar e que a sua transferência para outro sítio equivaleria à sua destruição. Richard Serra concebeu este projecto, com a intenção de o visitante não ignorar a obra de arte, mas sim dialogar com esta.

Numa análise mais curiosa deste artista, percebemos que o potencial da sua obra reside claramente na experiência real do observador, ou seja, a essência do seu trabalho vai sendo descoberta à medida que o espectador se desloca e interage com a peça.

A obra de *site-specific* substituiu a prática da inserção de obras caracterizadas como complemento decorativo do espaço urbano, contudo, o interesse pelo contexto ultrapassou o tecido urbano passando a incorporar, também, o público. *Tilted Arc* era uma obra de arte pública que ultrapassava a sua constituição formal e material. Apesar de prevalecer nesta obra as referências físicas do lugar; também a cidade, em todas as suas dimensões : física, cultural, pública, psicológica, política e social fazia parte da obra. Foram estas dimensões que determinaram as reacções do público perante a obra.



Fig.21 *Tilted arc*, Federal Plaza - Nova York , Richard Serra (1981), implantação

3.3. Edifício + objecto = *espaço público*

A partir dos anos 60, a cidade apresentou-se como a nova sala expositiva de diferentes intervenções artísticas, que procuravam uma aproximação ao mundo e à escada real. Agora, fazia parte do pensamento artístico uma tentativa de aproximação da população à sua cidade, ao espaço público e à própria intervenção artística.

Neste sentido, eram idealizadas e projectadas peças de arte, que reconfiguravam o espaço público, assim como o pontuavam e o tornavam reflexivo dos aspectos históricos e identitários do mesmo. Estas intervenções objectivavam um papel de destaque na construção de um espaço público consciente da sua história, presente e futuro, e sobretudo dos cidadãos que o constroem simbolicamente.

Além do acto criador, inerente ao processo idealizador, o artista procurava destacar a complexidade dos usos e significados dos espaços públicos, sugerindo ao observador uma reflexão mais ampla: estética, política, histórica, social e crítica da importância destes espaços para a população. Deste modo, os espaços públicos passaram a ser interpretados e questionados por diferentes pensamentos artísticos e arquitectónicos, que se preocupavam com as dimensões físicas, sociais e culturais do mesmo.

De diferentes contextos, surgem propostas artísticas direccionadas a interferir sobre situações específicas, com o objectivo de provocarem transformações ou reacções no plano físico, intelectual ou sensorial. Exemplo disso é a referida placa de aço, de Richard Serra *Tilted Arc*, que desafiou as características de um espaço urbano, ao determinar o movimento de circulação das pessoas, rivalizando com o desenho da praça e os edifícios. Trata-se de facto, de uma peça de arte, que objectiva a transformação e reconfiguração de um espaço arquitectónico, através da sua implantação, forma e materialidade.

A sua presença imponente pretende conferir a este espaço, novas relações espaciais, novos ambientes sensoriais, possíveis de serem vivenciados pelo público da cidade. Assim como o *Title Arc*, outras peças artísticas foram idealizadas para se identificarem com o público e com as dimensões físicas, sociais e culturais, da cidade.

No âmbito da bienal de Veneza de 2008, Souto de Moura e Ângelo de Sousa idealizaram uma superfície espelhada, que se apoiava num antigo edifício, do Grande Canal.

Sobre o sinuoso rio da cidade de Veneza, uma enorme superfície espelhada, reflecte as escalas, cores, formas e texturas das arquitecturas palacianas características da cidade de Veneza. De diferentes pontos de vista, as imagens projectadas no espelho

formam uma colossal pintura, dotada de um harmonioso movimento, que se vai ondulando e transformando, com as variações de fluxos e ambientes presentes no rio. Estrategicamente, esta equipa de trabalho, desenhou uma peça delicada que procurava enquadrar-se na cidade, ao reflectir as suas arquitecturas e ao completar o contínuo alçado desenvolvido sobre o rio.

Assim, como o escultor Richard Serra concebeu uma extensa placa de aço de forma curva, com o objectivo de provocar uma reacção perante o espaço público e a vida das pessoas, também a enorme superfície espelhada, de Ângelo de Sousa e Souto de Moura foi interpretada e questionada pelo público da cidade. Ambas as intervenções referem-se ao contexto em que se inserem, numa tentativa de aproximar a essência da obra ao público da cidade. Contudo, esta *fusão* entre espaço arquitectónico, obra de arte e público, resulta num espaço atractivo e dinâmico, fundamental para a revitalização dos espaços públicos.

Num contexto urbano diferente, uma outra escultura de Ângelo de Sousa, de cores contrastantes e formas dinâmicas, apresenta-se imponentemente num espaço público, limitado pelo edifício - torre da autoria de Eduardo Souto de Moura e pela Avenida da Boavista, da cidade do Porto.

Na extensa avenida, marcada pelos fluxos viários, destaca-se uma grande torre paralelepípedica, de aspecto maciço marcada por estreitos vãos horizontais, desenhados segundo uma métrica regular. Numa aproximação ao edifício, são reflectidas no olhar do observador as cores vivas e contrastantes de uma peça escultórica, constituída por superfícies moldadas e recortadas. Esta aproximação entre o objecto arquitectónico e o objecto artístico tornou-se fundamental para a configuração do espaço público.

Enquanto que o *espelho* se apresentava como uma fachada interactiva, em que o público se aproximava da obra através do efeito de reflexão; a escultura de aço colorida apresenta-se estrategicamente no espaço público com o objectivo de criar uma aproximação de escalas. Agora, a escala humana, aproxima-se da escala da arte, e por consequência desta, da escala da arquitectura.

Como estes exemplos, existem outras intervenções, que utilizam a arquitectura como o lugar onde o artista intervém para estruturar e provocar novas relações, gerar novas percepções ou novos lugares. Contudo, o que interessa compreender é de que forma a inserção da obra de arte contribui para a qualificação do espaço arquitectónico, público e privado. Se o transforma num espaço mais atractivo e dinâmico e se lhe atribui novos valores simbólicos.

O espelho de Veneza

Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, 2008, de Eduardo S. Moura e Ângelo de Sousa

A cidade de Veneza recebe em cada dois anos, uma enorme exposição de instalações artísticas e arquitectónicas, idealizadas por arquitectos e artistas de várias gerações que procuram demonstrar o lado experimental e inovador das suas obras.

No ano de 2008, com o tema *Lá Fora: Arquitectura Além das Edificações*, foram apresentadas instalações de autores como Frank O. Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Herzog & De Meuron, Morphosis, Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa, entre outros.

*“A Bienal, como sinal do moderno na cidade, nada mais faz que acompanhar o barco: os estados das artes desfilam fantasiosos, entre a feira profissional e o turismo cultural.”*⁶³

Ao longo do grande canal, estas instalações distribuem-se e apresentam-se para a cidade com materiais e formas experimentais, contrastando desta forma, com as cores, texturas e materiais, característicos da arquitectura Veneziana.

Foi com esta atitude experimentalista, que Souto de Moura e Ângelo de Sousa, se propuseram explorar a percepção espacial através da utilização de uma superfície espelhada, dentro de uma tradição artística várias vezes explorada. Estes dois criadores, que já tinham trabalhado em conjunto no Edifício Burgo, criaram uma obra que assenta na ideia de arquitectura enquanto linguagem efémera, transitória ou paradoxal, e pretendiam uma abordagem multidisciplinar às questões da espacialidade, que não são exclusivas desta disciplina.

O pavilhão português situado no Grande Canal consiste num projecto que *“não é edifício nem instalação ou construção escultura, mas sim algo mais emblemático.”*⁶⁴

A ideia consistia num conjunto de espelhos que desenhava a fachada do pavilhão português, oferecendo ao espectador um percurso de movimentos pendulares entre espelhos e reflexos. O projecto, que transforma o espaço numa espécie de *palácio infinito*⁶⁵, pretende explorar desta forma, a dicotomia *dentro/fora*.

⁶³ LOPES, Diogo Seixas, in : Jornal Público, P2, 27-09-2008, p. 5

⁶⁴ GIL, José in catálogo «*Cá Fora: arquitectura desassossegada*». 2008, p.14

⁶⁵ GIL, José *Op. Cit.*, p. 15

Baseando-se na temática geral da Bienal, *Lá Fora: Arquitectura para lá do edificado* e no espólio do pensamento de Fernando Pessoa e em conceitos como heterónimo, inconstância ou desassossego, “o arquitecto e o artista plástico dão a volta ao texto e tomam à letra o partido da Bienal, *Lá fora*: o projecto realiza-se fora do recinto, na jurisdição da cidade. Além do edificado: o projecto é a construção temporária de um espaço virtual.”⁶⁶



Fig.22 Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa (2008), reflexo da cidade

⁶⁶ LOPES, *Op. Cit.*, p. 6

O exterior

Navegando pela extensa avenida de água do Grande Canal o visitante observa num olhar curioso, a arquitectura palaciana que se constrói sobre estacas e percursos labirínticos, numa cidade que sabe envelhecer.

No meio do percurso, surge uma enorme superfície espelhada que faz desaparecer o edifício, criando um vazio, uma ausência no alçado contínuo formado pela linha de casas que se situam na margem do canal. Trata-se de uma surpreendente fachada de forma rectangular que espelha imagens em movimento, reflectindo a paisagem envolvente e, que em face dos diferentes pontos de vista alcançados ao longo do trajecto, revelam uma multiplicidade de perspectivas e percepções da cidade. Agora, as imagens projectadas no espelho, formam uma enorme tapeçaria, dotada de um harmonioso movimento, que se vai ondulando e transformando com as variações de fluxos e ambientes presentes no rio. (Fig.23)

Porém, as escalas, cores, texturas, das arquitecturas palacianas, e o próprio observador, apresentam-se como os elementos compositivos e representativos do novo edifício do pavilhão de Portugal, que ganhou perante a cidade e o público, uma nova imagem de palácio Veneziano.

Estrategicamente, a dupla artista - arquitecto idealizou uma fachada interactiva e mutável, sensível às arquitecturas da cidade e aos movimentos constantes do rio, que objectivava provocar uma reacção perante o espaço envolvente e o público. Contudo, através do efeito de reflexão da superfície espelhada e do seu enquadramento estratégico no rio, a obra de arte procura aproximar-se do público e da cidade e vice-versa.

Em analogia, torna-se importante salientar a obra de alguns artistas, para melhor explicar esta aproximação entre o público e arte, através dos efeitos de reflexão e distorção do objecto artístico. Por exemplo, a peça do Anish Kapoor, Cloud Gate, 2004, Millennium Park, Chicago, construída num metal reflector, um género de espelho, tenta enquadrar-se no espaço público ao reflectir toda a envolvência, os ambientes e movimentos constantes desse espaço. Fig.24



Fig.23 Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, reflexo da envolvente



Fig.24 Cloud Gate, Millennium Park – Chicago, Anish Kapoor (2004), reflexo e distorção da envolvente

A sua forma de *feijão*, moldada com chapas de aço inoxidável, permite ampliar o campo de visão, de modo a reflectir e a distorcer a linha do horizonte da cidade e criar uma zona de passagem em arco, por uma câmara côncava, onde o visitante se vê reflectido por diferentes perspectivas. Deste modo, a sua escala, forma e materialidade, permitiu originar novas relações espaciais, novos ambientes sensoriais e visuais, possíveis de serem vivenciados pelo público da cidade.

De facto, ambos os projectos, de intervenções *site-specific*, oferecem ao espectador um percurso de movimentos pendulares entre espelhos e reflexos e um campo de imagens que ampliam infinitamente a experiência de relação e de observação do lugar.

O interior

Por detrás da superfície espelhada, desenvolve-se num segundo plano o espaço expositivo organizado em duas salas de dimensões e características diferentes. Numa primeira sala, num ambiente de obscuridade, o visitante tem uma percepção do avesso da fachada, do sistema construtivo e dos materiais que suportam a grande superfície espelhada.

Na passagem entre o exterior e interior, na espessura do pórtico de cobertura inclinada, a parte construtiva do suporte da fachada de 20x18, não visível na concepção e discussão da ideia de projecto num primeiro momento, ganha pela sua espessura e expressividade um significado importante no percurso entre o fora e dentro, e na instalação propriamente dita.

*“Neste intervalo fica o peso da arquitectura (...) e surgem as vísceras, a massa invisível como lhe chama Souto de Moura, que neste caso se torna visível.”*⁶⁷ (Fig.25)

Este ambiente obscuro, marcado pelas pilhas de tijolos e blocos de betão que constituem os contrapesos, cria uma sensação amuralhada e encerrada, que conduz os visitantes a uma segunda sala, mais interior, com paredes e colunas forradas com

⁶⁷ LOPES, *Op. Cit.*, p. 7



Fig.25 Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, sistema construtivo da fachada



Fig.26 Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, sala expositiva

espelhos, levando o observador a ter visões de si próprio e a ser ele mesmo o objecto de reflexão. Com esta obra quase laboratorial, pretendia-se “*promover a experimentação, inquirir o futuro – não tanto aceder ao presente ou ao passado recente (...)*” conforme referem os curadores da exposição, José Gil e Joaquim Moreno.

Neste espaço interior, repõe-se “*o alinhamento com o Grande Canal e com a fachada, deformando-a e forrando-a com espelhos. No meio dos pilares são colocados nove espelhos em "I" de três metros de altura que são iluminados a partir dos lanternins do telhado: as pessoas vão passeando por esse labirinto de pilares e de luz, e vão-se vendo como são.*”⁶⁸

A ideia de colocar dois espelhos em canto, proveniente de uma lembrança de infância, de Ângelo de Sousa, produz o desenho de um espaço interior, delimitado por duas paredes de espelho não paralelas mas angulares entre si, para não criar a imagem infinita que ilude de várias formas, a luz, a dimensão e a preexistência. A instabilidade do reflexo que nos remete para um universo cinematográfico e cenográfico ou para as instalações anteriores do artista, como a que aconteceu em Serralves intitulada *Nós vemos-nos como os outros nos vêem*, amplia o espaço e provoca um sentimento de fragilidade no ser que se movimenta no seu interior. Contudo, enquanto que no exterior o protagonista da intervenção é a envolvente, o interior do edifício está vocacionado para a introspecção e a afirmação do indivíduo/sujeito, ou seja: “*lá dentro é como nos vêem a nós e lá fora, como nós vemos os outros.(...) Este é o tema tal como interpretámos a exposição.*”⁶⁹

Fase conceptual

O enunciado, *Arquitectura desassossegada*, dos dois comissários, o arquitecto Joaquim Moreno e o filósofo José Gil, *questiona como pode uma exposição de arquitectura interrogar a natureza fragmentária da contemporaneidade feita de espaços instáveis e cambiantes, de fluidez e transitoriedade.*⁷⁰

⁶⁸Entrevista de Ana Vaz Milheiro a Eduardo Souto Moura
<<http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=218246>>

⁶⁹ Souto Moura, *Op. Cit*

⁷⁰XAVIER, Jorge Barreto in catálogo «*Cá Fora: arquitectura desassossegada*». 2008, p.6

Numa tentativa de responder a esta questão, foi proposto ao arquitecto Souto de Moura e ao artista plástico Ângelo de Sousa, uma reflexão sobre este paradoxo, não no sentido de o resolver mas de o problematizar, de forma a torná-lo uma experiência a ser vivida pelos visitantes. Contudo, devido à complexidade do desafio, escolheu-se esta dupla pela sua capacidade de lidarem com exercícios imaginários e conceptuais.

Durante sucessivas conversas de cafés, tentaram formular uma proposta, que contrastasse com o ambiente urbano e arquitectónico *mumificado*, muito presente na cidade de Veneza, beneficiando da magnífica localização do armazém Fondaco Marcello sobre o Grande Canal. Conceitos como: renascimento, deslocamento, movimento, espaço real/virtual, imanência e transformação, eram discutidos e desenvolvidos em propostas que revelavam uma intensa e incisiva contextualização filosófica.

Através de um diálogo constante, entre arquitectura, arte e filosofia tentava-se chegar a uma possível solução que conciliasse todo este conjunto de intenções. José Gil, no seu pensamento filosófico tenta justificar a futura intervenção, ao afirmar: *Eis o que faz sem dúvida a singularidade deste espaço. Não é uma instalação, não é uma construção, nem um edifício. Nem tem uma função, nem é uma obra de arte. E, no entanto é tudo isso, ou melhor, é, como escreve Souto Moura, o que torna tudo isso possível. O que vemos então quando olhamos para a obra, ali no Grande Canal, e depois entramos nela? Uma coisa jamais tentada, talvez em arquitectura: o movimento de transformação do espaço que permite o pensar e o fazer da arquitectura.*⁷¹

Trata-se de facto de uma obra singular, resultante da conciliação de diferentes pensamentos (arquitectónicos, artísticos, filosóficos), que questionaram vários conceitos e teorias, numa tentativa de encontrar uma possível proposta que se adaptasse ao espaço e à exposição da cidade. Todo este processo deu origem a uma peça delicada, constituída por uma superfície espelhada, suportada por uma estrutura maciça feita em aço. Agora, os materiais característicos da arquitectura moderna apresentam-se de forma contrastante numa cidade de arquitecturas palacianas construída com materiais nobres.

*“O uso de uma superfície espelhada acrescentava uma certa dose de provocação, tendo em conta o actual conservadorismo de Veneza; afinal, as superfícies envidraçadas e neutras são o símbolo maior da temida cidade moderna.”*⁷²

⁷¹ GIL, José *Op. Cit.*, p. 24

⁷² FIGUEIRA, Jorge, in “J.A”, *Ser Populista*, Jan. Fev. Mar. 2009, nº 234, p. 10

O Espelho

“Em Veneza, Souto de Moura e Ângelo de Sousa foram venezianos e aplicaram uma máscara de espelhos ao cenário, fizeram um capriccio. Posto ao nível dos outros palácios, ao nível da ilusão, o Fondaco Marcello faz-se notar: eu sou um monumento.”⁷³

Do grande alçado contínuo desenhado com magníficas construções palacianas, que se distribuem ao longo da grande avenida de água destaca-se o antigo armazém, futuro Pavilhão de Portugal, desenquadrado de tão magnífica localização, destituído de escala e monumentalidade junto aos seus edifícios vizinhos.

Conscientes do grau de dificuldade para intervir num edifício como este, descaracterizado pela sua envolvente, pela cidade etérea e imutável, a equipa de trabalho tentou contornar as dificuldades construtivas, técnicas e processuais de modo a encontrar uma possível solução para suportar uma superfície espelhada a toda a largura do alçado, com a altura semelhante à cércea dos edifícios laterais, que pudesse significar a interpretação da escala e da monumentalidade em falta.

Muitas condicionantes se opuseram à ideia da fachada espelhada, tornando o exercício mais desafiante para o arquitecto, para o artista e sobretudo para o engenheiro. Contudo, a futura superfície espelhada passou por várias variantes: a primeira ideia consistia num plano inclinado espelhado que reflectisse exclusivamente o céu.

A inclinação, que deveria ter cerca de 30.º, tornou-se uma ideia impossível de executar, e deu origem a uma parede espelhada vertical que começava a 2,10m de altura a partir da cota do cais, apoiando a sua parte superior na cornija existente a 3,80m para evitar outra estrutura de suporte não foi autorizada, pelo que se tornou necessário solucionar uma nova estrutura. Agora, a parede passa a pousar no chão, avançado todo o plano cerca de 60cm em relação ao alinhamento do edifício e obrigando a criar um complexo sistema construtivo, para suportar a fachada estrutural da superfície espelhada.

Num processo que passou por muitas conversas, mesas de café, guardanapos, telefonemas, com o tema do espelho sempre presente, surgiram outras ideias provocativas, como inscrições *I am a monument* de Robert Venturi ou *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, que poderiam ser o tema, como refere Souto de Moura, ou ainda

⁷³ LOPES, *Op. Cit.*, p. 7

io sono un specchio, nas palavras de Ângelo de Sousa, que se foram perdendo pela redundância, a par da dificuldade de execução e orçamento.

“Em Veneza, o outdoor espelhado introduzia, com efeito, uma dimensão pública no modesto armazém. Não o fazia, no entanto, recorrendo a elementos gráficos ou cenográficos à Las Vegas, mas fixando uma curtain wall, exactamente a imagem tipo da arquitectura moderna combatida por Venturi.”⁷⁴

De facto, a frase poderia retirar importância à superfície espelhada, que é ao mesmo tempo material e imaterial, mudando consoante a hora, o movimento e a luz.

Cá Fora passa a ser a construção de um alçado que repõe a escala, mas sobretudo que, usando o reflexo, torna mutável e mutante a sua relação com quem o vê. A superfície espelhada que reflecte os palácios do Canal Grande, tornando suas as próprias fachadas e reconstituindo o alçado de rua, movimentando-se em imagens distorcidas pelo movimento permanente da água, torna-se assim a peça fundamental de todo o projecto

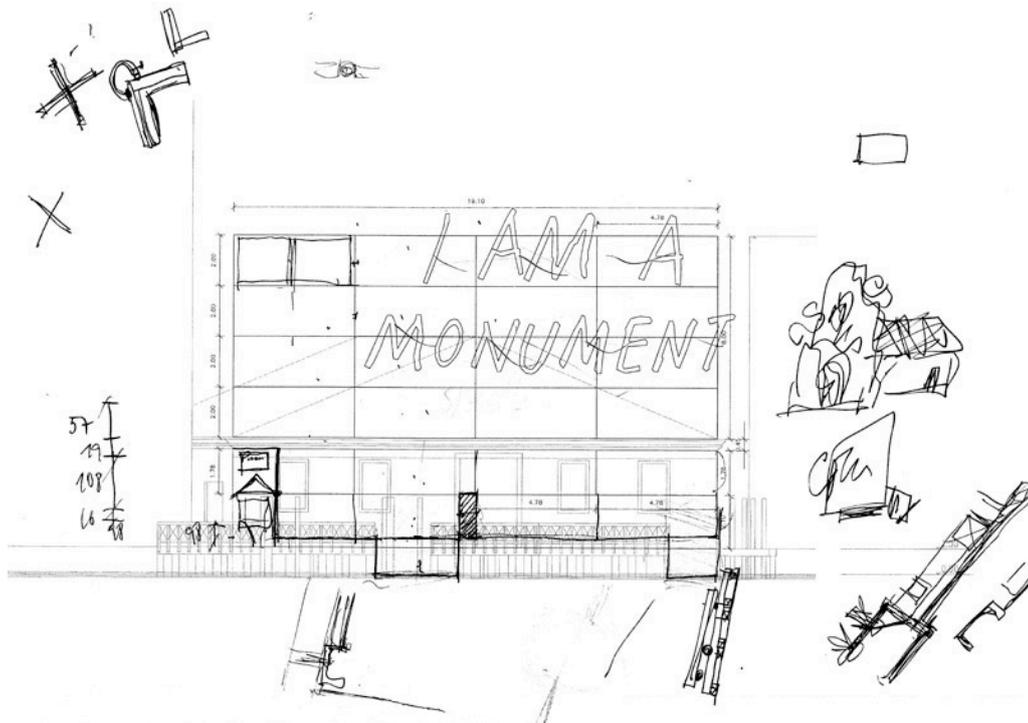


Fig.27 Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, esquisso Eduardo Souto de Moura

⁷⁴ FIGUEIRA, *Op. Cit.*, p. 11

3.4. Entre a arquitectura e a escultura

A relação profissional entre artistas e arquitectos tem sido uma constante nos últimos tempos, principalmente num período em que projectos desenvolvidos por diferentes discursos disciplinares têm contribuído para a revitalização e dinamização do espaço público. Contudo, surgem cada vez mais projectos lançados pelo sector urbanístico e arquitectónico do estado e de algumas instituições, que começaram a promover a realização de trabalhos de equipa, que envolvessem os trabalhos dos arquitectos com os dos artistas. Esta medida tornou-se fundamental para uma maior interacção entre as disciplinas e para o aparecimento de grandes ateliers de arquitectura, reconhecidos internacionalmente, que começaram a integrar o trabalho artístico nos seus projectos. Um dos casos conhecidos é o do atelier do arquitecto Frank O'Gehry, que desenvolveu diversos projectos com a participação de vários artistas, que em determinadas situações intervieram no interior e nas fachadas dos edifícios.

*“Mas não foi apenas a arquitectura que se aproximou da arte. Também os artistas plásticos, especialmente a partir dos anos sessenta, realizaram intervenções em interiores, em espaços públicos e na paisagem. As diferentes propostas de Robert Smithson, Daniel Buren, Walter de Maria, Sol Lewitt, Richard Serra, Claes Oldenburg, e outros, manifestam essa tendência de fundir numa obra a síntese: arte, espaço, objecto e entorno.”*⁷⁵

Como resultado desta fusão, surgiram em diferentes espaços públicos obras de arte e de arquitectura, que procuravam provocar novas relações espaciais, sensoriais e geravam novas percepções ou novos lugares.

Tomemos como exemplo o *Flamingo vermelho* de Alexander Calder, a escultura de 16 metros de altura que integra o espaço público do Federal Center de Mies van der Rohe em Chicago, ou num contexto português a escultura sem título de Ângelo de Sousa, na Praça de Edifício Burgo da autoria de Eduardo Souto de Moura. Embora em situações urbanas diferentes, ambos os casos aliados à arquitectura, pretendem reconfigurar o espaço público e torná-lo mais dinâmico através dos seus elementos compositivos: forma, cor, materiais entre outros. Contudo torna-se importante salientar a estratégia utilizada no conjunto arquitectónico, cuja *fusão* do objecto artístico com o arquitectónico, partem de uma manipulação de escalas, numa tentativa de aproximar o público ao espaço público e conseqüentemente à obra de arte.

⁷⁵ **MONTANER**, Josep Maria. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997. p. 217

Esta relação de interacção entre o público e a arte torna-se ainda mais evidente na superfície espelhada que a dupla portuguesa construiu para Bienal de Veneza. Este projecto apresenta-se como consequência de um trabalho interdisciplinar, resultante de um constante diálogo entre a escultura e a arquitectura sobre um tema complexo de difícil interpretação. De facto, a aproximação entre estas duas disciplinas, facilitou o desenvolvimento de um conceito que esteve sempre sujeito a múltiplas condicionantes e variantes, que se foi *solidificando* no decorrer do processo.

Através destes exemplos reconhecidos pelo seu potencial artístico, foi possível compreender a riqueza do trabalho proveniente da relação entre artistas plásticos e arquitectos, assim como as possibilidades criativas dessa união.



Fig.28 Edifício Burgo, Av.Boavista-Porto,,Eduardo Souto de Moura (2007),
escultura de Ângelo de Sousa : aproximação de escalas

4. Arte de interesse público

4.1. Dimensões Culturais e sociais do Lugar

A partir da segunda metade do séc. XX, a produção artística nos espaços públicos reforçou a ideia de que a arte pode existir para além dos circuitos artísticos tradicionais e das instituições culturais. Este novo conceito de arte apresenta a cidade como mais uma sala expositiva, onde os objectos artísticos não só se situam no próprio espaço urbano, como também se ligam aos contextos da própria cidade. Facto este, evidenciado nos últimos anos com o aumento das intervenções *site-specific*, que demonstram que as práticas artísticas contemporâneas, cada vez mais ganham a aceitação do público, em geral, e das novas gerações artísticas, em particular. Agora, o espaço público pode-se configurar como um elemento constituinte da arte, assim como um promotor de relações, responsável pela transformação das diversas realidades que conformam a cidade.

Contudo, o surgimento de novos temas relacionados com a arte pública de intervenção, arte pública participativa, entre outros, preocupam-se em explorar as micro-escalas da cidade, numa tentativa de conferir aos espaços um carácter e um significado. No entanto, podemos escrutinar o vocabulário sobre este tema, seguindo a linha de pensamento de Javier Maderuelo:

*“A questão é averiguar qual é a diferença entre uma obra de "arte pública" e as que não são, especialmente se não podemos qualificar como "público" o que está ao ar livre. (...) A obra de "arte pública", também deve dar ao contexto um significado estético, social, comunicativo e funcional. Estas características dificilmente podem ser aplicadas àquelas obras colocadas arbitrariamente, por qualquer motivo, em locais públicos.”*⁵⁷

Neste contexto, a arte pública apresenta-se como um campo expandido das artes, permitindo que várias manifestações artísticas se possam relacionar com esta, de acordo com o seu carácter. As várias categorias artísticas que se relacionam com este novo pensamento artístico, apresentam-se nos espaços urbanos através de diferentes tipos de intervenção: sob a forma de intervenções efémeras; ligadas à acção e à performance; em obras tridimensionais como esculturas, edifícios arquitectónicos, e

⁵⁷ **MADERUELO**, Javier (ed.). *Arte Público: naturaleza e ciudad*. Coleção Ensayo. Madrid: Fundación César Manrique, 2000.p. 164

peças de pequena escala como o mobiliário urbano; em intervenções de paisagem dotadas de carácter e significado ou nas práticas artísticas que outorgam diferentes níveis de representatividade às comunidades da cidade. Estas últimas, denominadas de *arte pública de novo gênero*, surgiram no início dos anos 90, sob os ideais teóricos de Suzanne Lacy.⁵⁸

A partir desta década, o entendimento que abrange o contexto da cidade, aponta para um campo, em constante expansão, de diferentes grupos interdisciplinares, em que todos idealizam novas estratégias, passíveis de ser aplicadas nos espaços e ambientes quotidianos.

Chegamos enfim, a um quotidiano marcado pelo actual cenário político, económico e artístico, onde parece mostrar-se imprescindível o entendimento da transversalidade da arte. Não apenas para contextualizar o momento histórico vivido nos dias de hoje por grupos artísticos ou por integrantes de uma comunidade, mas também para a compreensão da problemática urbana da cidade e dos respectivos espaços públicos.

⁵⁸ **BLANCO**, Paloma. *Explorando o terreno. In Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.V.V. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 33

4.2. Do novo género ao relacional

Os projectos desenvolvidos por novos grupos interdisciplinares nos últimos 30 anos, sobretudo na década de 90, mudaram de significado, ao desprezarem os discretos elementos de ornamentação e embelezamento da cidade, para assumirem um novo papel social activo, apresentando-se como veículos de comunicação entre o pensamento do artista e o da comunidade.

Nesta altura, o conceito de arte pública, apresentava-se dominado pela diferenciação, entre o que era até então, uma escultura num espaço público ou uma peça de arte relacionada com as qualidades físicas e visuais da sua localização e, pelo direccionamento progressivo da *visão social*. À medida que os artistas se preocuparam com os *aspectos históricos, ecológicos e sociológicos do lugar*⁵⁹, propuseram-se aproximar a arte do público da cidade. Estes passaram a desenvolver trabalhos específicos para espaços determinados, passando a ser inserido no projecto uma interrelação entre a arte, a arquitectura, o desenho urbano e a administração pública.

Contudo, o debate sobre este novo pensamento artístico, passou a ser um tema recorrente entre artistas, críticos de arte e estudiosos da cultura urbana arquitectónica. Neste sentido, os ideais de John Beardsley, Javier Maderuelo, Suzanne Lacy e Rosalyn Deutshe, entre outros, questionam as diferenças entre as posturas dos intervenientes e das suas obras, ao focalizarem a obra de arte segundo a sua implantação no espaço público, as sua relação com o público ou com os conflitos económicos, políticos e sociais da cidade.

É neste contexto que Suzanne Lacy (1996) realça o interesse pelo estudo da arte pública, a partir do desenvolvimento de uma linguagem crítica capaz de reunir no *objecto artístico*, tanto um discurso político, como uma intenção estética. Neste caso, são identificados grupos interdisciplinares, cuja produção se direcciona para os problemas sociais da actualidade, como a discriminação social, os sem-abrigo, o preconceito racial e as identidades culturais. Lacy evidencia este novo conceito de arte, denominado de *arte pública do novo género*, ao relacionar os trabalhos artísticos no campo das artes visuais que utilizam os meios tradicionais numa tentativa de criar relações de comunicação e interacção com o público, a partir de assuntos específicos da comunidade envolvida.

⁵⁹ BLANCO, *Op. Cit.* p. 27

Todavia, a autora considera a indeterminação do termo *público* um dos pontos cruciais a ser desenvolvido na discussão sobre este novo conceito de arte, levantando questões sobre a natureza do mesmo: se o carácter público é atribuído pelas propriedades do lugar; pela explicação das intenções dos artistas ou pelos interesse do espectador. Suzanne Lacy argumenta, ainda “*que o que existe no espaço entre o artista e o público é um relacionamento que deve, por si só, tornar-se uma obra de arte.*”⁶⁰

Para uma melhor compreensão do conceito em causa torna-se importante salientar o projecto de arte pública de intervenção comunitária, intitulado de *Culture in Action*, realizado em Chicago, em 1993, por vários equipas de trabalho que durante dois anos, desenvolveram diversos projectos em colaboração com várias comunidades. Esta iniciativa surgiu por intermédio de um grupo chamado “*Sculptura Chicago, que decidiu incentivar a criação de uma nova forma de arte pública, que desse igual ênfase ao artista e à audiência, que reduzisse a distância entre eles e que procurasse encorajar o diálogo através da acção comunitária.*”⁶¹

Segundo Eva M. Olson e Mary Jane Jacobs, directores do projecto, trata-se de uma oportunidade única para conhecer e interagir com outras comunidades residentes na cidade, caracterizadas pela escassez do acesso cultural, e explorar as intervenções artísticas na sua dimensão política e cultural. No desenvolvimento deste projecto, artistas como : Suzanne Lacy, Mark Dion, Inigo Manglano-Ovalle, entre outros, tentaram idealizar projectos interactivos e participativos, com o objectivo de aproximar a obra de arte à cidade e à comunidade.

No âmbito do projecto *Culture in Action*, Inigo Manglano – Ovalle, reflectiu sobre os problemas reais de uma comunidade que reside nos subúrbios de uma grande metrópole. O artista desenvolveu um projecto, intitulado *de Tele-Vecindario (1992-1993)*, *cujos processos organizacionais pretendiam colmatar o isolamento social e cultural dos moradores de West Town, um bairro de Chicago, e criar um espaço para o diálogo.*⁶²

⁶⁰ LACY, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*. USA: Bay Press, 1996. p. 19

⁶¹ OSOLON, Eva M., *Culture In Action : Public Art Program of Sculpture Chicago Curated* . Seattle : Bay Press, cop. 1995, p. 10

⁶² JACOB, Mary Jane; *Culture In Action : Public Art Program of Sculpture Chicago Curated* .Seattle : Bay Press, cop. 1995 p. 76

Com o objectivo de alterar as condições que limitavam a liberdade desta comunidade, o artista começou por iluminar diversas ruas e equipá-las com mobiliários do quotidiano, numa tentativa de incentivar os moradores a recuperar as relações de diálogo e convívio.” *Em pouco tempo, o artista percebeu que a rua era o elemento-chave daquela comunidade, por essa razão, concebeu toda a sua intervenção a partir desse espaço.*”⁶³

Estrategicamente, utilizou um dispositivo digital, a partir de instalações áudio - visuais, que transmitiam, opiniões pessoais e pequenos episódios do ambiente inseguro daquela comunidade. “*A Street Level Vídeo (S-LV) foi um componente importante do projecto, um evento que englobava uma rua residencial, com setenta e cinco monitores, envolvendo quatro gangs rivais , com uma audiência de mais de mil pessoas.*”⁶⁴

Esta instalação reflectia sobre os vários problemas que afectavam aquele bairro, contribuindo desta forma para criar um espaço de identidade cultural possível de ser vivenciado pelos vários grupos da comunidade.

Dentro de um novo contexto social, os projectos mencionados propõem novos modelos ou modos de existência, onde a *intersubjectividade* e o *acontecimento* fazem parte de uma estratégia que objectiva a criação de um espaço receptivo a diferentes relações humanas. Estes artistas idealizam projectos atractivos e interactivos, segundo uma visão estética-ética capaz de identificar discontinuidades quotidianas e modelar através de estratégias, processos de convívio, de diálogo, inseridos num campo chamado de arte pública, onde o público é constituinte do *site - social* no qual o conteúdo humano se apresenta como o factor determinante dos projectos em causa.

⁶³ JACOB, *Op. Cit.* p. 79

⁶⁴ JACOB, *Op. Cit.* p. 81

Arte Pública relacional

No contexto da cidade actual, a obra de arte pública procura conferir aos espaços urbanos, um significado estético, social, comunicativo e funcional, conforme nos afirma Javier Maderuelo; e evidenciar as características dos mesmos, de acordo com a escala da sua intervenção. No entanto, este tipo de relação com as cidades é acentuado pela crítica ao quotidiano da sociedade de consumo e à constante disputa de poder pelos mais variados agentes, evidenciado no espaço público. Agora, esta nova interpretação da arte pública apresenta-se como uma prática de diálogo crescente com a sociedade, numa tentativa de *dissolver* os limites da relação entre a arte, arquitectura e o espaço público.

Todo esse processo conflui no que o crítico Nicolas Bourriaud⁶⁵ chama de *estética relacional* – uma estética centrada nas práticas sociais. Segundo o crítico francês, o artista ou o arquitecto deve conhecer o seu próprio contexto ou aquele em que irá intervir, para que possa criar um acontecimento que active o *dispositivo adormecido* no interstício das relações sociais. Bourriaud, desenvolveu este conceito a partir da observação de práticas artísticas desde os anos 90. Para ele, trabalhos como os dos artistas Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Gabriel Orozco, entre outros, têm em comum a construção de processos artísticos no âmbito social, relacional e interactivo.

Numa tentativa de compreender melhor a essência deste novo conceito, torna-se necessário salientar que “a arte relacional não se apresenta como uma espécie de nascimento ou renascimento de um movimento ou estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da actividade artística. O seu postulado básico : a esfera das relações humanas como lugar na obra de arte , não tem precedentes na história da arte, mesmo que, a posteriori, apareça como um pano de fundo evidente de qualquer prática estética.”⁶⁶

⁶⁵ O francês Nicolas Bourriaud é crítico e curador. Foi fundador e ex-diretor do Palais de Tokyo.

⁶⁶ **BOURRIAUD**, Nicolas. *Estética Relacional*; trad. Denise Bottmann, São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 63

A estética relacional desenvolveu-se desde os primeiros anos da década de noventa também como uma consequência da escultura, em campo ampliado, que rejeitou a lógica do monumento e tentou inserir-se no contexto e na realidade da cidade. Articulando conceitos para o funcionamento de afectos e percepções, a estética relacional, gera um conjunto de experiências, possíveis de serem vivenciadas pelas diferentes classes sociais.

Para o crítico francês, os artistas visam a esfera das relações humanas como lugar para a obra de arte. Através das acções quotidianas, os artistas e os arquitectos promovem o seu espaço de convivência social, ao ocuparem os espaços convencionais da arte pública e ao se aproximarem dos acontecimentos e situações inseridas na vida quotidiana.

Agora, o artista, ou o grupo colectivo, envolvidos numa pesquisa direccionada para a arte colectiva da comunidade, recorrem a novos dispositivos relacionais, numa tentativa de encontrarem novas possibilidades de actuação na vida real e social. Independentemente do tipo de intervenção, estes dispositivos acabam por materializar novos espaços de vida, responsáveis por uma constante reflexão e um diálogo permanente através do encontro e do convívio da sociedade.

Neste sentido, Bourriaud afirma que *“uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou colectivos.”*⁶⁷

A relação entre artista, arquitecto, obra e público acontece de maneira tão fluida quanto possível, ao ponto de não se saber onde a obra começa ou termina, pois ela gera novas relações de descontinuidade no quotidiano onde a subjectividade do grupo envolvido pode ser reconstruída. Inseridos como agentes e produtores desta descontinuidade, o mesmo grupo procura agenciar novos lugares de convivência.

*“Os objectos e as instituições, o emprego do tempo e as obras são, ao mesmo tempo, resultados das relações urbanas : por um lado concretizam o trabalho social, e apresentam-se como produtores de relações, por outro organizam modos de socialidade e regulam os encontros humanos.”*⁶⁸

⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p. 42

⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p. 66

A experiência artística sai do seu lugar reservado para diluir-se no meio dos espaços intrínsecos da cidade, recorrendo a intervenções poéticas e visuais, de modo a possibilitar novas trocas e experiências com o objecto artístico. Contudo, este processo gerado pelos dispositivos relacionais amplia a visão sobre um determinado contexto e faz com que a realidade possa ser vista e vivida de outras maneiras.

A arte relacional pode promover novas relações através da própria construção do acontecimento da obra. Esta, procura trabalhar a *paisagem cultural* através de uma prática de diálogo, possibilitando transformações no campo social, no nível da construção do indivíduo. Uma obra de Arte Pública que se pretenda também relacional complexa, deve afirmar-se como espaço público de relações; como a construção de uma colectividade sem uma duração de tempo pré-determinada e mesmo mensurável, já que a proposta se legitima durante o tempo de convivência.

Para fundamentar o campo de representação de todo este pensamento conceptual, torna-se importante salientar os trabalhos práticos de alguns artistas e grupos interdisciplinares, que intervêm de uma forma complexa na realidade social. Estes questionam o contexto de cada lugar e alteram o sentido e o conceito de representação do objecto artístico em função das suas intervenções, em que parecem pretender vincular preocupações ético-estéticas.

No entanto, estas propostas proporcionam uma possibilidade de produção de novos espaços criativos capazes de provocar novas formas de representação, numa tentativa de gerar novas relações entre o objecto artístico/arquitectónico e a vida quotidiana.

É neste contexto que surgem as propostas activadas por *The Land de Tiravanija*, *The Quiet Land* de Francis Morin, do coletivo Superflex, do grupo de arte colaborativa HAHA, das praticas activistas e subversivas de Minerva Cuevas, e de outras práticas artísticas que questionam o modo de viver e pensar a vida social.

Apesar de serem intervenções de naturezas diferentes, estes grupos interdisciplinares trabalham frequentemente, sob uma atitude colaborativa e partilham uma preocupação com a interactividade e com as relações entre o artista, o arquitecto, o espaço social e o espectador.

Segundo Bourriaud : "A essência da prática artística radicaria então na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte encarnaria a proposição de habitar um mundo em comum, e o trabalho de cada artista, um rol de relações com o mundo que por sua vez geraria outras relações, e assim até ao infinito."⁶⁹

Neste sentido, as propostas relacionais aproximam-se dos acontecimentos e situações inseridos na realidade da vida quotidiana, disponibilizando ao grupo interdisciplinar novas possibilidades de intervenção nos espaços comuns da vida social, que gerem participação, reflexão e diálogo a partir do convívio em tempo real.

É sobre estes princípios que se desenvolve o trabalho do artista argentino Rirkrit Tiravanija, cujo projectos artísticos consistem na criação de espaços comunicativos e convidativos possíveis de serem usufruídos pelo público da cidade e da comunidade. No seu trabalho, são idealizadas estratégias colectivas, possíveis de serem discutidas e negociadas, em que o público é convidado para a realização e para o desenvolvimento do processo artístico estruturado pelo artista.

Com o seu trabalho *Untitled (Tomorrow is Another Day)*, de 1996, Tiravanija apelou à relação arte/vida e construiu uma réplica, em madeira, do seu apartamento em Nova Iorque, numa tentativa de idealizar um espaço para as pessoas se relacionarem, constituído por uma zona para ler, ver vídeos, escutar músicas e principalmente, cozinhar. O artista criou espaços dentro de um espaço, em que as pessoas podiam gerar trocas e discussões.

A *fusão* entre a arquitectura, as estruturas de vida e a socialização, apresenta-se muitas vezes como a principal estratégia desenvolvida pelo artista. Os seus projectos transformam-se em espaços íntimos e acolhedores possíveis de serem vivenciados pelo público da cidade. Os projectos de Tiravanija constituem-se como um dispositivo relacional propondo novas formas de relações humanas: preocupam-se com o uso; com novos usos dos espaços, intrínsecos à cidade, numa tentativa de gerar novas trocas sociais e culturais.

⁶⁹ *Idem, Ibidem*, p. 16



Fig.29 Untitled, Nova Iorque Rirkrit Tiravanija (1996), intercambio de relações



Fig.30 The Land ,Thailand, Rirkrit Tiravanija (1998), casa habitacional

Em 1998, com a colaboração de uma grande equipa de trabalho, Tiravanija desenvolveu o projecto *The Land*,⁷⁰ que reúne um conjunto de acções colaborativas e colectivas para a execução de uma série de moradias e para a obtenção de energia natural para a comunidade. Neste projecto, idealizou pequenas habitações segundo princípios sustentáveis, construídas sobre várias palafitas, distribuídas sobre uma enorme plantação de arroz. A casa desenhada pelo artista é composta por três compartimentos para três actividades consideradas essenciais: espaço para convivência e alimentação, outro para estudo e o terceiro para dormir.

Contudo, trata-se de uma comunidade sustentável e experimental, vivenciada por camponeses, estudantes universitários e artistas, que contribuem com os seus projectos para a qualificação dos espaços comuns e para a realização de actividades culturais e encontros artísticos abertos a outras comunidades.

Num contexto diferente, no âmbito da Fórum Mundial 2005, na cidade de Porto Alegre, Brasil, os espaços bioconstruídos, do projecto de *The Land*, destinados a habitações e equipamentos, foram transformados neste caso, em auditórios de conferências e espaços expositivos, distribuídos ao longo da Orla do Guaíba. Estes espaços foram idealizados com sistemas para captação de água, fossas ecológicas e captação de energia solar em pequena escala através de estruturas feitas de garrafas e canos hidráulicos reutilizáveis.

Ambos os projectos concretizam ideais de espaços criativos e atractivos como forma de aproximação à arte e ao meio ambiente. São tentativas de criação de novos espaços, à escala humana, que valorizam a autonomia de um sistema operativo de vida em harmonia com a natureza.

Agora, a arte apresenta-se como uma possibilidade que dá forma a estes projectos, executada através de uma proposta colectiva e colaborativa, intrínseca à vida e ao quotidiano, ampliando assim os seus limites de actuação e de comprometimento com outras áreas do conhecimento humano, da expressão e da criatividade.

⁷⁰ http://www.thelandfoundation.org/?About_the_land

4.3. Cidade + Objecto = *Espaço público*

Através dos princípios teóricos e da análise dos exercícios práticos, enunciados no ponto 3.2, tornou-se evidente a capacidade dos *objectos artísticos* potencializarem, nos indivíduos e nas comunidades, identificações estéticas, sociais, políticas e culturais. Estes *objectos* idealizados por vários grupos interdisciplinares, especializados em temas actuais, como a problemática do espaço público, são concebidos para contextos e espaços diversificados, com o objectivo de redimensionarem o uso do mesmo, criando diferentes formas de apropriação e de organização social.

*“Os elementos característicos do público e da comunidade, apresentam-se como constituintes do lugar, e são utilizados pelos vários grupos colectivos, cuja intervenções se tornam sensíveis às necessidades e interesses comunitários.”*⁷¹

Estas obras inseridas nos espaços urbanos apresentam-se como o *espelho* das iniciativas e aspirações da comunidade. Elas podem fazer parte de um processo de revitalização urbana, que se pode manifestar de duas formas: ou a obra é comprada a um artista internacional para se tornar símbolo da cidade, ou o artista é convidado a realizar um trabalho específico para a cidade, representando os interesses dessa comunidade. Em ambas as situações, a obra de arte é apresentada ao espaço público como um bem comum a todos.

Este tipo de arte assume um papel activo na cidade, passando a ser um agente modificador do ambiente físico e social, através de intervenções pontuais na comunidade. Sendo assim, pode-se afirmar que uma obra não se torna pública se estiver num espaço aberto de uma rua ou de uma praça, mas sim se o processo pela qual foi inserida no contexto urbano, na sua relação com o local responde às expectativas da comunidade.

Dentro deste contexto, surgem vários grupos interdisciplinares especializados em arte pública, que procuram aplicar princípios conceptuais em tentativas de requalificação da paisagem urbana da cidade. Por exemplo, na cidade de São Paulo, o atelier Bijari idealizou um projecto intitulado de *Natureza Urbana*⁷² que visa revitalização dos espaços urbanos através da inserção de elementos vegetais nos mesmos. O grupo projectou um protótipo de um jardim vertical, possível de ser aplicado em várias zonas da cidade.

⁷¹ BLANCO. *Op. cit.* p. 29

⁷² COLETIVO BIJARI (Brasil), *Natureza Urbana #1 “Outdoor Verde”*, <http://www.bijari.com.br>

O Outdoor Vegetal

Jardins Verticais , Projecto Naturezas Urbanas, São Paulo, 2008 , Atelier Bijari

*“A questão principal desse projeto que chamamos de Natureza Urbana é criar um discurso simbólico, a imagem de um possível, sugerindo assim que a antiga metrópole dos anúncios possa se converter na metrópole da reabilitação verde.”*⁷³

Conhecida como uma das metrópoles com maior *poluição visual* no mundo, cuja visualidade do espaço público é marcada pelo surgimento de anúncios publicitários, resultantes da competitividade empresarial, a cidade São Paulo prejudicou, de certa forma, a sua paisagem e ambiente urbanos.

Numa tentativa de contrariar esta problemática do espaço público, foi lançada uma lei intitulada de *Cidade Limpa*, que tem como principal objectivo : *“combater a poluição visual e a degradação ambiental, preservar a memória cultural e histórica e facilitar a visualização das características das ruas, avenidas, fachadas e elementos naturais e construídos da cidade, assim como ampliar a fluidez e o conforto nos deslocamentos dos veículos e pedestres, reforçar a segurança das edificações e da população e assegurar o fácil acesso aos serviços de interesse público nas vias e logradouros.”*⁷⁴

Contudo, a introdução desta lei impediu a colocação de anúncios em *outdoors* e em espaços não regulados e descolou a excessiva publicidade existente, com o objectivo de limpar e renovar a imagem da cidade.

*“A estratégia inclui a transferência de financiamentos privados que costumavam financiar ações publicitárias nesses suportes e redireccioná-lo para projectos de pequena escala e de interesse urbano ecologicamente conscientes.”*⁷⁵

Utilizando as estruturas metálicas que funcionavam de suporte para estes *outdoors*, o grupo interdisciplinar Bijari em colaboração com o arquitecto Holandês José Subero, propuseram o reaproveitamento dessas estruturas para a instalação de futuros jardins - verticais. Esta intervenção que visa a requalificação ambiental do espaço público, permite camuflar o *ruído visual* característico dos antigos painéis publicitários assim como recuperar a fauna e a flora inexistente nestes espaços.

⁷³ Atelier Bijari , *Naturezas_urbanas's Blog* : sobre o projeto natureza urbana
<http://naturezasurbanas.wordpress.com>

⁷⁴ Jeferson Munhoz Moyses y Elisabeth Wada, *São Paulo mais Hospitaleira : Projecto Cidade Limpa*
<http://www.eumed.net/rev/tyrydes/01/mmw.htm>

⁷⁵ Atelier Bijari, *Naturezas_urbanas's Blog* : sobre o projeto natureza urbana
<http://naturezasurbanas.wordpress.com>



Fig.31 *Jardins Verticais*, *Projecto Naturezas Urbanas*, São Paulo, Atelier Bijari, (2008), *limpeza do ruído visual*



Fig.32 *Jardins Verticais*, *Exploração da cidade*

*“Na nossa imaginação esses outdoors transformam-se em gigantes árvores urbanas, esculturas a céu aberto.”*⁷⁶

No entanto, o grupo interdisciplinar idealizou uma escultura vegetal, sensível às dimensões físicas e sociais do espaço urbano e às condições ambientais do mesmo. Em vários pontos da cidade, o público poderá observar o crescimento de esculturas interactivas e mutáveis, constituídas por naturezas vegetais e animais de espécie e cor variadas. Trata-se de facto, de uma escultura que se transforma naturalmente através das variações climáticas e atmosféricas, cujo florescimento varia consoante as estações do ano.

Todo este processo, proporciona um conjunto de sensações visuais, sonoras, olfactivas, possíveis de serem usufruídas pelo público da cidade. Pode-se imaginar a paleta cromática dos tons de Outono ou Primavera, os aromas das várias espécies vegetais ou os cânticos dos pássaros inquietantes. Agora, o ambiente cinzento *pintado* pela poluição visual, sonora e ambiental é substituído pelas tonalidades verdes e viçosas tão características dos elementos naturais e vegetais.

Torna-se importante salientar que no âmbito do projecto *Natureza Urbana*, o mesmo grupo idealizou outro conceito denominado de *Jardins móveis*, que consiste na implantação de várias espécies vegetais em antigos contentores industriais (caçambas), normalmente utilizados como depósito de entulho. *“As caçambas que normalmente levavam entulho e lixo passaram a levar arte e vegetação pela cidade de São Paulo.”*⁷⁷

Estrategicamente, a equipa de trabalho transformou os contentores em canteiros móveis, de escala ampliada, possíveis de se deslocarem consoante a necessidade de organização espacial dos espaços urbanos.

⁷⁶ Atelier Bijari, *Naturezas_urbanas's Blog* : sobre o projeto natureza urbana
<http://naturezasurbanas.wordpress.com>

⁷⁷ Atelier Bijari, *Naturezas_urbanas's Blog* : experiências relacionadas (cacambas verdes)
<http://naturezasurbanas.wordpress.com>



Fig.33 Outdoor + Árvore = *Projecto Jardins Verticais*

O outdoor

*“A mudança de percepção sobre como se constrói, física e simbolicamente e, como são apropriados os espaços urbanos, é o background sobre o qual nos debruçamos para a criação dos nossos trabalhos.”*⁷⁸

Esta linha de pensamento que acompanha os princípios conceptuais do atelier, teve como principal objectivo tentar resolver ou minimizar os problemas concretos dos espaços urbanos e do quotidiano da cidade.

No âmbito da realização do projecto mencionado *Outdoor Vegetal* o atelier ambiciona : *“o incremento da área verde na paisagem e o conseqüente aumento na emissão de O₂; activação de biodiversidade de micro -ecossistemas vegetais e animais; imagem da uma cidade criativa onde, apesar de densidade urbana, é possível gerar situações onde a cidade respira; o estímulo de práticas artístico - ecológicas alternativas que configurem um aspecto sociocultural importante numa cidade cuja consciência colectiva e de valorização do público deve ser promovida.”*⁷⁹

Todo este conjunto de objectivos, resume-se a uma simples escultura vegetal, que procura explorar as dimensões físicas, sociais e ambientais do espaço público. Agora, o antigo *outdoor* publicitário transforma-se numa superfície mutável que procura a imagem de uma cidade repensada segundo valores da ecologia, da consciência urbana e da qualidade de vida pública.

Com o desenvolvimento do projecto, o grupo de arquitectos e artistas idealizou um protótipo pormenorizado, com o objectivo de explicar o sistema construtivo da escultura vegetal.

Para a reconversão das antigas estruturas metálicas em jardins verticais, tornou-se necessário introduzir pequenas infra-estruturas, adaptadas e ajustadas à estrutura metálica existente. Estas dividem-se em telas metálicas para suportar a matéria orgânica; em sistemas de captação de água pluvial para a irrigação dos elementos vegetais e em sistemas de painéis foto – sensíveis para iluminação nocturna e perfis metálicos para reforçar todo o conjunto infra - estrutural.

⁷⁸ Atelier Bijari <http://www.bijari.com.br/>

⁷⁹ Atelier Bijari in : Naturezas_urbanas's Blog <http://naturezasurbanas.wordpress.com/terceira-fase/>

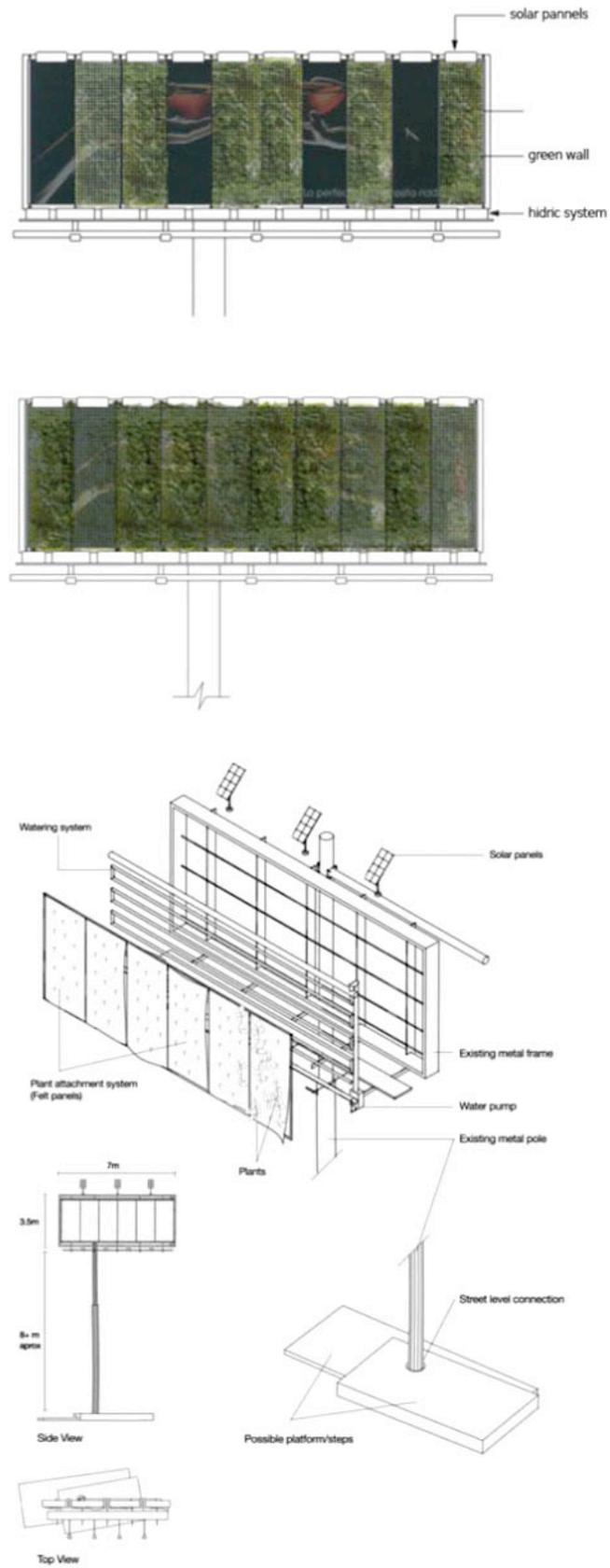


Fig.34 Sistema infra-estrutural

A junção destes mecanismos origina uma escultura auto-suficiente e mutável, possível de ser vivenciada pelo reino animal e vegetal. *“Inclusive podemos imaginar as aves que utilizam a escultura-verde como habitat para a procriação.”*⁸⁰

No âmbito do projecto de arte e intervenção urbana *Galerias Subterrâneas*, realizado em Curitiba, o mesmo protótipo foi utilizado pelo grupo interdisciplinar, numa tentativa de expressar todos os princípios conceptuais enunciados. No entanto, o sistema infra-estrutural difere do projecto idealizado para a cidade de São Paulo, visto que o *outdoor* em questão é construído com painéis metálicos suportados por uma estrutura de madeira.

*“Nesse caso desenvolvemos “bolsas” de tela metálica perfurada que foram aparafusadas à parede do outdoor. Essas bolsas metálicas foram forradas com substrato de palha de coco, sobre os quais foram plantadas cerca de 300 mudas de orquídeas, perfazendo uma área de 25 metros quadrados.”*⁸¹

Ambos os projectos objectivam a revitalização dos espaços públicos. O contacto visual e sensorial com os elementos vegetais, *transporta* o cidadão para paisagens serranas alheias ao ambiente mundano da cidade.

⁸⁰ Atelier Bijari in : Naturezas_urbanas's Blog <http://naturezasurbanas.wordpress.com/desenhostecnicos>

⁸¹ Atelier Bijari in : Naturezas_urbanas's Blog <http://naturezasurbanas.wordpress.com/prototipos>



Fig.35 O protótipo

4.4 Entre a escultura e a intervenção

O designado espaço público das cidades está cheio de contradições que a fusão entre arte e arquitectura pode revelar gerando processos de experiência e conhecimento que activam a crítica desse mesmo espaço. Esta fusão, resulta num conjunto de intervenções artísticas e arquitectónicas que se caracterizam pela capacidade de intervenção e interacção com base numa abordagem de carácter dinâmico, focada no uso do espaço e, por consequência, na observação dos movimentos existentes no mesmo.

De diferentes contextos surgem grupos multidisciplinares que reflectem sobre as problemáticas relacionadas com a produção, percepção, uso e significado dos espaços urbanos, aplicando um conjunto de saberes sobre a cidade. Estes grupos, abriram novas poéticas do território, e uma reconsideração da paisagem urbana como objecto estético.

Nomes actuais como Diller Scofidio + Renfo, Bijari, MOOV, entre outros, têm desenvolvidos projectos cuja actividade arquitectónica esteve sempre baseada num olhar crítico sobre a realidade contemporânea. Recorrendo a materiais e a sistemas construtivos experimentais, estes grupos de trabalho idealizam projectos inquietantes e provocadores numa tentativa de redefinir os limites e alargar o campo da disciplina arquitectónica. Estas práticas interrogativas apropriam-se dos espaços públicos da arte contemporânea uma importante base estratégica para encontrarem o caminho da manifestação conceptual e material das suas intervenções.

Como resultado destes princípios conceptuais, surgem *objectos artísticos* que procuram adaptar-se às especificidades do lugar e aos fluxos constantes do mesmo. Estes têm como principal objectivo proporcionar um encontro experimental com o público da cidade, assim como instaurar situações sensoriais possíveis de serem usufruídas pelo mesmo. A relação entre os objectos e o ambiente urbano permitem uma nova reconstrução da paisagem urbana, onde o limite entre a forma, o espaço e o contexto se tornam mais fluidos.

Assim como o projecto da *escultura vegetal*, outras intervenções urbanas procuraram assimilar diferentes intenções relacionadas com o lugar e o público, manifestando interesse por questões, tais como: participação, identidade colectiva e individual; espaço público como local de apropriação, criação e manifestação colectiva e a cidade como **inspiração e suporte para a experimentação das manifestações contemporâneas.**

PARTE III , Conclusão

Conclusão

No final do séc. XX, o espaço e a vida pública passaram a ser considerados elementos significativos de discussão, nas teorias e práticas arquitectónicas. A situação problemática do espaço público, apresentava-se como uma das principais preocupações dos urbanistas e arquitectos. Estes, aliados a outras disciplinas artísticas e sociais, tentaram desenvolver estratégias de intervenção e criar formas alternativas de interacção humana.

De diferentes escalas e contextos, surgem projectos que se relacionam com objectos, lugares e contingências sociais, que de um modo sempre interactivo, conectam imagens, criam novas paisagens, e demarcam os limites e a inter-relação cidade-território, também como o lugar da arte.

Estes projectos resultam num conjunto de intervenções caracterizadas pela capacidade interactiva e participativa com base numa abordagem de carácter dinâmico, focada no uso do espaço e, por consequência, na observação dos fluxos predominantes no mesmo .

Agora, a cidade e os seus respectivos espaços públicos, passaram a incorporar novos significados e leituras, novas visões lúdicas que associam arquitecto, artista e cidadão.

O projecto do lugar é entendido não só como um problema funcional, mas sim como a expressão de um espaço criativo, onde o arquitecto passa a partilhar com artistas plásticos e paisagistas, novas apropriações estéticas que têm por base experiências visuais e sensoriais. Recorrendo à introdução de novas estratégias e conceitos urbanos, resultantes na concepção de novos modelos de espaço urbano, estas novas interpretações originam a abertura de possibilidades para o projecto do edifício e do seu contexto, assim como para o tratamento de espaços abertos, públicos e privados.

Na minha própria experiência, acumulada através de vivências da cidade, assim como na verificação de alguns dos casos de estudo abordados, através de um olhar mais atento na procura de resposta à relação que actualmente se estabelece entre a arquitectura e a arte, verifiquei uma crescente interacção entre a população e os factos artísticos inscritos no espaço público. Na verdade, acredito que esse processo artístico só obtém significado através da apropriação e do diálogo constante que se estabelece com a população, sendo através da intervenção do público que a obra se completa. Tal facto contemporâneo denuncia um possível crescimento e revitalização de uma consciência artística global, na qual se encontra o fundamento e a base da convivência pública.

Concluindo esta viagem pelos caminhos da arte, como valor indissociável da vida, sempre de utilidade pública, deparo-me com uma nova relação interdependente e complementar, de afecto entre a cidade e o seu usuário que estimula um sentimento de pertença cuja expressão revela uma re-aproximação entre estes, num método contínuo de devolução da cidade a quem estabelece com esta as mais estimulantes reacções do dia-a-dia.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo (1983), *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARNHEIM, Rudolf (1904) , *Arte e percepção visual : uma psicologia da visão criadora*; trad. Ivonne Terezinha de Faria. 8a ed, São Paulo : Livraria Pioneira Editora, 1994.

BENEDETTI, A, *Norman Foster*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1996.

BLANCO, Paloma, *Explorando el terreno. In Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción direta*. A.V.V. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas (2002), *Estética Relacional*; trad. Denise Bottmann, São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUREN, Daniel, *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos*, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

EISENMAN, Peter, *Moving arrows, eros and other errors*, *Arquitectura*, n. 270, Madrid, jan./fev. 1988.

JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, TASCHEN, 2009

KRAUSS, Rosalind (1977), *Caminhos da escultura moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon (1997), *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, trad. de Jorge Menna Barreto. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne (1994), *Mapping the terrain: new genre public art*. USA: Bay Press, 1996.

MADERUELO, Javier, *Arte Público: naturaleza e ciudad*, Madrid: Coleção Ensayo, Fundación César Manrique, 2000.

MONEO, Rafael (1992-95), *Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos*, trad. Flávio Coddou, São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MONTANER, Josep Maria, *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada, arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001.

O'DOHERTY, Brian (1976), *No interior do cubo branco : a ideologia do espaço da arte*, trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo : Martins Fontes, 2002.

SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Eduardo Souto de Moura*, Lisboa: Fundação Banco Comercial Português, 1998.

SIZA, Álvaro , *Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 1998.

SMITHSON, Robert, "Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson [1970]", In: FERREIRA, Glória, COTRIN, Cecília (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Arquitectura e Vida, Álvaro Siza Vieira, nº 10, Maio de 2004

Catálogo «*Cá Fora: arquitectura desassossegada*». Eduardo Souto de Moura , Angelo de Souza 2008.

El Croquis, Álvaro Siza ,1958-2000. Nº 68/69, 1994.

Jornal Público, P2, 27-09-2008.

J.A., Ser Populista, Jan. Fev. Mar. 2009, nº 234.

Web Sites:

<http://www.bijari.com.br/>

<http://www.eumed.net/rev/turydes/01/mmw.htm>

http://www.thelandfoundation.org/?About_the_land

<http://naturezasurbanas.wordpress.com>

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4531669.stm>

Créditos de imagem

- Fig.1 O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do espaço da Arte. SP: Martins fontes, 2002, trad. Carlos S. M. Rosa p. 07
- Fig. 2 O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do espaço da Arte. SP: Martins fontes, 2002, trad. Carlos S. M. Rosa p. 12
- Fig.3 http://www.metapedia.com/wiki/index.php?title=Image:Old_moma.jpg
- Fig.4 <http://oaj.oxfordjournals.org/content/30/2/233.extract>
- Fig.5 Tiago Atalaia - Arquivo pessoal
- Fig.6 http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holocaust_Memorial_Berlin.JPG
- Fig.7 Foto de Konstantin Schäfer
<http://nnoborigin.deviantart.com/art/Holocaust21867296?q=boost%3Apopular+in%3Aphotography%2Farchitecture%2Fexterior+holocaust+berlin&qo=88>
- Fig. 8 <http://bombsite.com/issues/42/articles/1605>
- Fig. 9 Foto de Aleksandra_Gasecki <http://amelia-a.deviantart.com/art/wavy-concrete-blocks98567206?q=boost%3Apopular+in%3Aphotography%2Farchitecture%2Fexterior+holocaust+berlin&qo=130>
- Fig.10 Tiago Atalaia - Arquivo pessoal
- Fig.11 Tiago Atalaia - Arquivo pessoal
- Fig.12 Tiago Atalaia - Arquivo pessoal
- Fig.13 Foto de João Menéres
http://grifoplanante.blogspot.com/2009_04_01_archive.html
- Fig.14 Tiago Atalaia - Arquivo pessoal
- Fig.15 SIZA, Álvaro Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Eduardo Souto de Moura, Lisboa, Edição realizada com o patrocínio de Fund. Banco Comercial Português, 1998 p. 35
- Fig.16 <http://www.flickr.com/photos/chilcott/1375269813/in/photostream/>
- Fig.17 http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz12-1-07_detail.asp?picnum=5
- Fig.18 http://www.fotolog.com/flaneur_vert/25653375
- Fig.19
http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/2007_05.html
- Fig. 20 <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>
- Fig. 21 Foto de David Aschkenas (1985) <http://www.drawingontheland.com/?p=2724>

- Fig. 22 Foto de Luís Ferreira Alves <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/destaque/>
- Fig. 23 Foto de Luís Ferreira Alves <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/destaque/>
- Fig. 24 Foto de Tatiana Telink <http://oquetornaavidaincrivel.zip.net/>
- Fig. 25 Foto de Luís Ferreira Alves <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/destaque/>
- Fig. 26 Foto de Thomas Stellmach
<http://www.flickr.com/photos/7179900@N05/2902876321/>
- Fig. 27 Catálogo «Cá Fora: arquitectura desasossegada». Eduardo Souto de Moura ,
Ângelo de Sousa Editor : 90 GRAUS , 2008. P. 28
- Fig. 28 Eduardo Souto de Moura 2008, Edição e Artes gráficas: Caleidoscópio, 2008,
p. 82
- Fig. 29 <http://blogs.myspace.com/discordia16>
- Fig. 30 <http://www.sarahbrowne.info/writing.html>
- Fig. 31 <http://naturezasurbanas.wordpress.com>
- Fig. 32 <http://cvc.cervantes.es/artes/freshlatino/03/jardim.htm>
- Fig. 33 <http://cvc.cervantes.es/artes/freshlatino/03/jardim.htm>
- Fig. 34 <http://naturezasurbanas.wordpress.com>
- Fig. 35 <http://naturezasurbanas.wordpress.com>