

ESPAÇO-PERFORMATIVO
- estudos para uma definição

Dissertação de Mestrado
FAUP . 2009/2010

Teresa Rodrigues Monteiro Aguiar

Orientador: Arq. Manuel Augusto Soares Mendes



O mar, o mar, sempre recomeçado!

Paul Valéry

Aos meus pais. Um especial agradecimento ao meu orientador, Manuel Mendes, pela paciência infinita, pelo apoio e compreensão em todos os momentos, especialmente nos mais difíceis, desde o primeiro dia. Obrigada, acima de tudo, por me ter ajudado a dar uma *cor* à minha *casa*. À Leonor e ao Pedro, por toda a ajuda infinita, incansável, em todas as dúvidas e desânimos, e também nos bons momentos. Obrigada pela magia sempre viva, nas pequenas coisas. À Catarina, pelas traduções, e todo o carinho e energia. A todos os que de forma directa ou indirecta me ajudaram neste processo, em nada pacífico. À minha Kiki, sempre.



"I'm always looking outside,
trying to look inside.
Trying to say something that's true.
But maybe nothing is really true.
And what's out there is always changing."

Robert Frank. Flamingo. The Hasselblad Award, 1996



ÍNDICE

ABSTRACT.....	8
CAPÍTULO INTRODUTÓRIO.....	11
NOTAS INTRODUTÓRIAS.....	13
EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO.....	15
ESPAÇO-PERFORMATIVO.....	17
LABORATÓRIO.....	19
DESCRIÇÃO DO ÍNDICE.....	22
CORPO I.....	27
HOMEM . ACTIVO/PASSIVO.....	29
PARTICIPAÇÃO/EXPERIÊNCIA COMUNITÁRIA... <i>Fluids</i>	31
CORPO E MEMÓRIA... <i>Rhythm 0</i>	33
USUÁRIO COMO <i>PERFORMER</i> I... <i>Homeless Vehicles</i>	34
USUÁRIO COMO <i>PERFORMER</i> II... <i>Casas de cartão</i>	36
CORPO II.....	39
ESPAÇO . ACTIVO/PASSIVO.....	41
MATERIALIZAÇÃO DO VAZIO/CONSTRUÇÃO DO VAZIO... <i>House</i>	42
ESPAÇO INTERSTICIAL... <i>Peryskope</i>	46
ARQUITECTURAS “PARASÍTICAS” I... <i>Parasite</i>	50
ARQUITECTURAS “PARASÍTICAS” II... <i>Para-quedista</i>	52
AUTO-CONSTRUÇÃO, PARTICIPAÇÃO E IDENTIDADE... <i>Quinta Monroy</i>	54
MÁQUINA, ABANDONO E MEMÓRIA... <i>Zeche Zollverein</i>	60
ESPAÇO PARTILHADO E INTERACÇÃO... <i>Zollverein School M. and Design</i>	64
BIBLIOGRAFIA.....	69



Michael Wolf, *Hong-Kong: Front door/Back door*, 2005.

RÉSUMÉ

L'Homme est constamment relié à l'espace. L'interaction entre les deux peut être intensifiée grâce à la construction/la mise en place de multiples dispositifs qui l'accentue.

L'utilisateur, en tant que performer, est à l'origine de nouvelles expériences dans l'espace qui amènent à un lieu d'action pour la pensée et la réflexion, un support où projeter envies et besoins. Réciproquement, l'espace, en tant qu'espace-performatif, par ses caractéristiques, rend possible l'interaction, nous menant ainsi d'un stade passif à un stade actif.

La performance architecturale devient, par conséquent, l'expérience intensifiée de l'espace à travers une interaction vivante et réciproque entre l'habitant et l'espace habité.

L'espace-performatif est l'espace de la participation, le lieu du compromis sensoriel.

PALAVRAS-CHAVE

experiência, espaço, performativo, entre, abandono, identidade, sentidos, corpo, acção, participação, apropriação, interacção, laboratório.

RESUMO

O homem está em permanente relação com o espaço. Esta interacção pode ser intensificada através de múltiplos dispositivos que a potenciam.

O usuário, enquanto *performer*, desencadeia novas experiências no espaço que proporcionam um lugar para a acção, o pensamento e a reflexão, um suporte onde projectar desejos e necessidades. Reciprocamente, o espaço, enquanto espaço-performativo, pelas suas características, potencia a sua experimentação, conduzindo-nos de um estado passivo a activo.

A *performance* arquitectónica é, então, a experiência do espaço intensificada que ocorre através de uma interacção viva e recíproca entre o habitante e o espaço habitado.

O espaço-performativo é o espaço da participação, o lugar do compromisso sensorial.

ABSTRACT

Man is permanently related to space. The interaction between them both is intensified through construction/by the setting up of many items that multiply its effect.

The user, as a performer, triggers new experiences in space that provide room for action, as well as for thinking and reflecting, a basis to project his/her own wishes and needs. Simultaneously, due to its own characteristics, the space, as a place for performing, leads to interaction, making us act and not just stand.

The architectural performance becomes then the experience of space reinforced by a living and reciprocal interaction between people and their inhabited space.

The performing space is thus a space for participating in which the commitment of senses takes place.

CAPÍTULO INTRODUTÓRIO



Daidalos 67. Positions in Space. Berlim. 1998.
Architecture space as the History of Spatial Experience. Bettina Kohler.
Diller + Scofidio, The Rotary Notary, Automarionette, 1989. p.41

NOTAS INTRODUTÓRIAS

A temática desenvolvida neste trabalho nasce de um interesse pessoal que se relaciona com um carácter experimental da arquitectura e de uma perspectiva particular do espaço ao abandono (o espaço do sonho, do porvir), do vazio enquanto espaço-entre ou espaços imprevistos para a construção como lugares com potencial para a experimentação arquitectónica.

A cidade, na sua necessidade de se adaptar a uma nova sociedade que é nos dias hoje cada vez mais diversificada, plural e em permanente transformação, e, também, de responder a questões de sustentabilidade (económicas, sociais e ambientais), necessita definir e implementar estratégias e dispositivos que respondam não só a emergências do quotidiano contemporâneo, mas que permitam de igual forma integrar/aceitar o imprevisto e a sua própria condição de impermanência.

Ou seja, a arquitectura, ao fazer cidade, precisa de conquistar um espaço aberto à mudança; um espaço que estimule e integre em si mesmo a ideia de um presente sempre aberto e moldável: para uma impermanência sustentável.

Este trabalho, que pretende abrir perspectivas sobre o espaço performativo enquanto lugar do acontecimento, lugar da experimentação/acção e, sobretudo, da participação, pretende manter um carácter aberto. O campo temático que se define, para estabelecer um limite que nos orienta numa certa direcção, seguirá não só a estrutura enunciada no índice mas também uma espécie de razão poética, intuitiva para além do racional, mas não menos exacta.



.....
A noção de “event-space” foi desenvolvida por Bernard Tschumi no fim dos anos 70 inícios dos 80 como crítica a todas as práticas que transformaram a arquitectura num objecto passivo de contemplação em vez de num lugar que confronta espaços e acções.

Esta ideia de espaço foi extensamente desenvolvida por Gilles Deleuze cuja permissa assenta na ideia de que o mundo, natureza, identidade, estruturas sociais, economia, estão constantemente em fluxo. É o fluxo que está em jogo no “event-space”.

Ambos, Tschumi e Deleuze, estavam de acordo que a arquitectura não depende tanto das qualidades formais inerentes, como da disposição mental do sujeito que percepção e age. A diferença entre as suas abordagens reside na relação entre o sujeito que experiencia e a forma e o espaço arquitectónico.

Daidalos 67. Positions in Space. Berlim. 1998.

Eeva Liisa Pelkonen. Artigo: Bernard Tschumi’s Event Space, p.84.

.....

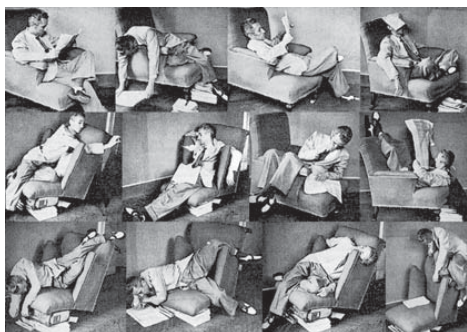
Mais do que encontrar respostas às diferentes perguntas que se foram colocando ao longo do trabalho, pretende-se com esta dissertação arriscar questões inerentes à própria acção performativa da arquitectura enquanto experiência estruturante e estruturadora do mundo.

Poderá o espaço performativo dar-nos algumas respostas/pistas no sentido de despertar novas estratégias de intervenção na cidade que permitam reanimar o seu tecido, utilizando o espaço ao abandono como plataforma de experimentação, testando, promovendo a acção participativa, gerando sinergias entre diferentes áreas multidisciplinares: cultivando a ideia de um espaço-entre que possa ser encarado como plataforma para a produção e experimentação de objectos evolutivos; objectos que questionam, propondo uma apropriação do espaço segundo uma estética de abertura; uma plataforma onde se possa questionar sobre a incerteza, e trabalhar com essa mesma incerteza (verdade provisória). Afinal, esta é uma característica que marca e define a cidade contemporânea, cada vez mais rápida, fluída, cada vez mais efémera, “líquida”¹.

Estas são, em síntese, as perguntas norteadoras deste trabalho, pois pretende-se aqui fixar um campo temático específico e defender a necessidade de intervir nos espaços abandonados, inactivos, sem uso ou até mesmo espaços imprevistos para a construção (inesperados). Interessa também focar a potencialidade do uso desses territórios como espaços de experimentação e de acção (independentemente do carácter e duração dessa acção).

Apresentando hipóteses de leitura e/ou levantando questões, a discussão em torno do tema deste trabalho incidirá sobre as características espaciais do espaço-performativo: espaço de interacção, espaço de relação, elevação/intensificação da experiência do existir.

1 Solà-Morales, Ignasi, “Territórios”, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002, p. 125-135.



Bruno Munari, *Ricerca della comodità in una poltrona scomoda*.

EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO

*“O filósofo Peter Sloterdijk concebe a experiência do espaço como a experiência primária do existir. Esta experiência do espaço começa pelos sentidos, as sensações e o entendimento do que está próximo.”*² A audição das ressonâncias íntimas no processo de experiencição do espaço, enquanto lugar da existência, aproxima-nos de nós próprios e é fundamento de toda a experiência do ser (interior/exterior). Os sentidos, e as sensações através deles, permitem-nos articular as relações íntimas do ser/estar no mundo (*being-in-the-world*): o corpo é o meio que nos permite estabelecer essa relação entre o ser e o espaço (espaço vivido – real/imaginário).

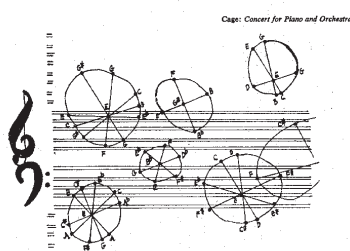
*“En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plenamente integrada.”*³

É entre dois espaços (espaço-corpo) que se realiza a interacção performativa que se pretendeu fixar ao longo deste trabalho, evidenciando um certo carácter activo, necessário a uma qualquer relação de interactividade. Primeiro, o Homem enquanto espaço, o corpo como espaço, lugar de memória e identidade; segundo, o Espaço enquanto corpo: arquitectura e acção performativa.

O papel do nosso corpo como lugar da percepção, do pensamento e da consciência: através dos sentidos podemos articular e processar respostas e ideias sensoriais, ou seja, o corpo é

2 Alfredo Baladrón Carrizo, “Esferas Acústicas . to John Cage”, Instalação, El Globo de Juan#2, Braga, 2009

3 Juhani Pallasmaa, “los ojos de la piel. Arquitectura y los sentidos”, p.11



John Cage
Concert for piano and orchestra, 1979



Imponderabilia
Marina Abramovic e Uwe Laysiepen, 1977

também veículo do pensamento e lugar da consciência.

Tudo o que vivemos, tudo o que experienciamos,
“marca-nos a pele”. A pele enquanto superfície limite
(membrana envolvente) através do qual se estabelece o
contacto entre o eu e o mundo.

No livro “los ojos de la piel”, Juhani Pallasmaa aborda a
importância do sentido do tacto na nossa experiência
perceptiva do espaço e compreensão do mundo.
Ao mesmo tempo que evidencia esta modalidade
sensorial como “sentido-mãe” (todos os sentidos como
prolongamento o sentido do tacto), critica a forma como
o sentido da visão sempre teve um papel primordial e
dominante na história da arquitectura. Nesta crítica
reflete-se e reconsidera-se sobre a essência da visão,
sugerindo-se sempre a ligação entre esta e o tacto:

*“Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones
del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones
del tejido cutáneo, y todas las experiencias sensoriales
son modos de tocar.”*

Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. Arquitectura y los sentidos*, p.10.



Untitled, 2002.

Louise Bourgeois, Flammarion
Contemporary, Paris, 2006, p.169.



The naked city, 1958

Xavier Costa, Daidalos 67. Positions in Space. Berlim. 1998.

Artigo: Le grand jeu à venir: situationist Urbanism, p.75.

Composição de fragmentos de um mapa de Paris, *The naked city*
substitui a hierarquia oficial por valores experienciais obtidos
através da *dérive* e *détournement*.

Os situacionistas exigiam uma cartografia radicalmente diferente
que documentasse a experiência vivida, descrevesse as qualidades
emocionais dos espaços e zonas e registasse atracção e repulsa
afectiva.

ESPAÇO-PERFORMATIVO

O performativo lida com os espaços de identidade, expressão, criatividade, interacção.

O homem está em permanente relação com o espaço. A interacção entre ambos pode ser intensificada através de múltiplos dispositivos que a potenciam.

O usuário enquanto *performer* desencadeia novas experiências no espaço que proporcionam um lugar para a acção, para o pensamento e a reflexão, um suporte onde projectar desejos e necessidades. Reciprocamente, o espaço-performativo, pelas suas características, potencia a interacção, conduzindo-nos de um estado passivo a activo.

O espaço-performativo é, no limite, um espaço que necessita de um usuário – o habitante no espaço-performativo usa o espaço (activamente). A performance arquitectónica é então a experiência do espaço intensificada que ocorre através de uma interacção viva e recíproca entre o habitante e o espaço habitado.

Quando a arquitectura promove a acção do homem-habitante e a interacção deste com o próprio espaço estamos perante um espaço performativo. Esta acção é mais do domínio do “ser” do que do “estar”.

Quando o próprio espaço potencia esta relação entre o homem e o mundo, torna-se uma espécie de palco para acção teatral que é cada movimento da vida do homem: enquanto gesto, enquanto *performance*.

O espaço-performativo é então o espaço da participação, por um lado, e o lugar do compromisso sensorial, por outro.



Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, p. 45.

A cidade da participação: a cidade do compromisso sensorial.

A cidade da alienação: a cidade moderna da privação sensorial.



Renzo Piano & Richard Rogers,
Centre Georges Pompidou, Paris, 1977.



Jemaa el Fna, Marrakech.



LABORATÓRIO

O que é um laboratório?

“Dadme un laboratorio y levantaré el mundo.”

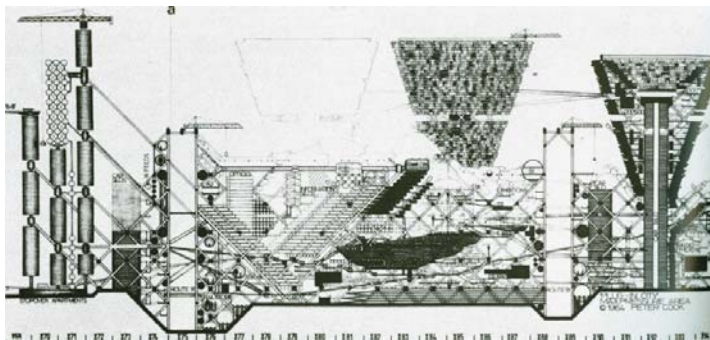
“Sintéticamente, podemos decir que un laboratorio no es un lugar desconectado de la realidad, com personas dotadas de poderes sobrenaturales, sino un lugar com una mecánica de trabajo y una topología bien precisas.

En dicha mecánica, el primer paso consiste en un desplazamiento desde el laboratorio al mundo, al “ahí afuera”, para aislar un fenómeno de su medio habitual y, en esse nuevo estado, llevarlo al laboratorio. Allí podrá producirse un verdadero conocimiento, tratándolo como un nuevo “material” que, liberado de sus competencias exteriores, muestra en condiciones inmejorables sus leyes vitales, su fuerza y sus debilidades. Mediante este conocimiento de su comportamiento se hará evidente, tras pruebas y errores, cómo aislar el antídoto o articular campos nuevos de experimentación com esse material.”⁴

As acções performativas (entre *performance* enquanto acção e *performance* enquanto técnica) constítuem um território potencial para a experimentação performática da arquitectura e, também, o território fértil do espaço ao abandono (espaço do sonho, do porvir) e do espaço-entre (intersticial): a margem, onde se participa de uma *terceira* paisagem. Neste sentido, estas acções desenvolvidas num contexto experimental e na procura de hipóteses para investigar e testar possibilidades de “outros eventos, outras *performances*”⁵, reflectem ao longo de todo o trabalho o carácter de laboratório enquanto acção experimental.

4 Bruno Latour, 1983. Citado por Iñaki Ábalos em *Laboratorio Gran Via*, Fundación Telefónica, 2010, p.

5 Ignasi de Solà-Morales, *Territorios*, p. 135.



Peter Cook Archigram
PlugCity, 1964

O carácter de análise e experimentação que está de forma mais ou menos evidente espelhado nos casos de estudo, experiências e referências apresentadas ao longo do trabalho ilustra o tema “laboratório”. Este sentido de experimentação, através de acções performativas que surgem no sentido de experimentar lugares novos, de experimentar outros eventos (programas) e usos na acção (*performance*).

A cidade como palco do urbano, lugar do acontecimento, da acção, da situação, dos usos e da transferência de usos, do encontro partilhado, da participação, é um laboratório vivo.

O espaço público enquanto lugar do urbano, espaço de interacção, espaço do usuário, é também lugar de experimentação. O lugar onde a acção cria espaço, enquanto plataforma para a experimentação/exploração do potencial, para um *espaço aberto* e um presente aberto e moldável, à medida da necessidade e das possibilidades que descrevem cada circunstância.



Eduardo Arroyo, *Deserto*, 2000



“En el contexto de nuestras metrópolis contemporáneas, las áreas liminares, obsoletas, olvidadas pelo desarrollo, áreas que pueden contener una tecnología gravemente herida o muerta, se presentan como particularmente commovedoras. Esas áreas marginales parecen ofrecer posibilidades para que emerjan nuevas situaciones participativas.”

Alberto Pérez-Gomez, *Espacios Intermedios*, in *Presente y Futuro. Arquitectura nas Ciudades*, p. 275.



Daidalos 54. *Migrations*. Berlim. 1994.
Transitory gardens, Diana Balmori & Margaret Morton.



DESCRIÇÃO DO ÍNDICE

As notas introdutórias cumprem a função de apresentar, informalmente, a temática desenvolvida, assim como os conceitos, pensamentos e experiências que a constituem.

Através da apresentação e leitura de diferentes casos de estudo criteriosamente seleccionados produz-se uma aproximação ao tema (problema). Estes casos funcionam como uma espécie de guia de leitura de todo o trabalho, sendo que a própria selecção e localização no conjunto, assim como a ordem e sequência dos casos, revelam uma linha de pensamento e um conjunto de intenções/decisões. Neste sentido, funcionam como uma espécie de “ligante” entre o *corpo I* (Homem) e o *corpo II* (Espaço).

A “experiência do espaço”, o “espaço-performativo” e o “laboratório” são temas transversais aos dois capítulos de desenvolvimento do trabalho, estando sempre presentes tanto evidenciados como sugeridos ao longo das pequenas reflexões. As duas partes em que o trabalho foi dividido abordam a mesma temática do espaço-performativo, ou seja, do lugar onde “acontece” a interacção entre homem e espaço, mas desde pontos de vista diferentes.

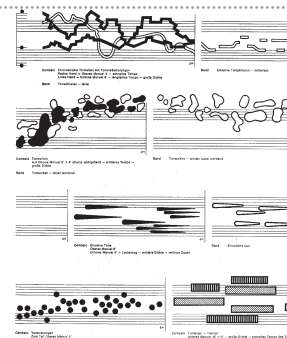
O primeiro faz a aproximação ao espaço performativo a partir da perspectiva do homem-pessoa-usuário na sua relação com o espaço e o segundo faz essa aproximação tendo como ponto de partida o espaço/projecto para “contar” a interacção que “acontece” ou que pode “acontecer” (acontecer de acontecimento).

O primeiro corpo de desenvolvimento arranca com uma breve reflexão sobre o papel da pessoa-usuário enquanto participante, activo ou passivo, na sua relação com o espaço: o



“Producir formas de la experiencia de lo fluido y poder disponer de ellas para análisis, la experimentación y el proyecto constituye, hoy por hoy, todavía más un deseo que una realidad asequible. Representar de forma no visualista, sino global, la experiencia cinestésica del fluir en el movimiento metropolitano, de la deriva que se aleja de la programación y la regulación preestablecida para experimentar otros eventos, otras performances, es uno de los retos fundamentales par auna arquitectura que mire hacia el futuro.”

Ignasi de Sòla-Morales, *Territorios*, p. 135.



Cymbalon de Hashagen.

usuário enquanto *performer*.

O primeiro caso apresentado é *Fluids*, de Allan Kaprow, que põe em evidência a questão da pessoa enquanto participante activo na construção do espaço/sociedade e da própria acção-acontecimento (*happening*) enquanto experiência comunitária no espaço público. Em seguida recorre-se ao trabalho de Marina Abramovic, através da performance *Rhythm 0* que explora os limites da participação passiva/activa do homem, reflectindo também sobre a questão do corpo e memória (tempo): o corpo como espaço.

Através da apresentação de dois casos relacionados com os sem-abrigo, *Homeless Vehicle*, de Kryzstof Wodiczko, e *Casas de cartão*, de Oscar Kauffman, Albert-Küff e Johannes Norlander, ilustra-se a questão do *design* como produtor de objectos performativos que na sua resposta/solução para questões práticas tais como o desenvolvimento de um abrigo, tornam determinados problemas visíveis: o usuário como *performer*.

O segundo corpo de desenvolvimento reflecte sobre a questão do espaço enquanto potenciador de uma postura activa/passiva do usuário: o espaço enquanto *performer*.

Através do trabalho de Rachel Whiteread, *House*, cujo trabalho põe em evidência o “vazio” contido no espaço, reflete-se sobre questões como cheio/vazio, presença/ausência, e os próprios limites do espaço. A instalação *Periskope* do colectivo portuense Moradavaga põe em evidência o potencial latente de certos espaços “vazios” e gera novas dinâmicas de comunicação.

Em seguida, dois casos de arquitecturas “parasíticas”, o *Parasite Las Palmas* de Korteknie&Stuhlmacher e o *Para-quedista* de Hector Zamora, ilustram a questão do espaço



Rachel Whiteread, *Drawing for Water Tower*,
Nova Iorque, 1997.



ao abandono ou espaço imprevisto como espaço potencial para a experimentação e criação de estruturas habitáveis de pequena escala, e também coloca em destaque a própria acção performativa dos objectos construídos enquanto elementos que dão visibilidade aos edifícios “hospedeiros”: no primeiro caso um edifício industrial abandonado, no segundo um museu em plena actividade.

Para enunciar a questão relacionada com a participação, necessidade e compromisso apresenta-se o caso do edifício no Chile, do escritório Arquitectura Elemental, cuja estrutura prevê 50% de autoconstrução através da construção do vazio, do espaço “disponível” para o acontecimento, para a acção/interacção.

Por último através de duas intervenções distintas levadas a cabo por 2 escritórios de arquitectura diferentes, OMA e SANAA, ambas em Essen-Zollverein - área industrial ao abandono classificada património mundial - pretende-se ilustrar a partir do conceito de espaço-performativo que se explora neste trabalho, a forma como a arquitectura interage e promove a relação entre a pessoa-usuário e o próprio espaço.

Para além da linha de pensamento construída pelos casos acima referidos, durante o trabalho aparecem outros exemplos, aos quais se atribuiu menor presença, mas que reflectem o problema estudado estabelecendo relações, ilustrando ou enfatizando determinados conceitos abordados.

Paralelamente ao discurso principal, que segue uma linha de pensamento estruturada a través de casos, desenvolve-se um paralelo discurso de notas, curiosidades e derivações, que ao ser colocado na parte inferior da algumas páginas interfere com o discurso do corpo principal.



“Design follows drama”. Marco Casagrande

Casagrande & Rintala,
Land(e)scape, Finlândia, 1999

Este lugar disponível/informal, o lugar entre os dois discursos, assim como o espaço entre o leitor e os casos apresentados, consiste no espaço-performativo do próprio trabalho, onde o leitor pode encontrar estímulos para a sua própria leitura, a sua própria construção sobre o tema desenvolvido.

Pretende-se com este trabalho demonstrar a amplitude da temática abordada, gerar pensamento em torno do tema/sub-temas e desenvolver pequenas reflexões apoiadas em casos e experiências específicas.

A mesma abrangência que ajudou à “complicação” do exercício de reflexão, análise e identificação, dificultou o processo de pesquisa ao tentar abarcar a totalidade das questões associadas à temática. Perante esta dificuldade definiu-se como estratégia para o desenvolvimento do tema (problema) o fixar de experiências/casos que contivessem e manifestassem em si os principais conceitos e ingredientes que definem o espaço-performativo. Desta forma foi possível traçar uma linha de pensamento ou de leitura que permitisse uma aproximação e uma descrição do tema.



Helen Lewitt, 1939



LM, Miranda do Douro, 1998

CORPO I . HOMEM

CORPO I

Allan Kaprow > *Fluids*

(happening, aproximação entre arte e vida, participação da audiência)

Marina Abramovic > *Rhythm Zero*

(explora relação entre performer e público – passivo/activo)

K. Wodiczko > *Homeless Vehicles*

(objectos e plataformas performativas para uso de grupos/pessoas “invisíveis” da sociedade em espaço público, tornando-os visíveis)

Oscar Leo Kauffman e Albert-Rüf/ Johannes Norlander > *Casas de cartão*

(abrigo transportável para os sem-abrigo)



Michael Wolf, *Hong-Kong: Front door/Back door*, 2005.



“... one can say, after a event, i have lived.”

Jean-Luc Godard

HOMEM . ACTIVO/PASSIVO

No contexto contemporâneo de hiper mediatismo em que vivemos o papel das pessoas é reduzido ao de meros consumidores/espectadores (de produtos, informação, cultura, etc.) - papel passivo - como refere Paul Virilio: “fomos do espaço público para a imagem pública”¹. A sociedade contemporânea caracteriza-se por uma postura de contemplação em detrimento de uma de participação (papel activo), reflectindo-se no espaço público repleto de publicidade, regras e códigos de conduta. Neste contexto não existe abertura e estímulo para a participação activa dos cidadãos e para a construção de um *espaço público* de encontro, troca e acção.

No entanto, e contra esta “corrente”, podemos constatar a emergência de muitas iniciativas e acções contemporâneas (abrangendo diversos campos multidisciplinares artísticos – desde as artes performativas à arquitectura) que pretendem não só colocar em evidência este fenómeno (torná-lo visível, consciente), mas também estimular um espaço aberto e flexível à intervenção/acção da sociedade. Esta abertura/convite, podendo até, muitas vezes, não ser evidente, permite e estimula uma interacção entre as pessoas em espaço público e contribui para ir transformando a forma como as pessoas experimentam e experienciam o mundo.

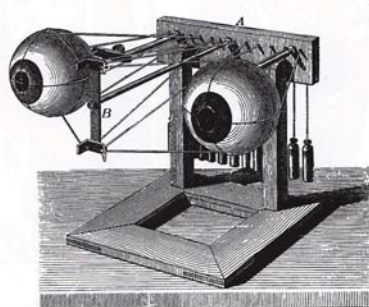
As fronteiras entre arte, arquitectura e quotidiano estreitam-se e, nesse encontro, revela-se um novo espaço para a reflexão e interacção - entre pessoa e espaço, vida e arte, luz e sombra...

1 Citado por Carla Cruz em “O público como performer”, “Margens e Confluências - Um olhar contemporâneo sobre as artes”, ESAP/Guimarães, Dez.2004,



O Ophtalmotrop publicado por Helmholtz em 1857 ilustra a visão estereoscopia.

Apesar dos estudos elaborados em torno do movimento dos olhos, estes apresentaram-se insuficientes para explicar completamente a experiência do espaço.



A partir do final dos anos 1950, com especial relevância durante as décadas de 60 e 70, desenvolveram-se diversas práticas de intervenção espacial e artísticas (instalação, *performance*, *happening*): construções e acções (ou “actividades”²) que pretendiam não só questionar/reflectir sobre o quotidiano, mas sobretudo *agir* e estimular as pessoas à acção, reflectindo e pondo em evidência temas sobre a experiência e construção do espaço (físico, social, político, etc.).

PERFORMANCE . ACÇÃO

A *performance*, enquanto manifestação artística interdisciplinar, tal como o *happening*, utiliza a combinação de várias modalidades artísticas (teatro, música, poesia, vídeo, entre outros) para a realização de uma acção num espaço e tempo específicos (duração concreta e definida). Esta acção caracteriza-se, num aspecto importante, pela interacção do *performer* com o espaço, ou até mesmo pelas características específicas desse espaço desencadeando uma nova experiência do mesmo.

Neste aspecto, relacionado com o evento/acção concretizada, a *performance* “empresta” ao espaço características, qualidades e variáveis distintas, fora do contexto do quotidiano, colocando em evidência não só essas mesmas qualidades, mas sobretudo as relações entre acção e espaço, *performer* e espaço e o próprio espaço enquanto *performer*.

O *happening*, enquanto forma artística, significa literalmente “acontecimento”. Difere da *performance* enquanto situação que normalmente integra uma componente de improvisação e espontaneidade, e também pela participação directa ou indirecta do público.

Referências:

John Cage – acaso e indeterminação, público como membros activos e parte dos processos criativos
John Dewey – “Art as experience”

2 Michael Kirby atribui o termo “actividades” (“activities”) a pequenas acções, desenvolvidas por Allan Kaprow, para um ou mais performers cujo objectivo é investigar/examinar comportamentos e hábitos do quotidiano (carácter mais íntimo e menos público do que o conceito de happening). Ver a este propósito o texto de Allan Kaprow “Art which can’t be art”.

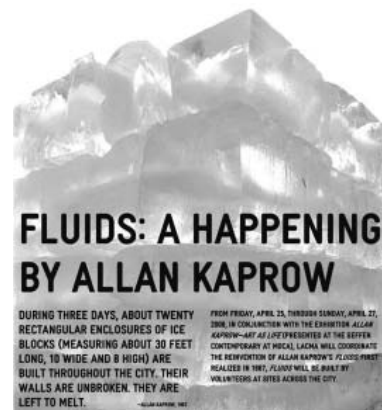
PARTICIPAÇÃO/EXPERIÊNCIA COMUNITÁRIA

Fluids . Allan Kaprow > Los Angeles, 1967.

Fluids foi uma actividade participativa orientada por Allan Kaprow, em 1967 (reproduzida em 2005), tendo a cidade de Los Angeles como espaço prático para a intervenção. Consistiu na construção de paredes feitas de blocos de gelo, assentados em sal de rocha, configurando um espaço fechado (inacessível), espalhados por diversos espaços da cidade. Durante três dias grupos de voluntários participaram nesta acção, orientada por cartazes com um desenho esquemático dos blocos e indicação de data e local da acção. Após a sua construção as paredes foram deixadas a derreter.

Ironicamente, na construção deste trabalho “improdutivo” foram utilizados materiais normalmente associados à conservação (o gelo e o sal) e os gestos da construção arquitectónica (empilhar, assentar). Esta ironia representa o que Kaprow chamou “arquitectura do desperdício” (crítica social ao aumento de funções obsoletas): o resultado é um conjunto de edifícios fechados, translúcidos e provisórios.

A experiência de reunião e a cidade enquanto espaço público de interacção e construção cultural é o que fica desta acção, para além dos registos do evento performativo e o estímulo à imaginação.



Cartaz e imagem de um “remake” da acção, em Abril de 2008, em paralelo à exposição “Allan Kaprow - Art as Life”, MOCA. (imagens retiradas da internet).



Rhythm 0 . Marina Abramovic, Nápoles, 1974



The Artist Is Present . Marina Abramovic, MOMA, 2010

CORPO E MEMÓRIA

***Rhythm 0* . Marina Abramovic > Studio Morra, Nápoles, 1974.**

O trabalho de Marina Abramovic explora, de uma forma particular, a relação entre *performer* e audiência, para além de testar os limites do corpo e as possibilidades da mente.

Na sua *performance* de 1974, *Rhythm 0*, esta relação é testada levando-a até um extremo: inverte os papéis e assume o papel passivo atribuindo ao público o papel activo, numa relação de poder que poderia ter eventualmente conduzido à sua morte (no limite).

Sobre uma mesa foram colocados 72 objectos que a audiência poderia usar sobre ela de acordo com a sua vontade, ou segundo a sua escolha, durante 6h (duração da *performance*). Alguns destes objectos provocariam sensações de prazer (flores, plumas, perfumes, etc.) e outros poderiam infligir dor ou danos corporais graves (incluindo tesouras, facas e uma pistola carregada, entre outros). A mesa encontrava-se no centro do espaço da galeria e a artista ao seu lado. Apresenta-se vestida, apenas com uma carteira preta ao ombro, sem qualquer adorno que a personalize. A acção começa. Nas primeiras horas o público reagiu com alguma modéstia, observando apenas, não conseguindo ultrapassar a barreira física que os separa desse desconhecido, mas perante a sua falta de reacção, permanecendo imóvel (total passividade), com o passar do tempo, algumas pessoas começaram a agir de forma agressiva sobre o seu corpo. “The experience I learned was that...if you leave decision to the public, you can be killed.”³

Rhythm 0 antecipa algumas questões como a nossa relação corporal com o medo. As marcas corporais são a memória da acção e do tempo: o corpo imortal não tem marcas, não tem memória, é um objecto. No final de *Rhythm 0* essa é a diferença entre a artista e os objectos que estão em cima da mesa: ela está marcada pela acção.

As personalizações do corpo (bodypiercing, tatuagem, scatering, etc) residem nesta linha de pensamento: marcar o corpo, fazermo-nos carne. O corpo como o primeiro espaço.

3 Marina Abramovic

O USUÁRIO COMO *PERFORMER* I

Critical Vehicles . Krzysztof Wodiczko

Homeless Vehicles > Nova Iorque, 1988/89.

Os “veículos críticos” de Krzysztof Wodiczko, designer industrial polaco, a par com as suas enormes projecções justapostas à arquitectura, ilustram um conceito que tem como campo de trabalho contextos políticos específicos, utilizando a arte como ferramenta crítica para revelar a complexidade desses mesmos contextos.

No caso dos *Critical Vehicles*, desenvolvidos no final dos anos 70 e nos anos 90, para além da intenção de dar visibilidade a grupos sociais normalmente “invisíveis” (sem-abrigo, imigrantes, grupos sociais “sem voz” dentro da sociedade nova-iorquina), procuram responder a necessidades específicas dos mesmos. Estes resultam de uma colaboração directa com os futuros usuários desses objectos.

Estes objectos performativos apresentando-se como soluções (im)possíveis para problemas da sociedade, dão resposta a necessidades específicas dos seus usuários. Através da participação directa destes no seu desenvolvimento e concepção, e na sua acção, enquanto objectos performativos no espaço público da cidade de Nova Iorque, despertam a atenção dos transeuntes para esses problemas.

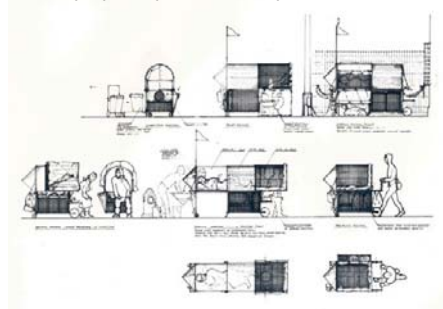
Os *Homeless Vehicles* são concebidos em conjunto com os sem-abrigo, tendo em conta o seu modo de vida.



A noção de “design interrogativo” de Wodiczko permite transportar para a acção performativa do veículo abrigo a sua estratégia de sobrevivência (recolectores do lixo, sempre em movimento). O seu abrigo é, simultaneamente, instrumento de trabalho (armazenamento e transporte de garrafas, latas, cartão, etc.). Ao mesmo tempo que torna mais visível e evidente o problema dos sem-abrigo e da sua condição de sobreviventes, rejeitados, de uma forma ou de outra, pela sociedade, evidência também o trabalho que estes fazem no dia-a-dia para sobreviver.

O usuário participa activamente no processo de desenvolvimento e concepção do objecto, cuja proposta apresentada pelo designer é trabalhada de acordo com as suas necessidades específicas. A importância do veículo está não só em preencher as necessidades de abrigo e de transporte dos seus objectos, numa condição de nomadismo urbano, mas sobretudo em dotar os seus utilizadores de um certo estatuto legítimo dentro da comunidade da cidade. Permite, assim, a sua discussão em praça pública: para além de um abrigo, de um meio de transporte e de armazenamento de objectos, o seu uso é uma ferramenta para a sociedade articular ideias sobre esse problema.

O uso de instrumentos e objectos performativos para acção dos usuários no espaço público, questionam o próprio espaço, a nossa relação com ele e o papel que desempenhamos na esfera pública e na vida quotidiana.



(ref. Wodiczko, K., “Critical Vehicles”, MIT press, Cambridge, Massachusetts, 1999)



© Krzysztof Wodiczko

If You See Something... . Krzysztof Wodiczko > 2005
coll. The National Museum of Modern Art, Kyoto

Video-instalação: num espaço interior fechado são criadas janelas “fictícias” através de 4 projecções de video: veêm-se pessoas e ouvem-se conversas. Os “personagens” desta instalação são imigrantes ilegais que conversam sobre as suas dificuldades. A instalação revela o carácter da invisibilidade deste contextos sociais.



O USUÁRIO COMO *PERFORMER* II

Oskar Leo Kaufman e Albert Rűf + Johannes Norlander

Casas de Cartão

No contexto dos objectos performativos, as casas de cartão desenvolvidas por Oskar Leo Kaufman e Albert Rűf em colaboração com Johannes Norlander propõem uma abordagem interessante na temática dos “sem-abrigo”.

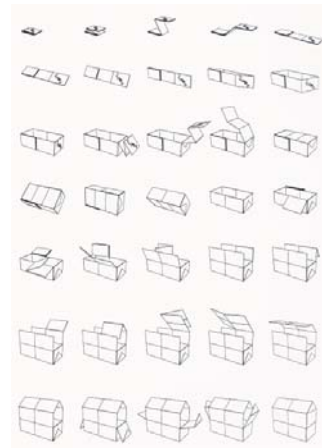
É habitual, para quem habita numa cidade, deparar-se com situações que, aparentemente, parecem acumulações de cartão colocadas em situações estratégicas, em recantos ou entradas de edifícios, que, à primeira vista, pensamos ser lixo. No entanto, quando nos aproximamos destas “pilhas” verificamos que, muitas vezes, há alguém que “vive” sob esta capa e a utiliza como abrigo. É difícil, no entanto, abandonar a primeira impressão que tivemos e, normalmente, a situação não nos deixa indiferentes: uma pessoa que “vive” como lixo, marginalizada ao ponto de se abrigar naquilo que a nossa sociedade deita fora.

É este o cenário que serve de ponto de partida para o projecto das casas de cartão. Partindo da situação acima descrita, os autores do projecto criaram uma “mala” de cartão facilmente transportável que, quando se desdobra, se converte num abrigo, como uma grande caixa com um footprint semelhante ao de uma cama individual, mas com a forma de uma “casa”.

A ideia conjuga vários factores que contribuem para conferir uma nova visão à situação vivida pelos sem-

abrigo. O primeiro destes factores (e talvez um dos mais importantes) é a desvinculação do “abrigo” com o “lixo” e, por consequência, o não rebaixamento do sem-abrigo, ao submundo de sujidade e do não desejado pela sociedade. Desta forma, o sem abrigo converte-se no que podemos chamar de “campista do espaço público” (deixando, por conseguinte, de ser um sem abrigo). Este fenómeno transporta-nos para o segundo factor que relacionamos com o poder icónico da forma de “casa”. A imagem das caixas montadas apelam a um sentido de familiaridade, já que possuem uma forma universalmente reconhecida, adquirindo, desta forma, tempo um carácter não perturbador na sua relação com o público e o espaço onde se montam (substituindo as pilhas de cartão carregadas de conotações negativas associadas ao lixo e à marginalidade). Outro factor, não menos importante surge da perspectiva do sem-abrigo que, instalado dentro da sua “casa” acaba por também assumir a sua presença e a não marginalidade (ele pertence – tem a casa – assume a sua condição e existência na sociedade).

Assim, partindo da ideia de que o primeiro passo para a (re)integração é a aceitação, as casas de cartão tornam-se num primeiro passo para a desmarginalização do sem-abrigo.



El País - Madrid

Sábado 11 de Setembro de 2010

A proposta do comissário da Noche en Blanco - colectivo Basurama - consistiu no traçado de 4 percursos pela cidade, de acordo com o tipo de noite que cada um queria ter. Os percursos foram organizados segundo amplitudes de ritmo cardíaco: 65 a 80 pulsações por minuto, 80 a 120 pulsações, 120 a 160 e mais de 160.

CORPO II . ESPAÇO

CORPO II

Rachel Whiteread > *House*

(materialização do vazio)

Morada Vaga > *Periskope*

(potencial latente; espaço intersticial; vazio ocupado; activação)

Korteknie&Stuhlmacher > *Parasite*

(apropriação/activação; espaço ao abandono)

Héctor Zamora > *Pára-quedista*

(apropriação/activação; edifício público)

Arquitectura Elemental > *Projecto VDsD Quinta Monroy*

(auto-construção)

OMA > *Zeche Zollverein*

(memória; máquina)

SANAA > *Managment and Design School, Zollverein*

(partilha do espaço; sobreposição; interacção)



Ezyxt, *Der Berg*, Palast der Republik, Berlin, 2005



A cidade das pequenas coisas¹

A maioria das cidades em que o ser humano habita são constituídas por uma miscelânea de construções anónimas que não são bonitas nem aclamadas pela cultura arquitectónica contemporânea. No entanto, estes pedaços de cidade construída, pelo tempo, pela necessidade, pela oportunidade, revelam-nos melhor, muitas vezes, a essência da própria cidade do que as intervenções planeadas e desenhadas por arquitectos ou planeadores urbanos.

Num contexto de aproximação à essência da cidade contemporânea, para que seja possível delinear estratégias de intervenção na cidade, importa, portanto, observar a cidade na sua escala humana, nos detalhes, nas pequenas coisas. Torna-se evidente a necessidade de observar e apreender as suas mais pequenas estruturas e fenómenos urbanos espontâneos, como o espaço entre dois edifícios (fendas, intervalos, vazios urbanos), espaços híbridos resultantes de diferentes usos, territórios em espera (ao abandono), etc., e, sobretudo, o comportamento e rituais do público/habitante. Afinal, mais do que de edifícios, a cidade é feita de pessoas e para as pessoas: na relação de medida do corpo humano e do espaço (dimensão visível), mas também na experiência que o espaço promove enquanto elemento estruturador e estruturante da existência humana (dimensão oculta²).

1 Stuhlmacher, M., Kortkenie, R., "The city of small things", ed. by Stichting Parasite Foundation, Rotterdam, 2001

2 Hall, Edward T., "A dimensão oculta", Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1986



MATERIALIZAÇÃO DO VAZIO

Rachel Whiteread > *House*, Londres, 1993.

Quando se propõe falar de espaço, a obra de Rachel Whiteread proporciona uma base de reflexão importante.

O ponto de partida desta artista é o espaço conformado entre limites, o vazio que existe entre o material que lhe dá forma. É esta não matéria, este vazio – o espaço em si – que é utilizado como base para o seu trabalho e que é “materializado” pela artista através de moldes, que utilizam este espaço negativo do objecto ou da arquitectura como produto final.

Ao materializar este espaço contido põem-se em evidência conceitos opostos como o de cheio e vazio, que nos remete para uma reflexão sobre a presença e a ausência. Ao mesmo tempo, é-nos dado a ver o que, normalmente, é imaterial.

Em *House* (1993), uma das suas esculturas mais icónicas (pela qual recebeu o prémio Turner para jovens artistas) Whiteread preenche todo o espaço interior de uma casa Victoriana – que considera um “arquétipo” da casa inglesa - na zona Este de Londres, com betão branco. As paredes exteriores foram posteriormente retiradas, expondo os espaços interiores - convertidos em enormes blocos de betão empilhados - que reflectem o negativo de todos os elementos que o limitavam. São visíveis os pormenores da caixilharia, as lareiras, maçanetas de portas, tomadas eléctricas, papel de parede, etc., que aparecem sob a sua forma em negativo, demonstrando a sua interferência com os “blocos de espaço”. São estes elementos que conformam, conferem tensão e individualizam os diversos espaços, atribuindo-lhes carácter e história.



Rachel Whiteread, *Untitled (Stairs)*, 2001.
Tate Collection.

No entanto, a situação mais desconcertante de todo este processo é, sem dúvida, a inacessibilidade que caracteriza estes blocos gigantes e empilhados de betão branco, que se convertem em “espaços sólidos”, fossilizados. Tornam-se num não espaço - já que todo o seu volume, antes vazio, circulável e vivido, se transforma no seu oposto - sendo-nos apenas mostrados o negativo dos seus limites exteriores. O que vemos converte-se numa memória de espaço, um espaço congelado e, por isso, esvaziado (por cheio) dos seus significados anteriores mas que estimula a nossa imaginação do que foi, do que poderá ainda ser na sua estática presença.

Sem dúvida que este tipo de relação com uma obra de aparência tão simples, não poderia ser pacífica e, poucos meses após a sua execução, o governo da cidade cedeu às pressões vicinais e a “escultura” foi demolida.



Rachel Whiteread, *Water Tower*,
Nova Iorque, 1998.



House, Londres, 1993.

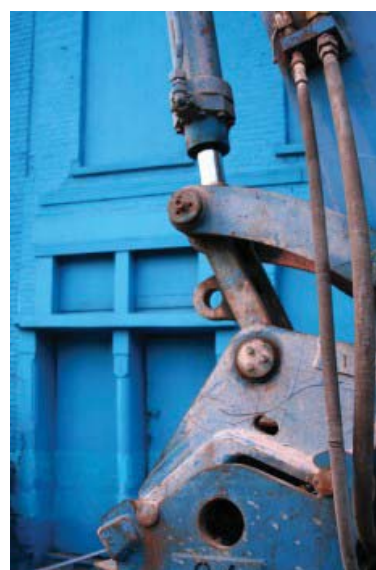


ESPAÇO AO ABANDONO

**Florentijn Hofman > *The Blue House*,
Roterdão, 2005/2006**

Blue House foi uma intervenção artística num conjunto de casas abandonadas, no centro de Roterdão, que se encontravam à espera da sua demolição: o fim anunciado destes edifícios deu ainda lugar, antes do seu desaparecimento, a uma nova vida – a um outro tempo (de visibilidade do abandono). A intervenção foi realizada em 2005, após evacuação dos seus ocupantes-habitantes, pela anunciada demolição que apenas teve lugar em meados de 2006.

Esta acção, para além de tornar visível este lugar do abandono, enfatiza uma certa melancolia relacionada com estes lugares do abandono, através da cor escolhida: o azul. *Kind of Blue*.



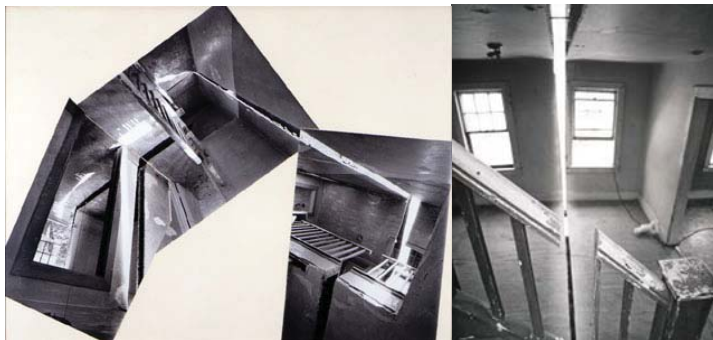
“... a representação dos lugares não nos proporciona apenas uma consciência do espaço visível, mas, porque os lugares estão enredados em ressonâncias temporais, são depósitos de memórias e de derivações simbólicas, que nos conectam a acontecimentos reais e imaginários e que articulam com o passado com temas significantes da actualidade.”

Sérgio Mah, a propósito da exposição de fotografia de Collier Schorr “German Faces”. 31 de Maio a 15 de Agosto, 2010. Museu Colecção Berardo, CCB, Lisboa.

CONSTRUÇÃO DO VAZIO

Gordon Matta-Clark,
Conical Intersect, Paris, 1975

Intervenção realizada num edifício que iria ser demolido em consequência das obras de modernização do Beaubourg devido à construção do Centro Georges Pompidou. Matta-Clark introduziu o vazio correspondente a uma forma cônica que começava numa abertura circular de 4m de diâmetro e atravessava chãos, paredes, tectos e, finalmente o telhado do edifício, proporcionando uma visão através de toda a estrutura.



Gordon Matta-Clark,
Splitting, New Jersey, 1974



ESPAÇO INTERSTICIAL / VAZIO OCUPADO

MORADAVAGA > *Periskope*, Braga, 2009

Muitos espaços com os quais convivemos quotidianamente apresentam um potencial latente que, quando utilizado, pode beneficiar a relação do usuário com o próprio espaço. Um exemplo que se considera paradigmático desta ideia é a peça desenvolvida pelo colectivo Moradavaga para o evento “El Globo de Juan”, realizado no edifício da associação cultural Velha-a-Branca, em Braga.

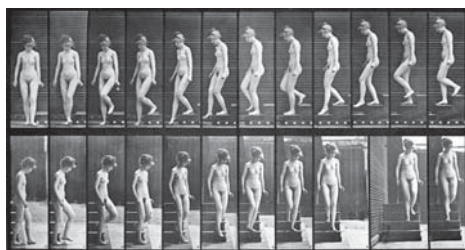
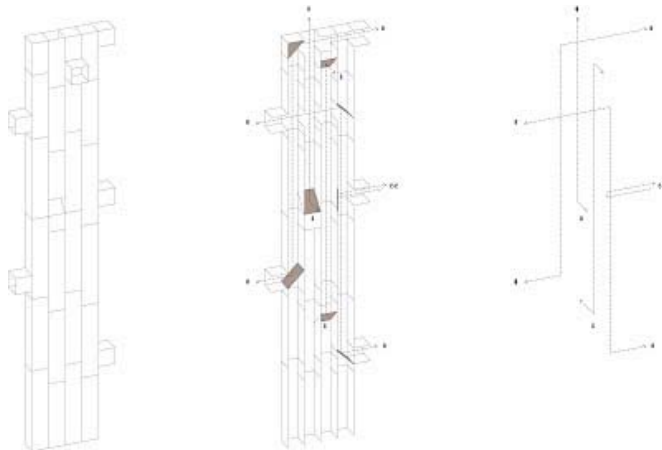
A proposta deste colectivo, à qual chamaram “Periskope”, centrou-se na utilização do vazio entre as escadas (a bomba das escadas) com vista a potenciar a interação entre os utilizadores.



O edifício da associação cultural é uma casa do século XIX no centro antigo de Braga. Tal como em muitos edifícios desta época, a relação entre os diferentes espaços é feita através da escada – que se constitui como um elemento central de todo o edifício - não só pela conexão vertical, inerente a tal elemento, mas também pela disposição dos distintos compartimentos em redor dos patamares da mesma. Assim sendo, a escada assume um papel de elemento de confluência de todos os movimentos internos no edifício. Este carácter é ainda mais enfatizado pela existência de uma clarabóia que ilumina zenitalmente todo o espaço, acentuando o carácter vertical do mesmo.

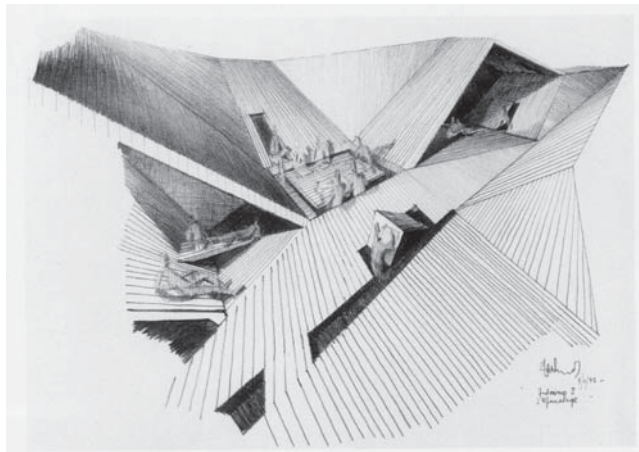
A proposta do colectivo baseou-se na instalação de um volume de cartão paralelepípedo que preenchia verticalmente todo o espaço vazio da bomba de escadas. Neste volume realizaram-se aberturas que, através de um sistema de espelhos, conectavam visualmente distintos pontos da escada. Desta forma, alguém que espreitasse por uma destas aberturas, poderia ver (e comunicar) com outra pessoa posicionada noutra ponto distinto da escada, sem saber no entanto a exacta posição do outro.

O resultado desta instalação foi surpreendente, já que estimulou a interacção do público/participantes do evento que se deparavam com uma situação totalmente inesperada. Ouvia-se muitas vezes a pergunta “em que piso é que estás”, o que denotava uma tentativa de entender o funcionamento do sistema. Desta forma podemos dizer que o “Periskope” adicionou uma nova dimensão ao espaço e potenciou novas formas de utilização e novas leituras do mesmo. O elemento introduzido foi responsável por uma activação do espaço já que adicionou ao espaço – que normalmente possui apenas a função de elemento de conexão física - um conexão visual não linear, já que as diferentes aberturas permitiam a visualização de distintos momentos aleatórios da escada. A estrutura assumiu-se como um elemento performático no espaço.

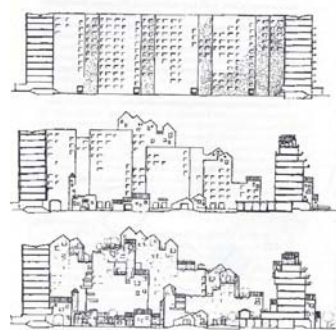


E. Muybridge, *Woman walking downstairs*

Plano oblíquo



Claude Parent, Bienal de Veneza, 1970



Lucien Kroll, Growing-habitats



Schemata Architecture office + Jo Nagasaka

PACO

"PACO is..."

Box of 3m x 3m x 3m cube. And the roof open.

It has the minimum equipments to live in despite of all its size.

We produced it as a conceptual model to imagine a new life style.

house + paco

factory + paco

sea + paco

mountain + paco"

ARQUITECTURAS PARASÍTICAS I

Korteknie&Stuhlmacher > *Parasite Las Palmas*, Roterdão, 2001.

Os “parasitas” desenvolvidos no projecto de investigação “Parasites - The city of the small things” são objectos habitáveis, pensados para se adaptarem a edifícios pré-existentes (edifício-“hospedeiro”) pressupondo uma construção de baixo custo, flexível e móvel.

A ideia lançada pelos arquitectos Korteknie&Stuhlmacher, de Roterdão, num convite feito a jovens arquitectos e estudantes de arquitectura, pretendia explorar as possibilidades técnicas e construtivas, de edifícios de pequena escala (através de tecnologias e materiais inovadores), mas sobretudo reflectir sobre a potencialidade do uso de edifícios inactivos, espaços sobrantes, ao abandono, ou até mesmo espaços inesperados para a construção.

A investigação arquitectónica levada a cabo pela Fundação Stichting Parasite Foundation, fundada pelos promotores deste projecto, explora as vantagens oferecidas pela construção de pequena escala no tecido urbano, promovendo uma “acunpuntura” urbana, ao contrário da *tábula rasa*, procurando encontrar um novo território na cidade para a construção de pequena escala, mais discreta, económica, reutilizável e ecológica.

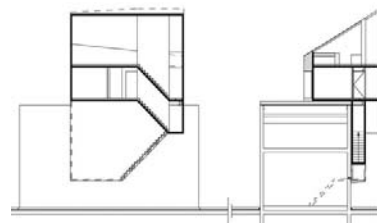
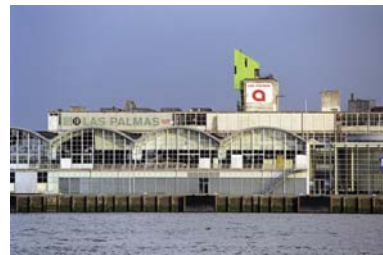
Parasite significa “parasita” mas também “para-sítio”, no sentido de identificar todos os lugares no tecido urbano que não são considerados aptos para a habitação permanente: infraestruturas abandonadas ou edifícios temporariamente disponíveis (inactivos).

Na proposta de apropriação de estruturas pré-existentes, onde já existe um esquema de infraestruturas passíveis de ser aproveitado, ou na construção em lugares inesperados, a



utilização deste tipo de estruturas “parasíticas” permite um espaço novo para o desenvolvimento de propostas estratégicas que possam servir as necessidades de um presente aberto e flexível.

Concebido como um protótipo e, ao mesmo tempo, logotipo tridimensional para a exposição de arquitectura *Parasites* (modelos de estruturas habitáveis, de pequena escala, para sítios não-convencionais), foi “hóspede” de um armazém industrial inactivo no porto de Roterdão, durante a capital europeia da cultura, em 2001.



.....

O acto performativo deste objecto arquitectónico é enfatizado pelo carácter industrial do edifício “hóspede” e da envolvente próxima: um território parcialmente abandonado, inactivo, com características que Ignasi de Sòla-Morales define como de *terrain vague*¹.



epífito, *adj.* Diz-se das plantas que crescem sobre outras, sem, porém, se alimentarem da substância destas.

1 Ignasi de Sòla-Morales, “Territórios”, p.101-105.



Vito Acconci,
Park Up a building, 1996



ARQUITECTURAS PARASÍTICAS II

Héctor Zamora > *Paracaidista*, Cidade do México, 2004

A intervenção de Héctor Zamora para o Museu de Arte Carrillo Gil surge como um momento de sobreposição de uma estrutura provisória que, de forma parasítica, se adoca ao edifício existente do museu. O objectivo da instalação contempla duas vertentes distintas: a primeira prende-se com uma vontade do museu de **atrair a atenção do público** – que muitas vezes ignora a existência do museu ou que se sente “afugentado” pelo seu carácter austero e fechado – pretendendo uma aproximação da arte contemporânea, normalmente contida dentro do museu, ao cidadão; a segunda, relacionada com o pensamento do artista, pretende abordar questões sociais que se prendem com a **apropriação do espaço** para a criação de espaços habitáveis.

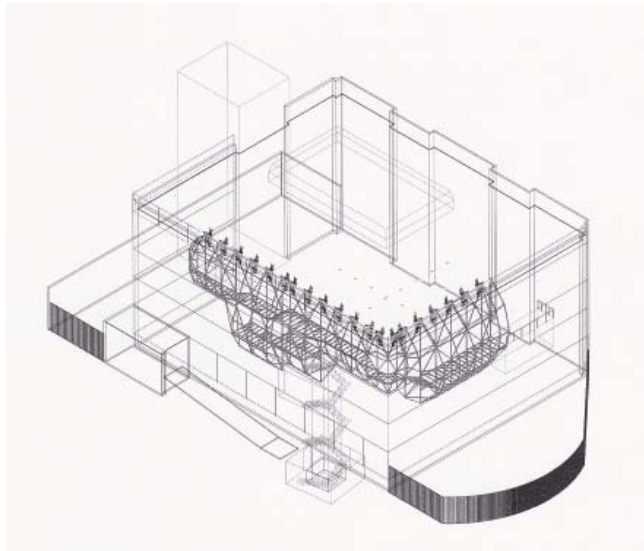
Tal como o exemplo das favelas que colonizam os “morros” de forma parasítica, a intervenção proposta apoia-se num edifício institucional – parte da paisagem urbana “normal” - cobrindo-o e gerando sobre este uma segunda pele. É entre estas duas membranas - a existente do museu e a nova pele - que surge o espaço habitável.

Nesta relação existe, de facto, uma relação de dependência da estrutura de suporte já que há, para além da utilização das paredes exteriores do museu como base de suporte da nova construção, uma relação de dependência dos serviços de água e luz do próprio museu.

A linguagem plástica e técnicas construtivas utilizadas – que suscita relações com a estética das construções ilegais dos bairros de lata – recorre à utilização de materiais de baixo custo e de fácil montagem e desmontagem, que, ao mesmo tempo, é enfatizada de forma propositada.

Autoconstrução como referência.

O “parasita” foi utilizado pelo próprio artista, que a habitou durante os 3 meses de “vida” da obra (experiência do espaço e privatização de um espaço público).



AUTO-CONSTRUÇÃO – PARTICIPAÇÃO E IDENTIDADE.

**Arquitectura Elemental > *Quinta Monroy*, Iquique,
2003/2004.**

“Una de las claves del proyecto fue el trabajo participativo. Se realizaron asambleas para comunicar restricciones del financiamiento, opciones disponibles e incorporar preferencias de los vecinos. Esto derivó en una tipología que recoge rasgos de identidad y responde a las necesidades de las familias involucradas.”

Alexandro Aravena.

O projecto de habitação social *Quinta Monroy*, em Iquique (Chile), do atelier Arquitectura Elemental, incluiu desde o início a participação das famílias no desafio que lhes foi lançado pelo Governo do Chile, parte de um projecto a longo prazo de erradicação da pobreza e de solução do problema da habitação no Chile.

O desafio consistia no desenvolvimento de um conjunto habitacional para 100 famílias que ocupavam há 30 anos um terreno no centro de Iquique (cidade no deserto chileno). Uma das premissas do programa do Governo chileno era evitar a erradicação das famílias para a periferia, apesar do custo do terreno ser três vezes superior ao que a habitação social podia pagar.

A proposta apresentada baseia-se em três operações: desenvolvimento de uma tipologia que permita uma densidade suficientemente elevada para poder pagar o custo do terreno, introdução de um espaço colectivo, partilhado por algumas famílias, entre o espaço público (ruas e passagens) e o espaço privado de cada casa, e integrar a possibilidade de auto-construção em 50% da



Cliente: Governo regional de Tarapacá, Programa Chile-Barrio del Gobierno de Chile.

Arquitectos: Alejandro Aravena, Alfonso Montero, Tomás Cortese, Emilio de la Cerda.

Ano Projecto: 2003.

Ano Construção: 2004.

Tempo de Execução: 9 meses.

Materiais predominantes: Betão armado e tijolo de cimento.

Área terreno: 5000m².

Área construção: 3500m².

área dos conjuntos habitacionais, através de uma construção porosa que permite o crescimento dentro da própria estrutura.

O conjunto habitacional desenvolvido permite e facilita os processos de auto-construção, sendo parte integrante da filosofia do projecto, numa solução de compromisso entre questões de escassos recursos financeiros, do próprio programa de apoio do governo, e de incentivo às famílias para valorização da sua própria habitação. Inverte o problema da desvalorização da habitação social integrando desde a raiz do projecto um conceito de evolutividade da construção: habitação evolutiva.

Dentro do contexto dos processos de apropriação e ocupação do território, a auto-construção surge como ilustração da necessidade de integrar a participação no desenvolvimento de estratégias criativas que possam solucionar não só questões de índole económica (ausência de recursos), mas também questões de integração e de identidade.



One Week, Buster Keaton, 1920.





“Qualquier construcción, se quiera o no, parece una afirmación, una creencia en algo. Pero estas tierras donde todo lo provisorio se hace de una vez para siempre, el empeño por conseguir una figura arreglada o segura, muchas veces es lo que muestra la mayor debilidad.”

Radic, Smiljan, “Frágil Fortuna”, em Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme, 226, julho de 2000, p.100.

LABORATÓRIO . CIDADE EXPERIMENTAL

EXYZT > *Metavilla*, Pavilhão de França - X Bienal de Arquitectura de Veneza, 2006.

Transformação de um espaço de exposição num espaço habitável.



Metavilla-Cozinha



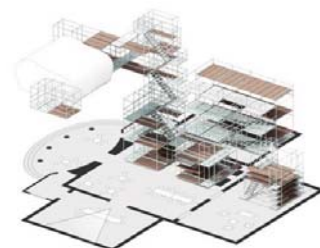
Metavilla-Piscina

Metavilla-Cobertura



Metavilla-Sauna

Metavilla-Hotel



METAVILLA

Document d'Exposition / avril 06



“Alguien me dijo mets-ta-vie-là que quiere decir pon tú vida ahí. A medida que te adentras en el pabellón te encuentras con un cartel que dice: **le pure plaisir d'exister**, el puro placer de existir. Para acercarme a lo que la Metavilla es me pareció adecuado preguntar:

-‘Es una biosfera’ (Franz Wunschel)

-‘Es un pabellón ocupado no un pabellón vivo’ (Sara Muzio)

-‘Es un edificio reutilizado’ (Matthias Rick)

-‘Es un espacio expositivo que se ha transformado en un espacio habitable’ (Alex Römer)

-‘Hay tantos puntos de vista que al final no sé decir que es’ (Ben Russell)

-‘Es una ficción, se encarga de juntar a todas estas personas en un lugar’ (Nicholas Henninger).

(...)A la mañana siguiente, a las 9, Patrick Bouchain estaba limpiando el pabellón. Quiere que el pabellón sea tomado.

Retirándose hace algo de útil. El centro de su discurso radica en saber cuando abandonar el lugar para permitir que el público lo invada.”

Benjamin Foerster Baldenius, “Convertibility”, in “pasajes de arquitectura y crítica”, Noviembre 2006, número 81, p.31-32



Dionisio Gonzalez, fotomontagens, sobreposições sobre auto-construção.



MÁQUINA E MEMÓRIA

OMA > Centro educativo e de congressos, Essen, Zeche Zollverein, 2002-2006.

Em 1928, os arquitectos industriais Fritz Schuupp e Martin Kremmer foram contratados para desenvolver um novo e inovador complexo mineiro tendo em conta a necessidade de realizar uma construção muito rápida mas que, ao mesmo tempo, apresentasse padrões de funcionalidade e alta eficiência e cujo desenho arquitectónico transmitisse um carácter monumental e prestigioso.

Conceberam o Shaft XII de Zollverein como a “mais moderna, mais eficiente e mais bonita mina de carvão do mundo”.¹

A arquitectura converteu-se no símbolo da força e importância da mina que, rapidamente se converteu numa das maiores e mais produtivas do mundo, desenvolvendo um vocabulário completamente novo e independente dos padrões da época, cuja expressão se baseava, originalmente, na estética da máquina – os grandes e imponentes edifícios eram, afinal de contas, enormes contentores de máquinas, que buscavam uma uniformização da parafernália de tubos e mecanismos que as compunham.

Com a intervenção, os processos de produção foram, na sua grande maioria, automatizados funcionando de forma encadeada e contínua. O carvão era trazido à superfície pelos grandes elevadores (que se convertem no símbolo da mina) que o elevavam a 40 metros sobre o nível do chão. A partir deste ponto, a distribuição do carvão, feita através de um extenso sistema de carris e passadeiras, aproveitava a força da gravidade, reduzindo ao mínimo a quantidade de energia despendida no processo de transporte.



1 Wetterbewerb Zollverein World Heritage, ENTWICKLUNGSGESELLSCHAFT ZOLLVEREIN MBH



A paisagem da “superfície” (a maioria da mina situava-se no subsolo num complexo sistema de túneis que chega a atingir os 1000 m de profundidade, onde trabalhavam, no auge da sua produção cerca de 8700 pessoas) era assim dominada pelos grandes edifícios e pelo complexo sistema de transporte do carvão e caracterizava-se pela ausência de pessoas (na superfície trabalhavam apenas cerca de 200 pessoas). A mina era o território da máquina e do carvão, para o espectador exterior.



Zollverein funcionou com alto rendimento durante mais de 50 anos mas, com a perda de importância do Carvão (substituído pelo petróleo e derivados), a mina, aos poucos, foi sendo desactivada até que, já na década de 90, cessou a produção.



Com a classificação de património mundial da UNESCO na primeira década de 2000, inicia-se um processo de reconversão de todo o complexo, com a finalidade de preservar a sua história e, ao mesmo tempo, dotar a enorme estrutura de novos usos, que permitissem a sua conservação.



Rem Koolhaas foi chamado a intervir para criar um conceito para Zollverein que lhe permitisse adaptar-se aos novos requisitos. Para além de desenvolver o plano urbanístico geral, Koolhaas desenvolve, sobretudo, o novo centro educativo e de congressos, localizado na Coalwashing Plant (o edifício onde se fazia a triagem e



separação dos diferentes tipos de carvão). A estratégia desenvolvida parte de um princípio simples: dar os percursos do carvão às pessoas e fazê-las sentir por proximidade, o contacto com o gigantesco e intrincado sistema da maquinaria de todo o complexo.



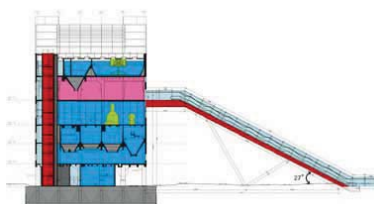
A aproximação e entrada no edifício, tal como acontecia no funcionamento da mina, faz-se através de uma enorme escada mecânica que, apesar de adicionada ao edifício existente, se funde de forma quase simbiótica com as pontes e passadiços circundantes e eleva o público a uma cota superior, introduzindo-o no edifício a um nível superior.



Desde este ponto, o visitante percorre caminhos por entre máquinas e carris, encontrando, ao longo do seu percurso e integradas entre o tecido mecânico existente, todas as novas funções introduzidas (desde lavabos a facetarias e restaurantes, zonas de descanso, loja, centro de informação, área de exposições, etc).



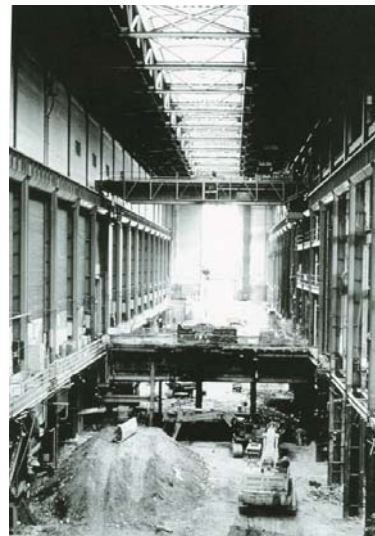
O percurso realizado, à semelhança do realizado pelo carvão, é sempre descendente e conduz o visitante aos pisos inferiores do edifício, e termina de novo ao nível do solo, por onde é realizada a saída. O paralelismo com o carvão é de tal forma utilizado como temática que, os elementos de circulação verticais introduzidos, possuem uma cor e uma iluminação alaranjada que recorda a incandescência do carvão, fazendo uma abordagem poética e muito contemporânea à temática base.



Toda a experiência de percorrer estes meandros das

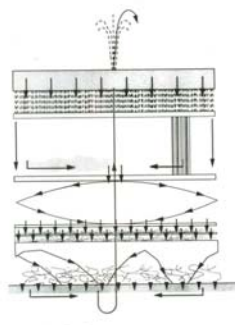


máquinas e de reviver os percursos do carvão produzem uma relação intensa do utilizador com o edifício-máquina atribuindo a todo um percurso um carácter performático no qual o visitante é admitido num mundo interior, quase visceral, de uma imensa máquina de produzir carvão.

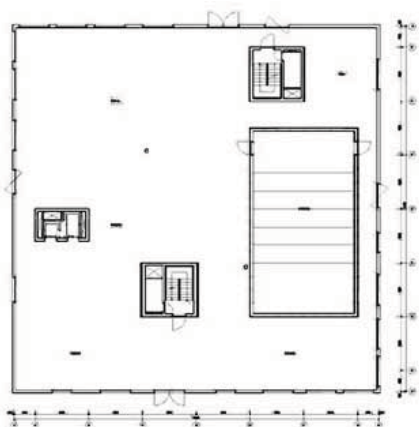


Herzog & de Meuron, *Tate Modern*
Londres, 2000

Reconversão do Bank Power Station em
Museu de Arte Contemporânea.



MVDRDV, *Pavilhão da Holanda*
Hannover, 2000



INTERACÇÃO . ESPAÇO PARTILHADO

SANAA > Zollverein School of Management and Design
Essen, Zollverein, 2002-2006.

Ainda com Zollverein como cenário, a escola de Management & Design de Sanaa apresenta-se como uma referência interessante dentro da temática dos espaços performativos.

Este edifício cúbico, dividido em cinco pisos, propõe, à semelhança de outros do mesmo atelier - como é o caso do Centro de estudos Rolex, em Lauzane, ou do Pavilhão do Vidro, no Museu de Arte de Toledo (Ohio, USA), para nomear alguns – uma concepção espacial assente na partilha e do uso simultâneo do espaço para diversas funções. Os usuários desenvolvem as diferentes actividades em recantos ou dentro de espaços transparentes, partilhando a sua actividade e a sua presença com o restante público/usuário do edifício.

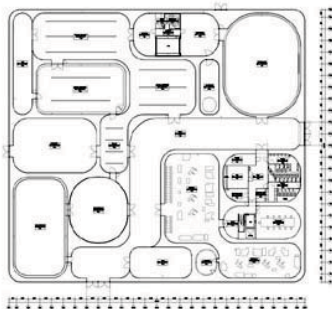
Nos cinco pisos, a amplitude do espaço é cortada apenas pelos três grandes núcleos de betão, que “escondem” as escadas e os núcleos de instalações e que percorrem o edifício verticalmente, dispondo-se de forma assimétrica

dentro da regularidade do espaço quadrado que define de cada piso. Na zona central do piso do rés-do-chão, um grande paralelepípedo de vidro alberga o auditório, podendo contagiar todo o lobby com as actividades que se desenvolvem no seu interior - ao mesmo tempo que beneficia da luz natural que este recebe das grandes janelas que se abrem para o exterior – ou encerrar-se

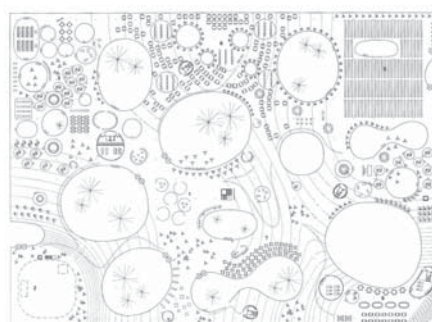
sobre si mesmo, se se fecham as cortinas que correm pelo interior do vidro, adquirindo, deste modo um aspecto quase de elemento de mobiliário.

Ao mesmo tempo, todo o lobby que funciona entre a caixa do auditório e os núcleos, subdivide-se em distintas áreas, sem limites físicos, onde a cafeteira, o espaço de exposições e a zona de recepção encontram o seu lugar de um modo fluido, permitindo que as distintas actividades se contagiem. O mesmo acontece no primeiro e segundos pisos, nos quais o espaço, apenas definido pelas paredes de fachada e pelos três núcleos, permitem que as actividades encontrem o seu lugar de forma quase espontânea (muitas vezes atraídas apenas por uma luz ou uma vista específica que as muitas e generosas janelas propiciam), proporcionando aos utilizadores uma partilha permanente do espaço e das actividades que desenvolvem, privilegiando sempre o contágio e a partilha permanentes dos usuários. Mesmo no terceiro piso, dedicado sobre tudo à administração, esta filosofia é levada a cabo. Todos os compartimentos deste andar são encerrados por grandes superfícies de vidro - alternando-se os espaços interiores com pátios exteriores que perfuram o último piso da cobertura e introduzem luz natural nos espaços centrais da planta – permitindo um contacto visual entre todos os usuários e actividades desenvolvidas. O ultimo piso, é um enorme pátio coberto, perfurado pelos pátios que iluminam o piso inferior, que tem como finalidade a de permitir ser um espaço de reunião e de lazer semi-coberto.

A intensidade de relações e as dinâmicas geradas pela forma como estão concebidas as plantas deste edifício entram em sintonia com o propósito da própria escola, que visa ser um “ninho” de criatividade e de troca de experiências, privilegiando o “contágio” entre as distintas actividades e usuários.



Pavilhão do Vidro, Museu de Arte de Toledo



Rolex Learning Center, Lausanne, 2010.



“ (...) tenemos diferentes “actitudes” u orientaciones hacia las “mismas” cosas. (...) una misma cosa puede cambiar según nuestra propia actitud. (...) la actitud juega un papel mucho más importante de lo que creíamos. (...) nuestra actitud no solo induce una apariencia más o menos agradable de las cosas, sino que indice directamente en el fenómeno. Incluso se puede decir que no tiene sentido hablar de fenómenos independientemente de una actitud. Por lo tanto, el realismo ingenuo es víctima de un error básico y fundamental, al creer que, a priori, el mundo es similar para todos.”

Norberg-Schulz, Christian, “Intenciones en Arquitectura”, Gustavo Gili, Barcelona, 1979



Sem Título, 2010
Cláudia Pim

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Ardenne**, Paul, *Contemporary Practices: art as experience*, Ed. Dis Voir, Paris, ?.
- Bachelard**, Gaston, *A poética do espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 2003.
- Braudillard**, Jean, *Simulacros e Simulação*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1981.
- Feireiss**, Kristin, *The Zollverein School of Managment and Design*, Essen Germany, Prestel, Berlim, 2006.
- Frank**, Robert, *Hold still – Keep going*, Scalo, Zurique, 2001.
- Galofaro**, Luca, *Artscapes - El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Land&ScapeSeries, Editorial Gustavo Gili, sa, Barcelona, 2003.
- Hall**, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1986.
- Matta-Clark**, Gordon, *Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, Madrid, 2006.
- Moles**, Abraham, *Labyrinthes du Vécu: l'espace: matière d'actions*, Librairie des Meridiens, Paris, 1982.
- Munari**, Bruno, *Nella notte buia*, Corraini editore, Mantova, 2005.
- Norberg-Schulz**, Christian, *Intenciones en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- Lefebvre**, Henri, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974.
- Pallasmaa**, Juhani, *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006.
- Pallasmaa**, Juhani, *The thinking hand. Existencial and embodied wisdom in architecture*, ADPrimers, Wiley, 2009.
- Saldarriaga**, Albertos Soa, *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad*, Villegas Editores SA, Universidad Nacional de Colombia, 2002
- Solà-Morales**, Ignasi de, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Read**, Alan, *Architecturally Speaking: practices of art, architecture and the everyday*, 1st ed. London, Ed. Routledge, 2000.
- Teyssot**, Georges, *Da teoria de arquitetura: doze ensaios*, Edições 70 e eldlarq Editorial do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Lisboa, 2010.
- Wolf**, Michael, *Hong-Kong: Front door / Back door*, Thames and Hudson, Londres, 2005.
- Wodiczko**, Krysztof, *Critical Vehicles*, MIT press, Cambridge, MAssachusetts, 1999
- Zumthor**, Peter, *Thinking Architecture*, 2nd ed. Birkhäuser, Basel, 2006.

Daidalos 67. *Positions in Space*. Berlim. 1998.

Daidalos 54. *Migrations*. Berlim. 1994.

Laboratorio Gran Via, ed. Ábalos, Iñaki, Fundación Telefónica, Madrid, 2010.

El Croquis 134-135, *OMA Rem Koolhaas*, Madrid, 2007.

El Croquis 139, *SANAA Kazuyo Sejima + Ryue Nishisawa*, Madrid, 2008.

Fisuras de la cultura contemporánea 15, *Desviaciones*, Madrid, 2009.

JA – Jornal dos Arquitectos 226, *Illegal*, Lisboa, Março 2007.

Lisboa capital do nada, Marvilla 2001: criar, debater, intervir no espaço público, Ed. Extra-muros, Lisboa, 2007.

Margens e Confluências - *Um olhar contemporâneo sobre as artes*, Esap/Guimarães, Dez.2004

Mèlich, Glória, *Entre*, in Quaderns 226, *Lo intimo/ The intimate*, Ed. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2000.

OASE#67, *Dutch Architecture 2005*, NAI Publishers, Rotterdam, 2005.

Pallasmaa, Juhani, *Hapticidad y tiempo. Notas acerca de la Arquitectura Frágil*, in Pasajes, *Arquitectura y Crítica*, Año 3, Nº30, Outubro de 2001.

Pasajes de arquitectura y crítica, 81, ed. América Ibérica, Nov.2006.

Presente y Futuro, Arquitectura nas Cidades, *XIX Congresso UIA*, Barcelona, 1996.

PROTOTIPO#007, *Semanário de Arquitectura Prototipo 01 – Cidade em Performance*, Agosto 2002.

Quaderns 222, *Dynamic Time – (In)formal order: (Un)disciplined trajectories*, Ed. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1999.

Quaderns 224, *Fleeting Time, Precarious Time – (Flashes)*, Ed. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1999.

Revista NU 21, *Marginalidades*, Coimbra, Outubro 2004.

The city of the small things, Stichting Parasite Foundation, Rotterdam, 2001.

Space Craft – Fleeting Architecture and Hideouts, ed. Klanten, Robert / Feireiss, LukasSpace, Die Gestalten Verlag, Berlim, 2007.

Wettebewerbe Zollverein World Heritage, *ENTWICKLUNGSGESELLSCHAFT ZOLLVEREIN MBH*, ISBN978-3-9812633-0-5

ARTIGOS INTERNET

Jones, Rebecca, Pozzi, Nathalie, *The performative space: the loose boundary of architecture*.
(<http://www.epifanio.eu/nr11/eng/PERFORMATIVE.html>)

Johannesen, Hanne-Louise, *Performative space: architecture beyond media?*
(http://www.staff.hum.ku.dk/hanlou/publikationer/research_hl_ankara.pdf)

