













## RESUMO

A contemporaneidade e seus consequentes fluxos e mutações reflectem-se em todos os domínios, incluindo no da arquitectura. São emergentes as circulações, sejam elas de pessoas, de objectos ou informações. É complexa a rede de deslocamentos sistemáticos, própria do fenómeno da chamada globalização.

Logo, a cidade contemporânea surge como um conjunto de campos fluídos, povoados por múltiplos objectos arquitectónicos, sensações, imagens e estranhos e caóticos pólos de atracção.

É motivação da actualidade que a arquitectura incorpore estes deslocamentos, rompendo com os seus paradigmas convencionais, o que resultaria numa configuração não estática da paisagem definida pela sua complexidade e multiplicidade. Destacar-se-ia uma dialéctica entre o indivíduo e a obra. Destacar-se-ia o indivíduo e suas acções, como atitudes sensíveis e reactivas. Valorizar-se-ia o indivíduo, não apenas pela definição de um espaço mais aproximado dos cuidados ergonómicos, mas procurando as suas dimensões sensíveis, perceptivas e reactivas.

Uma vez reconhecidas as necessidades de uma arquitectura mais sensível às frequentes alterações do mundo contemporâneo, vem esta dissertação procurar o trabalho do artista dinamarquês Olafur Eliasson como motivação para um melhor enquadramento da arquitectura na contemporaneidade.

Estão, obviamente, presentes questões fenomenológicas no centro da discussão, a relação entre objecto e observador, a presença do indivíduo no espaço e a corporização do espaço.

É, por isso, objectivo desta reflexão ser registo das mutações contemporâneas, numa época cuja tendência experimental pretende fundir campos específicos da arte e das ciências, sejam elas humanas ou exactas.

Será importante reposicionar o campo da arquitectura na realidade contemporânea, avaliar a superação dos seus limites disciplinares e as suas contaminações.



## ABSTRACT

Contemporaneity and its subsequent flows and mutations are reflected in all domains, including architecture. Circulations emerge, be it from people, objects or information even. The network of systematic displacements is complex and constitutes a very particular characteristic of the phenomenon which we call globalization.

Therefore, the contemporary city thus arises as a set of fluid areas, inhabited by multiple architectural objects, sensations, images and weird and chaotic poles of attraction.

To question contemporaneity is perhaps but a mere search for the frontiers which originate its diversity, displacements and, often, their paradoxology.

A current motivation desires the incorporation of these displacements by architecture, breaking with the its own conventional paradigms, which would originate a non static configuration of the landscape defined by its complexity and multiplicity. A dialectic between the individual and the work would then stand out. The individual and its actions would also stand out, as sensitive and reactive attitudes. The individual would be valued, not just by the definition of a space more approximate to the ergonomic care, but also by searching for its sensitive, perceptive and reactive dimensions.

Upon acknowledging the need of an architecture which is more sensitive to the frequent changes of our contemporary world, this dissertation aims to seek the work produced by the Danish artist, Olafur Eliasson, as a motivation for a better framing of architecture in contemporaneity.

Obviously, at the heart of this discussion we shall find phenomenological issues, the relationship between the object and observer, the presence of the individual and the embodiment of the space. For this reason, the purpose of this reflection is to record the contemporary mutations, at a time when their experimental tendencies aim to fuse specific fields of arts and sciences, both human and exact.

It shall be important to reposition the field of architecture within contemporary reality, to assess the overcoming of its disciplinary limitations, as well as its contaminations.

RESUMO / ABSTRACT

ÍNDICE

17    **INTRODUÇÃO**    enquadramento, motivação, metodologia

25    **OLAFUR ELIASSON:** uma breve apresentação

31    **CAPÍTULO 1 - PROCURA DE UMA DEFINIÇÃO DE CONTEMPORANEIDADE**

34    **1 ESPAÇO E MATÉRIA**

45    **2 INDIVÍDUO E CORPO**

59    **3 PERCEPÇÃO E MEMÓRIA**

73    **4 ORIENTAÇÃO E TEMPORALIDADE**

85    **CAPÍTULO 2 - CONSIDERAÇÕES SOBRE ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA**

95    **2.1 PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS**

99    **1 INDIVÍDUO NA PAISAGEM**

*Hirshhorn Museum and Sculpture Garden's Project*, Olafur Eliasson

*Your Rainbow Panorama*, Olafur Eliasson

*Your Invisible House*, Olafur Eliasson

101    **2 EXPERIMENTAR NO TEMPO**

*Pavilhão Serpentine Gallery 2007*, Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen

105    **3 CRUZAMENTO DE LAYERS TEMPORAIS**

*High Line*, Diller Scofidio & Renfro

107    **4 SENTIDO HÁPTICO**

*Termas de Vals*, Peter Zumthor

109    **5 SENTIR A MEMÓRIA**

*Museu Judaico*, Daniel Libeskind

111    **6 NATUREZA E TECNOLOGIA**

*Tower of Winds*, Toyo Ito

*Sound Houses*, Morten Kaels

*Your Wave Is*, Olafur Eliasson



113 2.2 AFINIDADES E CONTAMINAÇÕES

117 *Your Sun Machine*, Olafur Eliasson  
*Igreja da Luz*, Tadao Ando

119 *The Ice Pavilion*, Olafur Eliasson  
*Krakow Ice Garden*, Michael van Valkenburgh

121 *Your Now is My Surroundings*, Olafur Eliasson  
*Fachada do Centro Cultural Contemporâneo de Barcelona*, Albert Viaplana e Hélio Piñon

123 *Colour Spectrum Kaleidoscope*, Olafur Eliasson  
*Galerias Lafayette*, Jean Nouvel

125 *Thoka*, Olafur Eliasson  
*Kunsthaus Bregenz*, Peter Zumthor

127 *Reimagine*, Olafur Eliasson  
*Museu da Cidade de Cassino*, Steven Holl

129 *Your Spiral View*, Olafur Eliasson  
*Glass Pavilion*, Bruno Taut

131 *5 Dimensional Pavilion*, Olafur Eliasson  
*Estádio Olímpico de Pequim*, Herzog & De Meuron

133 *The Mediated Motion*, Olafur Eliasson  
*Museu da Madeira*, Tadao Ando

135 *Your Natural Denudation Inverted*, Olafur Eliasson  
*Termas de Vals*, Peter Zumthor

137 *Moss Wall*, Olafur Eliasson  
*Fachada Caixa Fórum*, Herzog & De Meuron

139 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Os fluxos da vitalidade continuarão a correr, talvez menos determinados, enquanto sonharmos possíveis aberturas.*

Rui Braz Afonso

## INTRODUÇÃO

### *enquadramento*

O presente estudo surge como registo de motivações do espaço contemporâneo, com a sorte ou o desalento de se expressar numa época de crise de valores, onde o paradigma de contemporaneidade se define na mobilidade e fluxo de informações, pessoas e mercadorias, que parecem contrariar a lógica da identidade.

A contemporaneidade aparece como espaço complexo para as suas fronteiras, deslocações e, se quisermos limites, comunicarem entre si.

As cidades de hoje albergam uma diversidade de lugares e dinâmicas, uma diversidade de valores e significados que se traduzem numa vitalidade e permanente *abertura* conceptual.

As cidades de hoje são fluídas e fugazes, são o instante, a sensação, o momento. E é nesta complexidade ou multiplicidade que surge a necessidade de melhor estudar a relação entre *espaço* e *tempo*, colocando a experiência humana como pulsar entre estas duas dimensões. O indivíduo define-se na sua experiência corpórea no espaço, assim como, o espaço se configura na interacção do indivíduo.

É motivação da actualidade procurar uma realidade que melhor se coadune com uma paisagem não estática e um deslocamento sempre mutável. Além de que o espaço dito físico enquanto recipiente é estanque e limita a *alma* do lugar.

Vem esta dissertação procurar uma melhor definição sobre o *espaço* e *corpo* contemporâneos revendo-se nas questões materiais e do imaterial, do espaço *físico* e do espaço *vivido*. Como tal, pretende-se destacar o indivíduo e suas acções, como atitudes sensíveis e reactivas. Estudar o espaço de acordo com as suas dimensões perceptivas e reflexivas.

O artista dinamarquês Olafur Eliasson surge neste contexto como mote ou motivação para a reflexão, sustentado com uma obra que muito tem de arquitectura. Aliás, a realidade contemporânea aparece na superação destes limites disciplinares, explorando as suas afinidades e contaminações, como iremos concluir. Como diria Gilles Deleuze, “*O que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas, nunca são as descendências, mas os contágios, as epidemias, o vento.*”<sup>01</sup>

Olafur Eliasson passeia-nos pelas filosofias existencialistas e pelas questões da fenomenologia. Onde espaço não é matemático, não se traduz exacto ou numa medida. Juhani Pallasmaa, citando Aulis Blomstedt, explica que “*Más importante que la destreza para soñar espacios es la capacidad del arquitecto para imaginar situaciones humanas.*”<sup>02</sup> E neste campo, a arquitectura tem certamente perdido qualidades ou prioridades. Reconhece-se, por isso, neste estudo a importância da análise da obra de Olafur Eliasson, como uma espécie de *vento* ou *ares* que reclamam quais devem ser as premissas da arquitectura contemporânea.

01 Expressão de Gilles Deleuze citada em entrevista a Marcus Cruz para a Nexus 00. p.82

02 *El Croquis* n.108: p.9.



## motivação

O presente estudo serve como testemunho de um tempo muito próprio: o *tempo de gritar*.

Se já seria evidente que com o avanço natural da tecnologia, a arquitectura tornar-se-ia elemento completamente absorvido pelas trocas fugazes e instantâneas, o contexto agrava-se com a perda da sensibilidade do arquitecto do Movimento do Moderno, que exclui a sensibilidade do ser humano e do espaço.

Parte-se à procura de uma definição de contemporaneidade, numa época de aceleração e fragmentação extremas que dificulta qualquer categorização. Aliás, é na riqueza que a multiplicidade traz ao campo disciplinar que se descobre a sua verdadeira identidade.

Será, por isso, objectivo deste estudo tentar compreender as mutações e contaminações próprias do seu tempo, assim como, fazer uma aproximação a domínios específicos e contundentes da arquitectura que nos ajudem a entender as suas dinâmicas mais emergentes, entre eles: uma abordagem a *Espaço e Matéria*; a *Indivíduo e Corpo*; *Percepção e Memória*; a *Orientação e Temporalidade*.

Através do registo e confronto de vários testemunhos de áreas interdisciplinares, no campo das artes e ciências humanas, pretende-se uma postura mais nítida e coerente destes temas, que parecem cada vez menos passíveis de se dissociar.

É neste contexto que surge o interesse pelos escritos de Maurice Merleau-Ponty, Henri Lefebvre, Henri Bergson, Juhani Pallasma, Yu-Fu Tuan, entre outros, e pela vasta obra artística e escrita de Olafur Eliasson. Uma recolha de diferentes estudos propiciará uma procura mais responsável, interdisciplinar e mais coerente com a realidade actual, estando na base da procura uma harmoniosa integração das qualidades sensitivas, plásticas e reactivas na arquitectura.

## metodologia

A presente dissertação procura reposicionar o campo disciplinar da arquitectura numa realidade em constante movimento e ainda indefinível, a chamada *contemporânea*. Por forma a garantir uma maior eficácia ou rigor, o estudo divide-se em duas partes bastantes distintas: o Capítulo 1 – *Procura de uma definição de Contemporaneidade* e o Capítulo 2 – *Considerações sobre Arquitectura Contemporânea*.

O primeiro capítulo, antecedido por uma breve apresentação do artista Olafur Eliasson, funda-se numa pesquisa de cariz teórico, desde a arquitectura e arte às ciências sociais, que posteriormente vem enriquecer e suportar uma análise das ditas práticas contemporâneas.

O Capítulo 1 - *Procura de uma definição de Contemporaneidade* divide-se em quatro partes: 1 *Espaço e Matéria*; 2 *Indivíduo e Corpo*; 3 *Percepção e Memória*; 4 *Orientação e Temporalidade*.

Não se pretende reduzir contemporaneidade a quatro temas ou conceitos, mas sim testar os limites que melhor favorecem o campo disciplinar da arquitectura. Serão, ainda, pontualmente apontadas obras de Olafur Eliasson, para melhor compreender as questões desenvolvidas, e por forma a justificar a amplitude e enorme contributo

de todo o seu trabalho.

*Espaço e Matéria* aparece como uma reunião de testemunhos que concilia a dimensão objectiva e a perspectiva imaterial do espaço. Como tal, contraria a tendência positivista e objectividade do final do século XIX, a convenção do espaço *euclidiano*, hermético e a configuração do espaço *heideggeriana*. Pretende exaltar a intencionalidade dos fenómenos humanos, valorizar a subjectividade do corpo e o espaço *vivido*. Defende-se o espaço enquanto produtor e produto de acções e interacções, que lhe garantem uma multiplicidade e incrível ausência de limites.

*Indivíduo e Corpo* debruça-se na relação que o corpo estabelece com o espaço, evidenciando a importância do chamado *espaço vivido* ou *espaço corporizado*. Procura definir o *corpo* enquanto mediador entre a realidade objectiva e imaterial, enquanto mecanismo-síntese do pensamento de Gaston Bachelard: “*Sou o espaço onde estou.*” Aclama-se a importância da experimentação e interacção do indivíduo, como veículo de acções e consequente co-produtor de espaço.

*Percepção e Memória* foca-se inteiramente na subjectividade da experimentação e interacção do indivíduo. São desenvolvidos os valores sinestésicos e a importância dos mais que cinco sentidos do ser humano. Defende-se a vivência como experiência multissensorial, de forma tão importante quanto os valores e signos da memória. Além de o corpo ser catalisador de factores externos através dos sentidos, incorpora subconscientemente as convenções e visões pré-moldadas por um passado ou identidade. São exploradas a multiplicidade de abordagens e perspectivas, tornando o posicionamento mental do indivíduo em factor activo e expressivo no espaço.

*Orientação e Temporalidade* vem sublinhar a importância da quarta dimensão na configuração do espaço. O fenómeno *movimento* terá de ser incorporado na realidade contemporânea, revendo-se numa perspectiva dinâmica da arquitectura. O poder do movimento, do tempo e da velocidade definem um espaço que se *dobra e desdobra* e que implode na orientação e individualidade do sujeito. A orientação revela-se, assim, essencial nesta procura de definição, já que seja da forma mais pragmática e física à mais subjectiva, vem determinar o deslocamento e a resposta do indivíduo ao ambiente que o envolve.

Uma vez apresentados estes domínios, surge o Capítulo 2 – *Considerações sobre Arquitectura Contemporânea* como testemunho das questões colocados e análise de algumas práticas que nos parecem pertinentes. O espaço contemporâneo de fronteiras indefinidas é bastante fértil para o aparecimento de novas configurações e morfologias arquitectónicas.

Dever-se-á procurar no Capítulo 1, o suporte necessário à análise do contexto arquitectónico, para que no próximo sejam registadas as diferentes trajectórias que o campo disciplinar tem sofrido. Optou-se por dividir o Capítulo 2 em dois subcapítulos: 2.1 Práticas Contemporâneas e 2.2 Afinidades e Contaminações.

*Práticas Contemporâneas* regista as diversas e divergentes premissas conceptuais das práticas actuais.

Primeiramente, apresenta-se dois projectos de Olafur Eliasson que incidem sob o *indivíduo na paisagem*. Têm como objectivo explorar a inserção do corpo na paisagem.

De seguida, *experimental no tempo*, expõe o pavilhão desenhado para a Serpentine Gallery do mesmo autor, reflectindo sobre o que poderá ser a materialização da carga

temporal na arquitectura.

*High Line* surge de imediato como resultado, bastante interessante, de um *cruzamento de layers temporais*. Define-se como experiência arquitectónica absolutamente aberta e flexível à readaptação e apropriação das necessidades contemporâneas e futuras.

Projecto essencial na valorização do *sentido háptico* e imaterial é nos Alpes e projectado por Peter Zumthor. A extrema importância que o arquitecto confere a toda uma ambiência de sensações, persuade o indivíduo a envolver-se como se de parte integrante da natureza se tratasse.

Já, Daniel Libeskind materializa toda uma narrativa de memórias no Museu Judaico, neste caso exaltando os valores da história. Coloca o indivíduo numa posição central de situações espaciais ambíguas que o fazem incorporar e *sentir a memória*.

Por fim, e enquadrados no tema *natureza e tecnologia*, surgem projectos de natureza reactiva e interactiva, tais como a *Wind Tower*, *Sound Houses* e *Your Wave Is*. São reflexo imediato de uma ambiência e condições meteorológicas. Aparecem como mecanismos ou estruturas, que de forma extremamente estimulante, interagem com a natureza e com o indivíduo, e se inserem no que poderá ser uma arquitectura mais reactiva.

O último subcapítulo com o nome de *Afinidades e Contaminações* é testemunho de uma dissolução de limites disciplinares entre as artes, as ciências e a arquitectura. Tem destaque a obra fortíssima do artista Olafur Eliasson, pela sua pluralidade na discussão, e contribuição activa no repensamento das regras arquitectónicas.

Projectos de Tadao Ando, Michael ValkenBurgh, Alberto Viaplana e Hélio Piñon, Jean Nouvel, Peter Zumthor, Steven Holl, Bruno Taut e Herzog & De Meuron, associados comparativamente a obras de Olafur Eliasson, afirmam a pertinência das afinidades e contaminações entre a arte e a arquitectura. Verifica-se que os limites de actuação não são estanques, ambos são afectados pelos valores sociais e culturais e procuram a mesma resposta ao processo da contemporaneidade.



## OLAFUR ELIASSON: uma breve apresentação

Olafur Eliasson nasceu em Copenhaga, na Dinamarca, em 1967.

Cresceu na mesma cidade, mas passou um grande período da sua infância na Islândia, de onde os seus pais são naturais. Frequentou a Royal Danish Art Academy de 1989 a 1995, e actualmente, divide-se entre Copenhaga e Berlim, cidade onde mora e onde tem o estúdio Olafur Eliasson, um grande escritório para trabalhar as suas obras.

É, inclusive, neste estúdio que realiza palestras, debates e seminários, em paralelo com a sua actividade prática. Olafur Eliasson é ainda, desde Outubro de 2008, professor na Universität der Künste, em Berlim, no departamento Institut für Raumexperience.

O seu estúdio em Berlim, numa antiga fábrica de cerveja em Prenzlauer Berg desde Agosto de 2008, emprega cerca de 35 pessoas, com formações na área da arte, arquitectura, historiadores de arte, carpinteiros e serralheiros. Tem dois pisos para o espaço de trabalho ou de produção de arte e para a oficina de metal; um outro, para o espaço administrativo, para o departamento de publicações e arquivo, para os arquitectos e engenheiros; e o quarto, para a academia de arte.

Olafur Eliasson, no seu processo de produção, colabora com profissionais de diversas áreas, desde artistas, curadores, cientistas naturais, matemáticos, engenheiros, urbanistas e arquitectos, trabalhando numa mútua troca de informação e conhecimento.

Olafur Eliasson vem de um ambiente artístico dos anos 80, na Dinamarca, com interesse pela pintura neo-expressionista, pelo objecto desmaterializado e por uma consciência de mercado e produção. Torna-se parte de uma tendência internacional preocupada com os fenómenos visuais e da percepção, a par de Robert Irwin, James Turrell, Gordon Matta-Clark, entre outros. Este quadro de artistas é bastante influenciado pela filosofia da fenomenologia e o funcionamento da consciência, teorizado pelo filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938) e pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), pela centralidade do corpo na construção de *espaço* e de *tempo*.

A arte do estúdio Olafur Eliasson é bastante democrática, inclui de forma bastante abrangente todo um público, pelo incentivo à participação e envolvimento nas suas experiências.

Representou em 2003, a Dinamarca na 50ª Bienal de Veneza com *The Blind Pavilion*, seguido por *The Weather Project* na Tate Modern em Londres, onde instalou um sol gigantesco artificial, atraindo mais de 2,2 milhões de visitantes.

Em 2007, realizou a primeira retrospectiva no San Francisco Museum of Modern Art, Olafur Eliasson: *Take Your Time*, e conseguiu instalar alguns ícones em Nova Iorque, da qual *New York City Waterfalls* é exemplo.

Estes são apenas alguns exemplos das exposições e projectos que o consagraram no seio da arte e o tornaram um dos favoritos dos críticos. É, sem dúvida, um dos principais artistas da arte contemporânea internacional e a sua obra tem sido objecto



de extensos artigos e ensaios. São imensos os livros, monografias e artigos publicados. Aliás, Olafur Eliasson é ele próprio também um escritor activo e publica ensaios sobre a sua própria obra. Fundou, inclusive, a sua própria editora no estúdio em Berlim.

A relação biográfica que mantém com a Islândia é muitas vezes comentada pelos críticos, pelo facto de a presença da natureza ser uma presença essencial na sua obra. Estão constantemente presentes materiais provenientes da natureza, assim como, construções confiadas nas ciências naturais. O recurso ao elemento água, seja em forma de gelo, nevoeiro ou chuva, o recurso ao verde, ao vento e à luz são recorrentes, numa espécie de união entre natureza e artífice. Recontextualiza, muitas das vezes, elementos naturais na procura de uma circunstância inteiramente nova, convidando o espectador a reposicionar-se numa nova consciência de *tempo e lugar*.

As suas obras são indiscutivelmente sensuais, provocam a reacção do indivíduo, da forma mais ilusória e inteiramente sensorial. Incentiva a atitude crítica do visitante em relação aos processos normativos da percepção, oferecendo aos mesmos o estímulo e a oportunidade para a imaginação.<sup>03</sup>

É uma obra *aberta*, pelo que apenas se conclui com o contributo da interacção de um individual ou colectivo, à semelhança da prática da arquitectura. É uma obra aberta à experiência, à interpretação, é uma obra aberta ao “*you*”. É, de facto, uma obra para cada um dos que a visita e experimenta.

03 Madelein Grynsztein em *Your entanglements: Olafur Eliasson, the museum and consumer culture* para o *Take Your Time: Olafur Eliasson*, no Museu de Arte Moderna de S. Francisco. p.17



## 1. PROCURA DE UMA DEFINIÇÃO DE CONTEMPORANEIDADE

O entendimento da contemporaneidade pressupõe o conhecimento *à priori* dos mecanismos responsáveis pelo desencadeamento das alterações que romperam, ou em alguns casos, deram continuidade ao ciclo antecedente.

A revolução dos transportes, de final do século XIX até meados do século XX, assim como a revolução das telecomunicações e a imposição do recente modelo económico de globalização, que tiveram lugar nas últimas duas décadas do século XX e na primeira de XXI, protagonizaram o principal papel na drástica mudança da sociedade.

A velocidade dos acontecimentos diários aumenta e imprime uma lógica de instantâneo a todas as acções. Cada vez mais, o avanço tecnológico e a sua acelerada adaptação ao quotidiano citadino, representam a implantação de uma inovadora realidade fundamentada no desenvolvimento da cibernética e do espaço virtual.

De acordo com Paul Virilio, a velocidade das comunicações vieram substituir as deslocações físicas, uma vez que propõem abolir o *espaço-tempo* de viagem entre o próximo e o longínquo. Na sua opinião, estamos perante uma inversão nas práticas sociais, capaz de alterar o rumo de convivência nos centros urbanos. A aproximação do longínquo afasta paradoxalmente o próximo e este afastamento, por sua vez, dá origem à valorização do indivíduo isolado.

Os efeitos causados por estas transformações marcam um novo ciclo na evolução das cidades, o da *Sobremodernidade*, como designa Marc Augé em *Não Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. É daí que emergem as três figuras de excesso que determinam, segundo este autor, a Era Contemporânea: *a aceleração do tempo* (superabundância factual), *a aceleração do espaço* (superabundância espacial) e *a superabundância das referências individuais*.<sup>04</sup>

As mutações da cultura contemporânea, como o acesso imediato à informação, à cultura e às imagens de todo o mundo, ou a generalização dos métodos de trabalho e consequentes modos de vida, potencializam a generalização da diversidade, genericamente designada por Rem Koolhaas como uma *manta*<sup>05</sup> de retalhos.

Perante as metamorfoses sociais, as constantes alterações económicas e as revoluções tecnológicas que marcam a actualidade, há que reflectir sobre o que caracteriza a cultura contemporânea. Será a *Contemporaneidade* um período demasiado recente para ser teorizado?

Procura-se entender o pensamento, que na contemporaneidade, se enraíza em deslocções indefinidas, em diferentes valores para o corpo, o gesto e a linguagem. É na riqueza deste tecido ou “espaço bruto” de espaços de individuação, instantaneamente dissipados pela rede complexa de limites e fronteiras, e de deslocamentos permanentes que a Contemporaneidade se expressa.

O presente estudo surge, neste contexto, como registo das tais mutações e contaminações e como registo dos deslocamentos emergentes, não querendo arriscar numa precipitada teorização. Pretende “abrir portas”, protagonizar uma “procura”, ao invés de se reduzir a uma definição.

Como tal, dividimos o presente capítulo em quatro subtemas que melhor contribuem, nesta procura, para o entendimento dos limites e práticas contemporâneas na arquitectura, entre eles: 1 *Espaço e Matéria*; 2 *Indivíduo e Corpo*; 3 *Percepção e Memória*; 4 *Orientação e Temporalidade*.

<sup>04</sup> Marc Augé em Não Lugares. Introdução a uma antropologia da Sobremodernidade. p.24.

<sup>05</sup> Expressão utilizada por Rem Koolhaas em Cidade Genérica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006, p.55.

ESPAÇO E MATÉRIA

*El espacio no se reduce a las relaciones geométricas que fijamos como si, limitados al simple papel de espectadores curiosos e científicos, nos encontrásemos fuera del espacio. Vivimos y actuamos dentro del espacio u en él se desarrollan tanto nuestra vida personal como la vida colectiva de la humanidad.*

Friedrich Bollnow

## 1. PROCURA DE UMA DEFINIÇÃO DE CONTEMPORANEIDADE

### ESPAÇO E MATÉRIA

*Espaço e Matéria* pretende definir o que entendemos por espaço, compreender as suas mutações e fluxos, cada vez mais urgentes na arquitectura contemporânea, por oposição à convenção do espaço puro e hermético.

As ciências humanas, no fim do século XIX, desenvolviam-se sob uma tendência positivista, segundo o modelo das ciências da natureza, cujo critério de objectividade eliminava a interferência de aspectos subjectivos da análise, considerados não científicos. “Confinava-se a verdade no domínio das ciências exactas, tudo se passando como se a racionalização científica só pudesse tematizar o objecto negligenciando os sujeitos existentes, como se o estabelecimento das verdades objectivas deixasse a liberdade humana ainda mais desamparada em suas escolhas e em suas condutas”, acrescenta Vera Pallamin, citando Dartigues. (Pallamin, 2006: p.11)

Contudo, esta assimilação dos fenómenos humanos como se de objectos físicos de estudo se tratasse, além de desvalorizar a intencionalidade que os gera e os move, opõe-se de tal forma, que os descaracteriza como humanos.

A actividade humana manifesta-se, neste sentido, factor sensível e essencial na definição do espaço. Valorizar a espiritualidade e a essência, conduz-nos a definir o espaço através do que possa ser o espaço físico e o espaço vivido. “Así, pués, la expression ‘espacio vivencial’ puede ser facilmente comprendida como equivalente a ‘vivencia del espacio’, en el sentido de un hecho unicamente psíquico. Por el contrario, la expresión del espacio ‘vivido’ tiene la ventaja de indicar que no se trata de algo psíquico, sino del espacio mismo en la medida en que el hombre vive en él y con él, del espacio como médio de la vida humana.” (Bollnow, 1969: p.25)

O espaço convencional e moderno assenta num sistema de eixos ortogonais, próprios de espaço tridimensional *euclidiano*. Um espaço susceptível de ser definido a três dimensões com valores de medida bastante exactos.

Maurice Merleau-Ponty<sup>06</sup> critica incessantemente este regime *cartesiano* e o seu privilégio pelo sujeito (a)histórico, imparcial, (a)corporizado, e totalmente alheio do mundo. Realça a importância de uma visão interactiva e fluente dos sentidos, sublinhando o carácter corpóreo do espaço – *carne del mundo*.

Em *Hombre y Espacio*, Friedrich Bollnow afirma que o espaço não se reduz às relações geométricas que definimos. O espaço é como um abrigo, onde vivemos e agimos, onde se desenrolam todas as nossas acções e necessidades. Onde se desenrola a nossa vida, do nível mais íntimo e individual, ao domínio colectivo.<sup>07</sup>

Autores essenciais para a compreensão destes fenómenos são Henri Lefebvre e

<sup>06</sup> Maurice Merleau Ponty é um filósofo francês interessado nas problemáticas da fenomenologia. As suas obras mais importantes foram *La Structure du comportement* (1942) e *Phénoménologie de la perception* (1945). Apesar de grandemente influenciado pela obra de Edmund Husserl, Merleau-Ponty rejeitou a teoria do conhecimento intencional, fundamentando a sua própria teoria no comportamento corporal e na percepção.

<sup>07</sup> “El espacio no se reduce a las relaciones geométricas que fijamos como si, limitados al simple papel de espectadores curiosos e científicos, nos encontrásemos fuerda del espacio. Vivimos y actuamos dentro del espacio u en él se desarrollan tanto nuestra vida personal como la vida colectiva de la humanidad.” (Bollnow, 1969: p.26)



Henri Bergson, mais concretamente os livros *A Produção do Espaço* e *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, respectivamente.

Mais especificamente, Henri Lefebvre<sup>08</sup>, um dos mais importantes marxistas contemporâneos, definido ora como filósofo, sociólogo urbano ou rural, propõe alguns conceitos que ajudam na compreensão dos problemas sociais contemporâneos. Em *A Produção do Espaço*, desenvolve a teoria da produção do espaço, estabelecendo relações analíticas entre o urbano e público, e a vida quotidiana. Descreve-os como produtos e produção do espaço.

Lefebvre define a problemática do espaço a partir de um conjunto de questões: Qual é o estatuto teórico do espaço? Qual é a relação entre o espaço *mental* (compreendido, concebido, representado) e o espaço *social* (construído, produzido, projectado, portanto, notadamente espaço urbano). Isto é, entre o espaço da representação e a representação do espaço.

Lefebvre contrapõe a concepção do espaço hermético como espaço vazio e puro, lugar de números e proporções. Defende o espaço social como produto da sociedade, dependente da sua descrição empírica, mesmo antes de qualquer teorização.

Uma das principais contribuições de Lefebvre para o pensamento social contemporâneo prende-se com o desenvolvimento do espaço, não como um objecto, mercadoria, nem sequer como um instrumento, mas como lugar de produção ou reprodução das relações sociais.<sup>09</sup> Relações essas, cuja essência se caracteriza por dissociada, ainda que mantendo uma unidade e homogeneidade. O espaço adquire um carácter paradoxal, define-se ao mesmo tempo homogéneo e desarticulado.

Ao contrário das concepções correntes de espaço, enquanto recipiente vazio, Lefebvre interessa-se pela produção do espaço. Um corpo não se limita a estar num espaço, altera-se a sua concepção enquanto lugar geométrico e vazio, porque ele próprio gera espaço.

Logo, *espaço* e *corpo*, ou objecto e sujeito não se podem dissociar, pelo que a importância da substância e da essência ganham dimensão sobre o físico e objectivo, nesta definição de *espaço e matéria*. Ao valorizarmos a importância do corpo e do sujeito, garantimos ao espaço uma multiplicidade de dinâmicas e fluxos que, manifestamente, se opõe a configuração *heideggeriana* do espaço. “Houve um tempo em que o pensamento *heideggeriano* deu um contributo substancial e notável à cultura arquitectónica ao desafiar o espírito do positivismo, tão prevalecente em determinado momento. Mas hoje o pensamento de Heidegger não deve passar incontestado na medida em que ameaça instalar-se como um conjunto de valores fixos discordantes da fluidez e do fluxo da sociedade contemporânea. E, embora haja quem critique o pensamento pós-moderno por ser relativista, quando tem em conta a pluralidade e a diferença e questiona o fundamento sobre o qual qualquer posição particular é tomada, o verdadeiro relativismo reside decerto numa tradição que impede a possibilidade de colocar

<sup>08</sup> Henri Lefebvre dedicou a sua vida ao estudo do espaço, do quotidiano, do urbano, da modernidade e do Estado. Descobriu contradições da sociedade moderna e, sobretudo, conseguiu prolongar o marxismo, propondo novos conceitos para compreender os problemas sociais contemporâneos. *Espaço e Política* foi originalmente publicado em França no ano 1972. Neste livro, Lefebvre esboça a sua teoria da produção do espaço que desenvolve na sua obra posterior, *A Produção do Espaço*.

<sup>09</sup> *Space is relationships in Primitive Future*. (Fujimoto, 2008: p.32)



01  
OLAFUR ELIASSON  
*Yellow Fog*, 1998



02  
OLAFUR ELIASSON  
*Yellow Fog*, 1998

sequer estas questões, aderindo obstinadamente a um conjunto de valores obsoletos e não sendo capaz de adotar substantivamente qualquer discurso crítico.”<sup>10</sup>

Como veremos no desenvolvimento desta dissertação, do mesmo modo que Lefebvre se opõe à separação dos fenómenos (espaço e corpo, ou objecto e sujeito) e se interessa pela interacção entre eles, também Olafur Eliasson procura mais a criação de situações densas e complexas do que a separação de domínios e géneros.

Conclui-se, portanto, que a espacialidade não é um fenómeno estático, mas elástico. Que o espaço se define de acordo com a nossa acção ou interacção sobre ele<sup>11</sup>, numa constante troca e transformação.

Em *Some Times of Space*, Doreen Massey insere o espaço na multiplicidade. Descreve o espaço como esfera de possibilidade para a existência da pluralidade e para a co-existência da diferença.<sup>12</sup>

Interessa afirmar esta dimensão do espaço, onde o corpo protagoniza a espacialidade, seja na sua dimensão espacial, como na temporal. O espaço aparece na intimidade entre o corpo e vazio. Pedro Jordão diz-nos que “*O corpo não interrompe o vazio porque o vazio é o nada. Um quarto escuro, vazio e trancado não é um espaço, é nada. O corpo não interrompe o nada mas dissolve o vazio. É nessa dissolução que surge o espaço.*”<sup>13</sup> O espaço só ganha forma e significado quando lhe integramos a dimensão humana, seja este homem individual ou colectivo.<sup>14</sup> A arquitectura deve assim entender a espacialidade como prolongamento do nosso corpo, num processo inesgotável de sensações e não como uma cavidade vazia.

Olafur Eliasson tem a capacidade de despertar para as relações não-físicas da espacialidade, as que menos seduzem o arquitecto convencionalmente preocupado com as matérias mais físicas. Daí a motivação para o estudo do espaço vivido, imaterial, subjectivo, o espaço *corporizado*.<sup>15</sup>

Nas obras de Olafur Eliasson, estes espaços tornam-se *meio*. O espaço deixa de ser um volume homogéneo, para abrigar acções e relações. Aliás, o espaço vive desta interacção entre a “*presença do corpo, a sua prática perceptiva e o envolvimento com o ambiente que o rodeia*”.<sup>16</sup>

Questões como “*what is a space, really? And, more importantly, how do we orient and understand ourselves in a space?*”<sup>17</sup> são constantemente preocupações da obra de Olafur Eliasson e da própria arquitectura.

10 Neil Leach em *Esqueçamos Heidegger*. Em *Arquitectura – máquina e corpo*. Notas sobre as novas tecnologias na arquitectura.

11 “O espaço convida à acção”, diz-nos Gaston Bachelard in *A Poética do Espaço*.

12 “Space is the sphere of the possibility of the existence of plurality, of the co-existence of difference. It is the sphere of the possibility of the existence of more than one.” in *Some Times of Space*. In *Olafur Eliasson: The Weather Project*.

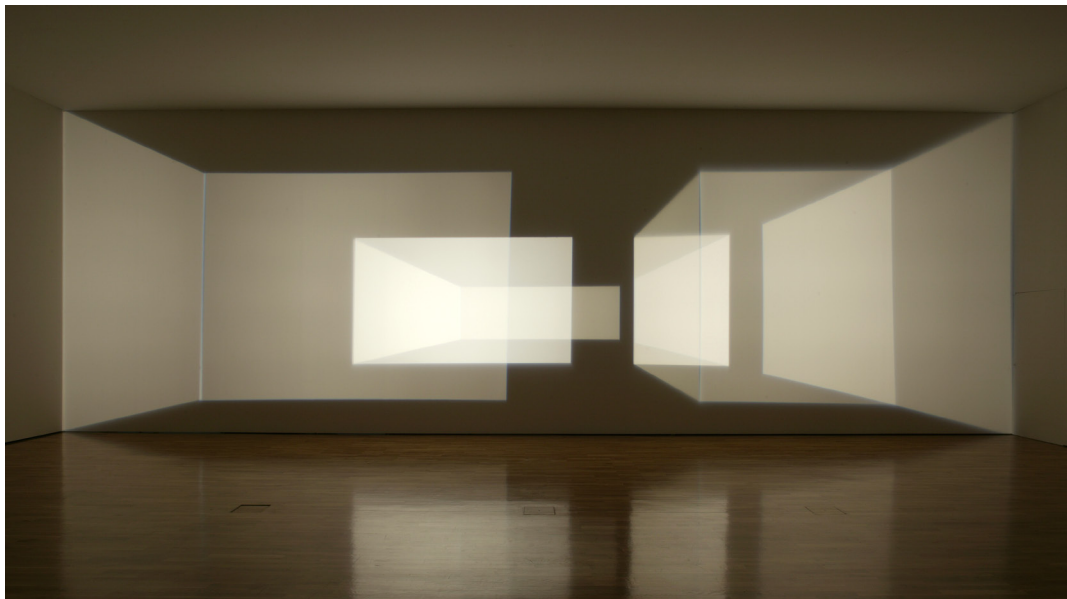
13 *A Duração do Espaço*, ou a *Dança segundo Gonçalo M. Tavares* é um artigo de Pedro Jordão que integra a Revista Nu 08, Fevereiro 2007.

14 **Olafur Eliasson em entrevista com Hans Ulrich Obrist refere** “The terms “individual” and “collective” are often considered polar opposites, and what I think art and good design and architecture can succeed in doing is to place the idea of the singular within the idea of being plural.”

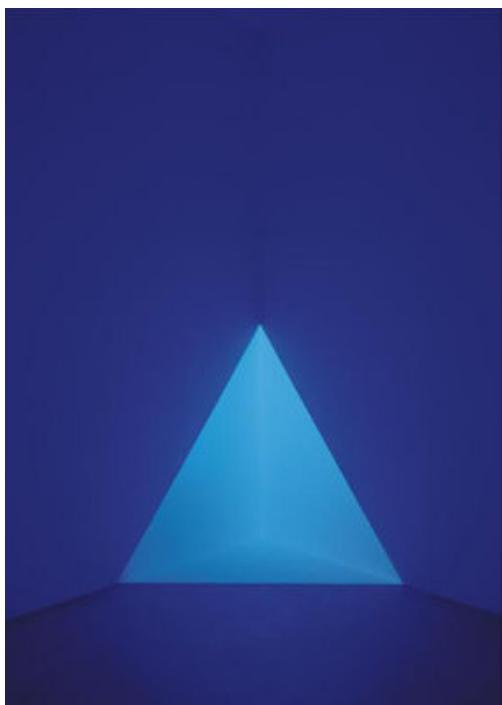
15 O espaço corporizado [embodied] é um dos principais temas do trabalho do estúdio Olafur Eliasson.

16 Marcus Cruz em entrevista à Nexus00.

17 Em *Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist – The Conversation Series 13*. (Obrist, 2008: p.29)



03  
OLAFUR ELIASSON  
Reimagine, 2002



04  
JAMES TURRELL  
Gard, 1968



05  
JAMES TURRELL  
Solid Afrum, 1969

Olafur Eliasson realça o espaço, pela sua capacidade de espelhar a dimensão humana: “*this notion of double perspective, you relate to space: you see it, you walk in it, or you act in it, and the space has the ability to show you that you’re doing this.*”

Tal como no entendimento de Merleau-Ponty, para Olafur Eliasson o espaço “*it’s like a reversal of subject and object: the spectator becomes the object, and the surroundings become the subject. This is why I try to make the spectator the exhibited part – the part that’s in motion, dynamic, and engaging – and pretend that the architecture and the situation are the subject.*” (Obrist, 2008: p.29)

São habituais as manipulações espaciais de Olafur Eliasson, no que diz respeito à relação entre a experiência subjectiva e o conhecimento objectivo, uma das membranas que Olafur Eliasson oferece para a exploração, por forma a reafirmar a posição central do sujeito.

Encoraja-nos a olhar o espaço de uma forma mais pura, a entendê-lo como se da primeira vez se tratasse. Convida o sujeito a ultrapassar todos os conhecimentos prévios e a disfrutar da experiência como uma exploração espacial, em vez de encarar o espaço na sua convencional posição de “*contentor neutro*”.

Manipula os limites espaciais na diluição da oposição habitual entre interior e exterior, observador e objecto, natural e construído, trabalhando no espaço *entre*, no limiar indefinido, na dissolução dos limites.

É, muitas das vezes, através do uso que faz do elemento *Luz* que Olafur Eliasson experiencia estes domínios. A luz é a desmaterialização propriamente dita, tem este efeito sobre todos os objectos e superfícies com que entra em contacto. A luz transforma, modela, calibra e até desconstrói o espaço. Olafur Eliasson trabalha a luz como matéria, como substância física, com um corpo e um sentido escultural subconsciente. Defende, aliás, que sentir o poder material da luz poderá resultar verdadeiramente num modo mais fecundo de interiorização sobre a nossa humanidade.

A transformação das condições espaciais que provoca, possibilita a Olafur Eliasson criar paradoxos entre a realidade e a representação, estimulando o observador a questionar os seus sentidos em relação ao espaço ou paisagem circundantes.

O projecto *Reimagine* (2002), formado pela união da palavra *remember* e *imagine*, a par do projecto *Light Extension* (2002), aludem à nossa percepção do espaço. Ambos manipulam não as aberturas do espaço, mas os seus limites físicos. As formas geométricas projectadas identificam *espaço* no próprio espaço, ou incentivam à sua duplicação.

Em Hamburgo, Olafur Eliasson preencheu a fachada do Kunstverein com *Yellow Fog* (1999), uma neblina e luz amarela intensa. Projectou um cubo quadrado em vidro como fachada anexa à estrutura arquitectónica. Atrás desta fachada surgiam os projectores de lâmpadas halógenas com filtros amarelos e a neblina artificial. A instalação suaviza a aparência rígida da estrutura arquitectónica, e por consequência, também a barreira física entre interior e exterior, e entre público e privado.

Estas instalações estabelecem um paralelo com os trabalhos de James Turrell, como por exemplo, os projectos *Solid Afrum* ou *Gard* dos anos 60. No entanto, os projectos de James Turrell subdividem-se entre espaço de percepção (o espaço de luz propriamente dito) e espaço de observação. Já, na obra de Olafur Eliasson desenvolve-se o espaço corporizado, onde o sujeito não se isola em nenhum compartimento próprio e está inserido no centro da experiência.





06  
OLAFUR ELIASSON  
*360° Room for all Colours*, 2002

Em *360° Room For All Colours* (2002), Eliasson vai mais além, transformando o espaço convencional ortogonal numa construção espacial circular. Com isto, destabiliza a orientação que uma configuração rectangular, inevitavelmente, pressupõe. A parede interna curvada transforma-se numa longa faixa iluminada, sem limites nem distâncias, o suficiente para a alteração dos hábitos de percepção do indivíduo. Além disso, explora a imagética da luz como forma de manipulação ou criação de espaço, de modo muito variado, desde a dispersão ao efeito reflexivo.

Em *Soil Quasi Bricks* (2003), Olafur Eliasson revela o seu interesse pelo espaço, pelo pensamento geométrico e pela experimentação, sugerindo vários princípios de sobreposição. Desenvolveu um protótipo de um tijolo, que se pode sobrepor de diferentes formas. A forma geral muda de harmonia com a forma como se sobrepõe os *quasi bricks*, permitindo uma constante flexibilidade a outras formas de construir com eles.

Este princípio de preenchimento do espaço, ancorado no racionalismo, que usa o cubo e outros elementos euclidianos na sua construção, materializa, em jeito de crítica, a flexibilidade e permanente mutação que o espaço deve conseguir.

Uma espécie de balanço entre a presença e a ausência atravessa todo o trabalho do estúdio de Olafur Eliasson. São frequentes os binómios e interações, como já se referiu anteriormente, entre o interior e exterior; sujeito e objecto; claro e escuro; círculo e quadrado; conhecimento e experiência. Para Eliasson, estas experiências são a arena principal do seu trabalho, contrariando o privilégio científico do conhecimento objectivo sobre a experiência subjectiva. A primazia que Olafur coloca no conhecimento subjectivo realça a interposição entre sujeito e objecto e entre observador e o fenómeno.

As obras de Olafur Eliasson ao valorizar a importância do *indivíduo e corpo* permitem uma percepção e perspectiva do espaço, como se de um “*hiper-espaço*” se tratasse.



07  
OLAFUR ELIASSON  
*Quasi Brick Wall*, 2003

INDIVÍDUO E CORPO

*Having entered the space to look at what it contains, the viewer finds him/herself part of a spatial experiment.*

Katrina Brown

1. PROCURA DE UMA DEFINIÇÃO DE CONTEMPORANEIDADE

INDIVÍDUO E CORPO

O *espaço*, como referimos no capítulo anterior, concilia a sua dimensão objectiva com a sua perspectiva imaterial, procurando a intimidade e mútua relação entre ambos. O espaço físico, construído quando privado do ser humano e da sua experimentação, revela-se recipiente vazio e etéreo, desprovido de qualquer significado.

As ciências humanas têm-se debruçado com algum rigor sobre a relação que o corpo estabelece com o espaço, seja ele espaço *vivido* ou *corporizado*.<sup>18</sup> A centralidade que o corpo assume na arquitectura tem raízes desde a história mais antiga. Contudo, o que assistimos nos dias que correm não pode ser visto sob este ponto de vista sólido e unitário. A contemporaneidade trouxe redes de múltiplas combinações e simultaneidade de vários corpos.

Assiste-se a uma mudança quanto ao que entendemos por corpo. Convencionalmente, enquanto modelo formal e ergonómico, sistema de medida, o corpo tem-se revelado, cada vez mais, através do seu sistema perceptivo. A percepção sensorial e a exploração da sensação no espaço ganham significado, o que vem contribuir para uma arquitectura cada vez mais multidisciplinar e fenomenológica.<sup>19</sup>

*Qual é a questão fenomenológica? É quando o corpo se movimenta pelo espaço. Ou quando o espaço e o corpo actuam juntos, aceitando a elevação de diferentes ângulos, vistas, cheiros, texturas e detalhes. Todas estas questões são fenomenológicas. Esse é o resto real, a arquitectura não é um exercício académico, precisa ser experimentada pelo público.*

Steven Holl<sup>20</sup>

Aliás, o espaço arquitectónico depende por inteiro do indivíduo e da sua subjectividade.<sup>21</sup> O corpo assume-se como mediador entre a realidade e o espírito, como mecanismo-síntese da razão, do espiritual e do material. Em *Space and Place: The perspective of experience*, Yu-Fu Tuan explica-nos que a expressão “*I see*” e “*I understand*”

18 Define-se *corpo* enquanto unidade de conduta e núcleo de significações, e pelas coisas, enquanto qualidades expressivas, isto é, dotadas de sentido. O corpo revela-se organismo essencial na percepção do espaço.

19 De acordo com Merleau-Ponty, a Fenomenologia nasceu de uma crise de cultura, do ponto de vista da significação global da prática científica, na qual as pesquisas psicológicas, sociológicas, históricas, tendiam a apresentar todo o pensamento, toda a opinião e, em particular, toda a filosofia, como o resultado da acção combinada das condições psicológicas, sociais e históricas recentes.

“*La fenomenologia trata del estudio de las essências*” e “*La arquitectura posee la capacidade de hacer resurgir las essências.*” (Holl, 1996: p.11)

Steven Holl e Juhani Pallasmaa começaram a partilhar ideias sobre a fenomenologia da arquitectura numa visita de Holl à Finlândia, para o V Simposio Alvar Alto.

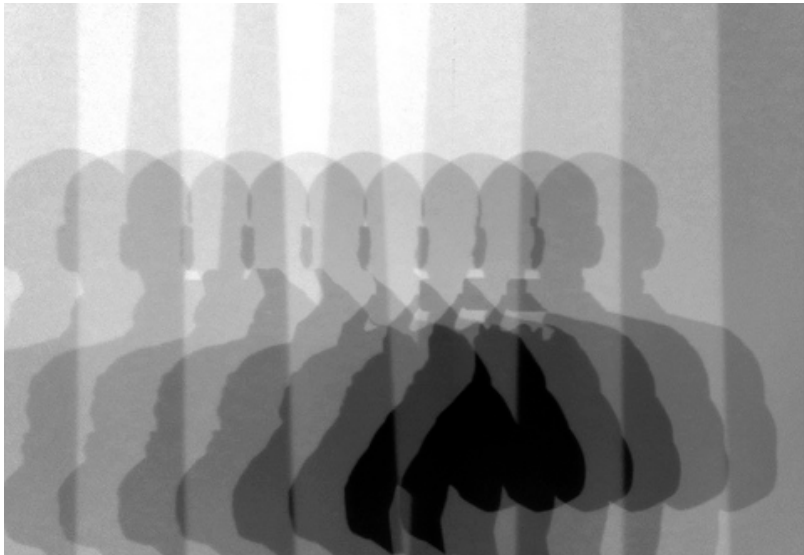
20 Afirma Steven Holl em entrevista à *Revista Projecto Design*. Setembro 2001. No seu livro *Interwinning* o arquitecto diz explorar a relação dos projectos com a experiência quotidiana, como as sensações, percepções, conceitos e emoções.

21 Fernando Fuão acrescenta que “*normalmente, atribuímos existência aos espaços e às coisas, mas na realidade, sem nós, elas não existiriam. Pensar num espaço como existente, significa pensar em si próprio. Consolida o seu pensamento acrescentado que o espaço ‘para mim’ ao contrário do espaço em si, só existe porque estou aqui. Nós não dependemos dele; ele é que depende de nós, e sem nós nada seria*”. Já Gaston Bachelard afirmava “*Sou o Espaço onde estou.*”





08  
OLAFUR ELIASSON  
*Your strange certainty still kept,*  
1996



09  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Inverted Veto,* 1998

significam o mesmo, precisamente porque o olhar não é um simples estímulo, é sempre um processo criativo e selectivo que fazemos do ambiente que nos rodeia, ou seja, é um processo carregado de significados.<sup>22</sup>

Merleau Ponty caracteriza, em *Fenomenologia da Percepção*<sup>23</sup>, o seu corpo como “ponto de vista acerca do mundo, como um dos objectos desse mundo (...) trato a minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objectivo (...) e meu corpo como um modo de espaço objectivo. Não falo aí do meu corpo e do meu mundo tal como os vivo, falo deles como ideia, ideia do espaço, ideia do tempo.” Acrescenta, o corpo é “meu meio, meu veículo de comunicação com o mundo. Meu corpo é pivô do mundo, sei que os objectos têm várias faces porque poderia repassá-las, poder dar-lhes a volta, e neste sentido, tenho consciência do mundo por meio do meu corpo.” (Pallamin, 1996: p.35)

A ideia de corpo central, antropomórfico e objectivo (possuidor de propriedades métricas), é a génese de uma arquitectura pura e exacta. Le Corbusier é permanente associado ao *Modulor*<sup>24</sup>, o corpo modular, proporcional e harmonioso. O Neufert assimila a escala humana e suas proporções enquanto unidade de medida. Este corpo a que me refiro, como afirma Marcos Cruz<sup>25</sup>, é entidade mensurável, abstracta e funcional, é unidade de medida de uma arquitectura física, estática e universal.

Contudo, a contemporaneidade e as dinâmicas que lhe são adjacentes desvalorizam esse corpo. As trocas de informação e permanentes fluxos de interações transformam o corpo num conceito pouco definido. Miguel Tavares, citando Paulo Cunha defende que “O corpo contemporâneo perdeu densidade e profundidade, tornou-se etéreo e superficial: ao transportarmos a profundidade para a superfície, na tentativa de visualizarmos o interior, a espessura do corpo passou a ser a da película que suporta a sua imagem.”<sup>26</sup>

O aparecimento de uma multiplicidade de corpos e percepções, destabiliza o sistema, enquanto medida estável de referência. Será preciso incorporar o sistema psico-físico, a unidade temporal, espacial, intersensorial e sensorio-motora, assim como as suas experiências físicas e emotivas, muitas vezes inconscientes.<sup>27</sup>

Na procura de uma relação intrínseca entre a obra e o indivíduo, nos anos 60, artistas valorizaram a percepção, entendida fenomenologicamente como um *quiasma*<sup>28</sup>: a sensibilidade o pensamento, encarando o corpo como o objecto central da experiência. “Nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón e sal organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida em él y lo preserva en sus adentros y com él forma un sistema. (...) La experiencia sensorial es inestable y ajena a la percepción natural que logramos com todo

22 “To see and to think are closely related processes. In English, “I see” means “I understand”. Seeing, it has long recognized, is not the simple recording of light stimuli; it is a selective and creative process in which environmental stimuli are organized into flowing structures that provide signs meaningful to the purposive organism.” (TUAN, 1997: p.10)

23 Nesta obra, descreve a consciência perceptiva como base da relação da consciência representativa, dirigindo a reflexão do corpo à *intercorporeidade* e ao mundo percebido.

24 O Modulor é um sistema de proporções inventado por Le Corbusier, que não se quis reger pelo sistema métrico. Le Corbusier referencia-se, assim, através de medidas modulares baseadas nas proporções de um indivíduo de estatura média, inicialmente com 1,75 m e mais tarde com 1,83 m de altura.

25 Marcos Cruz, *O corpo da Arquitectura* in *Revista Dédalo* n.06, Centrifugação 2009

26 Paulo Cunha citado por Miguel C. Tavares in *MindSpace – Uma Experiência Corporalizada do Espaço*.

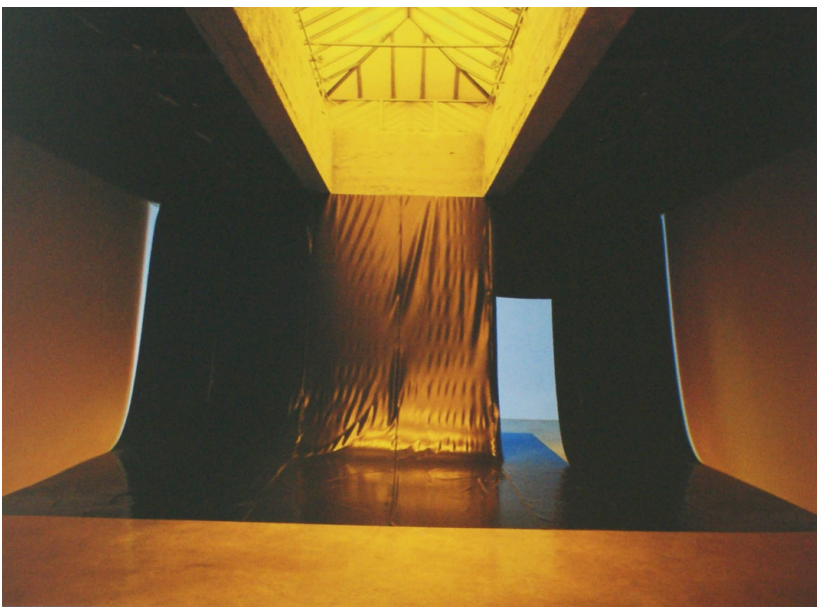
27 Sigmund Freud dá um enorme contributo ao estudar a psicanálise na sua investigação do inconsciente e distúrbios psíquicos. O domínio da subjectividade contraria a arquitectura estritamente formal, objectiva e universal, promovendo a exploração da subjectividade e da experiência.

28 Referência ao capítulo *El entrelazo – El quiasmo*, que integra o livro de Merleau Ponty, *Lo visible y lo invisible*.





10  
OLAFUR ELIASSON  
*Your strange certainty still kept*,  
1996



11 / 12  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Inverted Veto*, 1998



*nuestro cuerpo de una vez y que abre un mundo de sentidos interrelacionados.*<sup>29</sup>

Os *land-artists* trabalharam a obra de arte como parte de um mundo ou espaço vivido. Aliás, Richard Serra é exemplo destes artistas que evocaram directamente o *corpo*, assim como as suas experiências horizontais e verticais, a materialidade, a gravidade, o peso, entre outras.

Olafur Eliasson vem, então, convidar a esta total experimentação, numa procura pelo valor do indivíduo e sua interpretação. Um forte efeito do seu trabalho é o modo direccionado como interpela os seus destinatários, como se de um apelo se tratasse. As suas obras de arte dirigem-se, simultaneamente, a observadores específicos e ao público em geral.

Enquanto a fotografia ou pintura assume uma posição privilegiada do observador e se dirige a observadores isolados, assim como as obras de arte herméticas que se afastam conscientemente da compreensão de público vasto, os projectos de Olafur Eliasson apelam, ou quase que clamam por contemplações múltiplas dos indivíduos.

Os próprios títulos dos seus projectos são, muitas vezes, iniciados por pronomes possessivos, o que claramente contribui para este efeito: *Your Strange certainty still kept* (1996), *Your inverted veto* (1998), *Your circumspection disclosed* (1999), *Your windless arrangement* (1997), *Your Blue/Orange afterimage exposed* (2000), *Your only real thing is time* (2001) ou *Your spiral view* (2002).<sup>30</sup>

Todas estas obras apelam ao observador que se aproxime e as contemplem de acordo com a sua interpretação, para que, de certo modo, as entendam como *My spiral view*, *My inverted veto*, entre outras. Em entrevista com Robert Irwin, *Take Your Time: a Conversation*, Olafur Eliasson assume o papel principal que o indivíduo adquire nas suas obras: “*Let’s say that without the participation of the user there is nothing. This is not a new idea, but we need to take it to the point of saying that the user is the source of the artwork. And the psychology – the memories, expectations, moods, and emotions – that a person brings to the work is an important part of it.*” (Eliasson, 2007: 31)

Não será possível reduzir a experiência da arquitectura a duas dimensões, a obra arquitectónica apenas ganha significado quando vivenciada, ou seja, assimilada a quatro dimensões. Logo, não serão o cinema nem a fotografia, ou qualquer outro tipo de representação, capazes de captar a arquitectura contemporânea.<sup>31</sup> A compreensão absoluta da arquitectura é mais fiel quanto mais vivenciada se tornar, já que qualquer processo intelectual de análise será insuficiente na obtenção do seu espírito.<sup>32</sup>

A obra de Olafur Eliasson, assim como descrito anteriormente, revela grande aproximação do *indivíduo e corpo*, à semelhança de *espaço e matéria*.

29 Juhani Pallasmaa cita Merleau-Ponty. (Pallasmaa, 2006: p.42)

30 “*The oscillation between subject and object, and between perceiver and perceived, was further underlined in the assignment of the possessive pronoun in the title of the piece, na approach that Eliasson has adopted in numerous instances. For without the viewer and their subjectivity, the works are vacated.*” Susan May em *Meteorologica*. em Olafur Eliasson: *The Weather Project*. Editado por Susan May.

31 “*O espaço não se fotografa, quanto muito retalha-se. O espaço é demasiado rápido e ainda mais quando nele dançam os corpos. O tempo é difícil de prender.*” Pedro Jordão, no texto *A duração do espaço ou a dança segundo Gonçalo M. Tavares*, para a Revista Nu, Fevereiro 2002.

32 Fernando Távora refere-se à dependência da vivência para a compreensão total da arquitectura em *Da Organização do Espaço*. (Távora, 1996: p.21)

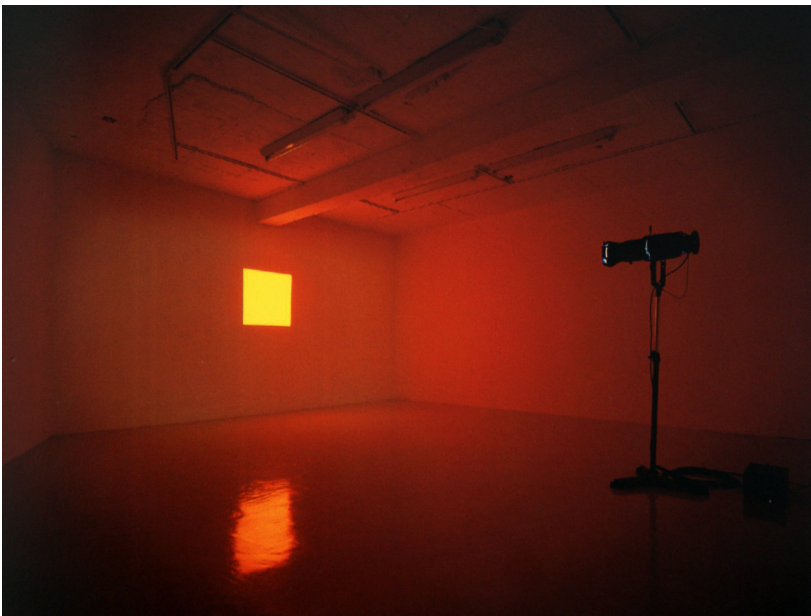




13  
OLAFUR ELIASSON  
*Your circumspection disclosed*, 1999



14  
OLAFUR ELIASSON  
*Colour Spectrum Kaleidoscope*, 2003



15  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Orange Afterimage Exposed*, 2000

Muitas das suas obras de arte possuem uma estrutura de superfície que se revela ao observador com tremenda rapidez e lhe transmite a sensação de que se dirigem especificamente a ele. É habitualmente designada por estrutura cristalina, distingue-se por uma superfície específica e finamente facetada, que produz inúmeras imagens espelhadas, reflectindo os movimentos de quem interagem com e no espaço.

Esta aproximação deve-se ao facto de as superfícies prismáticas, cristalinas e multifacetadas materializarem o modo como o espaço se altera de acordo com o movimento da pessoa face a este.<sup>33</sup> Espaços preenchidos com este tipo de estruturas têm uma relação muito clara com o tempo e com o movimento.

A afinidade de Olafur Eliasson com a estrutura dos cristais é reconhecida. Existem analogias formais com a arquitectura utópica de Richard Buckminster Fuller<sup>34</sup>, por exemplo, com as superfícies facetadas das suas cúpulas geodésicas e estruturas de tensegridade. Há também afinidades com as formas do Expressionismo alemão, porventura com o Pavilhão de Vidro de Bruno Taut na Exposição Werkbund de 1914, em Colónia. Esta estrutura de superfície cristalina está bem patente em algumas das suas obras mais conhecidas, da qual é exemplo *Your Spiral View* (2002) ou *Colour spectrum kaleidoscope* (2003).

O trabalho de Buckminster Fuller tem sido uma importante referência para os arquitectos, designers e artistas da geração contemporânea, e de forma bastante íntima no trabalho do dinamarquês Olafur Eliasson. O seu discurso é, nas últimas duas décadas, repensado e integrado no discurso espacial e arquitectónico, de forma activa, produtiva e, não meramente utópica ou performativa.

Einar Thorstein<sup>35</sup> desenvolve com Olafur Eliasson os princípios da cristalografia e da espacialidade que derivam do *non-modern* e *non-euclidian* como linguagens. Sublinha a importância destas práticas e considera-as problemas contemporâneos: *“This is why I like the most utopian architects and thinkers: they’ve got that ability to think about their own vision from the outside. I’m working more and more with people like that, getting more involved in works integrated into spatial projects, but involving them more in my own work as well. The whole field of architecture is changing fast and that really inspires me. Artistic practice has rediscovered its ability to constantly redefine its own program, and architectural discourse has opened up to other fields in the same way. This is why the fact of integrating architects – and engineers and experts as well – is crucial for me in opening up to other ways of working.”*<sup>36</sup>

O mais interessante neste tipo de pesquisas prende-se com a convicção com que incorporam os aspectos sociais nas questões tecnológicas e de engenharia, convergindo num mesmo processo de forma bastante produtiva.

33 “Se han fortalecido y confirmado mis suposiciones sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y de la consciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesamiento de las respuestas e ideas sensoriales.” (Pallasmaa, 2006: p.9)

34 “My idea was to make a work almost like a Fuller ready-made” em *The Architects Newspaper* – Q&A: Olafur Eliasson ([www.archpaper.com/e-board\\_rev.asp?News\\_ID=3603](http://www.archpaper.com/e-board_rev.asp?News_ID=3603))

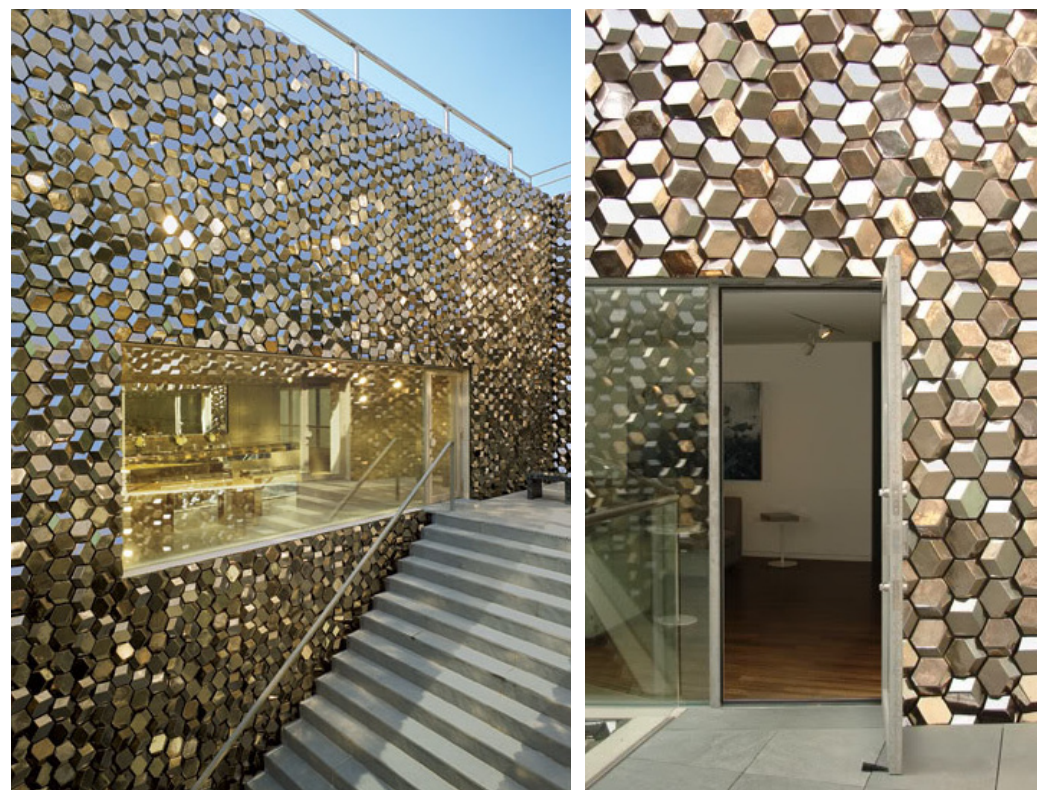
35 Einar Thorstein é um artista, matemático e geometrista. Trabalhou no escritório de Frei Otto em Estugarda, em 1960. Esteve envolvido como estudante no projecto do estádio de Munique que se tornou tão famoso pelo *Tensile Suspended*, estrutura da cobertura. Em 1973, fundou *Constructions Lab* na Islândia, envolveu-se na arquitectura, e desenvolveu variadas pesquisas no campo da matemática e geometria. Olafur Eliasson assume desde parceria com Einar Thorstein, por coincidência também amigo de Fuller.

36 Hans Ulrich Obrist em *Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist*, (2002: p. 17-37)





16  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Spiral View*, 2002



17 / 18  
OLAFUR ELIASSON  
*Tile for Yu-Un*, 2006

Buckminster Fuller desenvolve com sucesso uma linguagem que sustém uma clara noção da potencialidade do indivíduo no espaço, ao mesmo tempo que desenvolveu o sentido de colectivo.

Conseguir convergir explicitamente ambos, individualidade e colectividade, vê-se cada vez mais como uma característica contemporânea.

A estrutura do cristalino em Olafur Eliasson interessa-nos, sobretudo, por permitir ao artista a produção de uma superfície ampliada ao máximo, tanto do ponto de vista espacial como temático. Quase se poderia descrever esta superfície como uma faceta-gem praticamente infindável, um sistema de dobras complexo<sup>37</sup>, um ondulado onde as imagens que a rodeiam se dividem em inúmeras novas imagens. As superfícies de Olafur Eliasson assemelham-se a um prisma, onde os observadores voltam a reconhecer-se, podem circular à vontade no interior dos objectos. Uma simples mudança de perspectiva origina inúmeras variantes e novas imagens.

As obras de Olafur Eliasson ao valorizar a importância do *indivíduo e corpo* permitem uma percepção e perspectiva do espaço, como se de um “*hiper-espaço*” se tratasse. Diria “*hiper-espaço*” para caracterizar uma superfície carregada de significações, que está em constante mutação, que substitui a convencional “profundidade” (do modelo de pensamento modernista) pela “superfície”.<sup>38</sup> O indivíduo está presente com os olhos e com o corpo.

Olafur Eliasson trabalhou bastante com estes elementos cristalinos e prismáticos em *Tile For Yu-Un* (2006). Nesta obra, instalada numa casa privada projectada por Tadao Ando, no Japão, Eliasson serve-se das superfícies como qualidade psicofísica, com qualidades tangíveis e tácteis, mas também como estímulo aos nossos sentidos. É uma forma de materializar a negociação com o observador, tanto defendida ideologicamente, e de captar o carácter apelativo e intrínseco que estas superfícies revelam formalmente.

Estes jogos não deixam de ser estimulantes na perspectiva de um arquitecto, são variadíssimos os princípios geométricos e o desenho das superfícies que nos dificultam a percepção das distâncias, por exemplo. O fascínio pelos princípios cristalinos deve-se ao modo como uma superfície multifacetada se altera consoante o movimento do indivíduo face a ela, alimentando uma forte intimidade com a temporalidade.

*Tile For Yu-Un* (2006) sublinha esta importância do tempo, da constante mutação do espaço e da envolvente, pela forma como se contempla a partir do interior ou do exterior. Por exemplo, a escada que articula a cota do rés-do-chão para o pátio (ao nível da cave), ganha um novo significado quanto intervinda por Olafur Eliasson. O facto de o indivíduo se movimentar do plano mais alto para o mais baixo num pequeno percurso, de carácter essencialmente funcional, faz com que todo o pátio se transforme.

37 A dobra é um conceito que Gilles Deleuze utiliza para descrever uma natureza espacial, própria de uma variação e ambiguidade, rejeitando as noções newtonianas de uma matéria estática. Relaciona-se com o estar “entre”, no mesmo tempo, limite e abertura.

38 No livro *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Fredric Jameson apresenta metaforicamente esta nova lógica como uma superfície que tudo abarca, como uma espacialidade alterada, que substitui a “profundidade” pela “superfície”. Tudo é superfície, deixou de haver “subjacente” e, portanto, tornou-se inconcebível a distância crítica que tradicionalmente separa a cultura dos outros domínios da sociedade.





19  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Invisible House*, 2005



20  
OLAFUR ELIASSON  
*La Situazione Antispettiva*, 2003

A arquitectura é mais forte quando se torna capaz de integrar o movimento do corpo e a reacção do indivíduo às suas formas. A imanência e a inteligência da arquitectura funcional traduzem qualidade, contudo, uma aproximação mais adequada ao *indivíduo e corpo*, captando o sentido de colectividade e individualidade em simultâneo, assim como a procura de uma sensibilidade capaz de estimular o sujeito, responderão melhor às necessidades da contemporaneidade.

*Your Invisible House* (2005) é um interessante projecto de Olafur Eliasson, trata-se de pavilhão de aço com vidros espelhados, com duas partes semelhantes, uma dentro de outra. A sua geometria cria múltiplas perspectivas que desmaterializam a estrutura e, enquanto os espelhos reflectem o cenário natural, o pavilhão e o espaço envolvente interligam-se. (Eliasson, 2008: p.307)

Em *La Situazione Antispettiva* (2003), Olafur Eliasson projecta uma estrutura com aproximadamente 250 cones poligonais de aço inoxidável, cujas superfícies interiores são muito polidas. No exterior, a estrutura nervurada triangular, os parafusos e o aço bruto estão à vista e os observadores apenas vislumbram o interior caleidoscópico através nas extremidades truncadas dos cones hexagonais. Alguns degraus permitem a entrada no espaço elipsoidal elevado. Uma vez no interior, os observadores encontram-se num pavimento em grelha metálica que permite uma visão do espaço a 360°. Aqui são confrontados com um espaço facetado, aparentemente infinito, e com múltiplas reflexões deles próprios. O interior caleidoscópico, infinitamente espelhado, estabelece assim um contraste absoluto com o exterior tosco. (Eliasson, 2008: p.314)

Este tipo de geometrias dá ao espaço uma sensação de movimento, de múltiplas imagens reflectidas e infinitamente facetadas. Em *Your Spiral View* (2002), Olafur Eliasson desenvolve um pavilhão constituído por placas planas facetadas de aço polido. Projecta um túnel que assenta a sua geometria em dois grupos de espirais. Uma vez no interior, os visitantes podem ver-se reflectidos infinitamente. (Eliasson, 2008: p.250)



PERCEPÇÃO E MEMÓRIA

*Percibo de una forma total com todo mi ser: capto una estrutura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez .*

Maurice Merleau-Ponty

1. PROCURA DE UMA DEFINIÇÃO DE CONTEMPORANEIDADE

PERCEPÇÃO E MEMÓRIA

A percepção é a base da intuição da essência, tem origem na possibilidade de distinguirmos a nossa experiência: “*o facto de vivê-la e aquilo que através dela vivemos.*” (Pallamin, 1996: p.11).

Segundo Merleau-Ponty, é a modalidade original da consciência, estimula a relação *ser no mundo*. O “*percebido*” é pluridimensional, policromático e poliforme. Na introdução da sua obra *A Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty afirma que a percepção não é uma ciência do mundo, mas o fundo pressuposto por todos os actos. O real não existe para ser exacto, mas para ser descrito. A percepção não se presume como verdadeira, mas como um acesso à verdade, a experiência dessa verdade.

Trata-se de um esforço reflexivo para a compreensão da experiência vivida, uma espécie de elucidação do experimentado. Esta questão da percepção ou identidade (na unidade e na multiplicidade) constitui o cerne da questão: como é possível perceber a identidade de coisas que vemos apenas nas suas parcialidades? Ou que garantia temos que o *outro* e eu, vemos a mesma coisa se a percebemos de pontos de “vista” diferentes? Como se garante a unidade neste mundo da percepção e subjectividade da arquitectura?

As instalações e ambientes que Olafur cria, questionam-nos sobre o que vemos, “*do we see the reality or do we see something that has already been conceived by somebody else and we therefore see though them?*” (Brown, 1999)

*O significado que um objecto tem para uma pessoa, poderá ser contrário à percepção que uma outra pessoa terá do mesmo objecto. Penso que não se trata de um relativismo na análise ou descrição, mas de reconhecer a importância da interpretação ou percepção do indivíduo. “O que é importante certamente, quando abordamos objectos no mundo, é considerar não apenas os próprios objectos mas também a consciência através da qual conhecemos esses objectos.”*<sup>39</sup>

*What is the nature of experience and of the experiential perspective?*<sup>40</sup>

Outro aspecto a ter em consideração será o da importância sinestésica na percepção. A percepção que o indivíduo tem do espaço depende absolutamente da interacção entre todos os sentidos. Pallasma, citando Maurice Merleau-Ponty afirma que a percepção não é uma mera soma dos conhecidos sentidos de visão, tacto e auditivos. A percepção define-se numa envolvimento da totalidade. Merleau-Ponty diz, inclusive, “*Percibo de una forma total com todo mi ser: capto una estrutura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez* “. (Pallasmaa, 2006: p.20)

De um modo geral na História da Cultura Ocidental apenas se consideram os cinco sentidos: visão, audição, tacto, olfacto e paladar. Contudo, são várias as teorias que contrapõem a que conhecemos: James Gibson, psicólogo, acrescenta a estes o sistema

39 Neil Leach em *Esqueçamos Heidegger*. (Furtado, Afonso, 2006: p.70)

40 Yi-Fu Tuan em *Space and Place*. (Tuan, 1977: p.07)



21  
 PINA BAUSCH  
*Pina*, Wim Wenders, 2011



22  
 PINA BAUSCH  
*Pina*, Wim Wenders, 2011

de orientação<sup>41</sup> e sistema háptico; Rudolf Steiner defende que utilizamos pelo menos mais de onze sentidos, sejam eles: “*el sentido de la vida, el del movimiento de uno mismo, el equilibrio, el olfacto, el gusto, la vista, el sentido de la temperatura, el oído, el sentido del lenguaje, el sentido conceptual y el sentido del ego*”.<sup>42</sup>

A autenticidade da experiência arquitetónica baseia-se na linguagem da construção e na integridade dos sentidos. O ser humano contempla, toca, ouve, mede com toda a sua existência corporal, de modo a organizar-se e articular-se no espaço.

Normalmente, associamos a visão como o veículo exclusivo para a nossa orientação do espaço, contudo será na experiência multissensorial e na convergência de todos os sentidos que a experiência do espaço se torna mais enriquecedora. Os nossos sentidos são distintas vias de acesso a um mundo muito próprio: o nosso. São irredutíveis uns aos outros, mas comunicam entre si numa estrutura intersensorial.

A título de exemplo, o nosso sentido de distância pode manifestar-se em diferentes experiências: no esforço do indivíduo ao movimentar-se de um local para outro; na necessidade de projectarmos a nossa voz, experimentando a distância do eco; até mesmo, quando ouvimos um cão a ladrar, conseguimos ter uma noção da distância a que se encontra. Juhani Pallasmaa conta que “*El eco de los pasos sobre una calle pavimentada tiene una carga emocional porque el sonido que reverbera de las paredes circundantes nos situa en relación directa com el espacio; el sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible*”.<sup>43</sup> (Pallasmaa, 2006: p.52)

Yu-Fu Tuan sublinha no seu livro *Space and Time* a qualidade que o som assume na definição sensorial do espaço, dando como exemplo a experiência espacial que se óbtem numa catedral. Acrescenta “*Sounds, though vaguely located, can convey a strong sense of size (volume) and of distance. For example, in an empty cathedral the sound of footsteps tapping sharply on the stone floor creates an impression of cavernous vastness.*” (Tuan, 1977: p.14)

Steven Holl acredita, inclusive, que a experiência táctil evoca a intimidade e a identificação do sujeito. “*El ámbito háptico de la arquitectura se define mediante el sentido del tacto. Cuando la materialidade de los detalles que integran un espacio arquitectónico resulta evidente, aparece el ámbito háptico. La experiencia sensorial y las dimensiones psicológicas se intensifan.*” (Holl, 1996: p.16)

Este cruzamento dos diversos sentidos leva-nos à experiência multissensorial do espaço, onde as qualidades do espaço, a sua matéria e escala se medem igualmente pelo olhar, pelo ouvir, pelo cheirar, pela pele, língua, esqueleto e músculo. “*Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal, y el mundo experimental pasa a organizarse y articularse alrededor del centro del cuerpo*”. (Pallasmaa, 2006: p.66)

Nesse contexto, as obras do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty também influenciaram claramente o pensamento contemporâneo, que tenta atingir um sentido maior da auto-reflexão e da autoconsciência por parte do observador que se depara com a obra de arte. Merleau-Ponty via o corpo e o mundo como uma única substância,

41 O sistema de orientação tem uma forte carga temporal, para o qual chamaremos a atenção no próximo capítulo: Orientação e Temporalidade.

42 Visto em *MindSpace – Uma Experiência Corporizada do Espaço* de Miguel Tavares.

43 “*Toda ciudad tiene su próprio eco que depende del trazado y escala de sus cales y de los estilos y materiales arquitectónicos preponderantes.*” (Pallasmaa, 2006: p.52)





23  
OLAFUR ELIASSON  
*Take Your Time*, 2008

intimamente ligados, onde o corpo adquire uma consciência constante, dinâmica, interactiva e sensorial. Juhani Pallasmaa vai mais além quando sustenta o pensamento de Maurice Merleau-Ponty em relação ao *ser no mundo*, afirmando que “*La arquitectura fortacele la experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser-en-el-mundo, y esto constituye fundamentalmente una experiencia fortalecida del yo.*” (Pallasmaa, 2006: p.43)

Já no início do século XX, o filósofo francês Henri Bergson apontava para a estreita relação entre a memória e a percepção. De acordo com Bergson, a memória é uma condição necessária à percepção, não vivenciamos as coisas somente através dos sentidos, experimentamos através da linguagem e das imagens da memória.

Em *Matéria e Memória* (1990), Henri Bergson pensa a memória como agente possível na criação de subjectividades. Segundo o autor, o nosso corpo adquire potencialidades em relação às imagens que lhe são exteriores, mantém posição privilegiada em relação às imagens e aos objectos em geral, estabelecendo diferentes formas de acção. Assim, Henri Bergson defende o corpo como uma espécie de componente activo na relação entre imagens e subjectividade. Com o corpo construímos subjectivamente os objectos e as relações com o mundo. Segundo Henri Bergson, os objectos que rodeiam o corpo reflectem a nossa acção sobre eles. A consequência da acção do indivíduo sobre o objecto, neste caso, ou sobre o espaço, define-se por experiência ou reacção corporal.

Ao definir matéria como o conjunto de imagens que nos envolvem, afirma-se este mecanismo como uma espécie de regente de todo o processo, onde permanecem activos o passado e o presente, circunscritos aos limites da nossa interpretação.<sup>44</sup> Desse processo comunicativo podemos entender a nossa memória como passado e presente, que busca dar espaço à inteligência da matéria e possibilitar um caminho possível aos actos sensíveis. Procuramos no passado o inteligível das coisas e, no presente, a forma de agir sobre elas. Poderemos, então, definir a percepção como descoberta da verdade e da realidade, como mistura entre a experiência nova e o reconhecimento. Esta percepção revela um mundo de coisas opacas, espessas, para um olhar cuja visada é parcial, contrariando a visão do espectador puro e objectivo que vê a realidade em transparência.

Isto porque, a nossa percepção, a experiência sensorial do mundo, é influenciada exteriormente por convenções e visões culturalmente pré-moldadas, de modo a que subconscientemente aceitemos valores universais do mundo externo. Sendo assim, a percepção não é um fenómeno exclusivamente físico, mas algo que surge na complexa troca entre o objecto e o observador.

Em Olafur Eliasson é notória esta consciência de que a nossa percepção é fortemente influenciada por uma série de expectativas e que é culturalmente codificada. Sem a lembrança, não haverá percepção, sistemas de valor, não haverá a sensação do tempo, e, por fim, não haverá expectativas.

<sup>44</sup> A consciência de um passado que guarda as nossas acções está relacionada com uma necessidade de remontar às nossas percepções. Ao entendermos o corpo pelas possibilidades que os nossos sentidos possam obter das imagens exteriores a ele, identificamos as imagens-acção.





24  
OLAFUR ELIASSON  
*The Weather Project*, 2003

Os seus projectos questionam as questões pré-estabelecidas do nosso corpo, a partir da criação de situações / experiências que convidam o espectador a reorganizar a sua percepção em relação ao ambiente que o envolve e à sua posição nesse mesmo ambiente. Quando Eliasson provoca o fenómeno “chuva” dentro de um museu, ou constrói uma cachoeira que corre para cima, tem plena consciência de que está a desnudar a *representative layer*.

As obras de Olafur Eliasson vêm exemplificar a teoria fundamental de que o fenómeno e a consciência, o objecto e o sujeito, não podem ser percebidos individualmente. Tanto o indivíduo envolvido na experiência vem influenciar o próprio projecto, como o projecto provoca sensações e influencia a dinâmica do indivíduo. Ao que Juhani Pallasmaa<sup>45</sup> acrescenta “*As the work interacts with the body of the observer the experience mirrors these bodily sensations of the maker. Consequently, architecture is communication from the body of the architecture directly to the body of the inhabit.*” (Pallasmaa, 2006: P.36)

Portanto, mesmo quando falamos de arquitectura de forma mais prática, teremos de a pensar associada a aspectos sociais, culturais, psicológicos e referentes à percepção, onde o espaço não é apenas uma forma, mas o modo como a forma e o seu conteúdo exercem influência sobre o indivíduo e a sua percepção, a sua concepção de cultura e as suas tradições.

O movimento e percepção do indivíduo de um espaço, conferem-lhe a sua realidade integral, é aqui que surge a quarta dimensão. Poderemos concluir que o espaço é definido e construído por cada indivíduo, a partir da sua experiência vivencial, da sua percepção e interpretação. A experiência é o resultado da nossa faculdade perceptiva, e esta, por sua vez, é construída através de toda a informação que recolhemos através dos nossos sentidos e memórias.

Olafur Eliasson experimenta esta mesma relação entre o Homem e a sua consciência em torno do seu próprio corpo, e por consequência, a forma como se posiciona no espaço.

Daí que o espelho seja um elemento fundamental em vários trabalhos do artista. Além de reflectir uma nova perspectiva do observador e do seu ambiente envolvente, Eliasson usa o espelho sob forma de luz, vidro e água - elementos que espelham as expectativas do indivíduo, de modo concreto e metafórico.

Projecto essencial para a compreensão destes processos, da importância do sujeito e da sua consequente percepção, é *The Weather Project* (2003). O tecto totalmente espelhado do Turbine Hall na Tate Modern em Londres, não materializa apenas uma questão formal. Além da duplicação do espaço gigantesco e do sol, uma área semicircular reflectida para fechar o círculo completo, Olafur pretende a duplicação do observador reflectindo o indivíduo como ponto central da experiência.

Ao entrarmos em *The Weather Project*, e ao avançar em direcção ao inquestionável destino - “o sol” - o convite destina-se a negociar o movimento do nosso corpo, com referência aos nossos reflexos espelhados no tecto.

A altura considerável do edifício, multiplicada pelos espelhos, realça os reflexos

45 Juhani Pallasmaa não é apenas um teórico, aliás trabalha de forma bastante perspicaz a fenomenologia nas suas obras arquitectónicas. Pratica uma arquitectura de sentidos, muito fiel às suas convicções filosóficas.





25  
OLAFUR ELIASSON  
*Activity Frost*, 2004

que se vêem pequenos e distantes. O desafio é negociar a adaptação a este tipo de informação para reflectir o nosso movimento, esclarecendo a forma pela qual nós usamos a informação visual para nos movermos.

Os primeiros passos manifestam-se cautelosos, exploram o espaço de forma insegura e, após os passos de incerteza, o corpo descobre as informações necessárias para avançar de forma inteligente. Esta negociação entre corpo e espaço promove uma compreensão experimental da relação física entre o movimento e a visão.

Outro fenómeno e consequente desta relação entre movimento e percepção é a capacidade que *The Weather Project* adquire na criação de um campo que é unificado e dinâmico, heterogéneo e homogéneo, individual e social.

Esta relação entre o movimento e a percepção expressa directamente os estudos de Henri Bergson. Como acima referimos, com ênfase no movimento do corpo e agindo sobre o olhar contemplativo, Bergson defende, que o que nós gravamos no nosso campo visual é relativo aos requisitos da acção do nosso corpo.<sup>46</sup>

Aqui, é a acção do nosso corpo que impõe uma relatividade na realidade. Olhando para o tecto à medida que avançamos, a percepção limita-se ao que realmente influencia o corpo enquanto nos preparamos para nos movermos. O movimento que fazemos em relação à imagem reflectida no tecto torna-nos, experiencialmente, conhecimento deste processo. A contribuição da parte visual reflecte-se bastante diferente à percepção quotidiana, apresentando os processos cognitivos e perceptivos como novos, frescos, e disponíveis ao participante em movimento.

A atracção auto-reflexiva do espelho no tecto, exploradora do conceito de homogeneidade e heterogeneidade, de social e imerso, tem provado ser uma força poderosa, também no Museu de Arte de Reykjavík, o projecto intitulado *Activity Frost* (2004) utiliza um espelho no tecto similar ao de *The Weather Project*, reflecte o pavimento em pedra basalto e areia e, novamente, estimula a reunião de pessoas neste espaço, que acabou por se tornar o ponto de encontro para os visitantes.

O nevoiro de *The Weather Project*, dá ao ar uma qualidade táctil, tornando o espaço físico e palpável, unificando o corpo e o espaço. Estas pequenas partículas no espaço conferem espessura ao ar e ao nosso corpo. O espelho produz uma sensação de deslocamento entre o perto e o distante e, novamente, oferece ao sujeito a qualidade de peça central da obra. A experiência espacial define-se também por coisas muito sensoriais, tais como “*Estou com frio*” ou “*Estou húmido*”. A iluminação de cor amarela reúne ou homogeneiza a visão do corpo e do espaço, realçando uma noção de globalidade entre os dois domínios.

Esta instalação parece materializar a ideologia de Henri Lefebvre na defesa do corpo e espaço enquanto domínios indissociáveis.

Ambos os projectos estimulam o visitante a dispensar tempo na obra, não se esgotam, convidam o visitante a observar-se e ser observado. Apesar de ser um dos principais objectivos da prática de Olafur Eliasson ser o “despertar” do espectador para uma consciência crítica e fenomenológica, *The Weather Project*, é consistente tanto na acção crítica e de expressão corporal individual, como na acção de colectivo.

<sup>46</sup> “Our representation of matter is the measure of our possible action upon bodies: it results from the discarding of what has no interest for our needs, or more generally, for our functions.” (Bergson, 1911, p. 37)





26  
OLAFUR ELIASSON  
*The Weather Project*, 2003



27  
OLAFUR ELIASSON  
*The Weather Project*, 2003

A própria concepção do indivíduo como vinculado, ou como parte de um colectivo vem valorizar os significados e estruturas sociais. Exemplo disso, são mesmo as formações de círculos, estrelas, mensagem de “paz” e “amor” registadas no museu.

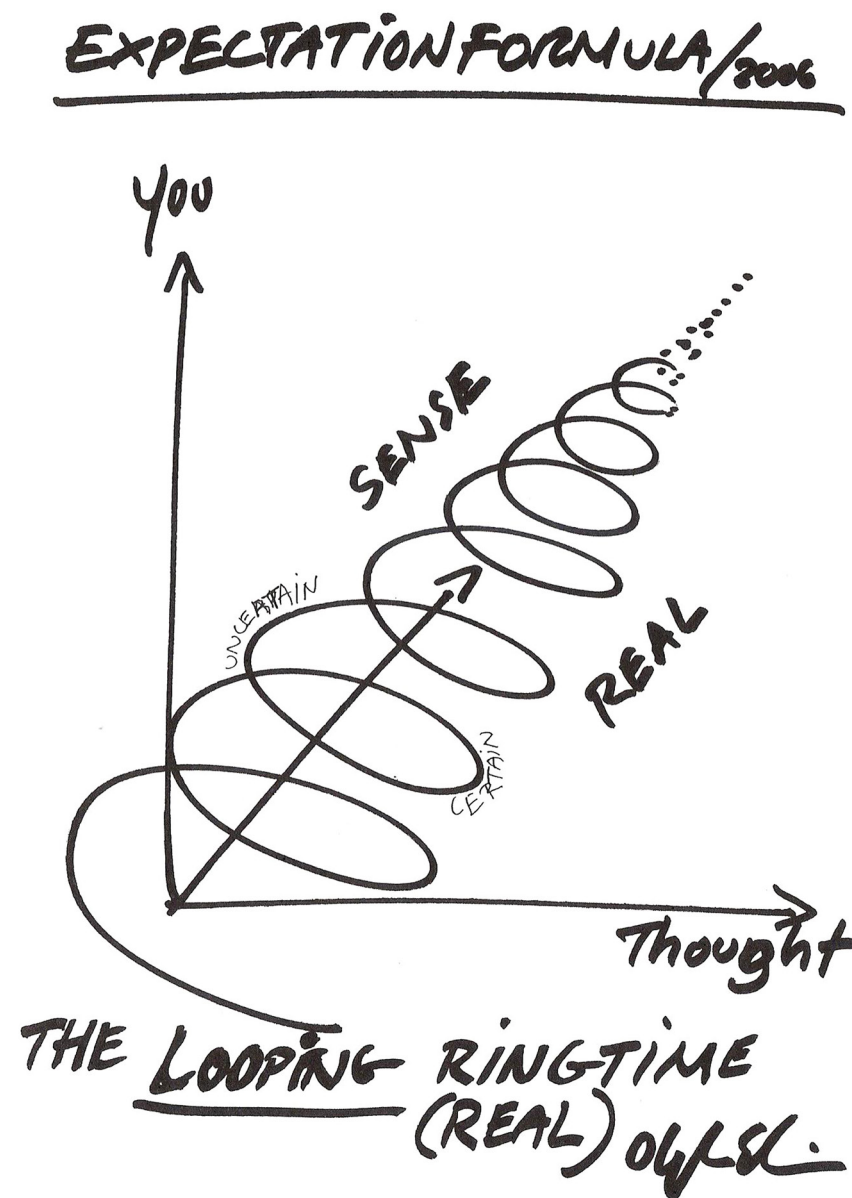
A instalação no Turbine Hall oferece ao espectador um espaço de auto-reflexão social, onde as interações sociais não têm restrições espaciais. A multiplicidade de abordagens e perspectivas explora desde o posicionamento mental do espectador ao seu posicionamento activo, corporificado e expressivo, enquanto manifestação social. Olafur Eliasson cria situações que carregam múltiplas oportunidades para o envolvimento, tanto activa como passivamente.

Diríamos que Olafur Eliasson sugere uma compreensão do “eu”, não na perspectiva do ser, mas de acordo com um processo de formação e transformação. Daí apresentar uma variedade de abordagens aparentemente opostas numa só experiência. Eliasson invoca o descentrado, o dissoluto, o ser imerso ou integrado. Aparentemente incomensuráveis, os indivíduos são incentivados à acção dentro de um espaço que os permite existir como unificado, como fragmentado, ou nos interstícios entre os dois. Desta forma, *The Weather Project*, promove o sujeito e o objecto, o trabalho e o participante, o “eu” e o mundo, em permanente oscilação, recusando-se a estabilizar absolutamente, resultando numa experiência dinâmica.

ORIENTAÇÃO E TEMPORALIDADE

*Space and Time have gained subjectivity by being oriented to man. Of course space and time have always been structured to conform with individual human feelings and needs.*

Yu-Fu Tuan



28  
OLAFUR ELIASSON  
Expectation Formula, 2006  
Formulas for Now

## 1. PROCURA DE UMA DEFINIÇÃO DE CONTEMPORANEIDADE

### ORIENTAÇÃO E TEMPORALIDADE

Orientação e Temporalidade facilmente se associam ao conceito de Viagem. A profundidade tem origem na pessoa que se move e viajar significa aplicar profundidade a um espaço.

A viagem é determinada pela forma como percorremos um espaço. Viagem, essa que materializa um movimento instintivo que personifica todas as nossas acções.

Steven Holl defende “*que la verdadera prueba de la arquitectura está en el fenómeno del cuerpo que se mueve por los espacios.*” Como diria Gaston Bachelard, “*Sou o espaço onde sou*”. (Bachelard, 2008: p.146) Yu-Fu Tuan é claro, quando expõe: “*Purposive movement and perception, both visual and haptic, give human beings their familiar world of disparate objects in space. Place is a special kind of object. (...) Space, we have noted, is given by the ability to move. Movements, are often directed toward, or repulsed by, objects and places.*” (Tuan, 1997: p.12).

A nossa discussão sobre o espaço e o indivíduo e sua percepção não fez ainda referência explícita à temporalidade, que é no entanto implícita a todos os lugares e deslocamentos do indivíduo, todas as percepções e percursos do mesmo no espaço, ainda que com uma forte carga do subconsciente. É o movimento que nos dá a sensação de espaço e uma melhor percepção do espaço que vivenciamos. Como disse Yu-Fu Tuan em *Space and Time*, o nosso sentido e percepção de espaço depende da forma como nos movemos e da relação que estabelecemos com o tempo: “*We have a sense of space because we can move and of time because, as biological sense, we undergo recurrent phases of tension and ease.*” (Tuan, 1997: p.123).

Quando o nosso corpo se desloca e entra em contacto com a terceira (e quarta como já referimos) dimensão, surge o espaço na sua totalidade.

A contemporaneidade valoriza a temporalidade à constância do lugar. A forma como o indivíduo se envolve no espaço, revê-se muito mais facilmente numa perspectiva dinâmica, de processo ou percurso. O envolvimento do Homem no meio construído não poderá ser encarado como uma condição estática e central, mas como um processo sempre mutável, de permanente adaptação, e de múltiplas centralidades.

Logo, conclui-se que a nossa concepção do espaço, consequência directa da nossa percepção, é uma experiência temporal com infinitas variáveis entre espaço e tempo.

O movimento, o tempo, a velocidade têm a capacidade de se dobrar e se desdobrar<sup>47</sup> no espaço, na conquista de uma multiplicidade de fluxos que definem o espaço contemporâneo. O poder do movimento assume uma posição de domínio onde as nossas considerações do espaço colapsam e implodem exactamente sobre a individualidade do sujeito.

O movimento do sujeito torna-o vector direccional de acções, desejos e impulsos, na procura de um espaço e mundo de velocidades intensas, onde o instante é essencial. A individualidade e esta valorização do movimento, como orientação sempre mutável, caracterizam este novo processo de presença no território. O movimento assume-se como quarta dimensão, dimensão essa que abala as exactidões cartesianas, permitindo um espaço em permanente desequilíbrio, mas que responderá num sentido

<sup>47</sup> O termo dobra no tempo é bastante explorado em toda a obra de Gilles Deleuze.





mais coerente com a realidade actual. “Aqueles que não forem capazes de o dominar serão esmagados por ele.”<sup>48</sup>

“Basicamente penso que o tempo tem enormes possibilidades como organizador social, uma vez que constitui um ambiente e uma fisicalidade partilhados. Interessa-me a maneira como dá cor às nossas experiências, emoções e pensamentos. (...) Mas talvez esteja fascinado pela imprevisibilidade do tempo, porque tem consequências na nossa compreensão do tempo e do espaço.” relata Olafur Eliasson em conversa com Anna Engberg-Pedersen. (Eliasson,2008: pag.453)

No trabalho de Olafur Eliasson, a posição, a orientação e o fluxo do movimento do observador no espaço têm um papel fundamental e crítico. As suas instalações colocam o observador em constante mobilidade e dinamismo, por forma a desafiar carácter estático e prescritivo da arte. No ensaio *Models are Real*, Olafur Eliasson refere: “*In the last 40 years many artists and theorists have repeatedly critized a static conception of space and objects. The idea of objecthood has, in part, been substituted with performative strategies, the notion of ephemerality, of negotiation and change, but today the criticism is, nevertheless, more pertinent than ever.*”

Olafur Eliasson assume, nas suas obras, a representação do tempo e da duração, a compreensão da orientação e do movimento, como uma das bases centrais para experimentar e compreender o espaço. Ainda que a visão, enquanto órgão de percepção, nos permita contemplar a luz, a sombra e perceber a cor, só através da assimilação do movimento e equilíbrio, o indivíduo tem percepção das formas, dos volumes, dos movimentos. O observador toma consciência de si mesmo pelo movimento que efectua, tornando-se directamente envolvido na obra.

Steven Holl defende que “*debemos devolver la arquitectura a lo que verdaderamente sentimos cuando la comprendemos. El tiempo, fluido de los fenómenos y el movimiento – más que el tiempo fijo de la forma – es lo que da impulso al contenido.*” (Pallasma, 2006: p.13)

A primeira coisa a reconhecer acerca da orientação é a relação entre um sujeito e um objecto. Da envolvente em direcção ao espectador e vice-versa. Por outro lado, poderemos também olhar para a orientação de uma maneira mais física, mais pragmática. O indivíduo e o seu corpo lêem facilmente as linhas perspectivadas como se de medidas de distância se tratassem, assim como, a diminuição do tamanho dos objectos e das pessoas nos orientam para a profundidade, o comprimento de uma rua, etc.

A orientação é muito individual e as nossas intenções e desejos também determinam o nosso movimento e as respostas à envolvente, tanto física como mentalmente.

Vejo no trabalho de Olafur Eliasson, uma carga emocional que nos permite olhar para os sentimentos como uma espécie de acção. Os sentimentos são normalmente considerados estados introvertidos e exclusivos, produzidos quando “absorvemos” o que nos rodeia. Mas aqui voltamos à dimensão produtiva e extrovertida dos sentimentos ou reacções, inclusivos porque se manifestam a outras pessoas e ao que as rodeia.

Logo, a envolvente produz-se à medida que a vamos sentindo, sentir é co-produzir.<sup>49</sup> O contexto específico está vinculado aos nossos sentimentos e, assim como os sentimos, o contexto também se modifica, tornando-se a temporalidade o elemento

48 Excerto do texto *Mobilidade percebida*, de Ana Cerqueira, para a Revista Nu, *Velocidade*.

49 “O que define o homem não é a capacidade de criar uma segunda natureza económica, social, cultural – para além da natureza biológica, é antes a capacidade de ultrapassar as estruturas criadas para criar outras. E esse movimento já é visível em cada um dos produtos particulares do humano.” (Pallamin, 1996: p.22)





30  
OLAFUR ELIASSON  
*Beauty*, 1993

fundamental.

A temporalidade não se define por uma sucessão de “agoras” unificados por um espectador, mas sim, por um fluxo onde, citando Merleau-Ponty “*o futuro não é posterior ao passado e este não é anterior ao presente. A temporalidade se temporaliza como futuro – que vai ao passado vindo ao presente.*” (Pallamin, 1996: p.35)

O entendimento de Henri Bergson volta a ter significado quando falamos de temporalidade e na ideia de que o espaço é influenciado pelo tempo, de que é multifacetado. Intimamente relacionando com o que desenvolvemos anteriormente acerca do espaço, em que determinamos que o espaço em si não é concebível, também Bergson admite o espaço enquanto fluxo interminável, realçando a riqueza da densidade temporal. Bergson não vê o tempo como uma linha. O tempo não é linear e ele diria que “*o espaço é do tempo, não no tempo*”. Assim, não podemos, realmente, falar sobre matéria se não considerarmos o aspecto temporal.

De modo semelhante, Olafur Eliasson explicita o movimento no projecto *Beauty* (1993). A luz projectada intersecta uma cortina artificial de água num espaço escuro. Ao observador é-lhe facultada a oportunidade de perceber a presença de um arco-íris, de acordo com a sua posição e ângulos específicos. Cada movimento ou mudança influenciam o espectro de cores e a visibilidade do fenómeno.

O visitante entra na instalação a partir de uma sequência de corredores externos, que sucessivamente reduzem a intensidade da luz. O espaço completamente negro sugere a perda de qualquer presença física e a anulação da própria corporeidade. A distância e a configuração do espaço perdem a legibilidade, e a medição do espaço dá-se apenas pelo movimento do corpo.

Como em todos os seus trabalhos, também aqui, interessa a Eliasson não apenas a percepção retinal das alterações da luz, mas a auto-percepção do observador. Assim, o trabalho de Eliasson não se materializa sem sujeito, ganha sentido no encontro temporal e espacialmente definido pelo observador e seu corpo, seu movimento e pelas suas expectativas.

Merleau-Ponty refere-se à corporeidade como *intercorporeidade*. O corpo reflexivo é um corpo já constituído pela intersubjectividade. O *espaço* que o corpo ocupa é muito maior que aquele individual, porque é alargado pela sua intencionalidade. Daí que se recuse a espacialidade e a temporalidade como dinâmicas externas ao sujeito. A espacialidade faz-se desta contaminação corpórea das coisas, compreendidas pela temporalidade.

Este corpo é em si mesmo, espaço, tempo, lugar e movimento. Quando olhamos o corpo humano, vemos nele uma temporalidade: “*é espaço porque sou meu corpo no espaço e gero espaço; um espaço que não é fixo porque sou também movimento.*” (Pallamin, 1996: p.) Os lugares e a sua orientação dependem do modo de implantação deste corpo reflexivo e co-produtor de espacialidade. As várias dimensões espaciais são julgadas em relação as manifestações corporais. O lugar ou o espaço é estruturado de acordo com a nossa presença nele, no modo como nele nos ancoramos e instalamos, e todos os parâmetros são fixados no espaço de acordo com a nossa existência.

Logo, podemos concluir, que o lugar é um espaço qualitativo, de abertura e ambiguidade. Caminha no sentido da procura das diferenças, alicerçando-se nesta densidade intersubjectiva, em direcção a um terreno movediço, que é do Arquitectura.

Algumas questões importantes sobre a temporalidade são sublinhadas quando





31  
OLAFUR ELIASSON  
*Umschreibung*, 2004



32  
OLAFUR ELIASSON  
*The Mediated Motion*, 2001



33  
OLAFUR ELIASSON  
*Take Your Time*, 2008

observamos a água de um rio a correr pelo leito. Merleau-Ponty, citado desta vez por Olafur Eliasson<sup>50</sup> desenvolve a concepção de tempo relacionada com o entendimento do corpo no espaço. Diz-nos que a água existe na temporalidade, como uma espécie de “agora” ao invés dos habituais passado e presente.

Daí os seus trabalhos relacionados com rios e com água, pela tradução de temporalidade que estes elementos conferem ao ser humano. Quando acompanhamos a corrente de um rio num barco, somos constantemente convidados a conviver passado com presente, sendo que a paisagem e envolvimento que recebemos num primeiro momento é rapidamente ultrapassada de acordo com o movimento da água. Olafur Eliasson diz-nos que os rios são “agoras” que incluem o passado e o futuro num episódio bastante gracioso.

A rampa que o estúdio de Olafur Eliasson propõe para o Museu De Arte Moderna e Contemporânea da Smithsonian Institution é outro caso de estudo que nos permite avaliar a temporalidade na sua obra.

Encomendada pelo Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, a proposta de Olafur Eliasson tem como preocupação principal a passagem dos visitantes da cidade para a entrada do Museu e para o Jardim das Esculturas. Propõe uma rampa que envolverá a fachada do edifício, completando uma circunferência. Para além desta estrutura inclinada que articula os vários pisos do edifício, Olafur Eliasson projecta uma parede de vidro ondulante que permite variadas perspectivas da paisagem, assim como diferentes reflexos dos visitantes que a experienciam.

Ou seja, Olafur Eliasson usa o elemento arquitectónico, rampa, para materializar todo um processo de movimento e percepção da realidade, de uma forma mais radical e esforçada.

O nosso corpo reage aos planos sugeridos pelo espaço, por exemplo, quando descemos o declive ou a rampa da Turbine Hall da Tate Modern em Londres, projectada por Herzog & de Meuron. O nosso corpo “reconsidera” totalmente a sua postura física em relação ao espaço. O mesmo acontece em *Umschreibung* (2004), em Munique, porque a inclinação muda constantemente, obrigando as pessoas a renegociar a velocidade e postura, a recalcular os movimentos do corpo, dando-lhes uma consciência física mais aguda.

Em *The Mediated Motion* (2001) na Kunsthaus de Bregenz, o sujeito é novamente desafiado a experimentar a horizontalidade em relação ao espaço, com igual importância o elemento temporal e o plano inclinado, que permitem ao utilizador uma experiência nova e de interacção com o espaço. A ponte, assim como descrevia a rampa, materializa todo este conceito de gravitação. Quando a percorremos, orientamos os nossos movimentos de forma a balançar o volume e o peso do nosso corpo, assim como as vibrações que o nosso corpo provoca na própria ponte. E este fenómeno torna-se mais interessante quando mais que uma pessoa se movimentam na ponte, já que o nosso movimento, assim como o da outra pessoa, vai ser repercutido também em nós.

Este tema foi bastante trabalhado ao longo da história, incluindo no Movimento Moderno em projectos arquitectónicos. Poderemos associar a arquitectura de Le Corbusier a Oscar Niemeyer e, até o trabalho contemporâneo de Rem Koolhaas.

A obra de Le Corbusier era de concepção racional, mas ao mesmo tempo, bastante plástica na sua expressão, já desde o começo do Período Purista, preferencialmente de dentro para fora. Na *Villa La Roche* (1923/24), o toque plástico é afinado por meio da

<sup>50</sup> in *Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist*, (2002)





34  
LE CORBUSIER  
*Villa La Roche, 1923/24*



35  
OSCAR NIEMEYER  
*Catedral de Brasília, 1958*



36  
OSCAR NIEMEYER  
*Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1996*

rampa em curva, que se manifesta com alguma expressão também no exterior, num gesto manipula a expressão dramática da arquitectura.

A rampa assume um elemento de ligação por oposição à escada que seria um elemento de separação, como oportunidade para uma sensação completamente diferente, a de oposição entre a continuidade e a descontinuidade.

Na *Villa La Roche*, Le Corbusier descreveu a casa como uma *promenade* arquitectónica. O espectáculo da arquitectura envolve o indivíduo no seu percurso e as perspectivas desdobram-se com grande variedade, em vãos e vistas para o exterior. Le Corbusier convida o indivíduo a sentir o próprio movimento em relação ao de uma outra pessoa numa outra via de circulação, percebendo e perdendo a outra pessoa de vista nos percursos, curvas, rampas. É como se o indivíduo tomasse consciência do tempo e do nosso movimento, de acordo com a relação periódica que tem com os outros indivíduos. Contudo, deve-se observar que de certo modo, há um desejo de identificação de “ordenação” e “unidade” formal a partir deste percurso.

A Catedral de Brasília de Oscar Niemeyer, um dos ícones da arquitectura moderna brasileira, é outro exemplo desta materialização de movimento, perceptível por meio da circulação entre os espaços. A entrada é feita por uma rampa que desce para um espaço negro, de forma a enfatizar a claridade do interior do templo e a leveza da estrutura. O nosso corpo reage ao declive física e emocionalmente, de forma introspectiva, para depois se abrir à luminosidade e à transparência arquitectónica.

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói tira, também, partido da rampa como peça crucial, tanto física como simbolicamente. A rampa expressa a mediação entre os dois universos, interior exterior, sob a forma de peça escultórica, ou peça arquitectónica de acesso para os visitantes. Percorrendo a rampa, o visitante apercebe-se da dimensão da paisagem infinita em torno da galeria, ao mesmo tempo que provoca a relação do corpo em movimento ascendente. A dimensão simbólica mistura-se com a experiência física quando percorremos a superfície inclinada, numa espécie de percurso de preparação ao espírito e corpo para, então, experienciar a arte exposta no museu.

Referindo-se de novo a obra completíssima de Olafur Eliasson, a peça central de *Take Your Time* (2008), no Museu de Arte Moderna de S. Francisco é um enorme disco espelhado (quase com o diâmetro da sala), preso no tecto, e que vagarosamente vai girando em torno de subtis movimentos, distorcendo a percepção que o indivíduo tem do espaço e da sua posição neste.

Olafur Eliasson torna a trabalhar este lado em que o indivíduo se torna actor principal de forma bastante intensa, subvertendo a relação obra/espectador. E partindo do princípio em que o factor móvel é o crucial, então a interação e o movimento traduzem a obra de arte, mas não correndo o risco de esta experiência se tornar num vazio espectacular e/ou convencional. Ou seja, esta relatividade é traduzida por meio do movimento, da temporalidade e subjectividade do indivíduo. O tempo nesta medida é individual<sup>51</sup>, existem diferentes experiências de tempo, o que nos parece rápido, poderá não ser para outra pessoa, assim como, as nossas memórias e expectativas têm um elevado impacto na nossa percepção da realidade.

<sup>51</sup> “Time is Individual: The clock is not our only tool for the measurement of time. It seems more attractive to talk about your time and my time; that is, the lived experience of time, instead of being concerned with the universal construction of temporality that so many people take for granted.” Olafur Eliasson, in *Your Engagement has Consequences*.





## 2. CONSIDERAÇÕES SOBRE ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA

A cidade é uma série de campos fluídos, povoados por múltiplos objectos arquitectónicos, sensações, imagens e estranhos e caóticos pólos de atracção. As cidades de hoje albergam uma diversidade de lugares e dinâmicas, uma diversidade de valores e significados que se traduzem numa vitalidade e permanente *abertura* conceptual. São complexas e multifacetadas, convidando o indivíduo a reposicionar-se a cada momento.

É na diversidade de lugares e tipologias, nas diferentes escalas e sensações que encontramos a riqueza espacial. O indivíduo é estimulado por ambientes densos, que lhe traduzam sensações plurais e completas, através da noção de escala, do cheiro, do olhar, dos ruídos, das sensações mais palpáveis, dimensões que têm vindo a ser desvalorizadas. Aliás, em relação a isso, Juhanni Pallasmaa é claro quando se refere à riqueza espacial das cidades antigas, por oposição à homogeneização do Movimento Moderno: *“Cuánto más misteriosa y atrayente es la calle de una cidade antigua com sus dominios alternos de oscuridad y luz que las intensas y uniformemente iluminadas cales actuales! - argumentando - que La luz brillante homogénea paralisa la imaginación, al igual que la homogeneización del espacio debilita la experiencia del ser y borra el sentido de lugar.”* (Pallasmaa, 2006: p.48)

O palimpsesto da cidade é a-escalar, isto é, a sua complexidade é revelada por esta massa convulsa de relações passageiras está em perpétuo movimento, sempre dinâmica, sempre a receber nova ênfase. Logo, a arquitectura deverá ser capaz de abranger todos estes fenómenos, todo um léxico de diferentes trajetórias.

Merleau-Ponty descreve o pensamento dialéctico como aquele que admite as acções e interacções recíprocas. Encara a pluralidade das relações e a ambiguidade em prol de um questionamento do real, para evidenciar uma textura de complexidade.

O lugar contemporâneo surge como “diferença”, gerado através de uma dialéctica de multiplicidade, fluxos fugazes e intercâmbios constantes. Surge na intimidade entre o carácter diferencial dos seus elementos e da sua identidade que, por sua vez, depende das relações que se estabelecem entre si.

Merleau-Ponty questionou a *forma* ao criticar a alternativa clássica da existência como coisa. Defende a existência como consciência, onde tudo se estabelece na comunicação e numa espécie de mistura entre o objectivo e o subjectivo.

Eisenman vai além e critica duramente o Movimento Moderno na arquitectura, postulando que este não teria rompido com a tradição figurativa e teria continuado a representar, no caso, uma ideia de eficiência e a própria razão como um sistema de verdade.

A contemporaneidade deverá traduzir o dinamismo e os fluxos que anteriormente referimos, assim como, a complexidade e a multiplicidade de caminhos e desvios. Ignasi Solà Morales<sup>52</sup> refere que “não se trata de propor uma arquitectura efémera, instantânea e passageira. O que se defende nesta linhas é o valor dos lugares produzidos pelo encontro de energias actuais, graças à força de dispositivos projectuais capazes

<sup>52</sup> Ignasi Solà Morales em *Arquitectura – máquina e corpo. Notas sobre as novas tecnologias na arquitectura*.





37  
OLAFUR ELIASSON  
*Phaedra*, 2007

38  
OLAFUR ELIASSON  
*Phaedra*, 2007

39  
OLAFUR ELIASSON  
*Phaedra*, 2007

de provocar as extensões e intensidades de presença. O lugar contemporâneo deve ser um cruzamento de caminhos (...) uma fundação conjunctural.”

O espaço contemporâneo de fronteiras indefinidas e esbatidas, dá lugar a interconexões entre o virtual e o real, tornando-se um campo bastante fértil para o surgimento de novas morfologias, novas arquitecturas. Esta ubiquidade de espaços e sujeitos estimulará a produção de melhores conceitos e projectos. Serão, inclusive, espaços capazes de albergar uma quantidade de formas, ou dir-se-ia funções, bastante mutáveis de acordo com todos os fluxos adjacentes. “*Estes novos objectos/espacos altamente reactivos serão projectados de forma a disporem da capacidade de “vacilação”. É aquilo que eu chamei a facilidade de ocupar muitas e variáveis paisagens espaciais em simultâneo como apresentações diferentes e com diferentes traços e trajectórias de registo*”, refere Neil Spiller em *Corpos, espaços e reflexividade*.

Esta capacidade de vacilação permite-nos projectar de acordo com as necessidades contemporâneas, variáveis, híbridas e mais reflexivas, onde a dimensão temporal adquire a maior importância. Na perspectiva de Neil Spiller, “para as novas arquitecturas híbridas, velocidade, duração, crescendo, ritmo e ressonância são apenas algumas noções que terão de ser consideradas ao projectarmos novas paisagens espaciais, repletas de objectos vacilantes. O caminho é este, é segui-lo ou resignar-se à extinção.”<sup>53</sup> Deverá ser premissa principal do arquitecto desenhar um espaço receptor de muitas espacialidades, de muitos significados, projectar um lugar denso, onde as diferentes identidades se alimentam umas às outras. Um espaço que oferece ao indivíduo a dimensão temporal e sensível, do movimento e do corpo.

Também Robert Morris<sup>54</sup> em *The presente tense of the space*, desenvolve um tempo presente da experiência espacial imediata, como mudança na avaliação do contexto. A consciência desta passagem é que confere espessura ao tempo. *Presentness* relaciona-se com a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico com um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. Robert Morris defende que o corpo está em movimento, que os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas e móveis. A localização e o ponto de vista alteram constantemente o vértice do fluxo do tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência.

A paisagem e o local devem ser analisados como dinâmicas, experiências que interagem em tempo real. Questiono se pensar o sítio enquanto evidência fenome-

<sup>53</sup> Neil Spiller em *Corpos, espaços e reflexividade*. Em *Arquitectura – máquina e corpo. Notas sobre as novas tecnologias na arquitectura*.

<sup>54</sup> Robert Morris (Kansas City, EUA, 1931) é, desde as décadas de 1960 e de 70, um dos grandes protagonistas da mudança de paradigma nas linguagens artísticas contemporâneas. É particularmente relevante a apresentação da filmografia de Morris ao lado da reconstituição de *BodySpaceMotionThings*, uma obra que o artista concebeu originalmente para a Tate Modern, de Londres, em 1971, reapresentada na Tate Modern em 2009 e agora reconstituída em Serralves. A apresentação original da peça assinala uma das primeiras afirmações da existência da obra de arte a partir do momento em que é activada pela participação física do espectador. Convidado a rolar, escorregar, balançar e escalar através dos seus elementos (cilindros, rampas, cordas e paredes), o visitante assume a condição de participante no processo artístico. Mais do que ver, fazer e participar são acções que revolucionam a condição do espectador.

João Fernandes, Catálogo da Exposição *Robert Morris - Filmes e Vídeos / CorpoEspaçoMovimentoCoisas*, actualmente no Museu de Serralves.





40  
PINA BAUSCH  
*Pina*, Wim Wnders, 2011

nológica, dependerá de uma premissa de “percurso” ou “promenade”. É como se pensássemos a experiência e a temporalidade como se de uma linha em espiral se tratasse. Embora esta possua logicamente um centro, a experiência de um espaço é de estarmos continuamente descentralizados, apontando para a ambiguidade de estar, a todo o momento, experimentando o percurso, renegociando a nossa relação com o espaço em constante passagem e movimento.

A arquitectura funde-se com a impressão de movimento, o que vem ressaltar a ideia de permuta e transformação constante quanto à experiência do indivíduo no espaço.

A arquitectura contemporânea parece querer romper com a convencional harmonia, a ordem e a simetria, baseando-se na realidade instantânea, o que resultaria numa configuração não estática da paisagem definida pela sua complexidade e multiplicidade.

O espaço seria experimentado, desdobrando-se temporalmente, num constante processo para quem o percorre. Neste momento, perder-se-ia a centralidade única, a orientação em relação a um eixo de perspectiva que privilegia uma compreensão do todo.

Na arquitectura contemporânea, o centro físico da obra é deslocado como centro em movimento ou mesmo em múltiplos centros. A experiência destes múltiplos percursos pertence ao corpo, que se desloca e apreende o espaço como duração. A procura da experiência completa e total na arquitectura depende desta *duração* e percurso, tanto quanto da abertura sensitiva do nosso corpo às ambiências que se criam.

*Las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar.*

Johann Wolfgang von Goethe

*El bailarín tiene su oído en los dedos de los pies.*

Friedrich Nietzsche<sup>55</sup>

Tendencialmente, a arquitectura do Movimento Moderno privilegia a visão em detrimento dos outros sentidos. A sua preocupação essencial prende-se com a imagem, com a capacidade que os volumes, as formas e as cores têm de produzir um prazer visual nas pessoas.

Contudo, é premissa contemporânea apelar a uma percepção mais completa do espaço, que englobe o estímulo dos vários sentidos através da cor, texturas, reflexos, luminosidade, cheiros, volumes, jogos de luz e sombra, integração ou simulação de sons, entre outros. Todos estes elementos contribuem para uma orientação do nosso corpo no espaço, e “aqui as velhas regras do modernismo eram derrotadas”.<sup>56</sup>

Le Corbusier, citado por Pallasmaa, declara “Yo no existo en la vida sino a condición de ver; Soy y seré un visual impenitente; todo se encuentra en lo visual.”<sup>57</sup> Estas declarações

55 (Pallasmaa 2006: p.14.)

56 Neil Spiller em *Corpos, espaços e reflexividade. Em Arquitectura – máquina e corpo. Notas sobre as novas tecnologias na arquitectura*

57 Contudo, a arquitectura de Le Corbusier era detentora de uma sensibilidade para a materialidade e plasticidade, que felizmente evitaram que a sua arquitectura se reduzisse a alienação. O mesmo não se poderá dizer sobre os seus projectos urbanos.



41  
PINA BAUSCH  
*Pina*, Wim Wnders, 2011





42  
OLAFUR ELIASSON  
360° Room for all Colours, 2002

manifestam claramente o privilégio do “olho” na teoria do movimento moderno.

Este privilégio concebido ao sentido de visão distancia a obra arquitectónica do indivíduo. Torna-se iconográfica, captável a duas dimensões. *“En lugar de ser encuentro situacional y corporal, la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa fijada por el apressurado ojo de la cámara fotográfica.”* (Pallasmaa, 2006: p.29)

Juhani Pallasmaa compara, por exemplo, a importância do som em comparação com o olhar, afirmando que a visão isola enquanto o som incorpora; que a visão é direccional enquanto o som é omni-direccional; que o sentido de visão implica exterioridade enquanto o som cria uma experiência de interioridade; que os olhos alcançam e o ouvido recebe. A arquitectura não reage ao nosso olhar, mas devolve-nos os sons e ruídos projectados na sua matéria.

Uma obra de arquitectónica não se experimenta como uma série de imagens, precisa activamente da sua essência material, corpórea e espiritual plenamente integradas. Logo, o predomínio do sistema visual e a consequente supressão do resto dos sentidos, provocam um esquecimento das potencialidades sensuais e sensoriais da arte e arquitectura. Muitos dos projectos arquitectónicos modernos, caracterizados por uma linguagem internacional e geridos por unidades visuais, tais como, o *Gestalt*, expressam um certo *autismo*, *narcisismo* e *nihilismo*.<sup>58</sup>

Talvez, a crescente preocupação associada à arquitectura multissensorial represente uma insurgência contra a privação sensorial que o mundo tecnológico inicialmente adoptou. Contudo, penso ser nova consciência dos profissionais das diversas áreas, esta preocupação em sensualizar a arquitectura através do forte sentido de materialidade, textura e peso, densidade do espaço e luz materializada.

A arquitectura contemporânea deve procurar reflectir acerca da sua tarefa primordial, e essa busca pela essência<sup>59</sup> terá sempre na sua génese a linguagem do corpo. Esta comunicação do sentido corporal do espaço é absolutamente indissociável da linguagem e percepção sensorial. *“Es evidente que la arquitectura “enriquecedora” tiene que dirigir todos los sentidos simultaneamente y fundir la imagen del yo com nuestra experiencia del mundo.”* (Pallasmaa, 2006: p.11)

Logo, a arquitectura deverá responder e valorizar a experiência do indivíduo, ser uma arquitectura capaz de explorar ao máximo a estimulação sensorial, permitindo uma íntima interacção entre sujeito e espaço, aproximar-se do que poderemos denominar de arquitectura fenomenológica. Juhanni Pallasma explica-o bem quando diz: *“The phenomenology of architecture is thus ‘looking at’ architecture from within the consciousness experiencing it, through architectural feeling, in constrast to the analysis of the physical proportions and properties of the building or a stylistic frame of reference.”* (Pallasmaa, 2005: p.91)

A arquitectura deverá tornar visível a forma como somos tocados pelo Mundo.<sup>60</sup>

58 Juhani Pallasmaa critica a visão de Heidegger e do Movimento Moderno, caracterizando-o pelo seu *“ojo narcista que ve la arquitectura sólo como un medio de auexpresión y como un juego intelectual y artístico separado de las conexiones mentales y sociales fundamentales, mientras que el ojo nihilista adelanta deliberadamente la distancia sensorial y mental y la alienación.”* (Pallasma, 2005: p.??)

59 Segundo Merleau Ponty, as essências são, por definição, objecto de uma intuição, não sendo, deste modo, transferidas através de factos. (Pallamin,1996: p.11)

60 *“In my view, the task of architecture is “to make visible how the world touches us”* tal como Merleau-Ponty referiu sobre a pintura de Cézanne. (Pallasmaa, 2005: p.46)



PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS

## 2.1 PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS

São já significativos os projectos de profissionais da arquitectura e da arte que exploram estas problemáticas, na procura de uma melhor resposta às necessidades contemporâneas.

Serão divergentes as premissas conceptuais, tanto quanto os resultados formais. Contudo, acredito que será nesta multiplicidade que encontraremos o modelo contemporâneo. Steven Holl, Juhani Pallasma, Peter Zumthor, Toyo Ito, Olafur Eliasson, particularmente, têm feito um trabalho, ainda que com abordagens muito diferentes, com bastante responsabilidade neste sentido.

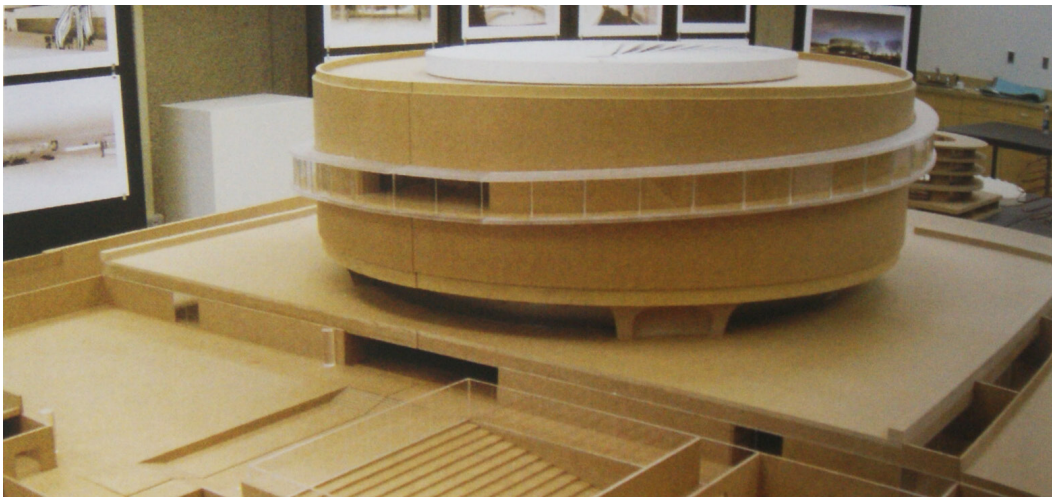
Será, por isso, objectivo deste capítulo apresentar alguns desses projectos, por forma a dar uma resposta mais próxima do que poderá ser desenvolvido na prática da arquitectura. Apontar-se-á algumas dessas abordagens na procura de uma melhor definição de espaço, de matéria, de indivíduo, de corpo, de tempo, de movimento, na procura de uma melhor forma de fazer contemporaneidade.

É verdadeiramente sedutor pensar numa arquitectura que reage a condições atmosféricas, que reage ao ruído, que reage às nossas necessidades. Pensar numa arquitectura sensitiva, onde a cada passo se modifica e negocia a nossa percepção do espaço. Pensar numa arquitectura que valoriza a natureza mas que avança a par deste jogo tecnológico fundado na dinâmica da realidade instantânea. As obras que serão brevemente apresentadas, ao mesmo tempo que procuram despertar a sensibilidade dos estímulos, fluxos e contrastes na realidade da paisagem, procuram segundo a evidência fenomenológica, colocar o indivíduo como participante activo nesta realidade de intercâmbios, postulando uma reflexão sob o lugar da obra, do homem na experiência do mundo, da arquitectura na contemporaneidade.

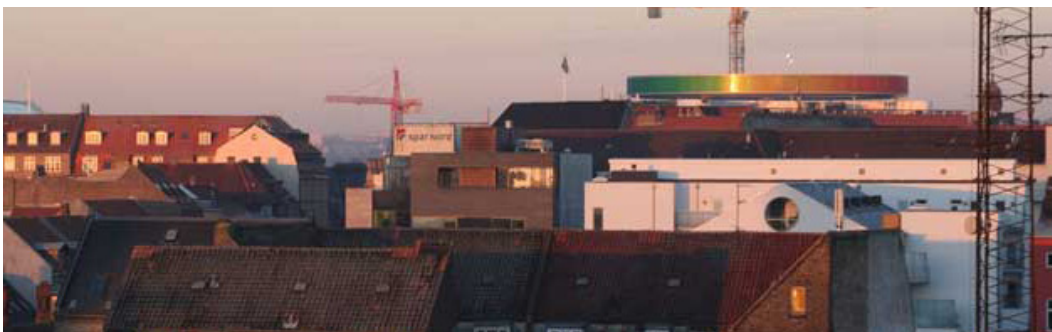




43  
OLAFUR ELIASSON  
*Hirshhorn Museum and Sculpture  
Garden's Project, 2006*



44  
OLAFUR ELIASSON  
*Hirshhorn Museum and Sculpture  
Garden's Project, 2006*



45  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Rainbow Panorama, 2007*



46  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Rainbow Panorama, 2007*

## 1. INDIVÍDUO NA PAISAGEM

### *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Olafur Eliasson*

A proposta de Olafur Eliasson para o *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* (2006) contempla uma rampa que envolve a fachada do edifício de Gordon Bundshaft, em todo o seu perímetro, completando uma circunferência e articulando todos os pisos do museu.

A sua estratégia concentra-se na reavaliação do museu como instituição, por forma a aumentar a consciência sensorial e a necessidade de um envolvimento crítico por parte dos visitantes com a arte.

A fachada de vidro ondulante permite ao visitante que inicia o percurso pela rampa, contemplar diferentes vistas da paisagem, assim como, diferentes reflexões dele mesmo.

Olafur Eliasson pretende materializar a definição de sujeito na multiplicidade de percepções, por sua vez, muito dependente dos termos movimento e temporalidade. Pretende, ainda, realçar a paisagem como elemento sensível e nunca objectivo, mas sensorial e muito dependente da interacção do Homem.

### *Your Rainbow Panorama, Olafur Eliasson*

*Your Rainbow Panorama* (2007), novamente um projecto do estúdio Olafur Eliasson, foi o vencedor de um concurso por convite para a transformação da cobertura do AROS Aarhus Kunstmuseum na Dinamarca.

O projecto consiste num percurso circular elevado de 150 metros. Envolvido por um vidro com todas as cores do arco-íris, Olafur Eliasson oferece ao visitante uma perspectiva da envolvente, do céu e do horizonte, de acordo com o seu movimento na estrutura.

De acordo com a deslocação do indivíduo, a envolvente poderá parecer monocromática ou de múltiplas cores, motivando o percurso pela constante descoberta.

Olafur Eliasson faz da estrutura meio ou veículo de percepção de uma paisagem sempre mutante e envolvente. A própria configuração circular do percurso confere ao indivíduo um maior domínio sobre a paisagem, já que vista surge sempre contínua e homogénea. A proposta aproveita a luz natural na interacção com os filtros de cor para pontuar o percurso e a paisagem. O mesmo acontece no prisma AROS, aproximadamente a meio do passadiço: surge uma abertura que convida os visitantes a entrar num observatório esférico. Nos dias com mais sol, projecta-se no seu interior uma cascata prismática, onde a luz natural é separada por uma série de prismas montados nas paredes do prisma.





47  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Invisible House*, 2005

*Your Invisible House*, Olafur Eliasson

*Your Invisible House* (2005) é a denominação para o pavilhão de vidros espelhados inserido na Natureza e projectado por Olafur Eliasson. O seu desenho existe em duas partes semelhantes, uma dentro de outra, criando múltiplas perspectivas que desmaterializam a estrutura de aço. Os espelhos reflectem o cenário natural e o sujeito que contempla o espaço, numa íntima relação entre espaço e indivíduo, natureza e edificado.

Pretende-se substituir a visão da paisagem por uma visão para e através da paisagem. A paisagem, ao invés de ser um objecto meramente visual, deve tornar-se objecto para o corpo, um objecto de toque, de inserção do corpo na paisagem. E, assim, ao invés de receptor passivo da visão, a paisagem torna-se agente activo em movimento.

## 2. EXPERIMENTAR NO TEMPO

*Pavilhão Serpentine Gallery* 2007, Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen



48  
OLAFUR ELIASSON  
*Serpentine Gallery*, 2007

49  
OLAFUR ELIASSON  
*Serpentine Gallery*, 2007

O pavilhão da *Serpentine Gallery* 2007, de Olafur Eliasson em colaboração com Kjetil Thorsen, artista e arquitecto respectivamente convidados por Julia Peyton, é outro dos exemplos e obras do estúdio que materializa o conceito de movimento e *o experimentar no tempo*.

Ao longo dos anos, com alguma influência compreensível no estudo do Royal Park e a sua famosa Teahouse, os artistas e arquitectos convidados tendem a aproximar-se de uma imagética proveniente da preocupação com o lado funcional do projecto, tal como defende Olafur Eliasson, ao invés de uma busca pelo pensamento crítico que provoca um exercício temporário.

Olafur Eliasson entra no lado espectacular dinâmico da arquitectura com esta estrutura em espiral, que traz ao espaço uma carga dramática e uma nova dimensão, a verticalidade. A rampa em espiral faz duas voltas de forma ascendente desde o piso da galeria até à zona de estar e continua a subir, culminando na vista sob o Kensington Gardens.

O conceito passa por reconsiderar o tradicional piso único da estrutura, adicionando-lhe a terceira dimensão: a verticalidade. Os visitantes são convidados à elevação, do piso térreo à cobertura através da rampa, que além de elemento central, funciona como objecto mediador entre o interior e o exterior da estrutura.

Primeiro o sujeito é convidado a perceber o espaço interior, de forma encerrada com pequenos rasgos da dimensão exterior. À medida que vai avançando na espiral, a rampa torna-se integrada na cobertura do pavilhão, tendo como clímax toda a vista sobre o parque. É uma espécie de mediação entre o parque exterior e o espaço interior, que ao oferecer vistas diferentes, dependendo da nossa localização na rampa, intensificam o nosso espírito crítico quanto á compreensão do espaço.

Por meio de uma ampla e central rampa em espiral, que se eleva até um topo





50  
OLAFUR ELIASSON  
Serpentine Gallery, 2007

simbólico, Olafur Eliasson em conjunto com Kjetil Thorsen, procuram expressar os aspectos performativos do espaço, e o tempo ou espaço no tempo. Importante será, ainda, referir que o espaço não existe como pano de fundo, mas como espaço estimulante de acções / reacções da mesma experiência que se pretende criar.

Olafur Eliasson procura ou questiona-nos com este pavilhão sobre o que poderá ser o espaço, sobre o tipo de experiências que podemos obter dele, quais os parâmetros que o definem, sejam estes físicos ou imateriais, provocando o meio da arquitectura talvez demasiado dogmático.

A *Serpentine Gallery* de Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen aparece como elemento central de uma sugestão ou experiência do que poderá ser a arquitectura, a arte e o espaço, num contexto muito mais amplo que o circunscrito do Royal Park. *“Our collaboration on the Serpentine Pavilion 2007 is defined by our mutual focus on the experience of space and on temporality as a constitutive element of spaces, private or public.”*<sup>61</sup>

Rem Koolhaas, que em 2006, desenhou com Cecil Balmond o pavilhão, declarou que um pavilhão sem conteúdo não seria mais que uma forma sem significado, logo a forma seria sempre portadora de conteúdo. Contudo, Olafur Eliasson refuta *“As you said, a form without content is meaningless; and, I would argue, a form without time is not even a form. Or you could say that content is also time, because content can never be a picture; content is only content when it’s real, and reality is only real when there’s temporality.”*<sup>62</sup>

Olafur amplifica a ideia de volume, desenhando com temporalidade. Esta estrutura procura traduzir a presença do indivíduo no espaço e isso só será traduzido com a quarta dimensão: o tempo. Daí que haja um grande enfoque na rampa que materializa o movimento em torno do centro do pavilhão, como se fosse uma força centrífuga. A imagem que o pavilhão assume denota de forma bastante sublinhada todo o enredo em volta desta dinâmica, deste movimento, o que de certa forma vem ao encontro de uma das maiores premissas do estúdio Olafur Eliasson: a importância do sujeito.

O espaço é desenhado para envolver o indivíduo, ganhando significado apenas quando experienciado, isto é vive da interacção do interveniente de uma forma muito directa. E todos os seus elementos arquitectónicos, desde o pavimento, ao desenho da cobertura, das fachadas, das cordas, produzem esta dinâmica. Todos os elementos foram desenhados de forma a sugerir que de acordo com o movimento do sujeito, o pavilhão parecerá imediatamente diferente e as percepções serão consequentemente variadas em torno do vector movimento, traduzido pela dimensão tempo.

O declive em espiral da Serpentine Gallery, pelo facto de não ter um ponto central, só se torna compreensível quando a percorremos, quando a experienciamos na totalidade. Uma superfície inclinada e ainda curvada, da qual é exemplo a da Serpentine Gallery, omite-nos o caminho que estamos a percorrer, desafiando a relação do indivíduo com a gravidade. *“As pessoas descobrem-se numa viagem em que a própria viagem constitui a experiência da sua envolvente”*.<sup>63</sup> As rampas ou superfícies inclinadas tornam-se, portanto, num excelente meio para materializar a dimensão tempo.

61 Em Press Pack – Serpentine Gallery Pavilion 2007, Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen  
( [www.serpentinegallery.org/press](http://www.serpentinegallery.org/press) )

62 Em Hans Ulrich Obrist em *“VIII – The vessel interview, part I: Netjets flight from Berlin to Dubrovnik, 2007.”*

63 Capítulo Gravitação (Eliasson, 2008: p.163)



3. CRUZAMENTO DE *LAYERS* TEMPORAIS

*High Line*, Diller Scofidio & Renfro

O projecto *High Line* situa-se em Manhattan, numa linha ferroviária de mercadorias sobrelevada, com cerca de dois quilómetros que atravessa vinte quarteirões. Foi construída nos anos 30 com o objectivo de evitar os cruzamentos ao nível da rua, e garantir uma circulação rápida e sem interrupções. Abandonada em 1980, esta franja de vinte e três mil e novecentos metros quadrados, outrora vital para a cidade, tornou-se obsoleta e desarticulada da malha urbana.

Em 2004, um grupo de cidadãos defendeu a sua reutilização e desta posição resultou a construção de um corredor verde pedonal, para cuja concepção e trabalhos foram convidados os ateliers de arquitectura Diller Scofidio e Renfro, e de arquitectura paisagista, Field Operations.

Inspirada pela beleza melancólica e rebelde desta ruína pós-industrial que a natureza reclamou, surge o novo parque que será instrumento de reflexão recreativa. Através do conceito de agri-tectura, que resulta da combinação de diversos ecossistemas, desde os terrenos pantanosos, a prados altos, zonas aquáticas, zonas em betão armado, fragmentos de rochas, carris de aço, para actividades dinâmicas e variadas.

O projecto projecta zonas de pavimento 100% duro, assim como, zonas de grande riqueza ecológica, 100% vegetal, com grande variedade de gradientes intermédios.<sup>64</sup> A superfície é construída a partir de placas de betão pré-moldadas com juntas abertas, por forma a encorajar o crescimento de vegetação selvagem, entre as aberturas do percurso. As novas plantações foram trabalhadas de acordo com a paisagem existente, foram estudadas as condições ambientais e os microclimas associados ao sol, sombra, humidade, seca, vento e, inclusive, ruído. A simplicidade da superfície estriada permite um sistema flexível que se transforma facilmente, gerando novas situações.

A *High Line* torna-se interessante porque, além de ter encontrado uma solução de reintegração desta estrutura na vida urbana, criando usos que vão de encontro às necessidades contemporâneas, consegue manter-se aberta e flexível para a readaptação ao longo do tempo. Tira partido das circunstâncias existentes, uma evocação do passado, invadida por uma ideia de natureza em evolução, que dá origem a espaços híbridos. O valor destes ecossistemas espontâneos reside no seu potencial inovador e na forma como se complementam com a restante ecologia urbana.

<sup>64</sup> *High Line* é um projecto inserido no livro *Vazios Urbanos*, publicando aquando da Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007.



51  
DILLER SCOFIDIO & RENFRO  
*High Line*, 2004



52  
DILLER SCOFIDIO & RENFRO  
*High Line*, 2004



4. SENTIDO HÁPTICO

Termas de Vals, Peter Zumthor

As *Termas de Vals*, nos Alpes, são um projecto de Peter Zumthor. De presença sólida e geológica, o edifício surge com uma imagem forte, texturada com a pedra local de cor cinzento esverdeado e coberto com o verde da encosta. Rejeita a integração formal com a envolvente arquitectónica, para mais claramente evocar uma relação especial com a intensa paisagem Alpina, à qual, estranhamente, parece que sempre pertenceu. Uma das grandes premissas de Zumthor prendia-se com a valorização que o seu edifício deveria dar à paisagem, de tal forma que exprimisse: “adoro os Alpes, adoro os Alpes”.<sup>65</sup>

O fascínio pelas propriedades míticas do mundo da pedra dentro da montanha, como a escuridão e a luz, como o reflexo da luz na água, a radiação de vapor da água quente e a própria acústica singular, constituíram motivações para o acto de projectar.

O edifício é construído a partir de pedra quartzo local, pedra por pedra e, criteriosamente, dimensionada. São exploradas, inclusive, as texturas diversas para a luz e para a água. E projectadas elegantes ranhuras no tecto, iluminando o interior com bastante sensualidade.

Peter Zumthor gosta de um certo espírito de seduzir as pessoas: que elas deambullem, e sejam persuadidas, sem métricas, sem dialectos e linguagens. O mistério na arquitectura é um dos elementos fundamentais para que o visitante, o indivíduo, o observador sejam estimulados a perceber o espaço. Este é, certamente, um instrumento de pensamento na concepção da arquitectura de Peter Zumthor.

Uma caverna negra, depurada e misteriosa, que se descobre através do percurso para o desconhecido, são as Termas de Vals.

As termas criam todo um ambiente bastante especial e mitológico, desde a dureza da pedra ao corpo aquecido de uma água que fervilha e esfuma a paisagem. A temperatura da água quente, a textura das pedras, o cheiro ar puro, as cores de uma vegetação vibrante, e a carga dramática que os vapores de água provocam, convidam o visitante a uma experiência extremamente sensorial. Peter Zumthor coloca o observador de sentidos abertos, prepara-o para de nu e livre, experimentar e receber a natureza, de corpo e alma.

65 Entrevista no Jornal Público do dia 6 de Novembro 2008.

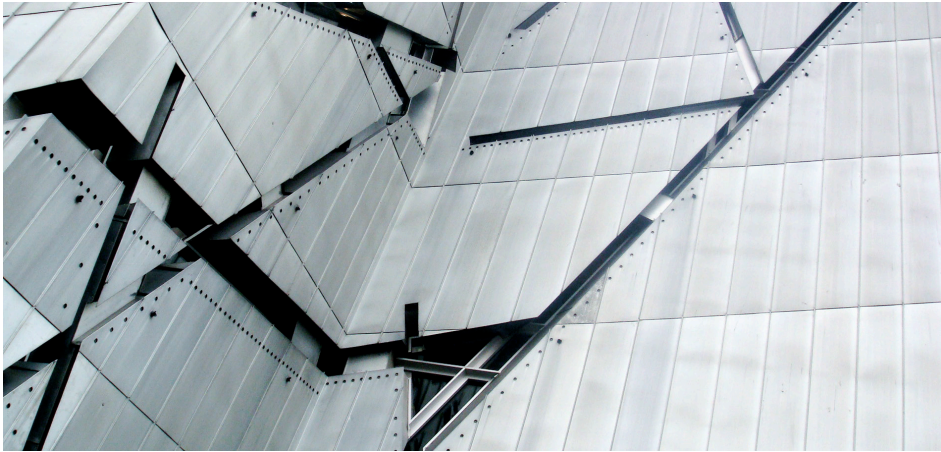


53  
PETER ZUMTHOR  
*Termas de Vals*, 1996



54  
PETER ZUMTHOR  
*Termas de Vals*, 1996





55  
DANIEL LIBESKIND  
*Museu Judaico, 1999*



56  
DANIEL LIBESKIND  
*Museu Judaico, 1999*

## 5. SENTIR A MEMÓRIA

*Museu Judaico, Daniel Libeskind*

O *Museu Judaico* em Berlim, projectado por Daniel Libeskind, aparece como arquitectura de sentir, circulação de histórias e narrativas, fluxo de reacções e memórias.

Daniel Libeskind projecta o Museu Judaico<sup>66</sup>, em Berlim sobre a linha do “não lugar” do muro divisório, como edifício de escalas múltiplas, como espaço desorientado, como lembrança de corpos rasgados, castigados, mal tratados e desaparecidos. Através da arquitectura, Libeskind procura a energia capaz de estabelecer um ponto de circulação e intercâmbio entre afectos e lembranças, entre documentos e memória.<sup>67</sup>

O resultado formal do projecto parece ser o resultado da subtracção do vazio (linha recta) e do edificado (volume a partir da linha tortuosa). Daniel Libeskind estendeu a estrela de David sobre a planta da cidade e cruzou mais três linhas que estabeleceriam um conjunto de relações com o Muro de Berlim (ainda existente à época do projecto), o canal de Landwer Kanal, e a terceira, uma linha imaginária que uniria o memorial Karlsbader ao local onde viveu Paul Celan, ambos expoentes da cultura judia no pré-Guerra.

O museu aparece como um muro, como linha tortuosa que cruza o espaço, como uma insígnia no tecido urbano, marca de uma presença estranha à envolvente. A luz natural penetra o edifício por aberturas estreitas, faixas que na fachada se assemelham a cisões ou cortes feitos com violência.

Libeskind repensa completamente o programa a que se destina o museu, convertido espacialmente à memória, onde cada indivíduo constrói a sua narrativa, num colapso ou multiplicação de pontos de vista. A obra resulta num labirinto fragmentado, entre a escultura e a arquitectura. Parte-se de um apelo aos visitantes para que estes percorram o museu e desbravem os caminhos que se apresentem, caminhos esses interrompidos pela presença do vazio corporificado, encarnado. As paredes são inclinadas e o percurso constantemente desviado. Libeskind reduz toda uma narrativa a percursos errantes, a partir dos quais cada indivíduo tenta construir uma leitura, uma história, ou simplesmente, experiencia fenomenologicamente o espaço.

A posição antropocêntrica é colocada permanente em causa, o sujeito é convidado a situações espaciais ambíguas, próprias de um desenho propositadamente desconexo. A experiência da arquitectura seria, usando os termos de Merleau-Ponty, a de uma carne impregnada de conceitos às quais o sujeito se torna susceptível e sensível reflexivamente. Daniel Libeskind não pretende suspender o tempo na história, nem retornar a um tempo melhor, mas projecta de modo a que este reconheça a sua própria temporalidade, e ao mesmo tempo, consegue a fusão de ambos, numa pausa temporária para a reflexão e para sentir a memória.

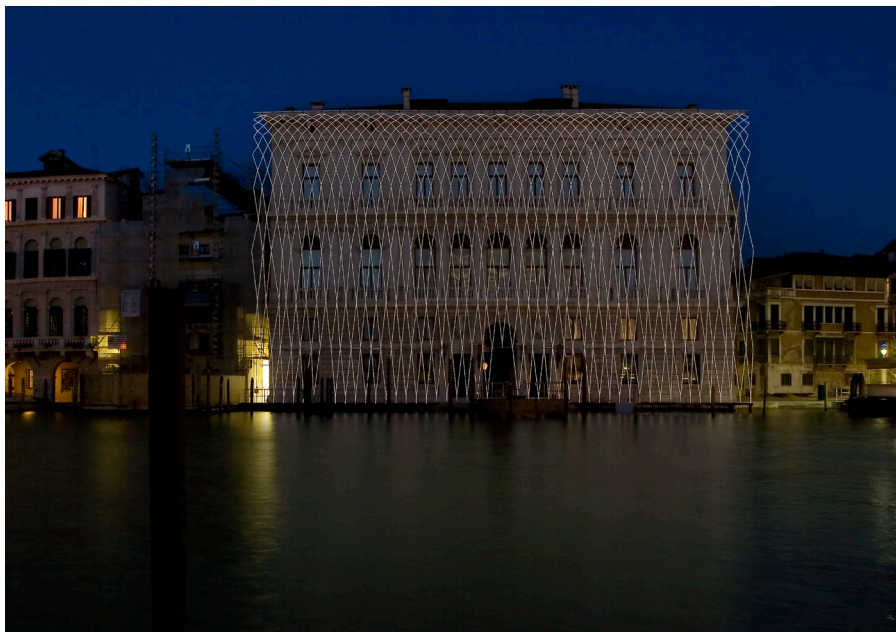
<sup>66</sup> “O nome oficial do projecto é “Museu Judaico”, mas eu escolhi chamá-lo “Entre as linhas”. Chamo-o assim porque é um projecto sobre duas linhas de pensamento e organização, e sobre a sua relação. Uma em linha recta, mas quebrada em vários fragmentos; outra é uma linha tortuosa, mas continuando indefinidamente” Daniel Libeskind em *Between the lines*. *Architectural Design* n.67. pag.58-63 out 1999

<sup>67</sup> Ignasi de Solà Morales em *Corpos ausentes em Arquitectura – máquina e corpo. Notas sobre as novas tecnologias na*





57 / 58  
TOYO ITO  
*Tower of Winds*, 1986



59  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Wave Is*, 2006

## 6. NATUREZA E TECNOLOGIA

### *Tower of Winds*, Toyo Ito

O projecto da *Tower of Winds* do arquitecto Toyo Ito, no Japão, centra-se na dinâmica da natureza. A *Tower of Winds*, um antigo edifício de betão de dimensão brutalista, é o ponto de chegada a quem chega à estação de Yokohama.

Toyo Ito projecta uma torre sensível às alterações dos ruídos, da velocidade e a direcção dos ventos, num instante imediato de tempo. O dispositivo revela através da cor, da intensidade e ritmo das luzes, uma relação de interactividade, onde o real é incorporado de imediato na própria materialidade da arquitectura. A torre torna-se resultado instantâneo do comportamento da natureza, num lugar e tempo específicos.

Toyo Ito propõe revestir a torre com espelhos de acrílico, formando uma estrutura cilíndrica oval de 21 m de altura, e 9 por 6 de secção. O alumínio perfurado também instalado na fachada reflecte o céu durante o dia. E à noite, talvez de forma mais atraente, 1300 lâmpadas em coordenação com 12 anéis, reagem ao ar, ao vento e ao som, assumindo no seu resultado formal, o reflexo de uma natureza invisível.

A tecnologia desenvolvida reconhece as diferentes velocidades do vento e as ondas de ruído, traduzindo estes valores em luz e cor. A combinação do fluxo do vento e da tecnologia de electrões propõe uma arquitectura sensitiva e sensível aos efeitos da envolvente. Age como um objecto em constante transformação e interacção, no reflexo imediato do contexto de lugar e tempo.

### *Sound Houses*, Morten Kael

De modo similar, no projecto *Sound Houses*, em Inglaterra (1989), o arquitecto Morten Kael pensa uma casa sobre o mar, que reage ao movimento das marés e produz efeitos sonoros vibrantes.

Cada módulo, de peso e tamanho diverso, possuiria uma espécie de membrana que vibra contra um invólucro de metal. O som seria o indício da presença do exterior no interior. O edifício surgiria como mediação com a paisagem, interpretando uma dinâmica do real através do som. O que se ouviria no momento seria o testemunho sensível de um processo de “criação” temporal. O projecto de arquitectura tornar-se-ia um projecto constantemente reflexivo e instantâneo.

### *Your Wave Is*, Olafur Eliasson

*Your Wave Is* (2006) é um projecto de Olafur Eliasson para Veneza. Trata-se de uma rede tridimensional de cabos emissores de luz, pendurada na frente da fachada do Palazzo Grassi no Grande Canal de Veneza.

Visível apenas à noite, o padrão basea-se numa fórmula matemática que descreve o movimento da ondulação da água. Quando as pessoas passam de barco pelo Palazzo, ao provocar agitação nas águas, a rede move-se subtilmente reagindo e interagindo de forma dinâmica.

Além da sensualidade inerente à estrutura, *Your Wave Is* depende absolutamente da interacção da natureza e do indivíduo, evoluindo para um tipo de experiência, ou quiçá arquitectura, mais estimulante e/ou contemporânea.

AFINIDADES E CONTAMINAÇÕES



## 2 AFINIDADES E CONTAMINAÇÕES

Uma vez mais, acreditando no segredo da multiplicidade de valores e na fertilidade que a *vacilação* contemporânea oferece e provoca, surge este capítulo como registo das afinidades e contaminações que nos pareceram relevantes ao campo arquitectural.

*Afinidade* enquanto intercâmbio energético de complementaridades das diversas disciplinas contundentes à arquitectura. E *Contaminação* pela força que os valores absorvidos nesta transmissão adquirem no exercício da disciplina. As preocupações contemporâneas verificam-se comuns desde os veios de natureza mais ideológica, social e cultural, aos de natureza mais conceptual e espacial. E embora os campos de actuação sejam bastante diferentes, é na exploração dos limites e dependências que a prática se torna espacialmente rica.

Exemplos, como os a seguir apresentados da autoria do artista Olafur Eliasson, questionam e experimentam as qualidades do espaço, da matéria, centram-se na importância do indivíduo e seu corpo, exploram a percepção e a memória adjacente e analisam o que poderá ser a orientação e a temporalidade de um espaço físico e vivido.

Olafur Eliasson surge como peça fulcral nesta procura, pelo que todo o seu trabalho se descobre no interesse por estas ambiências e fenómenos, nos espaços flexíveis e reactivos, na valorização do indivíduo e da natureza como agentes activos de um instante no tempo, dando um enorme contributo para o reposicionamento das premissas arquitectónicas.

Tentar-se-á assim, de seguida, apontar algumas afinidades e contaminações que surgiram ao longo deste estudo, como interessantes motivações para o desenvolvimento e afirmação de valores defendidos ao longo da dissertação. Seja de carácter mais formal ou mais ideológico, os exemplos que se seguem parecem-nos comprovar que a contemporaneidade depende de uma estratégia extremamente plural e dependente dos vários campos de actuação, neste caso entre o da arte e o da arquitectura. As páginas à esquerda serão reservadas a obras de Olafur Eliasson, imediatamente comparadas a projectos de arquitectura ou de profissionais da arquitectura nas páginas da direita.

*Your Sun Machine*, Olafur Eliasson / Igreja da Luz, Tadao Ando

A importância e simbologia da luz são, provavelmente, das preocupações iniciais desde que existe arquitectura. É na relação poética entre espaço e luz que o significado de arquitectura, aparece de forma especial na arquitectura religiosa e espiritual, desde os Períodos Bizantino, Gótico, Barroco, até à contemporaneidade.

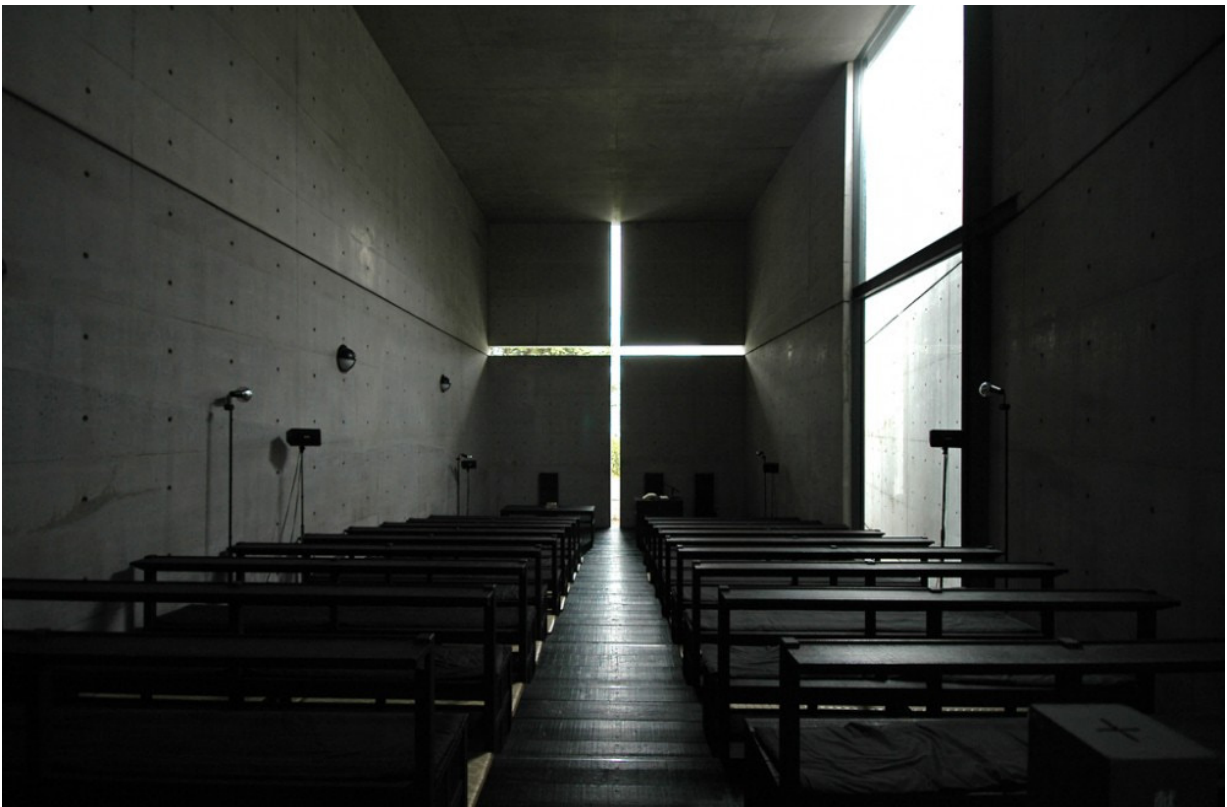
Em *Your Sun Machine*, Olafur Eliasson executa uma abertura circular no tecto da Galeria Marc Foxx em Los Angeles, de modo a permitir a entrada de luz natural no espaço. A luz desliza nas superfícies do espaço de acordo com o movimento e deslocamento dos raios solares, registando o seu percurso, do nascer até à hora que se põe. Além de desafiar o observador a fazer parte integrante deste percurso, Olafur Eliasson atenta para a carga simbólica que esta mancha adquire no espaço, como se pontuasse um momento exacto no tempo e no espaço.

Tadao Ando faz o mesmo exercício na sua arquitectura. A luz subtil que penetra a Igreja da Luz em Osaka vem carregar o espaço de uma carga especial e espiritual. O indivíduo que a procura é facilmente seduzido pela entrada de luz natural e sucessivas projecções, como se ansiasse ser “iluminado” e participar na sua poética.

A luz torna-se elemento autónomo e as superfícies que a envolvem aparecem como elementos auxiliares de produção deste ambiente. As superfícies revelam-se quando interceptadas pela luz, que simultaneamente inicia complexas interrelações, através de jogos e projecções. Cada incremento ou deslocamento do sol faz recriar as relações estabelecidas no espaço. Da mesma forma, Tadao Ando materializa o valor pelo instante, enquadrando o lugar no tempo e no espaço, como se este nunca se concluísse ou fechasse, mas sim preenchesse todas as variáveis subjectivas do indivíduo.

60  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Sun Machine*. 1997

61  
TADAO ANDO  
*Igreja da Luz*, 1989





De forma semelhante, Olafur Eliasson e Michael van ValkenBurgh convidam a natureza a tomar conta das suas intervenções, personificando a importância que esta e suas mutações adquirem na arquitectura.

Elementos como a temperatura, a luz, a cor e formas são elementos únicos nas diferentes estações do ano, criando ambiências distintas e consequentemente intervindo na arquitectura de uma forma bastante significativa. *The Ice Pavilion* e o *Krakow Ice Garden* sublinham a importância da *duração* de Merleau Ponty, das marcas e processos do tempo, da sensibilidade da natureza.

O sentido da vida, de movimento, de equilíbrio, de olfacto, de paladar, de visão, de temperatura, de audição, de linguagem, são inteiramente veículos que nos oferecem uma percepção da ambiência que presenciamos. As estações do ano são, talvez, o exemplo mais efectivo de que um espaço não se conclui em si mesmo, e que continua em permanente mutação. O mesmo lugar adquire “personalidades” imensamente díspares com o florido da Primavera e o branco gélido do Inverno, logo o espaço define-se no contacto com a nossa experiência intersensorial.

*Krakow Ice Garden* procura celebrar as metamorfoses que a arquitectura sofre de acordo com as estações do ano, especificamente na costa de Massachussetts. No Inverno, as águas gélidas preenchem a grelha curva da estrutura, no início da Primavera aparecem as flores de cor púrpura, o Verão traz a claridade ao jardim, e no Outono, todo o ambiente se veste de cores quentes, amarelas e encarnadas.

62

OLAFUR ELIASSON

*The Ice Pavilion*. 1998

63

MICHAEL VAN VALKENBURGH

*Jardim de Gelo de Cracóvia*. 1990







64  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Now is My Surrounding.*  
2000

65  
ALBERT VIAPLANA & HELIO  
PIÑÓN  
Centro Cultural Contemporâneo  
de Barcelona. 1993

*Your Now is My Surroundings*, Olafur Eliasson

*Fachada do Centro Cultural Contemporâneo de Barcelona*, Albert Viaplana e Hélio Piñon

Em *Your Now is My Surroundings*, Olafur Eliasson pretende recriar a dissolução de limites. A preocupação com interior e exterior, espaço fechado e aberto são preocupações frequentes do arquitecto.

Olafur Eliasson trabalha muito intensamente com a arquitectura existente, manipulando aberturas, duplicando o espaço por meio de espelhos, desmaterializando as paredes existentes, provocando a diluição de volumes através da luz e reflexos. Trabalha sob esta dicotomia de limites, explorando a capacidade de união e prolongamento do espaço. Manipula a oposição convencional entre interior e exterior, observador e objeto e cultura e natureza, reiterando que o seu trabalho tem a função de um estar *entre*, na travessia interpenetrativa e dissolução dos fenómenos.

Uma abertura representa sempre um enquadramento, como uma imagem da imagem. No Centro Cultural Contemporâneo de Barcelona, Albert Viaplana e Hélio Piñon procuram espelhar no museu o quotidiano da envolvente, estimulando o público a fazer parte da instituição. A transparência é usada numa perspectiva democrática e de inclusão, dissolvendo o limite espaço público e edificado.





*Colour Spectrum Kaleidoscope, Olafur Eliasson / Galerias Lafayette, Jean Nouvel*

O desenvolvimento das estruturas cristalinas e caleidoscópios é, também, prática frequente na obra de Olafur Eliasson. O caleidoscópio permite ao utilizador ter uma visão muito variada, correspondendo aos conceitos fenomenológicos de que cada momento é exacto no tempo e no espaço, e por sua vez, muito subjectivo porque depende inteiramente da forma como o indivíduo se movimenta no espaço.

No caso específico das Galerias de Lafayette, os cones envidraçados que atravessam os vários pisos, permitem-nos perceber o que acontece nos diferentes espaços, ao mesmo tempo que essa realidade se mistura com as reflexões em constante movimento. O edifício projectado por Jean Nouvel vem aproximar-se do conceito de caleidoscópio, pelo deslumbramento das diversas imagens, onde os indivíduos se vêem uns aos outros e aos seus inúmeros reflexos fractais, tal como nas obras de Olafur Eliasson.

66

OLAFUR ELIASSON

*Colour Spectrum Kaleidoscope. 2003*

67

JEAN NOUVEL

*Galerias Lafayette, Berlim. 1996*





*Thoka*, Olafur Eliasson/ *Kunsthaus Bregenz*, Peter Zumthor

Em *Thoka*, Olafur Eliasson preencheu a fachada do Kunstverein em Hamburgo com neblina e luz amarela. Foi montado um imenso cubo quadrado de vidro de 10x10m, adjacente à estrutura original do museu, com projectores de lâmpadas halógenas e filtros amarelos e um sistema de produção de neblina artificial.

Peter Zumthor em Bregenz, trabalha de igual forma com a luz artificial na paisagem nocturna, na procura de realçar ou destacar o edifício na envolvente. Usa a luz como instrumento de afirmação da arquitectura, reavivando os seus limites físicos.

Já no caso de *Thoka*, à noite, a fachada de vidro do Hamburger Kunstverein é iluminada por um nevoeiro que esbate os seus contornos. Olafur Eliasson pretende suavizar a aparência definida e exacta do edifício, explorando novamente a diluição entre os limites interior e exterior, público e privado.

68

OLAFUR ELIASSON

*Thoka*. Kunsthaus,

Hamburgo 1995

69

PETER ZUMTHOR

Kunsthaus Bregenz 1997





*Reimagine*, Olafur Eliasson / *Museu da Cidade de Cassino*, Steven Holl

*Reimagine* surge através da junção de “remember” com “imagine”, aludindo à nossa percepção do espaço e à carga subjectiva que o utilizador, naturalmente, confere ao espaço. Com as mesmas premissas, Olafur Eliasson e Steven Holl, controlam a luz artificial e natural, criando projecções e sombras que enriquecem a definição do espaço.

As formas projectadas na parede, além de assemelharem a formas geométricas interessantes, estão em constante movimento e definem as superfícies do espaço. As sombras, além de garantir a qualidade tridimensional à sala ou ao museu, materializam a quarta dimensão pelo bonito deslocamento que sofrem.

Ambos fazem uso da luz como agente da dinâmica referenciada em tempo real. A luz cria efeitos diferenciados de acordo com a duração da sua incidência, definindo as fronteiras entre os planos. Trabalham a luz projectada ou reflectida entre os compartimentos, através de recortes nas superfícies que representam os limites entre os espaços.

70 / 71

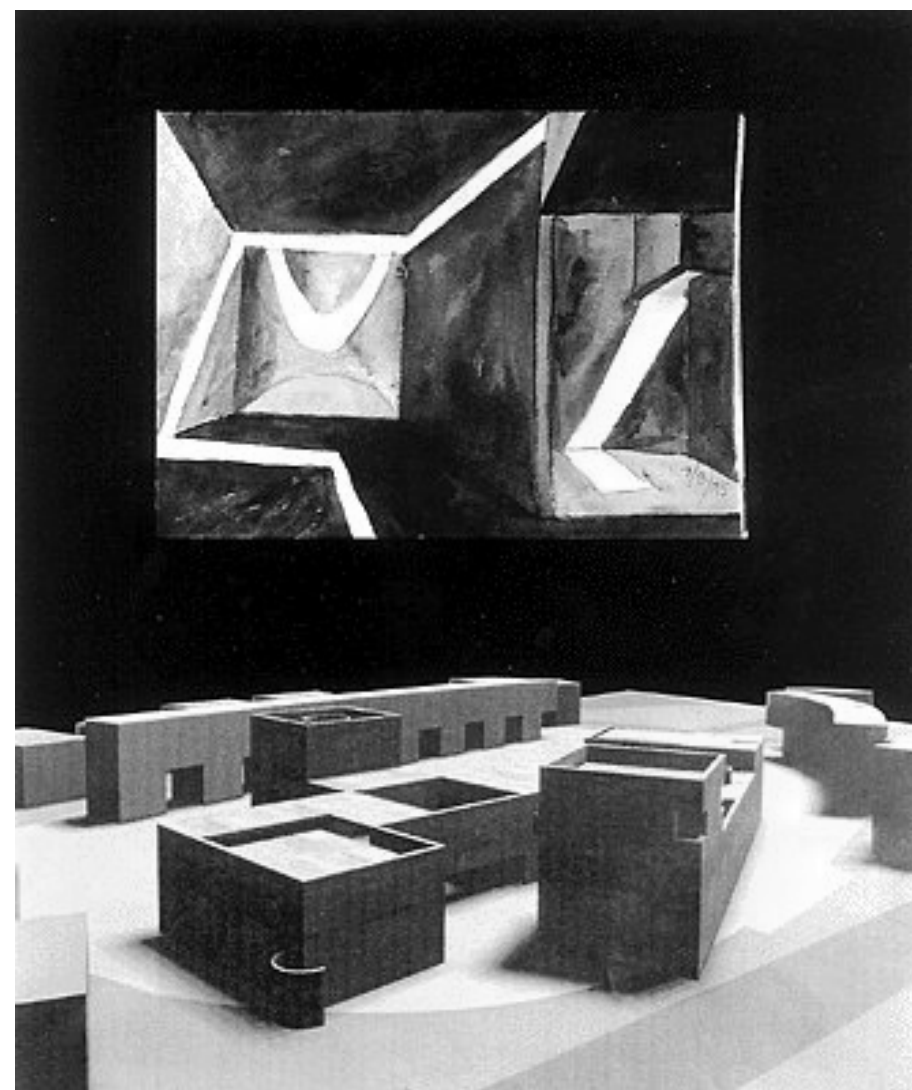
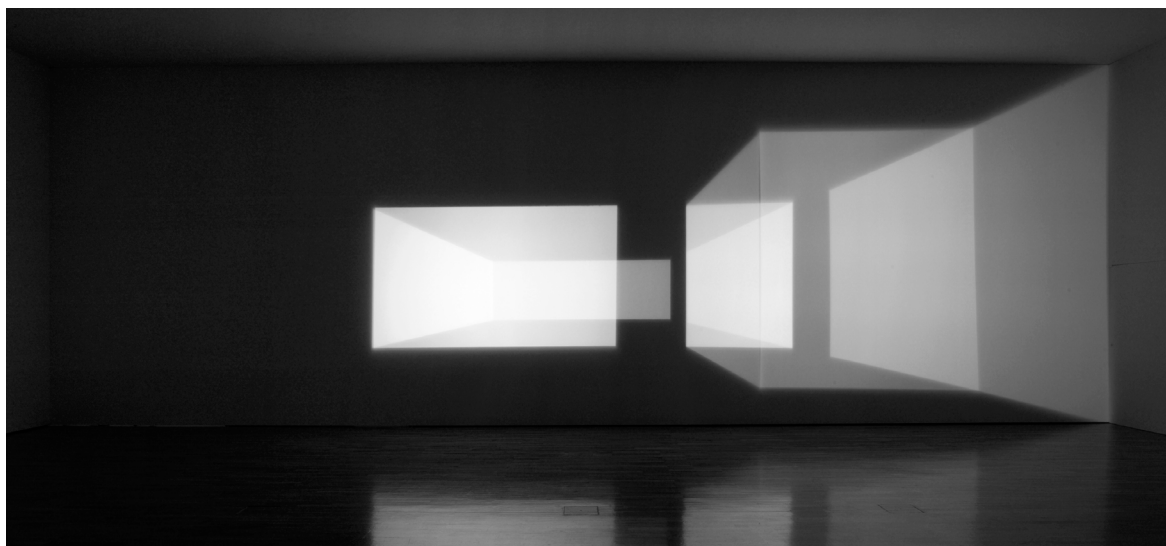
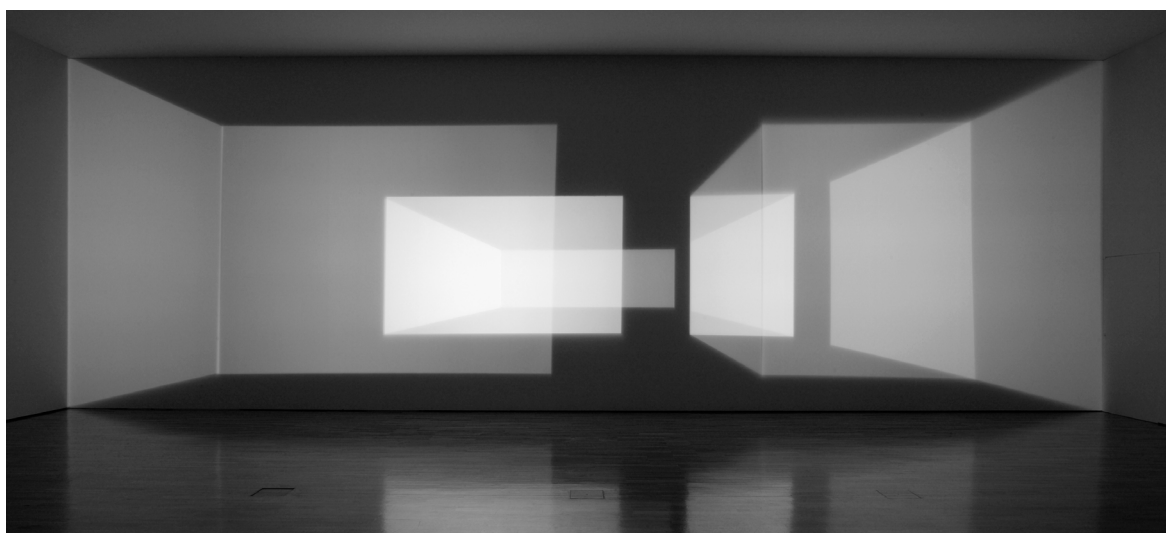
OLAFUR ELIASSON

*Reimagine*, 2002

72

STEVEN HOLL

*Museu da Cidade de Cassino*, 1995







73  
OLAFUR ELIASSON  
*Your Spiral View*, 2002

74  
BRUNO TAUT  
*Glass Pavilion*, 1914

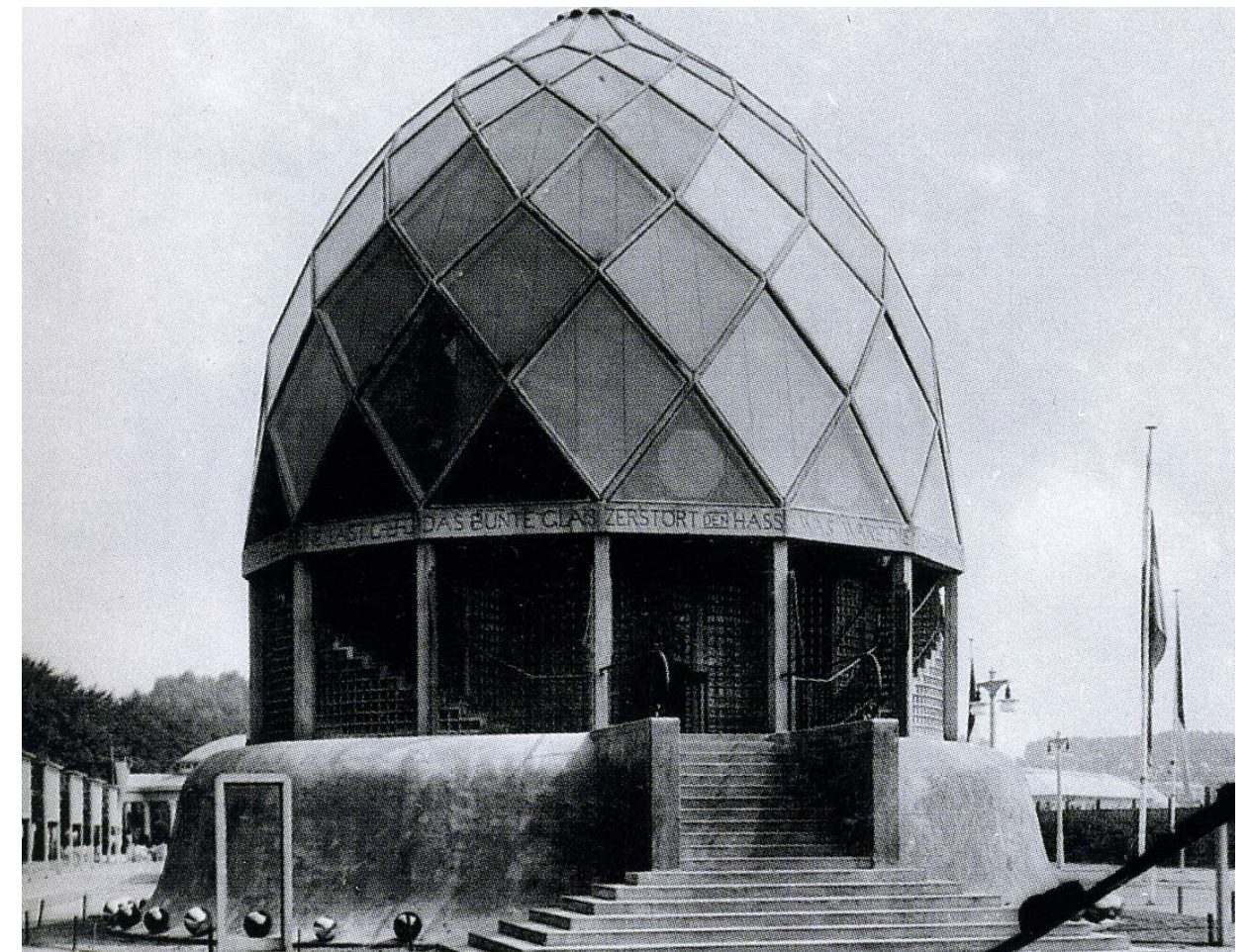
#### *Your Spiral View*, Olafur Eliasson / *Glass Pavilion*, Bruno Taut

Como já foi referido anteriormente, as afinidades entre as obras de Olafur Eliasson e as arquitecturas do Expressionismo Alemão são muitas. A Corrente de Cristal, *Die Gläserne Kette*, surge motivada pelo vazio ideológico existente na Alemanha do pós-guerra. Os arquitectos, entre eles Bruno Taut, exploraram alternativas estéticas e práticas para a arquitectura, enaltecendo as virtudes do vidro como material de eleição.

*Glass Pavilion* serve-se do vidro como expressão para a cúpula cristalina e transparente, onde a luz se infiltra e ilumina a câmara axial. A cúpula foi projectada com base nas catedrais góticas, é piramidal e divide-se em sete alas, revestidas com mosaico de vidro. A luz incide nos diferentes padrões de vidro, provocando diferentes imagens no seu interior. Colocando o observador numa posição claramente central, os reflexos e suas sombras criam um ambiente interessante porque reflectem-se no indivíduo e para o indivíduo.

Em *Your Spiral View*, Olafur Eliasson desenvolve um pavilhão constituído por placas planas facetadas de aço polido. Projecta um túnel que assenta a sua geometria em dois grupos de espirais, colocando o observador no centro da experiência. Uma vez no interior, o observador vê-se reflectido infinitamente.

Este tipo de geometrias dá ao espaço uma sensação de movimento, de múltiplas imagens reflectidas e infinitamente facetadas à semelhança de pavilhão de Bruno Taut.





*5 Dimensional Pavilion*, Olafur Eliasson

*Estádio Olímpico de Pequim*, Herzog & De Meuron

Esta foi a primeira de uma série de pavilhões desenvolvidos em colaboração com Einar Throstein, e explora o uso da simetria quártupla. São frequentes os projectos do estúdio Olafur Eliasson que exploram diferentes redes e estruturas.

No *5 Dimensional Pavilion*, os cinco grupos de linhas atravessam-se em ângulos de 108° ou de 72° e foi usado o número de ouro no espaçamento entre as linhas paralelas.

É inegável o contributo de Buckminster Fuller para a construção destes modelos e estruturas que ocupa grande parte do trabalho do estúdio. Assim como, no Estádio Olímpico de Pequim parecem ser inegáveis as afinidades com este tipo de experiências, sejam elas de cariz mais conceptual ou formal. Dir-se-ia o mesmo, entre o projecto *Movement Turn* e o projecto Swiss Re, de Norman Foster para Londres.



75

OLAFUR ELIASSON

*5 Dimensional Pavilion*, 1998

76

HERZOG & DE MEURON

*Estádio Olímpico de Pequim*, 2008







77 / 78  
OLAFUR ELIASSON & GÜNTHER VOGT  
*The Mediated Motion*, 2001

79  
TADAO ANDO  
Museu de Madeira. Hyogo, Japão. 2004

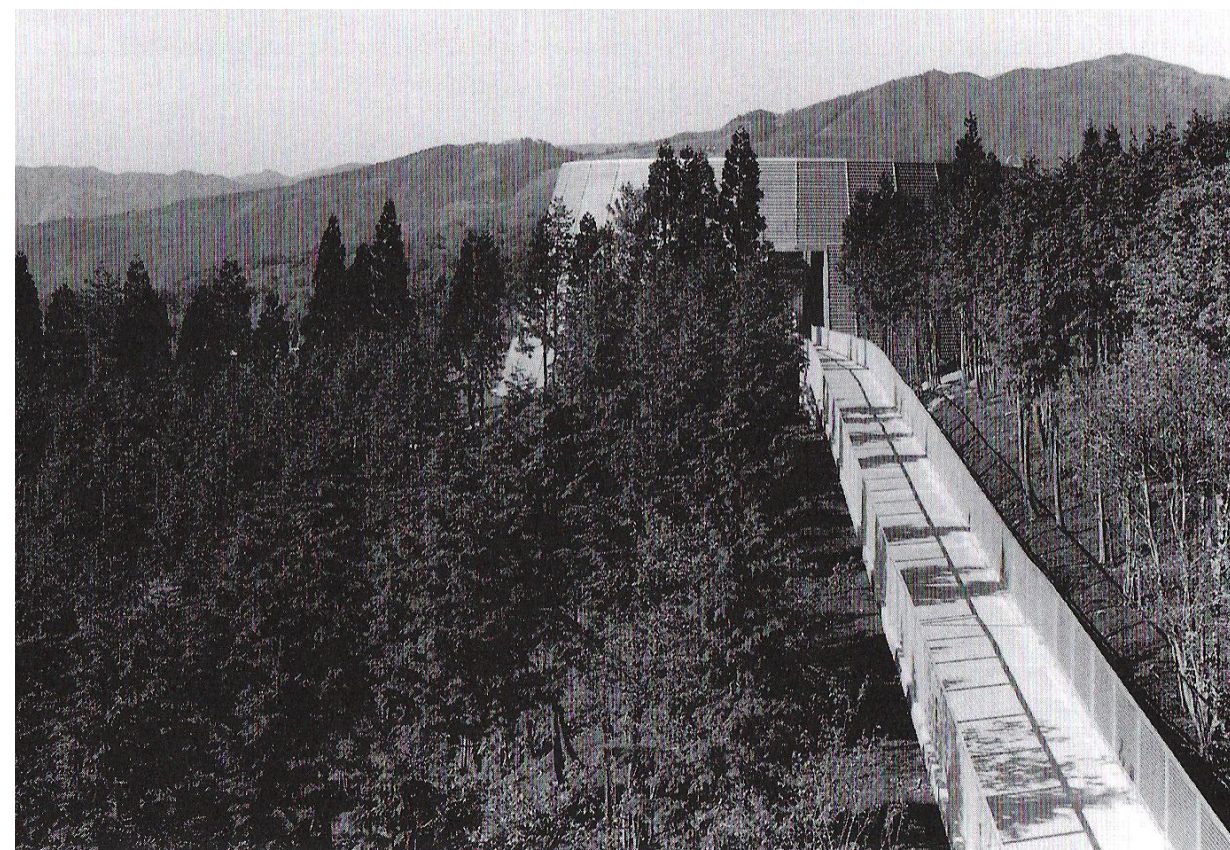


*The Mediated Motion*, Olafur Eliasson / Museu da Madeira, Tadao Ando

Em resposta à arquitectura de Peter Zumthor na Áustria, Olafur Eliasson, numa colaboração com o arquitecto Günther Vogt, instalou uma obra de grande escala que ocupava quatro pisos da Kunsthhaus de Bregenz.

*The Mediated Motion* (2001) convida o visitante para uma viagem sob trilhos, rampas, escadas e pontes, estimulando-o para a descoberta e contemplação do que o rodeia. Por meio de traçados, ora horizontal ou verticalmente, o indivíduo é conduzido e renegociando a sua posição no espaço.

O projecto de Tadao Ando explora, de igual forma, o percurso até ao Museu da Madeira, incitando à contemplação da estrondosa natureza e paisagem que o envolve. São, inclusive, percursos que exigem a constante atenção do indivíduo ao seu esforço corporal. O movimento e deslocamento que são propostos ao visitante, preparam-no para a experimentação de uma ambiência espacial e sensorialmente ricas.





*Your Natural Denudation Inverted*, Olafur Eliasson / *Termas de Vals*, Peter Zumthor

No Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, foi construído um lago em volta das árvores do pátio. Uma coluna de vapor, canalizada directamente do sistema de aquecimento situado no edifício contíguo, foi lançada continuamente do centro do lago.

Olafur Eliasson consegue com isto criar uma ambiência muito peculiar que em muito se assemelha à envolvência das Termas de Vals, de Peter Zumthor. Confere ao espaço do museu uma espacialidade muito diferente e, propositadamente, inconstante.

O vapor, em ambos os casos, carrega a natureza de uma teatralidade e magia que estimula o nosso corpo a posicionar-se segundo uma percepção muito sensorial do espaço. Consegue estimular o sentido háptico do indivíduo, convidando-o a experimentar através da temperatura, da humidade do ar, da riqueza visual, todo um envolvimento do lugar.

Olafur Eliasson e Peter Zumthor evocam o espaço na dependência da experiência corporizada, necessidade muito contemporânea.

80

OLAFUR ELIASSON

*Your Natural Denudation Inverted*, 1999

81

PETER ZUMTHOR

The Therme Vals, Graubunden Canton.

Suíça, 1996







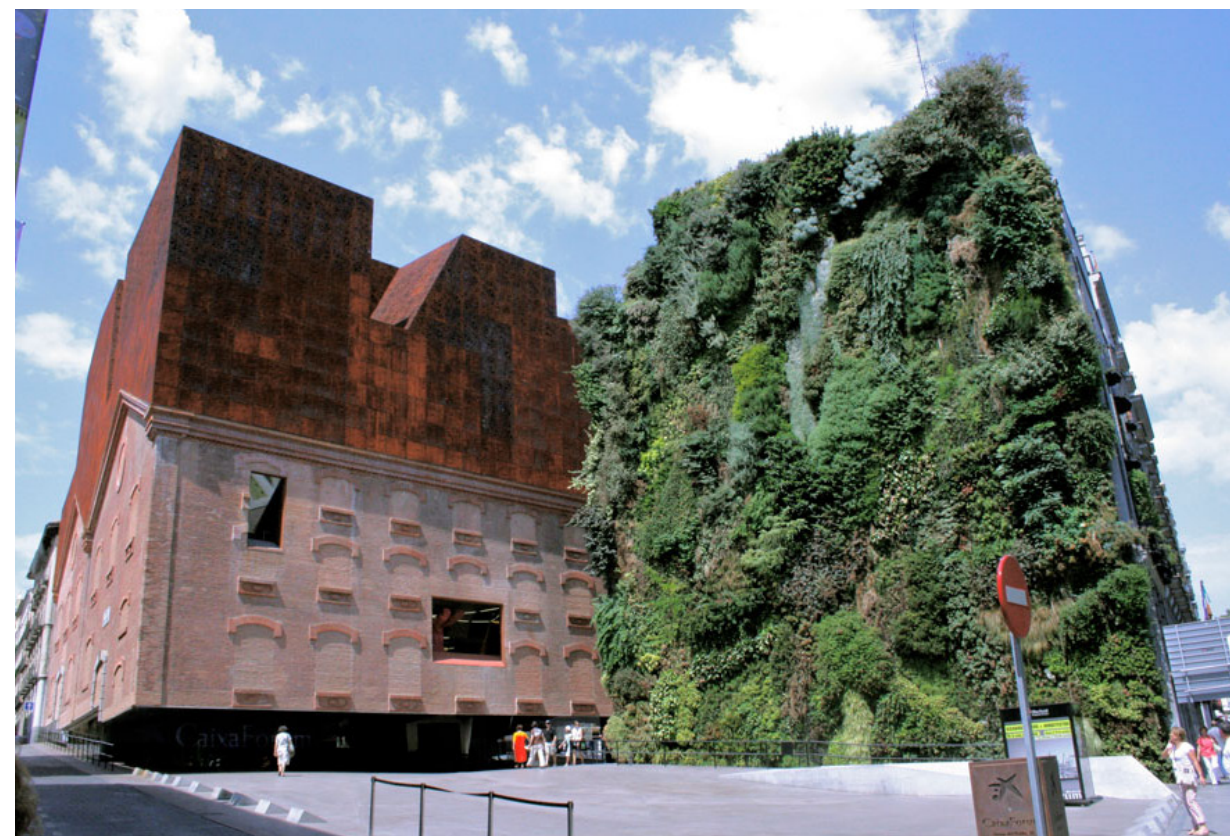
82  
OLAFUR ELIASSON  
*Moss Wall*, 1994

83  
HERZOG & MEURON  
*Caixa Fórum*. Madrid, 2008

*Moss Wall*, Olafur Eliasson / *Fachada Caixa Fórum*, Herzog & De Meuron

Em *Moss Wall*, Olafur Eliasson simula uma instalação viva com uma rede de arame entre-laçada de musgo islandês. À medida que o musgo seca, encolhe e esvanece-se. Quando a instalação é regada, o musgo expande-se, muda novamente de cor e exala um odor pungente. Herzog & De Meuron, ocuparam uma fachada cega no projecto Caja Fórum com o mesmo tipo de intervenção, um jardim vivo vertical. Com diferentes espécies, cobriram uma fachada aparentemente amorfa numa instalação viva que dá alma à praça.

Olafur Eliasson e Herzog & De Meuron procuram incluir a natureza enquanto organismo vivo e reactivo, ao invés de somente a contemplar como paisagem. O interessante destas abordagens surge na necessidade constante de readaptação da arquitectura e do espaço, neste caso da praça, a um elemento ou organismo vivo.







## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitectura, como todas as artes, enfrenta fundamentalmente as questões da existência humana no espaço e no tempo, expressa e refere a existência humana no mundo. Está profundamente comprometida com as questões metafísicas do *eu* e do mundo, da dialéctica do espaço interior e exterior, do tempo e duração, do físico e do espiritual, do material e do imaterial, das razões conscientes e inconscientes, da vida e da morte.

A falta de *humanidade* na arquitectura e nas cidades contemporâneas, a negligência pelo corpo e pela mente provocam uma efectiva negligência sensorial, agravada pelo caos do mundo tecnológico e sua ausência física. O papel do corpo e do indivíduo ganham novos signos, ainda não suficientemente absorvidos pelo mundo contemporâneo e sua consequente arquitectura.

Por outro lado, a linguagem do Movimento Moderno enfatizou a visão unilateral em detrimento de uma percepção multissensorial, não sendo capaz de se penetrar por entre os sentidos. Resulta daí, um distanciamento e alienação relativamente às qualidades materiais e imateriais do espaço, deficiente quanto ao espaço interrelacional e à suas múltiplas interacções dinâmicas.

Para a estruturação do pensamento sobre a experiência arquitectónica foram decisivos os esforços da filosofia fenomenológica e existencialista. Contrapondo-se ao modelo do espaço cartesiano, hermético, vazio, matemático, transparente à razão, emerge a noção de um espaço sensível ao corpo humano.

A arquitectura e a cidade precisam ser pensadas na continuidade da nossa corporeidade, de acordo com uma temporalidade específica e permanentemente actual. No que respeita especificamente à percepção, numa esfera mais próxima do corpo, foi significativa a contribuição da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, remetendo para uma arquitectura mais sensualista e explorando a corporeidade nas suas múltiplas camadas sensíveis.

Olafur Eliasson, além de inicial motivação para todo este estudo, acompanha todo o processo com bastante pertinência. As suas obras revelam a responsabilidade e acurada consciência que tem sobre os domínios do espaço, contribuindo activamente para o reposicionamento das premissas arquitectónicas. Aparece na presente dissertação sob forma de uma linha e acompanhamento paralelos, exaltando e experimentando os limites de actuação da arte e da arquitectura. De forma extremamente plural, contribui para o melhoramento dos domínios da arquitectura e suas disciplinas contundentes, numa espécie de reunião e discussão interdisciplinar que vem na Contemporaneidade afirmar-se como necessidade.

Será preciso, senão urgente, projectar com este afinco e nova consciência. A arquitectura deverá ser *sensível* aos sentidos de materialidade, estimular o nosso envolvimento háptico, ser sensível à textura e ao peso, ser sensível à *densidade* do espaço e ao *corpo* da luz.



Não sei se o caminho passará por introduzir sistemas reactivos, geradores de interactividade. Se passa por transformar superfícies ou edifícios em organismos vivos (na medida que são sensíveis à reacção e interacção do sujeito). Se é pela investigação de materiais híbridos e compostos ou no envolvimento da tecnologia como rector à natureza. Mas penso que o caminho da arquitectura passará por explorar esta relação dinâmica entre *espaço, corpo e temporalidade*. Sabendo de antemão que a “escala” como unidade de medida a que estamos habituados se reflecte no desenho do espaço objectivo e hermético, que inconscientemente desvaloriza o indivíduo e seus estímulos humanos.

A arte da arquitectura trabalha as questões metafísicas e existenciais – *ser no mundo do homem*. Exige um pensamento claro e concreto sobre a presença física e não física do corpo, nunca descurando os sentidos e percepções do indivíduo. Trata-se de *hacer visible como nos toca el mundo*.<sup>68</sup>

A arquitectura reflecte e materializa as eternas interpretações e percepções do indivíduo. São, por isso, as obras arquitectónicas e as cidades, quem nos permite estruturar e entender a realidade, e em última instância, reconhecer e recordar quem *somos*.

Tornar o sujeito em *carne* do mundo, tornar o objecto em carne do mundo. Tornar o sujeito parte da arquitectura, a arquitectura parte do sujeito. Tornar a arquitectura numa arte capaz de produzir *afecto*.

A eterna promessa da arquitectura será a de criar metáforas existenciais, *incorporadas e vividas*, que concretizem e estruturem *o nosso ser no mundo*.

68 Expressão de Maurice Merleau-Ponty referindo-se aos quadros de Cézanne. “*In my view, the task of architecture is “to make visible how the world touches us.”* (Pallasmaa, 2006: p.46)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

AUGÈ, Marc, *Não Lugares. Introdução a uma antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*. Tradução de António de Pádua, São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBARA, Anna e PERLISS, Anthony, *Invisible Architecture: Experiencing Places through the Sense of Smell*. Milão: Skira, 2006.

BERGSON, Henri, *Matter and Memory*. London: General Books, 1911.

BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y Espacio*. Tradução de Jaime López Maitín, Barcelona: Labor Ed, 1969.

Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers, *Sense of the City: an alternate approach to urbanism*. Editado por Mirko Zardini, Montréal: CCA, 2005.

ELIASSON, Olafur. Livro de Autor / Catálogo de Exposição. Nova Iorque: Library Council of The Museum of Modern Art, 2006.

ELIASSON, Olafur. *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded; Essays on Space and Science*. Editado por Peter Weibel. Catálogo de Exposição. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz; ZKM Center for Art and Media Karlsruhe; Cambridge / Londres: The MIT Press, 2001.

ELIASSON, Olafur. *Olafur Eliasson: The Blind Pavilion; 50th Venice Biennale 2003*, Danish Pavilion. Editado por Olafur Eliasson, CYAN, Caroline Eggel, Svend Åge Madsen, Gitte Ørskou. Livro de Autor / Catálogo de Exposição. Copenhaga: Kunststyrelsen; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

ELIASSON, Olafur. *Serpentine Gallery Pavilion 2007: Olafur Eliasson and Kjetil Thorsen*. Editado por Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen / Studio Olafur Eliasson; Ben Fergusson, Rebecca Morrill / Serpentine Gallery. Londres: Serpentine Gallery; Baden: Lars Müller Publishers, 2007.

ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. Editado por Anna Engberg-Pedersen / Studio Olafur Eliasson. Cologne: Taschen, 2008.

ELIASSON, Olafur. *Take your time: A Conversation. Olafur Eliasson and Robert Irwin*. In **Take Your Time: Olafur Eliasson**. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art. Londres: Thames & Hudson, 2007.

FUJIMOTO, Sou. *Primitive Future*. Tokyo: INAX Publishing, 2008.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES, Museu de Arte Contemporânea, *anArquitectura de André a Zittel / Álvaro Siza: Um percurso no Museu de Serralves*. Editado por Ulrich Look, Porto: Fundação de Serralves, 2005.

FURTADO, Gonçalo e AFONSO, Rui Braz, *Arquitectura – máquina e corpo. Notas sobre as novas tecnologias na arquitectura*. Porto: FAUP Publicações, 2006.

GRANDE DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, Sociedade de Língua Portuguesa, editado por José Pedro Machado. Lisboa: Amigos do Livro Editores, 1981.

HOLL, Steven, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* / Steven Holl, Juhani Pallasma, Albert Pérez-Gómez. San Francisco: William Stout Publishars, 2006.

KOOLHAS, Rem, *Conversas com Estudantes*. Tradução de Mónica Trindade, Barcelona: GG, 2002.



KOOLHAS, Rem, *Conversas com Hans Ulrich Obrist*. **Barcelona: GG, 2009.**

MERLEAU-PONTY, Maurice, *El Ojo y el Espiritu*. **Barcelona: Ed. Paídos, 1986.**

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Percepcion*. **Tradução de Colin Smith, Nova Iorque: Routledge Classics, 2002.**

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intenciones en Arquitectura*. **Tradução de Adrian Margarit, Barcelona: GG, 1998.**

OBRIST, Hans Ulrich, *Formulas for Now*. **Londres: Thames & Hudson, 2008.**

OBRIST, Hans Ulrich, *Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist – The Conversation Series 13*. **Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.**

PALLAMIN, Vera Maia, *Forma e Percepção: Considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty*. **São Paulo: FAUUSP, 1996.**

PALLASMAA, Juhani, *Encounters, Architectural Essays*. **Helsinki, 2005.**

PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel*. **Prefácio de Steven Holl. Tradução de Moisés Puente, Barcelona: GG, 2006.**

ROA, Albert Saldarriaga, *La Arquitectura como Experiencia: Espacio, Cuerpo y Sensibilidad*. **Bogotá: Villegas Editores, 2002.**

SCHULZ-DORNBURG, Julia, *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. **Barcelona: GG, 2002.**

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*. **Porto: FAUP Publicações, 1996.**

TUAN, Yu-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*. **London: University of Minnesota Press, 1977.**

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*. **Tradução de Astrid Grabow, Barcelona: GG, 2006.**

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*. **Tradução de Astrid Grabow, Barcelona: GG, 2005.**

## ENSAIOS

BROWN, Katrina. *If the eye were not sun-like, the sun's light it would not see*. In *Olafur Eliasson: Your position surrounded and your surroundings positioned*. **Editado por Katrina Brown e Olafur Eliasson. Catálogo de Exposição. Dundee: Dundee Contemporary Arts, 1999.**

CERIZZA, Luca. *Mediating Experience. Interview*. In *TYT (Take Your Time)*, Vol. 2: **Printed Matter**. **Berlim: Studio Olafur Eliasson. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2009.**

ELIASSON, Olafur, *Your Engagement has Consequences*. In *Experiment Marathon: Serpentine Gallery*. **Editado por Emma Ridgway. Reykjavik: Reykjavik Art Museum, 2009.**

GRYNSZTEIN, Madelein, *Your entanglements: Olafur Eliasson, the museum and consumer culture para o Take Your Time: Olafur Eliasson*, **no Museu de Arte Moderna de S. Francisco.**

JONES, Carolina, *The Server / User Mode*, **Artforum International, Outubro 2007.**

MASSEY, Doreen. *Some Times of Space*. In *Olafur Eliasson: The Weather Project*. **Londres: Tate Publishing, 2003**

MAY, Susan. *Meteorologica*. In *Olafur Eliasson: The Weather Project*. **Londres: Tate Publishing, 2003.**

OBRIST, Hans Ulrich. *Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist*. In *Olafur Eliasson: Chaque matin je me sens différent. Chaque soir je me sens le meme*. **Editado por Joseph**

Jacquet. **Exhibition catalogue**. **Tradução de John Tittensor, Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2002:**

SCHAUB, Miriam. *The Logic of Light: Technology and the Human Turn*. In *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book*. **Cologne: Walther König Verlag, 2009.**

## CONSULTA DE PERIÓDICOS

DÉDALO 02, *Movimento*. **Março / Abril 2007.**

DÉDALO 06, *Centrifugação*. **Setembro 2009.**

EL CROQUIS 93, *Steven Holl 1996 - 1999*

EL CROQUIS 123, *Toyo Ito 2001-2005*

EL CROQUIS 129-130, *Herzog & de Meuron 2002-2006*

EL CROQUIS 147, *Toyo Ito 2005-2009*

EL CROQUIS 152-153, *Herzog & de Meuron 2006-2006*

NEXUS: 00, *7 Entrevistas. Práticas Interdisciplinares*. **Edições Nexus 2007.**

NU 08, *Tempo*. **Fevereiro 2003.**

NU 28, *Velocidade*.

REVISTA PROJECTO DESIGN. **Setembro 2001**

## TRABALHOS ACADÉMICOS

MOREIRA, Maria Inês de Silva Antunes, *Arquitectura, Corpo e Prótese – Aproximação à Condição Contemporânea do Corpo na Arquitectura*. **Porto: FAUP, 2001.**

SANTOS, Maria Sofia, *Do Indivíduo no Espaço ao Espaço no Indivíduo*. **Porto: FAUP, 2009.**

TAVARES, Miguel C., *Mind Space – Uma Experiência Corporizada do Espaço*. **Porto: FAUP, 2010.**

## REFERÊNCIAS ELECTRÓNICAS

[www.serpentinegallery.org](http://www.serpentinegallery.org)

[www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net)

[www.stevenholl.com](http://www.stevenholl.com)

[www.daniel-libeskind.com](http://www.daniel-libeskind.com)

[www.herzogdemeuron.com](http://www.herzogdemeuron.com)

[www.toyo-ito.co.jp](http://www.toyo-ito.co.jp)

[www.mvvainc.com](http://www.mvvainc.com)

[www.thehighline.org](http://www.thehighline.org)

[www.pina-bausch.de](http://www.pina-bausch.de)

[www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048_02.asp)

[www.archpaper.com/e-board\\_rev.asp?News\\_ID=3603](http://www.archpaper.com/e-board_rev.asp?News_ID=3603)

REFERÊNCIAS VÍDEO

**Olafur Eliasson:** *Space is Process*.

**Produzido para JJ Film por Jacob Jørgensen e Mads Jørgensen. Dirigido por Henrik Lundø e Jacob Jørgensen. Editado por Henrik Lundø. Copenhaga: JJ Film, 2010.**

[www.youtube.com/watch?v=YYBHo01CoZQ](http://www.youtube.com/watch?v=YYBHo01CoZQ)

[www.youtube.com/watch?v=WpmgOqVJFsg&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=WpmgOqVJFsg&feature=related)

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Todas as imagens incluídas da obra do artista Olafur Eliasson foram cedidas pelo Studio Olafur Eliasson, a quem se agradece especialmente, à exceção das enunciadas, disponíveis em fontes impressas ou em websites.

**04 Disponível em:** [www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot\\_id=947A462AEE13845C1B76404258F3D16](http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=947A462AEE13845C1B76404258F3D16)

**05 Disponível em:** [www.elelogiodelasombra.blogspot.com/2008/05/james-turrel.html](http://www.elelogiodelasombra.blogspot.com/2008/05/james-turrel.html)

**21 Disponível em:** [www.pina-bausch.de](http://www.pina-bausch.de)

**22 Disponível em:** [www.pina-bausch.de](http://www.pina-bausch.de)

**28 OBRIST, Hans Ulrich, *Formulas for Now*. Londres: Thames & Hudson, 2008. P.47**

**34 Disponível em:** [www.screentweet.com/2NKIZdi/Villa-la-Roche-Paris-Le-Corbusier-I-am-occasionally-asked-about-his-paint-colours--httpbitly4VxJD](http://www.screentweet.com/2NKIZdi/Villa-la-Roche-Paris-Le-Corbusier-I-am-occasionally-asked-about-his-paint-colours--httpbitly4VxJD)

**35 Disponível em:** [www.screentweet.com/2NKIZdi/Villa-la-Roche-Paris-Le-Corbusier-I-am-occasionally-asked-about-his-paint-colours--httpbitly4VxJD](http://www.screentweet.com/2NKIZdi/Villa-la-Roche-Paris-Le-Corbusier-I-am-occasionally-asked-about-his-paint-colours--httpbitly4VxJD)

**36 Disponível em:** [www.nitnews.com/museus](http://www.nitnews.com/museus)

**40 Disponível em:** [www.pina-bausch.de](http://www.pina-bausch.de)

**41 Disponível em:** [www.pina-bausch.de](http://www.pina-bausch.de)

**51 Disponível em:** [www.thehighline.org/galleries/images](http://www.thehighline.org/galleries/images)

**52 Disponível em:** [www.thehighline.org/galleries/images](http://www.thehighline.org/galleries/images)

**53 Disponível em:** [www.flickr.com/photos/doctorcasino/1198877851/](http://www.flickr.com/photos/doctorcasino/1198877851/)

**54 Disponível em:** [www.remakingcorbu.blogspot.com/](http://www.remakingcorbu.blogspot.com/)

**55 Disponível em:** [www.panoramio.com/user/2757251/tags/Berlim](http://www.panoramio.com/user/2757251/tags/Berlim)

**56 Disponível em:** [www.saatchi-gallery.co.uk/museums/FullSizeMuseumPhotos1/ac\\_id/536/image\\_id/6706/imageno/1](http://www.saatchi-gallery.co.uk/museums/FullSizeMuseumPhotos1/ac_id/536/image_id/6706/imageno/1)

**57 Disponível em:** [www.architecturalmoleskine.blogspot.com/2010/06/toyo-ito-tribute-to-winds](http://www.architecturalmoleskine.blogspot.com/2010/06/toyo-ito-tribute-to-winds)

**58 Disponível em:** [www.architecturalmoleskine.blogspot.com/2010/06/toyo-ito-tribute-to-winds](http://www.architecturalmoleskine.blogspot.com/2010/06/toyo-ito-tribute-to-winds)

**61 Disponível em:** [www.actuallymag.com/the-church-of-light/](http://www.actuallymag.com/the-church-of-light/)

**63 Disponível em:** [www.mvvainc.com/project.php?id=59](http://www.mvvainc.com/project.php?id=59)

**65 Disponível em:** [www.flickr.com/photos/javier1949/sets/72157615264746865/](http://www.flickr.com/photos/javier1949/sets/72157615264746865/)

**67 Disponível em:** [www.flickrriver.com/photos/tags/refracci%C3%B3n/interesting/](http://www.flickrriver.com/photos/tags/refracci%C3%B3n/interesting/)

**69 Disponível em:** [www.g-ap.org/permalink/kunsthaut-bregenz,-austria-1241497509](http://www.g-ap.org/permalink/kunsthaut-bregenz,-austria-1241497509)

**72 EL CROQUIS 93, Steven Holl 1996 – 1999. P. 125**

**74 Disponível em:** [www.web.njit.edu/~kimmelma/taut.html](http://www.web.njit.edu/~kimmelma/taut.html)

**76 Disponível em:** [www.iwan.com/photo\\_National\\_Olympic\\_Stadium\\_Beijing\\_2008\\_Herzog\\_&\\_de\\_Meuron.php](http://www.iwan.com/photo_National_Olympic_Stadium_Beijing_2008_Herzog_&_de_Meuron.php)

**79 SCHULZ-DORNBURG, Julia, *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: GG, 2002.**

**81 Disponível em:** [www.tripadvisor.com.br/Hotel\\_Review-g954021-d582835-Reviews-Hotel\\_Therme\\_Vals-Vals\\_Grisons\\_Swiss\\_Alps.html](http://www.tripadvisor.com.br/Hotel_Review-g954021-d582835-Reviews-Hotel_Therme_Vals-Vals_Grisons_Swiss_Alps.html)

**83 Disponível em:** [www.blog.atrium.hu/?p=332](http://www.blog.atrium.hu/?p=332)



