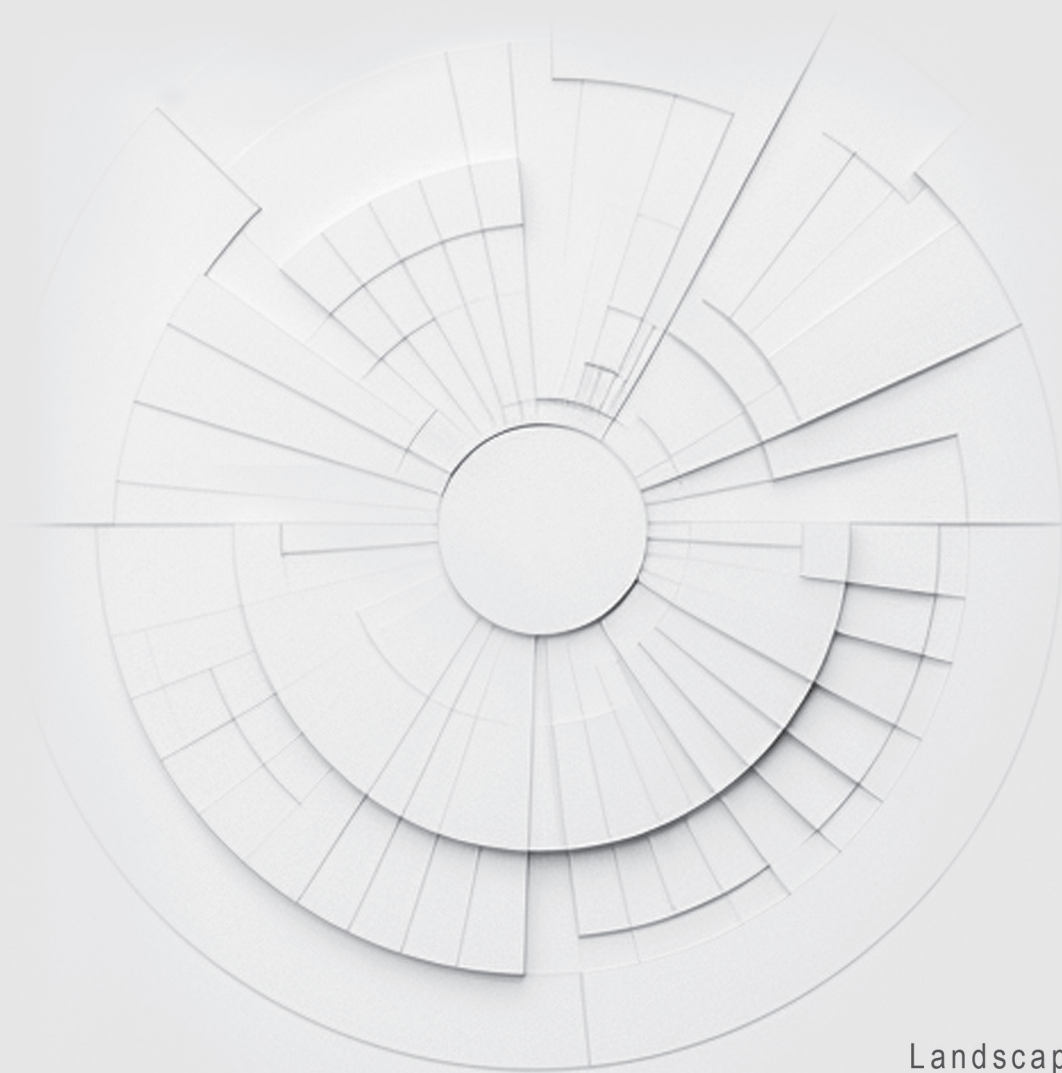


PAPEL CRÍTICO 2010-2020

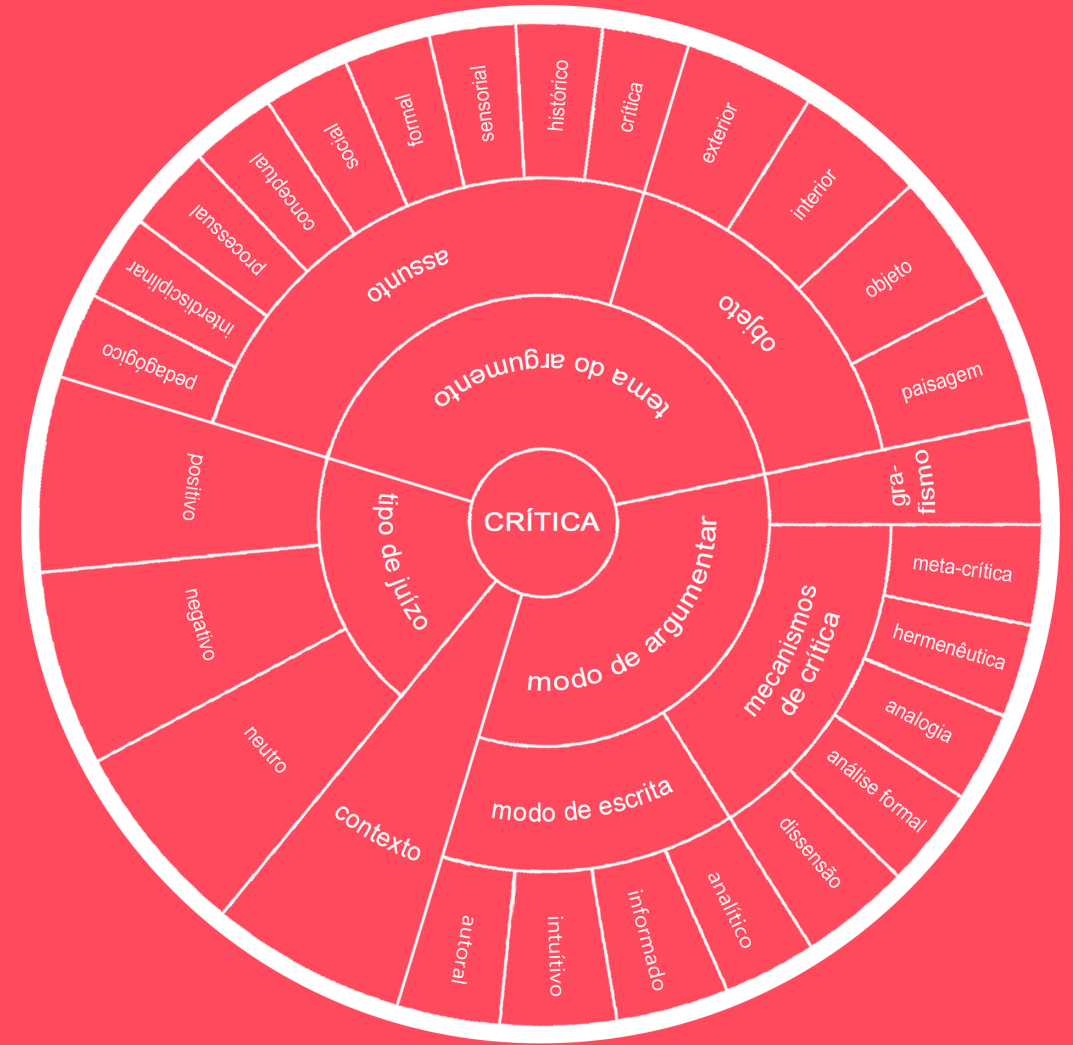
Textos de
alunos de
Arquitetura



Landscape,
Heritage and
Territory
collection

Coleção de
paisagem,
património e
território

Nuno M. Sampaio (coord.) / Inês Q. Barros (conc.)



O presente título é um catálogo de textos escritos pelos alunos do 5.º ano no âmbito da unidade curricular “Crítica da Arquitetura Contemporânea”, lecionada no Mestrado Integrado em Arquitetura (MIARQ) da Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAAD). A maioria dos textos refere-se à experiência pedagógica implementada por Nuno M. Sampaio, entre os anos letivos de 2012-13 e 2020-21. A compilação inclui também textos dos anos letivos 2009-10, 2010-II e 2015-16, lecionados por Bruno Baldaia e José Capela. Deste modo, procura-se deixar documentada parte do património de uma década de ensino deste campo da arquitetura no MIARQ.

A coleção Paisagens, Património e Território promove a publicação de textos nas linhas de investigação, ensaios e catálogos, sob a chancela do Lab2PT, com o objetivo de auxiliar a circulação e divulgação de produção científica de excelência dentro das áreas abrangidas pela unidade de I&D – Arqueologia, Arquitetura e Urbanismo, Design, Geografia, Geologia, História e Artes Visuais.

Papel Crítico
2010-2020
Textos de
alunos de
arquitetura

01	Nuno M. Sampaio	Nota introdutória	7
	Inês Q. Barros	Topografia de página e coreografia do livro	10
02	Catálogo de Textos		
	Luís Esteves	“A Grandeza, ou o Problema do Grande”	16
	Luís Esteves	A Casa António Carlos Siza	17
	Joana Gonçalves	Renzo Building Workshop	20
	Pedro Carneiro	De Inuit a In-útil	24
	Carolina Teixeira	A Alegoria da Bouça	30
	Miguel Pinto	Sentido de Continuidade	36
	Pablo Ferrera	Sobre los Desplazamientos Semânticos	42
	Daniel Fraga	Montus de Vigo/Acrópole e a perenidade das coisas	46
	Pedro Bastos	A irreversibilidade do espaço organizado	56
	Ana Pinho Ferreira	Máquina do Prazer	59
	Ana Rita Ferreira	Heterotopia Espacial: Prada Transformer	64
	Irene Campainha	“És um escravo nobre ou um servo inteligente?”	68
	João Cardoso	As aberturas pedagógicas da EAUM	72
	Patrícia Garcês	Dupli-cidade do espaço doméstico	78
	Nuno M. Sampaio	<i>Outros Anos</i>	83
	Bruno Baldaia	<i>Saber Relacionar é Ver Mais</i>	84
	David Bouza Fachar	<i>Casa en Corrubed (1996-2002)</i>	86
	Ana Menino	景觀 / Landscape / Landschaft / Paisagem	89
	José Capela	<i>A crítica, nas suas várias vias, tem como vocação última uma definição de “arquitetura”</i>	91
	Tiago Teixeira	<i>Contra a Definição da Arquitetura</i>	93
	Nuno Carvalho	“Adeus à Linguagem”	98
	Nuno Sampaio	Atmosfera do espaço	104
	Gent Shehu	The Paradox of Emptiness	109
	Eduardo Lopes	A percepção súbita do que nos transforma	114
	Cristiana Vasquez	Arte della critica, critica dell’arte	120
	Sarah Al Shrbaji	A Semi-Detached Critical Act	124
	Federica Santamaria	Lettere o disegni, a chi la precedenza?	130
	Amer Obied	Upper Lawn Pavillion by the Railway	134
	Ghadeer Hummeid	The Topographic Map of Criticism and Design	138
	Vinicius Zanluti	Arquitetura, Crítica e Comunicação	143
	Álvares Araújo	Plataforma	148
	Carolina Couto	“Il bello i el diritto al bruto”: A forma como veículo de pedagogia	152
	Luís Lemos	XS, S, M, L, XL	156
	Francisco Gerós	Projeto como ficção	162
	Raúl Soler	Sin título	166
	Hélder Oliveira	Arquiteto sem Projeto	174
	Isidro Covas	A desmaterialização da Arquitetura	178
	Filippo Ambrosini	Against no interpretation	183
03	Lista de ex-alunos		190

NOTA INTRODUTÓRIA

Papel Crítico é um catálogo de textos produzidos pelos estudantes que frequentaram a unidade curricular (UC) “Crítica de Arquitetura Contemporânea” integrada no 9º Semestre, do *Mestrado Integrado em Arquitetura* (MIARQ), da EAAD, que lecionei no período compreendido entre os anos letivos de 2012-13 a 2020-21, com exceção do ano letivo de 2015-16. Para além dos textos que decorreram da prática pedagógica que desenvolvi com os alunos nesses anos – a principal matéria de *Papel Crítico* –, o presente título mostra também, ainda que sumariamente, a perspetiva da UC quando foi lecionada pelos meus colegas Bruno Baldaia, antes de mim, entre 2009-10 e 2010-2011, e José Capela, em 2015-16. No seu conjunto, o catálogo torna-se, assim, também, numa compilação de textos que testemunham uma década de ensino da Crítica no MIARQ, e de reflexão sobre os seus possíveis sentidos.

A PRÁTICA PEDAGÓGICA: “CRÍTICA DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA”

Quando em 2012-13 assumi a leção da UC, já existia um programa elaborado pelo Bruno Baldaia, descrito por ele no texto aqui apresentado na página 84: “Saber relacionar é ver mais”. Como pressuposto seu, que subscrevi, o objetivo da UC deveria ser algo mais do que procurar formar arquitetos-críticos, ou relatar, mapear e historizar, a Crítica enquanto subdisciplina da Arquitetura. Esse algo mais, para Baldaia, significou colocar o objeto de análise em ‘crise’, para poder ser reequacionado criticamente. Apesar de não partilhar o ponto de vista *tafuriiano* sobre o ‘a submissão da disciplina a um estado permanente de crise’, ao pôr em prática ferramentas de ensino similares às propostas pelo Bruno, rapidamente concluí que existiam objetivos pedagógicos mais prosaicos, mas talvez mais radicais hoje em dia. Refiro-me ao objetivo de capacitar os alunos para desenvolverem pontos de vista críticos próprios – opiniões – fundamentados em argumentos sólidos, sustentados pela análise, pela comparação e pelo exercício da lógica, promovendo a construção de um pensamento autónomo, que vá além da generalidade, do preconceito ou da mera descrição. Ler, interpretar, debater, argumentar e escrever, num ciclo contínuo, tornou-se primordial.

Cada aula tipo funcionou da seguinte maneira: previamente em casa os estudantes leram um texto crítico; esse texto foi posto à discussão no início da aula motivando perguntas como: “Por que razão escreveu o autor aquele texto (onde quis ele chegar)?” De acordo com as repostas dos alunos e o carácter dos textos lidos, formaram-se novas perguntas mais precisas e pequenas. Posteriormente, em cada aula, os alunos fizeram duas apresentações críticas a partir de objetos selecionados por eles, novamente sujeitas a um processo de debate.

Nestes dois momentos, através de um processo de ensino dialógico, o papel do docente foi mais o de mediador, estimulando o debate, do que o de professor, expondo a matéria. Para tal, raramente demonstrou a sua opinião, encorajando os alunos a não terem medo de errar. A “qualidade” das opiniões, isto é, a validade dos juízos, dependeu mais da consistência dos argumentos e da factualidade das premissas do que do seu pronunciamento como ideias verdadeiras ou falsas.

Os textos analisados situaram-se temporalmente entre a crítica à Arquitetura Moderna da década de 1960 e a reação mais recente à pós-criticidade do início do século, mantendo, na sua essência, a lógica inscrita nos textos do programa pré-existente, onde cada um se referia ao uso privilegiado de uma ferramenta de crítica: ‘Dissensão’, ‘Análise Formal’, ‘Analogia’, ‘Alusão’, e ‘Hermenêutica’. A primeira como forma de encorajar a construção do juízo, a segunda como processo de compreensão material do objeto, a terceira e a quarta fomentando a descoberta de relações entre objetos materiais ou imateriais, e a quinta mostrando a interpretação – subjetiva – do crítico. Posteriormente foram debatidos outros textos que não foram propostos como exemplos de ferramentas de crítica, mas antes como processos de indagação do sentido da própria crítica: pode esta existir prescindindo da existência de um objeto previamente elaborado? Pode esta existir prescindindo do discurso oral ou escrito, materializada na forma de imagens ou projetos?

Os textos dos alunos aqui apresentados respondem a enunciados que propõem a utilização das mesmas ferramentas experimentadas na leitura dos textos discutidos em aula. O último texto, designado “Meta-crítica”, respondeu a enunciados diferentes em cada ano, abordando sempre o sentido e a pertinência da crítica, com o objetivo de fundamentar as ideias através da própria exposição de formas de crítica

O LIVRO: *PAPEL CRÍTICO*

A conceção de *Papel Crítico* surgiu a partir de um projeto que teve como objetivo a classificação dos textos e a quantificação tipificada das repostas dos alunos, envolvendo a Inês Q. Barros enquanto bolsista e coautora do livro. Estabelecemos critérios para a escolha dos textos e um processo para a sua categorização, que foi sendo proposto pela Inês com base nas características do programa e na diversidade de repostas oferecidas pelos alunos. O design gráfico foi definido em coerência e em simultâneo com o processo de categorização dos próprios textos. Esta categorização pode ser entendida como um desafio para o leitor, pois também ela, ao decorrer de uma interpretação, está sujeita à crítica.

A seleção dos textos procurou basear-se, sobretudo, em critérios de diversidade, como o tipo de objetos considerados, o tipo de argumentação ou o estilo de escrita. No entanto muitos outros textos poderiam ter sido incluídos nesta compilação, não o tendo sido por

razões de coerência do livro enquanto objeto.

Os textos aqui expostos são da autoria de estudantes do 5.º ano; não podendo ser entendidos de outra forma. Transmitem, frequentemente, aquele tipo de ingenuidade que é próprio da idade e do momento. A nossa vontade de manter a genuinidade dos textos interrogou-nos quanto ao processo da sua edição. Embora o primeiro impulso tenha sido o de praticamente não os alterar, rapidamente percebemos que o conjunto ecoava de forma demasiado dissonante. A solução encontrada consistiu em procurar um equilíbrio entre manter a escrita o mais fiel possível ao original e permitir a fluidez da leitura.

SITUAÇÃO CRÍTICA

Papel Crítico foi editado com três anos de atraso relativamente ao último ano letivo aqui mostrado. Este atraso deveu-se a um conjunto de percalços que o processo de edição sofreu. Curiosamente, contudo, a data do último ano registada no livro, 2020-21, coincide com a data do último ano em que foi possível realizar a UC segundo os moldes descritos. A partir daí, independentemente do grau de interesse ou empenho dos alunos em cada ano, estes deixaram de ter disponibilidade para ler regularmente. Mesmo tendo existido alguns bons textos escritos, o debate esmoreceu por completo. Em 2023-24, tive de assumir o papel do professor expositor, ocupando assim o tempo da aula.

Se não quisermos fingir não saber, sabemos que a capacidade de concentração dos alunos está em completa desaceleração, e que a capacidade reflexiva acompanha esse processo. Se quisermos saber, também sabemos que é quase certa a influência da digitalização da vida neste processo regressivo, conforme muitos estudos já demonstraram. Se a Universidade deveria ser o último reduto onde ainda se cultiva a capacidade de pensar a sério, com o uso dos neurónios que a evolução da espécie nos ofereceu, observo, porém, que o pensamento provavelmente dominante é o de procurar o remédio com mais veneno: deixar correr o vento no sentido em que ele sopra. Perante este cenário, duas perguntas emergem: vale a pena resistir? Se vale a pena, de que forma?

Por fim gostaria de agradecer a três pessoas: à Inês Barros, pela sua capacidade inventiva e disponibilidade para trabalhar fora do período da bolsa; ao João Xavier, pela sua paciência e ajuda na resolução dos problemas gráficos que surgiram na parte final; e à Sandra Barbosa, pela sua competência e total disponibilidade para responder às minhas intermináveis perguntas, por mais ocupada que estivesse. Finalmente, ao Lab2PT pelo apoio e financiamento.

Nuno M. Sampaio
Novembro 2024

TOPOGRAFIA DE PÁGINA E COREOGRAFIA DO LIVRO

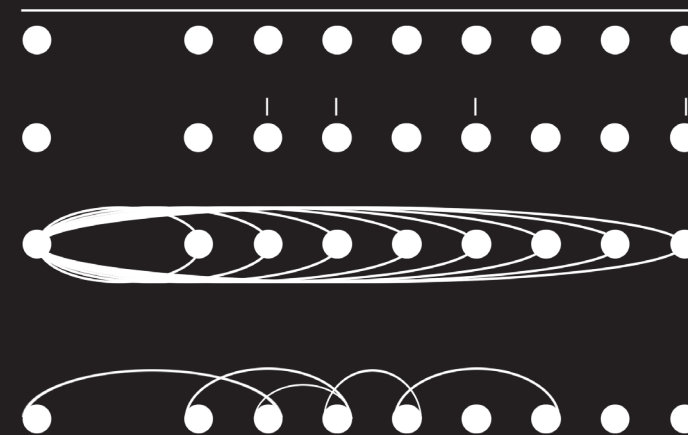
Inerentemente, um catálogo refere-se a algo outro - é um agente de hiperligação, remetente a referências que lhe são exteriores. É uma representação de vários objetos, categorizados de modo a facilitar a compilação e acesso a uma obra ou um conjunto de obras. Considerese então um catálogo como uma cartografia, como um guia que ajuda a navegar.

Para pensar um catálogo de crítica, impera não apenas mapear os textos que o populam, mas também mapear a matéria da crítica. É desse esforço que nasce o organigrama apresentado na primeira página deste livro: moldado pela vontade de transparência metodológica, é fruto de uma análise profunda dos textos da disciplina de “Crítica da Arquitetura” e da classificação dos contextos e dispositivos argumentativos neles encontrados.

Dessa categorização surge um conjunto de símbolos, aos quais, a cada, é atribuída uma posição de página e uma forma. O leitor é levado a retornar frequentemente aos símbolos mapeados, até que os internalize como gatilhos mnemônicos, a ponto de conseguir criar a sua própria coreografia de leitura. Esses gatilhos mnemônicos, aos quais aqui se chama de topografia da página, orientam o movimento do caminante, possibilitando leituras de inúmeras torções, croporais e conceptuais. Como bússola, encontra-se neste dispositivo uma cábula, passível de ser utilizada como marcador de livro e como bengala de navegação simbólica. Esta cartografia implica um conjunto de coreografias únicas e a sua estrutura aberta permite uma exploração contínua e interativa, onde novas conexões e significados não previstos poderão e deverão surgir.

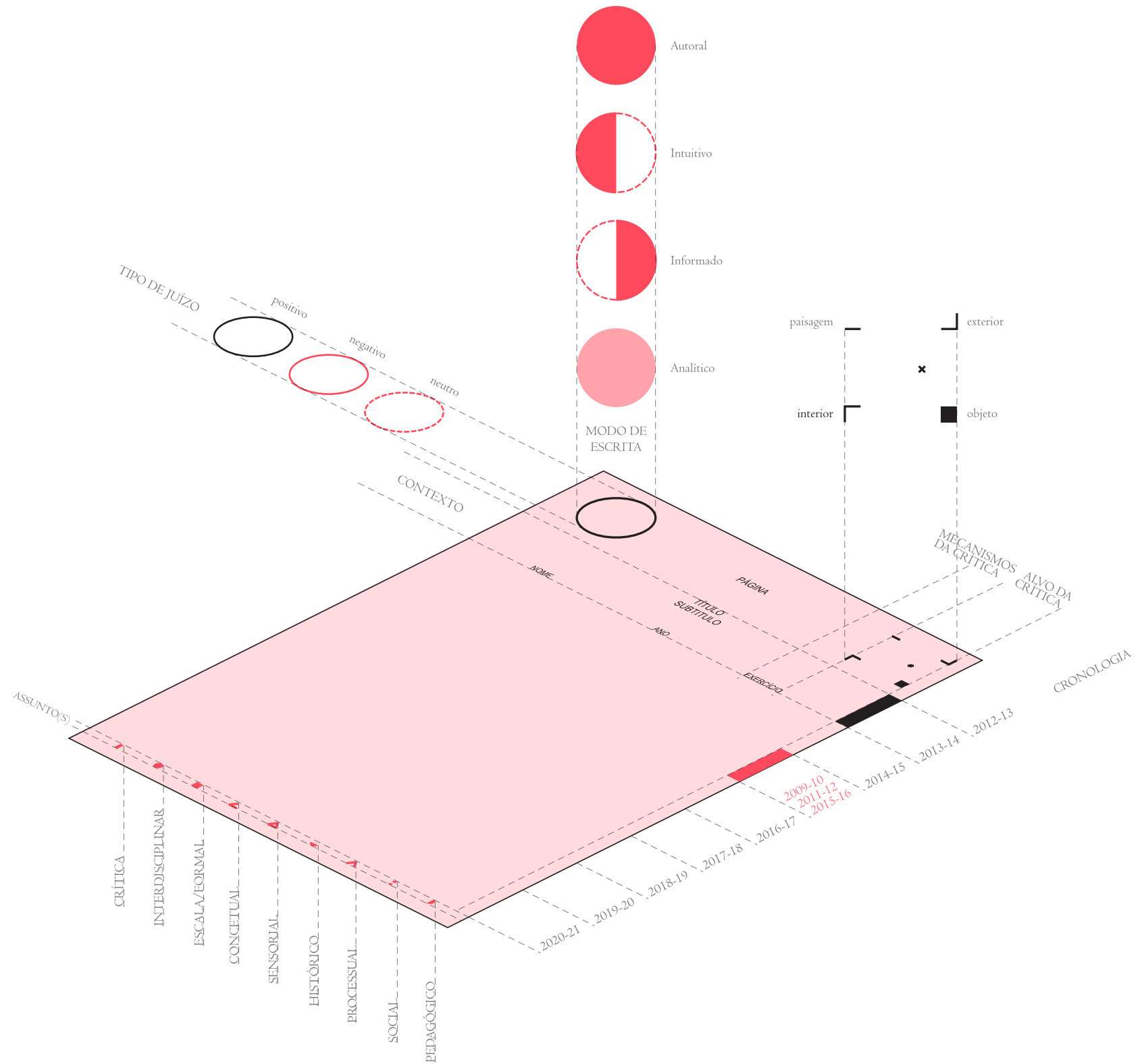
Assim centra-se este objeto em dois esforços fundamentais: a topografia de página e a coreografia do leitor. Pensando a crítica através da espacialidade do catálogo, e após o seu entender como necessariamente cartografico, usa-se o livro como topologia linguística, ressoando a sua espacialidade por entre a do pensamento, e dotando a sua percepção de uma participação ativa na moldagem de significância da crítica.

COREOGRAFIAS DE LEITURA / CATÁLOGO DE CRÍTICA



Inês Q. Barros
Agosto 2024

Topografia de página





“A GRANDEZA, OU O PROBLEMA DO GRANDE”*



Luís Esteves

2012-13

Dissensão

Procuramos descobrir o que significa um determinado lugar. Observamo-lo de longe e depois contornamo-lo. Entramos. Percorremos o seu interior; as coisas soam.

A negação da expressão arquitectónica em si mesma – sem princípio, sem experiência, sem tempo nem lugar, sem memória nem fim – ou a sua interpretação não estabelecida a partir da relação do sujeito com a envolvente, não garante a plena consciência, no tempo e no espaço, do homem no seu corpo.

Desenvolvo a convicção de que a arquitectura se constrói através de um processo que promove a interacção e o encontro enquanto cumpre a sua função pragmática, no sentido em que responde ao seu contexto como expressão natural de uma sociedade, histórias ou enquadramentos políticos e, adopta uma linguagem pura.

O texto *A Grandeza*, ou o *Problema do Grande*, de Rem Koolhaas, descreve uma realidade completamente iconoclasta.

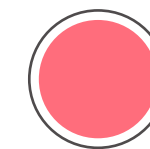
Tenho, como linha condutora reflexiva, uma arquitectura orientada, não apenas pela sua representação e tamanho, mas por um processo de revelação maior, onde temas como forma, espaço ou escala tendem a associar-se para construir diferentes relações. Distancio-me, por isso, da posição teórica presente no texto objecto de dissensão.

Os movimentos de profundidade ou a articulação de sinais estimulam e estabelecem novas leituras que definem a nossa percepção. O chão e tudo o que o nos circunda e envolve é percebido através da experiência do nosso corpo. “(...) A Grandeza é incapaz de estabelecer relações (...)”.

* - Este título é uma citação do título do texto de Rem Koolhaas “Bigness or the Problem of Large”, publicado no livro *S, M, L, XL* em 1995.



A CASA ANTÓNIO CARLOS SIZA



Luís Esteves

2012-13

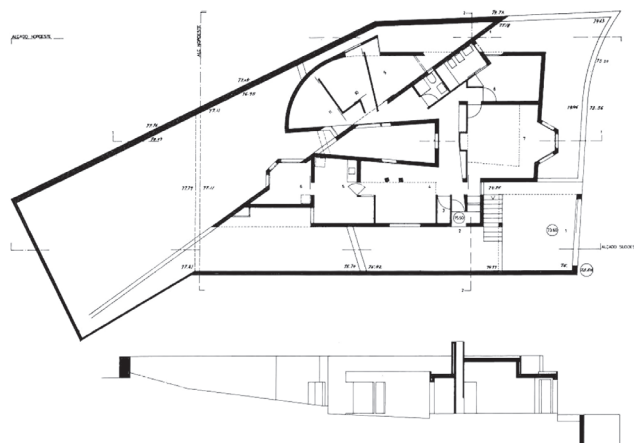
Análise Formal

Junto à rua, a casa espreita por detrás de um muro que a contém. Há uma certa liberdade na organização formal da casa António Carlos Siza: vários elementos emergem. No entanto, desenvolvida em relação à geometria do terreno, a casa mantém-se agarrada àquilo que a definiu desde o início – o muro. A partir deste princípio, e pegando na única estrutura urbana presente naquele terreno, o muro de vedação ergue-se de um lado até à altura do edifício e, transversalmente, atravessa o lote, penetrando a casa e combinando com ela a lógica convencional do seu programa¹. O eixo diagonal e a casa entrosam-se. A parede é uma linha contínua que liga as duas alas da casa e estabelece o contacto entre o edifício e a envolvente. Estruturas lineares e curvas completam o conjunto. Aproveitando alinhamentos e explorando perspectivas, articulam-se interstícios, abre-se um pátio – fragmentam-se as formas na possibilidade de construir relações. Proporções tensas e alinhamentos visuais cruzados associam compartimentos à partida não relacionados permitindo ao observador ver através de espaços interiores e exteriores (sendo a relação entre sala de jantar e zonas de dormir um dos casos mais paradigmáticos desta construção). O muro de contorno, à partida reduzido, dá espaço à arquitectura e demonstra interesse na diferença entre interior e exterior, ao reconhecer a dimensão social e cultural da parede².

A casa António Carlos Siza possui um sistema construtivo simples³. O material de acabamento único, um reboco de cor ocre, foi também resposta à escassez de meios. Aplicou-se um sistema de muro duplo de tijolos perfurados, o muro interior é contíguo e delimita os espaços; uma câmara-de-ar separa-o do muro exterior. Adequando-se à forma da própria planta, os dois panos de parede descolam-se de si próprios, cumprindo a geometria do conjunto e afirmando-se como elementos plásticos autónomos. Esta possibilidade permite realizar com relativa facilidade os ângulos agudos e as torções que definem este projecto.

Tafari contribuiu para a compreensão desta casa ao desenvolver a ideia de “unidade do descontínuo” a propósito das relações entre as partes que a definem. Aproximando, por isso, a sua definição, a um elemento construtivo de colagem e montagem, feito a partir da exploração de planos ordenadores que unem elementos, permitindo que cada área do edifício adquira o seu próprio carácter. Neste sentido,





a linha transversal que atravessa todo o lote prova que a casa, embora privilegie processos de ligação, mantém uma atitude formal fragmentária. Isto é, sobressaem as relações mais do que as próprias formas. Associando esta definição a um conteúdo social mais abrangente:

“Tal como é, tal o homem organiza o seu espaço; a um indivíduo e a uma sociedade em equilíbrio correspondem um espaço harmónico; a um indivíduo e a uma sociedade em desequilíbrio corresponde a desarmonia do espaço organizado. A forma criada pelo homem é prolongamento dele – com as suas qualidades e com os seus defeitos. Todo o homem cria formas, todo homem organiza o espaço e se as formas são condicionadas pela circunstância, ou ainda, a organização do espaço sendo condicionada é também condicionante.”⁴

Neste sentido, se a arquitectura portuguesa resulta de uma condição de cruzamento, também se encontra recorrentemente, através da concretização das ideias de Álvaro Siza, o hábito de criar tirando partido das circunstâncias que definem os lugares em que trabalha.

Gradualmente absorvidas e interpretadas – também através do gesto de desenhar –, aponta-se a casa António Carlos Siza como exemplo natural desta especificidade. É esta capacidade de “tudo incluir no desenho, de tudo tomar como estímulo”⁵, que define e qualifica a especificidade desta casa e que define a sua Arquitectura.

1 - Sala de estar e de jantar, cozinha, despensa, zona de serviço, quatro dormitórios e dois sanitários.

2 - Como interpretava Loos, “toda a parede tem duas faces, uma privada e outra pública”.

3 - O sistema estrutural é baseado no modelo corrente de pilares, vigas e lajes em betão armado.

4 - TÁVORA, Fernando (2008). *Da Organização do Espaço*. 8.ª Edição, Porto: FAUP publicações, p. 73

5 - VIEIRA, Álvaro Siza, (1983). “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 51, p. 18



RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP



Joana Gonçalves

2012-13

Análise formal

O *Zentrum Paul Klee*, da autoria do atelier Renzo Piano Building Workshop, tem uma localização muito particular em relação à cidade de Berna. Desde a paragem do eléctrico, vindo do centro da cidade, o visitante ladeia o cemitério onde Paul Klee se encontra sepultado, sem chegar a vislumbrar os volumes do edifício, e é gradualmente introduzido num percurso fronteiro à auto-estrada, da qual a sua fachada principal é apenas apreensível por segundos. (Fig. 1)

Encastrado na paisagem, prolongando o desenho das leivas aradas, o edifício surge como uma peça de *Land Art* que se abre sobre a cidade. A implantação orgânica remete-nos para uma relação de proximidade com a Natureza, mas, tal como em *Grünes Gelände* (Terreno Verde - 1938), de Paul Klee, a aproximação à paisagem não é literal, fugindo do imaginário pré-concebido, transmitindo a energia do lugar, numa espécie de experiência da paisagem no tempo. (Fig. 2)

O edifício surge como uma cadência sobre a paisagem. Através da repetição de elementos simples da composição, obtém-se um ritmo em constante mudança. Na obra de Paul Klee isso é visível, por exemplo, no seu projeto *Alter Klang* (Som Antigo - 1925), inspirado na musicalidade de uma fuga, transposta para uma variação ritmada de cores e formas simples. No *Zentrum Paul Klee*, a repetição do elemento estrutural em aço, aproximando-se e afastando-se gradualmente do terreno, impõe esse variante ritmo de aproximação à natureza envolvente, permitindo leituras diversificadas do conjunto através do tempo. (Fig. 3)

Esta relação com a paisagem é um tema constante do projecto, daí a determinação do arquitecto em manter os campos de cereais da envolvente, com as suas texturas e tonalidades cambiantes, em vez de um parque “verde chic”, como lhe chamou Renzo Piano. Conforme circundamos o edifício, somos convidados a apreciar a forma como a natureza, ainda que artificializada, se apropria da construção e vice-versa, numa versão real de *Stil der Kairouan* (No estilo de Kairouan - 1914), com a sua matriz de parcelas e matizes. (Fig.4)

No entanto, Renzo Piano parece tentar trazer também para o seu projecto a máxima de Paul Klee: “O visível é apenas um exemplo isolado... e outras verdades latentes estão em maioria”. Ao ocultar grande parte das áreas programáticas do edifício, como, por exemplo, o auditório num piso subterrâneo, a escala visível deste diminui consideravelmente e, à distância da cidade, por entre os campos de cereal e os fardos cilíndricos, parece ainda mais dissimulada.



Figura 1

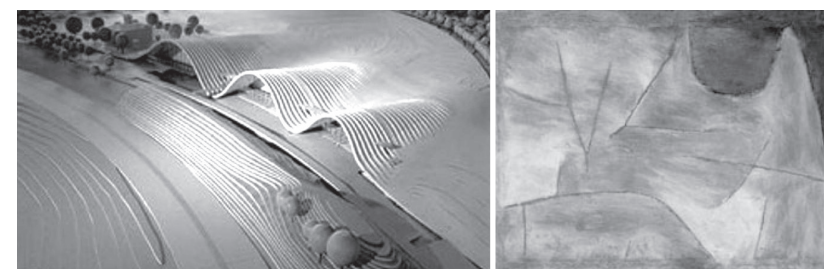


Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5

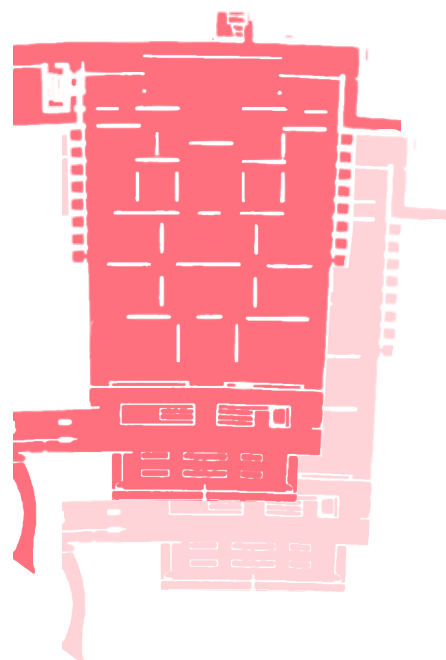
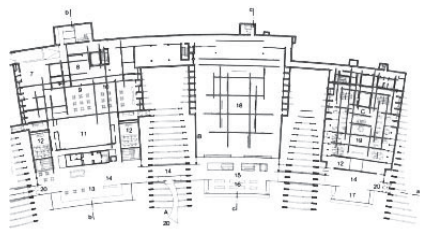


Figura 6



Figura 7

A aparente naturalidade da forma, com predominância da linha curva, é constantemente confrontada com a geometria de uma matriz ortogonal, sendo desse confronto que nasce o espaço interior. Esse desenho rigoroso que compatibiliza geometria e sensibilidade, sem nunca deixar de ser flexível, é não só visível na planta de coberturas, na intersecção entre as texturas do terreno e a textura da nova matriz do edifício, como também se revela uma constante no interior das três colinas de aço e vidro que o compõem, tanto na sua leitura em planta, como em corte. Tal como em *Rote und weisse Kuppeln* (Cúpulas Vermelhas e Brancas - 1914), a verdade da forma é sempre orientada por uma matriz geométrica clara. (Fig. 5)

Mas, ainda assim, o espaço interior é aberto, de grande flexibilidade. A arquitectura é reduzida ao mínimo, com paredes brancas, estrutura metálica aparente e soalho em carvalho, procurando uma posição de neutralidade perante a obra de arte, pois, como argumenta Renzo Piano, “a obra de arte é o centro, o verdadeiro intérprete do espaço”. Na sala de exposições, as paredes suspensas do tecto, onde se expõem as cerca de 4000 obras de Paul Klee, são móveis, permitindo uma infinita variação do desenho e da distribuição interior. O projecto é de baixa definição, diagramático, aberto à apropriação. Modesta e directa como a obra de Paul Klee, com os seus diagramas quase infantis, como *Insula Dulcamara* (1938) e *Vorhaben* (Intenção - 1938), o utilizador sente-se só, no labirinto da obra de arte. (Fig. 6 e 7)

Sobretudo, o desenho do edifício, simultaneamente expressivo e subtil, com as suas linhas sensuais, consegue o objectivo de provocar sensações no utilizador, uma experiência única. Tal como o artista, o arquitecto parece mais interessado, não no resultado final, na forma estática e acabada, mas na experiência sensorial e no infundável processo de se tornar em algo. Como disse Paul Klee, “um desenho é simplesmente uma linha que foi dar um passeio”.



DE INUIT A IN-ÚTIL



Pedro Carneiro

2012-13

Analogia

O presente ensaio propõe-se expor a relação entre a tradição setentrional da cultura *Inuit* – que, há mais de 5000 anos, habita e sobrevive em condições extremas de temperaturas baixas – e a recente apropriação de um dos modelos habitacionais associados a essa cultura: o igloo (palavra *Inuit* para “casa de neve”) – para a construção no paradigma actual de expressão capitalista. No título, aventuro uma classificação que reforça com, o hífen, a falta de eficácia dessa adaptação, afastada dos princípios úteis ou funcionais para os quais os igloos, ao longo de toda a cultura dos povos do Ártico, serviram.

Os *Inuit* foram uma comunidade cujo principal meio de subsistência, ao longo da História, foi a pesca e a caça. Distanciando-se de centros populacionais maiores, inúmeras expedições passavam metade do ano longe de casa durante o Verão, onde residiam normalmente no semestre mais quente. O motivo era obter matérias para que pudessem armazenar comida, ferramentas e peles de animais para o crescimento da comunidade, incluindo o aumento do número de tendas. A tenda era o abrigo do frio, das ameaças ambientais e animais durante o Verão e, portanto, a imagem que correntemente se tem dos *Inuit* a viverem em igloos não é totalmente verdadeira. Isso só acontecia como resposta à necessidade de habitação nómada das expedições inverniais.

O igloo era tradicionalmente um objecto semi-esférico, com uma entrada feita por um túnel comprido e baixo, cujos elementos construtivos eram blocos de gelo extraídos de maciços de neve, que, por força de uma sujeição a maior compressão e compactação, eram sólidos e resistentes. Empilhar os blocos segundo um aparelho convencional demoraria a um *Inuit* aproximadamente 10 minutos a edificar um igloo. A sua breve construção garantia protecção das intempéries, mesmo que estas surgissem subitamente. Para além das intempéries, também o frio e a exposição a ameaças predatórias eram atenuadas através da cuidada racionalização do espaço interior.

A redução da área ao mínimo necessário para cada família, associada à vedação das juntas entre blocos com neve e à forra interior com materiais de elevada absorção térmica (como peles de animais), possibilitavam o controlo térmico do igloo, por não permitir a evasão do calor proveniente dos candeeiros de óleo ou do corpo

dos habitantes. A temperatura dentro de um igloo, num cenário ideal, superaria a temperatura exterior em 40°C. Apesar de tudo, estaria perto dos 0°C.

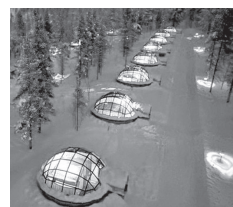
O interior também era pensado para manter afastados animais invasores durante o sono. O seu desenho era feito em patamares: o mais alto e mais afastado da entrada era utilizado para dormir e, assumindo o último degrau como um fosso no final do túnel, os *Inuits* podiam usufruir de noites de repouso, livres da preocupação de acordar na boca de um urso. O fosso, por sua vez, também contribuía para o controlo térmico, porque o ar mais quente é mais leve e mantém-se acima do ar de temperatura mais baixa. A descida necessária para sair ou entrar no igloo transformava-se, por isso, numa comporta do calor, ao impedir a sua fuga através de um sistema natural. É notória a simplicidade aparente da concepção de um igloo face ao número de fenómenos que controla.

Pertencendo o elemento construtivo base à proximidade imediata, o objeto torna-se indistinguível do contexto da implantação, possuindo, por isso, em alguns casos, a camuflagem suficiente para a protecção contra predadores dos habitantes da construção. Isto torna o desenho do fosso e dos patamares parte opcional do desenho da habitação – não eram regras rígidas e obrigatórias para todos os igloos.

O igloo “representa” o expoente máximo do regionalismo crítico. É interessante entender como a crítica pós-moderna – que o regionalismo crítico faz ao modernismo – acaba por estar materializada na arquitectura vernacular dos igloos: o branco da habitação *Inuit* no Ártico é gritantemente diferente do branco do edifício modernista na Europa, apesar de eu reconhecer a ligeireza desta comparação. Este tipo de habitação/abrigo temporário é mais um exemplo de resposta tradicional e cultural da arquitectura aos requisitos habitacionais básicos. No entanto, é particularmente fascinante por se situar em condições ambientais extremamente agressivas – as mais agressivas na Terra, onde nem as mais tímidas plantas brotam à sua superfície –, e lhes oferecer uma resistência capaz. O igloo é uma solução de sobrevivência animal, um habitat do animal humano no Ártico.

Recentemente surgiram, pelo mundo fora, inúmeras tentativas de utilizar a tipologia do igloo. Se essa tipologia foi a resposta dos *Inuit* à complexa rede de condições extremas de vivência do seu ambiente, tornou-se, na actualidade, uma gratuita e descomprometida resposta da sociedade capitalista aos caprichos de habitar nessas condições, em jeito de turismo radical. Falo, é claro, a propósito do exemplo que apresento a seguir e que representa essa postura.

A globalização é uma atitude perante o mundo que nos permite assumi-lo como o nosso território, subvertendo anteriores concepções do próximo como nosso, e do



A
globali-
zação é uma
atitude perante o
mundo que nos per-
mite assumi-lo como
o nosso território,
subvertendo anterio-
res concepções do
próximo como nos-
so e o longín-
quo como dos
outros.

longínquo como dos outros, inatingível e estranho. O capitalismo promove fluxos entre pontos a grande distância para circulação do capital, e como corolário nasceu a vontade de experimentar habitar nos mais recônditos e inóspitos locais, quase como uma obrigação que a recente consciência global nos pressiona a fazer. Sentimos que pertencer ao mundo implica contacto empírico com os próximos do mundo todo. E esse tipo de pensamentos nunca escapa à máquina do mercado que, de forma astuta, possibilita essas experiências por toda a superfície terrestre, sempre de forma apelativa e manipuladora.

Em finlandês: “*Tule elävät kylmässä kuin eskimot mutta yllisiyyttä, että annamme teille*”, ou, em português: “venha viver no frio como os Esquimós, mas no luxo que nós lhe proporcionamos” imagino que tenha sido o slogan para o Kakslauttanen Hotel, na Finlândia.

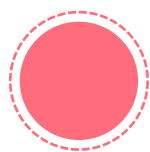
Numa das iniciativas de turismo radical que acima referi, este exemplo possibilita a experiência de habitar no frio extremo. Parece inteiramente ajustado que a forma de o fazer seja a do igloo, cujo sucesso contra o frio está historicamente documentado. Contudo, revela-se um golpe de arrojada perversão (disfarçada) o modo como neste caso é concretizado. O arquitecto finlandês Risto Eräpohja elaborou o projecto para concretizar a vontade de Jussi Eiramo, de providenciar um sítio quente para servir de guarida aos interessados em assistir ao fenómeno da aurora boreal na Finlândia. A sua construção começou em 1999, sob a forma de hotel. O núcleo publicitário do próprio hotel transmite o orgulho na variedade de hipóteses de pernoitar para os clientes: cabanas de madeira e os igloos. A sua missão é a satisfação do hóspede, que é idealizada como sendo tanto maior, quanto mais brutal for o choque térmico entre o exterior dos quartos e o interior.

Graças a um sistema de elevada tecnologia de um vidro esférico tri-laminado, a transmissão térmica é reduzida: entre vidros há minúsculas caixas de ar, sendo a camada exterior ligeiramente electrificada, o que impede a acumulação de neve e consequente perda de visão para o exterior. Este sistema permite que o interior (equipado com um sistema de aquecimento) se mantenha à temperatura desejada entre os 20°C e os 30°C, em contraste com o exterior que atinge os -30°C. Daí que eu afirme que o choque de temperaturas aquando da entrada no habitáculo transmita a ideia de salvação, e garanta a empatia do hóspede.

O agregado dos quartos possibilita um certo voyeurismo entre si e a relação com o céu, ou seja, para além de servir de banco do espectáculo da aurora boreal, serve também, à semelhança dos igloos tradicionais, como um abrigo que possibilita viver no frio extremo desta zona inóspita. Mas o projecto é desconcertante porque, apesar

das alusões imediatas ao igloo (formal e funcional), o modelo vernacular e eficaz na resposta ao frio é subvertido da sua complexidade através do recurso a artificios. O vidro tri-laminado difere entre 50°C e 60°C da temperatura exterior. O igloo *Inuit* fá-lo em 40°C apenas com gelo e geometria, não ficando muito aquém dos resultados com o vidro *high-tech* do hotel. E o contraste interior/exterior continua a satisfazer a missão diplomática que o hotel quer que o habitáculo evidencie ao habitante. Mas o que mais incomoda, de todo, é a experiência do espaço. Se se faz um esforço tão grande para providenciar um modo único de habitar, o viver no frio extremo, onde está essa experiencição quando se passa a noite a 30°C? Ou seja, “o habitar o frio” é substituído pelo “habitar normal, apesar de lá fora estar frio”, onde a própria consciência dessa incompatibilidade, por parte do hóspede, pressupõe elementos de artificialidade mais ou menos evidentes, tão anti-natura como pedalar numa bicicleta pregada ao chão. Não é por os pedais girarem de forma a que o corpo sinta o esforço físico que a experiência de andar de bicicleta é completa, real.

O projecto deita por terra qualquer relação com a silhueta que emula, já que deixa de ser um abrigo integrado e composto pela natureza do gelo, para ser uma replicação sumptuosa do léxico habitacional convencional com uma vista diferente... Se o principal motivo da cobertura envidraçada é a possibilidade de ver a aurora boreal, então que chamem aos habitáculos “observatórios”, assumindo a perversão. Intolerável é recorrerem à tipologia igloo para um fim formalista, descaracterizante e nauseante. É um espaço que só uma publicidade manipuladora, aliada ao fenómeno da globalização, consegue tornar positivo. Esta apropriação transforma um modelo de arquitectura tão elementar, mas tão rico em soluções, como é o igloo da cultura *Inuit*, num outro edifício: um igloo da cultura In-útil, que se coloca distante e desinteressado das funções do objecto original, desprezando o processo evolutivo que a humanidade do Ártico condensou em tamanha simplicidade.



A ALEGORIA DA BOUÇA



Carolina Teixeira

2012-13

Meta-crítica

I INTRODUÇÃO

Nos seguintes capítulos, pretende-se expor uma opinião crítica acerca da “crítica da arquitectura contemporânea”, bem como do seu papel e natureza na arquitectura. Para tal, sugere-se a *Alegoria da Caverna*, de Platão, como ferramenta para a explicação da posição do autor deste texto perante a crítica, através do projecto da *Bouça*, do arquitecto Siza Vieira.

Analisando o projecto, considera-se que o seu grande muro, tanto a nível de implantação, como do projecto, é um elemento estruturante e pertinente na configuração do espaço e, simultaneamente, algo enigmático de interpretar. Nesse sentido, passa-se a explicar a sua dualidade como elemento simultâneo de separação e ligação no âmbito projectual e metafórico.

Como podemos observar na figura 1, o muro faz a transição entre o espaço dedicado à habitação da Bouça e o espaço urbano exterior. Separa e resguarda as casas dos olhares do metro, oferecendo ao interior do projecto um carácter de segurança e privacidade. Não menos relevante é de notar a ambivalência entre o pragmatismo com que é colocado, numa intersecção algo rude e bruta, comparada com os volumes habitacionais que têm a sua própria materialidade, contrastante com a delicadeza do pormenor no restante conjunto (figura 2). A nível metafórico, o muro divide duas realidades distintas: habitar doméstico/habitar contemporâneo (movimento e imagem) e projecto/olhar crítico sobre este. Aqui, pretende-se explorar a importância da análise do projecto a partir da sua experiência ou interpretação dos elementos desenhados, em detrimento da construção de uma crítica superficial e desinformada.

II A ALEGORIA DA BOUÇA

Partindo da relação académica entre aluno/professor, pondera-se o seguinte cenário, como diálogo hipotético no qual o arquitecto é o condutor do discurso.¹

— *Imagina uns homens numa espécie de morada andante, em forma de carruagem, cuja abertura para a luz se estende ao longo de todo o seu comprimento. Eles encontram-se aí diariamente, a percorrer o mesmo trajecto, incitados a olhar pelo*

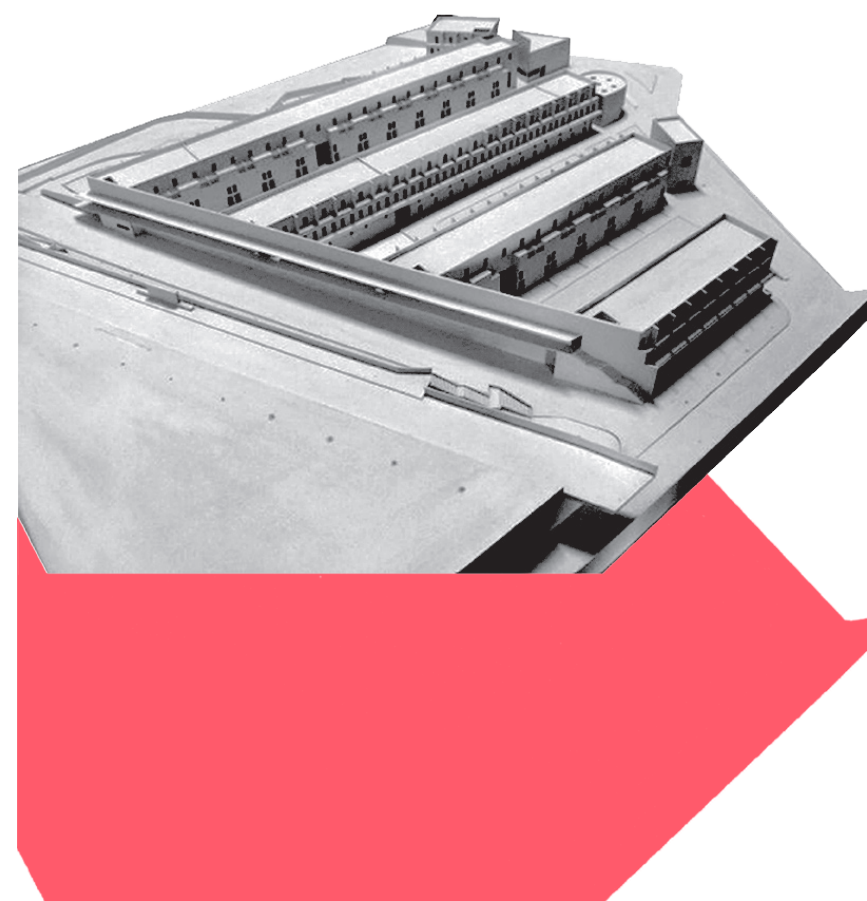


Figura 1 - Maqueta do projecto na sua totalidade

gigante ecrã ou, simplesmente, uns para os outros. Ao longo do percurso, foi construído um grande muro, deixando apenas avistar o horizonte mais longínquo.

– Estou a ver – respondeu o estudante de arquitectura.

– Vê, também, que nesse muro são rasgadas aberturas, muito pontuais, de onde vão surgindo outros homens.

– Eles podem entrar na carruagem? – interrompeu ele.

– Não, de maneira alguma. Esta só faz paragem no fim e no início do seu trajecto. Só lá podem entrar e sair pessoas. No entanto, desconhece-se o local dessas paragens. Adiante... – prosseguiu o arquitecto – Coloca-te agora no papel do passageiro. Estando a carruagem a uma velocidade considerável, a percepção que este tem do muro, e da restante paisagem, é volátil e genérica. Concordas?

– Sim, faz sentido – respondeu.

– Depois de ver vezes sem conta o mesmo alçado, não se tornaria essa paisagem aborrecida? Não iria cansar-se do muro e tentar imaginar o que estaria para além dele?

– Creio que sim.

– Portanto, perguntar-se-ia, eventualmente, da origem daqueles homens que atravessam o muro. Não tendo qualquer referência, senão a alta e tosca parede de betão e o azul do céu, a resposta à sua curiosidade apenas teria como limite a sua imaginação. Tanto quanto sabemos, poderia, até, não haver nada por detrás deste.

– Sim, é possível. Todavia, os homens do muro não podem surgir do nada – retorquiu o estudante.

– Certo, mas o lugar de onde estes vêm, para o passageiro é apenas real no seu imaginário e pode assumir qualquer forma e natureza. Se o interrogassem sobre esse lugar, descrição e crítica seria especulativa em relação à sua verdadeira natureza. Pois, na verdade, o passageiro teria apenas uma imagem incompleta e aparente daquele espaço. Imagina, agora, que é dada a possibilidade de parar a carruagem e o passageiro sair.

– Certamente iria espreitar para lá do muro – afirma o estudante.

– Pensa, então, que ele se depara com uma série de casas. Todas iguais, anexas umas às outras, compondo blocos que delimitam espaços exteriores comuns. Um mundo completamente distinto do que imaginara. Uma realidade rica e calma, onde a domesticidade se torna protagonista naquele cenário. Primeiro, estranharia o ritmo do seu andar e olharia para a carruagem, pois, estando em movimento, seria o mais

próximo da percepção a que estava habituado. De seguida, atravessaria o muro e tentaria explorar aquele espaço e as imagens pausadas, estranhamente, para ele, mais pormenorizadas do que imaginara. Eventualmente, por fim, tentaria entrar numa das casas e até falar com os seus habitantes.

– Claro, a ideia que este tinha da envolvente do trajecto era uma imagem em movimento, desfocada. Desta maneira, a realidade para lá do muro teria uma natureza semelhante, no seu imaginário – conclui o aspirante a arquitecto.

– Pois, e se de voltasse para a carruagem? Com certeza, falaria com os restantes passageiros sobre o que vira. Imaginas a incompreensão dos mesmos ao ouvirem a descrição deste?

– Tomá-lo-iam como louco!

– Talvez alguns deles ganhassem curiosidade em entender o que ele estava a dizer.

– Mas, sim. Num primeiro momento, tomá-lo-iam como louco!

– E no encanto, a sua apreciação da realidade para além do muro seria a mais correcta – afirma o estudante.

– Não usaria o termo correcto. A sua apreciação seria, sim, baseada numa experiência mais próxima do objecto e, não, um resultado meramente especulativo. Todavia, nunca correcta, pois nenhuma crítica pode ser entendida como errada, tudo reside na fundamentação e no empenho em conhecer o objecto sobre o qual se quer exercer um juízo.

– Compreendo. Então, eu poderia contestar a opinião do passageiro, apesar de tudo que viu?

– Claro, desde que fundamentado. E ele contra-argumencaria de novo...

– Mas, assim, nunca terminaria a discussão!

– Pois então, como é que achas que arquitectura nos surpreende constantemente?

Não achas que o próprio acto de projectar é, em si, uma constante discussão contigo mesmo e com o mundo, em busca de uma negociação de argumentos entre o teu imaginário e a realidade?

III CONCLUSÃO

No seguimento do texto apresentado, irá proceder-se a uma análise sucinta das principais ideias presentes. Tomando como cenário de análise o contexto actual, é necessário constatar a importância da imagem, bem como o fácil acesso e troca de informação, como parte integrante do habitar contemporâneo. Aqui, o metro é



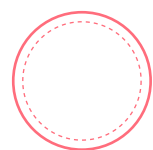
...a ideia que este
tinha da envolvente do
trajecto era uma imagem
em movimento, desfocada.
Desta maneira, a realidade
para lá do muro teria uma
natureza semelhante, no
seu imaginário...

Figura 2 - Fotografia do muro e respectiva intersecção com o volume habitacional.

símbolo dessa troca, da facilidade e rapidez com que acedemos e apreendemos um reportório imenso de informação, acerca de diversos assuntos. E o muro, a separação entre a crítica desinformada e a crítica informada. Na sua essência, a imagem está no centro deste novo habitar. O “passageiro” é constantemente bombardeado por imagens, de forma que a sua selecção se torna, muitas das vezes, elaborada com base numa ideia de instinto e, na sua maioria, precipitada. O tempo de assimilação da informação é acelerado e leva, em certos momentos, a um uso e compreensão superficial da mesma.

No âmbito da arquitectura, são, por vezes, elaborados juízos de valor superficiais e precipitados na avaliação qualitativa de um determinado projecto. Poderia afirmar que está na base de uma boa crítica a experiência do objecto, enquanto espaço (experiência física); todavia o desenho é também ele parte integrante nessa experiência. Pois o objecto arquitectónico não se resume a uma imagem final, mas a todo um processo de escolhas e de diálogo entre ideia e realidade. Este é um aspecto que se verifica na *Bouça* de Siza, seja no processo de elaboração do projecto (diálogo com os moradores), seja na cedência entre o capricho do pormenor e a realidade (“*the stairway to nowhere*” e o muro). Deve ser perante esse todo que se deve olhar e conhecer um projecto, de forma a construir uma crítica sustentada e informada. Neste sentido, a crítica irá funcionar como momento de paragem da carruagem e irá despertar a curiosidade do passageiro na exploração do objecto para além da imagem do “muro” e, eventualmente, levar a atravessá-lo.

I - O texto aqui apresentado é baseado directamente na Alegoria da Caverna, de Platão, parafraseando em alguns momentos o texto original, (PLATÃO, *A República*, tradução por Elísio Gala, Guimarães Editores, 2010, livro VII, pág. 275 a 289)



SENTIDO DE CONTINUIDADE:
FORMA, TEMPO E CRÍTICA COMO
MECANISMOS DE SIGNIFICADO



Miguel Pinto

2012-13

Meta-crítica

Em arquitectura, a relação entre forma e tempo é um compromisso de significado que ultrapassa o objecto para criar uma narrativa através de decisões tectónicas e compositivas. Narrativa esta que assume uma consciente artificialidade, que eleva o conteúdo do projecto a um carácter abstracto e expressivo. Como critério de projecto, o envolvimento temporal significativo materializa um sentido de continuidade necessário em situações em que a arquitectura procura a comunicação de realidades de fora da esfera do palpável. De modo interpretativo, a arquitectura ultrapassa a construção como um objecto e transforma-se num processo compreensível.

A crítica de arquitectura, como produção de um texto a ser interpretado, distancia-se da materialidade contínua da arquitectura, que, ao existir fisicamente sofre mutações, tanto humanas como naturais. Existe sim como entidade íntegra e relativamente eterna, mas especificamente datada e contextualizada. No entanto, assim como a arquitectura, carece de manutenção: é necessário compreender os vários contextos em que a crítica foi elaborada para entender o seu sentido conceptual.

James Stirling, em Lima¹, alude ao tempo pela necessidade programática e encontra no próprio objecto o veículo de comunicação: o seu objectivo é que a estrutura de pilares de betão armado seja entendida pedagogicamente e que a relação cheio-vazio sobreviva em prol da qualidade climática dos espaços. O arquitecto está presente apenas na fase germinal, e logo o edifício terá de instruir os seus habitantes sobre como deve ser ampliado, em autoconstrução e autonomamente. O seu processo compreensível de adição é vertical, o que gera uma densificação do espaço habitado, assim como qualifica a própria oportunidade do uso a dar ao espaço: o piso térreo, no exemplo documentado², é redefinido e reprogramado, sendo agora zonas comerciais das quais a família da casa obtém rendimento. A vida doméstica é então constantemente elevada e recolocada, desenhando uma narrativa antropológica: ao entender as opções dos habitantes ao intervir na casa, mapeia-se as necessidades e valores da família residente. O caso de *PREVI* torna-se então um dos expoentes máximos da representação do uso como interveniente espacial, ilustrando uma relação com o futuro do objecto: a ruína como princípio, como o desenho inicial do projecto ilustra, é tão romântico como convidativo à reinterpretção do desenho.

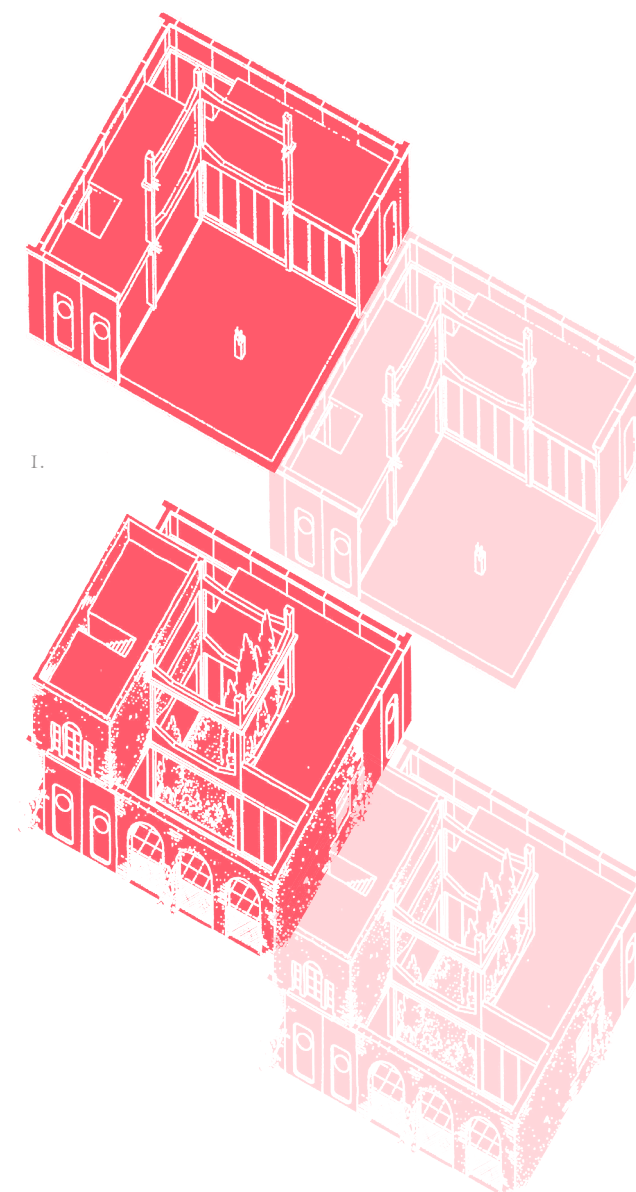


Figura 1: PREVI, James Stirling, Lima, 1968-73

Os arranques da estrutura servem de diretriz e dão à casa o aspecto incompleto que reclama a sua consolidação. Assim, os pilares e vigas incompletos, ao estarem calculados para um acréscimo de carga, como que aludem a uma enorme estrutura colapsada, significam o suporte para o desenvolvimento social e económico que cada família, à sua maneira, terá de empreender.

Criticar como processo de criação provém da extracção de significados a partir de um olhar específico, potenciado por relações com realidades que podem ser alheias ao projecto.

No processo SAAL, a autoria do arquitecto, mesmo num projecto participativo com a comunidade, está mais presente na forma do edifício. Enquanto cabe aos habitantes de PREVI inscrever o tempo no edifício, em *S. Victor* é Álvaro Siza que o manifesta. Observar apenas as diferenças entre os objectivos dos dois planos é suficiente para o entender. No caso português, o arquitecto foi literalmente a “mão do povo” num sistema de emancipação social, onde a arquitectura de qualidade serve as classes mais pobres e, condicionando-se a construir por cima das ilhas a substituir, é petrificado o movimento social.

O acto de evocar imagens serve então para criar uma atmosfera de pensamento propício a entender o estado de arte da arquitectura a evidenciar. Paralelamente, deve ser apresentada de modo a que as imagens que acompanham o texto permitam ao leitor interpretar e reinterpretar os seus significados: é esperado que o leitor se actualize e vá repensando a sua visão das mesmas ao ser confrontado com as ligações estabelecidas.

Enraizando o projecto no contexto de forma analógica, a alusão ao tempo estabelece-se pela relação com o que foi descartado, substituído e à envolvente sobrevivente. Tratando-se de um acto de reconstruir, tanto no sentido físico da habitação de classes pobres como de uma posição social, em *S. Victor* a linguagem distancia-se das formas antecedentes, numa “afirmação vitoriosa da habitação operária em ruptura com a ‘cidade burguesa’”³. Formas abstractas mas com um sentido de comunidade, pela tipologia em banda e pequenos espaços de encontro, adquirem alguns dos fortes símbolos do renascimento do habitar do povo que apenas desejava habitações dignas. O critério de reescrever o espaço habitacional de *S. Victor* tem, portanto, o poder de expor os valores e a história de um fervoroso processo de dignificação social.

Por sua vez, na relação com a envolvente, descobre-se um enraizamento imediato ao contexto. O longo corpo do projecto é rematado na fachada principal pelos



2.



3.



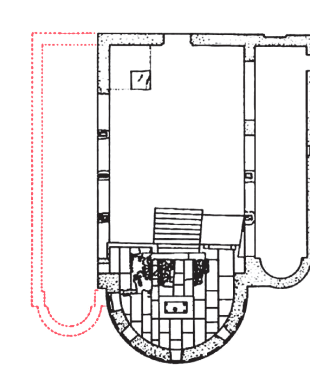
4.



4.



4.



5.

Figura 2: Ilha Portuguesa

Figura 3: Favela Peruana

Figuras 4: *Bairro de S. Vitor* (SAAL), Álvaro Siza, Porto, 1974-76

Figuras 5: *Basílica de Galliano* (Recuperação), Ambrogio Annoni, 1933-34

pequenos muros e degraus, numa densificação do espaço exterior à porta, o que lembra a vivência social fora de casa das ilhas do Porto, materializando espaços intimistas e sociáveis encobertos por outros muros em ruínas. Nas traseiras, um espaço conectado por um pequeno túnel, um umbral, o projecto partilha uma intimidade escondida com as traseiras do tecido urbano envolvente: nasce um sentido de continuidade com o que rodeia o projecto.

Existe, então, uma relação social análoga entre *S. Victor* e o *PREVI*, no entendimento social da forma de habitar. No caso português, através do colectivismo provocado pela ilha e, no peruano, através da autoconstrução e reorganização da casa das favelas. A capacidade narrativa dos projectos é por si um equilíbrio entre uma forma de habitar antecedente e a sua reinvenção, onde o caso português é um olhar mais profundo, respirando e reinventando conceitos espaciais muito próprios.

Ao comparar decisões de projecto, aprofunda-se uma interpretação dos mesmos que provém não das memórias descritivas dos autores, mas do estudo físico dos edifícios. Espera-se então a procura, através da análise crítica, da validade e profundidade dos significados presentes no projecto.

O acto de reinventar torna-se portanto um acto criador de uma relação com o passado. Perto da localidade italiana de Cantu, esta relação foi explorada na intervenção de Ambrogio Annoni na *Basílica de Galliano*, aquando do restauro da nave lateral perdida num incêndio. Aceitando a história do edifício, o arquitecto optou por não reconstruir a nave e utilizar a sua ferida como materialidade de projecto: selando-a com uma caixilharia de vidro, congela a espacialidade assimétrica e atribui ao contraste de luz entre o escuro românico e a nova abertura a marca da passagem no tempo, numa complexidade atemporal.

No exterior, incita à memória dos vestígios, ao redesenhar no pavimento a nave perdida, permitindo fazer um paralelo com os muros de Siza. Cultiva-se, então, o significado do interstício entre o passado e o presente, tanto cronologicamente como fisicamente. A poética do espaço dos dois exemplos é de continuidade e romantismo, construindo uma imagem gestaltiana do completo.

Considera-se, então, a crítica como pedagógica para o exercício de projecto, como mediadora dos resultados e eficácia dos objectos de estudo. Esta acompanha a produção de arquitectura que busca desenvolver conceptualmente a disciplina.

A crítica, por ser sempre um momento evocativo, prima quando consegue estabelecer uma visualização clara da ideia. A imagem, servindo de ilustração pontual dos

objectos, cria informação que o leitor guarda para seguir o texto. Mas é da relação entre estas que o autor propicia um exercício de relação de ideias.

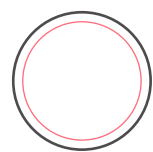
Os muros de Siza e os da ruína tanto protegiam como assinalavam a vitória do povo sobre o passado indigno. Em *S. Victor*, Siza encerra a relação temporal da vivência humana colectiva, assim como da passagem do tempo presente nos vestígios materiais do passado, com a naturalidade de cruzar tempos e significados em componentes do habitar. Enquanto Stirling aborda o *presente como suporte do futuro*, e Annoni o *passado como presença imaterial*, Siza oscila numa espécie de complexidade temporal que manifesta o espírito do colectivismo como fórmula para a recriação da imagem e do habitar do povo português. *S. Victor* é um rosto renovado que emerge triunfante, mas cúmplice das ruínas do passado.

Aceitando esse mecanismo de espoletar pensamentos associativos, está aberto o campo à abordagem de temas de maior profundidade e especificidade no objecto que se propõe evidenciar: a arquitectura como disciplina é envolvida numa malha de ligações que a afirma como prática universal das relações do homem com o mundo em que vive.

I - O projecto PREVI de Lima, de 1966-1973, consistiu num plano do governo peruano elaborado por uma equipa internacional para alojar o grande número de imigrantes que não tinha acesso a uma casa satisfatória, construindo em terrenos periféricos à capital. O plano previa a construção de casas baratas que pudessem ser aumentadas, em autoconstrução, das necessidades e capacidades dos seus donos.

2 - GARCÍA-HUIDOBRO, Fernando; TORRITI, Diego; TUGAS, Nicolás. ¡El Tiempo Construye! (2008)

3 - FERNANDES, Eduardo. A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola (2010)



SOBRE LOS DESPLAZAMIENTOS SEMÂNTICOS



Pablo Ferrera

2012-13

Analogía

El presente texto quiere indagar en la sensibilidad contemporánea de la utilización de los retales de nuestro pasado, estudiando los procesos de investigación y acción propios de la obra artística de Pablo Picasso y Marcel Duchamp, y su extrapolación a la arquitectura, tomando como caso de estudio el *Palais de Tokyo* de Lacatón & Vassal y sus referencias más claras e inmediatas. Intentará mostrar la analogía existente entre procesos artísticos vanguardistas y estrategias arquitectónicas actuales, materializadas en un ejemplo concreto.

Encontramos en la *Cabeza de Toro* de Picasso un reciclaje de lo que parece que ya no tiene uso, ni desde luego cabida en el contexto artístico. De la misma manera, el *Urinario* de Duchamp responde a un desplazamiento semántico en la concepción del objeto, del cuarto de baño al MoMA de Nueva York. No tendremos dudas entonces de que, en arquitectura, donde lo temporal cobra más importancia por su carácter funcional, encontramos ejemplos en los que lo existente, caduco, o inútil en el contexto actual, se vacía o desliza hacia una nueva organización dentro del nuevo programa.

En el ejemplo parisino, la intervención arquitectónica en su renovación se despoja de lo no esencial, dejando ver con claridad la estructura de hormigón, que responde no sólo a una voluntad espacial (dotando al edificio de flexibilidad para albergar todo tipo de exposiciones de arte contraria al determinismo del espacio expositivo arcaico), sino a las limitaciones económicas del proyecto. El 'museo como templo', que tiene al *Altes Museum* de Schinkel como paradigma, deja paso a un espacio desnudo, que cede el protagonismo al contenido y a la relación entre obra y espectador. El orden es quizás la única muestra de la genealogía neoclásica del edificio original, híbrido no obstante entre academicismo y modernidad. Resulta sin duda un ejercicio que se mueve en los límites de la 'no actuación', suponiendo aun así una notable transformación al nuevo contexto temporal y a las nuevas necesidades programáticas del edificio.

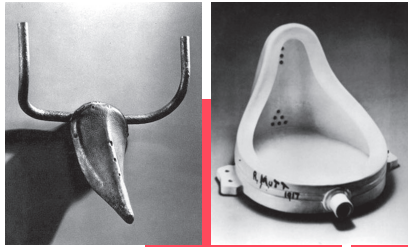
El juego de los niveles y la ausencia de particiones, permiten visiones cruzadas y largas perspectivas. Contrario al determinismo en la concepción de los espacios, la exposición se torna continua, libre, comunicada, y el espectador y su recorrido pasan a ser las piezas fundamentales del museo. El espacio a doble altura y los

grandes huecos en la primera planta permiten la relación intensa entre el exterior y el interior, ya buscada en el proyecto original, dejando en el segundo nivel el espacio de creación, que se puede compartimentar aun teniendo clara la percepción del volumen total, el 'todo'. La sensibilidad general del proyecto se compatibiliza con la inserción de nuevos lucernarios para la última planta o la instalación de sistemas de acondicionamiento.

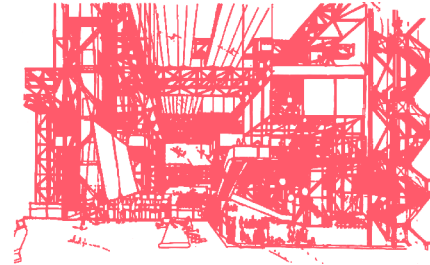
Se pueden encontrar similitudes y procedimientos análogos en el *Fun Palace* de Cedric Price. Un espacio generoso, como aquel buscado por Warhol, en el que la apropiación será libre, y la actividad mandará sobre la forma. El espectador, como en el ejemplo que nos ocupa, formará parte del museo, a través del recorrido y de la interacción con las obras de arte. Pueden adivinarse referencias a las ideas situacionistas de Guy Debord, o a pensamientos más actuales como el de Olafur Eliasson.

"Al insistir en que el usuario coproduce las obras a través de sus percepciones y expectativas, intento crear situaciones donde la obra desaparece como algo estable en sí mismo; en su lugar, se establece un frágil compromiso entre la obra como sistema experimental y su usuario que piensa y experimenta." (Olafur Eliasson)

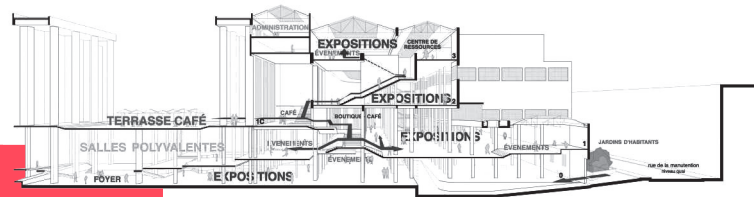
Queda claro que el caso de estudio, partiendo de una estrategia que, en mi opinión, cambia la concepción del espacio original, en favor del nuevo programa y del contexto temporal y económico, consigue poner en valor la preexistencia, convirtiéndola en catalizadora del proyecto, tornando aquellos aspectos paradigmáticos de la propuesta neoclásica en premisas del nuevo espacio, todo ello sin renunciar a la idea "contemporánea" del visitante como parte activa de la exposición.



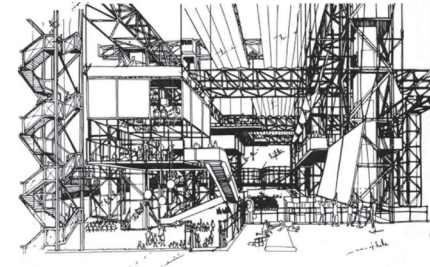
1



2



3



4



5

1. *Cabeza de toro*, Pablo Picasso. *Fontaine*, Marcel Duchamp
2. *Altes Museum*, Friedrich Schinkel
3. *Palais de Tokyo*, Lacaton & Vassal
4. *Fun Palace*, Cedric Price.
5. *The Weather Project*, Olafur Eliasson
6. *360° Room*, Olafur Eliasson



3



6



MONTUS DE VIGO/ACRÓPOLE E A PERENIDADE DAS COISAS



Daniel Fraga

2013-14

Meta-crítica

No Campus de Vigo, neste conglomerado de equipamentos de ensino e cultivo do corpo e da mente, é legível uma qualidade espacial muito específica: um *genius loci* equiparável a uma acrópole ou a um local de culto elevado. E, exactamente, esta característica topográfica, a elevação na qual surge o Campus, sugere, pois, uma outra elevação: intelectual e espiritual. O seu isolamento em relação a outros conjuntos edificados, ainda que relativo, simula a ficção de que se trata de um espaço outro, uma utopia de paraíso cultural, onde nada faltará àqueles que se decidem pela vida de dedicação ao conhecimento e ao cultivo das qualidades nobres do Homem.

Incorporar determinadas obras de arquitectura em correntes, “estilos”, tendências ou outro tipo de agrupamentos, é uma das tarefas reconhecidas ao crítico. Uma leitura criativa e transcendental dos limites destes agrupamentos pode colocar em evidência certas características da obra. E um entendimento dos elementos intemporais na arquitectura contemporânea é necessário para a colocar em perspectiva e para distinguir o que sejam maneirismos de cada época de perenidades, imutabilidades intemporais.

Como local de retiro intelectual, situado na acidentada e antiga topografia do noroeste Ibérico, o *Montus*¹ da Universidade de Vigo parece situar-se sobre as ruínas de algo que sempre lá esteve. Como se tivesse sido implantado naquele sítio, há milhares de anos, um qualquer equipamento de uso nobre e distinto, e que, ao longo dos séculos, se foi transformando numa cidadela do ensinamento, ou num reservado enclave de iniciados nas ciências, na arte, e no conhecimento.

Colocar equipamentos em locais elevados ou construí-los altos em si mesmo, tem para o Homem, desde tempos imemoriais, um significado semelhante. Tomemos o exemplo da Acrópole de Atenas: no alto, de onde se distingue bem da cidade que por baixo jaz, coloca-se a casa dos Deuses. E dela se faz um local de excepção, de ritual, cujo uso se faz de ocasiões excepcionais e júbilos colectivos. Em que serão similares a Acrópole e o *Montus*?

“Taking place is therefore a qualitative, ‘total’ phenomenon, which we cannot reduce to any of its properties, such as spatial relationships, without losing its concrete nature out of sight.”²

Norbert Shultz crê na irredutibilidade da experiência espacial. Separar e dissecar os elementos compositivos da mesma, através de um método científico e de abstrações, faz com que se perca a noção das coisas reais em si mesmas – aquilo a que concerne, de facto, a arquitectura.

No entanto, para que a crítica possa ser mais transversal entre obras, espaços e tempos diferentes, é justo aspirar a uma “medida única” (ou pelo menos uma medida abrangente), com que se possa medir algum tipo de características provenientes do espaço. Isto, sem cair no erro da dissecação da realidade em unidades-tipo, quais unidades de mensuração do Sistema Internacional, sendo este o erro para o qual Shultz advertia, ao aspirar a um corpo crítico simultaneamente mais unitário e mais próximo das aspirações comuns dos homens.

Assim, apenas aquilo que de mais amplo se pode ler no local pode ser usado como unidade de comparação. Arquétipos de lugar, à maneira das Formas e Ideias puras Platónicas, que no éter precedem o mundo sensível. Deste modo, condicionando esta aos elementos que de facto podem ser análogos entre a Acrópole de Atenas e o Campus de Vigo, somos convidados a olhar atentamente para esta natureza arquétipo comum aos dois. Uma visita ao campus a partir da cota baixa, para depois ir subindo, sugere-nos este quase ritualístico dispor dos elementos construídos pela concavidade topográfica. São legíveis, pelo exterior, estes marcos que se cravam pelo monte acima e que marcam postos na subida. A sucessão de diferentes edifícios sugere-nos a ideia de estágios, onde, um após o outro, fazemos a nossa aproximação ao cume.

Também à Acrópole Ateniense se faz uma aproximação faseada. Da cota inferior, tem-se uma noção do todo, tal como no *Montus* de Vigo, mas esta noção perde importância à medida que se percorre a sequência de espaços. O momento auge de ambas as aproximações é claro: o coração do *Montus*, o *Aulário*, e o clímax da Acrópole e da antiguidade helénica, o *Parthenon*. Sobe-se para chegar a estes elementos, a estes marcos que focam um momento de culminar, que querem simbolizar e beber de alguma desta atmosfera cimeira que permeia topos de colinas, principalmente quando é comumente aceite que são para subir. Todas as subidas têm um cume, e eis o valor que o Homem nele coloca.

O *Parthenon* também é o ponto último da *promenade* que apaixonou Le Corbusier, muito embora o *Aulário* não só se ligue ao arquétipo de elemento culminante, equiparável ao *Parthenon*, mas também ao de elemento escultórico, pontual, simbólico e monumental, como a estátua de *Athena Promachos*. Pelo seu carácter expressivo, pelo formalismo assumidamente compositivo, o *Aulário*

simboliza também aquilo a que a arquitectura aspirou aquando da sua construção. Desconstrutivistas por toda a parte quiseram assumir a forma por ela mesma e usá-la para dotar os edifícios que criavam de qualidades específicas. Assim, pode-se dizer que o *Aulário* é, ao mesmo tempo, centro, cume e escultura.

É, de facto, interessante pensar nas *Cariátides* como elementos excepcionais de suporte, e olhar para os pilares de aço que compõem a floresta que sustenta o *Aulário*. São duas instâncias onde a arquitectura pretende, graficamente, sugerir algo mais do que o simples cumprir da sua função. Nas *Cariátides*, com esculturas de mulheres, com todo um significado religioso e clássico à mistura; no *Aulário* com uma composição discutivelmente desconstrutivista de elementos com formas abstractas.

E se no culto dos Deuses que se fazia na Acrópole, Atena era a maior, e por ela teria que passar qualquer visita à Acrópole, por outro motivo muito distinto também têm de passar as pessoas que visitam o Campus de Vigo pela *Praza Miralles*: por ser lá que se situam os serviços. A praça da alimentação torna este cume local de passagem



Figura I - A cobertura da biblioteca e a sua relação privilegiada com a esfera celeste.
Fonte: <http://nuevasarquitecturas.blogspot.pt/2009/03/biblioteca-central-de-la-universidade.html>

obrigatória tanto para estudantes como visitantes, tornando-o, assim, o coração necessariamente vivo desta Universidade.

A cobertura da Biblioteca, de Alberto Noguerol, pelo seu percurso, também nos sugere este carácter de proximidade com o alto. Momentos há onde não vemos nada que não céu, para além da Biblioteca em si, e aqui a relação com o alto também é evidente, como se a Biblioteca, repositório do conhecimento, fosse a plataforma que sustentasse o nosso alcançar do divino e do sublime. O *Montus* tem a particularidade de combinar numa implantação que tipicamente sugere programas religiosos, de retiro ou de lazer com funções educacionais. Pode-se, certamente, dizer que o papel que com a arquitectura se atribui ao conhecimento, à ciência, ao estudo e ao cultivo intelectual, neste caso se vem misturar com uma certa pureza do alto, com o sagrado e o imaculado. Atitude profundamente humanista e positivista, sem sombra de dúvida.

Mais do que uma perenidade de formas ou tipologias, como sugerido pelos neo-racionalistas ao longo dos anos setenta, pretende-se olhar para uma perenidade das ideias. Esta manifesta-se tanto quando o arquitecto nela procura fundamento para a sua criação como quando este simplesmente dá resposta a um pedido e a um problema, desenhando. O primeiro caso ilustra-o Le Corbusier, com o seu fascínio pela Antiguidade e pela sua Arquitectura. Buscava nela referências subtis, ao nível da composição, das proporções, da ideologia e da perfeição da forma. O segundo caso é mais interessante para esta discussão, sendo que é nele que se enquadra o Campus de Vigo. Perenes, em arquitectura, são as ideias que se pretendem veicular com os edifícios, pois o que muda são as formas e os edifícios em si; nunca as pessoas. Pois sempre que se construiu no alto se significaram as mesmas subtilezas pelo ambiente construído; a mesma ambiência, a mesma pureza e distinção, a mesma proximidade com o alto. Não se pretende, neste ensaio, enumerar que outros tipos de ambiências podem existir e onde; esta é uma análise que não é fácil de transpor, nestes mesmos termos, a outros casos de estudo e a outras circunstâncias.

Correndo o risco de ultrapassar os limites permitidos pela analogia supramencionada ou de usá-la indevidamente, não deixarei de mencionar o problema que se encontra no momento de chegada ao Campus. Ainda que não tenha sido pensado para ser um Propileu, nem o programa o sugerisse com particular força (ainda que seja admissível uma entrada única e monumental a esta Universidade), o parque de estacionamento oferece um culminar algo insatisfatório e desapropriado aos quilómetros de estrada montanhosa que o precedem. A sua localização à cota alta torna o conhecimento do Campus menos progressivo e mais imediato, para além de que a chegada aos

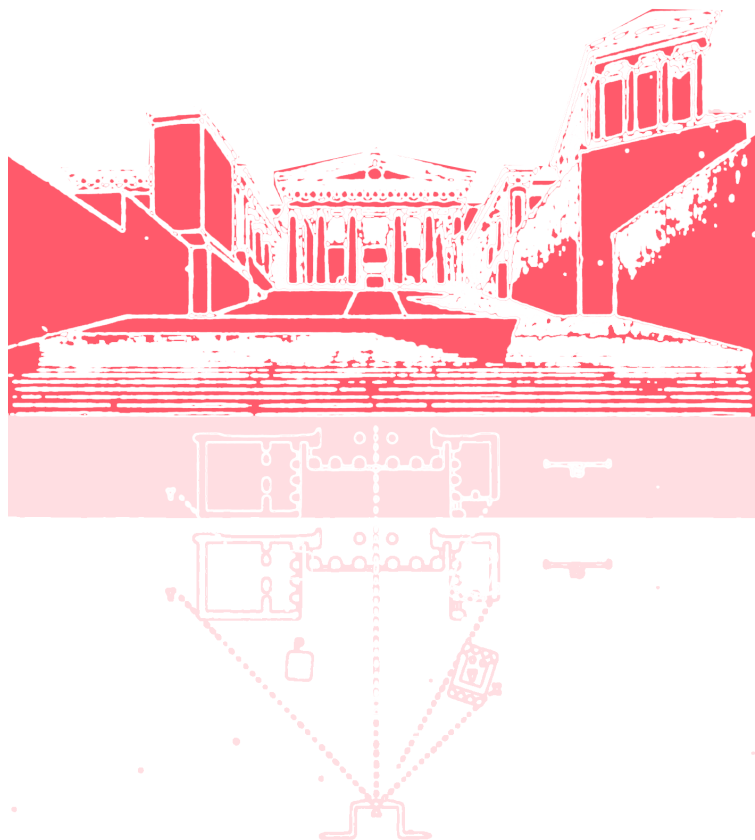


Figura 2 - Edifício Miralles, coroando o Montus.

Figura 3 - Propileu da Acrópole de Atenas, com esquema em planta da posição do observador, onde se pode ver à direita o templo de Atenas Vitoriosa. Fonte: *Histoire de l'Architecture*, Auguste Choisy, p.414.



Figura 4 - Vista lateral do Parthénon, e esquema em planta da posição do observador. Fonte: *Histoire de l'Architecture*, Auguste Choisy, p.416.

diferentes equipamentos se faz pervertendo a lógica linear que o ordenamento do plano de Miralles quis dar. Também o sucessivo aparecimento de novos edifícios faz lembrar, à luz ainda da mesma analogia, o templo de *Athena Niké*. Este foi construído para celebrar a vitória ateniense na guerra com Esparta, e colocou-se à entrada da Acrópole, junto ao Propileu. Mas como Auguste Choisy na sua *Histoire De L'Architecture* refere, este templo vem de certo modo interferir com a simetria que se queria com aquela entrada, ritualizada e monumental. E este acrescentar de novos elementos que interferem em composições previamente consideradas não é difícil de se ler neste Campus.

Também importa ter em conta a escala do templo de *Atena Niké* em relação ao todo da Acrópole e a escala dos edifícios que se vão acrescentando ao *Montus*, em relação a ele mesmo. No último caso, a escala vem perturbar grandemente a “composição”, se é que se pode falar de uma. A circunvalação ao Campus criou um limite, cujo único destino seria o de ser quebrado e ultrapassado, dado o quão viva e expansiva está a Universidade. O edifício *CITEXVI*, por exemplo, é a prova absoluta da diferença do impacto destas novas construções no seu todo. Uma peça, que individualmente é bastante interessante, torna-se dissonante das outras. Pela escala, pela posição em relação ao todo, pela orientação, até por ter sido feita em função de um outro plano que não o que está feito no sítio. E, ao perverter a ideia de todo, a composição, também diminui o carácter utópico que se atribui a este Campus. Torna-o menos paraíso intelectual, de cultivo das qualidades sagradas do Homem e da razão, e mais ruidoso, dissonante, menos harmonizado e mais parecido com aquelas cidades poluídas e profanas das quais se queria distanciar, fugindo para o monte. Corre o risco de recriá-las.

É papel do crítico procurar ler quais os fins que a obra de arquitectura cumpre, mesmo aqueles que não foram pensados pelo arquitecto. Porque, obviamente, aí será o lugar das eventuais contradições, e não no discurso dos arquitectos. E aí é preciso que o crítico tenha uma capacidade de leitura incisiva e alerta: precisa de saber observar de facto o que acontece no lugar. Para além dos discursos, para além do quão o uso habituou os utilizadores às eventuais contradições. O papel do crítico é levantar essas camadas, e reduzir a arquitectura às ideias puras que estão latentes nas formas construídas. E aí considerá-las segundo a razão, o justo e o belo.

Comparar considerações semelhantes extraídas de exemplos diferentes também é enriquecedor. Como se tentou fazer ao longo deste texto, ler exemplos diferentes à luz de “mínimos denominadores comuns”, ou ideias mais irreduzíveis é, sem dúvida, um instrumento válido para acrescentar lucidez ao olhar. Arquétipos.

1 - Por se encontrar no cimo e encosta de um monte, ‘montus’ é o nome pelo qual coloquialmente é tratado o campus de Vigo.

2 - Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Space*.

Após lhe ter sido solicitada autorização para publicar o seu texto, Daniel Fraga sugeriu a adição de um texto complementar, que aqui se apresenta como uma completude dialética entre o seu pensamento estudantil e o seu ponto de vista atual. O texto que se segue trata-se, assim, do único que não foi escrito no âmbito da UC ‘Crítica de arquitetura contemporânea’.

A adenda:

O que é perene não são as formas, o belo, o justo, nem a razão, mas as suas imagens temporais. Os deuses falam em todas as épocas, ainda que em línguas diferentes.

A crítica que elaborei neste texto de 2014 é profundamente ideológica.

Prefere o silêncio divino ao ruído do mundano. Contudo, hoje penso de uma maneira diferente: considero que a contradição entre o plano e o executado não é o problema - é a solução. A língua dos deuses só se pode fazer ouvir no nosso plano, se se submeter à lei do nosso mundo, aos seus conflitos inerentes, às suas impossibilidades e contradições. Até Deus teve de morrer e sangrar numa cruz por ter escolhido encarnar. O mesmo tem de acontecer à pureza dos nossos planos. Pois a única coisa perene é a contradição, eternamente presente na condição humana, entre o que somos e desejamos ser; entre o Eu fenomenológico e o Eu ideal.

No texto acima falei em arquétipos: hoje, em vez de os entender enquanto formas puras, vejo-os como padrões de desejo. São a forma que a regular, lenta e inexorável cadência do desejo humano deixa no nosso mundo. Neste sentido, não são formas ideais, mas padrões profundamente históricos, quem sabe até evolutivos, que são tão parte dos nossos corpos como os nossos polegares ou a capacidade de sermos bípedes. E tal como nestes processos evolutivos, estas formas evoluem de forma dialética, usando o conflito para alavancar a sua grande marcha histórica; não enquanto deuses “lá fora”, mas hábitos de desejar; padrões filogenéticos que nos afetam concretamente, aqui e agora, no conflito interno que constantemente carregamos entre o que somos agora e o que gostávamos de ser.

A resposta às impossibilidades do dia-a-dia (será possível fazer uma universidade que não se perverta ao se introduzir um parque de estacionamento, ou uma casa que inclua a desarrumação do seu uso quotidiano no projeto?) não é tentar harmonizá-las em face dum mundo caótico, mas precisamente em aceitar a harmonia do caos; entender que a dor, a confusão, a sujidade do mundo são partes integrantes da tensão que sustém o mundo. Ora, até a crítica original e esta adenda está em contradição; entre quem eu fui e quem eu sou, entre o que pensava e o que penso, entre o par “ideal-real” e a aceitação da contradição em si.

Elevar a tensão entre o ideal e o real a um dualismo metafísico – dizer que há o mundo puro lá em cima e o mundo sujo cá em baixo – é o primeiro passo do totalitarismo e da mediocridade (porque o totalitarismo é o paraíso do medíocre). Mais tarde ou mais cedo alguém se lembra dum projeto “ideal”, duma qualquer ideia de “bem”, em nome da qual todos os atos são justificados. Ora se o “bom” é o divino e o “mau” são parques de estacionamento que revelam a lógica do tardo-

capitalismo, então nós somos imediatamente discursificados enquanto sujeitos que, para sermos bons (bonzinhos), devemos “ser críticos para descobrir maneiras da arquitetura se libertar das pressões capitalistas”. Num contexto capitalista, não é crítica. Defender um polo contra outro, uma causa em face de outra, um mundo em relação a outro - é coisa de tolos. E elevar a inexorável contradição no centro do Homem a um status divino, e projetá-la em todas as coisas – para evitar aceitar as suas obscenas contradições consigo imaginar um modo de pensar mais seguro do que isto. A ausência de risco é a morte da criatividade. A crítica não pode ser isto; se é isto, então não é crítica.

Quanto menos capazes somos de tolerar as impossibilidades dentro de nós, mais as projectamos para o exterior, o que leva, inevitavelmente, a soluções extremas, a bodes expiatórios e a críticas fracas. Aqueles que querem imanentizar o reino dos céus na terra e que para isso fazem abusivo e profano uso da palavra “justiça” ou dos seus “ideais sociais” nada mais são que burocratas medíocres, criativos impotentes, gestores da longa morte de paradigmas em queda-livre. Porque nada é mais difícil do que contemplar a impossibilidade da vida em face da morte; dos nossos projetos em face do real, da nossa individualidade em face do Outro. Os deuses falam em todas as épocas, mas a diferença entre as suas línguas não vem dos seus caprichos, mas da variabilidade histórica dos Homens. Essa é a sua fala. Afinal, os deuses não falam uma língua divina da qual somos excluídos; a sua língua é precisamente a merda do real. E no fim morremos todos. Este deve ser, conforme penso hoje, o ponto-zero da crítica.

Ousemos ficar com esta tensão, trabalhar com ela, assumir ambos os seus polos como reais, presentes, horríveis, có(s)micos e aterradores. Mais: ousemos também admitir a nossa derrota em face destas impossibilidades. Talvez depois disso, a criatividade e o pensamento se tornem possíveis. Uma crítica que não faça isto não é crítica, é cúmplice daquilo que critica, porque não ousa, não arrisca, não admite os limites da sua subjetividade nem do poder da sua disciplina. É um desporto de domingo para diletantes. O pensamento criativo que inventa paradigmas, que racha épocas, e a arte que media a intrusão do impossível no tempo e no espaço requerem risco.

Defender causas é para tolos; trabalhar com contradições é a arriscada arte cibernética de quem os governa. E haverá algo mais arquétipo do que a divisão entre mestres e servos?

Daniel Fraga, Copenhaga, 1 de Dezembro 2021



A IRREVERSIBILIDADE DO ESPAÇO ORGANIZADO



Pedro Bastos

2014-15

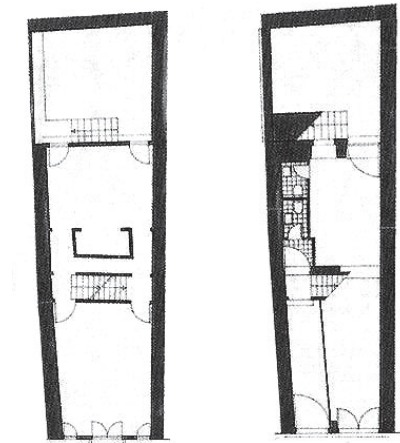
Dissensão

A contemporaneidade, na sua definição justa de “tempo actual”, sugere a existência do “passado” como tempo adquirido, mas não exclui a coexistência entre “passado” e “presente”. Neste âmbito, parece-me pertinente abordar a noção de “reabilitação” na cidade construída. O propósito do tema está em perceber em que medida a arquitectura se posiciona neste campo complexo de “projectar” sobre a pre-existência e pensar no que se permite ao arquitecto fazer; “desenhar” ou “reproduzir”.

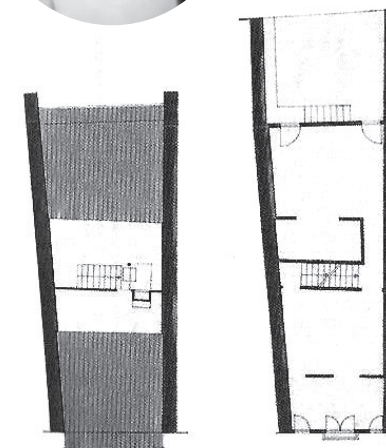
A este propósito, falarei do arquitecto Fernando Távora e do seu projecto da *Casa da Rua Nova*, de 1985, integrado numa intervenção mais ampla no Centro Histórico de Guimarães que, não obstante o seu valor, parece formular uma aparente contradição acerca do que o próprio defende sobre intervenção na preexistência.

Na sua publicação *Da Organização do Espaço*, de 1962, são explanadas uma série de posições acerca da arquitectura, do geral ao particular. Relativamente a todas as considerações, salientaria duas. A primeira diz respeito à noção de “continuidade” na arquitectura, entendendo-se que esta acontece em dois momentos diferentes: a continuidade da cidade até ao objecto arquitectónico, enquanto processo de integração, e a continuidade da arquitectura enquanto linguagem, num processo de mutação ao longo do tempo que deve considerar as circunstâncias que são diferentes e evoluem. A segunda diz respeito à “irreversibilidade” do “espaço organizado”, na medida em que este, enquanto preexistente, não poderá “ser aquilo que já foi ou mesmo continuar a ser o que já foi”. Considerando que Fernando Távora pensa a ideia de “monumento” como património, e que este é transversal, desde o objecto mais “erudito” ao mais “humilde”, está implícito que a “continuidade” e a “irreversibilidade” do objecto “monumento” são uma fatalidade que a arquitectura contemporânea deverá enfrentar.

Tomando em conta estas considerações, o projecto da *Casa Rua Nova* parece contradizer este discurso. Analisando-o recorrendo à própria descrição do autor, a intervenção que se propõe é uma síntese clara do conhecimento obtido com a descoberta “científica” de todo o seu percurso ao longo do tempo. Não nos é sugerida, neste caso, uma ideia de continuidade da arquitectura enquanto linguagem. É, aliás, pela voz do autor, um objecto que pretende enaltecer o seu passado, enfatizando métodos e técnicas construtivas, preservando a sua distribuição espacial,



O diálogo entre a arquitectura contemporânea e o passado deve existir, sem que esta assuma uma posição de submissão ou altivez.



mas que se remete a um período cronológico finito pela própria intervenção de restauro.

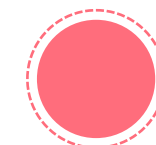
Quando o próprio Fernando Távora, a propósito de uma entrevista ao GTL Guimarães, refere que toda a intervenção se resume à interpretação e à reutilização dos métodos construtivos tradicionais (para nós, já ultrapassados), não posso deixar de pensar que esta acaba por ser uma atitude “mimética”, que não propõe “desenhar” na cidade construída, mas sim “reproduzi-la”. É a continuidade da cidade enquanto preexistência, em que o homem intervém, não na sua contemporaneidade, mas na sua história. Desta forma, o autor continua posicionado de forma passiva em relação ao que deve ser o seu contributo para a integração da arquitectura do passado na arquitectura dos tempos actuais.

Contudo, deverão salientar-se alguns aspectos sobre a obra em estudo. Por um lado, ter consciência de que existe uma especificidade inerente à intervenção, designada *Património Cultural da Humanidade 2001*, que, sendo-lhe posterior, a condiciona de forma mais ou menos evidente. Depois, deve reconhecer-se que não sendo um objecto arquitectónico onde a arquitectura contemporânea participa, acaba por ser o produto de uma intervenção pedagógica que salienta a importância da história na vida dos edifícios e que enfatiza a relevância do estudo científico na interpretação da arquitectura enquanto objecto.

Assim sendo, acredito que a intervenção na preexistência deve ser um processo de “continuidade”, em que o diálogo entre a arquitectura “contemporânea” e o passado deve existir, sem que esta assuma uma posição de submissão ou altivez, mas de respeito mútuo. Porque a “continuidade” implica uma progressão que é gradual e não depende só de si, mas também da história.



MÁQUINA DO PRAZER



Ana Pinho Ferreira

2014-15

Análise Formal

A arquitectura é uma área directamente relacionada com as pessoas e, consequentemente, sendo os sentimentos um motor primário dos seus pensamentos e comportamentos, estes impulsos neurológicos interferem (e deixam-se interferir) com tudo o que as rodeia – incluindo o espaço arquitectónico.

Adolf Loos afirmava que “A arquitectura desperta sentimentos no homem. A tarefa do arquiteto é, portanto, responder a esses sentimentos com precisão”. Mas, mais do que simplesmente despertar sentimentos, uma obra pode ser feita a partir de sentimentos, assegurando uma relação entre imaterialidade e materialidade de forma precisa.

A *Casa para Josephine Baker* é exemplo de um edifício cuja função é servir e responder a sentimentos e impulsos humanos: o amor, a sedução e o desejo. Considerada a primeira grande estrela negra da arte da representação e entretenimento, Josephine Baker marcou uma geração que a admirou e se rendeu aos seus encantos. Tendo tido particular impacto em Paris e no resto da Europa nos anos 20 e 30, Josephine era também conhecida como *Vénus Negra* ou *Deusa Crioula*. As suas actuações giravam em torno da ousadia, sensualidade e nudez, vivendo do seu ar exótico e alegre, capaz de cativar o público ao seu redor – Adolf Loos não foi a excepção à contagiante sedução da dançarina e cantora.

Embora nunca tenha sido construída, a casa para Josephine Baker só faz sentido existir dessa mesma forma: como algo que nunca passou de uma ideia, de um sentimento desenhado. O projeto ganha contornos ainda mais platónicos, pelo facto de, embora não se descarte totalmente a hipótese de ter existido um eventual encontro entre Loos e Josephine, oficialmente nunca se terem encontrado. Mas, fundamental para o enfatizar do tom poético da casa, é saber do seu total desconhecimento por parte de Josephine (a quem se destinava).

O Programa – Percurso do Prazer

A casa é o resultado da transformação e unificação de dois edifícios existentes (Fig.1). No exterior, as aberturas correspondentes às janelas são de pequena dimensão e, no último piso, são quase inexistentes, o que aumenta e assegura a privacidade da sua habitante. Embora a casa possa ter um programa mais público e outro mais privado, Adolf Loos pode ser aqui considerado o único utilizador da casa para além de Josephine: o espetador da Deusa Crioula, que se deixa seduzir num espaço que é a sua prova máxima de adoração.





Fig.1 - Josephine Baker

Mais do que simplesmente despertar sentimentos, uma obra pode ser feita a partir de sentimentos.



Fig. 2 - Reconstituição do templo Atena Nike

Para uma compreensão da organização programática, é aqui proposto um possível desencadeamento de sentimentos geradores das funções de cada um dos espaços, sendo os momentos e os percursos prazerosos vistos como articuladores entre espaço e função (Fig.7).

Na entrada, ao nível do rés-do-chão, o espectador é imediatamente recebido por uma larga escadaria que o convida a subir, conduzindo diretamente ao grande salão no primeiro andar. Este salão faz lembrar, de alguma forma, uma sala de atuações, existindo ainda umas escadas em caracol que o ligam ao piso superior.

Uma vez chegado a este espaço, aguardar-se-ia, expectante, pela atuação da Deusa. Esta, descendo as escadas em caracol, ia-se anunciando num primeiro momento de aparição para o encanto e atracção de quem está presente. Em seguida, Josephine atuaria no salão, onde seria possível vislumbrar o seu corpo dançando exoticamente, mesmo à frente do espectador. Neste momento de sedução a Deusa fascina-o.

Após a dança, Josephine retirar-se-ia para o 2º andar (uma espécie de bastidores), deixando o utilizador no primeiro andar com a possibilidade de ir até ao café (situado no corpo cilíndrico) ou deambular em torno daquele que parece ser um enorme aquário com aberturas que deixam antever a água no seu interior. Este aquário corresponde a uma piscina que é iluminada por uma luz zenital, que inunda todo o espaço em volta com uma luz trémula, consequência da projeção do movimento da ondulação da água pelo espaço. E é aqui que reside a peça fundamental do projeto.

Atraído por sombras e silhuetas disformes projetadas pelo espaço em torno da piscina, o espectador desvia o seu olhar para o interior da água, onde um corpo de mulher aparece a nadar, observando, assim, Josephine Baker de diferentes perspetivas, através das aberturas para a piscina: um corpo nu, negro e brilhante, a mover-se na água inundada por uma luz difusa. Quem assiste a este momento lírico experimenta um momento de adoração pela figura disforme que se move na água, numa contínua dança de contemplação. O espectador poderia ainda retirar-se para o *petit salon*, local mais recatado do 1º andar, onde seria possível ler ou escrever e, simultaneamente, observar a Musa desfilar na água, inundando-o de inspiração.

O edifício é, assim, lido como um poema de amor ou uma serenata; uma confissão da profunda reverência àquela mulher. E uma carta de amor nem sempre tem de ter uma resposta: ela pode ser simplesmente uma declaração, um total desabafo dos sentimentos e desejos mais profundos que alguém nutre em relação a outrem.

A casa pode ser aqui vista como objeto de prazer, que, através da organização espacial, é um reflexo dos desejos mais profundos do arquitecto e das emoções que

Josephine desencadeava nele. A essência deste projecto não tem origem na comum relação Cliente-Arquiteto, mas antes na profunda adoração e desejo que Loos nutria por aquela Deusa: a relação Musa-Arquiteto.

A Casa Como Templo – Piscina Como Altar

Esta adoração e esta relação podem levar também a uma interpretação do espaço em que a mulher, símbolo da sensualidade, é vista como Musa que se encontra no seu templo de adoração, onde, através de reflexos e silhuetas disformes, seduz o seu visitante, mantendo, contudo, a sua posição de Deusa intocável de pura adoração. Tal como no templo de *Atena Nike* na Grécia (Fig.2), a imagem da Deusa é imponente na sua escala e é objecto de veneração; da mesma forma, a imagem quase transcendente do corpo de Josephine na piscina, é o objecto de adoração de quem a contempla.

É possível subir ao 2º piso através de acessos de carácter mais privado, sendo que as escadas em caracol são o elemento, com forte presença, de ligação entre os dois pisos. Esta restrição dos acessos pode estar assente na ideia de que o último piso é exclusivamente destinado a Josephine: a Deusa habita no local mais próximo do céu, no Olimpo, um lugar inatingível e de pura adoração, estando o espectador sujeito apenas à sua contemplação (Fig. 8). Ao subir as escadas em caracol, existe uma mezzanine, uma forma de Josephine se relacionar visualmente com o andar de baixo, qual Deusa no céu olhando os mortais na terra.

No espaço imediatamente à frente encontra-se a sala de jantar (a gula como momento de prazer) e o quarto encontra-se ao lado da divisão da mezzanine (preguiça como momento de prazer). Apenas a partir destes dois espaços é possível aceder à piscina, onde a Deusa entra e desce até aos mortais a partir de uma terceira pele – a água – estando assim no local destinado à sua adoração – o altar.

O corpo da mulher e as emoções que desperta no sujeito que escreve esta carta, são vistos como os principais intervenientes entre espectador/espaço e entre função/programa. A arquitetura é aqui vista de uma forma lírica, com uma precisão espacial que apenas o arquiteto poderia desenhar. A relação entre arquitetura e sentimento é intrínseca e simbiótica; contudo, a Casa para Josephine Baker é um exemplo de como a análise de um projeto arquitetónico pode basear-se nos sentimentos como elementos geradores da sua função.

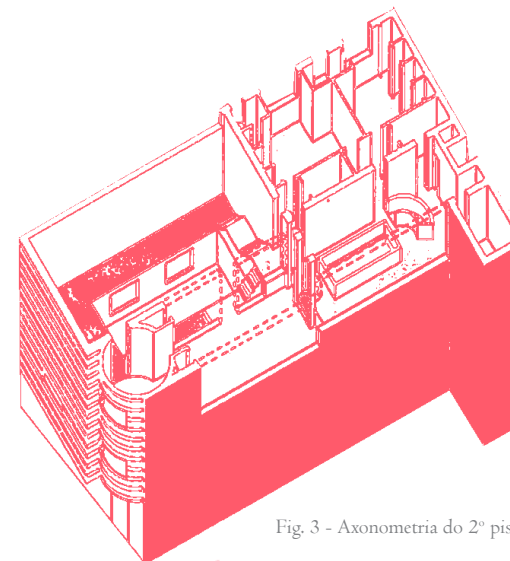


Fig. 3 - Axonometria do 2º piso

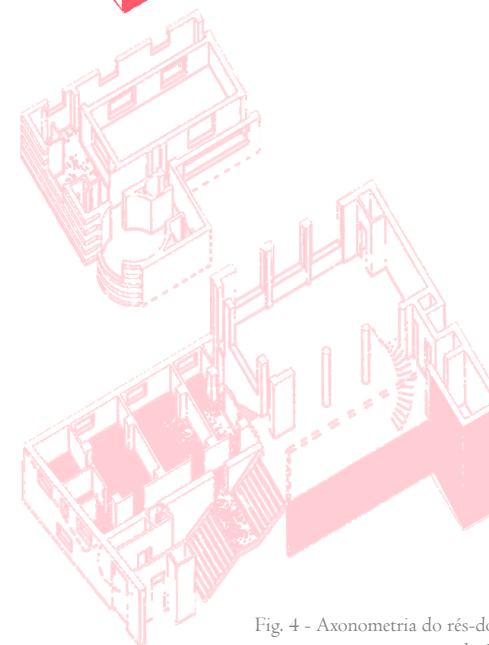


Fig. 4 - Axonometria do rés-do-chão e do 2º piso



Fig. 5 - Planta da cave



Fig. 6 - Planta do rés-do-chão

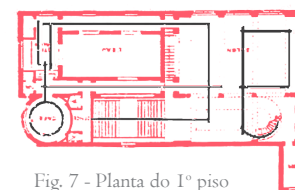


Fig. 7 - Planta do 1º piso

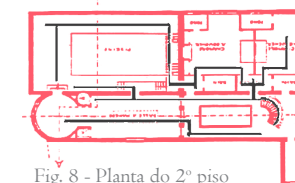
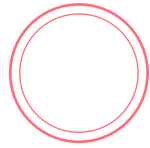


Fig. 8 - Planta do 2º piso



HETEROTOPIA ESPACIAL PRADA TRANSFORMER



Ana Rita Ferreira

2014-15

Analogia

Segundo o pensamento do filósofo Michel Foucault, em 1967, a época atual é a do espaço, do longínquo, do simultâneo e do disperso. Foucault estudava os espaços que se encontravam em ligação com todos os outros, em relações de proximidade, justaposição ou sobreposição: “Vivemos, sim, numa série de relações que delineiam sítios decididamente irreduzíveis uns aos outros e que não se podem sobre-impôr”. Analisava, deste modo, os espaços que são sobreponíveis a todos os outros, designando-os de heterotopias espaciais.

Uma heterotopia define-se por um “lugar-outro”, simultaneamente físico e mental. Estes lugares, após a desmistificação da sua espacialidade, apresentam um carácter conceptual complexo, já que são espaços que têm múltiplas camadas relacionais (e inter-relacionais) e de significação.

Traduzindo este conceito numa espacialidade concreta, materializada num objecto arquitetónico, ressalta, como exemplo, o projeto da estrutura provisória da *Prada Transformer* que Rem Koolhaas concebeu em 2009.

Pensado para acolher uma variedade de eventos culturais de caracteres distintos, montado junto ao *Century Gyeonghui Palace*, no centro de Seul, na Coreia do Sul, é concebido como um puzzle tridimensional que articula elementos geométricos básicos, formando as faces de um volume: um círculo, uma cruz, um hexágono e um rectângulo, que criam um objecto tetraédrico envolvido por uma membrana translúcida.

Cada uma das geometrias é um plano programado para eventos culturais a serem realizados num período de três meses. O plano do hexágono foi pensado como o plano ideal para receber a exibição de moda; a cruz delineia um percurso deambulatorio, que atrai à observação de uma exposição de arte; o rectângulo foi desenhado como um pequeno auditório para projeção cinematográfica; enquanto o círculo desenvolve uma espacialidade centrífuga e focada num ponto central, ideal para o acontecimento do evento especial do desfile da Prada. O processo de rotação do volume proporciona a alteração funcional da estrutura, sendo realizado a partir de três guindastes que elevam o objecto no ar e o rodam, tornando o que antes era parede no plano que passa a ser calçado.

Mas será que estes espaços realmente se relacionam, tornando-se sítios irreduzíveis uns aos outros, ou apenas se sobrepõem em planos, sendo esta interação meramente

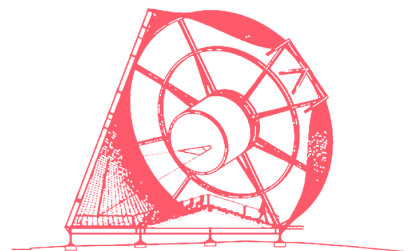
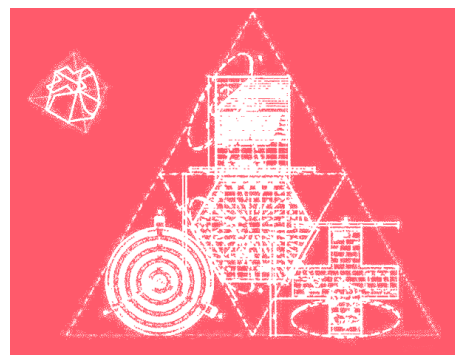
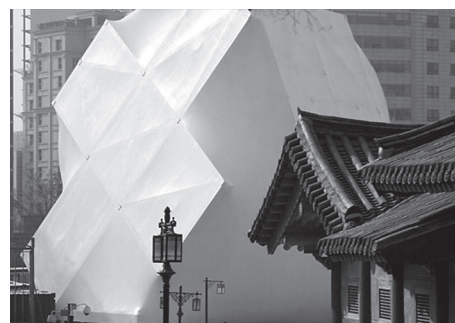
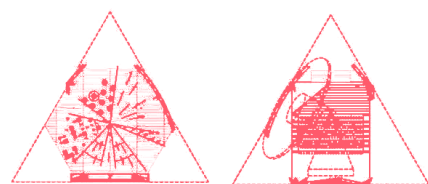
planimétrica e visual?

Foucault refere que “a heterotopia consegue sobrepor num só espaço real, vários espaços, vários sítios que, por si só, seriam incompatíveis”, por exemplo, espaços como o teatro, onde existe uma sucessão de cenários que se sobrepõem ao espaço real e criam um novo ambiente. Isto é algo que acontece constantemente na estrutura de Koolhaas, pois, mesmo após cada movimento de rotação que leva a uma consequente alteração programática e funcional, os espaços não deixam de existir, continuando a fazer parte da realidade do lugar, sendo parte integrante do espaço apenas num sentido de amostragem e de paragem de funcionamento. São espaços/camadas que se sobrepõem, mas que vão passando de chão a parede e de parede a tecto, estando, deste modo, todos os planos do objecto em uso permanente, mas predestinados a intenções distintas. O autor refere: “... é um pavilhão que não tem uma única identidade, mas sim quatro diferentes identidades, que basicamente surgem com a rotação do objecto, (...) vemos sempre os planos dos outros eventos, como se fossem uma memória que define o espaço (...)”

Analisando aprofundadamente o *Transformer*, o que se observa é que, apesar de todos estes movimentos necessários para a ocorrência dos diferentes programas, no que diz respeito à concepção em planta, a intenção de Koolhaas acaba por se traduzir num “projeto quase canónico”. Existem quatro plantas distintas que funcionariam igualmente caso o objecto não estivesse montado, mas sim planificado. Isto é, sendo que a alteração da posição do objecto é uma rotação que leva a uma alteração funcional apenas do plano de chão – as faces, elementos verticais que outrora serviram outro programa – acabam por não interferir nos eventos que ocorrem nas outras posições. Estas vão-se relacionando num espaço comum: as paredes que envolvem e rodeiam o espaço, o tecto que cobre e protege, e o chão, que é o plano onde tudo acontece. O único momento excepcional, no qual as plantas se articulam em corte, ocorre no espaço destinado ao festival de cinema, onde o elemento central do plano programado para o desfile da Prada serve de apoio para a projeção dos filmes, criando uma dependência funcional entre estas duas faces.

Esta poética de espaço rotativo pode ser comparada a uma lógica de espaço orbital, remetendo para uma ideia de inexistência de força gravítica, que implica uma apropriação contínua do espaço – neste caso derivada do movimento rotativo do corpo humano e não do objecto arquitetónico – onde os conceitos de plano de chão, tecto e parede se dissipam e onde planta e corte dificilmente se desagregam. Os planos de referência arquitetónicos tradicionais não se adequam. E então esta ideia de faces em constante comunicação que vão servindo funções heterogêneas, onde é quase imperceptível a diferença entre planta e corte, o ponto essencial da rotação do objecto.





Deste modo, a concepção integral em planta da estrutura efêmera de Koolhaas descurou as relações entre as diferentes faces que compunham o objecto, as quais, em vez de permanecerem apenas como uma presença memorial poderiam pôr em comunicação os diferentes planos, relevando a necessidade e obrigatoriedade do movimento rotativo da peça arquitetónica.

Apesar do objecto se querer articular num conjunto de planos, que formam um elemento escultórico com um movimento integrado, este acaba por funcionar como um projeto tradicional: existe uma sucessão de plantas que se vão relacionando (por justaposição ou em sobreposição). Torna-se presente somente a ideia comum de invólucro, que abriga e acolhe, no qual, os seus planos, pela falta de dependência na sua funcionalidade cíclica, não têm implicações diretas nos acontecimentos que se desenvolvem em planta. Este facto torna a rotação apenas necessária como um movimento de transição de espaço.

Um espaço não é simplesmente uma coordenada geográfica, nem desempenha apenas uma mera característica funcional. Só se entende por completo o lugar após dessacralizar o conceito e o significado da sua utilização, podendo este espaço portátil e carente de um movimento rotativo ser desmanchado planimetricamente, sem provocar carências na maior parte das suas espacialidades.



“ÉS UM ESCRAVO NOBRE
OU UM SERVO INTELIGENTE?”*



Irene Campainha

2014-15

Analogia

“Estamos no promontório extremo dos séculos!... Para que serve olhar para trás (...)? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Já vivemos no absoluto uma vez que já criamos a eterna e omnipresente velocidade.” (Marinetti, “Le Futurisme”, Paris, 1911)

Vivemos um tempo de velocidade, somos uma geração de ambições imediatas e inquietudes exacerbadas. Deslocamo-nos rapidamente entre lugares, cada vez mais e com maior frequência, encurtando o tempo da nossa existência. Queremos mais, viver mais, possuir mais, mudar mais. Esta aceleração constante leva-nos a ter maiores ambições. A procura incessante por algo novo e por novas formas de estar conduz a atual sociedade a uma contínua e infinita busca pela novidade. Seja ela tecnológica, técnica, intelectual, ou apenas novidade em si própria.

A máquina e a tecnologia revolucionaram o nosso modo de olhar o mundo e o espaço, a nossa noção de escala e de tempo. Anseiam-se mudanças constantes nos nossos espaços, não apenas porque se desejam novidades, mas porque vivemos a casa de modo distinto de há 50 ou 100 anos e somos, conseqüentemente, sujeitos diferentes. Somos cada vez mais inquietos e seres de mudança rápida. Durante a história da arquitetura moderna buscou-se uma arquitetura que possibilitasse e promovesse a adaptabilidade dos espaços, bem como a mudança e a mutação da casa e dos espaços de habitar. A casa modular procura responder, não só à necessidade de construir rapidamente e de forma económica, mas também à capacidade de adaptar a casa às necessidades variáveis de um indivíduo que já não se revê na estagnidade e inflexibilidade da casa comum.

A *Mima House*, dos Mima Arquitetos, apresenta-se como uma resposta rápida, económica e flexível, para quem procura um espaço que permita adaptabilidade ao longo do tempo e também a mutação do próprio espaço interior. Com inspiração na arquitetura tradicional japonesa e com especial preocupação com a luz, o conforto e a flexibilidade, desenvolve-se segundo um módulo base de 6m x 6m, divisível em espaços interiores de 1,5 m por 1,5 m. O projecto permite a agregação de vários espaços e a sua transformação gradual.

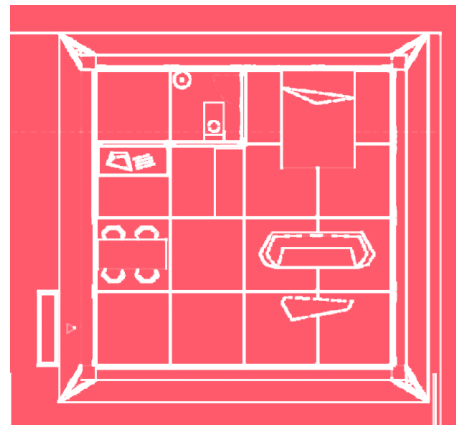
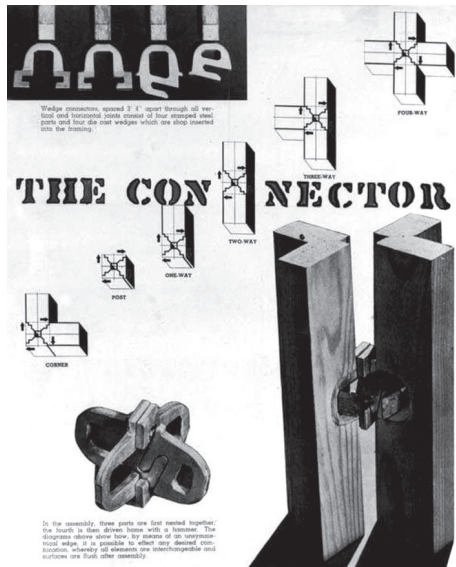
Poder-se-á encarar, por princípio, este espaço como um espaço espelho da sociedade, por permitir ao sujeito a alteração do espaço interior e das paredes que o confinam,

* O título é uma citação do texto “A liberdade é a possibilidade do isolamento” do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares (Fernando Pessoa).

com a rapidez com que se compra um objecto de consumo ou se alteram as roupas que se vestem. Tudo se muda rapidamente, tudo se move e desloca, como se o espaço de habitar tivesse a capacidade de acompanhar o estilo de vida do habitante, dia-a-dia. E, apesar dos planos interiores poderem ser modificados e movimentados, há um limite que confina o habitante a um número estanque de possibilidades. Esta forma de conceber uma casa que se adapta ao estilo de vida da sociedade, é produzida rapidamente e é implantável em qualquer terreno, não é algo apenas vinculado aos dias de hoje. A pesquisa em torno da ideia de casas modulares, que se montam rápida e facilmente e podem ser adaptáveis ao longo do tempo, verificou-se também no processo experimental que conduziu à *Packaged House* de Konrad Wachsmann e Walter Gropius (1943). Este projecto era um convite ao futuro comprador para “fazer ele mesmo”, englobando um sistema de montagem de painéis de madeira ligados por peças metálicas conectoras, e que foi, no entanto, contrariamente ao projeto atrás referido, um fracasso aquando da sua produção em série.

À semelhança da *Mima House*, que fornece ao habitante as ferramentas e instruções necessárias à transformação e montagem do seu próprio espaço, os móveis Ikea, através das suas instruções de montagem próprias e rápidas, dão ao consumidor uma resposta célere às suas necessidades de consumo e satisfação, quase infantil, de construir um aparente espaço próprio, e único. Mas não são estes móveis iguais em todo o Mundo? E não apresentam um número limitado de possibilidades de montagem e agregação, tal como os painéis móveis da *Mima House* que se têm de deslocar formando sempre ângulos de 90°? A alteração do espaço interior é responsabilidade do habitante e esta ideia de que se pode alterar o espaço onde vivemos, no limite ao longo das fases do dia, acompanhando o movimento da luz, ou as necessidades do ocupante, é verdadeiramente contemporânea, na sua aproximação às velocidades em que a sociedade se move. No entanto, esta aparente liberdade, que abarca aspectos históricos e sociológicos, é uma liberdade comprometida. Mesmo quando é relativa apenas ao interior de 36m² da casa pré-fabricada *Mima*, existem limitações intrínsecas à contingência de ser possível apenas alterar os planos interiores; isto é, a liberdade é limitada a movimentos específicos e planeados pelo arquitecto que a projectou, e não pelo habitante que a adquiriu para si próprio. Contudo a liberdade no espaço interior do habitar não se prende apenas com a capacidade de movimentar planos de parede; toda a gente é capaz de mudar e adaptar às suas necessidades o seu próprio “módulo” de habitar comum, sem que tenha de mudar uma parede de sítio quando quer dormir, comer, trabalhar ou receber amigos.

Packaged House, K.Wachsmann e W.Gropius, 1943



MIMA House, Mima Arquitectos, 2011

*“Estamos num mundo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido.” (Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*.)*

Cada vez mais é possibilitado ao sujeito mudar e reinventar a sua existência e a sua circunstância, mas cada vez mais parece haver um enclausuramento neste aparente tempo de liberdade. Como Fernando Pessoa diz no Livro do Desassossego, “Podes ter todas as grandezas do espírito, todas da alma: és um escravo nobre, ou um servo inteligente: não és livre.”

As mutações que a casa mutável permite têm um número real de possibilidades, mas também um limite de apropriações e mudanças. Seja através da casa em que se enclausura, através dos elementos móveis que constituem a mesma ou até dos caminhos que percorre na cidade, no território, o habitante está envolto por desejos de consumo e mudança. E vê nessas ambições, um poder de liberdade e uma capacidade de controlar a sua envolvente, a sua própria atmosfera que é, no entanto, irreal e quase ingénua; no sentido em que a liberdade na mudança e no poder de controlo é limitada por algo ou alguém que intervém de modo indirecto no modo como este se relaciona com a sua própria envolvente. O conceito da casa flexível torna-se obsoleto ainda antes da sua construção, pois logo a priori se condicionam movimentos e planeiam modos de condicionamento alheios ao ocupante.

A flexibilidade e adaptabilidade que é desta forma “vendida” ao cliente/habitante é estanque, não apenas na forma, como também no seu conceito. A casa modular ou flexível não passa de mais um produto de marketing que integra a nossa sociedade, um objeto-promessa que, à semelhança de um aparelho tecnológico, rapidamente atinge a obsolescência.

A esperança de uma novidade constante e adaptabilidade infinita tornam-se um refúgio, por vezes ironicamente escravizante, do habitante contemporâneo, e à qual a arquitectura também apresenta resposta – mesmo que esta muitas vezes seja ilusória.



João Cardoso

AS ABERTURAS PEDAGÓGICAS DA EAUM

2014-15



Hermenêutica

O processo de desenho de aberturas de um espaço interior que permita um contacto visual previamente delineado com o exterior é, inegavelmente, o elemento mais poético do pensamento arquitectónico. A vivência de um espaço interior, ainda que repleta de acontecimentos e percursos, é experienciada por cada transeunte de forma peculiar, fazendo da sua deambulação uma sequência quase aleatória, que o arquitecto pode prever, mas não consegue controlar. Esta limitação do poder de encenação do arquitecto prevalece até ao momento em que emoldura um plano do exterior e o acrescenta à **promenade** interior. Esta atitude de manipular o objecto que se quer retratar, de forma a controlar totalmente o foco de atenção por parte do observador, estabelece óbvias analogias com as artes visuais: com o cinema, ao retratar acção numa determinada realidade; com a fotografia, ao eternizar um determinado e único momento da realidade, ou com a pintura, ao interpretar ou imaginar uma determinada realidade; a janela, não sendo um puro acaso de projecto, é uma elaboração delicada de uma narrativa pelas mãos do seu arquitecto. Ainda que os factores luz e calor sejam os seus principais determinantes em qualquer programa, é ao desenhar uma escola de arquitectura que a importância deste gesto crítico ganha um duplo significado.

Por se relacionarem com momentos de reflexão do aluno ou pelo simples motivo de estarem presentes no dia-a-dia da sua construção intelectual individual, desenhar as aberturas de uma escola de arquitectura carrega a grande responsabilidade de representar uma narrativa que vai influenciar directamente na formação de milhares de futuros arquitectos. Certamente que, para Fernando Távora, no desenho da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, este compromisso foi algo que não passou incólume. Távora, naturalmente sensível à questão pedagógica, parece separar a lógica das suas aberturas em três grupos adequando-as, à funcionalidade dos três espaços que lhe são adjacentes: o grande corredor de entrada; o *foyer* dos auditórios e da biblioteca Nuno Portas; e as salas de aula. Através destes três conjuntos, Távora aparenta querer representar princípios basilares na formação de um jovem arquitecto e promove interacções distintas que se adequam ao modo como os estudantes usam cada espaço. Em cada tipo de aberturas é reconhecível uma analogia diferente a um vértice do triângulo de Vitruvius, fazendo uma importante e pedagógica alusão ao seu *De Architectura Libri Decem*, escrito no séc. I AC. Por ser o único tratado europeu de todo período greco-romano que sobreviveu até aos dias de hoje e o único reconhecido pelos estudiosos Renascentistas, os três princípios fundamentais da arquitectura clássica de Vitruvius detêm uma pesada influência em toda a história da Arquitectura desde então. Cada tipo de aberturas que Távora desenhou sugere uma interpretação contemporânea a cada um dos princípios defendidos por Vitruvius, onde a perspectiva clássica se tenta de alguma maneira fundir com questões pós-modernas.



Utilitas.

O confronto entre a comodidade e a funcionalidade.

A entrada do edifício da *EAUM* [EAAD] é feita por um largo corredor que, entre volumes que comportam os equipamentos ligados à administração e ao lazer do edifício, é rasgado por panos envidraçados horizontais. A travessia deste corredor é, assim sendo, pontuada com momentos de contraste, onde Távora emoldurou retratos de realidades paralelas, induzindo o estudante numa reflexão crítica comparativa. Do lado Este, são projectados excertos dos percursos exteriores de acesso ao edifício, assim como os seus espaços verdes de recreação. Do lado Oeste, a realidade rural do contexto vimaranense. A horizontalidade do pano envidraçado e a própria fluidez com que o espaço é usado provoca uma relação com os retratos de Távora, experienciada em movimento. Assim sendo, o estudante é confrontado com a questão da equação entre os vários contrastes na sociedade sobre a qual a decisão da utilidade do edifício deve recair. Um edifício útil é um edifício que seja cómodo e funcione dentro da sociedade em que se insere. E essa contextualização só se aproxima da perfeição na constante **dualidade entre o progresso** (intervenção) e **o processo** (preservação).



Venustas.

A apreciação estética.

Contrariando o conceito de mobilidade a que o percurso de entrada é sujeito, o piso superior apresenta características que provocam uma vivência mais prolongada do espaço. O que, na verdade, é uma réplica do corredor inferior acaba por se tornar, não tendo o carácter de travessia, num *foyer* de apoio aos dois auditórios exclusivamente lectivos e à Biblioteca Nuno Portas. Távora intervém aqui de forma diferente na interacção com a realidade exterior, adequando esse momento às características do comportamento esperado pelos utilizadores naquele espaço: um espaço de espera, de silêncio, de tranquilidade. Assim sendo, pela sua forma, as janelas assumem um carácter mais intimista onde a contemplação da paisagem resulta numa apreciação mais prolongada e, necessariamente, mais cuidadosa. A janela que permite uma relação visual por entre a fachada sul (entrada) é fisicamente inalcançável e, assim sendo, ela sugere unicamente procurar uma iconização simultânea de duas formas arquitectónicas distintas, quer pelo tempo, quer pelos valores que transmitem – a vista do piso inferior o Santuário da Penha, e do *foyer* a Escola de Ciências. Nesta lógica de individualização deste momento, estas aberturas procuram induzir o estudante numa apreciação estética despojada de preconceitos, procurando com que proceda a uma busca pessoal e exaustiva pela beleza e **poetização da realidade em todas as suas formas** – do devoluto, ao construído; do subjectivo, ao racional.



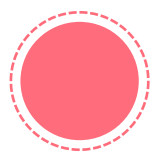


Firmitas.

A estabilidade e coesão.

Se no percurso do edifício as janelas são momentos que implicam uma procura da sua experiência por parte do aluno, nas salas de aula essa interacção acontece de uma forma mais espontânea. Na busca por inspiração é previsível que o aluno se concentre no plano que lhe é aberto por Távora, reforçando a sua importância. Estas aberturas horizontais permitem uma contemplação total da paisagem envolvente à EAUM, permitindo ao estudante uma análise mais completa à vivência de cada espaço, assim como da vivência da envolvente como um todo. A forma como esta interacção foi desenhada sugere uma incitação à procura da coerência e estabilidade da forma arquitectónica na apreciação do projecto como um todo, instigando constantemente o **trabalho a várias escalas** – do material ao uso, do sistema construtivo ao conceito.





DUPLI-CIDADE DO ESPAÇO DOMÉSTICO



Patrícia Garcês

2014-15

Auto-reflexão

Ao desenvolver um olhar retrospectivo sobre o percurso arquitectónico e projectual académico, o exercício de projecto que mais emoção, desafio e, até, felicidade, me causou produzir, foi o da casa na praia intitulado “*La Calda Vita*” – Casa/Oficina na Praia do Forte do Paço, em Viana do Castelo.

Tendo em conta as condicionantes do próprio enunciado, como a relação e a reflexão genérica sobre a casa no seu todo e nas suas especificidades, onde noções de composição, de escala próprias e inerentes à lógica do habitar foram claramente apreendidas e um verdadeiro desafio para lidar melhor ou pior com esta temática.

Não ignorando a noção de territorialidade vasta e claramente genérica como a praia, esta demarcada pela forte presença da linha horizontal que o mar provoca, ao invés da restante paisagem territorial envolvente marcada, pela linha vertical acentuada pela montanha. A procura de uma identidade a partir das partes e da sua conformidade como um todo foi um antecedente à explicação e escolha de implantação. O projecto está balizado numa implantação em lote, onde o confronto com o exterior apenas com duas frentes da casa é proporcionado, com excepção dos lotes que ficam na extremidade da implantação.

A ambivalência da escala promovida pela complexidade deste projecto é uma questão nova na altura do seu desenvolvimento. A escala urbana, a escala complexa de lidar com dois meios ambientes distintos: o mar próximo do lugar de implantação e a montanha como pano de fundo, além da escala do doméstico articulado com a escala do espaço de oficina associado à profissão atribuída.

“O mar foi para mim algo de concreto, a possibilidade de construir uma forma geométrica e misteriosa, feita com cada memória e cada espera (...) As cabanas são uma arquitetura perfeita, mas, ao mesmo tempo, estão alienadas ao longo da areia ou das ruas brancas, em manhãs intemporais, sempre iguais”

(Autobiografia Científica, Aldo Rossi)

A partir do enunciado, a casa é entendida, em simultâneo, enquanto lugar privilegiado do imaginário e enquanto construção espacial efectiva e relevante na configuração de uma geografia mais abrangente que a materialidade dos seus limites: a falsa repetição da casa na paisagem em articulação com a territorialidade

específica. O espaço doméstico é o grande princípio, como se a partir do interior o exterior fizesse parte por natureza intrínseca da própria casa. O enunciado advém do faseamento e planeamento ao longo da coerência dada a cada fase – 1. *The Inside is always an Outside*, Le Corbusier, 1925; – 2. *What Is It That Makes Today's Homes So Different So Appealing?*, Richard Hamilton, 1956; – 3. *Splitting* 1974, Gordon Matta-Clark; – 4. *House, After Five Years of Living*, Charles and Ray Eames, 1955.

Como numa linha temporal adequada ao seu desenvolvimento e considerando um dos seus futuros possíveis.

“A ética de uma casa – de um ponto de vista da arquitetura – não depende dos actos que os seus utilizadores executam lá dentro – mas sim, de um modo objectivo e nada vago, das dimensões, das medidas, distancias entre paredes, disposição de compartimentos e funções.” (Arquitectura, Natureza e Amor, Gonçalo M. Tavares)

A componente teórica associada a cada fase eleva a um grau de complexidade maior, desde o mote de princípio do projecto a partir de uma imagem pode originar um conceito para a habitação, ou às emoções que se pretende criar na habitação. Contudo, o enunciado retracta limites e condicionantes, como a implantação de cada lote com 25 metros de comprimento, por 5m de largura e 5m de cerca máxima. Estas limitações transportam em si dificuldades da atribuição de identidade a cada casa, e contrariamente limitam a noção de espaço necessário à concretização da habitabilidade mínima, a habitabilidade doméstica e profissional num mesmo espaço.

Numa visão retrospectiva do enunciado, agora relido, faz sentido porque todas estas fases são necessárias, não de modo tão poético ou nostálgico, mas de forma realista e pragmática para a concretização e uniformização até ao estabelecer de conceitos e ideias iniciais. O tema da habitação na praia já transporta, em si mesmo, a veia nostálgica e romântica associada à ideia de viver junto ao mar, como algo paradisíaco e claramente associado a um exercício académico. O desafio deste género de implantação traz consigo a oportunidade de criar identidade ao lugar habitacional, mas mesmo assim, esta identidade só é possível ao ser conferida ao interior da habitação e na relação desta com o meio envolvente.

Presumivelmente, a decisão, por parte do autor do projecto, de não trabalhar conceitos e noções de escala urbana, que foram impostos pelo enunciado, acarreta algumas deficiências e dificuldades ao abordar um assunto tão relevante. A decisão de não abordar a envolvente urbana, focando o problema do projecto apenas no espaço da habitação, tornou o exercício num desafio. Porém foi um exercício simples e complexo na articulação de escalas apropriadas ao habitar e ao trabalhar numa oficina, saturado porque teve tempo para tal, mas aquém do desafio de abordar em

paralelo com as escalas da envolvente.

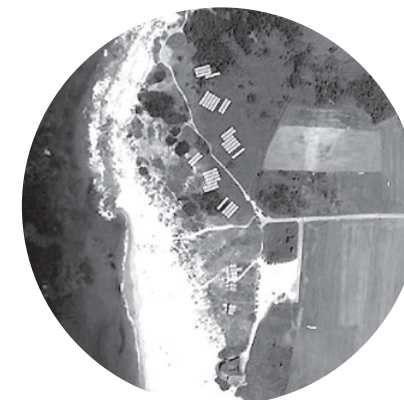
O projecto da casa tem como potencial cliente o habitante/trapezista, cuja profissão está relacionada com um espaço de grandes dimensões, íntimas à noção de liberdade de movimento. A abordagem do lote passa principalmente pela leitura da sua coerência longitudinal, pelo conceito de *splitting* enunciado, e pela delicadeza de lidar com um espaço próprio e característico do trapezista sem descartar o cerne da questão doméstica.

O *Splitting* (1974), de Gordon Matta-Clark, é um conceito abordado para a comunicação e a capacidade reflexiva de “corte”, literalmente parte do projecto como que para explorar as suas subcamadas e expô-las. Este conceito induz no projecto a separação entre espaço habitacional e espaço de trabalho, tal como um corte transversal permitindo expor o contraste e a ambiguidade dos diferentes espaços que definem o projecto, a forma como a casa se vai apropriando do terreno, bem como as opções de materialidade escolhidas nos diferentes espaços: o habitacional e o de trabalho.

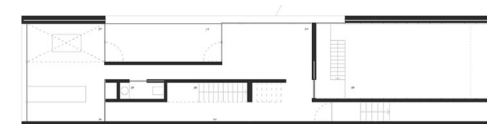
O percurso desenvolvido no interior da casa no momento de entrada reflecte o percurso implícito, livre e directo, de um trapezista, com o intuito de chegar ao outro lado, a outra plataforma, onde há dois espaços de excepção que nos levam a percorrer espaços explícitos, como a zona de estar e a escadaria de acesso ao piso superior.

De tal forma, o espaço de trabalho do trapezista é o local mais ambíguo da casa, no sentido em que se abre para a paisagem através do alçado poente, todo envidraçado perante a horizontalidade do mar, porém encerrado para a zona de estar, como é, também, um espaço acessível através do quarto de vestir do trapezista, ou através de um corredor que paralelamente acompanha o espaço vazio da oficina a uma cota superior. Este espaço “vazio” permite, assim, uma descontração e uma certa liberdade, que conferem ao espaço uma monumentalidade pela considerável altura de 8 metros. O mote do projecto, além das reduzidas dimensões que limitam a forma de centrar e abordar o espaço doméstico, é facilmente explicitado pela ideia de circulação: um percurso contido constituído por dois corredores que definem o acesso aos diversos espaços sociais da habitação albergam os espaços de serviços, como as instalações sanitárias, a lavandaria e as escadas de acesso ao piso superior; e, ainda, um percurso mais livre e dinâmico com os espaços sociais da casa e o acesso à zona de trabalho do trapezista.

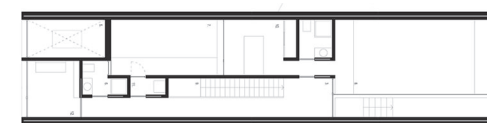
Fica no ar a indagação sobre o desenvolvimento de projectos como sonhos, utópicos e desafiantes, num mundo escolar, bem distinto da realidade – como ter uma casa à beira-mar, onde poderíamos desenvolver uma tarefa profissional na própria habitação. Ao parecer ambicioso como projecto escolar, torna-se claramente generoso no mundo real.



Implantação dos lotes



Planta Piso I - Entrada



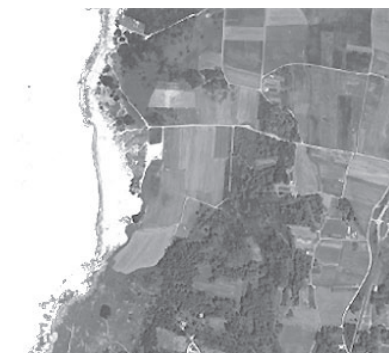
Planta Piso 2



Planta Tipo - Percursos



Corte longitudinal materialidade



Implantação desde o mar à montanha

OUTROS ANOS

Por motivos de distribuição de serviço não lecionei a unidade curricular (UC) “Crítica da Arquitetura Contemporânea” no ano letivo de 2015-16. Essa tarefa ficou a cargo do meu colega José Capela, que interpretou o programa com a sua sagesa própria. As páginas seguintes representam o ano em questão, bem como dois anos letivos anteriores à minha chegada à UC: 2009-10 e 2010-11. Esses dois anos foram lecionados pelo Bruno Baldaia, cujo programa, conforme referido na nota introdutória, serviu de base para a conceção do meu próprio programa. Pedi aos dois que escrevessem um texto sobre a abordagem que deram à disciplina, e que escolhessem um texto, de um aluno por ano, que pudesse ser representativo dessa abordagem.

Nuno M. S.

SABER RELACIONAR É VER MAIS

Bruno Baldaia

Coube-me, no ano lectivo de 2009-10, dar início à Crítica de Arquitectura Contemporânea no curso de Arquitectura da então EAUM. Enquanto resultado de uma recentíssima renovação do Plano de Estudos, o seu programa era uma proposta em aberto que pude definir com total liberdade. Como fazê-lo, então? Comecei por rejeitar aquilo que não queria fazer, uma cronologia da Crítica ou um estudo sobre os críticos. Ainda assim, o programa seguiu um tempo, do moderno até ao contemporâneo, e refere e estuda alguns dos críticos mais relevantes do tempo a que nos referimos. É importante começar por definir que a Crítica é o projecto de uma crise, desmontar e remontar o processo de um projecto ou de uma obra de arquitectura. Depois, abordar a dissensão, quer dizer, a diferença de sentido, se ela existe. A sua construção com base nas várias abordagens possíveis ao texto crítico: o olhar analítico (programa, contexto, sistema construtivo, sociológico, etc.); a forma e a sua morfologia; a analogia como relação com a cultura da arquitectura; as leituras hermenêuticas ou intertextuais, ou seja, a reconstituição complexa dos processos de decisão no projecto; o olhar alusivo, quer dizer, o olhar sobre o objecto da crítica como pretexto para a discussão de temas mais alargados. O objectivo não foi o de formar críticos de arquitectura — um semestre não o faria seriamente — mas o de tornar consciente nos alunos os processos e os instrumentos de construção de um olhar crítico e do texto crítico. Por um lado, para ir além da crítica que faz parte do processo do projecto, por outro, para a construção de um juízo crítico para lá da opinião ou do gosto. O juízo como manifestação sustentada de posição perante o facto em análise, obra, projecto ou texto, e a compreensão do lugar da Crítica precisamente como pôr em crise, o que significa sempre uma denominação daquilo que se estuda e que é complementar, mas fundamentalmente diferente da Teoria (a criação do sistema) e da História (a construção de uma narrativa). E o juízo é naturalmente autoral, tanto como a autoria em arquitectura. É muito importante nunca perder esse princípio.

A metodologia das aulas herdou muito da pesquisa que fiz das aulas de análise de texto em literatura, a matéria do trabalho foram os textos lidos em conjunto nas aulas e a sua discussão, tendo como base prévia textos de apoio que serviram à contextualização, e as imagens que se julgou pertinente associar a cada aula. O objecto de trabalho, o ‘terreno’ por assim dizer, foi sempre o texto. Para cada uma das abordagens propostas, os alunos fizeram um pequeno texto a partir de uma obra à sua escolha, os que aqui se apresentam

correspondem a essa fase. O trabalho final de desenvolvimento fez-se com visitas às obras que se propuseram como tema e que se constituíram como súmula da experiência de cada um e da escolha do olhar que quiseram fazer sobre elas.

As discussões em aula procuraram sempre, na medida do possível, expandir os temas para fora da arquitectura, assumindo que a Crítica não é só disciplinar, é também um esforço de compreensão e de comunicação para um exterior que confina com a arquitectura e que é necessariamente público. Do programa do ano lectivo 2010-11:

‘O exercício da crítica comporta o reconhecimento de campos contíguos e do estabelecimento de relações entre eles e a arquitectura de forma a produzir um pensamento singular e pertinente relativamente à produção arquitectónica. O reconhecimento destas relações entre arquitectura, artes plásticas, cinema, literatura ou filosofia, e a capacidade de estabelecer novas relações que possibilitem leituras mais complexas do que as enunciadas pelo autor, ou que derivem da estrita caracterização formal do objecto submetido a análise, são condições essenciais para que o texto crítico tenha razão de existir. Criticar é descobrir relações e caminhos singulares, e construir uma ou várias visões consistentes sobre a realidade observada. Saber relacionar é ver mais.’

outubro de 2023

CASA EN CORRUBED (1996-2002), A CORUÑA, DAVID CHIPPERFIELD, “EL CONTROL SOBRE EL MAR”

David Bouza Fachar 2009-10

¿Está la casa de verano de Chipperfield en Corrubedo mirando al mar? ¿O simplemente abrió huecos para iluminación y ventilación?

Sí, es verdad, hay más vidrio que muro, por lo que se puede pensar que conceptualmente, si tenemos una fachada con estas proporciones y delante de nosotros se encuentra el mar, entonces tenemos un edificio para contemplar la naturaleza.

¿Pero por qué no emplea el mismo sistema compositivo de huecos en toda la fachada, al igual que las construcciones adyacentes (fig.1)? Porque Chipperfield no quiere mirar el mar, quiere controlarlo.

Si reparamos en la distribución en planta, todos los espacios interiores dan a la fachada de la costa; todas las funciones domésticas están orientadas al mar. Pero, ¿cómo controla la relación de los distintos espacios con el mar? Con una fachada permeable; no hemos de olvidar que es un alzado que se adapta a sus construcciones adyacentes y a los distintos espacios interiores de la vivienda. Este es el punto de partida de este “sistema de control marítimo”.

Empezaremos a explicarlo desde la planta baja, en donde se ubican los dormitorios de los hijos, pequeños espacios que no hacen sino sugerir la idea de camarote, produciéndose cortes verticales de vidrio en una proporción del 50% de todo el vano; es la parte de la fachada más expuesta al mar, donde es capaz de llegar la fuerza del mar. Para controlar este ataque, interpone un rompeolas, una rampa que también servirá de acceso a la casa, y lo reviste de sillería de granito para endurecer su imagen y luchar en iguales condiciones con su adversario natural (fig.2).

Después de la lucha viene el dominio; el respeto por el enemigo es olvidado y, ya en una posición más elevada y con más control, el británico raja todo el ancho de la primera planta con transparencia. Detrás ubica la cocina, comedor y sala, funciones que no ocupan la atención de estar en alerta y dan un respiro y se fusionan con el mar (fig.3).

En el cuerpo superior se encuentran las habitaciones, una función pasiva que no tiene poder de defensa, por lo cual se abren pequeños huecos hundidos en el muro. Cuanto más pequeños son los puntos débiles del escudo, más difícil será que ataque el mar

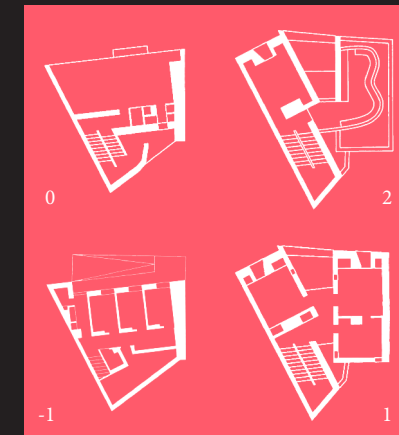


Figura 1



Figura 2



Figura 3

y mejor control tendrá la fachada; sin embargo, se interpone un cuerpo intermedio entre las habitaciones, a modo de mirador, que asume el rol de vigía, velando por sus compañeros (fig.2).

Y por último, en la cubierta, ya no es una dirección la que tiene que controlar, sino las cuatro. ¿Cómo se prepara ante tal situación? Controlando todo el alrededor, disponiendo un banco con forma orgánica, capaz de orientarse en distintas visuales.

En este proyecto, cualquier elemento de la fachada tiene una función dentro del “sistema de control marítimo”, dependiendo de lo que tiene detrás y de su uso.

景觀 / LANDSCAPE / LANDSCHAFT / PAISAGEM

Ana Menino 2010-II

Durante os séculos XIX e XX, o crescimento expansivo e a visão da habitação com um jardim tentavam alcançar a utopia da ‘Cidade Jardim’. Alteraram-se os padrões e os ideais; no entanto, mantém-se a questão da Paisagem. Paisagem Urbana. Mega-Paisagem Urbana. Meta-Urbanismo.

A Paisagem é um processo instável, de conexão entre o espaço físico-natural, colonizado pelo Homem – e o espaço subjectivo – sociocultural. Uma antítese, uma mutação constante – material – baseada na cultura, criando uma imagem. Uma interacção de fluxos, espaços e cultura que, acidentalmente, se influenciam. O resultado é a transição da imagem efémera desse mesmo espaço. A realidade, no entanto, é, por vezes, demorada: a cultura continua presa à imagem antiga, provocando, assim, uma disjunção entre imagem e material, confusa e desorientada. Considerando o espaço onde os habitantes não têm uma cultura predefinida – migrantes – podemos então dizer que este se torna num espaço sem identidade e imagem?

Não existe mais a barreira entre paisagem urbana e paisagem rural. As fronteiras desapareceram e assiste-se ao surgimento de um novo espaço: a paisagem, enquanto expressão do espaço experienciado pelo Homem, colecionador da memória colectiva e cultural. Megacidades e cidades em crise, zonas rurais em crescimento e zonas rurais urbanas, os espaços estão a mudar. A diferença entre cidade e aldeia desvanece. Novas formas emergem. Com esta transformação, o conceito de espaço altera-se. O modernismo que lhe atribuía um papel fundamental, dá origem a um pós-modernismo que reconhece naquele manifestações simbólicas, associadas aos habitantes de um contexto específico e vinculadas a características particulares. A génese do lugar torna-se concebida pela população pelos significados que contem, representados por imagens referenciais, âncora. Há então algum limite, em termos de extensão territorial, para se aplicar o conceito de ‘lugar’?

As cidades chinesas, especialmente na região de Beijing, Shangai e *Pearl River Delta* (Delta do Rio das Pérolas) têm sofrido um enorme desenvolvimento sob a influência da globalização e das mudanças socioeconómicas e políticas. Estas urbanizações resultam de diversos factores que estruturam o elevado crescimento e as fortes concentrações populacionais, infra-estruturais, económicas e até políticas¹. Não obstante, as megacidades são também caracterizadas pela crescente perda de definição. O *Pearl River Delta* é um dos melhores exemplos de uma Mega-Paisagem Urbana:

mistura de espaços rurais e urbanos. Mas como pode este desenvolver uma sólida representação para os habitantes? As células heterogêneas que formam a região existem em constante transição, um espaço *metamorphocity*².

Em 1989 a zona do rio Emscher, na Alemanha, em tempos uma fervilhante zona industrial, encontrava-se em declínio. O Parque de Emscher tratou-se de uma exposição envolvendo centenas de projectos, tentando captar o termo “parque” de forma a transformar a zona fabril alemã num complexo cultural. Cedo, este transformou-se numa das estratégias mais famosas sobre *Urban Landscape*. O *Oberhausen Gasometer*, um velho gasómetro; a intervenção de Norman Foster na mina Zollverein e ainda a (re) organização de áreas habitacionais, como o *Siedlung* de Schüngelberg que foi fruto da política da Cidade Jardim do final do século XIX. A transformação de forte conotação subjectiva, garantiu a sustentabilidade económica, aliando-a ao *marketing*. O resultado: o Parque Paisagístico de Emscher criou uma rota turística, valorizando a estética de padrões e marcos locais, gerando uma imagem de marca – *Industrienatur* (natureza industrial) e *Industriekultur* (cultura industrial). A percepção que os habitantes mantinham, desde a criação de uma imagem deteriorada até à renovada, progrediu paralelamente ao uso memorável do vocabulário morfológico dominante e ao valor intrínseco da memória colectiva e pessoal.

O surgimento do urbanismo pós-moderno e de novos espaços, fantasiosos ou não, ditados por práticas consumistas baseadas no *city marketing*, assim como em ambientes temáticos que vivificam as imagens que habitam a subjectividade e mimetizam as formas de um certo contexto, fazem parte do conceito de lugar. Este princípio e o renascer da memória local tornou-se fulcral para a sobrevivência da subjectividade e apropriação do espaço.

A variedade de conceitos de cidade é alucinante. Entre os exemplos estão *La città analoga*, de Aldo Rossi; *Instant City*, dos Archigram; o projecto de Rem Koolhaas para cenários de pós-guerra; as colagens de Venturi e Scott Brown; assim como o plano urbanístico de Lúcio Costa para Brasília. Da Cidade Jardim, do início do século XX, ao conceito de *City Landscape* do início do pós-guerra, passando pelo actual conceito de *Urban Landscape*; das *New Towns* dos anos 60 até às cidades explosivas na China e nos Emiratos Árabes Unidos; das ideias de *Mobile City* até à *Télépolis* da era digital, e da *Pleasure City* de uma paisagem de consumo global, até à estratégia de marca, ou tradicionais. Todos estes são resultado de uma apropriação do conceito de ‘Paisagem’. Fenómenos heterogêneos, ainda sem se manifestar ou procurar uma estratégia que lide com o espaço actual: uma cidade múltipla.

A utopia parece ter desaparecido. Talvez pelo facto de que, neste momento, aceitamos o sentimento de que atingimos o fim da história. Talvez porque a dita utopia foi já realizada. Talvez porque estejamos, afinal, numa outra utopia.

1 - X. Yan, L. Jia, J. Li, J. Weng. “The Development of the Chinese Metropolis in the Period of Transition”, Logan, John R. (ed) *The New Chinese City: Globalization and Market Reform*. Blackwell Publishers, p.37-55. 2002

2 - Ruckert, Christoph. “Metamorphocity. In Pearl River Delta: A Multidimensional Spatial System and Its Local Driving Forces”, paper to ENHR 2007 International Conference *Sustainable Urban Areas*, Rotterdam, p.25-28. 2007.

A CRÍTICA, NAS SUAS VÁRIAS VIAS, TEM COMO VOCAÇÃO ÚLTIMA UMA DEFINIÇÃO DE “ARQUITETURA”

José Capela

Apesar de pontual, a minha experiência de lecionar *Crítica da Arquitetura Contemporânea* foi muito gratificante. Havia passado apenas dois anos desde que tinha defendido a minha tese de doutoramento em torno da possibilidade de uma arquitetura autorreflexiva (tomando como referência a operatividade da arte conceptual) e pude, nesta nova circunstância, partilhar com os alunos e alunas algum do conhecimento que tinha tentado produzir (dando continuidade ao excelente trabalho do meu colega Nuno Sampaio nos anos anteriores). Escrevi no programa:

A crítica de arquitetura é um exercício de construção de uma subjectividade (o discurso crítico) a partir de outra subjectividade (o objeto criticado). Nessa medida, a crítica implica a consideração de um elemento concreto ou de um conjunto de elementos concretos, e a construção (ou replicação) de um quadro de valores, numa espécie de “segunda camada” de produção cultural. Esta é, pelo menos, a acepção mais tradicional de “crítica”. Contudo, se acreditarmos que esse quadro de valores (e a especulação em torno deles) é o objetivo último da crítica, então podemos encontrar a função da crítica cumprida também noutras práticas: quer na teoria da arquitetura em geral, quer em algumas práticas de projeto capazes de propor uma conjuntura ontológica e metodológica para o próprio projeto. No caso da teoria da arquitetura, o enfoque tende a deslocar-se mais para o discurso; no caso do projeto, mais para o objeto. Destas considerações podem extrair-se três tipos de crítica:

- 1- crítica ao objeto (discurso sobre projeto – o âmbito habitual da “crítica de arquitetura”);
- 2- crítica sem objeto (discurso sobre arquitetura – âmbito próximo da teoria da arquitetura, ou da estética);
- 3- crítica através do objeto (o projeto como discurso – âmbito do projeto autorreflexivo).

A UC será organizada com base nestes três temas, que se sucederão ao longo do semestre.

Com o intuito de sintetizar as aprendizagens efetuadas ao longo do semestre, o exercício final que propus aos alunos e alunas foi a elaboração de uma definição de

“arquitetura” — um texto com formato e extensão livres. O texto que pode ler-se a seguir, da autoria de Tiago Teixeira, é uma resposta a esse enunciado. Outros poderiam ser apresentados, porque uma parte significativa do prazer que tive em lecionar Crítica deveu-se certamente às qualidades daquela turma do 5º ano de 2015/16 (a quem tive oportunidade de lecionar também o atelier Programas Emergentes) — à singularidade de cada aluno ou aluna, e à sua estimulante inquietude crítica.

Sobre o texto do Tiago Teixeira, seguidamente apresento:

- 1- O texto é composto por uma série de suposições encadeadas através da justaposição de fragmentos onde o autor se esconde vendo-os interagir entre si e gerar respostas que não dependem diretamente da pergunta formulada.
- 2- Enquanto exercício, a estratégia passa por negar o propósito da questão, diluindo e desdobrando o problema em vários outros.
- 3- É uma simulação sem o custo da realidade que enquanto estudante me interessava: a investigação sem necessidade de produção. É assim um processo debruçado tanto sobre o fracasso produtivo — a resposta — como sobre o sucesso pretendido — o estímulo e ato formativo essencial ao proto arquiteto.
- 4- Procurou-se a definição não apenas nominal — semântica — mas a sua raiz — que é (e se é) essencial resolver na questão da definição de arquitetura.
- 5- O texto tende em testar quanto deste problema sobra para a estética e que parte dele a teoria da arquitetura procura resolver, acabando por se aproximar de uma perspetiva cognitivista e instrumentalista que coloca a ausência da definição como um meio da sua continuidade, vocacionando a arquitetura a um trabalho sobre si própria. A definição “torna-se naquilo que é” ao jeito nietzschiano.

janeiro 2023

CONTRA A DEFINIÇÃO DA ARQUITETURA

Tiago Teixeira 2015-16

I. O problema da linguagem

“Os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo.”
(WITTGENSTEIN)

O primeiro problema na definição de arquitetura resume-se na forma como o conceito se traduz numa imagem mental, capaz de ser comunicado pela linguagem.

Usamos vulgarmente o substantivo ‘arquitetura’ com relativo sucesso na comunicação verbal, o conceito mental é autossuficiente para o seu entendimento quando colocado em determinado contexto lexical. Algo que, em parte, deriva da ausência de uma definição estanque. É a permeabilidade entre uma definição não determinada e o contexto em que é usada que lhe confere, na linguagem, um uso eficaz. O conceito aberto mantém a capacidade que o tema tem de se relacionar com os outros, esclarece Wittgenstein.

Veja-se ainda que a arquitetura resulta de um comportamento humano. A arquitetura é uma relação antropológica que deriva num acontecimento político: sem agente e observador, ela não existe. Este é o segundo problema da linguagem: o observador faz parte da arquitetura, portanto, não a pode descrever. Apenas uma entidade externa o faria sem viés.

“Para podermos representar a forma lógica, deveríamos poder-nos instalar, com a proposição, fora da lógica, quer dizer, fora do mundo.” (WITTGENSTEIN)

“O terceiro problema da linguagem emerge quando a definição exige termos que apenas existem quando relacionados com o conceito mental de arquitectura. Por exemplo, na formulação «a arquitectura é espaço» ou «a arquitectura é a acção do homem sobre o espaço» há uma contaminação dos significados de espaço e de arquitectura e dificilmente a explicação de espaço arquitetónico consegue escapar a um vazio circular”. (SCRUTON)

2. O problema da posição em relação à arte

“(…) uma obra de arquitectura distingue-se das outras obras de arte devido à sua escala. (...) não são apenas maiores, espacial e temporalmente, do que uma interpretação musical ou uma pintura, são inclusivamente maiores do que nós próprios. Não a podemos assimilar toda de um só ponto de vista. Temos de nos mover ao seu redor e no seu interior para poder captar a totalidade. Mais ainda, uma obra de arquitectura está normalmente fixa num lugar. (...) a obra de arquitectura está firmemente ancorada num ambiente físico e cultural que se altera muito lentamente. Finalmente, em arquitectura, como em muito poucas outras artes, a obra tem, normalmente, uma função prática, tal como a de proteger ou facultar certas actividades, e essa função não é menos importante do que a função estética, chegando muitas vezes a ser predominante”. (GOODMAN)

As sucessivas tentativas de definir arquitetura deparam-se com o problema geral de a emancipar ou incluir na arte. Vejamos alguns temas gerais desta problemática.

a) Função e Instrumentalização

O argumento mais imediato na distinção entre arquitetura e arte, ou da criação de um espaço distinto dentro do âmbito artístico, é o facto de a arquitetura servir para algo, ser funcional.

Ora, a questão do funcionalismo revela uma incoerência na evolução do termo na história da arquitectura. No funcionalismo de Viollet-le-Duc, Sullivan e Lethaby,

“o funcionalismo não significa negar a prioridade dos valores estéticos na arquitetura, mas sim estipular uma teoria compreensiva da natureza deles, ele argumenta [Zevi] que, em toda a verdadeira experiência de arquitetura, a forma é inseparável da função.” (SCRUTON)

A determinado momento da história da arquitetura trocou-se *Utilitas* por Funcionalidade.

“a mistificação foi perfeita: a necessidade de racionalismo, caiu (...) sobre a função e a funcionalidade, com uma tal ânsia de positivismo, gráficos, esquemas, punções de morte, que Vitruvius foi submergido, nunca mais a sua ‘utilitas’ foi coisa alguma que um extravagante funcionalismo.” (DIAS)

É, então, difícil sob o ponto de vista da linguagem.

“Não é possível usar a ideia de função para lançar luz na natureza da arquitetura, visto que só se soubermos o que é arquitectura é que podemos compreender a função.” (SCRUTON)

Uma vez que para oferecer um olhar compreensivo de arquitetura teríamos de compreender antes o que é a função.

“Por exemplo, podia dizer-se que a função de uma coluna é suportar o entablamento que está por cima. Mas também se podia dizer que a função do entablamento era apoiar-se na coluna. Cada uma destas funções é interna na actividade da arquitectura — o que quer dizer que só podemos entendê-las como funções porque temos uma compreensão prévia da arquitectura, do porquê das partes de um edifício terem de ser combinadas dessa determinada maneira.” (SCRUTON)

Outro fim que se pode apontar à arquitetura, para além do seu uso, é uma função mais transcendental, uma maneira como a organização do espaço permite descobrir algo sobre a nossa relação com ele e, consequentemente, sobre nós próprios.

Esta visão deriva da chamada Teoria Ideal da arte, também conhecida como Teoria de Croce-Collingwood.

“A tese de Collingwood é sustentada pela ideia de que a arte é uma forma particularmente sofisticada da necessidade humana de encontrar uma expressão para as emoções que sofremos. Sem expressão adequada, as emoções tornam-se um factor de perturbação pelo que a arte cumpre um papel essencial entre todas as actividades humanas: o de contribuir para o auto-conhecimento ao proporcionar um contacto especial com a ordem dos sentimentos e das emoções.” (MOURA)

Assim, a ideia de que a arte é um meio para atingir um fim não pode ser vista como própria da arquitetura, ela é transversal a vários entendimentos de arte. Este facto aproxima a arquitetura do âmbito da arte por padecerem das mesmas inquietações e, por consequência, estarem sujeitas à mesma indefinição.

b) A experiência da habitabilidade

O objeto arquitetónico tem como particularidades ser um corpo habitável, maior que o homem, localizável no espaço geográfico, visível num âmbito público e destinado ao quotidiano. No entanto, esta formulação não é suficiente para perceber a relação

entre arquitetura e arte, uma vez que não é extensível a todos os exemplos de uma e de outra. A relação de escala em relação ao homem não alude simultaneamente aos objetos muito pequenos e muito grandes, ao pormenor e ao território, confunde-se com a Landart e com a escultura e é, ainda, limitada ao concentrar-se apenas nas características do objeto.

“Os desafios que a arte contemporânea levantou às tentativas de definição propostas pelas teorias essencialistas faziam oscilar de tal forma a extensão do universo das obras de arte que tornavam utópico o desejo de fixar a sua essência. Obras agora tornadas clássicas como “Fonte” de Marcel Duchamp, as “Caixas Brillo” de Andy Warhol ou “4’33” de John Cage demonstraram que qualquer coisa poderia tornar-se uma obra de arte e que as suas características intrínsecas (já) não eram suficientes para as distinguir dos objectos comuns. O centro da explicação deslocou-se, então, do objecto de arte para o sujeito que o produz e/ou consome. É neste contexto que surgem as teorias psicológicas da experiência estética” (MOURA)

Assim, é menos urgente saber “o que é a arquitetura” do que “o que é, e como se dá experiência estética em arquitetura”? E, neste sentido, deixar a definição enquanto conceito isolado para entendê-lo na sua relação com o observador que a experiência.

3. Institucionalização da arquitetura

A arquitetura, assim que definida, tornar-se-ia instituição fechada, dogmática. Vejamos o exemplo das teorias institucionais da arte como paralelismo.

“A teoria institucional considerava que o estatuto de “objecto de arte” seria concedido aos objectos que respeitassem a condição da artefactualidade e que fossem previamente investidos do estatuto de serem “candidatos à apreciação estética”, por agente atuando em nome da instituição “mundo da arte”.” (MOURA)

As instituições são possuidoras de processos e hierarquias organizacionais que estabeleciam quem pode tomar a palavra pelo todo (DICKIE). Segundo um processo de concessão dificilmente universal e uniforme, e no qual as instituições se habilitavam mutuamente.

Também a procura das características do que poderia ser “candidato à apreciação” tornaria diluídas as possibilidades de uma definição estritamente institucional da arquitetura.

“Não podem ser as características intrínsecas do objecto a determinar a sua investidura como ‘candidato à apreciação estética’ porque isso seria retirar às relações sociais que formam o mundo da arte a iniciativa da investidura. Mas se as características intrínsecas do objecto não condicionam, de modo algum, o acesso à candidatura à apreciação estética, qualquer coisa pode ser, de facto, merecedora desse estatuto?” (MOURA)

Outra objeção seria a incapacidade desta teoria de explicar o valor da arte para cada observador.

“Não parece crível que um objecto de arte só se torne valioso para o seu espectador apenas após a sua entronização no âmbito de um enquadramento institucional. Também aqui, a desvalorização das qualidades intrínsecas do objecto e a consequente desmistificação das relações entre autor, obra e espectador apresentam implicações que parecem não estar de acordo com o funcionamento comum do fenómeno artístico.” (MOURA)

A arquitectura é o acto de definir arquitectura

“Ao longo de séculos de reflexão sobre a grande variedade de matérias que habitualmente designamos através desse termo, a sua compreensão foi sofrendo oscilações muito significativas. Tal foi motivado, desde logo, pela própria mutação do fenómeno artístico, impulsionado frequentemente pelo desejo de se emancipar das etiquetas que lhe eram filosoficamente atribuídas. A tal ponto que, se não fosse por auto-contradição, poderia defender-se que a prática artística é sempre, por definição, contrária à sua própria definição” (SCRUTON)

Ver a arquitetura como imperfeita e inacabada na sua definição permite ampliar as potencialidades da sua reinvenção. A tentativa de defini-la recria o seu entendimento, e o das suas ligações a outros conceitos, como o de “arte”. A arquitetura torna-se, assim, uma investigação sobre a sua própria definição.

COLLINGWOOD, R.G., “A arte autêntica como expressão”

DICKIE, George: “A teoria institucional da arte”

DUTRA, Grillo: “Funcionalismo Complexo”

GOODMAN, Nelson: “Como os edifícios representam”

MOURA, Vítor: “Arte em teoria”

MENDES DA ROCHA, Paulo: “A natureza de um trambolho”

SCRUTON, Roger: *Estética da Arquitetura*

VITRÚVIO POLÍÃO: *Os dez livros de arquitetura de Vitruvius* (tradução e edição de Maria Helena Rua)

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*

ZEVI, Bruno: *Saber ver a arquitectura*



“ADEUS À LINGUAGEM”



Nuno Carvalho

2016-17

Dissensão

adeus à linguagem*_10-11-2016

A ideia da «casa portuguesa», filha de uma vontade arqueológica fervorosa, tanto fascista como dos arquitectos da “resistência”, veio atrasar o desenvolvimento da nossa arquitectura, daquilo que podemos ver hoje construído.

é verdade que não tínhamos um país abalado pela última guerra mundial, mas tínhamos um país atrasado, muito atrasado, justamente no intervalo em que se alcançou uma arquitectura racional, capaz de se universalizar (ser de todos), que procurava a eficiência, embebida de toda aquela emergência da libertação do pós-guerra, até 1953. quando o próprio Estado Fascista inverte a sua posição por uma arquitectura “nacionalista” e aplica o 1º Plano de Fomento, os herdeiros dos “arquitectos da resistência” empolgam-se com a produção de um catálogo de uma arquitectura regional portuguesa. mas a realidade da arquitectura popular sempre fora evidente, sem precisar de qualquer fervor analítico: clima, topografia, matéria, racionalidade.

um estilo nunca nasceu do povo, surgiu sempre de cânones vanguardistas, de grandes catedrais... e o povo e a terra querem-se “eficientes”, a realidade portuguesa na arquitectura parece que se reduz ao meio físico em que se insere, com pouco respeito pela história, e com uma relação de passado e presente que sempre pareceu mais próxima do que noutras realidades europeias.



Marcelo Caetano na inauguração da igreja do Picote 1954-58, de Manuel Nunes de Almeida

os homens de hoje não são iguais aos homens de ontem, nem aos meios de que se servem para viver, então, por que não hão-de ser outras as variações dos meios do homem contemporâneo? e nos tempos do Inquérito, o passado foi olhado em função dos homens do seu tempo ou olhado em função de si próprio?

"umas das mais elementares noções de Química ensina-nos qual a diferença entre um composto e uma mistura e tal noção parece-nos perfeitamente aplicável, na sua essência, ao caso particular de um edifício [casa de férias em Ofir, 1957-58]. (...) no caso presente desta habitação construída no pinhal de Ofir, procurámos, exactamente, que ela resultasse num composto e, mais do que isso, um composto no qual entrassem em jogo uma infinidade de factores, de valor variável, é certo, mas todos, todos a considerar. isto é, contra o caso infelizmente normal entre nós de realizar misturas de apenas alguns factores, tentou-se aqui um composto de muitos factores."

Ofir, 5 de Maio, 1957, Fernando Távora

o carácter do *esprit nouveau* do movimento moderno foi uma condição que disse respeito, ou, pelo menos, que teve efeito nos seus contemporâneos, e isso não é razão - de todo - para retomar "as raízes" da arquitectura do seu meio, porque as diferenças coexistem entre elas e isso, sim, é um composto - aprende-se pela diferença - senão é apenas uma mistura de linguagens, e não se sabe onde começa uma e acaba a outra.

pelo que, o que se põe em questão é: por que razão a obra de Fernando Távora evoca sempre o passado? provoca-se o conteúdo dialético entre presente e passado: e o que dialogam um com o outro? para quê? fazer como se fazia pode ser um acto de tradição, mas não é um acto cultural; a cultura sucede-se a um modo de fazer, a um modo de produzir os bens materiais do espírito vigente à época, e neste sentido, aquilo que vemos na obra de Távora é um modo de "tradicionalizar" a arquitectura moderna a procura da raiz da nossa arquitectura (raiz do clima, topografia, matéria e racionalidade) não fez continuar nada. e não se dirá que fez recuar, porque à raiz do meio português era preciso o modernismo ser capaz de responder, e nessa percepção há algum mérito em Távora, que foi um pedagogo no sentido da condição do material pela função que pretende

desempenhar; porém, analisar a obra construída (e dos seus contemporâneos) como resultado da teoria com que se fundamenta deixa-nos num impasse.

"a família para quem a casa se destina tem a sua constituição, os seus gostos, as suas possibilidades económicas; o terreno tem a sua forma, a sua vegetação; (...) perto, em Esposende e Fão, há construções com um tónus muito próprio; do outro lado do rio, não longe, há granito e xisto; a mão-de-obra local não é especializada; o arquitecto tem a sua formação cultural, plástica e humana"

5 de Maio, 1957, Fernando Távora

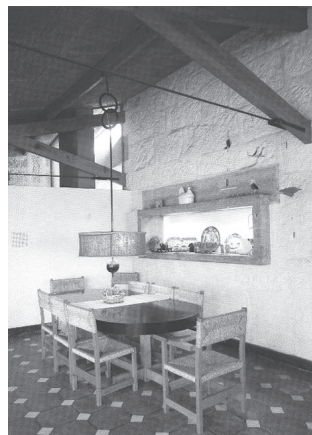


Casa de Ofir; 1957-58; de Fernando Távora; perspectiva do exterior

a casa de Ofir não é uma tentativa de utilização de materiais simples para fazer arquitectura moderna, como afirma Távora, mas uma arquitectura moderna com um mix de materiais simples (tradicionais), é nesta inversão que se expõe o problema que evidencia que a arquitectura moderna é alvo de um maneirismo nunca assumido e que vê nas suas razões de produção desculpas do meio português: a constituição de "família", de "gostos", de "possibilidades económicas", de "terreno" e "do outro lado do rio, não longe, há granito e xisto; [e] a mão-de-obra não especializada", que são exploráveis pela "formação" do arquitecto. nisto, não se percebe em que medida a casa popular está mais de acordo com as novas intenções, como argumenta

Távora, enrolando-se num vazio teórico de palavras bonitas, da «integração» ou da «pertença»... se Fernando Távora vê no Movimento Moderno o garante para sintetizar a arquitectura portuguesa pela sua capacidade racional e de verdade, mas, por outro lado, se a arquitectura popular portuguesa era já ela "racional" e "verdadeira", como se concluiu do inquérito, pergunta-se: o que há para sintetizar? integrar o quê? pertencer a quê?

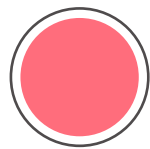
as condições da «terra e do homem» não determinam a utilização do "motivo" tradicional, o "tradicionalismo" é o primeiro passo para deixar de ser tradição, decorar é falsear qualquer coisa, às vezes arquitectura, as formas da arte não são eternas, quer dizer, constantes, mutam-se e quando se tornam passado podem ser auxiliares, nada pode ser "motivo" e parece mesmo que "tudo há que refazer começando pelo princípio" (sublinhe-se o termo "principal"), pode-se debater, visitar e procurar essa tal nova expressão na arquitectura em Portugal, mas a conclusão repete-se: em Portugal quase não se fez arquitectura sincera com o modernismo, fez-se uma mistura de moderno com outras coisas, e no caso da casa de Ofir, pode-se perceber o desenho de mero voluntarismo de intenções.



Casa de Ofir; 1957-58; de Fernando Távora; perspectiva do interior

«continuar» pode também pressupor um acto espontâneo - um brotar -, uma acção que não se relaciona directamente com a consciência, enquanto se torna real. mas o verdadeiro acto de continuar a história é consciente da ruptura que necessita, porque está no continente da condição material, então, brotar também pode ser isto: romper com o estado anterior para algo novo, em determinado espaço e em determinado tempo, historicamente.

Nuno Carvalho_texto01



A ATMOSFERA DO ESPAÇO



Nuno Sampaio

2016-17

Análise formal

“O que considero o primeiro e maior segredo da arquitetura é que consegue juntar as coisas do mundo, os materiais do mundo, e criar espaço”

(Peter Zumthor, *Atmosferas*, 2006)

A *Casa do Gerês*, projetada pelo atelier Carvalho Araújo, está localizada numa pendente do vale da Caniçada, no Gerês. O local respira natureza, um vasto espaço verde marcado por uma pequena linha de água, uma presente, mas não densa, massa arbórea e uma ampla vista sobre a beleza natural da paisagem e da barragem da Caniçada, revelada pelo declive no qual a casa se adoca, que confere à edificação um ambiente tranquilo e intemporal. A volumetria relaciona-se de forma muito natural e espontânea com a envolvente, na qual parte da casa se enterra, permitindo criar uma continuidade da superfície natural com a cobertura e, simultaneamente, uma barreira física, uma incisão rígida na paisagem, como se de um soco de suporte de terras se tratasse.

O programa desenrola-se à volta de um miolo, uma forma tubular de pé-direito duplo, que cria um amplo espaço de estar no meio do conjunto volumétrico, de carácter social. O programa do piso superior, onde se encontram os quartos, é claramente mais íntimo e resguardado.

É perceptível uma destemida espontaneidade formal, de grande sensibilidade, através da qual o projeto lida com a sua materialidade, dispõe-se na paisagem e elabora o interior. O objeto arquitetónico é notoriamente a junção de duas volumetrias um pouco distintas.

Por um lado, uma volumetria-suporte, de betão, um embasamento rígido e maciço, que sustenta o edifício e trata o suporte de terras: o elemento que em secção trata do contacto com a terra é claramente o elemento estereotómico da obra. A estereotomia é permutada pela materialidade do betão: a textura pedregosa, a frieza e a dureza natural, que escava e se conecta com a terra, como se sempre tivesse estado lá; um afloramento rochoso que serve de base para a arquitetura.

Por outro, uma volumetria suspensa, de madeira, com o desígnio de refúgio, o abrigo que a arquitetura sempre foi responsável de garantir ao homem para o proteger da envolvente. Transmite a ideia de leveza, separa-se do solo e autonomiza-se da

natureza, o espaço suspenso por perfis metálicos que revelam a sua verdadeira tectónica. Mas o miolo, onde se encontra o espaço de estar, entre o tectónico e o estereotómico, é o derradeiro momento formal do projeto. O espaço resultante é inteligente e sublime, ao decorrer do diálogo e tensão entre o baseamento de betão e a plataforma superior de madeira. Como se representasse a natureza, com a separação do abrigo superior do homem, o espaço formado entre as copas das árvores e o espaço de estar natural, onde socializa e procura alimento, o espaço gélido do solo, pontuado pelos apoios verticais das árvores. Os amplos planos de vidro e o desafogo do espaço de estar ajudam a reforçar esta ideia do centro como um amplo espaço natural.

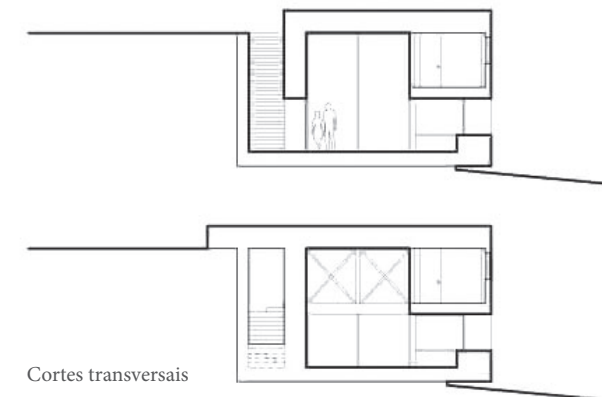
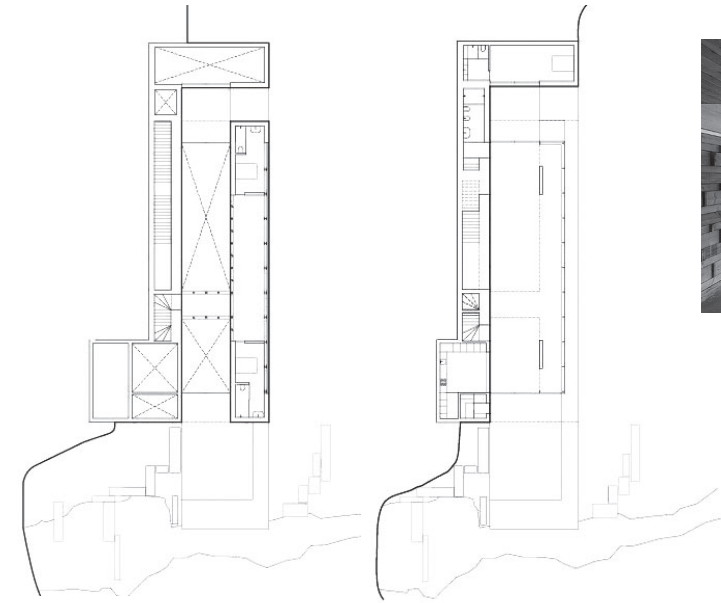
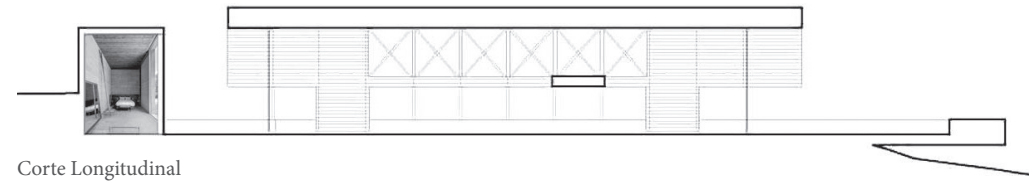
A atmosfera é um valor arquitetónico espacial, ao mesmo tempo corpóreo e espiritual. Ou seja, faz parte dos atributos do espaço que permitem a comunicação entre a arquitetura e o indivíduo: a transição entre a percepção física material gerada pelos sentidos e a emoção intrínseca à sensação.

“Como se podem projetar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo? Uma denominação para isto é ‘atmosferas’.”¹

A arquitetura é um objeto de estímulo dos sentidos do Homem. Uma forma de se ligar aos sentidos é através dos materiais, com a sua brutalidade palpável que, se bem trabalhada, consegue transmitir algo imaterial, mas incapaz de ser indiferente à percepção do homem. As texturas, a cor, as temperaturas, os sons e os aromas são características sensoriais intrínsecas ao objeto, que concedem ao espaço uma atmosfera peculiar e que lhe acrescenta valor ou o reprime e ofusca. Então, será que neste caso o espaço perde valor devido à sua atmosfera?

“A bela arquitetura será aquela que tem um espaço interior que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente.”²

No projeto em análise existe um evidente cuidado com a materialidade, que resulta da forma harmónica como os materiais laboram entre si e provocam contraste sensitivo. O calor, a leveza, a fragilidade e a suavidade da madeira, em oposição ao frio, à solidez, à robustez e à rugosidade do betão. O contraste faz todo o sentido a partir do princípio já referido das duas volumetrias com caracteres distintos – estereotómico e tectónico – que criam diferentes espacialidades entre si quando relacionadas, formando a ideia do betão que separa e sustenta a terra da superfície de madeira que se desloca dela e, entre eles, o espaço de estar como evocação do espaço natural. A atmosfera dos materiais fortalece as ideias para os espaços. O espaço de estar, o miolo, que resulta da junção dos dois volumes, cria uma relação muito



próxima com o natural, que faz sentido tendo em conta o local. O embasamento de betão cria uma superfície plana, necessária para o dia-a-dia, mas não desvincula a sensibilidade material da frieza e dureza da pedra, como se de uma base natural se tratasse. O espaço de estar, devido à amplitude e transparência, só tem leitura como espaço graças à volumetria que o coroa. A volumetria de madeira superior funciona como as copas das árvores, transmitindo a ideia de proteção.

Logo, é perceptível uma grande delicadeza na conceção do espaço, em que a escala é similar à do espaço exterior natural e, paralelamente, ganha sentido por ser o espaço social. A noção espacial é fortalecida pela tensão criada entre a frieza natural do solo, o conforto da madeira e o amplo espaço transparente, como se os limites com o exterior fossem atenuados.

Porém, o quarto principal, que remata o espaço de estar, distingue-se dos restantes quartos pelo seu evidente valor estereotómico. Como está colocado no piso inferior, não faria sentido que adquirisse o mesmo carácter de refúgio que têm os restantes quartos do piso superior. A sua materialização procurou, então, adquirir um carácter mais frio e rugoso, com uma escala espacial semelhante à da sala, como um penedo escavado na pendente. A madeira no tecto concede um pouco de conforto e contraria a frieza do betão.

“Todo o resto é importante, ou melhor, pode sê-lo, mas é função da conceção espacial”.² Ou seja, o espaço é o valor supremo da arquitetura porque a arquitetura é feita para servir o Homem e, no limite, o espaço é essencial para a vida do Homem por ser onde ele passa o seu tempo e suprime as suas necessidades.

Mas, então, será que os espaços da casa funcionam para a vivência quotidiana, cuja responsabilidade cabe à arquitetura cumprir, tendo em conta o seu, porventura, excessivo carácter multissensorial?

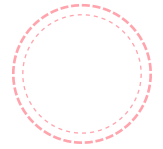
Talvez seja muito subjetivo e até contraditório tentar ajuizar uma casa ao nível extrassensorial sem experienciar o seu espaço, sem a habitar. Mas, tendo em conta o programa habitacional, a atmosfera material da casa foi projetada de modo sóbrio, com uma presença discreta. No quarto-suite, contudo, é notória uma grande expressividade material para um programa que normalmente é associado a algo mais recatado. Será isso um problema?

Este argumento é facilmente refutado tendo em conta que se trata de uma casa de férias, pelo que até será mais interessante por esse motivo, por se distanciar do convencional. Mas o homem tem a capacidade de se habituar, e, por isso, tudo o que é mais estranho acaba por se tornar familiar. Deste modo, esta casa também seria dinâmica e confortável para o dia-a-dia, com os seus espaços em harmonia com a sua materialidade e envolvente.

1. ZUMTHOR, Peter – *Atmosferas*, 1ª Edição. Editorial Gustavo Gili, 2006

2. ZEVI, Bruno – *Saber ver a arquitetura*, 5ª Edição, Martins Fontes, 1998

— — — — —
THE PARADOX OF EMPTINESS
OR
VOID AS SPACE-FORMING ELEMENT



Gent Shebu

2017-18

Analógia

In “Sou Fujimoto’s Architecture and Einstein’s Theory of Relativity”, physicist Günter Küppers takes us on a theoretical odyssey from Galileo to Complex Theory, landing seamlessly on the blurry boundaries and interactive plexuses of Sou Fujimoto’s architecture. Küppers writes that in Fujimoto’s architecture “human being and the space condition each other just as space and matter condition each other in the general theory of relativity.” (Küppers 2013, pp. 339-344) However, as these theories reside on the grounds of analogical space, an open problem arises which seems to bewilder the theoretical grounds of modern physics – that is, the emergence of the little-known and hypothetical theory on “Dark matter” and its ‘role in the expansion of the universe’. Drawing from the floating ideas between physics and architecture, and taking Küppers analogy a step further, this essay explores ‘Dark matter’ or ‘Emptiness’ as it conditions both Einstein’s theory of relativity and Fujimoto’s architecture. ‘Since Einstein was the first to realise that “empty space” is not nothing and it might possess its own energy, possibly subverting his own long-standing theories’, (NASA, 2021) so is perhaps Fujimoto’s *House N* the first architecture to reveal the role of emptiness/void as a space-forming element, turning architecture discourse on its head.

Limited by its un-objectifiable nature and by human perception, void has historically resided in the spectrum of interpretations ranging from mysticism and poetry to art and philosophy. Void or dark matter have remained the negative, unobservable, and non-participatory singular space, against which matter, and things exist. However, following Einstein’s thoughts, one could argue that ‘the nature of the void is as true as the nature of concrete things’ (Nishi & Kazuo 1986, p. 118). Despite its undefined nature, the void has the potential to not only be a background against which things exist, but by embracing a positive connotation, it might become a space for thinking and creating: (Inoue 1985, pp. 7-8) an active participant, or to quote Miura Baten, “a void which fulfils space.”

House N by Sou Fujimoto is the epitome of such thinking. By blurring the boundaries between inside and outside, the void of the House unifies nature and architecture (Fig. 1). Because of this, the most essential architectural elements (doors, windows, walls, ceilings, and floor) are questioned and redefined – perpetuating an inability to perceive

the space of the house as one continuous entity.

This fragmentary assemblage of voids rows against the idea of the singularity of empty space and projects forth its capabilities in mutating the space itself (Fig.2). Sou Fujimoto wisely exploits the paradox of emptiness as both form making and form separating by using nested spaces – that is, space within a space within a space – to achieve an odyssey of voids and volumes. This relationship of spaces, becomes more potent by fragmenting the facade in both the inner volumes and the outer ones, arriving at a point where the void has more significance than the boundaries of the spaces themselves. (See Fig. 3 and notice the fragility of the edge). This dialectic dialogue between void and space might as well blur the Kantian logic of space as the perception of subsequent objects one after the other. Through the consecutive scaling of the multiple volumes of the house (Fig. 4), one is unable to tell the difference neither between the inner spaces and outer ones, nor between the “private areas” and the “public ones” (Fig. 5). *House N* thus, by raising epistemological questions about the nature of architecture, breaks free of tradition; and by integrating the Corbusian “magnificent play of volumes” with the voids, becomes a medium where western and eastern philosophies ultimately meet.

Whereas in the western architectural discourse the void is the leftover or the residual space in-between the interactions of different volumes; in the Japanese Zen, emptiness is within all such interactions. These approaches to emptiness are evident when comparing Louis Kahn *Dominican Sisters convent* drawing with *House N*. Whereas in the former, emptiness emerges incidentally from the dialogue between different volumes – re-articulating the beloved ‘serving and served’ spaces into ‘resided and residual’ spaces –, the latter dissolves binaries by encompassing both volumes and empty spaces in a single medium. *House N* thus, becomes a diagram of a dialogue between two extremes coming together in a symbiotic form (Compare Fig. 6 with Fig. 7). Similarly, one can compare Peter Eisenman’s *House III* and *House N* for their respective manipulation of form and emptiness. In Eisenman’s diagram, the semiotics of architecture are material things. Using grid, slicing, and rotating as tools to manipulate form, the void is the residual space in-between architectural elements: the end-result of an architectural manipulation. Conversely, in *House N*, Sou Fujimoto approaches form making by extending the limits of space until they reach a fading point between surface/volumes and emptiness/gaps. The emptiness, rather than the volumes, becomes the protagonist of the architectural interplay. By perforating multiple consecutive surfaces, the emptiness becomes the thing (that is not) that gives meaning to its space. (Compare Fig. 8 with Fig. 1).



1.



2.



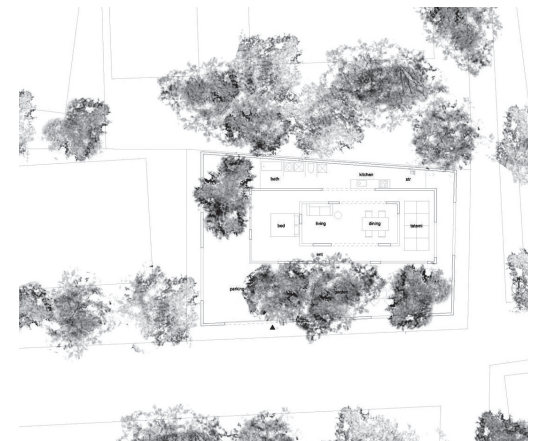
3.



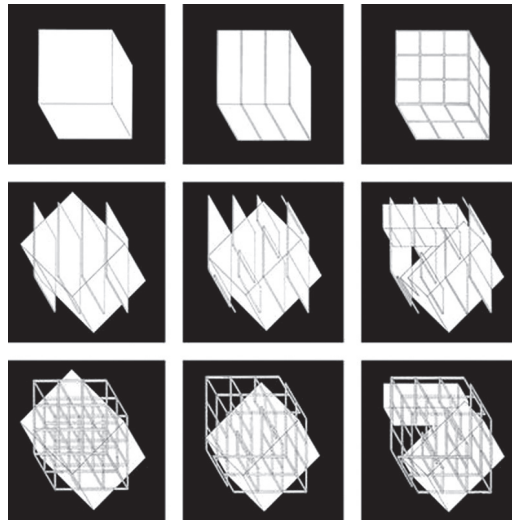
4.



5.

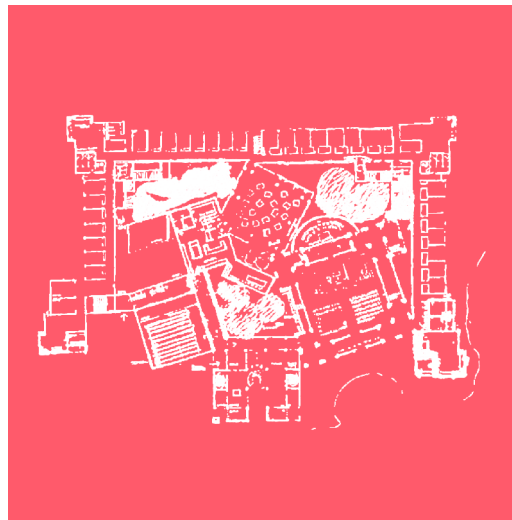


6.



7.

By disregarding binary thinking and reimagining new architectural tools to manipulate the void, House N simultaneously beholds and creates everything.



8.

To conclude, I see *House N* as the closest affirmation of the void as a constitutional element in the process of form making. In it – ironically – the void, rather than the grandness of materials, moves one's soul; creating emotions from the thing that one cannot measure; making one aware of the presence of an architecture that one is unable to perceive. Henderson (1983) would call this a fourth dimension, something which precedes the visible and rational and which confronts the very norms of space making by empirical and mathematical rules. For at the end of the day, isn't emptiness just like the mind – a thing that “doesn't exist” yet beholds everything, and consequently creates everything? (Inoue 1985, pp. 136-154) Similarly, by disregarding binary thinking, and reimagining new architectural tools to manipulate the void, *House N* simultaneously beholds and recreates everything. And just like a shadow reflected on a mirror (Taylor 2004), the void of *House N* synchronously exists, and it does not. For as Jean Baudrillard puts it, “The Nothing does not cease to exist as soon as there is something; the Nothing continues (not) to exist just beneath the surface of things.”

Baudrillard, J. (1999), *Impossible Exchange*, translated by Turner C. London: Verso.

Henderson, D.L. (1983), *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Inoue, M (1985), *Space in Japanese Architecture*, translated by Watanabe H. Tokyo: Weatherhill.

Küppers G., Meschede F., Fujimoto, S. (eds.) *Sou Fujimoto: Futuropective Architecture*. Köln: Walther König.

NASA (2021) *Dark Energy, Dark Matter*, Available at: <https://science.nasa.gov/astrophysics/focus-areas/what-is-dark-energy> (Accessed: 07 November 2021).

Nishi, K & Kazuo, H. (1986), *What is Japanese Architecture*, Tokyo: Kodansha International Ltd.

Taylor, A. (2004), *Constructing Emptiness: Ennio Morricone and Randolph Stow*, Landscapes: the Journal of the International Centre for Landscape and Language, viewed 06 November 2011, <https://ro.ecu.edu.au/landscapes/vol2/iss3/5>



A PERCEÇÃO SÚBITA DO QUE NOS TRANSFORMA

Eduardo Lopes

2017-18

Analogia

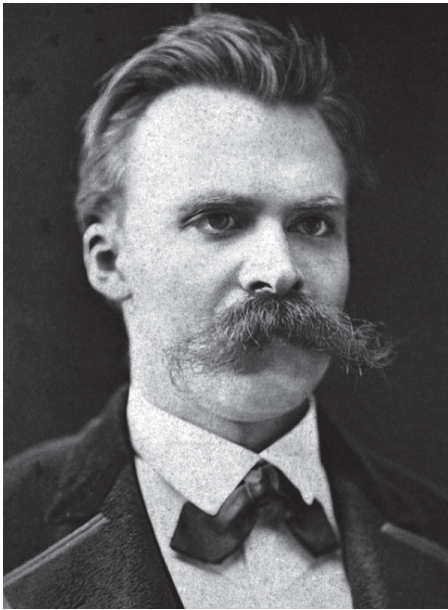


A percepção súbita do que nos transforma

*Nietzsche é para mim
como a cabana é para Heidegger*

Este texto constitui o aprofundamento e melhoria do texto apresentado no exercício precedente, recorrendo, tal como no anterior, à analogia como ferramenta de crítica. Na analogia anterior, "Nietzsche é para mim como a cabana é para Heidegger", procurei enfatizar a importância de Nietzsche através da forma como o seu pensamento é, para mim, real. Para explicar este entendimento, comparei a importância que Nietzsche tem para mim, à importância filosófica que a 'cabana' de Martin Heidegger adquiriu para a sua compreensão do 'ser'.

De modo a mostrar o pensamento em algo tangível, vou agora observar, como exemplo metafórico, o conjunto da *Glass House* e da *Brick House* (1945-48), duas das mais importantes casas projetadas pelo arquiteto Philip Johnson, analisando-as, principalmente, tendo a filosofia como fonte de inspiração. A escolha destas casas como objeto de crítica adveio da relação entre a *Glass House* e a obra de Mies ("Mies Van der Rohe e eu discutimos como poderíamos construir uma casa de vidro e cada um de nós construiu uma"); da interpretação que Iñaki Abalos faz da *Casa com Três Pátios* que Mies Van der Rohe projetou em 1934 (Abalos estabelece um paralelismo entre o pensamento de Nietzsche e a obra de Mies van der Rohe²); do facto de ambas as casas (de Mies e de Johnson) serem do mesmo período da história da arquitetura (anos quarenta/cinquenta); e porque entendo que a *Glass House* revela um espaço de vida tradicional, embora 'modernizado' pela ausência de paredes.



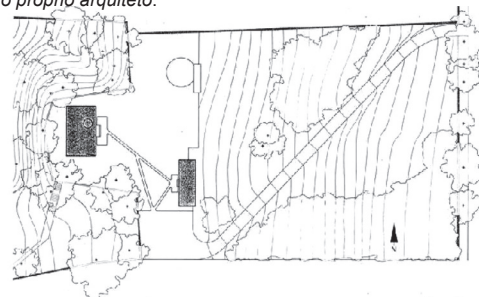
Nietzsche levou a cabo a sua doutrina tendo como premissa principal a inexistência de Deus e a necessidade de existir uma 'vontade de poder' por parte dos fracos e oprimidos, concretizado no conceito de "Super-homem" (*Übermensch*, no original alemão), que implica um desafio ético máximo, e uma reavaliação radical dos valores morais da humanidade. Ao analisar o projeto da *Glass House*, entendo que existe uma relação entre o seu habitante e o "Super-homem" descrito por Nietzsche. No livro *Assim falou Zaratustra*³, Nietzsche afirma que algo está para chegar, que está acima do humano e é formado por novos corpos e novos pensamentos, produzidos pelas nossas próprias experiências. Essa personagem, o 'sobre-humano', deve então reconstruir a sua posição no mundo, ultrapassando hábitos, superstições, medos associados à natureza humana, bem como normas externas e tradições... Livramo-nos dessas sujeições impostas é o primeiro passo para nos tornarmos no referido 'Super-homem'. Mas será que posso interpretar Johnson à luz da condição do novo sujeito nietzscheano?

Segundo o livro, *Zaratustra*, profeta, descobre o 'retiro da solidão' durante o passeio pela montanha – a solidão era, para Nietzsche, uma condição necessária para atingir o 'sobre-humano'. Pelo seu carácter e relação com o exterior a *Glass House* – com espaços definidos pela colocação dos móveis, sala de estar e cozinha como zonas de fácil acesso, e quarto como zona de maior privacidade separada

O Super Homem

por armários, – em conjunto com a sua contígua, *Brick House* (projetada em simultâneo), oferece essa condição ao sujeito: o isolamento. Na *Brick House* que tem os mesmos dezasseis metros de comprimento do que a *Glass House*, estão associadas todas as funções necessárias a uma casa, mas, contrariando a transparência presente na *Glass House*, a opacidade, a luz e as relações com o exterior, são controladas através das suas paredes exteriores de tijolo, que contemplam apenas três aberturas em forma de círculo (uma referência ao Duomo de Brunelleschi, em Florença). É composta por um corredor que serve simultaneamente de acesso à casa e de distribuição para todos os compartimentos. O isolamento proporcionado favorece a criação de novos valores. Rodeado pelas paredes de tijolo e em busca da individualidade, o sujeito forma uma construção de si, assim como proposto no pensamento nietzscheano.

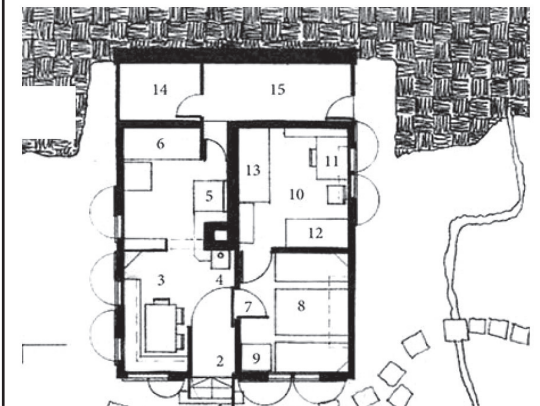
Podemos também afirmar que, tal como Mies terá sido influenciado pelo filósofo, Johnson não ficou atrás. A própria altura baixa da casa permite reforçar a ausência de Deus, outorgando ao habitante o papel principal. Em suma, posso concluir que *o filósofo habita a casa tanto quanto o próprio arquiteto*.



A cabana de Heidegger

Esta casa de campo, situada no vale de Todtnauberg, na Alemanha, é acedida através de um trilho que se prolonga ao longo de uma linha de árvores, permitindo um vislumbre lento e gradual do vale. A casa é então visível pela primeira vez, no lugar onde desde 1922 começou a fazer parte da paisagem. O principal acesso faz-se através de um caminho íngreme, encontrado num pequeno aclinar um pouco adiante. Erguendo-se, a casa interrompe parcialmente a inclinação da colina, sobressaindo desta ligeiramente. As suas quatro paredes contemplam a paisagem, protegida e emoldurada por árvores. A sua área reduzida, de 6 por 7 metros, e construção tradicional em madeira local, "na ação natural de abrir uma clareira no bosque para a sua construção", permitem-nos designá-la de 'pequena cabana'. A entrada é marcada por dois degraus, duas tábuas de madeira suportadas nas extremidades por longarinas. A cor cinzenta predomina nas paredes exteriores, contraposta pelas cores vivas da porta (azul) e das janelas (verde). No interior, o espaço é composto por três compartimentos principais: cozinha e sala de estar (em contiguidade); escritório e quarto. Adam Sharr descreve a organização interior da casa da seguinte forma: "Todas as divisões estão subdivididas em espaços específicos para usos particulares, assinalados na planta da seguinte forma: a porta de entrada (1), na parte da frente da cabana, perpendicular ao vale, que se abre para o exterior; no interior existe um guarda-vento (2) com uma fila de cabides de cada lado; uma porta interior abre-se do guarda-vento para a antessala (3), que ocupa o canto poente da cabana

e tem uma zona de refeições junto ao guarda-vento, uma salamandra (4), um fogão a lenha (5), mobiliário de cozinha e uma cama (6); por detrás do varrimento da porta interior do guarda-vento encontra-se uma outra porta (7) que dá para o quarto de dormir; este quarto está repleto de camas (8) e tem um pequeno lavatório (9). Por detrás deste quarto encontra-se um outro compartimento que era o escritório de Heidegger (10), onde se conservam a sua secretária (11) e uma mesa (12), bem como uma outra cama no canto (13). A partir do norte da antecâmara há mais duas divisões junto ao muro de contenção contra a encosta: uma casa de banho (14) e uma sala de secagem (15) que tem uma porta que dá diretamente para o exterior no canto nordeste da cabana"⁴. Seguindo a tipologia tradicional da região, o telhado de telha apresenta quatro águas inclinadas. Todas estas particularidades e especificidades da cabana refletem o aspeto convencional, humilde e acético que a caracterizam, tornando-a propícia à introspeção do 'ser'. Através dela, Heidegger reflete sobre a "Casa Existencial". O filósofo identifica o lugar como sendo "o lugar da autenticidade, o refúgio que nos protege do exterior, da inclemência das intempéries e dos agentes naturais, mas também do mundano e do superficial"⁵ pois com a inexistência de qualquer objeto tecnológico não existe qualquer perturbação entre o Ser e a Terra – o habitante é o protagonista. Posso retirar como conclusão, que quem habita esta casa é aquele que constrói o seu pensamento através dela – o retiro da solidão, uma forma de superação do humano. A interação das premissas de Nietzsche, que são claras na casa de Johnson, são também perceptíveis nesta cabana, excluindo a relação com a tradição (aspeto antagónico no pensamento dos dois filósofos). Podemos até parar. Admirar a construção de boa

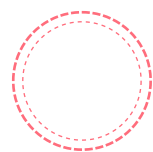


qualidade, ver as fachadas como esplendorosas, essenciais à boa imagem, como se fizéssemos um retrato do que é real. Hoje em dia, tudo é produzido com a desígnio do prazer visual inesperado, o que me leva a pensar que cada vez menos fazemos parte do nosso mundo. Esta cabana tem mais arquitetura do que muitas construções de que hoje falamos e às quais prestamos atenção.

Então o que é real?

É a percepção súbita de um encontro com o que nos transforma.

- 1 - Philip Johnson, entrevista por Eleanor Devens, Franz Schultz, Jeffrey Shaw e Frank Sanchis, em nome do National Trust for Historic Preservation, "The Glass House", 1991, <https://theglasshouse.org/explore/the-glass-house/>
- 2 - Iñaki Abalos, "La casa de Zaratustra", em Iñaki Abalos, La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad, (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008), 13-36.
- 3 - Friedrich Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra* [1883-85], (Relógio D'Água), 1998.
- 4 - Adam Sharr, *La Cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar* [2026], (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008), 27.
- 5 - Iñaki Abalos, "Heidegger en su refugio: la casa existencialista", em Iñaki Abalos, La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad, (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008), 52.



ARTE DELLA CRITICA, CRITICA DELL'ARTE



Cristiana Vasquez

2018-19

Meta-critica

L'uomo è prigioniero della sua inadeguata e meschina condizione, intrappolato dai tormenti di un'inconsapevolezza opprimente e angosciosa, in una caverna oscurata dalle tenebre dell'ignoranza. Così Platone racconta poeticamente la miseria dell'uomo nel *mito della caverna*, lontano dall'intuizione del sensibile. Egli coglie l'inconsistenza di ombre bugiarde proiettate su una parete di pietra, complice menzogna di infide illusioni.

L'uomo interpreta la Critica sprezzante, vincolata e stregata da una realtà spettrale che non è autentica (la caverna), ma solo riflesso del reale. Fuori dal covo, la libertà espressiva stilistico-concettuale illumina l'Arte, affrancatasi dall'oscurità proibitiva di una Critica scevra di sensibilità all'atto pratico di far arte o architettura. La caverna rappresenta quel luogo pervaso dalla foschia, che ottenebra il giudizio di chi non è capace di comprendere l'essenza intima e la sostanza spirituale di un'opera. Solo allontanandosi dallo sfondo su cui la Critica recita, si potrà sublimare la tela su cui l'Arte dipinge, comprendendo la profonda ed immutabile verità.

Ardua impresa sarebbe tentare di descrivere e fissare universalmente un concetto tanto meandrino da avvolgersi e serpeggiare tra le discipline ammaestrate dalle principali supreme: Architettura, Letteratura, Musica, Danza, Pittura..., sorelle figlie di una madre comune: l'Arte. Si accolga, momentaneamente, la succitata provocazione e si tenti di precisare, lessicalmente, la valenza linguistica del termine. Cos'è l'arte?

Sarà quest'interrogativo la causa primaria ed il fine ultimo da cui e a cui le tesi di seguito presentate tenderanno; primo di tanti, esso sarà slancio propulsivo, teso ad incitare e sollecitare un appetito critico-dormiente, che usualmente, solletica stimoli e/o insinuazioni non sempre confacenti al contesto storico-architettonico preso in esame. Nel tentativo di criticare la Critica che critica, moleste ed incalzanti domande stuzzicheranno velatamente, con intenzioni provocatorie. In un gioco labirintico infinito, si completerà la talvolta inconsistente friabilità della critica, pur sempre ingegnosa per intrecci e strutture che aggrovigliano e arruffano pensieri, elaborando riflessioni intricate, che si propagano nell'intelletto, determinando meditazioni, valutazioni, giudizi.

E dunque, cos'è la critica? Cosa la critica d'arte? Cosa l'architettura? L'architettura è arte? O forse l'arte architettura? E sarebbe inverosimile che la critica fosse arte? E se

lo fosse, considerando l'arte architettura e l'architettura arte, la critica sarebbe arte e architettura insieme? Sarebbe architettura che critica l'architettura, o critica che critica la critica, o arte della critica e critica dell'arte contemporaneamente? Forse, semplicemente, la critica non è arte. Ma potrebbe, paradossalmente, esserlo?

Com'è noto, un'analisi necessita di un oggetto da indagare, il quale si presta al dibattito, prima, e al biasimo o all'approvazione, poi. Ma, sarebbe possibile criticare qualcosa che non esiste? Come l'arte anticipa un'idea? Come essa strumentalizza la critica? Si tratta di un processo che avviene a priori o a posteriori? Si potrebbe incappare in quel ragionamento vizioso, che sottopone a giudizio aprioristico l'oggetto, figlio della propria realtà, modellata da eventi e significati. Ebbene, critico della storia non meno che storico della critica, solo il tempo, leale, giudicherà.

Si consideri ora, simbolicamente, una griglia: struttura metallica, gabbia di sbarre, grata severa che recinta le libertà dell'attività speculativa. Il pensiero non è sensibilità tattile: quelle platoniche fluttuavano in uno spazio sovransensibile, idee imperturbate nella propria compiutezza atemporale, trascendentale, nella propria perfezione concettuale. Dunque, è un'idea a stimolare la sensibilità della percezione concreta o è forse da una manifestazione fenomenica che si risale all'astrattezza del pensiero? La sensibilità della realtà tangibile è ciò che, quotidianamente, l'uomo vive, trasudando giudizi irriflessi che sentenziano l'imperfezione di un'esistenza architettonica e non, in movimento continuo.

"La griglia è impostata come una sorta di tabellone di gioco su cui la metropoli gioca il proprio sviluppo. La griglia diviene il tavolo da gioco dell'urbanistica." (Fig.1)

(Superstudio, II Monumento Continuo)

La domanda successiva non può che essere, dunque: cos'è l'architettura? Cosa fare architettura e quanto questo sia strettamente legato alla sperimentazione? Ebbene, sperimentare significherebbe forse progettare? Progettare, dunque, sarebbe fare architettura sperimentando?

La Firenze del '66 è culla di un giovane, brillante gruppo avanguardista: i Superstudio, accattivante e frizzante contro-corrente architettonica, affamata di alternative radicali e innovativa pungente. La sperimentazione diviene strumento, arma di drasticità energica. Liberali progressisti, mordono prontamente le realtà infelici del '68, con la chiara intenzione di rompere le recinzioni della propria modernità, al fine di ribaltare le convenzioni di un'architettura piangente. Con un *modus operandi* che si districa dalla disarmonia sociale, divenendo missione, essi sedurranno le angosce che invadono e deturpano la dimensione urbana, esibendo fascinazioni

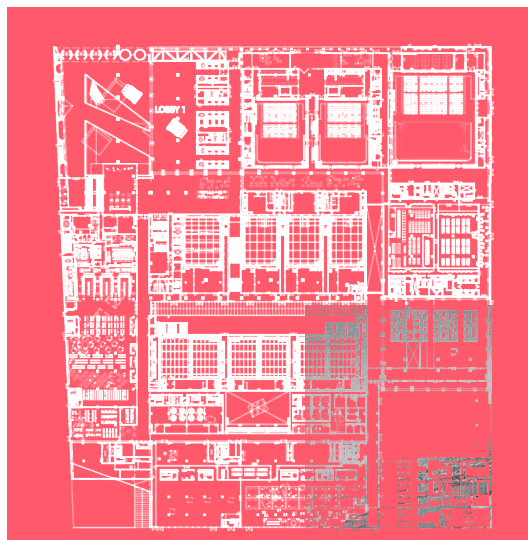


Figura 2

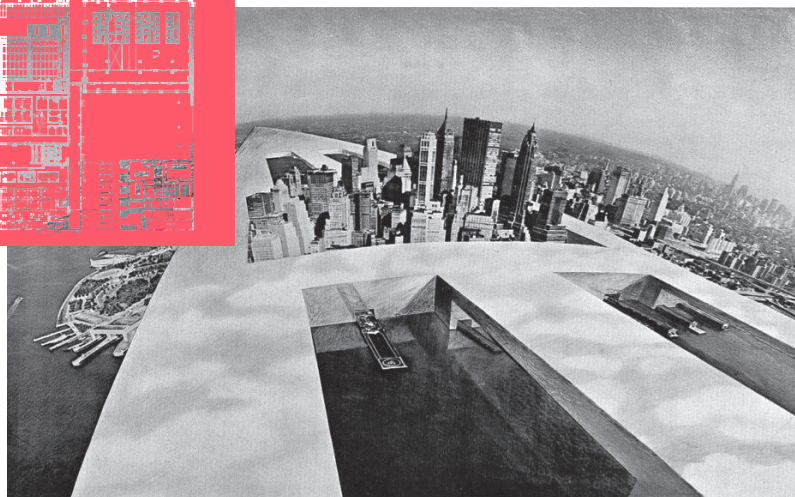


Figura 1

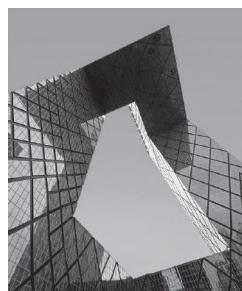


Figura 3

Figura 1 - Superstudio, Movimento continuo.

Figura 2 - OMA, CCTV Pechino (planta).

Figura 3 - OMA, CCTV Pechino.

incantate e ricreando il linguaggio critico di un'architettura acritica: installazioni, performance, scritti, filmati, utopie nere che raccontano il "pessimismo cosmico" di una disciplina, ormai stremata da un'urbanizzazione sconsiderata. Visionari collage, schizzi, fotomontaggi liberi dal superfluo, dal profumo pop-artistico, si ribellano spiritualmente, in un antidesign che intensifica provocatoriamente le assurdità del contesto urbano contemporaneo, castigato nella sua griglia astratta.

Rievocando emblematicamente "la Griglia [...] speculazione concettuale",¹ si costruirà la CCTV di Pechino (sede amministrativa della produzione televisiva), simbolo di una contemporaneità ammalata da un'arte scultorea oramai digitale, che "[...] rivendica la superiorità della costruzione mentale sulla realtà."² Moderatore tra una modernità incalzante e le teorie avanguardiste della generazione cui appartiene, Rem Koolhaas disegnerà un quadrato fittizio (Fig.2), base dei due immensi grattacieli di vetro color acciaio, che, piegandosi obliquamente, si baciano leggiadri in quota, chiudendosi ad *anello* (Fig.3). L'unicum statuario è attraversato da linee di tensione più o meno concentrate sulle facciate, al fine di prevenire eventuali *stress sismici*. Così, la CCTV si offre quale manifestazione critico-sensibile di ciò che per quei tempi fu risposta alle pretese anti-critiche del tempo.

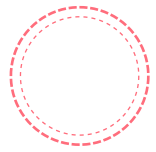
Infine, si rifletta sul primo intreccio di interrogativi: sarebbe inverosimile che la critica fosse arte? E se lo fosse, considerando l'arte architettura e l'architettura arte, la critica sarebbe arte e architettura insieme? Sarebbe architettura che critica l'architettura, o critica che critica la critica, o arte della critica e critica dell'arte, contemporaneamente? Come si definirebbero i Superstudio, dunque? Sono forse essi critici? Poiché sono indubbiamente artisti, ma non è forse l'arte architettura e l'architettura arte? Sono essi, infatti, primariamente, architetti. È dunque vero che la critica è arte e architettura? Si può affermare che essa è *arte di far architettura*, poiché il solo modo di risponderle è tramite l'architettura stessa. Anticonformista, reazionaria, provocatoria, rimbalza nella fratturata dicotomia di un fare architettonico critico o acritico, nella miseria della decontestualizzazione atemporale.

"Per chi come noi sia convinto che l'architettura è uno dei pochi mezzi per rendere visibile in terra l'ordine cosmico, per porre ordine tra le cose e soprattutto per affermare la capacità umana di agire secondo ragione, è 'moderata utopia' ipotizzare un futuro prossimo in cui tutta l'architettura sia prodotta da un unico atto, da un solo 'disegno' capace di chiarire, una volta per tutte, i motivi che hanno spinto l'uomo a innalzare dolmen, menhir, piramidi, e a tracciare città quadrate, circolari, stellari e infine a segnare (ultima ratio) una linea bianca nel deserto."

(Superstudio, Il Monumento Continuo)

1 - Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Electa, 2021 [1978], p. 16

2 - Ibidem.



A SEMI-DETACHED CRITICAL ACT: RETHINKING CRITICISM AS A MALLEABLE SCALE OF MEANING



Sarah Al Shrbaji

2017-18

Meta-crítica

(*crit-*, *cri-*) Prefix Greek: to separate; a separating, putting apart; a decision, decide; to judge.

(*-ism*.) Suffix forming nouns of action, state, condition, doctrine, from French *-ism* ¹

Criticism (n.) c. 1600, “action of criticizing,” from critic + *-ism*. Meaning “art of estimating literary worth” is from 1670s. Critic (n.) 1580s, “one who passes judgment,” from Middle French *critique* (14c.), from Latin *criticus* “a judge, literary critic,” from Greek *kritikos* “able to make judgments,” from *krinein* “to separate, decide”

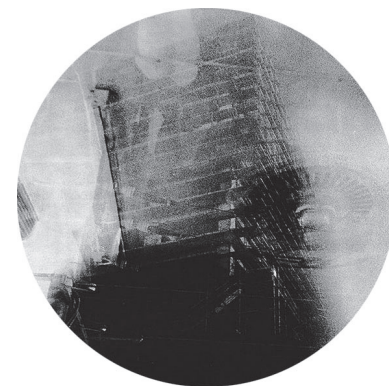
Critique (n.) 1702, restored French spelling of 17c. *critick* “art of criticism” (see *critic*), ultimately from Greek *kritike tekhnē* “the critical art.”

Critical (adj.) 1580s, “censorious,” from critic + *-al* (1). Meaning “pertaining to criticism” is from 1741

Criticize (v.) 1640s, “to pass judgment on something,” from critic + *-ize*. Meaning “to discuss critically” is from 1660s; that of “to censure” is from 1704.²

1 - <http://wordinfo.info/unit/573/s:a%20decision>

2 - <https://www.etymonline.com/word/>



For a Language to Come
Takuma Nakahira (1970)

The twenty-first century stands in a position of recollecting architectural styles, theories, and philosophies that constitute a hybrid yet individual conception of heterogeneous contents. This hybridity and individuality is sought through the reasoning about the former principles of architectural theories, adapting the reformulated ones to the contemporary, progressive ambience of the century. Such reformulation is a ubiquitous configuration that manifests itself in the reflection on the integration between the environment and the architectural object, on theoretical reconsiderations, and on the criticism constructed around the architectural object. Thus, criticism is situated in a reflective, yet provocative, state regardless of its judgmental position, and it is rather reasonable to define it as explicitly self-referential and reflexive. Furthermore, criticism branches off into three symbiotic fields: the critical theory, the act of criticism as a literacy practice, and the architectural object as a form of criticism.

By reflecting on the “meaning of criticism”, one may distinguish it being a written or a designed work. Criticism takes two positions concerning the importance of the architectural object, whether it is criticized or not. On the one hand, as Somol suggests, “whereas ‘important’ buildings may require criticism; architectural criticism no longer requires important buildings”¹. On the other hand, the architectural object could become the decisive and determinant, object of criticism, encompassing also the theory it draws from. The question, then, arises: How does criticism fulfill its purpose as a mechanism for enhancing the way of looking at architecture?

Criticism appears to employ certain verbs that trigger it, as follows: to transgress, to detach, to reflect, to assess, and to relate, as the main elements that structure it. Although criticism encompasses diverse starting points, such as spatial or temporal experiences and writings, the “image” is an essential means in this critical process. Therefore, the verbs simultaneously initiate the processes of both projecting and negating images as a form of mediation within this scope. Foucault’s idea of transgression, formulated in “A Preface to Transgression” (1963), relates to Somol’s (1997) argument. In this sense, transgression parallels the movement of criticism from the completed architectural object to the process that precedes construction and making of built architecture. This act crosses the boundary between design intention and critical reflection itself. It may also transform the way design is produced within its creative process, who contributes to this process, and whether the architecture remains unbuilt – turning into theory as an affirmation of this act of unbuilding.

“Transgression” consists of the relation of dissimilar doctrines bounded by canons that produce their own limits. Foucault understands the “moment of transgression [...]” as an action that “involves the limit” and “reveals the difference between what is before and beyond the limit.”² The limit is what transgression seeks to alter; thereby criticism becomes a formless, intuitively and sensorially shaped, mode of structuring a judgment.

The process of “junction” and “intersection” between the criticized architectural object and the Critic consists of a detachment that places the architectural object between two realms: a real one, which architecture intends to serve, and an abstract one of theoretical

1 - Somol, Robert: “Start spreading the News” in ANY n° 21, 1997

2 - Leach, Neil: *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, p. xvii-xviii

1,2,3. Casa Emergente by Pedro Bandeira



1.



2.



3.

basis. Accordingly, criticism should identify itself as an oppositional stance to the mainstream body of conventional language. The objective is not to undermine the architectural body or the author, but to reinforce the process of thought by exposing the weaknesses found mostly in the author's argument and the moment when the architectural body starts functioning.

In *Rethinking Architecture* (1996), Leach suggests a critical practice that fortifies the process of thought by going "after [architecture]: not in order to attack, [...] criticize or disqualify it. Rather, in order to think it in fact, to detach itself sufficiently to apprehend it in a thought which goes beyond the theorem – and becomes a work in its turn."³ Therefore, the process of criticism requires "rethinking" in order to discard the drawbacks of the verb "criticize" and re-locate it within a reflective ground.

In "Against Interpretation" (1966), Sontag elaborates the idea of the dubious attitude of interpreting the work of art, suggesting a way of giving value to these objects by constructing a descriptive vocabulary, rather than a prescriptive one, questioning the type of criticism that was preferable during postmodernism. Sontag provokes the act of criticism to justify works of art, for which "the question is how."⁴ Hereby, the definition of criticism defies the idea of being merely a mechanism that only interprets objects, but which instead describes them. "What would criticism look like that would serve the work of art, not usurp its place?"⁵ asks Sontag. For her, the form of the art piece is the significant content. Therefore, if criticism uses theory, history, images, and spatial experiences to develop its process, then it is narrative. In that case, it is essentially a meta-narrative because "meta" means "beyond."

A metanarrative is part of critical theory that legitimizes the totality of value expressed in a given object, a concept coined during postmodernism by Jean-François Lyotard in the late 1970s. Similarly, Jean Nouvel suggests in *Singular Objects of Architecture* (2002); "when I say that I play with depth of field, it's because I'm trying to foreground a series of filters that could lead anywhere – a kind of metanarrative - but from that point on, the intellect goes into action."⁶

Another instrument of criticism is that of images. The idea of "mediating images" was coined by Guy Debord, a French theorist, filmmaker and a former member of the *Situationist International* (SI), an avant-garde movement, in the late 1950s. During the existence of the SI, Guy Debord developed a critical theory in the *Society of the Spectacle* (1967), which portrays criticism as an act of stating contradictions and emphasizes the symbolic properties of the urban settings.

Architecture lies between two opposite poles: building and not building. The former seems less radical than the latter in regard to the architectural object and its design process. Pedro Bandeira, a Portuguese architect and writer, embraces this notion of radical manifestation, mainly depicting it through images. His use of "appropriation" taken as a critical position denounces a series of images that control society. In 2003, Bandeira published his "unbuilt" utopian project called *Casa Emergente* (1, 2, 3),

3 - *Idem*.

4,5 - Sontag, Susan: "Against Interpretation" in *Against Interpretation And Other Essays*, p. 7

6 - Baudrillard, Jean and Nouvel, Jean: "Illusion, Virtuality, Reality", in *The Singular Objects of Architecture*, p. 6

located on an emergency exit of the A1 motorway. *Casa Emergente* follows the theory of psychogeography, a critique of urban exploration derived from the idea of the *dérive*, or drifting. The house is a “commonplace”⁷ with conflicted existence. While the resident lies overlooking the road, he “awaits” an accident to happen from his horizontal window. The house is suspended above the ground, notifying the inhabitant that the accidents that might occur are out of hand, categorising him as a mere spectator. Though the house seems misplaced, Pedro Bandeira describes “[this] architecture as image, built work as representation.”⁸ To summarize, his critical approach, he conceives the architectural object as not requiring criticism, as it already is an object of criticism by itself. However, the fact that it is a critical object in itself makes it less susceptible to external criticism. In this sense, in terms of its relationship with criticism, it is a self-referential object.

In “Criticism by Design” (2007), Jonathan Hill suggests another way of conceiving criticism, one that derives from the use of space. In his words, for criticism to justify the design it should perceive design as “anew”, meaning; the relation between the architect, the user and the critique is a symbiotic one, as one could draw the attention to it or from it, thereby recreating a simulacrum of what a building should manifest.⁹

In 2015, the British architects Grafton Architects designed a university building, *UTEC*, built on the peak of a slope in Barranco, Peru (4, 5). It resembles the manifest *New Babylon* from 1959-74 by the Dutch artist Constant Nieuwenhuys. The *New Babylon* is conceived as a drift city, marked by vertical and horizontal circulations, that evoke a puzzling complexity (6, 7). *UTEC*, on the other hand, pursues an idea of ambivalence giving the user vast and endless possibilities of cross circulation around the university, from the clear presence of intermediate voids, to the vertical circulations that intersect the horizontal ones on different levels. Evoking a connotation in which criticism ceases to bring about a critical object, this architectural work legitimizes itself as a referential object that provokes the use of critical tools: dissension, formal analysis, analogy, allusion, and interpretation. These tools add an imperative understanding to its value to form a visual critical language and to provoke written ones.

If architecture is conceived to become an object of criticism, which of the two – the architectural project or the critique – emerges first? And is there, in fact, an order to this emergence? If it becomes to be an object of criticism, and becomes is a term that is stated in the paradigms of becoming, where it is part of a nihilistic thought, then it is bounded to appear and disappear. Thereby, becoming is situated in an intermediate zone between the two, meaning termination – contrary to what architects intend – even if the project is unbuilt. To conclude this argument, to become an object of criticism is to cease its end at some point, while to be is the nature of it as a determinant factor that speaks of the strong theoretical basis that is reflected upon the design and its projection. It is a language that is already emerging, in a progressive manner; it only requires the critical scope that determines its statement. So, when architecture becomes an object of criticism, it is emanated simultaneously with its criticism; thus, both elements are inevitably intertwined.

7 - www.pedrobandeira.info/Casa-Emergente-1996-2003

8 - Bandeira, Pedro: PhD thesis, *Abstract: Arquitectura como imagem, obra como representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*.

9 - Hill, Jonathan: “Criticism by Design” in *Critical Architecture*, p. 165-168

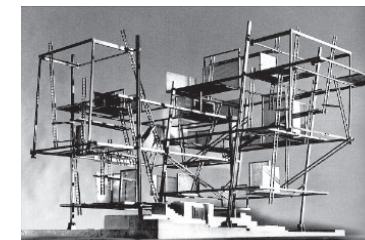
4,5. *UTEC*, Lima, Peru, 2015,
Grafton Architects
6,7. Constant Nieuwenhuys' drawing
and model of *New Babylon*



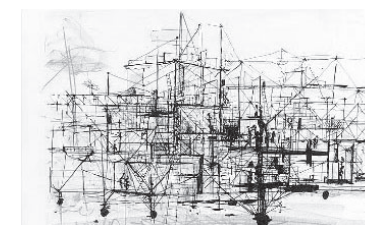
4.



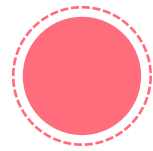
5.



6.



7.



LETTERE O DISEGNI A CHI LA PRECEDENZA?



Federica Santamaria

2017-18

Meta-critica

La questione relativa alla critica dell'architettura, quale validità abbia e quali siano i mezzi più adatti per la realizzazione e l'interpretazione di essa, è un tema che ha interessato architetti e studiosi di intere generazioni: una discussione complessa a cui probabilmente non si giungerà mai a dare una risposta assoluta. Anche indirettamente, tutti coloro che hanno approcciato il progetto di architettura hanno dato, con il loro modo di lavorare, un certo apporto all'interno della discussione.

La domanda cui questo testo cercherà di dare una risposta potrebbe essere: viene prima la teoria o la pratica? E, più nello specifico, nel campo della progettazione e della critica dell'architettura: è il testo critico scritto che dà autorità al progetto architettonico o è il progetto, inteso come insieme di disegni e realizzazione di esso, che dà autorevolezza a sé stesso e alla critica?

Studiando la storia dell'architettura, è possibile trovare grandi differenze in quello che può essere considerato l'ordine cronologico da seguire nel processo di progettazione e di critica: tra i grandi nomi dell'architettura c'è un gruppo di architetti che, alla produzione del proprio progetto, antepone un'ampia produzione di testi scritti che servono come mezzo esplicativo del proprio pensiero e delle idee alla base di esso; a questi si oppongono coloro che prediligono la realizzazione di elaborati grafici quali mezzi principali e fondamentali per l'esplicitazione dell'oggetto finale.

A partire dal semplice schizzo iniziale, il materiale grafico rappresenta la messa su carta di un'idea che sta all'interno della mente del progettista ed è la base di quello che precede il raggiungimento dell'oggetto finale, sia esso che un progetto realizzato o rimanga a livello di ipotesi e utopia.

Grazie al processo di produzione di una serie di elaborati grafici a diversa scala e in continua evoluzione, il progettista può tenere sotto controllo l'effettivo funzionamento e tutti gli aspetti tecnici e ideologici dell'oggetto che intende andare a presentare, arrivando a creare una sorta di formulario per la comprensione immediata di alcuni elementi piuttosto che altri.

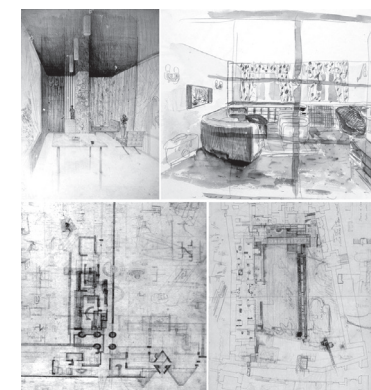
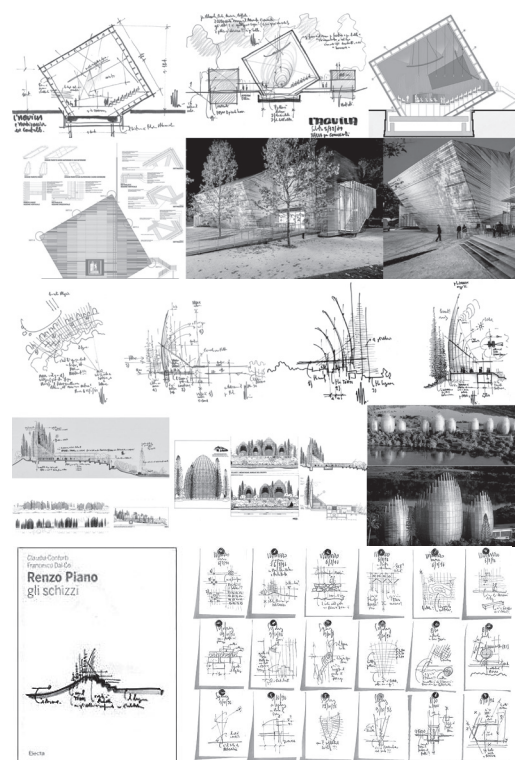
Già a partire dalla scelta delle modalità di rappresentazione di tali elaborati, il disegnatore effettua un giudizio e dichiara quali aspetti vuole mettere in evidenza messi in evidenza: il disegno è sempre la rappresentazione di un'idea, come già detto in precedenza, e per questo è il mezzo più immediato per la comprensione dell'architettura, anche, e soprattutto, per coloro che non appartengono al mondo dei professionisti.

Partendo dal presupposto che l'architettura è la realizzazione concreta e fisica di una serie di ragionamenti tecnici e ideologici ed è oggetto di osservazione visiva, la sua spiegazione e rappresentazione non può che avvenire attraverso ciò che più di tutti permette di visualizzare il design e il contesto in cui si andrà a inserire.

All'interno dell'ambito italiano, uno dei più importanti esponenti e sostenitori dell'importanza del disegno come principio su cui si basa ogni discussione relativa all'architettura e come base della comprensione di essa è Carlo Scarpa, di cui è nota un'enorme produzione grafica: l'architetto sosteneva che solo grazie alla messa su carta, fin dal principio del processo di realizzazione di un'idea, egli poteva realmente vedere la sua architettura e comprendere i diversi aspetti di essa. Data la grande quantità di elaborati prodotti ogni volta per il singolo progetto, risulta interessante, non solo lo studio del singolo disegno, ma anche quello che scaturisce dall'interazione di elaborati appartenenti a diverse fasi dello sviluppo del progetto, e, nel caso in cui si voglia comprendere l'idea e lo sviluppo del pensiero architettonico di Scarpa, fondamentale è la sovrapposizione degli studi delle diverse rappresentazioni dei differenti lavori.

Già a partire dalla sola osservazione delle sue prospettive, tecnica da lui prediletta, è possibile per chi si confronta con il lavoro dell'architetto veneziano comprendere non solo le idee progettuali, ma anche, e soprattutto, le qualità plastiche degli spazi rappresentati e quali saranno i rapporti tra architettura, interna ed esterna, e il contesto in cui essa si inserirà. Tutto viene caricato di un'ulteriore chiarezza formale grazie all'uso di pastelli colorati che servono a mettere in evidenza alcuni aspetti piuttosto che altri. Grazie alla sovrapposizione di fogli di carta da lucido, Scarpa poteva apportare centinaia di modifiche al disegno iniziale senza che andasse perduta la documentazione del processo creativo. I suoi disegni, già allo stato di schizzo, erano corredati da dettagli tecnici e da piccole annotazioni, in modo da renderli il più chiari possibile per coloro che lavoravano con lui e per coloro che si sarebbero in qualche modo accostati al suo operato, per comprendere esattamente il lavoro finale e il ragionamento che stava dietro ad esso. In definitiva, il disegno, nella carriera di Scarpa, risulta essere elemento primo di studio e base per argomentare una critica intorno al soggetto architettonico.

In epoca più contemporanea, altro sostenitore della tesi "il disegno prima di tutto" è sicuramente Renzo Piano, che fa dei suoi disegni la base fondamentale per la comprensione delle sue architetture, e della forma uno degli elementi cardine nella resa degli aspetti tecnici e teorici alla base dell'edificio. Grazie all'importanza imposta ai disegni a mano, le logiche progettuali e le references a cui l'architetto si rifa sono già comprensibili al livello primordiale della rappresentazione del disegno: lo schizzo. Come testimonianza di ciò, si ha la quasi completa assenza di una produzione scritta, sia antecedente che posteriore alla creazione del progetto da parte dell'architetto, ma à, invece, reperibile una raccolta al cui interno è contenuta la sua intera produzione



L'Architettura è linguaggio in se stessa di natura non letteraria, pertanto possiede una polisemia maggiore rispetto a quello scritto.



Gregotti: il progetto stravolto e rovinato

2 domande a Vittorio Gregotti architetto

«Se lo demoliscono e lo rifanno come l'avevo progettato, io mi sembra che sia un gran bene. Vittorio Gregotti, classe 1927, schiera sull'ultima iniziativa portatrice delle Zec da un gruppo di professionisti, imprenditori e intellettuali: quello di lotta-

re gli il quartiere e affidare la ricostruzione all'architetto Dario Maria Mazzoni, docente all'Università statale di Milano. Il suo progetto è stato bocciato, doveva essere un quartiere modello con servizi, attività artigianali, invece è finita come folla...». Così non ha funzionato? «Ho seguito soltanto la costruzione del primo isolato. Poi è andata tutta a rotoli. Ebbi in scena un'impresa palazzina in sede di mafia, il diretto-

re dello Iacp si dimise, veni escluso. Cominciarono le occupazioni abusive prima ancora che si realizzassero le fognature, dei servizi previsti non si fece più nulla. Non ha nulla da rimproverarmi? «Io mi sento colpevole di avere sottovalutato la mafia. La ho capito che c'era davvero il controllo della criminalità. A quel tempo il sindaco era Vito Chiancinio. Visto il pericolo, il progetto è rimasto fermo due anni perché c'era una contesa tra le due cosche politiche. Mi ha richiamato il Comune cinque anni fa, mi ha chiesto di continuare gli ho detto sì ma se riprova il progetto originale. Non si sono più fatti sentire.»

grafica: "Gli schizzi – Renzo Piano", in cui i disegni sono corredati dalle sole annotazioni fatte da Piano durante il suo lavoro.

A questi si contrappongono architetti che prediligono un'ampia produzione scritta, che la antepongono alla progettazione effettiva di un *design*, inteso come insieme di disegni e di realizzazione dell'oggetto, e che servono da strumento iniziale per argomentare i propri progetti.

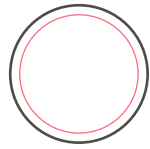
Rimanendo nel contesto italiano, due rappresentanti di questo modo di lavorare possono essere individuati in Gregotti e Portoghesi; entrambi hanno nel loro repertorio una grande produzione di testi scritti che dovrebbero essere la base per la comprensione di teorie e progetti architettonici.

Partendo dall'analisi del lavoro del primo, è evidente che un ruolo fondamentale è giocato dalla sua grande abilità dialettica, che però sembra nascondere e giustificare quelli che in realtà si presentano come progetti poco significativi e con lacune compositive. Il critico di architettura Puglisi si è più volte espresso a riguardo del lavoro scritto dell'architetto, accusandolo di tentare di nascondere la sua reale carenza progettuale e di sproloquiare sul progetto diventando prolisso e incomprensibile per coloro che leggono.

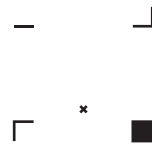
Sempre dallo stesso critico arriva anche la critica al lavoro di Portoghesi. In questo caso Puglisi sostiene che l'architetto cerca, con i suoi scritti, di colmare una nascosta mancanza di fantasia e di assegnare una nobiltà progettuale a progetti che in realtà si presentano come "pomposi ma privi di tensioni". Questa è testimonianza di come la rappresentazione su carta del design e del progetto sia il mezzo migliore per avvalorarlo e per dare il via allo studio dell'architettura e delle idee dell'architetto. È il mezzo più immediato, comprensibile a un più ampio gruppo di osservatori.

In conclusione di tale riflessione, la risposta alla domanda iniziale sarà: è il disegno che dà autorevolezza al progetto di architettura e si pone come base per una riflessione critica scritta e orale che non può che avvenire in un secondo momento.

L'architettura è un linguaggio in se stessa di natura non letteraria, pertanto possiede una polisemia maggiore rispetto a quello scritto (per quanto anche quest'ultimo ne possieda al proprio interno). Il disegno e l'immagine sono i mezzi veri e propri con cui l'architetto si esprime, il più efficace; la parola scritta non è che un'appendice di essi, e perciò la produzione letteraria è un procedimento, sicuramente utile e importante, ma che deve avvenire successivamente. Il disegno è l'essenza primordiale dell'architettura, è il primo atto critico compiuto dall'architetto, e per questo deve essere il mezzo attraverso cui il progetto parla di sé. Oggi l'importanza della resa grafica antecedente alla fase di realizzazione e della produzione scritta è rafforzata dall'insieme di disegni a mano libera, che rimangono il punto cardine, e dalla possibilità di realizzare prodotti grafici digitalizzati che supportano e, in qualche modo, semplificano la comprensione del progetto nel suo contesto ancora prima che venga prodotto.



UPPER LAWN PAVILION BY THE
RAILWAY: WHERE HOPPER
DRAWS THE SMITHSONS



Amer Obied

2018-19

Analogia

It is no secret that the ultimate objective of any work of art – theoretical or practical – is a mere reflection on reality, and an expression of one's vision. Hence, what truly differentiates artworks from other works is their capacity to bring about a natural symbiosis of reflections, visions, and aesthetics. The arts are a time-rich documentary mechanism, they capture the ever-changing sociopolitical landscapes, stemming from the collective or individual psychological metamorphosis. It is undeniable that the 20th century is characterised by its machinery, not by the industrialisation *per se*. Here, the difference lies in where humans stand *vis-à-vis* the industrial transformation. At first, the machine was a labour-saving invention. It aimed primarily to reduce dependence on human resources, in a certain way, to set them free. However, the machine age fell into disarray after the unexpected turn into mass industry, which brought the human element back from a slight freedom into slavery to metal and smog. *Ergo*, mankind was forced to stand passively in front of the new reality, and thus marched into gradual alienation.

Peter and Alison Smithson were well aware of how post-WWII London was subject to mass industrialisation, especially housing industrialisation. They hypothesised it was a direct cause of the alienation: the city now works in fragments, not as a whole. And they could recognise this as an early symptom of industrial cities, and they reflected upon it in their book *Urban Structuring* (1967), where they recreated the definition of the street as an urban asset, not a mere parkway. However, it is often said that architects can best express themselves through their homes, as a powerful yet rare opportunity from an architectural perspective. The *Upper Lawn Pavilion* (1959-62) was that rare occasion when A&P Smithson aimed to manifest their vision in a suburban home where they built a primitive yet impactful pavilion. This is, perhaps, what makes A&P Smithson be regarded as pioneers of the 20th century's urban transformation – actively reflecting on their capacity to connect architectural theory and practice through design.

It is evident that the location of the pavilion is as important as the design itself, as the suburbs of London provided the counter environment – perhaps one that is less disappointing than the city – to build a constellation of windows and walls into a deindustrialised manifesto. The Smithsons could express themselves freely, not by the design *per se*, but by what the design could provide. They could transform the space



Photomontage by the author:
A House by the Railway (Edward Hopper, 1925)

However, the machine age fell into disarray (...), mankind was forced to stand passively in front of the new reality, and it marched into gradual alienation.



- 1 Upper Lawn Pavilion, A&P Smithson (1959–1962)
- 2 Western Hotel, E. Hopper (1957) / Upper Lawn
- 3 A Room in New York, E. Hopper (1932) / Upper Lawn
- 4 Upper Lawn / Early Sunday Morning, E. Hopper (1930)

to become a medium, and the protagonist is the context. Their depiction of space is very delicate; it evokes a cinematic and poetic perception. The study, the hallways and even the lavatory were immersed in the exterior, and by extension, the landscape. Thus, they deindustrialised the pavilion, adding intimacy, depth, and poetry.

Nonetheless, and on the other side of the Atlantic, Edward Hopper was drawing a notion of New York's urban anomalies; a glimpse from a window, a mundane corner where nothing happens, a ray of sun warming a small room, and a friendless house by the railway.

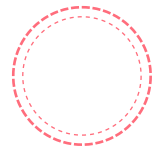
Hopper could depict the unsettling moments of alienation in a metropolis, reflecting again on industrialised urban life. His drawings are about doubt and isolation, but at the same time, about freedom and humanity. He fought the city with momentary poetry in a look from a window or into it; *A Room in New York* is a perfect example of Hopper's excellence in translating the quality of the space in which tension – urban and personal – is the protagonist. *A House by the Railway* resembles the isolation of those who attempt to escape the urban realm.

One could really sense the evident isolation in Hopper's paintings, but also in the *Pavilion*; it seems – quite bizarrely – that the Smithsons and Hopper were reading from the same *bible*; both sides could realise the space and recreate it with a certain reflection.

The simplicity of the pavilion is the foundation of this analogy. It allows the spaces to flow freely into becoming cinematic, and the windows mirror Hopper's *medium* of provoking a plot.

It is the way they diffuse the exterior into the interior and vice versa.

Side by side, the relevance of Hopper's drawings in the implication for the pavilion's spatial simplicity and urban echo is quite clear. The spaces are parallel, is the emotional impact. Although it might seem to the contrary, Hopper celebrated the city by highlighting the anomalies. He stroked his brush to desegregate the emotions. On the other hand, the Smithsons did devote their careers to desegregating the urban. One could say that if the Smithsons were quantifying Hopper's spaces, they were also quantifying his reflections and vision; and that is what art is all about.



THE TOPOGRAPHIC MAP OF
CRITICISM AND DESIGN.
ARCHITECTURAL PRESS!



Ghadeer Hummeid

2018-19

Meta-crítica

"If critical architectural design is resistant and oppositional, then architectural criticism – as activity and knowledge – should be openly critical as well".

K. Michael Hays, "Critical Architecture, Between Culture and Form", 1984

"Writing has nothing to do with signifying. It has to do with surveying, mapping, even realms that are yet to come".

Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, (Introduction), 1987 [1980]

As in other fields, architecture critics need to understand 'meaning' from a special perspective: in architecture, criticism and design are interrelated.

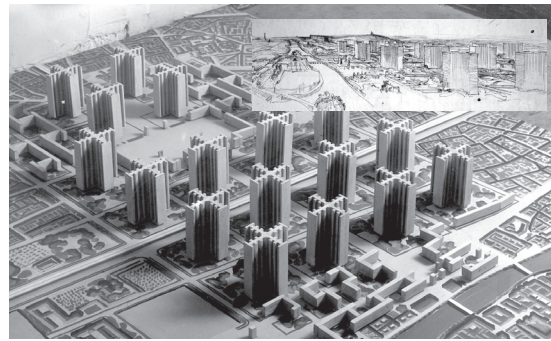
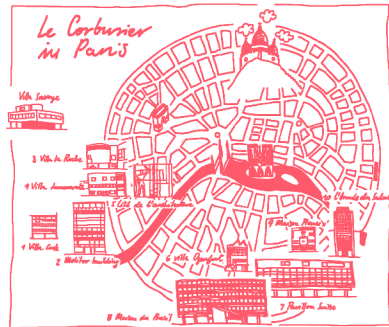
It is possible to define architectural design by mapping the topographies between criticism, concepts and social will. When we think about architecture and criticism, the social aspect plays an important role, because architectural criticism is an articulation of the dialogue and continuous discussion between one and the other. And it is always related to the social dialogue, which debates the future or the past of architecture as a memorial debate, or its present in order to preserve the current situation from any cultural distortion, since the discipline is closely linked, intellectually and spatially, to the physical and non-physical components of society.

Since critique is a tool of the design process, this means that criticism and design take on the task of self-reflection and demonstrate a desire for social change.

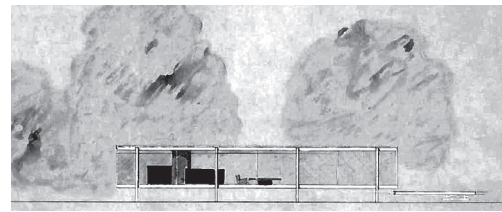
Criticism has the purpose, in a social or historical context, of providing a judgement, an explanation, a rebuke, a point of view, a response or a starting point for comment. In this way, architecture can be understood as an attempt to explore the relationship between design and criticism, to form what is called critical architecture.

Critical architecture is defined by actions that consider different modes of practice, which can range from the architectural design of buildings to the production of drawings and texts, placing the discipline in an interdisciplinary context that understands its various activities as forms of critical practice. But will this formulation be productive and generate critical projects? Many critics refuse to believe that the practice can be a form of criticism, since criticism does not usually generate buildings, and that which is not 'thought put into the written form', it cannot be thought of as criticism. I believe, however, that the operation of producing a building and that of producing the writing is deeply intertwined, and we should





1



2



It is possible to define architectural design by mapping the topographies between criticism, concepts and social will

3

Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser, Mark Dorrian (ed.), *Critical Architecture*, London, New York: Routledge, 2007

K. Michael Hays, "Critical Architecture, Between Culture and Form", *Perspecta*, Vol. 21 (1984), p14-29.

1- In review of 'Critical Architecture', Brian Hatton argues against the bringing together of criticism and design.

Brian Hatton, "Exploring architecture as a critical act, questioning relations between design, criticism, history and theory", *Architectural Research Quarterly*, Vol. 8, Issue 02, (2004), p105-108.

think of both the critique and the project as each other's raw material. The desire to create a new manifest architecture, or to operate a new form of social and cultural desire, must be built on these two basic pillars: criticism and design.

Criticism is a complex subject, and in many cases it is scientific material, written in professional and academic journals in a language that is difficult for readers to understand. This should change, because all criticism is also expressed in the society to which it belongs. And everyday criticism encompasses published material, buildings, built or unbuilt, news and other social and community narratives that link the present with a vision of the future and cooperation with the past. Thus, published and broadcasted criticism often expresses the judgement or success of a particular architect in achieving his or her own goals, which may involve planning, social or aesthetic issues, which in turn become a social discussion, making architectural criticism a branch of lifestyle journalism.

Whether a project is under construction or just an idea in an architect's head, its judgement and the public debate it generates begins with the publication of its drawing, which allows us to conclude that in practice a project can be judged by its published drawing, its conceptual drawings, or the construction process and techniques used, regardless of whether it is a critical project or not. And here we come to the question: how can a project be critical? Must a project be built in order to be critical? Can we understand, as Jonathan Hill suggests, that a project can be critical even if it is not intended to be built? Can a project, whether designed or built, question existing conditions and propose alternatives?

Plan Voisin, Le Corbusier, Paris 1925 (Fig. 1):

The importance of the social aspect has already been stressed, which is now essential because of the large number of publications on architecture, whether they specialise in criticism or not. This has turned criticism into an everyday affair, making it difficult to get good, effective criticism.

In essence, the debate about Le Corbusier's desire to demolish the centre of Paris was based on a general vision of the project, without any intention of building it. But where did this vision of the future come from? In creating a Paris for the people of tomorrow, Le Corbusier, like most modernist architects, built his ideas on the firm belief that he was designing the world for the future. His vision was never built, but the project has left its mark on architecture to this day, as a particular manifesto of the modernist movement. It became a critical project because of its unique language and because it changed many concepts of the future of the city, not just Paris'. This particular case was, and still is, criticised for its unbuilt design only, so we can consider a project critical if it is generally effective, rather than for a particular material aspect, and if it has risen to become an architectural manifesto.

Farnsworth House, Mies van der Rohe, Illinois, 1945-1951 (Fig.2):

This weekend house became a lightning rod for anti-modernist publications because of its large expanses of glass, flat roof, lack of ornamentation and perceived lack of traditional warmth and cosiness, characteristics of the International Style, and was the object of intense attack. Nevertheless, it was hailed by many 21st-century architectural critics, such as Paul Goldberger and Blair Kamin, as a masterpiece of modernist style. The house was a manifesto of the new modern housing of the time, representing a way of living at its simplest, based on a geometric form that flows into the surrounding landscape. This feature of its design made it a critical project, despite many critics' claims about its effectiveness as a dwelling, as mentioned above. Unlike Le Corbusier's *Plan Voisin*, the *Farnsworth House* was built, and in turn criticised, for being a critical project for its conception, materials, construction and architectural language.

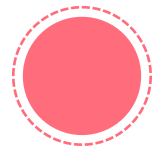
La General, Aalberto Campo Baeza, Granada, 2001 (Fig.3):

The project, consisting of a large semi-cubic volume, was proposed as a reference for a new area of the city of Granada. When it was built, it was criticised by many for its volumetric scale, arguing that its main positive feature is that it is a concrete and stone box that retains sunlight inside to serve the functions it houses. The project does not fit in its surroundings very well and the design is aesthetically aggressive. It appears as an alien and intrusive body in its neighbourhood, characterised by being an area with many trees. In the long term, if the community wants to use the adjacent land for urban development, it will be difficult not to compromise and associate any new project with this block, even if only in its concept. With this particular scale, form and function, the building is difficult to adapt to any other use, and all these characteristics make it very different from other government buildings. This design and form allows us to say that it is a non-critical project.

In conclusion, to understand the architectural project we need criticism, so it is important to criticise the project through its design, whether this criticism is based on the construction process, form or technique, because it is not possible to understand the unknown through words alone. If the project has no material existence, its design must be understood as a whole, as an idea, and it can be considered critical if it has elicited a radical change in architecture and has influenced social and cultural life. It is not necessary that it comes with a manifesto, but it must be considered whether it is functionally and conceptually effective and that it can be adapted in the long term, whether it has been built or is an idea on paper. It will be an uncritical project if it holds the opposite of the architectural features described above, if it is a copy, a new mass of unprocessed material – as is often the case in our neighbourhoods and cities.



ARQUITETURA, CRÍTICA E COMUNICAÇÃO



Vinicius Zanluti

2018-19

Meta-crítica

Vivemos num mundo onde o acesso e a proliferação de informação são incontáveis e nos atingem vinte e quatro horas por dia. Seja por meio da já antiquada televisão ou, principalmente, da insistente tela do celular, vivenciamos um cenário em que a informação está perdendo, cada vez mais, seu tempo de comunicação. Passamos, ao longo dos anos, a absorver maior quantidade e menos conteúdo, a nos contentar com a manchete e ter preguiça da reportagem. Em contraponto a isso, temos de admitir que o acesso a essa informação nunca foi tão rico, diversificado e democrático. Não se trata mais de estar sujeito às escolhas de terceiros ou de apenas um meio de comunicação, mas sim da capacidade de selecionar o tipo, a qualidade e a procedência da informação que desejamos receber. Em poucos segundos somos capazes de nos informar sobre acontecimentos ao redor do globo, do Brasil ao Japão. O mundo nunca esteve sabendo tanto do mundo como acontece atualmente.

Dentro desse cenário, diversas áreas profissionais e do conhecimento se esforçam para se adaptar às novas demandas contemporâneas, entre elas (que eu vejo como uma das principais), a de comunicar o máximo possível num curtíssimo período de tempo. Vemos isso presente nos anúncios publicitários de cinco segundos, nos teasers de séries e filmes ou mesmo nos inúmeros aplicativos de catálogo de imagens, onde tudo deve ser lido, compreendido e processado em competitivos segundos de atenção. Quanto mais a informação se expressa no nível do público que quer atingir, maior é o sucesso da mensagem transmitida.

Dentro do cenário apresentado, então, como podemos encarar o papel da crítica arquitetônica atualmente? Bom, entendendo a crítica como uma mensagem a ser transmitida, uma ideia a ser comunicada, acredito que, acima de tudo, o objetivo e desafio principal desse tipo de informação se encontra na sua capacidade de compreensão e absorção. Essa mensagem deve ter o poder de atingir, sem muitas barreiras, o grupo ao qual se destina, e isso nos leva a outra questão: com quem o crítico arquitetônico quer comunicar? Estamos falando aqui de um pequeno grupo de pessoas, privilegiado por ter acesso ao conhecimento arquitetônico dentro das academias, ou da população leiga que está submetida diariamente às escolhas projetuais do primeiro grupo citado? Para mim é evidente a necessidade da absorção de informação arquitetônica pelos dois grupos, visto que um não funciona sem o outro. Acontece que, quando se trata de crítica, as atenções, na maioria das

vezes, se enclausuram dentro das universidades. Acredito que a crítica escrita e textual é importantíssima na formação profissional do arquiteto enquanto agente transformador, mas não é suficientemente abrangente para atingir a população que vai, de fato, usufruir do projeto construído. Para mim, o público menos engajado em arquitetura só pode ser tocado pela crítica arquitetônica quando invertemos os termos e passamos a falar de “arquitetura crítica”.

A arquitetura, como atividade crítica e questionadora, se torna cada vez mais necessária nos dias de hoje. Vamos falar a verdade: não podemos ser hipócritas e ignorar o fato de que o conteúdo escrito está sendo cada vez menos consumido. Mesmo dentro das universidades, nota-se a substituição progressiva dos meios de comunicação textuais pelos sites e portais de arquitetura, por exemplo. O que se vende hoje é a arquitetura imagem, produto e forma, e a maneira como ela se comporta dentro do contexto em que está inserida. Nunca foi tão fácil acessar a inúmeros projetos completos, distanciados do investigador apenas por um clique. Plantas, cortes, fotografias, inúmeros tipos de representação estão disponíveis em centenas de plataformas on-line, acessíveis à interpretação e leitura de qualquer um. O que não podemos ignorar é que esse conteúdo está disponível também para aqueles que estão distantes da atmosfera acadêmica arquitetônica. Essas informações são tomadas como base para a formação de um ideal arquitetônico popular, ou seja, essas informações alimentam o maior medo de qualquer arquiteto ou estudante: um grupo de não arquitetos falando sobre arquitetura. Sim, essa discussão existe, e não pode ser ignorada! Vamos falar a verdade, quando um grupo de não arquitetos comenta sobre arquitetura pouco importa as bases teóricas iniciais a partir das quais um projeto foi concebido. Os cinco pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier, a concepção do espaço por meio de correntes fenomenológicas, ou as bases teóricas do brutalismo, não fazem diferença para aqueles que vivenciam o espaço apenas como usuários. Cabe ao profissional de arquitetura fazer a ponte entre toda essa teoria e o cidadão comum. Entender o privilégio de poder materializar o conteúdo absorvido dentro da universidade em edifícios, e a partir deles emitir uma mensagem crítica. Quando projetamos e construímos de forma acrítica sujeitamos a arquitetura à lógica capitalista do consumo e do mercado, na qual o espaço se torna um mero produto de compra e muitas vezes símbolo de *status*. É a partir dessa falta de conteúdo crítico que a arquitetura passa a se tornar inimiga dela mesma, alimentando ideias odiadas por qualquer profissional da área: “o engenheiro constrói e o arquiteto decora”, “arquiteto apenas desenha”, “contratar um arquiteto é luxo para ricos”. É, aí, que devemos usar a nosso favor o acesso e a disseminação da informação, passar a entender a informação onipresente como aliada da arquitetura crítica, produzida para informar e transformar algo.



Um bom exemplo de arquitetura crítica que conseguiu se comunicar com seu usuário e com a população em geral é o projeto residencial da *Casa da Vila Matilde* (1). Projetada pelo escritório brasileiro “Terra e Tuma Arquitetos Associados”, a casa chama a atenção pela forma que sensibiliza quem tem contato com o projeto. O projeto inicialmente surgiu como uma demanda de reforma de um antigo edifício que estava implantado na periferia da cidade de São Paulo. Observadas as condições da antiga estrutura foi recomendado ao cliente o desenvolvimento de um novo projeto, que ocupasse o lote, sem utilizar as antigas instalações para compor a nova construção.

Muitas eram as condicionantes para a realização do projeto: o baixo orçamento, 100 mil reais (20 mil euros) aproximadamente; as dimensões do terreno (4,8m x 25m); e o curto período de tempo. Os arquitetos, então, resolveram o edifício de maneira simples, porém delicada. A construção, de tijolos de concreto e instalações aparentes, se desenvolve no terreno estreito a partir de dois blocos ligados por uma circulação e um pátio. O primeiro bloco, de piso único, contém as salas de estar e jantar. Seguindo a circulação encontram-se os programas hidráulicos da casa: lavabo, cozinha e lavanderia. O segundo bloco, uma torre de dois andares, abriga os dois quartos da casa. Um programa simples, resolvido de maneira simples – aparentemente nada novo sob o sol. O que comove nesse edifício é a maneira como o projeto gera identificação com a população em geral.

Um profissional da arquitetura se impressiona com o desenvolvimento técnico do edifício, perfeitamente encaixado no orçamento e no limite de tempo, reconhece na simplicidade o esforço dos autores por trás dos poucos elementos que compõem o projeto. Para um leigo, o projeto representa a possibilidade de acesso àquilo que parecia domínio apenas das elites. Ele demonstra que uma boa casa não é necessariamente a mansão grande de vários quartos com piscina, representando uma arquitetura democrática que pode ser acessada por todos. E, a partir do momento em que a *Casa da Vila Matilde* sensibiliza o não arquiteto, o projeto transborda a linha da arquitetura acadêmica e passa a ser divulgado pelos mais diversos meios de comunicação não especializados, se transformando em uma corrente progressiva, sendo divulgado e acessado por um número cada vez maior de pessoas. O que faz desse edifício um exemplo de crítica não é apenas sua arquitetura de grande qualidade, mas também a mensagem que ele passa e a capacidade de transmitir uma ideia a um grande número de pessoas.

Em contrapartida ao exemplo citado, gostaria de pontuar três edifícios contemporâneos que, apesar de apresentarem uma boa arquitetura, se manifestam de maneira acrítica perante seu programa, também residencial. São eles: A *Casa Plana*,

do Studio MK27 (2); a *Casa AF*, do Studio Arthur Casas (3); e a *Residência AF*, de Jacobsen Arquitetura (4). Embora com a disponibilidade de um grande orçamento e a aparente liberdade é proporcionada pelas condições dos terrenos de implantação, as três casas possuem grandes semelhanças formais entre si. Sendo construídas em três cidades diferentes parecem seguir uma receita de bolo, de algo que gosto de chamar de “pavilhão residencial”. Vamos aos ingredientes: ambientes sociais extremamente amplos, com possibilidade de conexão externa por meio de panos de vidro; estruturas esbeltas que sustentam grandes vãos de coberturas finíssimas; materiais sóbrios, porém sofisticados e honestos (pilares em madeira e lajes aparentes); dormitórios alinhados em um bloco único, sendo o último uma suíte master; espelhos de água ou piscinas que se alinham ao horizonte quando contemplados da área de estar.

Essas são apenas algumas das semelhanças que podemos pontuar em uma primeira vista de olhos nos projetos. Esses três casos exemplificam a boa arquitetura sem conteúdo crítico, que se utiliza do conhecimento acadêmico para repetir mais do mesmo, sem transmitir uma mensagem realmente relevante para produções arquitetônicas futuras ou para o não arquiteto.

É importante ressaltar que, em nenhum momento deste texto, foi declarada a necessidade de todo o projeto arquitetônico ser usado como uma ferramenta de crítica. O que deve ser levado em conta é a necessidade de essa arquitetura passar a ser produzida mais frequentemente, pois é a arquitetura como crítica que é capaz de atingir o maior número de pessoas, especialmente hoje, quando transformada em informação alavancada pelo sistema de comunicação atual. Temos que passar a entender o projeto como um meio de expressão que deve transmitir uma mensagem de fácil absorção, mesmo quando não dito em palavras. Cabe ao arquiteto entender a ferramenta privilegiada de comunicação que tem nas mãos e, ao mesmo tempo, lidar com a responsabilidade de seu peso.



PLATAFORMA



Álvares Araújo

2019-20

Dissensão

Esta crítica tem a particularidade de ser escrita no próprio espaço que está a ser alvo de julgamento. Trata-se da *Plataforma das Artes e da Criatividade*, bem conhecida em Guimarães mais pelo seu mediatismo e aspeto aparatoso do que propriamente pelo seu uso. Este espaço apareceu na cidade devido à decisão da Câmara Municipal de relocar o mercado, retirando do lugar o programa que o definia. Esta decisão levou ao abandono e, consequentemente, à degradação do próprio. Porém, ainda permanecia ali a memória do mercado, que era tão importante para o imaginário dos guimaranenses, o que levou a Câmara a restaurar, com investimento europeu, um lugar que ela própria destruiu.

A cidade optou por restaurar o lugar, mas não a sua memória. É instalada uma outra lógica, repleta de novos programas bastante díspares entre si, incapazes de criar laços e dinâmicas como o anterior. Não me incomoda esta rutura em relação ao programa; incomoda é estar tão mal feita.

Na entrevista que o grupo Pitágoras deu à RTP, no programa *Atelier d'Arquitetura*, Manuel Vilhena Roque, um dos arquitetos pertencentes a esta equipa, refere-se ao novo espaço projetado pelos próprios como “praça”. No entanto, penso que os elementos do grupo Pitágoras são os únicos a referir-se a ele desta forma. Aliás, o arquiteto Raul Roque menciona a expressão “Plataforma das Artes” como um nome pomposo atribuído à obra. Porém, pomposo seria chamar-lhe praça, pois aí a sua designação atribuir-lhe-ia qualidades e valências que não lhe são inerentes. Além disso, este lugar falhou na tentativa de ser uma praça. O antigo mercado, que costumava informalmente ser chamado de “praça”, embora nunca se tenha autodenominado como tal, parece agora estar preso a essa designação pomposa.

A verdade é que a *Plataforma das Artes e da Criatividade*, de arte oferece muito pouco. O que oferece, na verdade, é uma plataforma e um museu com arte lá dentro. Mas também a Rua Paio Galvão tem nela localizado o museu Martins Sarmento, e não é por isso que lhe chamamos Rua das Artes. Este lugar teria a obrigação, pelo seu nome, de oferecer, pelo menos, um elemento de arte pública.

Seria mais coerente apelidá-lo de “Plataforma do Museu”, mas a população foi impiedosa ao batizá-la simplesmente de “Plataforma”, reduzindo este espaço à sua verdadeira essência. Um vazio na cidade que recebe pouco mais de 2 eventos públicos por ano e um edifício com o qual ninguém se quer relacionar. Não consigo imaginar um termo que transmita melhor o caráter austero, frio e desprovido de vida deste lugar, além de “Plataforma”.



Ainda na entrevista, Manuel Roque afirma que tentaram “fazer uma praça assética”, contudo, infelizmente, fizeram foi um lugar apático. Talvez esteja a ser demasiado exigente com os autores do projeto e este tivesse os seus dias contados desde o abandono do seu antigo programa. O espaço nunca esteve preparado para ser a praça contemporânea e versátil, como a que se tentou impor. A minha frustração é que o mau desenho, por parte dos arquitetos, só veio enfatizar esse facto. Uma das condicionantes do seu fracasso é a “praça” negar a cidade ao fechar-se sobre si mesma, encerrando-se entre uma muralha de volumes tão fortificada que, se a Plataforma tivesse uma torre no meio, poderia ser confundida com o castelo.

Esta muralha não só impede o contacto visual com duas das ruas mais dinâmicas de Guimarães, como também se apresenta como um obstáculo físico. A incapacidade de transportar a dinâmica para o interior desta “fortificação” é tão evidente, que a maioria dos serviços escolhe relacionar-se com a rua, e não com a “praça”. A diferença de cotas entre estas ruas e a plataforma permite a existência de uma galeria que se debruça sobre ela, mas que, infelizmente, tem a escala e o desenho de uma área de circulação. O desnível obriga, também, à utilização de acessos verticais, que representam mais um obstáculo à entrada na “praça”, com exceção de duas das entradas.

Poderia ter-se tirado partido deste tipo de elementos para criar uma espécie de auditório, do qual os utilizadores se pudessem apropriar de forma versátil, estabelecendo contacto visual com a plataforma. No entanto, os acessos verticais estão escondidos nos cantos, como se tivessem medo de estragar o tão desejado carácter assético e contemporâneo da obra. Ainda assim, dois dos acessos estão colocados simetricamente, o que poderia permitir a transparência entre duas ruas que envolvem este espaço. Decidiu-se colocar as únicas duas árvores presentes no projeto à sua frente, o que acrescenta mais um entrave à entrada e dificulta o contacto visual entre acessos verticais. Além disso, restringe ainda a relação que a galeria poderia vir a ter com a cota da plataforma, o que reduz todos estes elementos à sua função pragmática de circulação.

A falta de sombra é um defeito constantemente apontado à obra. A sua ausência deve-se ao facto de os arquitetos terem decidido que um dos grandes momentos de sombra do centro da cidade não tinha utilidade e, como tal, terem optado por retirar grande parte das árvores, que sempre foram elementos determinantes, tanto do desenho como do imaginário do mercado. Restaram apenas duas, cuja capacidade de sombrear a “praça” se restringe ao período da manhã. Decidiram substituí-las por uns arbustos, cuja única função é meramente ornamental, acrescentando muito pouco à qualidade espacial do lugar. É notável a capacidade do arquiteto Raul Roque de apelidar estes canteiros de “espaços verdes”, o que me leva a crer que ele é capaz de supor as rotundas vimaranenses como lindos jardins de Guimarães.

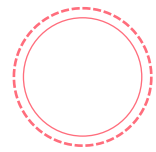
À primeira vista, a plataforma parece estar subdividida em dois níveis, à cota alta e à cota baixa. Mas pela movimentação dos poucos utentes presentes no espaço, vejo

que se divide em cinco. Na plataforma à cota superior, o espaço é dividido em duas partes: a que pertence ao museu e a que pertence às pessoas. Esta divisão não é uma consequência de qualquer barreira física; deve-se, unicamente, à maneira como o novo edifício se impõe sobre a plataforma. Se por um lado a sua cor e opacidade, juntamente com a implantação a uma cota ligeiramente inferior à do pavimento, demonstram o desejo de que o edifício não se relacione com a envolvente próxima, por outro, a sua escala desmesurada impõe-se de tal forma que parece apoderar-se de parte do espaço público, inibindo quem não frequenta o museu de o utilizar.

Por sua vez, a plataforma da cota baixa divide-se em três partes. A parte pedonal, junto ao edifício, que pelas suas dimensões assemelha-se mais a um passeio do que a uma praça; a parte viária de acesso às garagens, que se constitui como uma “estrada” no meio da praça; e, ainda, um espelho de água. Acredito que a intenção por trás da inserção deste último fosse criar um elemento de reunião em torno do museu, mas a verdade é que, em termos práticos, representa mais uma barreira física que distancia o edifício daquilo que o envolve. Esta plataforma inferior podia ser um elemento que, em diálogo com a cota mais alta, tornasse dinâmico o conjunto constituído por ambos os espaços, dado o deslumbre que o ser humano sente ao observar o quotidiano a partir de uma cota superior, como é observável no filme *The Social Life of Small Urban Spaces* (William H. Whyte, 1980). No entanto, a oportunidade de comunicação entre os dois espaços é inexistente, pelo facto de, mais uma vez, o acesso vertical que articula ambas as plataformas se situar no canto, o que, além de não permitir uma vista total do espaço, impede que este funcione como um auditório que articule as cotas de modo natural.

Aliás, posso concluir facilmente que a plataforma não possui as principais características para que um espaço público seja usado, sugeridas no filme referido, ou então, utiliza-as de forma errada. Oferece poucas hipóteses para alguém se sentar, sendo os únicos elementos para o efeito bancos fixos, parecendo parte deles, pela proximidade, pertencer ao museu. Além disso, embora formalmente aparentem ser amovíveis, são demasiado grandes e pesados para serem movidos, o que torna o efeito stressante.

Sucintamente, a plataforma relaciona-se mal com o sol por não oferecer opções de sombra num espaço tão quente; não estabelece uma relação dinâmica com a rua que a envolve; e, embora acrescente um espelho de água, este não funciona como elemento de reunião, nem para produzir som capaz de criar ambiente. Uma das coisas boas que tem é ter um serviço direccionado à alimentação, no qual me encontro agora. Porém, fazer aquele lugar funcionar parece-me demasiada responsabilidade para este serviço, um dos poucos que se viram para lá.



“IL BELLO E IL DIRITTO AL BRUTTO”¹

A FORMA COMO VEÍCULO

DE PEDAGOGIA



Carolina Couto

2019

Análise formal

Os fóruns, ágoras, castelos, catedrais, mosteiros, villas e palácios são exemplos de práticas de arquitetura que comunicavam diretamente uma mensagem – eg. o poder através da linguagem clássica e de adornos simbólicos, o espaço de reunião através de um certo uso da escala, a unidade de uma cidade pela repetição de elementos comuns ou um programa específico através da forma. A preferência dos arquitetos, a partir do século XX, por formas puras, abstratas e livres de ornamento, conduziu a arquitetura para um espaço difícil de alcançar pelo público. A linguagem arquitetônica usa códigos que comunicam com quem interage com o objeto e, quando esses códigos seguem noções estabelecidas e estudadas por um grupo restrito de pessoas, difícil para quem está fora desse grupo ler e decifrar o objeto.

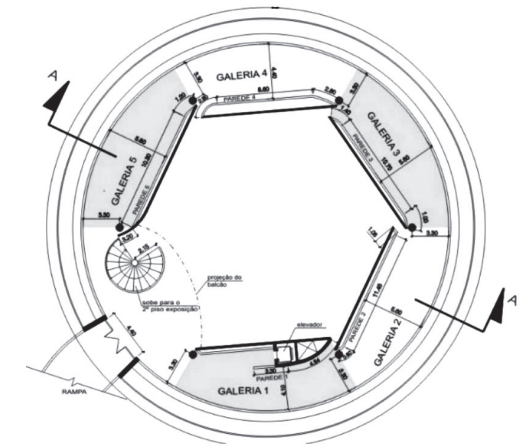
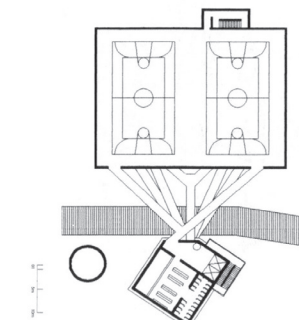
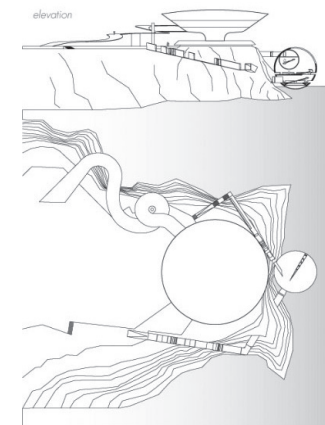
O público e os académicos entendem a qualidade de um objeto arquitetónico de formas diferentes. Muitas vezes, aqueles para quem (em princípio) é feita a arquitetura, não a compreendem e, por isso, não lhe reconhecem o valor que é reconhecido e celebrado entre arquitetos. Será esta uma consequência do movimento moderno?

Existem obras modernas que, porém, mantendo o interesse experimental e a qualidade espacial, conseguem ser lidas por olhos ‘não ensinados’. O que nos conduz à questão: poderão existir obras que ensinem, mostrando a beleza para lá dos arquétipos do adorno e longe do corriqueiro? Poderá a obra ser um instrumento no ensino da arquitetura e introduzir no discurso público a arte e a arquitetura contemporâneas? Cabe à arquitetura, ou ao arquiteto, fazer isso?

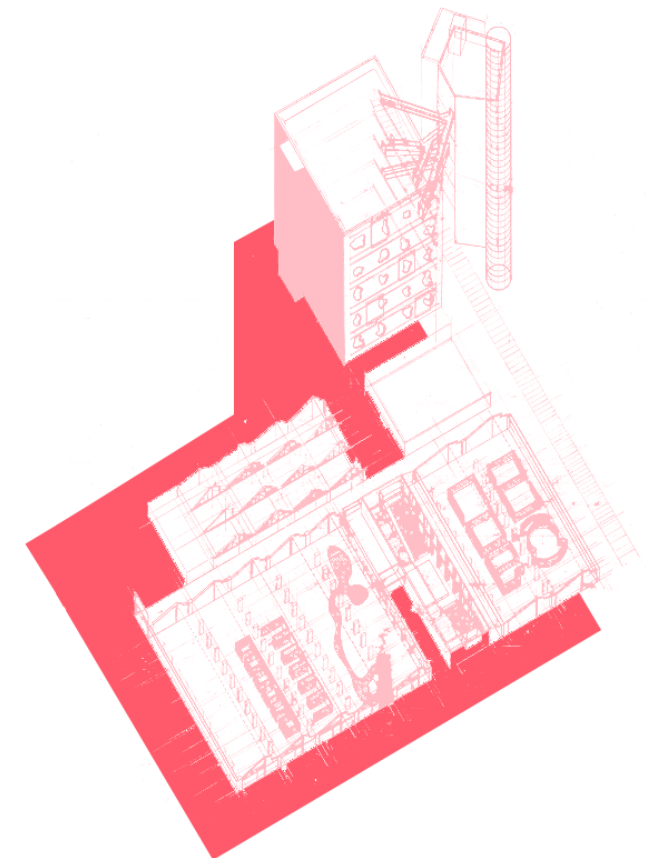
SESC Fábrica da Pompéia (1977-1986), Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi é contactada pelos SESC para projetar um centro cultural e social no Bairro da Pompéia, zona industrial de São Paulo, antiga Fábrica dos Tambores, com um terreno de 16000 m². Bo Bardi visita várias vezes a antiga fábrica onde os habitantes de Pompéia se reúnem habitualmente. Relata um espaço feliz e com vida, com crianças a brincar e mães a preparar comida.

“Tutto questo deve continuare così, con tutta questa allegria...”²



Museu de Arte Contemporânea em Niterói, Oscar Niemeyer.



SESC- Fábrica da Pompéia, Lina Bo Bardi.

No projeto, o edifício da fábrica é recuperado, o que nos remete para a formação europeia de Lina Bo Bardi e ao respeito pela ruína. O espaço é libertado das paredes divisórias, que são substituídas por pilares, através de uma planta livre – não vazia, mas flexível, – permitindo adaptar o espaço para receber qualquer tipo de evento.

O lençol de água que atravessa o terreno, dificultando as possibilidades de construção, motivou a organização vertical do restante programa desportivo, dividindo o conjunto em duas torres a leste da fábrica.

A primeira torre, um prisma retangular com uma base de 40 por 30 metros, com quatro andares de pé-direito duplo, alberga os campos de futebol e as piscinas. Num volume puro em betão exposto, as aberturas das janelas não são vãos controlados, mas sim buracos na parede. Sem caixilho nem vidro, uma grelha quadriculada vermelha protege o interior do edifício dos elementos naturais. Estas aberturas garantem a ventilação transversal permanente, dispensando o uso do ar condicionado, do desagrado de Bo Bardi.

A segunda torre é um prisma da mesma altura mas mais esguio, com uma base em forma de pentágono irregular, onde estão os balneários, os ginásios de menor dimensão, as salas dedicadas à dança e à luta, e os acessos verticais. Uma das fachadas é marcada pelo volume das escadas de emergência, as restantes são repletas de janelas quadrangulares distribuídas com um critério compositivo sem aparente vontade de simetria ou regularidade. As quatro pontes aéreas são a ligação entre as duas torres do conjunto desportivo. Cada uma com uma forma distinta, juntas compõem um desenho que a arquiteta descreve como um abraço. Inicialmente, cada ponte teria uma cor diferente, correspondente às várias zonas programáticas.

Uma terceira peça, um depósito de água em forma de cilindro, faz alusão à antiga chaminé da fábrica. Ao longo do curso do lençol de água, a separar (ou unir) as duas peças da obra, existe um deck de madeira que funciona como um chuveiro coletivo, onde a comunidade de Pompéia se reúne nos dias mais quentes.

Museu de Arte Contemporânea em Niterói (1991-1996), Oscar Niemeyer

Em 1991, o prefeito de Niterói contactou Oscar Niemeyer para construir um museu na paisagem das montanhas do Pão de Açúcar, num terreno comprido e estreito na costa sinuosa da baía de Guanabara. Niemeyer imaginou uma escultura leve, que pousasse no chão apenas levemente para depois se expandir e avançar sobre a água. Na sua obra, Niemeyer continua, interpreta e subverte os ensinamentos de Le Corbusier, referência primordial da sua formação. Um volume puro de planta circular é erguido do chão por um cilindro interior estrutural de 9 metros de diâmetro. Este liberta a fachada para permitir uma janela horizontal, que acompanha todo o perímetro do edifício e está voltada para baixo, garantindo o sombreamento

constante e a distribuição homogénea da luz.

Três lajes circulares sobrepostas, de raios entre os 18 e os 20 metros, compõem um volume que se abre como uma flor ou um pássaro³, de 16 metros de altura e 2500 m² de área. Os três andares do edifício dividem-se em zonas expositivas em cima e administrativas em baixo. As paredes curvas foram um desafio à organização do museu, e Niemeyer, contra a ideia de painéis expositivos dispersos pela sala, encontrou a solução através de cinco paredes retas que descrevem um hexágono aberto e permitem a exposição das obras, emparelhadas com a paisagem.

A praça pública em frente ao edifício é abraçada pela rampa de acesso ao piso de exposição, vermelha, descrevendo curvas sinuosas e acrescentando ao conjunto um valor escultórico. A preocupação com o belo e o bruto aliada ao social. A manipulação do betão, que é mais dispendioso do ponto de vista económico, material e técnico, tem a sua justificação para lá da função e da resposta ao programa.

“Uma coisa que não tem nenhuma finalidade senão a da beleza.”⁴

Niemeyer defende que a paisagem é parte do domínio público, e o público merece a beleza de que só quem tem poder económico consegue, por norma, usufruir. A procura pela forma bela, que nos maravilha e espanta, encontra o seu propósito em si mesma. Esta forma, familiar ou não ao olho do público, consegue ser por ele registada e alvo de um juízo esclarecido.

Por outro lado, o edifício do *SESC* tem um aspeto bruto, mas Bo Bardi, italiana, quer dizer outra coisa quando defende o direito ao *brutto*. A sua obra reconhece e incorpora o meio em que se encontra: a metrópole caótica e heterogénea, num contexto social e político instável. O direito ao feio, ao indigesto e ao imperfeito. A renúncia à pureza europeia e ocidental e uma aproximação à cultura brasileira, com toda a sua complexidade e preconceitos negativos que ela subverte. Este *brutto*, apesar de não obedecer aos critérios de beleza canónicos, comunica através de códigos legíveis e compõe um espaço que o público consegue experienciar, compreender e criticar.

Apesar de terem discursos diferentes (e quase opostos) sobre a forma, são discursos com uma índole claramente política, que transportam para a obra de cada um destes artistas uma vontade pedagógica e uma sensibilidade social relativamente à acessibilidade e ao sentido de pertença da arquitetura por parte do público. Será este um tema relevante no processo do projeto? O ensino da arquitetura através da própria obra é uma aspiração viável?

1 - L. Semerani e A. Gallo, *Il diritto al brutto e il SESC - Fabbrica da Pompéia*, TECA, Napoli, Itália, 2012

2 - C. Rodrigues dos Santos, *SESC - Fabbrica da Pompéia*, Editorial Blau, Lisboa, Portugal, 1996

3 - F. Maciel, *A vida é um sopra*, 2007, Brasil (documentário)

4 - O. Niemeyer, *A Forma na Arquitetura*, Revan Editora, Ltda, Brasil, 2005



XS, S, M, L, XL

Luis Lemos

2019-20

Analogia



Luís Lemos | 78011 | 02-12-2019

XS, S, M, L, XL

Há anos atrás a cidade era o local onde a maior parte das pessoas fazia as compras. As lojas encontravam-se disseminadas pelas ruas e o comércio fazia-se de forma muito mais dispersa e personalizada. A partir da década de 1960, diretamente relacionados com o surgimento de uma sociedade cada vez mais consumista, começaram a surgir os primeiros centros comerciais no nosso país. Embora, no início, a maioria deles fosse muito diferente daqueles que podemos ver atualmente, o seu principal objetivo não era distinto dos contemporâneos: juntar num único edifício o comércio de uma cidade. A arquitetura é, aqui, pensada sempre como um instrumento de *marketing*, pelo que o projeto deste tipo de espaços tenta vender ao público uma ideia de maior comodidade, facilidade e rapidez na hora de fazer compras. O seu desenho é, normalmente, muito apelativo e pouco preocupado com questões culturais, pois tem um único propósito: vender.

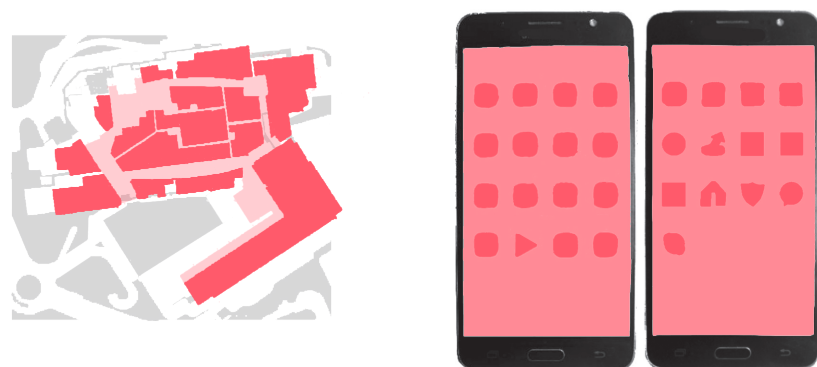


Figura 1 - Fotomontagem da cidade de Guimarães, do Espaço Guimarães e do meu smartphone

Utilizo, como exemplo neste texto, dois objetos que, na minha opinião, têm várias afinidades entre si. O *Espaço Guimarães* (não por ser um centro comercial diferente de tantos outros, mas porque é aquele que conheço melhor e sobre o qual consigo escrever de uma forma mais assertiva) e o meu *smartphone* – um *Samsung J5* azul-escuro.

Apesar de ambos terem uma escala física completamente diferente, são, nos dias de hoje, vistos como objetos que facilitam as nossas vidas. Funcionam como “aparelhos” multifunções que juntam em si uma variedade muito grande de tarefas até então executadas por vários e diversos dispositivos. Se antes tínhamos de percorrer grandes distâncias e gastar muito tempo para comprar uma peça de roupa, almoçar num restaurante e fazer compras para a despensa de casa, agora, num centro comercial, podemos realizar todas essas tarefas e muitas outras de forma mais rápida, movendo-nos muito menos. Fazemos tudo isso sem sequer sair do mesmo edifício. Com os *smartphones*, acontece o mesmo.

Se antes tínhamos de utilizar vários aparelhos para telefonar a alguém, enviar um e-mail e tirar uma fotografia, agora, com um único objeto, fazemos tudo isso. A ideia de centralizar várias tarefas no mesmo dispositivo adapta-se perfeitamente a uma sociedade cada vez mais refém do relógio e do facilitismo, razão pela qual, como referido, embora com uma escala amplamente distinta, ambos os objetos são concebidos com base num princípio muito semelhante. O primeiro aspeto que destaco é a distribuição dos “espaços”. No *Espaço Guimarães*, existem as zonas de deslocação, que são os corredores por onde as pessoas circulam para aceder às lojas, e as zonas de paragem, que correspondem ao interior de cada loja. No *smartphone* o sistema é idêntico. Para acedermos a uma determinada aplicação (loja), é necessário alcançá-la através dos vários separadores do



- Lojas | Aplicações
- Corredores / Separadores

Figura 2 - Planta Esquemática do Piso 1 do Espaço Guimarães | Representação esquemática dos separadores do meu smartphone

ecrã (corredores), como mostra a Figura 2. Deste modo, o acesso às lojas/ aplicações é facilitado e, mesmo que já saibamos qual a loja/ aplicação em que queremos entrar, somos confrontados com todas as outras.

As lojas não são desenhadas a pensar num uso específico; são apenas um espaço que pode ser usado para vários fins. Por exemplo, se uma loja de roupa de desporto fechar, naquele mesmo sítio pode abrir uma loja de perfumes sem que seja preciso alterar a estrutura desse espaço. No *smartphone* acontece o mesmo, no espaço das aplicações: se, em algum momento, uma aplicação deixar de fazer sentido existir, podemos eliminá-la facilmente e colocar outra no seu lugar, sem alterar nada. A ideia de que as lojas têm todas a mesma lógica e muitas delas até o mesmo desenho (apesar de, aparentemente, parecerem todas diferentes), remete para a própria ideia de repetição presente no desenho dos vários centros comerciais e dos vários modelos de *smartphone*. Apesar de não haver dois centros comerciais com um desenho igual, a verdade é que todos eles funcionam da mesma maneira, têm a mesma lógica e um programa idêntico. Na maioria das vezes, até as mesmas lojas. Mais uma vez, podemos observar um fenómeno idêntico no *smartphone*. Apesar da grande variedade de modelos e marcas que existem à nossa disposição no mercado, todos eles têm um *software* idêntico, e as mesmas aplicações para instalar.

Desta forma, é notório que existem ligeiras diferenças no hardware de marca para marca, mas ao nível do software essa diferença não é assim tão evidente.

Como referido anteriormente, o principal objetivo do desenho de um centro comercial não é criar um edifício que seja um marco arquitetónico, mas sim conseguir um edifício que seja o mais atrativo visualmente. Desta forma, tanto no exterior como no interior, são introduzidas no seu desenho uma miscelânea de formas, cores e texturas. Na minha opinião, isto acontece para ir ao encontro dos gostos do maior número possível de pessoas. A intenção do arquiteto não é conceber um edifício arquitetonicamente relevante, mas sim um edifício que procure “vender-se” a todos os tipos de pessoas. Muito dificilmente alguém gosta de tudo neste edifício, igualmente pouca gente não gosta de nada, por este ter uma variedade enorme de estilos. A ideia de “vender” o mesmo objeto ao maior número de pessoas é, também, realidade no desenho de um *smartphone*. No entanto, apesar do objetivo comercial ser exatamente o mesmo, aqui, o desenho segue princípios contrários. O *smartphone* é desenhado de forma a ser o mais neutro possível, com pouca variedade de cores e com uma forma muito regular e simples. Desta forma, uma linguagem visual despojada e neutra consegue adaptar-se à maioria das personalidades. Podemos, assim, concluir que, apesar do desenho de um e o do outro seguirem princípios opostos, acabam por cumprir a mesma função.



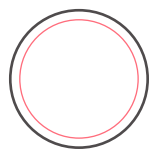
Figura 3 - “Bastidores” do Espaço Guimarães



Figura 4 - “Bastidores” do meu *smartphone*

Analisando as Figuras 3 e 4, é ainda possível concluir que estes dois objetos têm aquilo que a que eu chamo “bastidores”. No caso do *Espaço Guimarães*, trata-se dos corredores de carga e descarga, dos armazéns de resíduos, das salas de videovigilância e da administração. Nestas zonas, onde não é suposto entrarem os clientes do *shopping*, é notório que o cuidado tido no desenho do resto do edifício não chega cá. Aliás, aqui o desenho quase não existe. Nestes locais, deparamo-nos com um cenário brutalista, onde tudo o que são cabos e tubagens está à vista, as paredes não estão rebocadas nem pintadas e o próprio mobiliário é meramente técnico. E, apesar de estas zonas serem o que faz tudo funcionar dentro do *shopping*, dar-lhes a mesma linguagem não iria contribuir em nada para o objetivo capitalista do edifício, daí estarem escondidas dos olhares das pessoas. No *smartphone*, estes “bastidores” também existem e são tratados da mesma forma. Aqui, eles são tudo aquilo que está coberto pelo ecrã frontal e pela capa traseira e, à semelhança do centro comercial, são também os espaços que fazem o *smartphone* funcionar, apesar de ficarem escondidos do olhar do utilizador. Mais uma vez, isto sucede porque interessa às marcas oferecer uma imagem limpa e formatada no exterior, ocultando toda a “máquina” de modo a mostrar apenas um desenho limpo e minimalista. Podemos até comparar estas zonas aos bastidores de um teatro, onde apenas o palco apresenta um desenho cuidado e pensado, pois é a única parte que o público vê.

Em suma, podemos concluir que os centros comerciais são uma reinterpretação/ evolução do desenho da cidade, ao reunirem no mesmo espaço vários serviços e lojas anteriormente dispersos, de forma a proporcionar uma maior comodidade, facilidade e rapidez aos consumidores. Com estas premissas conseguidas, este modelo adapta-se perfeitamente a uma sociedade cada vez mais consumista e refém do relógio, cumprindo o seu principal objetivo: vender. O *smartphone*, apesar de ser um objeto que cabe num bolso e, à primeira vista, não ter nada a ver com o edifício do *Espaço Guimarães*, tem características de funcionamento e método muito semelhantes. Posto isto, questiono se, tal como um edifício (centro comercial) foi capaz de sintetizar nele vários serviços que antes estavam espalhados por toda a cidade, não será o pequeno *smartphone* o substituto do edifício “centro comercial”?



PROJETO COMO FICÇÃO

Francisco Gerós

2019-20

Analogia

“O termo ‘projeto’ [design] vem do italiano *disegno*, significando desenho, sugerindo tanto o desenho de uma linha no papel como o desenho de uma ideia. Dependendo do pressuposto de que as ideias são superiores à matéria e, portanto, de que o trabalho intelectual é superior ao trabalho manual, o *disegno* permite à arquitetura, pintura e escultura — as três artes visuais — ser identificadas como artes liberais preocupadas com as ideias, uma posição que raramente tinha sido concedida anteriormente. *Disegno* diz respeito à ideia em arquitetura, não à matéria da construção/edificação. Leon Battista Alberti, nomeadamente, afirmava que ‘é possível projetar formas inteiras na mente sem recorrer ao material’” — Jonathan Hill, “Criticism by Design”, em *Critical Architecture*.

Os atos de observar, pensar, imaginar e projetar, seja a partir do desenho, de elementos tridimensionais (como a maquete) ou, mais recentemente, da renderização de imagens, sempre foram capacidades que permitiram diferenciar o arquiteto do “cidadão comum”, possibilitando que o diálogo e a crítica não fossem unilaterais. Estas ações possibilitam transmitir ideais e comunicar opiniões que, para além da sua aplicabilidade produtiva no projeto, podem também surgir sob a forma de manifesto. Porém, tal como refere Jonathan Hill em “Ideas and Appliances” (*Critical Architecture*, p. 166), a percepção é subjetiva e moldável. Tudo o que observamos e a opinião que consolidamos acerca das coisas é alvo de diversas condicionantes, desde o clima, hora, local e geografia, até questões psicológicas resultantes do que acreditamos, do que sabemos, ou das nossas experiências vividas. Deste modo, o projeto arquitetónico como algo pensado e elaborado, consubstancia-se de duas formas: o construído e o não-construído.

Enquanto estudantes de arquitetura, ao longo dos anos vamos aprendendo através de múltiplas referências de obras e de múltiplos mestres, que nos vão comunicando

como se habita determinado espaço ou se estabelecem relações do construído com determinado lugar. Porém, para além destes edifícios, acabamos sempre por cruzar o nosso conhecimento com trabalhos que acabaram por não ser construídos. É precisamente aqui, quando se abordam projetos desta natureza, que surgem algumas indagações acerca dos limites da crítica.

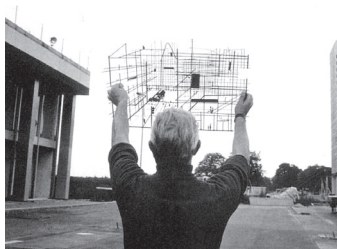
Se não só os arquitetos, mas também os utilizadores, têm poder de crítica sobre o espaço desenhado e construído, já que ambos acabam por partilhar diferentes ideias e percepções daquilo que são a observação e a experiência física e visual da obra, então onde se situam os projetos que nunca chegaram a ser construídos e transformados em realidade, que não enfrentam as adversidades do dia-a-dia de quem os habita, percorre, ou até, simplesmente, observa?

De forma a tentar concretizar a ideia do objeto imaginado, o arquiteto recorre ao uso de instrumentos tridimensionais que, por sua vez, acabam por ser falsos enquanto representações da realidade. São sempre o resultado da tentativa de uma projeção fictícia daquilo que o arquiteto idealiza: uma visão fixa, intemporal e objetiva. O mesmo acontece se abordarmos o exemplo das restantes formas de arte. No cinema, por exemplo, o realizador impõe a sua ideia manipulando a arquitetura através do cenário, aprisionando o observador num determinado tempo e espaço escolhidos por si, para que a percepção seja a mais aproximada do universo fictício, e “falso”, do filme.

Na sua obra *Playtime*, o realizador Jacques Tati aprofunda este princípio de falsidade e percepção projetada, dotando-a de um carácter metafísico. O cenário do filme — a “mini-cidade” temporária — é tão importante para a narrativa como a própria personagem principal (Mr. Hulot). Este, percorrendo a cidade fictícia, movimenta-se e interage com o falso edificado, de modo a transmitir as ideias críticas de Jacques Tati acerca da arquitetura moderna, que colocava à prova a noção de limites espaciais através da sua imaterialidade e transparência.

Assim, o filme concretiza-se através do recurso à projeção do espaço e das suas infraestruturas, de modo a criar uma ficção da realidade. O realizador recorre ao desenho como instrumento (img. 1) e ao modelo tridimensional (img. 2 e 3), de modo a estabelecer a ligação entre a ideia do artista e a percepção do observador. Esta encenação, porém, apesar de ser fictícia e temporária, consegue ser, na mesma, arquitetura, pois contém uma função que apesar de não ser útil em relação a um uso quotidiano, serve como meio para atingir o verdadeiro objetivo de quem a projetou: a crítica.

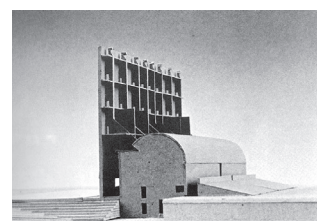
Nos anos de 1970, Robert Venturi, juntamente com Denise Scott Brown, participou num concurso com um projeto que consistia na edificação de uma nave, forma



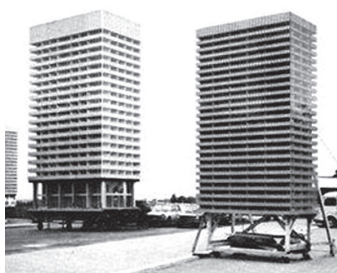
1.



2.



4.



3.

de cariz religioso, com a função de ser um espaço comemorativo dos melhores jogadores de futebol americano; um *Hall of Fame* (imag. 4). Este edifício acabaria por tornar-se numa analogia, através da projeção de imagens de jogadas memoráveis do desporto no teto do volume longitudinal. Venturi retrata os atletas num cenário angelical, como nas pinturas barrocas que são recorrentes na decoração interior das igrejas católicas: “Saints in the religion of sports” (Venturi). Para além disso, a própria distribuição dos compartimentos adjacentes à nave central representa a ideia de capela, sendo cada espaço dedicado a um jogador diferente. No exterior, um grande placar eletrónico transmitiria também alguns momentos icónicos do mundo do futebol americano.

Porém, este texto não pretende descrever e analisar o objeto em pormenor, mas antes tentar compreender em que local é que, enquanto obra projetada, mas não construída, se pode situá-lo no âmbito da teoria e da crítica. Tal como é observado no filme *Playtime*, Robert Venturi e Denise Scott Brown, através do recurso aos meios de comunicação visual, tentam projetar aquilo que poderia ser a realidade, com base nas suas ideias e identidade, demonstrando precisamente a importância e o papel do projeto quando existe ausência de fisicalidade.

Estes trabalhos, o filme de Tati e o projeto de Venturi e Brown, são apenas dois de inúmeros exemplos do que é possível alcançar através da ideia, sem recorrer à construção permanente e ao seu uso. Porém, esta ação acaba por fugir à percepção subjetiva – de múltiplos atores –, que é a maior prova para se confirmar se o edifício resulta num determinado contexto, ou falha enquanto objeto funcional. Sem a sua edificação, estes projetos acabam por viver fechados na teoria, atingindo um estatuto de ficção, onde as ideias imaginadas pelo autor não são testadas pela realidade.

Acabam por transformar o sentido de arquitetura enquanto disciplina produtora de objetos práticos, no de uma disciplina produtora de obras-primas teóricas, demonstrativas da identidade dos arquitetos, onde as suas premissas projetuais se tornam fundamentais para a compreensão da obra. Devido à sua inexistência física, libertam a mente dos limites e restrições impostos pela construção e permitem que o autor consiga ser experimental e utópico, de modo a conectar, através da teoria, a história a uma imagem ficcional do futuro.



Raúl Soler

SIN TÍTULO

2019-20



Meta-crítica

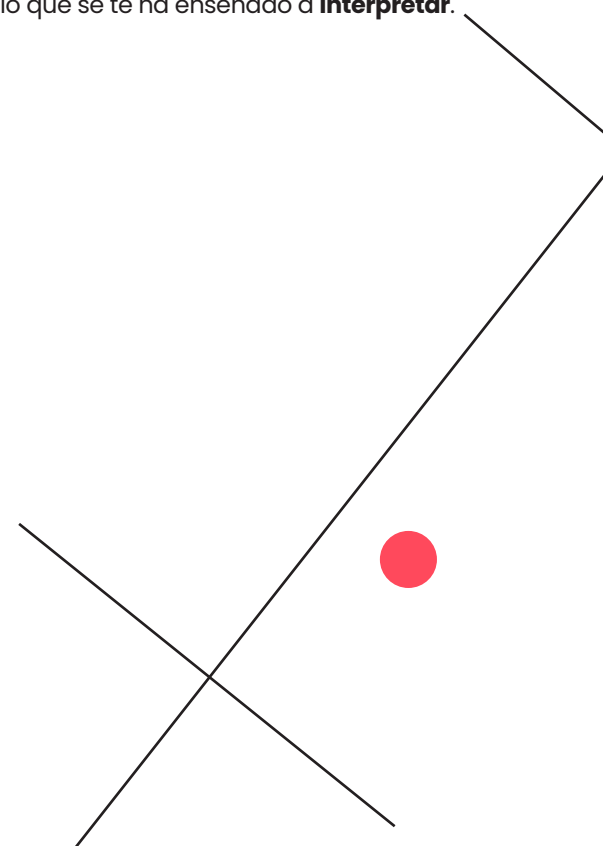
Raúl Soler del Vas | A93784

Sin título

I

Lo esperado

Comienza el texto, tus ojos comienzan a caminar sobre las pequeñas trazas de tinta grabadas sobre el papel, dando forma a lo que reconocemos como letras, que en su conjunto crean palabras, y esas palabras, frases. Pero tú no te has parado a pensar en la tinta cuando has mirado **AQUÍ**: has visto la palabra "aquí", lo que se te ha enseñado a **interpretar**.

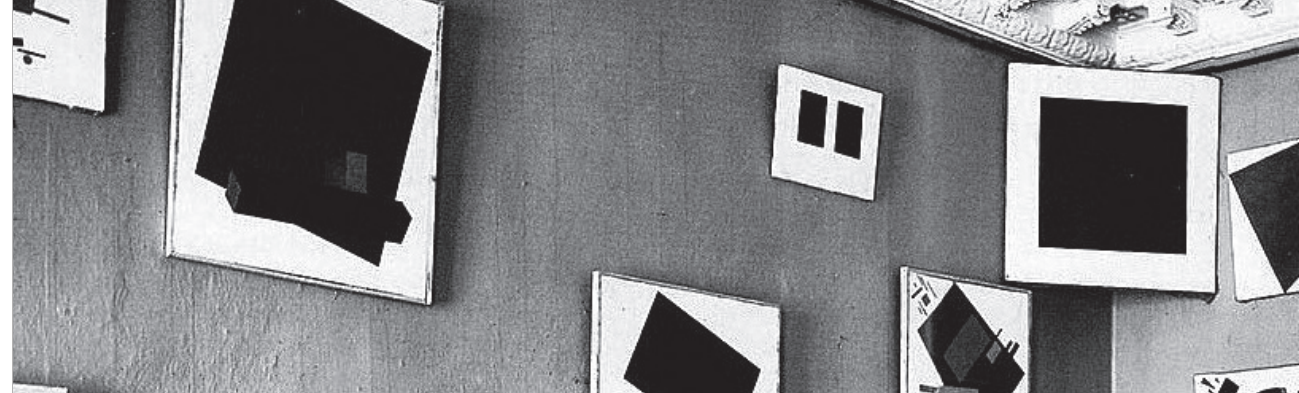


¿Por qué se llama Sin título? ¿Por qué en Comic Sans? ¿Por qué las palabras acaban?

¿Qué me intenta decir el autor con esa línea que nace de **interpretar**, desciende, crea una X y parece cerrar una forma cuadrada con un punto rojo? ¿Por qué **rojo**?

¿Debe... debe tener una explicación, verdad?

Todo este espacio en blanco que me rodea a mí...
también debe tener una explicación, ¿verdad?



II Lo inesperado

"None of us can ever retrieve that innocence before all theory when art knew no need to justify itself."

"Against Interpretation". Susan Sontag

La imagen que encabeza esta página... no la puedo ver de la misma forma que cuando la vi la primera vez. Estábamos en clase de historia del arte, se encendió el proyector y aparece... un cuadrado negro e el medio. Y el profesor enunció la frase:

-Al final de esta clase sabréis por qué este cuadro vale más que un Van Gogh.

Yo al comienzo de la clase sentía cero atracción por ese cuadrado. Pensamientos como "Esto lo puedo hacer hasta yo" resonaban en mi mente.

Pero la clase comenzó, y el profesor contó su contexto histórico, habló de que se encontraba en la esquina por ser habitualmente el lugar donde se colocaban los iconos a adorar, que el cuadrado negro se expone como un icono de la nueva tendencia artística que rechaza y reniega del arte tradicional, el artista liberado de la figuración... sentimiento puro.

Simplificación llevada a su máximo que se convirtió en el icono de la nada y del todo, del fin del arte tradicional y del nacimiento de algo nuevo.

Tras todo eso, Raúl se quedó satisfecho y se dijo a sí mismo:

-Ahora lo entiendo.

Ese vacío que había dejado mi primera impresión, esos porqués que invadían mi cabeza, fueron saciados por esa interpretación que nos fue contada. Porque nadie en esa aula, ni siquiera el mismo profesor, osaría menospreciar esa obra, a despojarla de todas las interpretaciones que le rodean, a mirarla con unos ojos desnudos y juzgarla **por lo que es**.

Parece que nosotros, los humanos, tendemos a intentar encontrar explicaciones a todo movidos por la curiosidad. Cuando nos preguntábamos el porqué de la lluvia, lo primero que surgió como explicaciones fueron mitos. El porqué de la lluvia se satisfacía por esas historias que se transmitieron, y perduraron hasta que ciertas mentes más inquietas se lo replantearon y observaron minuciosamente en busca de otras respuestas, encontrando así una realidad más objetiva.

Esto me empieza a hacer ver a mí profesor como un transmisor más de una serie de interpretaciones y a Susan Sontag como esa mente inquieta.

Cuando leí el título “En contra de la interpretación” yo ya estaba pensando que iba a colocarme en su contra. ¿Cómo va a existir la crítica sin interpretación? ¿Cómo es que un crítico no debe comunicar los significados que él interpretó en la obra?

Pero frente a ello, Sontag comienza con una esclarecedora explicación sobre como nuestra forma de reflexionar sobre el arte viene marcada por la teoría griega del arte como mimesis de ideas residentes en otro lugar, provocando así la ruptura de la forma y el contenido. Seguimos bebiendo en parte de Platón y su separación de las ideas inmutables del plano de la realidad. Al encontrarnos frente a una obra, nos ponemos a tratar de sacarle significados, hasta el punto de que dejamos de ver la obra y la enterramos en capas y capas de nuestras interpretaciones sumadas a las de otros. Dejando así de lado todo ese sentimiento que nos podría causar si nos paráramos a observar más, a escuchar más, a sentir más, como dice la autora.

Nuestro raciocinio sobre la forma me parece pobre. No somos capaces de describir esa “eroticidad” con la que cuentan algunas obras. Y es triste, porque la forma es algo inmutable, único, real. Las interpretaciones son numerosas, volátiles, transformables, reinterpretables...



Esto nunca dejará de **ser** un cuadrado negro. Tu **emoción inmediata** será la más **pura** y visceral, pero **lo que pienses** sobre él **cambiará con cada segundo** que pase.

III

Reflexiones

Todo este texto me ha hecho reflexionar sobre mi época. Estamos en una etapa en la que todo el mundo tiene voz, todo el mundo emite juicios y todo el mundo se cree crítico. Rotten tomatoes, imdb, metacritic, blogs, podcasts, canales de youtube... La crítica está en boca de todos.

A su vez, parece que la crítica se ha convertido en un mar de voces con diferentes interpretaciones donde es difícil distinguir lo que es y lo que no es ruido. Océanos de comentarios del estilo:

– Eres estúpido, porque no eres capaz de entender que lo que la obra quiere decir es X.

– Es obvio que lo que quiere decir es Y.

– La escena W es una clara referencia a V, con esto quiere transmitir Z.

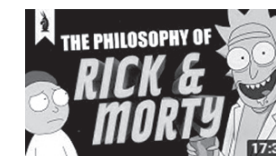
... y paro porque me podría quedar sin letras del abecedario.

La cuestión es que la velocidad y accesibilidad para transmitir un mensaje ha aumentado exponencialmente. Atrás quedó el tener que ser afortunado para tener tu propia columna en algún periódico reconocido. Estas a un clic y un *enter* de dejar tu crítica frente a los ojos de millones de personas. Y esa velocidad ha restado el interés por reflexionar por un largo periodo de tiempo antes de abrir la boca. No se busca ya tanto el dar forma a una crítica inédita, personal, reveladora, sino que simplemente se intenta ser el primero en criticar o gritar más alto. Buscar la atención, no el conocimiento.

Y esto... da lugar a numerosas críticas simplonas que no hacen más que apuntalar la visión de la crítica como intérprete y no como una herramienta que deje al desnudo lo que es la obra, como defiende Sontag. Y esto... da lugar a numerosas críticas simplonas que no hacen más que apuntalar la visión de la crítica como intérprete, y no como una herramienta que deje al desnudo lo que es la obra, como defiende Sontag.

Pero hasta ahora ha habido una pregunta que todavía no había planteado. ¿Está mal expresar una obra? ¿El interpretar? La misma autora reconoce que no. Pueden ser interpretadas, pero la cuestión es el cómo.

Esto me lleva a pensar si realmente debiéramos poner barreras. El primer ejemplo que me viene a la mente con el tema de sobreinterpretar/ sobrepensar es el de la serie “Rick and Morty”. Esta ha sido víctima de numerosas sobreinterpretaciones. Con una búsqueda rápida en youtube y aparecen múltiples videos que se quieren considerar ensayos sobre la “filosofía” de la serie. ¿Por qué? ¿Por qué la gente parece que necesita que algo sea súper complejo para que sea bueno? Parece que nos duele admitir que disfrutamos de algo que sea simple. Pese a la grandísima creatividad (a mi juicio) con la que cuentan los guionistas y el resto del equipo, esto no tiene por qué traducirse en un trabajo profundo y complejo, y deberíamos comenzar a aceptar que eso está bien, no deja de ser una buena serie.



IV

Confesiones

Quizás todavía te estás preguntando del por qué se llama este texto “Sin título” y del por qué de esas líneas y punto rojo. Si no quieres saberlo, todavía estás a tiempo de saltar al siguiente capítulo y quedarte con tu interpretación, en caso contrario, continúa leyendo.

El nombre de ese “capítulo experimental” es **lo esperado**. “Lo esperado” porque quería ejemplificar con el propio lector el como estamos condicionados a intentar comprender el contenido, incluso cuando no lo hay. Quería utilizarte a ti. **Lo esperado** es que vieras ese título y comenzaras a pensar qué sentido podría tener, con qué estaría relacionado, de qué iba a tratar el texto.

Escribir esos textos, trazar esas líneas, cambiar las tipografías, son acciones que no eras capaz de aceptar que hubieras hecho sin ningún propósito.

Y la verdad es que... ni yo mismo he podido crearlos sin ninguno. Como puedes ver, lo hice con el propósito de ejemplificar las declaraciones de Sontag. Ni yo mismo soy capaz de crear una obra que sea puro sentimiento. Y hasta yo estoy pecando ahora teniendo que decirte lo que dice mi obra.

Ni siquiera intentándolo...puedo crear algo que no vaya a ser objeto de interpretaciones externas.



V

¿Conclusiones?

Aunque mi impresión al principio sobre el texto de Susan Sontag fuera negativa, tengo que reconocer que he acabado convencido por sus argumentos.

Pese a ello sí que quiero aclarar un punto. No me posiciono en contra de la sobreinterpretación o de exprimir una obra. Veo la sobreinterpretación como una herramienta más, que permite llegar a significados que estaban ocultos. Y que estos pueden haber sido o no pretendidos por el autor.

Si el juego Inside lo hubiera completado simplemente pensando que trata de un niño que va de izquierda a derecha huyendo de cosas malas, habría invertido ese tiempo en jugar simplemente a Super Mario. Si “2001: Odisea en el espacio” lo único que hubiera tenido que decir fuera que viajar al espacio con una inteligencia artificial es peligroso, o que su final es solo una secuencia de imágenes de stock, habría visto cualquier otra serie B de ciencia ficción. Si viendo el fotograma que aparece en la parte inferior sobre la serie “Death Note” pensara que solo se trata de un chico lavándole los pies a otro... estaría ignorando claramente lo que el autor intentaba decir sobre lo que iba a ocurrir con esos personajes.

Sobreinterpretar no está mal de por sí, lo que es nocivo es utilizarlo (y además de forma tan reiterativa) en la crítica.

Cedamos la labor de la interpretación al campo de la opinión.

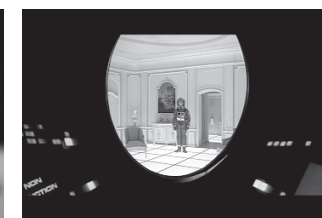
Intentemos dejar de andar siempre buscando significados y

aprendamos a desnudar **qué es** lo que tenemos delante.

Al menos... como críticos.



Death Note
Anime.2006



2001: A Space Odyssey,
Película.1968



Inside
Videojuego.2016



Hélder Oliveira

ARQUITETO
SEM PROJETO

2019-20

Meta-crítica



o Projeto

A crítica e a arquitetura constituem em si uma unidade, que se pode manifestar pelo desenho, pela escrita ou mesmo pelo conceito. A arquitetura não é só a construção de edifícios; os desenhos e os textos são também arquitetura. A posição tomada neste texto trata da crítica através do projeto. Uma visão díspar da crítica “habitual”, onde o juízo se faz sobre um objeto preexistente ou, ao invés, por construir – a do arquiteto-crítico ou do crítico-arquiteto, conforme enunciado por Robert Somol¹. Somol defende que a crítica deve existir antes do projeto e adquirir um caráter menos reflexivo. Para Susan Sontag, a crítica pode ser apenas a descrição da obra a partir da sua forma, usando as sensações. Por sua vez, aos olhos de Jonathan Hill, a arquitetura deve basear-se em ideias – o uso do projeto como desenho de ideias e o processo crítico para as criar é, por ele, contraposto à ideia de projeto como ferramenta da produção.

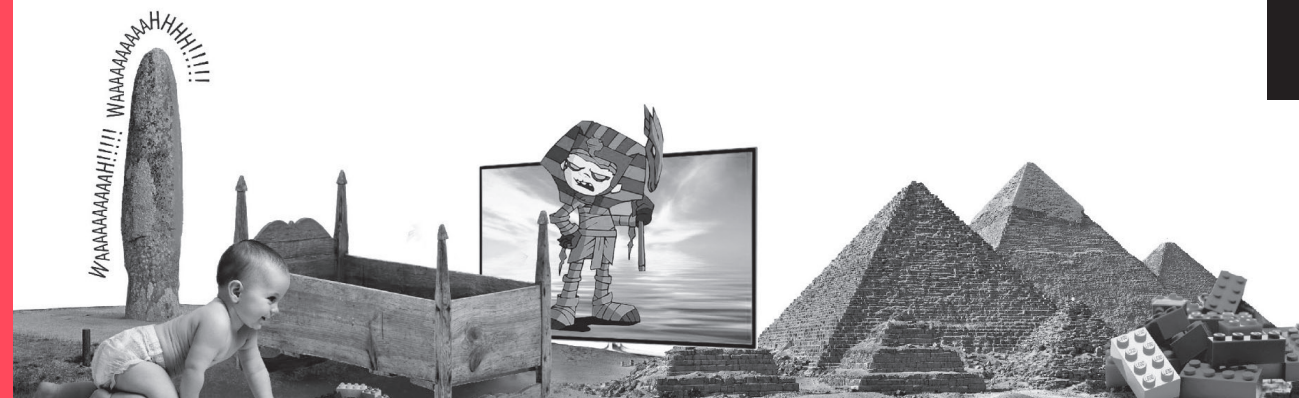
Os edifícios devem ser abertos à crítica dos utilizadores. Com a reinterpretação e alteração – física ou de usos – os utilizadores são colocados, agora, também no papel do crítico, pondo em causa propósitos iniciais. O projeto, apesar de ser uma boa ferramenta de crítica, falha ao reconhecer a criatividade do utilizador e dos outros envolvidos na conceção e produção do espaço. Assume que as ideias e, consequentemente, as críticas emanam do arquiteto para o utilizador, o que raramente acontece. Promove o intelecto e rejeita o experimental, o manual e o material. O principal propósito do desenho é conceber um objeto que contém e subdivide o espaço geométrico, usando o utilizador apenas como ser abstrato ou mera referência. A experiência do utilizador é, porém, fundamental para a arquitetura. Utilizar um edifício inclui dar-lhe novos modos de uso não imaginados previamente, concebendo-o de novo. Como num filme ou num livro, cada utilizador redesenha o objeto na sua mente, interpretando-o e “matando o autor”, de certo modo. “Se um edifício é crítico depende tanto do arquiteto como do utilizador”². Ambos desenharam ideias. Os arquitetos procuram uma certa exclusividade na sua arquitetura e na sua crítica, no que esta dependa de outros. Este modelo dual de crítica carece, porém, de um terceiro personagem para além do arquiteto e do utilizador. Aquele que vê de fora, que analisa sem criar o projeto e sem vivê-lo, mas que apenas o observa como espectador.

O Arquiteto, a Cadeira, a Janela

Nasceu, nascendo com ele o Arquiteto que será. A compreensão do espaço e das pessoas que o rodeiam passa-lhe ao lado, embora as veja. Encontra-se no estado de pureza e ignorância absoluta. É o “não ver”, mas “ser visto”, livre de responsabilidades e preocupações. Ainda não sabe, mas será este o seu objetivo de vida, a sua procura incessante: olhar, observar e, com isso, aprender a criar. Ganhar as ferramentas necessárias para prever todos os futuros possíveis, todos os desfechos de relações e usos. Vai somando imagens até adquirir a capacidade de controlar o que olha e, assim, procurar ver melhor.

“Devemos procurar sempre o equilíbrio entre visão e reclusão, ou seja, buscar uma organização espacial que torne qualquer um, em qualquer situação, capaz de escolher a sua posição em relação aos outros”³

À medida que cresce e se desenvolve, o Arquiteto vai ganhando capacidade de compreender o que vê. Quanto mais percebe, mais se questiona. Possui agora a capacidade de pensar, de se abstrair da sua vida mundana com o propósito de projetar. Repete módulos, linguagens, cenários. Não os considera universais; procura dar-lhes evolução, usá-los como crítica. É Arquiteto de espaços como se fosse Fotógrafo de vidas, retendo ideias dentro de si enquanto se constrói e se molda para responder ao que procura. Precisa de definir horizontes e caminhar na direção desses horizontes. É nesta dimensão alternativa e pura do seu ser que o Arquiteto se realiza. Desde criança conhece a mesma Cadeira, a mesma Janela, mas não conhece os seus propósitos. Vê as pessoas e os edifícios. Vê o conjunto, a cidade, a sociedade.





Atenta ao mundo e aos paradigmas surgidos no pós-guerra, surgiu nos anos 60 a arquitetura do Archigram, influenciada pela arte Pop. O Archigram propôs uma nova relação entre o indivíduo e a cidade, usando projetos radicais. O seu elevado grau de fantasia retirou-lhes importância na cena arquitetônica, fazendo-os perder credibilidade perante a crítica. Michael Webb foi uma exceção no grupo. Conseguiu trabalhar com a mesma intensidade especulativa, mas numa escala mais modesta, humanizando os avanços tecnológicos e relacionando-os com a domesticidade e as rotinas dos utilizadores. O *Cushicle*, enquanto referência teórica, e o *Suitaloon* (imagem ao lado) enquanto protótipo construído, criou uma habitação em cápsula: expressão básica da exigência humana e símbolo da sua interpretação eficiente. O projeto de Webb cobre todas as necessidades básicas de vida através da câmara insuflável. A casa minimalista é claramente um projeto crítico, dado a uma sociedade mais integrada e transparente. A arquitetura é um objeto com um poderoso significado ideológico. Dentro dessa abordagem, o *Suitaloon* não é apenas um protótipo para uma sociedade utópica; é, também, um símbolo de uma humanidade mais aberta e exposta. É preparado o espaço para um isolamento seletivo, sendo o inflar e desinflar da bolha que torna o utilizador numa pessoa socialmente autónoma, mas dependente da tecnologia. A utilização do plástico transparente projeta a visão do utilizador para quem está no exterior. Uma crítica à privacidade perante terceiros (exemplo do fotógrafo à esquerda).

No mundo da fotografia existe uma variada gama de lentes, escolhidas de acordo com o interesse de cada fotógrafo. A crítica do projeto vai sendo afinada de acordo com a lente que este pretende adotar, seja o arquiteto, o utilizador do espaço ou mesmo o espectador (terceiro elemento). Se o Arquiteto procura ver primeiro o exterior, as relações com a envolvente, as tipologias, rapidamente se cansa e passa a olhar para as pessoas. Numa primeira abordagem, vê o que as distingue de forma evidente. Depois vê para além do físico, vê o que as une, o que as faz iguais na diferença. Vê a sociedade. Da sociedade, entendem-se as coisas, os espaços e as pessoas. Quanto mais tempo passa a olhar, melhor a compreensão que adquire e, consequentemente, melhor será a resposta dada. O Arquiteto procura, desde sempre, a verdade absoluta do mundo e das coisas, a obra suprema, o poder de controlar com as suas ideias. É, no entanto, através do equilíbrio, que os Arquitetos perceberão a necessidade de mudar constantemente de lentes, variando os olhos com que veem as coisas para as conseguirem entender, sendo assim melhor Arquitetos, melhor críticos e melhor pessoas. O Arquiteto tem de esquecer o habitante abstrato que habita o projeto, tem de ver mais além e dar ao utilizador real mais do que o que ele quer – o que ele precisa.

O arquiteto sempre viu, sem se deixar ver. Sempre procurou e nunca encontrou. O reuso dado por outros às suas ideias de projeto fê-lo parar, forçando-o a desacelerar a pesquisa. Obrigaram-no a um afastamento, mal-aceite, por aquele que desde há muito apenas pensa em aproximar-se. Foi o tempo que se encarregou de acertar a sua mente, como sempre faz. Contudo, corre sempre o risco de ver algo que não corresponde à realidade, uma distorção das coisas, tal como acontece com as lentes fotográficas com demasiado **zoom** – a perda do enquadramento.

Não importa a poesia que o arquiteto dedica à sua obra; quem a habitar vai apropriar-se dela e verá o que os seus olhos veem, não o que os do Arquiteto viram na sua conceção. Assim, para atenuar a dor de ver a sua criação desmembrada, deixa a margem necessária para hospedar todas as situações que possam afetar a forma como o edifício é entendido e usado.

Quão mais perto se encontra, maior é a Janela, menores são as coisas e mais confortável é a Cadeira. De Arquiteto a utilizador. Habita, assim, o espaço. Os longos anos de vida permitiram longas horas de observação e de criação. Conhece cada detalhe do micromundo que lhe pertence como a palma da sua própria mão. Sabe que viveu uma utopia. Enganado, pensava ver os outros sem ser visto quando, na verdade, nada viu senão a si próprio, todas as versões possíveis de si mesmo. Tentou ser Arquiteto para o mundo. Pensou ter-se privado de qualquer interesse, de qualquer imposição, mas a verdade que alcançou foi a de que nada fez senão em prol de si, não observando ninguém para além de si mesmo. O criador é o único ser que verdadeiramente se conhece, que sabe como sente, como toca, como observa, como se esconde ou se mostra. Criou projetos para o mundo. Estes nunca se concretizaram na totalidade daquilo que realmente sonhou. Sejam nós os Arquitetos das nossas ideias.

Ao Arquiteto é pedido o domínio da escala, o bom senso e a esperança. Haverá muitos Arquitetos que escolherão as suas lentes, os seus propósitos e objetivos. Tal como os nossos. As nossas ideias. Desenvolve-se um exercício de aproximação constante, como que um passar sucessivo a níveis mais complexos. O respeito, a relação, o equilíbrio, a privacidade, as histórias, as memórias e as pessoas que fazem de um espaço o que ele, na verdade, é. A Arquitetura é criação, utilização e adaptação.

Referências bibliográficas

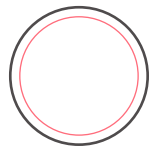
- 1 - SUMOL, Robert E. *Start spreading the News*. ANY nº21, New York: Anyone Corporation, 1997
- 2 - HILL, Jonathan. *Criticism by Design*. Critical Architecture, London: Routledge, 2007
- 3 - HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996

SADLER, Simon. Archigram. *Architecture without Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2005

Imagem

GONÇALVES, Ana Rita; OLIVEIRA, Hélder. *Zoom in Zoom out*. Fotomontagem, 2018





A DESMATERIALIZIZAÇÃO DA ARQUITETURA



Isídro Covas

2020-21

Meta-crítica

Apesar de a crítica de arquitetura estar frequentemente associada à escrita em livros, artigos ou manifestos, Jonathan Hill, em “Criticism by Design” (*Critical Architecture*, 2007) contraria esta associação. Defende que considerar que poucos arquitetos são críticos pelo facto de a sua prática profissional se basear na construção de edifícios e elaboração de desenhos, é uma visão limitada do que se entende por “crítica”. Da mesma forma que um livro é lido sempre de maneiras diferentes pelos seus leitores, um edifício pode ser objeto de interpretações subjetivas:

“Os arquitetos não têm o monopólio da arquitetura. Nem tampouco o monopólio da crítica da arquitetura.”¹

Esta citação, presente na conclusão do texto de Jonathan Hill, serve de mote para a presente discussão sobre a crítica de arquitetura. No entanto, para a percebermos necessitamos de entender primeiro o que é a “Arquitetura”, o que é o “Arquiteto” e qual a sua função na sociedade. Só desta forma poderemos compreender o que é a crítica, e o que esta pode representar atualmente.

“Arquitetura: Arte da construção que trata simultaneamente os aspetos funcionais, construtivos e estéticos dos edifícios e construções.”²

Antes do século XV, o “Arquiteto” seria uma entidade coletiva anónima, associada ao trabalho manual e à autoria dispersa. Com o surgimento do Renascimento, o Arquiteto pôde adquirir um novo estatuto na sociedade, devido à substituição do trabalho manual tridimensional pelo desenho, passando a desempenhar uma atividade intelectual e artística, distante do ofício da edificação. Deste modo, a profissão adquiriu um novo significado, baseado no desenho e na escrita: a arquitetura constituiu-se como uma arte preocupada com as ideias. Começou-se, então, a teorizar a arquitetura em desenhos e livros, tornando-os potenciais ferramentas e objetos de crítica, a par dos próprios edifícios.

No podcast *Arquitetura Entre Vistas*, o arquiteto Filipe Paixão defende outra visão do que é a disciplina. Afirma que o projeto que fica no papel não é arquitetura, pois esta existe apenas quando o espaço é de experimentação. Assim, supõe que a arquitetura é a experiência na escala de 1:1 e não a experiência das suas

representações – se assim não fosse, não sobreviveria e tornar-se-ia num mero simulacro.³

Entendo, no entanto, que afirmar que a arquitetura não sobrevive sem a sua produção na escala 1:1 não é propriamente verdade. Se observarmos a história da arquitetura, encontramos inúmeros projetos desaparecidos, ou utópicos, que não deixam de ser tão ou mais importantes do que outros construídos. Servem como exemplo os projetos arquitetónicos realizados pelos Archigram, Superstudio, OMA, Mies van der Rohe, Robert Venturi, Le Corbusier, Peter Eisenman, entre inúmeros outros. Da mesma forma, considero que este ponto de vista menospreza a importância da simulação na prática da arquitetura, ignorando que o simulacro é a base do projeto. Aliás é, até, o que um cliente exige em primeiro lugar ao arquiteto. A representação é assim imprescindível para o processo de comunicação da arquitetura.⁴ Na sua conceção, a arquitetura é uma imagem que resulta do processo intelectual de pensar o espaço através da sua simulação gráfica. Isto é, na verdade, o que tem sido a arquitetura desde o Renascimento: a reprodução gráfica de uma ideia.

Afastada da complexidade que compreende a obra construída e desvinculada da realidade e da função, a arquitetura é restringida à sua essência, momento em que o arquiteto mais pode afirmar a sua autoria. Por sua vez, na obra construída a arquitetura é a memória de um pensamento crítico prévio. Apesar disto, considero que Filipe Paixão não deixa de ter razão ao afirmar que a experiência de uma obra é única e essencial para a arquitetura. Apenas não creio esgotar-se aí a definição da disciplina. A experiência na escala de 1:1 é sempre pessoal e subjetiva: as memórias, ou a ausência delas, o nosso estado de espírito e os acontecimentos que se desenrolem durante a experiência do espaço afetarão sempre a percepção. Não nego que a experiência quotidiana do objeto construído não seja mais objetiva, mas tal facto não deixa de ser paradoxal: o seu uso quotidiano tende a tornar a arquitetura invisível e indiferente.

Segundo uma entrevista dada pelo arquiteto Eduardo Souto de Moura, à RTP, a arquitetura e a arte são bastante distintas, o que creio contrariar a ideia que defendi atrás. Para Souto de Moura, a arquitetura tem de responder a uma encomenda do cliente para desempenhar uma função explícita, não podendo, portanto, ser livre, como a arte deve ser. Além disso, tem ainda de responder a variadas condicionantes e a sua autoria é partilhada por um conjunto de técnicos, o que torna o projeto cada vez mais no resultado de um trabalho de equipa, retirando ao arquiteto o controlo do objeto arquitetónico.⁵

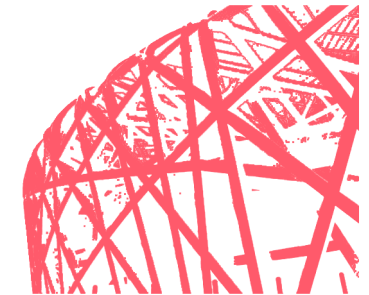
Em certa medida, isto vai ao encontro do comentário escrito por Jonathan Hill, igualmente no texto citado: desde a industrialização, o desenho, ferramenta essencial

para o arquiteto na criação de ideias, perdeu o seu valor. A nova forma de relação com o desenho é hoje guiada por forças comerciais e regulamentos, tornando o exercício da profissão num ato de produção, em vez de criação. Consequentemente, pretende-se que os arquitetos deixem de ser críticos, o que minoriza toda a profissão e a própria arquitetura.

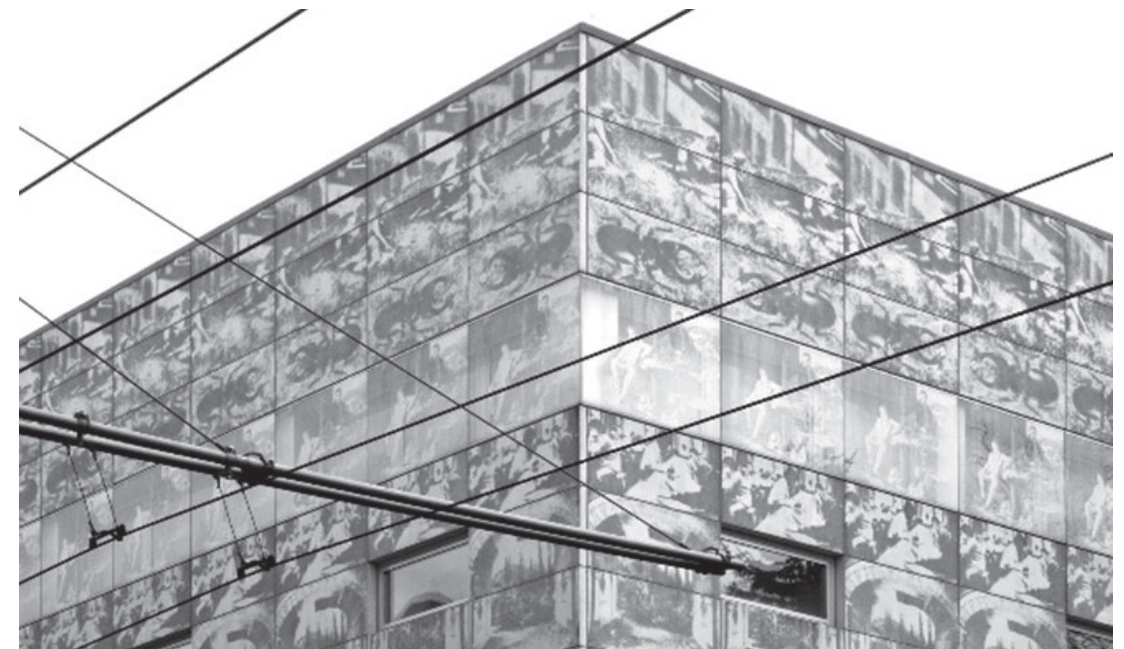
De forma diferente, o trabalho de Herzog & De Meuron é várias vezes desenvolvido em conjunto com artistas. Como é o caso da realização do *Estádio Nacional de Beijing*, construído em colaboração com o artista Ai Weiwei, ou o caso da parceria com o fotógrafo Thomas Ruff na elaboração das fachadas da biblioteca em Eberswalde. Os arquitetos convidam preferencialmente “fotógrafos artistas”, em vez de “fotógrafos documentais”, pela necessidade de realizar um olhar crítico, e raramente neutro, perante o objeto arquitetónico. Defendem que o trabalho do arquiteto passa por simular e comunicar um edifício através de imagens que, criadas por arquitetos ou fotógrafos, são criticadas mais frequentemente do que a própria obra construída. Por exemplo, uma exposição de arquitetura num museu é observada e interpretada por um maior número de pessoas do que as obras construídas num determinado lugar.⁶

Relaciono aqui a opinião de Rem Koolhaas — que caracteriza a arquitetura como lenta, tão lenta que não se consegue adaptar às alterações de opiniões/ambições/acordos económicos, etc. —, com o pensamento referido por Hill relativo à efemeridade das ideias na arquitetura. Este carácter intelectual, ideológico, volátil e mutável, confere à arquitetura a capacidade de participar na crítica à sociedade, como outras áreas do saber: o arquiteto desenvolve, sistematicamente, projetos e estudos que não têm (somente) como fim a materialização da obra. Se para muitos arquitetos “não construir” se torna numa fatalidade, para Koolhaas é transformado numa oportunidade. No seu livro/revista *Content*, demonstra que é mais importante explicar como, durante 10 anos de atividade no seu atelier AMO/OMA, a produção arquitetónica foi abordada, do que a mostrar e descrever a sua obra construída, a que dedica, apenas, uma pequena quantidade de páginas.⁷

A capa é uma colagem que representa uma forte crítica social e política, permitindo-nos apenas ver o seu edifício (*CCTV*) desvanecido no fundo — algo não muito usual nas publicações de arquitetura. Apesar de conter vários textos de arquitetura, em geral a sua crítica é realizada através de fotomontagens, gráficos, desenhos e organigramas, com apenas 10% das páginas não contendo imagens, e mesmo assim possuindo um tratamento gráfico cuidado. É pretendido realizar um paralelismo entre a expressão gráfica (colagens, gráficos, esquemas) com a arquitetura e história do atelier OMA, história essa que é mostrada como uma amálgama de acontecimentos, de maior ou



Estado Nacional de Beijing



Biblioteca em Eberswalde, Alemanha



Content, capa e páginas do interior do livro

menor relevância, através dos quais o autor reflete a sua visão provocadora e irónica do mundo. As ilustrações e colagens sobrepostas em *Content*, enfatizam a sua visão agitada do mundo, e é neste sentido que o livro é concebido. Transmite-nos a sensação de que tudo foi realizado à pressa, com recortes desajeitados, gráficos de jogos de computador e colagens brutas que se opõem à sedução das imagens realistas. Segundo o arquiteto, a arquitetura está condenada aos media, e o facto de estes representarem uma ameaça já não é novidade.

Os media têm a capacidade de substituir a obra construída, ideia que se reforçou com o desenvolvimento das novas tecnologias que, enquanto instrumentos de representação e conceção, vieram enfatizar a discussão sobre a dupla condição material e imaterial da arquitetura. Com a evolução expectável, a arquitetura tende a desmaterializar-se: da utilização do desenho para a criação das ideias à utilização das imagens como fim em si mesmo. Uma tendência que sofreu a influência de outras disciplinas e dos avanços tecnológicos, uma vez que cada vez mais a arquitetura é experienciada e criticada através das suas recriações visuais. Não sendo as imagens apenas uma mera representação, servem, também, para afirmar o ato crítico, e para a incessante procura de novas leituras e interpretações. Desvinculadas, assim, da necessidade de materialização, as imagens expressam melhor as ambições de vanguarda, experimentação ou crítica, participando mais ativamente na reflexão social, política, cultural e artística da arquitetura.

- 1 - Tradução livre do original "Architects do not have a monopoly over architecture. And neither do they have a monopoly over critical architecture." Hill, J. (2007), *Criticism by Design*. In Rendell, J., Hill, J., Fraser, M. & Dorrian, M., *Critical Architecture* (p.165-169), Londres: Routledge. p.168
- 2 - Porto Editora, 'arquitetura' no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha], Porto: Porto Editora, consultado em Janeiro 26, 2021, em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/arquitetura>
- 3 - Silva, A. (Moderadora), (2020), EPI Corpo Atelier, *Arquitetura Entre Vistas* [Podcast], Consultado em janeiro 24, 2020, em <https://open.spotify.com/episode/1FqNbcINMdiEjbAilTUeQZ>
- 4 - Rattenbury, K. (2002). *This is not Architecture*. (1st ed.). Londres: Media Construction.
- 5 - Mota, D. (Realizador), (2020). *Primeira Pessoa: Eduardo Souto Moura* [Programa de Televisão], Lisboa: RTP
- 6 - Bandeira, P. (2007), *Architecture as Image, Built Work as Representation: subjectivity of architectural images*. Dissertação de doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- 7 - Content. (n.d.), consultado em janeiro 26, 2021, em <https://oma.eu/projects/content>



AGAINST NO INTERPRETATION



Filippo Ambrosini

2021-22

Meta-crítica

Does truth exist when we discuss a work of art? If so, who determines it?

And what is the role of criticism?

The purpose of this essay is not to provide an answer to all of these questions, but rather to attempt to discuss the idea put forward by Susan Sontag in her essay "Against Interpretation". It seeks to show how interpretation does not aim to moralise about art – «try to find the maximum amount of content in a work of art», «in order to set up a shadow world of "meaning"» – and how the critical act of interpretation does not violate a work by removing the "eroticism" that Susan Sontag was so keen to see.

The author focuses on two different types of art criticism: one based on formalist interpretation and the other focused on content-based interpretation. She was strongly opposed to the interpretation that places great importance on the content or meaning of a work. According to Sontag, the work of art is untranslatable, and the critic is the one who "cannot leave in peace the world" and must fill it with meanings at all costs. In fact, she believes that critics are too busy trying to understand the author's intentions rather than examining the work itself. When a critic talks about a work, he changes its value and desensualizes it. According to the writer, the only way to study a work of art is to pay more attention to the way in which the artistic material is constructed than to its content.

To counter Susan Sontag's position, several examples will be taken from the world of art, architecture, and cinema, which she described as being so fast and direct that they defy interpretation.

The first work considered is Raffaello's *Madonna del Cardellino* (Figs. 1 and 2). While on the one hand we can speak of the extraordinary formal elegance given by the balance of the composition and the profound serenity emanating from the figures depicted, on the other hand, we cannot stop ourselves from wondering what these elements represent. In fact, the work has been interpreted by critics as the prefiguration of the Passion, symbolized by the goldfinch that John the Baptist gives to the Child Jesus. The goldfinch, according to the legend, stained its beak red with the blood of Christ during the Passion, when it tried to pluck one of the thorns from Jesus' crown. Therefore, to hold a goldfinch means voluntarily accepting

suffering in order to achieve “good”.

Does this interpretation diminish the eroticism of the work? Does it change it in any way? In my opinion, no, it does not. Everything is there; the critics have not invented anything they have only been able to trace a formal element to a much deeper meaning, which enhances the emotional experience one feels in front of the work. However, perhaps this example is far too “trivial”, and maybe it is far from what Sontag was referring to, in her call to arms against interpretation. A more appropriate reference might be Lucio Fontana, an exponent of Spatialism (Fig. 3). For Sontag, conceptual art usually came with a theoretical baggage to help explain its meaning.

The writer also argued that the modern style is quite harmful to art and to the public, because it imposes deceptive and complicated “readings” that seem to swallow the work itself and separates form from content in a way that damages not only a work of art, but also one’s sensory appreciation of the work. According to her, there is no content in an abstract painting; ergo, it is pointless to dwell on a work as if it were an enigma to necessarily look for the maximum amount of information. We must learn to see, hear and feel the perception of things as they are.

«Real art has the capacity to make us nervous.»

One of the most common criticisms of contemporary art is that it does not excite. However, the same people who make this criticism do not realize that they often feel a strong emotion in front of a modern work of art: anger!

Lucio Fontana’s cuts irritate, and when it turns out that one of them has been sold at auction for more than twenty million dollars, irritation turns into anger, perhaps even seasoned with a bit of envy. It often happens to those who do not have the critical tools or have neither the desire nor the curiosity to look for them to feel lost and deceived in front of a torn monochrome canvas. But when admiring a work of art, it is essential to identify with the context in which it was created in order to fully grasp and enjoy everything it wants to communicate. Fontana cuts the surface of the canvas to create a sense of infinity, to give value to the space and give it the three-dimensionality it deserves. He pierces the canvas to eliminate the “fiction” of perspective that has dominated the world of art for centuries; in this way he wants to restore contact between what is in front and what is behind. It is a way to awaken the viewer’s consciousness; not so far from the goal that Sontag hoped for: «What is important is to recover our senses».

«...è l’infinito, e allora buco questa tela, che era alla base di tutte le arti, ed ecco che

ho creato una dimensione infinita, un buco che per me è alla base di tutta l’arte contemporanea, per chi la vuol capire. Sennò continua a dire che l’è un bus e ciao...»
(Lucio Fontana)

But even in the world of architecture, why should interpretation be seen as something detrimental to the works rather than a tool to make them resonate more strongly?

The clear references to Palladio’s Malcontenta identified by Colin Rowe in Le Corbusier’s *Villa Stein* (Fig. 4) are a clear example of it. And, perhaps, even more striking are the countless interpretations on various elements of the chapel of Notre-Dame du Haut, always by the Swiss master: the reference to the Parthenon on the Acropolis in Athens, for its meaning of destination of a journey (in addition to the importance of *genius loci*); the reference to the form of *Villa Adriana’s* Canopo in Tivoli; the reference to *Santa Sofia* in Istanbul for a “blade of light” for the roof; the more discussed interpretation of the materiality of the Chapel’s surfaces, as a reference to the *Prigioni*, by the divine Michelangelo; and the external niche which almost literally quotes Michelangelo’s niche in the *Sagrestia Nuova*. All these “philosophising” interpretations do not, in any way, oppress a work; on the contrary, they exalt it.

At the end of the essay, Sontag makes an interesting reference to cinema: «Films move too fast for our reactionary interpretation». Today, almost 60 years after this statement was written, the complete legitimization of film as an artistic and academic enterprise, means that films are no longer shielded from (over) interpretation.

I stress (once again) that I see nothing wrong with ‘content-based’ analysis, and some of it can be very revealing of how a film relates to external social, political, or cultural factors. This is the case of the recent Oscar-winning movie *Parasite*, in which the theme of social climbing requires interpretation, and the film itself invites the viewer to undergo a deeper analysis. It reveals this social thematic in the sequence in which the Kim family is forced to descend from the ladder that they have worked so hard to climb, to return to the status of inequality that separates them from the wealthy Park family. It is important to emphasize that these meanings are not “created” by the critic, and are not hidden in or behind the film.

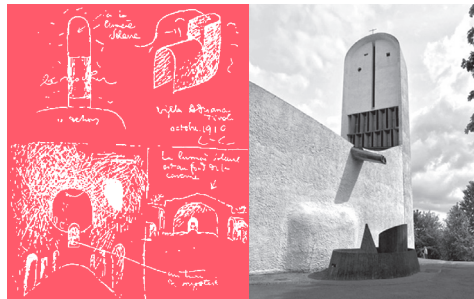
In conclusion, I believe that interpretation offers a valuable tool through which we can uncover multiple layers of meaning in art that emerge through contextualization and careful study. A simplistic “erotic” perspective can limit our ability to perceive these nuances, whose meanings do not distort the work. On the contrary, they can enhance and deepen our engagement with it.



1. madonna del cardellino, Raffaello



2. Detail of the goldfinch



6. Le Corbusier's sketches of Villa Adriana; bell Tower



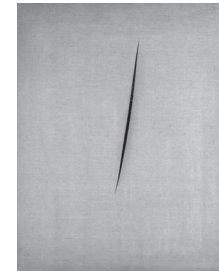
7. Santa Sofia, Istanbul; interior of Ronchamp Chapel

5. Corbusier Ronchamp /
Schiavo che si ridesta, Michelangelo, 1525-1530;

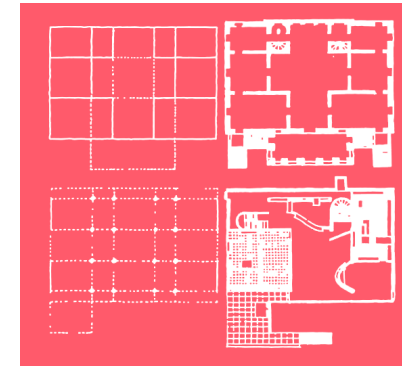
9. Parasite



8. niche ronchamp niche michelangelo sagrestia nuova



3. Conetto spaziale, Fontana



4. Analysis by Colin Rowe between Villa Stein and Villa

The meaning is there. The interpretation also exists on the “surface” for all those who have the strength to see, to hear, to describe it, or to “squeeze” it (to use Sontag’s words). Moreover, these interpretations do not preclude the possibility of getting nervous (and thus annihilating the viewer’s subjectivity towards the work); on the contrary, they can become a tool for amplifying the experience itself. It is true that art must be evaluated objectively, according to historical, philosophical, conceptual and, of course, artistic criteria, but this evaluation does not exclude the subjective “erotic” experience.

De gustibus non est disputandum – there is no disputing taste – and everyone is free to express their opinion. In the realm of art, however, purely subjective statements remain just that: personal opinions. In order to fully appreciate and critique art, a balance must be struck that respects the inherent complexity of the work while recognizing its capacity to evoke different emotional responses.

Os textos apresentados nesta compilação refletem apenas uma parte do conteúdo pedagógico da disciplina “Crítica de Arquitetura Contemporânea”, que lecionei entre 2012-13 e 2023-24 (com exceção do ano letivo de 2015-16). Esse conteúdo, no entanto, incluiu outras atividades essenciais, como os debates sobre visões contrapostas, sem os quais os ensaios apresentados perderiam o seu sentido. Segue-se a lista de todos os alunos que frequentaram a unidade curricular (UC), incluindo os dos anos letivos de 2021-22 a 2023-24, cujos textos não puderam ser incorporados por o livro já se encontrar em preparação. A todos quero expressar o meu mais sincero agradecimento pela participação, por vezes acalorada. Ela foi fundamental para a minha evolução, tanto no campo da pedagogia como no do pensamento crítico.

Nuno M. S.

Alessandro Nunes
 Álvares Araújo
 Amer Obied
 Américo José Peixoto da Silva
 Ana Alexandra dos Santos Rodrigues
 Ana Catarina Antunes Borlido
 Ana Catarina Fernandes Carvalho
 Ana Filipa Moreira Gonçalves
 Ana Isabel Valente Braz Sepúlveda
 Ana João Ferreira Sá
 Ana Luísa Silva Ribeiro
 Ana Mafalda Taveira Ribeiro
 Ana Margarida Carvalho de Almeida
 Ana Margarida Pereira Leite
 Ana Margarida Rocha e Silva
 Ana Pinho Ferreira
 Ana Rita Fontaínhas Terroso
 Ana Rita Silva Ferreira
 Ana Sofia Matos Ramos
 André Alexandre Rodrigues Alves
 Andreia Alves Madaleno
 Anny Rafaela Chaves Sismanoglu
 António Ângelo Duarte Barbosa
 António Francisco Nogueira Morais
 Ardita Sylaj
 Armindo João Marques Oliveira
 Beatriz Sartori Pazinato
 Benedita Menéres Sequeira Pinto
 Bianca Camargo Galli
 Brenda Amancio de Oliveira
 Bruna Costa Braga
 Bruna Patrícia Vieira de Carvalho
 Bruno André Martins de Abreu
 Bruno José Palha da Silva
 Bruno Miguel Peixoto Pereira
 Carina Casal Jaques
 Carina Filipa Antunes Gomes
 Carlos Jorge Pinheiro Ferreira
 Carlos Roberto da Silva
 Carlota Brito Teixeira de Melo
 Carolina Alexandra Anjos Teixeira
 Carolina Barbosa Pires
 Carolina Marques Vasconcelos
 Carolina Pinto Couto
 Carolina Reis de Matos
 Catarina Loureiro Nogueira
 César Manuel Lopes Machado

Cláudia Manuela Álvares Fernandes
 Cristiana Filipa Eirinha Martins
 Cristiana Vasquez-Giuliano
 Cristina Isabel Pita Lúcio
 Cristina Manuela Barbosa Souto
 Daniel Anthony Gabriel Fraga
 David Zorenc
 Dinis Fernando Martins Braga
 Diogo André Batista Nunes
 Diogo José da Silva Vieira
 Diogo Terleira Valadares Pereira
 Duarte Soares Alencão Marques
 Dylan Nas
 Eduardo Cardoso Lopes
 Eduardo Luís Faria Rodrigues
 Elodie Cancelinha Ferreira
 Erica Isabel Neves Lazera
 Fátima Lopes da Silva
 Federica Santamaria
 Fernando Daniel Valente da Mota
 Filippo Ambrosini
 Flávio Manuel Pires Magalhães
 Francisca Ferreira da Costa
 Francisca José Silva Machado
 Francisco de Oliveira Neto
 Francisco João Mendes Ribeiro
 Francisco José Pereira Gerós
 Francisco Leandro Alves Freitas
 Francisco Michael Oliveira Loureiro
 Gent Shehu
 Ghadir Hummeid
 Gonçalo de Sousa Machado
 Gûlcan Ay
 Hélder Manuel Miranda Oliveira
 Hélder Manuel Oliveira de Castro
 Helena Marques da Mota
 Hélio Ribeiro Peixoto
 Iara Miranda
 Inês Carvalho Pereira
 Irene Sá Campainha
 Isabel Maria de Castro Machado
 Isidro Covas da Costa
 Ivo Emanuel Pinheiro da Silva
 Joana Carolina Moreira de Sousa
 Joana Maria dos Santos Gonçalves
 João Luís Maia e Silva
 João Miguel Rodrigues Pereira

João Nuno Silva Cardoso
 João Pedro Abreu Faria
 João Pedro Coimbra
 João Pedro da Costa Amaro
 João Pedro Soares Leite
 João Rafael Martins Oliveira
 Joel Filipe da Silva Duarte
 José António Gonçalves Brás
 José Carlos Pereira Ribeiro
 José Eduardo Silva Martins
 José Gabriel Rodriguez Guedes
 José João Castro Faria Araújo
 José João Menezes Neves
 José Nuno Moreira Cunha
 José Rogério Fernandes Braga
 Karolina Trebska
 Lahayda Dreger
 Lama Abboud
 Lays Mattos Pereira
 Luís Carlos Ferreira da Silva
 Luís Duarte Grego Esteves
 Luís Miguel de Oliveira Lemos
 Luis Miguel Rebelo Fernandes
 Luís Nuno Borges Abreu
 Mafalda Fernandes Cerejeira Fontes
 Manuela de Brito Oliveira
 Manuela Domingues Alves
 Márcia Andreia da Costa Barbosa
 Márcia Martins Oliveira
 Maria da Conceição Marques dos Santos
 Maria da Rocha Pinheiro
 Maria Daniela Lourenço Cardoso
 Maria Fernandes Saiz
 Maria João Lima da Silva
 Maria João Salgado Castro
 Maria Viana da Conceição
 Mariana Isabel Macedo da Silva
 Mariana Ribeiro Barbosa
 Marisa Santos Alves
 Marta Sofia Ribeiro Martins
 Maurício Valentino Ferreira Borges
 Miguel Lopes Pinto
 Mohammad Malla Mahmoud
 Norberto Alexander Quintal Freitas
 Nuno Filipe Carvalho Sampaio
 Nuno Ricardo Teixeira de Carvalho
 Olga Patrícia Pinto Duarte

Pablo Ibáñez Ferrera
 Patrícia Maria Rocha Garcês
 Paulo Bernardo Vilas Boas
 Paulo Jorge Ferreira Mendes
 Paulo Miguel Fernandes Miranda
 Pedro Daniel da Silva Rodrigues
 Pedro Ferreira
 Pedro Nuno de Sousa Carneiro
 Pedro Ricardo Nogueira Bastos
 Pedro Vieira de Almeida
 Raquel Carvalhais Alves
 Raquel Cristina Ribeiro Barca
 Raquel da Silva Oliveira
 Raúl Soler del Vas
 Regina Marta Coelho Pinheiro
 Ricardo João Estácio Marques
 Ricardo Jorge Franco Viana
 Ricardo Manuel Acosta Freitas
 Ricardo Manuel Ribeiro Faria
 Rita Branquinho Alves
 Rita da Conceição Moniz Botelho
 Ruben Ramos Loureiro
 Rui Costa Caetano
 Rui Luís Afonso Pereira
 Sara Filipa Ramos Martins
 Sara Isabel da Silva Marques
 Saraa Al Shrbaii
 Sérgio Jesus Carvalhosa
 Silvana Manuela Ribeiro Dias
 Sofia Isabel Santos Cortês
 Sónia Filipa da Silva
 Sónia Maria Santos Pereira
 Stefany Ramos Rodrigues
 Tânia Leal Ferreira
 Telma Sofia Barbosa Leites
 Tiago António Silva Santos
 Tiago Coutinho Madureira
 Tiago de Pina Vaz Sousa Guimarães
 Tiago Filipe Silva Castro
 Tomás Mendes Ramos
 Ugo Lafranceschina
 Vasco Leandro Fernandes Machado
 Vinícius Gabrielli Sandi
 Vinícius Vulpini Zanluti
 Vítor Duarte Heleno Rua

Papel Crítico 2010-2020 / Textos de Alunos de Arquitetura

Coordenação: Nuno M. Sampaio

Conceção: Inês Q. Barros

Design Gráfico: Inês Q. Barros

Editado por: Lab2PT

Coleção Paisagens, Património e Território / Catálogos

| Landscape, Heritage and Territory Collection / Catalogues

Impressão e acabamento: SERSILITO

ISBN: 978-989-35817-7-3

Depósito legal: 542112/25

Tiragem: 200 exemplares

Lab2PT

Escola de Arquitetura, Arte e Design

Universidade do Minho, Azurém

4800-058 Guimarães

www.lab2pt.net

© 2024 Lab2PT e autores

AGRADECIMENTOS

Esta iniciativa foi apoiada através do Financiamento Plurianual do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Ref.^a UIDB/04509/2020, financiado por fundos nacionais (PIDDAC) através da FCT/MCTES.

ACKNOWLEDGMENTS

This initiative was supported through the Multiannual Funding of the Landscape, Heritage and Territory Laboratory (Lab2PT), Ref. UIDB/04509/2020, financed by national funds (PIDDAC) through the FCT/MCTES.



Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design



Tendo em conta a relevância da imagética para o tema crítica na arquitetura e o carácter académico dos trabalhos que compilam este livro, todas as imagens receberam um tratamento, que as iliba de necessidade de direito autoral, sendo, doravante, consideradas colagens. Não reclamamos, no entanto, a autoria de nenhuma das imagens e/ou fotografias deste documento. A aplicação do novo acordo ortográfico, bem como a opção de idioma ou norma de referência foram deixados ao critério de cada autor.

