

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITECTURA

Cumplicidades

Diálogos entre a Arquitectura e a Arte

Joana Saldanha Loureiro

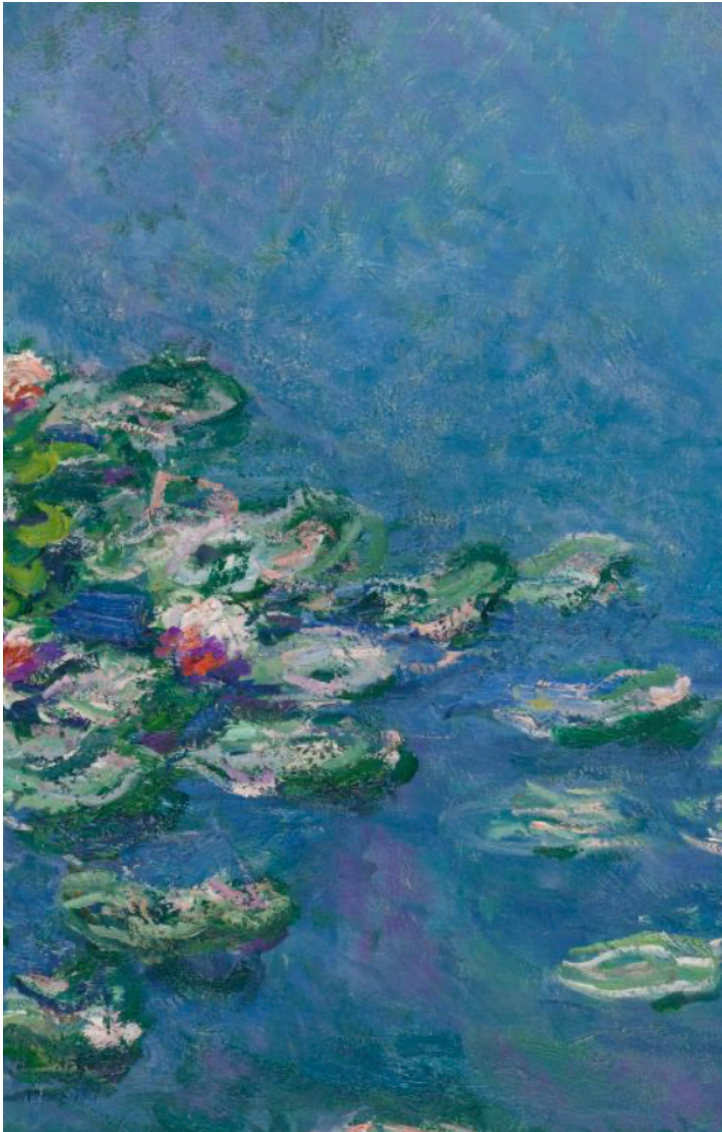
M
2024

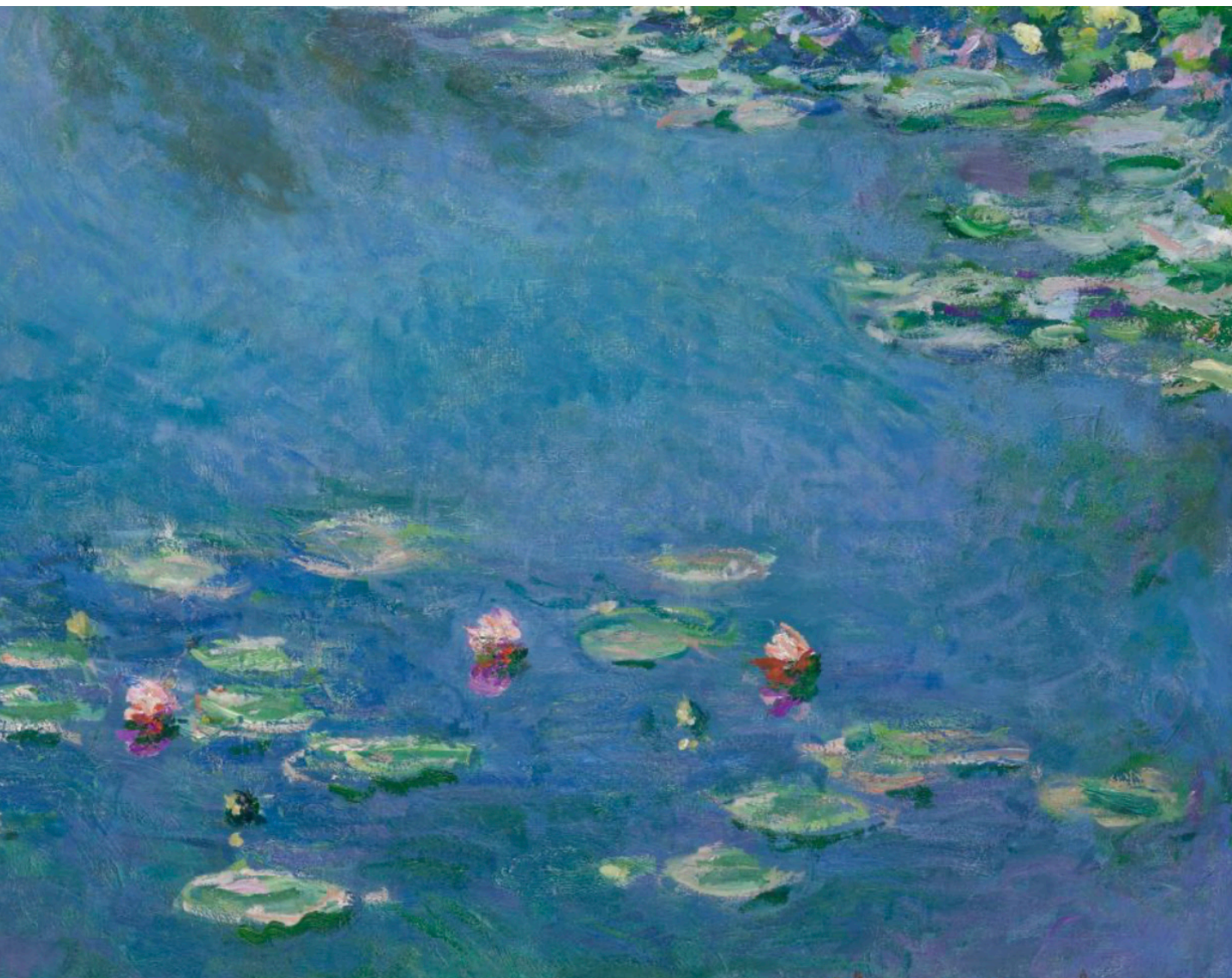


Cumplicidades: Diálogos entre a Arquitectura e a Arte

Joana Saldanha Loureiro







CUMPLICIDADES

Diálogos entre a Arquitectura e a Arte

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Joana Saldanha Loureiro

Orientação: Helder Casal Ribeiro

Notas Prévias: As citações que, originalmente, se encontrem noutras línguas, que não o Português de Portugal, foram traduzidas livremente pela autora, de forma a dar coerência à leitura, mas sempre acompanhadas do texto original em nota de rodapé. Algumas das imagens apresentadas foram cortadas e podem ter sofrido alterações cromáticas e de escala relativamente às originais, com o fim de dar um sentido de conjunto ao trabalho. As suas fontes encontram-se no ícnografia. É aconselhada a visualização do documento através da opção de **dupla página**.

Figura da página anterior: Nenufares, 1904, Claude Monet, óleo sobre tela, colecção privada

SIZA, Álvaro; Textos 2; “Picasso 1”, Lisboa 2018, Parceria A.M. Pereira; página 167

“Não estou a procurar, estou a encontrar- diz Picasso.

Há distância - quase oposição - entre imaginar e criar:

Imaginar é disperso e selectivo.

Criar é instantâneo.

Definitivo.

Quase involuntário.

Antes e depois: trabalho duro.”

Agradecimentos

Agradeço a todos os que, das mais variadas formas, contribuíram para a conclusão deste percurso.

Aos meus pais, irmã e aos meus três queridos avós, pelo apoio e confiança. Aos meus amigos pela cumplicidade e carinho.

Ao meu orientador, professor Doutor Hélder Casal Ribeiro pela disponibilidade, entusiasmo e voto de confiança. À professora e arquitecta Maria Souto Moura pela partilha, curiosidade e cooperação.

O meu obrigada.

Abstract

With the aim of exploring the interdisciplinary dialogue between art and architecture, as well as how they intertwine, it is necessary to understand their forms of expression and the spatial perception they create. Using artists such as Piet Mondrian, Alexander Calder and James Turrell, and architects such as Peter Zumthor, Lina Bo Bardi and Tadao Ando, we propose a detailed analysis of the dialogue established between artistic creations and architectural spaces.

Through sensitivity to themes that are common to both disciplines, the aim is to gain a better and closer understanding of their relationship. Culminating in the exhibition space, which is perceived as the result of this free communication, a variety of themes are explored that aim to help understand the communion between architecture and art.

By highlighting the role of abstraction, widely developed by artists, it is possible to understand its appropriation in the spaces analysed. In a sensory and plastic journey, this dissertation aims to bring architecture and art closer together by exploring themes such as light, transparency and colour, among others.

Resumo

Tendo como objectivo explorar o diálogo interdisciplinar entre a arquitectura e a arte, bem como o modo como interagem, é necessário compreender as suas formas de expressão e percepção espacial. Recorrendo a artistas como Piet Mondrian, Alexander Calder e James Turrell, e a arquitectos como Peter Zumthor, Lina Bo Bardi e Tadao Ando, propõe-se uma análise detalhada do diálogo estabelecido entre as obras dos artistas e as obras dos arquitectos.

Através da sensibilidade sobre temas que são comuns a estas duas disciplinas, visa-se uma compreensão ampla da sua relação. Culminando no espaço expositivo, que é percebido como o resultado desta comunicação livre, são explorados uma variedade de temas que tencionam auxiliar a compreensão do diálogo entre a arquitectura e a arte.

Evidenciando o papel da abstracção, amplamente desenvolvida pelos artistas, é possível compreender a sua apropriação nos espaços analisados. Numa viagem sensorial e plástica, e através da deambulação por temas como a luz, a transparência, a cor, entre outros, esta dissertação visa aproximar a arquitectura e a arte.

Sumário

Agradecimentos

Abstract | Resumo

Introdução 014

Em busca de novos Padrões 017

01

01.1 A Plasticidade das Formas 025

01.2 Kunsthaus Bregenz 040

01.3 As Transparências da Atmosfera 045

02

02.1 Movimento no Espaço 051

02.2 Museu de Arte de São Paulo 060

02.3 Compor Movimento 071

03

03.1 A Luz como tinta e o Espaço como tela 077

03.2 Chichu Art Museum 092

03.3 As Sensações do Espaço 096

04

Diálogos 100

Referências Bibliográficas 106

Webgrafia 107

Ícnografia 108

Introdução

A curiosidade sobre a arte é algo que, desde cedo, inquietou o meu percurso. A partir da arquitectura, compreendi que é possível estabelecer um diálogo coeso, criativo e compositivo com as mais variadas expressões artísticas.

A arquitectura é pensada no papel, na expressão das linhas e manchas, dos cheios e vazios. É a partir do desenho inicial, no acto de criação, que melhor se pode compreender as transversalidades entre a arquitectura e a arte. Neste sentido, esta relação é interpretada como um diálogo interartístico claro e limpo, criando experiências sensoriais únicas. Aqui, não se trata da sobreposição de uma disciplina sobre a outra, mas de uma simbiose compositiva, onde ambas abordam questões teóricas, sociais e utópicas, numa partilha de experiências sensoriais únicas.

A partir da observação, o artista interpreta e retrata o mundo que o envolve; não lhe é alheio, mas antes alvo da sua atenção e criatividade, o mesmo acontece na arquitectura, onde esta relação, com o mundo envolvente, está intrínseca no desenvolvimento dos projectos. A compreensão e tradução do mundo torna-se fulcral para ambos os pensamentos, arquitectónicos e artísticos.

Com a intenção de alimentar esta curiosidade compositiva, a presente dissertação visa aproximar obras de artistas e arquitectos. A partir dessa comparação, é possível compreender que a intersecção entre a arquitectura e a arte não é meramente pictórica, mas um espaço de experimentação, onde conceitos abstractos se materializam, permitindo uma experiência intensa e introspectiva. Assim, a dissertação desenvolve-se através da análise entre a interacção de três pares, cada um constituído por um artista e arquitecto, respectivamente: Piet Mondrian e Peter Zumthor, Alexander Calder e Lina Bo Bardi, James Turrell e Tadao Ando.

Este diálogo entre a arquitectura e a arte, para o propósito desta dissertação, tem uma maior semelhança quando pensado em espaços expositivos, onde a intenção é a relação entre o espaço arquitectónico e a arte. Posto isto, esta interação não será analisada num sentido da curadoria do espaço, mas antes numa

intenção de relacionar pensamentos e temas. Deste modo, cada par é relacionado através de um museu. Para exemplificar essa interação são analisados três edifícios expositivos: a Kunsthaus Bregenz de Peter Zumthor; o Museu de Arte de São Paulo de Lina Bo Bardi e o Chichu Art Museum de Tadao Ando. Cada um destes edifícios estabelece um diálogo próprio com a arte, permitindo que as peças dos artistas se integrem e dialoguem com o espaço.

É de salientar que esta dissertação não tem a intenção de analisar detalhadamente as obras em estudo, mas antes utilizá-las para melhor compreender a relação entre o artista e o arquitecto através das suas semelhanças compositivas. Assim, ao longo dos capítulos pretende-se articular o pensamento dos artistas e arquitectos em questão, através de temas como **plasticidade, movimento e luz**, que transcendem fronteiras convencionais entre as disciplinas, oferecendo uma nova perspectiva sobre a experiência estética contemporânea.

Por conseguinte, é tendo por objectivo demonstrar a interdisciplinaridade da arquitectura, que se recorre ao espaço expositivo como elemento onde as semelhanças entre os temas se manifestam. Esta dissertação é, portanto, um deambular submergido num mundo compositivo. Sem rumo definido, constitui uma procura por diferentes respostas aos mesmos temas por parte de disciplinas – a arte e a arquitectura – que se encontram entrelaçadas.



*“Magritte, ao confrontar a representação pictórica de um cachimbo com uma afirmação textual de que a imagem não é um cachimbo, coloca em xeque o próprio meio, revelando a convencionalidade e os limites da pintura como suporte para a representação. O mito da pintura é corrompido por uma acção metalinguística.”*¹

Na relação entre a arte e a arquitectura é criado um diálogo que vai oscilando ao longo do tempo, tornando-se limpo e coeso. O culminar deste é desenvolvido no espaço expositivo, desde os ateliêres dos artistas até ao desenvolvimento do museu. O paralelismo com a peça de René Magritte, *“La trahison des images”*, invoca uma intenção de desconstrução da arte, e consequentemente, do espaço expositivo. Este cresce para lá das noções de um coleccionador e visa desenvolver este diálogo com a arte, num tom permissivo e de cooperação, de diálogo. *“Simplesmente acontece que nunca há verdades únicas, nunca há direcções únicas.”*² Neste sentido, ao longo do século XX, o diálogo entre a arquitectura e a arte foi moldado por uma série de movimentos artísticos e arquitectónicos que questionaram as formas tradicionais de representação e construção. No entanto, no interesse desta dissertação faz sentido começar pelo **Cubismo**, (1907). A introdução desta corrente, tem como objectivo compreender o início da abstracção das formas naturais, da desconstrução das imagens em múltiplas perspectivas. A partir do cubismo *“deriva o abstraccionismo de sentido constructivista e geométrico”*³. Num quadro de Pablo Picasso, como por exemplo, *Les Femmes d'Alger*, (1907), é perceptível uma grande abstracção e geometrização das formas orgânicas e naturais. Através de uma reinterpretação do que vê, Picasso, induz uma forte plasticidade e movimento na representação dos traços físicos das mulheres⁴. Desenha, no mes-

Figura 1 “Les Femmes d'Alger”, 1907, Pablo Picasso, Paris, MoMA

1. O'DOHERTY, Brian; Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space; Intro. Harvard 1999, pág. 1

2. PERNES, Fernando, “A vocação democrática da arte moderna”; “cubismo e pós-cubismo”, Porto, 2015; Fundação Serralves, pág. 175

3. Idem Ibidem

4. “É um quadro profundamente plástico, mais do pictural, seja-me permitida a expressão, ou se quiserem mais apolíneo do que dionisiaco.”

Idem, pág. 184;

mo rosto, várias posições e na mesma mulher, vários movimentos corporais, o que permite que as suas pinturas não sejam estáticas. *“Ela está vista simultaneamente de frente e de perfil, não se sabe se está olhada de costas ou frontalmente. E esta pluralidade de ângulos de visão é com certeza um dos atractivos do quadro.”*⁵ As pinturas começam a ganhar uma espacialidade abstracta que, mais facilmente, lhes permite criar uma relação com o espaço expositivo. A partir do movimento e abstracção gerados por esta corrente é possível compreender as premissas que lança para, mais tarde, se desenvolver a **plasticidade e abstracção** de Mondrian; o **surrealismo e o movimento** de Calder e a **abstracção minimalista** de Turrell.

*“À medida que vamos progredindo no tempo histórico que estamos a trilhar, as problemáticas vão-se tornando mais próximas daquilo que é o clima cultural e social da nossa envolvimento. Isto terá sido particularmente nítido a partir do cubismo e dos movimentos pós-cubistas.”*⁶

O cubismo abre caminho para a experimentação geométrica e abstracta que influenciou directamente artistas como Piet Mondrian (1872-1944). Mondrian, artista holandês, é através do **Neoplasticismo** que começa a compreender o mundo em sintonia com a sua abstracção. Simplifica linhas e formas, utilizando cores primárias para criar uma visão utópica e racional do mundo. A sua obra não só refletia uma nova estética, mas também um novo conceito de ordem e harmonia, que influenciaram profundamente a arquitectura moderna. Um conjunto de formas muito planas e regulares que compõe uma realidade geométrica e abstracta: a azul, vermelho e amarelo, uma *“metamorfose do orgânico no mecânico.”*⁷

No desenho do seu mundo neoplástico é possível inserir a corrente **De Stijl**, *“que se propunha projectar a arte da criação de imagens singulares em todo um sistema de produção, influenciando o cenário da vida quotidiana.”*⁸ Esta corrente surge na Holanda na

5. PERNES, Fernando, “A vocação democrática da arte moderna”; “cubismo e pós-cubismo”, Porto, 2015; Fundação Serralves, pág. 185, 186

6. Idem, pág. 231

7. Idem, pág. 233

8. Idem, pág. 234

década de 1920 e é caracterizada pela busca de uma estética pura e universal. A simplificação da arte e da arquitectura em formas geométricas de linhas simples e rectas, expressa o desejo por uma uniformização da percepção da vida. Esta interdisciplinaridade procura criar um ambiente harmonioso que reflita a racionalidade e ordem do mundo contemporâneo. Ao enfatizar a inter-relação entre o espaço, a cor e a forma, De Stijl, revoluciona a prática artística e estabelece um diálogo duradouro entre a arte e a arquitectura moderna. Seguindo esta linha de raciocínio, é criada uma partilha de temas que, quer a arte, quer a arquitectura visam resolver.⁹

“O sentido da arte já não era representar a natureza, já não era, portanto, uma submissão aos modelos pré existentes, de ordem naturalista, mas a apresentação de modelos que pudessem intervir na construção ou na produção de um novo mundo.”¹⁰

19

Simultaneamente, a arquitectura, sob a influencia de movimentos como o **Modernismo**, começou a rejeitar o ornamento e a enfatizar a função e forma pura. Arquitectos como Adolf Loos, Le Corbusier e Mies van der Rohe exploraram a abstracção e a simplicidade formal, refletindo do desejo de criar um novo mundo racional e funcional, em consonância com o pensamento plástico de Mondrian. Estas questões mostram-se cruciais para arquitectos como Peter Zumthor, que traduziram princípios como: a pureza formal e a sensorialidade espacial para as suas obras. *“Grosso modo, toda uma linha arquitectónica que se vinha desenvolvendo desde o começo do século, que tendia também para uma grande depuração formal, uma substituição das massas, dos pesos volumétricos (...)”¹¹*

Ao mesmo tempo, esta abstracção geométrica ganha força, com artistas como Alexander Calder (1898-1976) que vem explorar novas formas de expressão. Calder, influenciado pelo movimento **Surrealista**, contrário a Mondrian, desenvolve uma compreensão do mundo onde desafia a estática das formas tradicionais através

9. De notar que para esta corrente, e para Mondrian, a contribuição de Theo Van Desburg e de Rietveld, mostra-se enriquecedora para a compreensão e desenvolvimento desta corrente abstracta. Estes autores ajudam a sublinhar a interdisciplinidade que o De Stijl proporciona.

10. PERNES, Fernando, “A vocação democrática da arte moderna”; “cubismo e pós-cubismo”, Porto, 2015; Fundação Serralves, pág. 234

11. Idem, pág. 288

da sua organicidade e do movimento. A partir da década de 1920, Calder, começa a construir esculturas que reagem a estímulos exteriores. Com a sua base em engenharia mecânica e a sua curiosidade pelo movimento, estas reações proporcionam impossibilidade e aleatoriedade às suas peças. Trata-se de *“um escultor que teve uma vertente lúdica que o distanciava muito daquelas ortodoxias rigorosas das abstrações geométricas.”*¹² Calder desenvolve uma arte abstrata *“cuja origem reside no automatismo psíquico dos surrealistas”*, o que lhe dá força e contexto. A sua abordagem lúdica e espontânea contrasta com a racionalidade de Mondrian, no entanto ambos partilham o interesse pela abstracção, o que cria um campo fértil de comparação entre a arte e a arquitectura no século XX.

*“Tal como vimos esta abstracção geométrica derivar para uma relação biomórfica, ou seja, de sugestão orgânica, também esta arquitectura de essencialidade estrutural vai frequentemente ligar-se a uma linguagem de relação com a paisagem envolvente e com as formas orgânicas.”*¹³ Nomeadamente, a arquitectura de Lina Bo Bardi (1914-1992) – arquitecta modernista, de origem italiana e nacionalizada brasileira – apresenta-se como uma peça fundamental neste diálogo entre a arte e a arquitectura. A sua obra marca um profundo sentido de integração com o espaço e a envolve, o que lhe proporciona uma grande noção de **movimento e interacção temporal**.

Na segunda metade do século, o conceito de **espaço e luz** ganham uma nova relevância, especialmente na obra de James Turrell, (1943). Artista norte-americano, influenciado por movimentos como o **Minimalismo** e o **Land Art**, Turrell começa a utilizar a luz como material principal, criando espaços imersivos que desafiam a percepção do observador. Este sentido de criação de espaços sensíveis e introspetivos é também apropriada pela arquitectura de Tadao Ando que, fortemente aliado à **simplicidade** e à forma da estrutura, começa a explorar a relação entre a luz, a sombra e o espaço.

A século XX, é compreendida uma nova relação entre a arte e a arquitectura, onde ambas as disciplinas deixaram de se ver como entidades separadas e passam a partilhar de princípios

12. PERNES, Fernando, “A vocação democrática da arte moderna”;

“cubismo e pós-cubismo”, Porto, 2015; Fundação Serralves, pág. 287

13. Idem, pág. 288

e questões basilares. Este contexto é essencial para compreender como Mondrian, Calder e Turrell, em conjunto com os arquitectos Zumthor, Bo Bardi e Ando, desenvolvem um diálogo interdisciplinar que culmina em espaços expositivos onde a arquitectura e a arte se entrelaçam de forma íntima e inovadora.

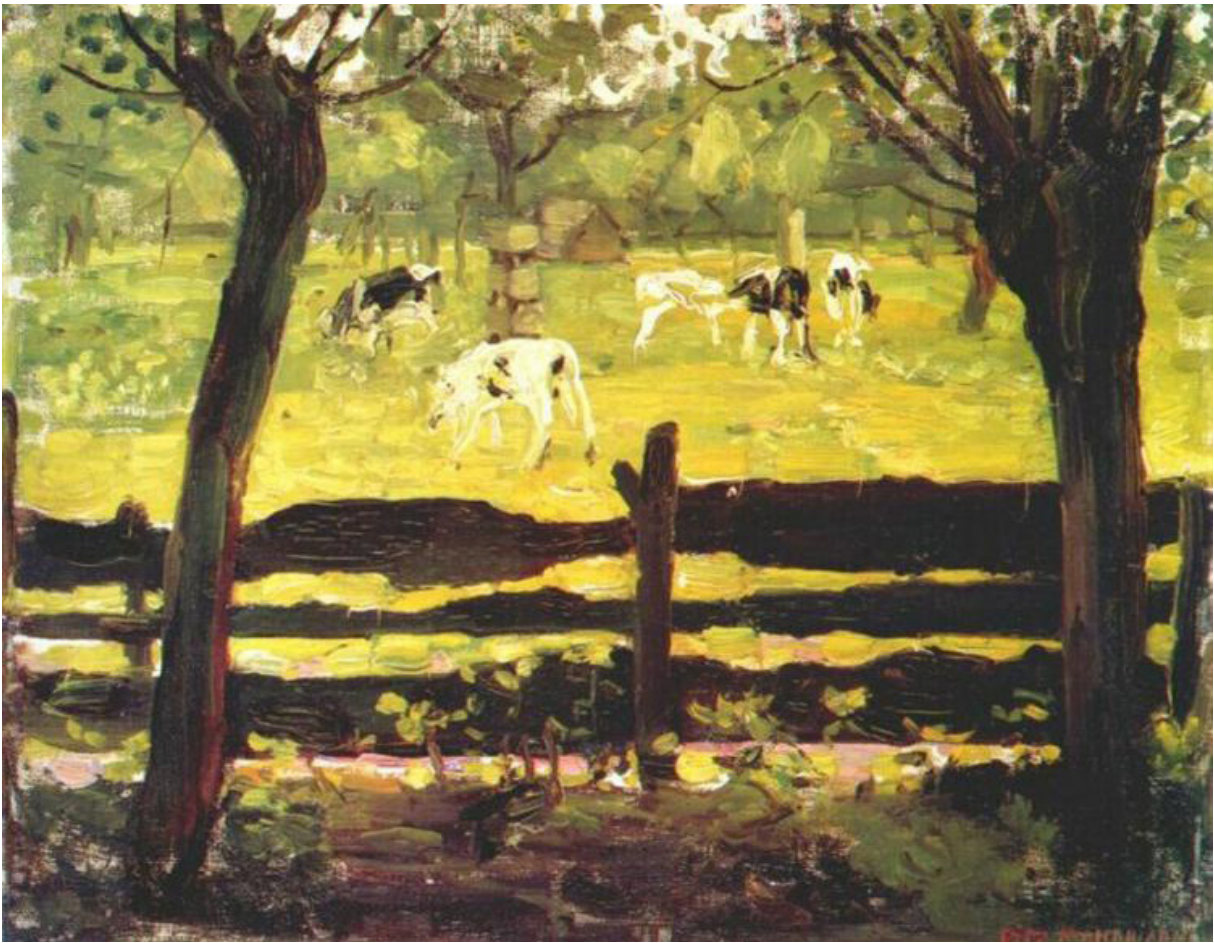
Por fim, o objectivo desta dissertação não é sugerir que estes temas são exclusivos de cada um dos pares apresentados, nem incitar que os mesmos só se relacionam entre si. Pelo contrário, a escolha destes autores revela-se particularmente pertinente, dado que as temáticas presentes nas obras dos arquitectos são concebidas em estreita **cumplicidade e diálogo** com os artistas em questão. Dessa forma, é possível observar como a arquitectura e a arte se entrelaçam, partilhando preocupações comuns e ampliando a compreensão entre ambos os campos.

01

01.1 A Plasticidade das Formas

01.2 Kunsthaus Bregenz

01.3 As Transparencias da Atmosfera



No silêncio do seu atelier, Piet Mondrian desenvolve novas maneiras de perceber o mundo através da abstracção que traduz para as suas telas. As suas mãos traçavam linhas precisas e as únicas três cores que existiam na sua paleta coloriam as formas regulares e simples que definiam o seu sentido compositivo. A arte que criava não se limitava à bidimensionalidade, definia também a ordem do seu mundo e o equilíbrio das formas e composições, caracterizava tudo que o envolvia. Contudo, antes de se deixar cativar pela geometria regular das cores primárias, Mondrian, elaborou obras como *“Calves in a field bordered by willow trees”*, 1902; que mostram uma percepção do mundo real, da natureza e envolvente, que o definia. Aqui, os animais, não são a tradução literal do que observa, o que garante um sentido poético e experimental ao seu pensamento. Numa ex-

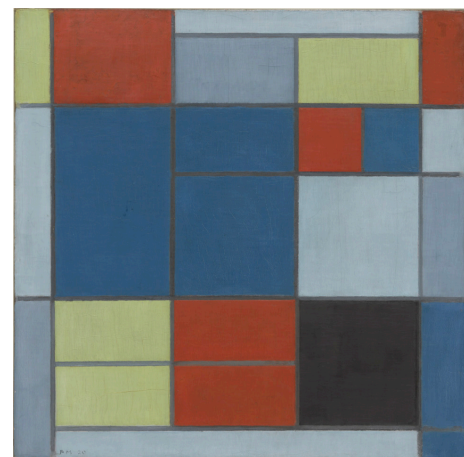
Figura 2 “Calves in a Field bordered by Wilons Trees”, Piet Mondrian, 1904, óleo sobre tela , Colecção privada

posição realizada no *Stedelijk Museum* em Amsterdão, a Janeiro de 1909, são expostas estas peças iniciais de Mondrian, que refletem a sua sensibilidade de capturar, cuidadosamente, a *atmosfera* das paisagens, revelando “um talento sensível, embora o pintor tenha tendência para negligenciar a forma, que muitas vezes permanece um pouco esboçada.”¹⁴, deixando uma pequena premissa para o pensamento plástico que viria a desenvolver.

A abstracção e plasticidade com que Mondrian compreendia a vida, cria uma esquadria que uniformiza a sua perspectiva do mundo: “A arte vem antes da vida”.¹⁵ É através da metamorfose das formas mundanas e orgânicas que percepção geométrica e racionalmente o seu quotidiano, o que garante uma grande necessidade de inovação e de uniformização. Ambicionava que esta plasticidade fosse expandida, que as questões arquitectónicas, e até, a vida quotidiana, fossem decifradas com a mesma sensibilidade com que o artista ponderava os seus rectângulos vermelhos, amarelos e azuis.

Mondrian, começa a desenvolver uma curiosidade pela rotina, pelo quotidiano, não pela sua observação e representação crua, mas antes pelo seu temperamento artístico, pela sua visão estética. Ponderado o mundo que o envolve, as suas peças começam a perder o seu carácter autorreferencial – ao invés de retratos e autorretratos, o mundo é interpretado, ponderado e traduzido para as suas composições. A sua narrativa perde o sentido representativo literal e transforma-a num diálogo re-interpretativo sobre a vida, a arte e o universo. Através desta descaracterização pessoal, é expressa a intenção de uma transversalidade que ligue a arte à vida mundana. Como um pensamento retilíneo, que se exprime na abstracção da forma e da cor, “como si própria, a expressão plástica exata da pura relação; e, com ela, a essência de toda a emoção da beleza plástica.”¹⁶

Para Mondrian, o equilíbrio dita a linguagem que rege as suas peças. Numa geometria limpa e racional, vai compondo o ritmo das suas telas, através da reflexão sobre o mundo moderno e a aceleração temporal que o mesmo alberga. A geome-



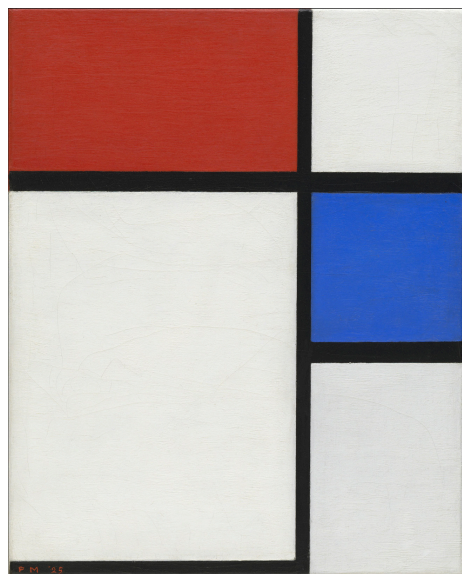
(3)

Figura 3 “Composition C”, Piet Mondrian, 1920 óleo sobre tela, MoMA, Gallery 513

14. “They displayed a sensitive talent, though the painter tended to neglect the form, which often remained somewhat sketchy.” BLOTKAMP, Carel, “Mondrian: The art of destruction”: “Mondrian between sluyters and spoor”, Londres, 1994, Reallion Books Ltd. pág. 32

15. TOMASSONI, Italo, “Twentieth-century masters: Mondrian”; “The principles and premises of de Stijl”, 1970, Londres, General editors: H. L. Jaffé and A. Busignani; pág. 10

16. MARTINS, Carlos A. Ferreira, Piet Mondrian; “Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura”, 1917-1942, O neoplasticismo na pintura, Introdução, por Carlos Leite Brandão; pág. 28



(4)

Figura 4 “Composition No II”, Piet Mondrian, 1929 óleo sobre tela, MoMA, Gallery 512

17. A utopia de Mondrian traduz-se na sua vontade de uniformização do mundo, na tradução do quotidiano nas suas obras. A ambição de um mundo plástico que deriva das suas composições.

18. A partir desta premissa, o desconstrutivismo Russo de Malevich é pertinente de ter em coonta, uma vez que ambos procuram uma abstração plástica que reduz as suas composições à essência: “daí que, por exemplo, Malevich admita também que quando faz o seu quadrado branco sobre fundo branco está a marcar, pelo menos, o fim de uma etapa da arte- de uma arte ligada ao cavalete, à pintura tradicional”: PERNES, Fernando, “A vocação democrática da arte moderna”; “cubismo e pós-cubismo”, Porto, 2015; Fundação Serralves, pág. 233

19. PERNES, Fernando, “A vocação democrática da arte moderna”; “cubismo e pós-cubismo”, Porto, 2015; Fundação Serralves, pág. 235

20. A arte começa a ser pensada de um modo mais livre, o que a liberta dos limites rigorosos das molduras; do mesmo modo que a arquitectura se liberta do peso das paredes e se começa a pensar em pilotis. Começam a ser ultrapassados limites formais em prole da criatividade. Deste modo, as formas geométricas e abstractas de Mondrian, ganham uma grande liberdade.

tria é usada para caracterizar o sentimento mecânico e racional que definem a vida moderna. As três cores primárias sintetizam a paleta do artista, de modo a criar uma forte interacção entre as três, e a traduzir este viver ritmado que caracteriza o quotidiano de Mondrian. Esta racionalização do mundo é expressa nas composições abstractas e plásticas que pintam as suas telas, traduzindo, na sua utopia ¹⁷, o mundo que o envolve.

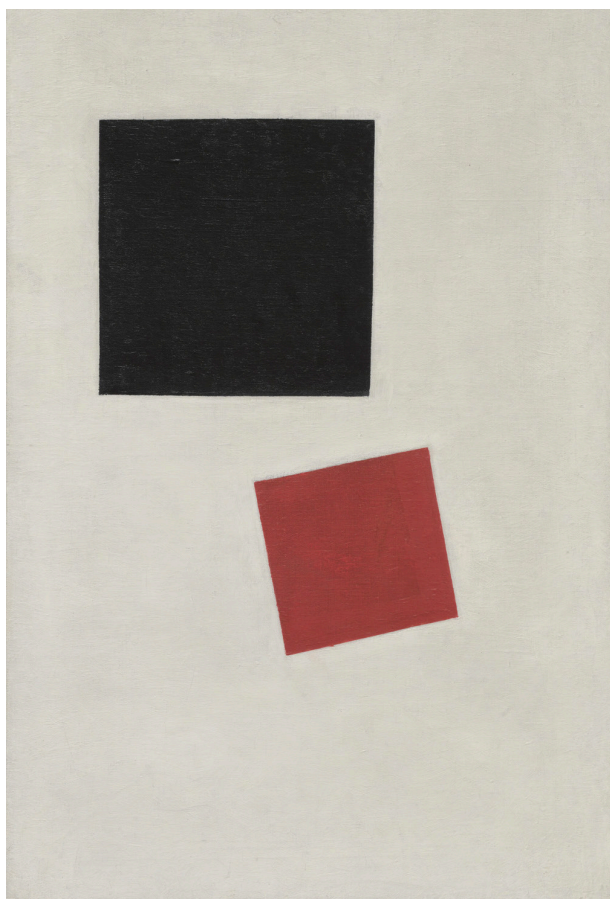
A plasticidade é a capacidade de um material ou forma, ou, no caso de Mondrian, todo o seu sistema neoplástico, ser moldado ou alterado sem nunca perder a sua integridade. Pode ser interpretada através da sua sucessão de planos e dimensões, com origem nos pensamentos cubistas e pós-cubistas, derivados da revolução industrial, que começam a prever a desmaterialização do mundo natural para um mundo mecânico, constituindo a base de pensamento para outras expressões. ¹⁸

“Dir-se-ia que Mondrian dava como que uma receita para fazer pintura, um sistema plástico onde cada tema era suscetível de múltiplas variantes.” ¹⁹

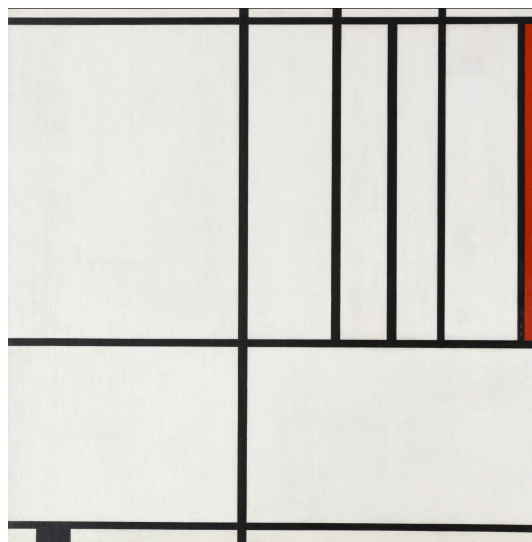
27

Assim, em função da sua pintura, um quadro poderia jogar com dois rectângulos, azuis, vermelhos ou amarelos, que são sujeitos a susceptibilidades e alterações, mas sempre referentes ao tema já dado. Deste modo, a partir da sua plasticidade é possível começar a compreender a sua utopia. O mundo e a arte devem comunicar como um só, com linha expressivas, claras e coesas. Neste mundo geométrico e calculado reside a utopia que traduz para as suas telas, “o destino da arte está na sua diluição na vida quotidiana”. Com este pensamento, a arte é universalizada e uniformizada, conferindo-lhe uma plasticidade contínua, permitindo que a arte se pense para além dos seus limites físicos.

Mondrian, começa a tratar de questões compositivas que se relacionam com outras doutrinas, como a arquitectura, permitindo que as suas composições se abstraíam dos limites da tela. ²⁰ Esta



(5)



(6)

noção está presente nas suas peças desde o seu acto de criação à sua exposição, o que se verifica, por exemplo, em 1940, Nova Iorque, no MoMA, na exibição: “A arte moderna na nossa vida.” Aqui as suas peças ganham uma grande liberdade para com o espaço expositivo. Integrando-o e moldando-o, a exposição admite um contraste entre salas que contextualizam e integram as diferentes peças conforme as suas necessidades de diálogo. Para as telas de Mondrian, é apresentada uma parede *puramente branca* ²¹ que dava liberdade à arte abstrata e geométrica.²² Estas peças, mostram-se livres para dialogarem com o espaço, mantendo sempre um raciocínio plástico, que o torna coeso. Esta intenção é refletida por diversos artistas e arquitectos que partilham a ambição de uma expressão coesa. A geometria, rigorosa e simples, composta pelo artista, reflete uma premissa que ajuda a definição e composição espacial.²³

Deste modo, o pensamento compositor dos planos coloridos, que proporcionam movimento e dimensão nas telas de Mon-

Figura 5 Painterly Realism of a Boy with a Knapsack -Color Masses in the Fourth Dimension, Kazimir Malevich, 1915, óleo sobre tela, MoMA, 507

Figura 6 “Composition in white, black and red”, Piet Mondrian 1936, Paris óleo sobre tela, MoMA, Gallery 512

21. Como referenciado no livro “Inside the white cube”, existe uma grande aproximação entre o raciocínio de Mondrian e a intenção da galeria branca, do “White Cube”.

22. Para uma descrição mais detalhada, por favor, consultar o seguinte catálogo: MUSEUM’S 20TH ANNIVERSARY EXHIBITION TO SHOW EFFECT OF MODERN ART ON THE SHAPE OF THINGS IN OUR EVERYDAY WORLD

23. Ainda nesta exibição apresentam-se vários artistas que optaram por uma geometria pura nas suas composições, desde Van Doesburg a Malevich, incluindo Rietveld. A inclusão deste arquitecto nesta composição de artistas representa a interdisciplinaridade que a plasticidade das formas tem.

drian, é também usado para definir espaços arquitectónicos. Não só presente no espaço expositivo apresentado, estas sucessões de planos são ampliadas para várias expressões da arquitectura. Espaços que são definidos, mas mantêm uma grande maleabilidade e flexibilidade, traduzem as intensões de Mondrian para, por exemplo, a obra de Rietveld, a casa Schroder. É a plasticidade apresentada nas telas, que Rietveld transfere para uma fachada que se expande, para além da sua bidimensionalidade, na flexibilidade que garante a criação e organização dos espaços interiores. Esta inevitável comparação remete para um paralelo mais simples. Já na obra de Peter Zumthor, apesar de temporalmente distante, é possível sublinhar esta forte conexão e compreensão geométrica, que rege a sua arquitectura e mantém planos simples e lógicos, proporcionando um sentido de unidade paralelo à ambicionada por Mondrian.

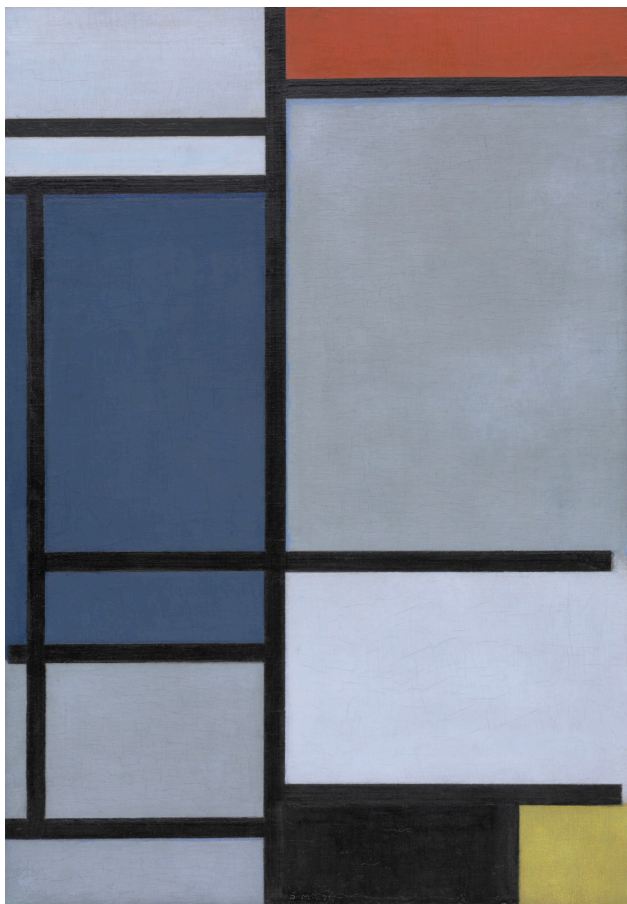
*“Fachadas compostas por paredes brancas e cinzentas dobradas como cartas de jogar, elementos de composição em vermelho vivo, azul e amarelo, já nelas que sobem pelos cantos, painéis móveis que dividem livremente o espaço.”*²⁴

29

24. “*Facades comprising White and grey walls folded back like playing cards, compositional elements in vivid red, blue and yellow, windows that move up the corners, movable panels that freely portion the space, need*” KUPER, Marijke, “Gerrit Th. Rietveld: l’oeuvre complet”, Amesterdão, 1924, Central Museum Utrecht, pág. 026.
25. Ateliers em questão referido serão, em primeiro o atelier em Paris e mais tarde o atelier em Nova York
26. “[W]ithin the artificial surroundings of his own studio,” Nelly tells us, “the placement of ash-trays, table-settings, etc., could not be altered for fear of disturbing the ‘equilibrium’ of the total decor which he sought.” O’DEHERTHY, Brian, “Studio and Cube: on the relationships where art is made and where art is displayed”: “The horizontal and vertical were diligently preserved.” New York, 2009, The Trustees of Columbia University, pág. 34
27. A Parede era logo uma força imposta, separação, distância, uma nova língua ainda por ser falada. O atelier de Mondrian era um dos factores que o influenciaram a pendurar peças de arte no White Cube. O discurso de coordenadas horizontais e verticais, resolvido intuitivamente com uma considerável ansiedade, produziu “pure plastic reality” um dos últimos vestígios do modernismo idealista. A arte de Mondrian prescindia daquilo a que se pode chamar de “mundo real”.

Este paralelo com a arquitectura advém da sua necessidade de uniformização do mundo que preocupa Mondrian. É desenvolvido um diálogo neoplástico no seu atelier, que o une com as suas peças criando uma só narrativa. Concebe uma rotura das dimensões presentes na sua obra, abrangendo, agora, a realidade quotidiana dos espaços que o envolve.²⁵ “*Dentro do ambiente artificial do seu próprio atelier*”, diz-nos Nelly, “*a colocação de cinzeiros, mesas, etc., não podia ser alterada por medo de perturbar o ‘equilíbrio’ da decoração total que ele procurava*”.²⁶ Esta apropriação do espaço, permite um equilíbrio, uma fusão, entre o espaço e as próprias telas.²⁷

Quando olhamos para o atelier, vemos um espaço onde tudo é rigorosamente pensado e criado, não existe nenhum tipo de



(7)

ruído que corrompa com a narrativa estabelecida. Revela-se como parte integrante das peças, o espaço e as telas comunicam como um só elemento. A profundidade que o azul da tela afirma é continuado pela espacialidade arquitectónica, assim como a luz que penetra o atelier se transporta para o pigmento amarelo, mantendo sempre uma noção clara de continuidade. Pode ser considerado uma extensão do seu pensamento plástico, formando uma peça única. As peças, expandem-se além das arestas das telas que as inscrevem, isto é, sem limites vincados, compreendem uma cumplicidade com o espaço, concedendo a possibilidade da composição se apropriar do espaço que habita. As telas começam a criar um diálogo mais plástico e ligado à arquitectura, ao espaço que a envolve.²⁸

As sucessões dos planos nas suas composições adquirem uma maior dimensão plástica quando a cor as apropria, tomando o lugar de personagem principal. Abandona *“a cor natural pela cor pura. (Eu) tinha chegado a pensar que as cores da na-*

Figura 7 “Composition with Red, Blue, Black, yellow and Grey”, Piet Mondrian 1921, óleo sobre tela, MoMA 513

28. “O estúdio de Mondrian em Mompar-nasse, não era apenas um lugar no qual o artista holandês tinha expostas ou em execução as suas obras. Era um ambiente que envolvia o visitante num teorema visual: luz, forma geométrica e cores puras, tudo isto contribuía à construção primária da tábuia rasa da qual Mondrian tinha dado início.”

CARANDENTE, Giovani, “Calder: mobiles y stables”, Milão, 1968, Editorial Hermès, pág. 14

tureza não se podem reproduzir na tela. Instintivamente, sentia que a pintura devia encontrar uma nova maneira de exprimir a beleza da natureza.”²⁹ O amarelo, o vermelho e o azul, são traçados com a mesma precisão que as linhas horizontais e verticais que definem as composições criadas por Mondrian, “a linha recta e a cor plana permanecem como os puros meios de expressão da pintura.”³⁰ Consegue, com esta expressão racional e geométrica, criar planos de movimento nas suas composições.

A cor tem um papel muito forte nesta questão do movimento, pois narra um grande dinamismo sobre a realidade que o artista quer definir. Um equilíbrio a partir de um jogo entre cheios e vazios que as cores e os quadrados criam, com movimento e harmonia.³¹ Esta nova intenção dada às cores prevê uma re-interpretação das telas, uma vez que perdem o carácter puramente decorativo, “a cor natural no neoplasticismo não se intensificou apenas porque foi reduzida à cor primária, mas também porque ela aparece como plana.”³² Ao escolher a paleta constituída pelas três cores primárias, o artista define os seus planos geometricamente, “o neoplasticismo, finalmente, é a manifestação desse conceito, a manifestação da ideia estética em si mesma.”³³

A abstracção ganha dimensão quando se torna livre, a partir do movimento de elementos, como a cor, que, nas mãos do neoplasticismo, se distancia de narrativas pré-feitas e manifestam o seu diálogo de forma concreta. Plásticamente, as telas constroem uma harmonia, assim, “a forma suprimiu-se na cor e a cor libertou-se, enfim, do natural.”³⁴ No seu desenvolvimento, a cor, revela e define a estrutura que envolve as peças, principalmente as três primárias, que têm a capacidade de questionar sensações, profundidade e até as dimensões.

Na relação com o espaço, a partir de 1917, Mondrian, começa a explorar composições plásticas que relacionam diferentes noções: dá uma maior importância ao contraste e à profundidade que os elementos pretos adquirem, o que permite um maior destaque às cores que definem a tela, garantindo um crescimento da sua

29. ELGAR, Frank, “Mondrian, grandes artistas” Cacém, 1973, Editorial Verbo, pág. 77

30. MARTINS, Carlos A. Ferreira, Piet Mondrian; “Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura”, 1917-1942, pág. 31

31. “Ao longo de seus textos essas oposições se traduzem como entre espírito e natureza, interior e exterior, horizontal e vertical, masculino e feminino, tempo e espaço, cor e não-cor, abstrato e concreto, dentre outras.” ELGAR, Frank, “Mondrian, grandes artistas” Cacém, 1973, Editorial Verbo, pág. 12

32. MARTINS, Carlos A. Ferreira, Piet Mondrian; “Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura”, “Meios de Expressão” 1917-1942, pág. 50

33. idem, ibidem

34. MARTINS, Carlos A. Ferreira, Piet Mondrian; “Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura”, 1917-1942, pág. 15

35. MARTINS, Carlos A. Ferreira, Piet Mondrian; “Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura”, “Meios de Expressão” 1917-1942, pág. 42

plasticidade; “as suas experiências são focadas no ritmo da imagem”³⁵, que é conquistado pelos diferentes planos e espacialidade que adquire. Nesta evolutiva experimentação, a tela começa a ler-se como um todo, contendo, na mesma, as suas diferentes dimensões - já não se distingue o todo das partes. A mudança de ritmo na sua composição, é submersa numa malha geométrica e contida, que está em constante contraste com a velocidade do quotidiano.

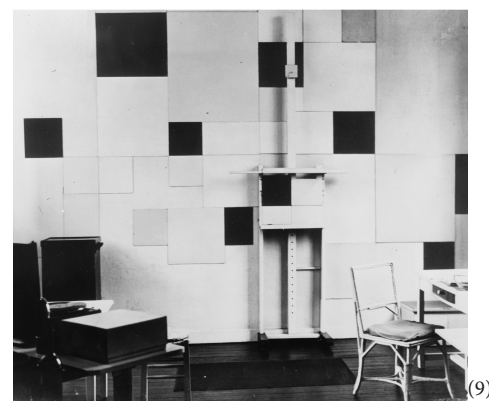
Esta velocidade paralela à arquitectura, começa a ser pensada numa grelha, reta e linha que, justapondo edifícios, algo semelhante às cores e rectângulos que Mondrian compõe, dá destaque a um diálogo compositivo entre a utopia da cidade e a plasticidade de Mondrian.

Nas suas peças, intituladas de *Composite* 1916, e *Brodway boogie-woogie*, 1942-43; a tradução do ritmo que a arquitectura reproduz na cidade é evidente. As diferentes interpretações que Mondrian faz criam uma linguagem uniforme, que une o seu pensamento minuciosamente. Mondrian traduz a atmosfera da cidade nas suas telas, com linhas sobrepostas que cruzam as cores, mas nunca perdem a simplicidade e a relação geométrica. Aqui, relata-se a arquitectura como um espaço real, que nutre uma relação física e palpável com a vida. A sua existência passa por criar espaços, formular cheios e vazios, relacionar volumes. Imergido na sua plasticidade, o sistema de Mondrian permite as mais diversas variações dos seus quadros. O espaço que reproduz é assimétrico e descaracterizado para, sendo um espaço estático e arquitecturado, manter sempre o seu dinamismo. A *brodway boogie-woogie*, apesar de manter a plasticidade de Mondrian, explora outro tipo de relações entre os seus elementos neoplásticos. Omite a cor preta e fragmenta as barras de cor em segmentos multicoloridos. Estes pequenos blocos de cor que saltam uns contra os outros, criam ritmo e vibração na sua obra que se mostra muito arquitectónica, pois pode ser equiparada ao transito das intercepções de Nova Iorque. Neste sentido, a sua uniformização e interpretação da vida quotidiana, culminam numa harmonia.

Esta abordagem inovadora de Mondrian, que rejei-

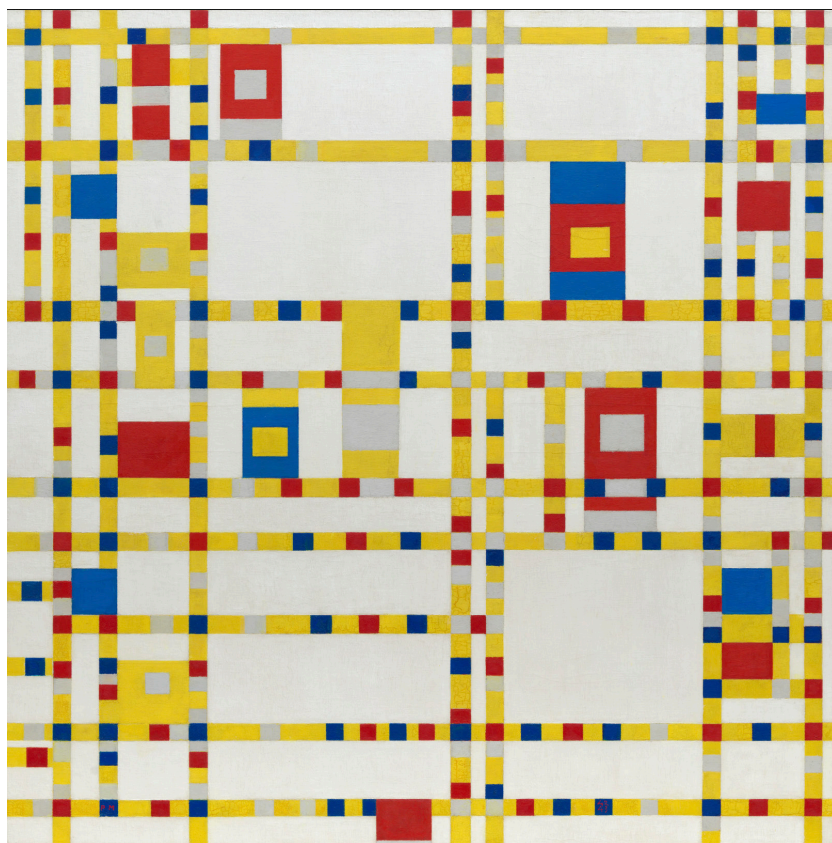


(8)



(9)

(10)



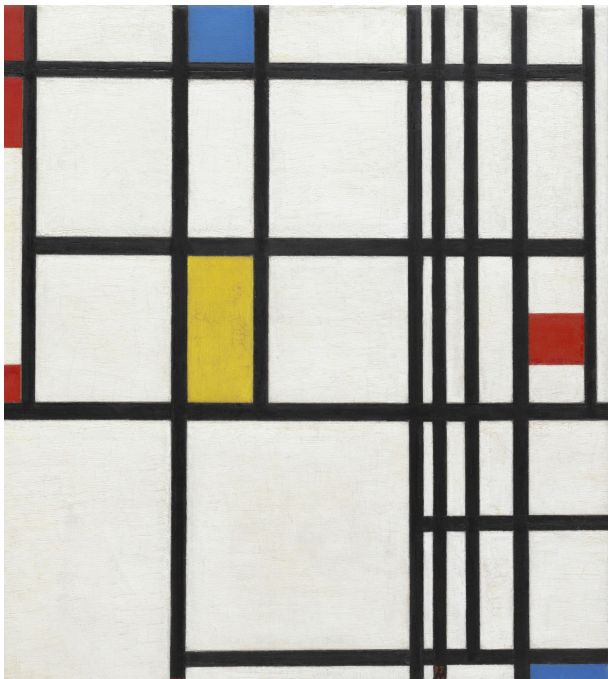
ta as formas naturais e a melodia tradicional em favor de um ritmo puramente abstracto, encontra paralelo na arquitectura, particularmente na obra de Peter Zumthor.

Tal como Mondrian, Zumthor explora a relação entre forma, espaço e sensorialidade, mas fá-lo através de uma abordagem material e espacial, onde a interacção com o ambiente e a percepção humana se tornam elementos centrais.

“Esta arte, através do ritmo aprofundado, mas alternado das puras relações e de um meio de expressão quase matemático, consegue ser quase “sobre-humana” e universal. E isso já é possível em nossos dias, porque a arte se adianta à vida.”³⁶

Figura 8 Atelier Piet Mondrian
Figura 9 Atelier Piet Mondrian
Figura 10 “Auto-Estrada Boogie-Woogie”, Piet Mondrian, 1942-43, Óleo sobre tela

36. MARTINS, Carlos A. Ferreira, Piet Mondrian; “Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura”, “Meios de Expressão” 1917-1942, pág. 162

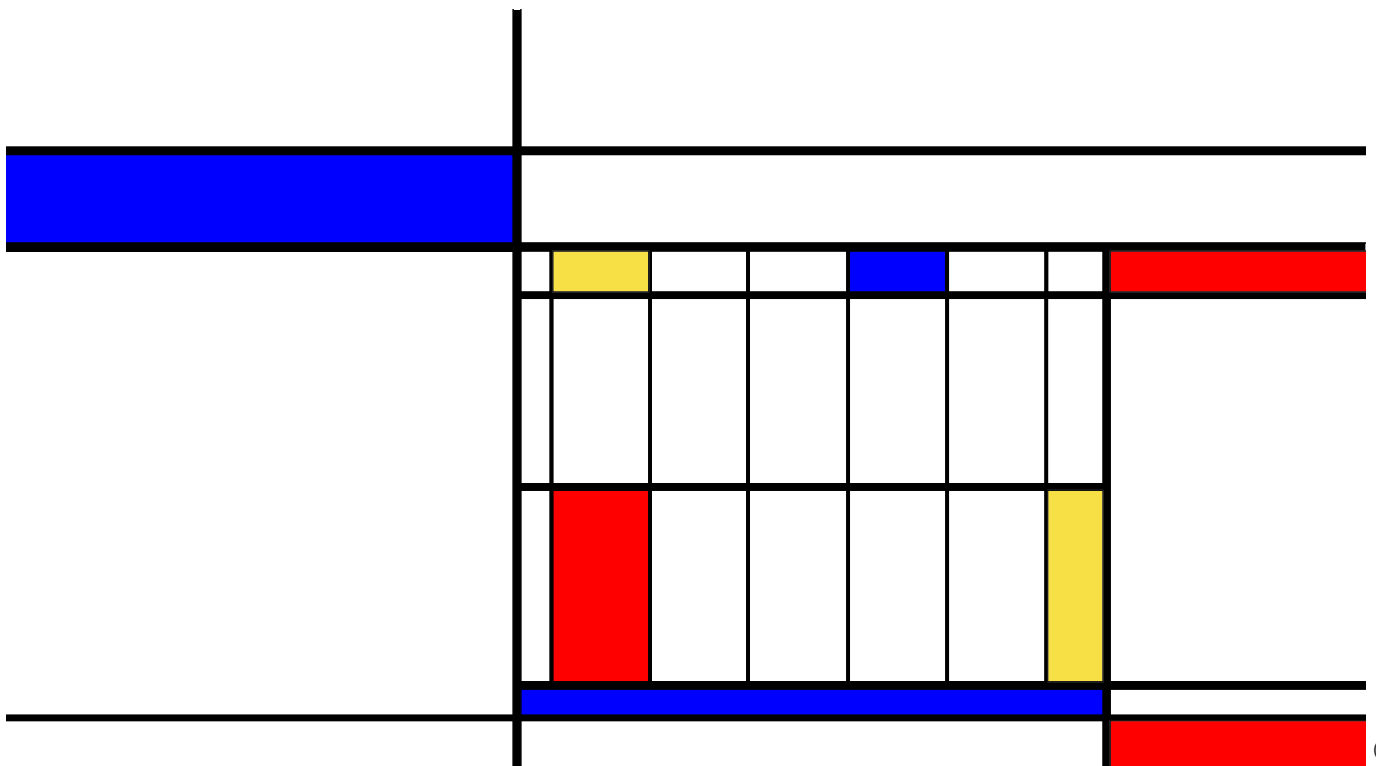


(11)



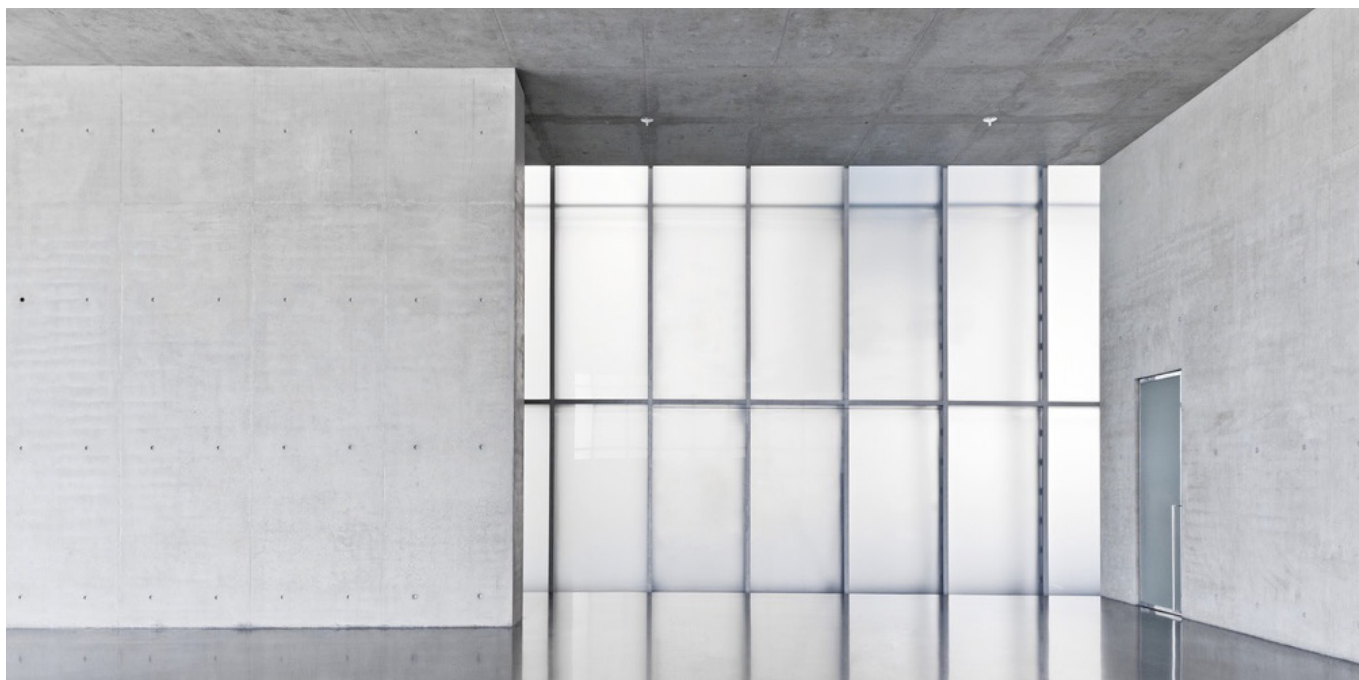
(12)

34



(13)

(14)



(15)

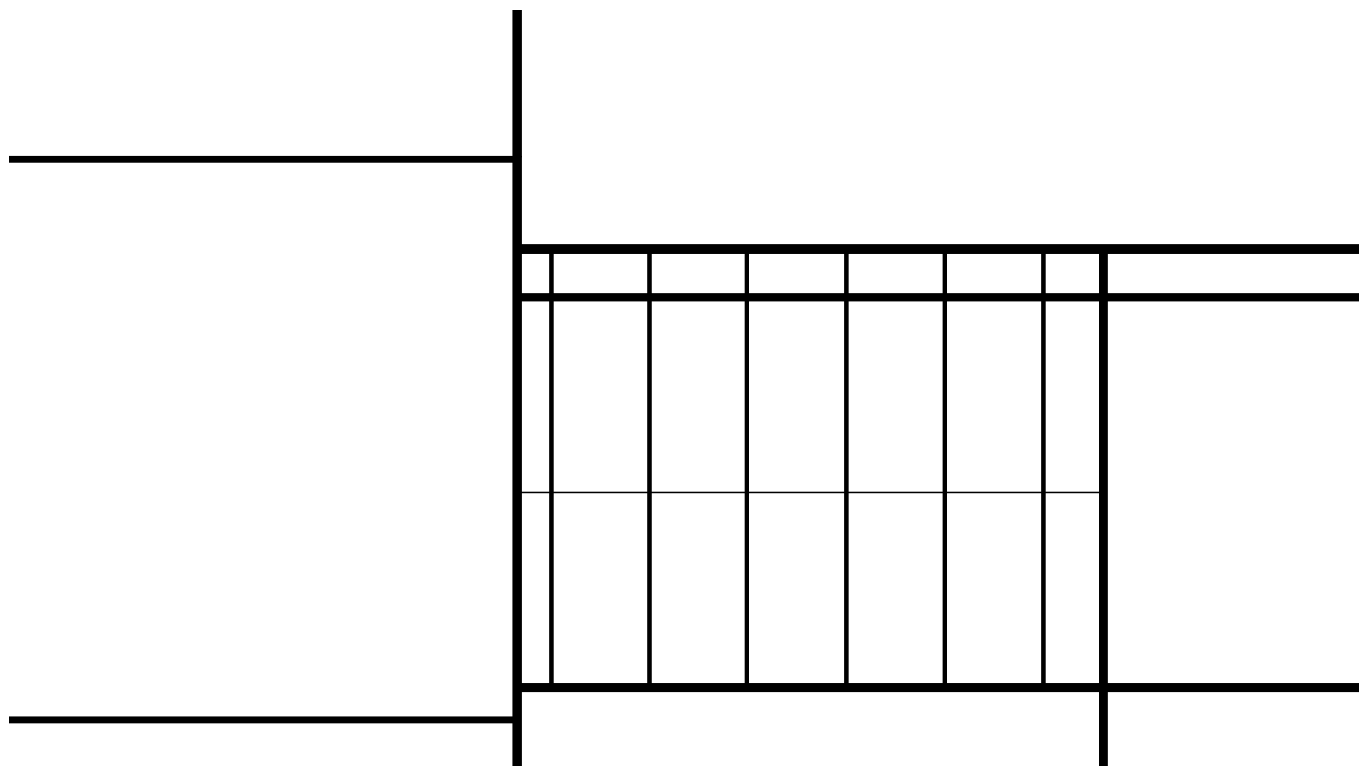


Figura 11 "Composition in red, blue and yellow"; Piet Mondrian, 1937-42, óleo sobre tela, MoMA 519

Figura 12 Ampliação da "Composition in white, black and red", Piet Mondrian 1936, Paris óleo sobre tela, MoMA, Gallery 512

Figura 13 Fotografia Kunsthaus Bregenz, autor desconhecido

Figuras 14 e 15 Composição desenvolvida pela autora referente à integração do raciocínio de Mondrian com a perspectiva da obra de Zumthor

Figura 16 Composição desenvolvida pela autora referente à integração do raciocínio de Mondrian com a planta térrea da Kunsthaus.

Figura 17 "A cidade de Nova Iorque I", Piet Mondrian, óleo sobre tela

Figura 18 Ampliação da peça, "Auto-Estrada Boogie Woogie, Piet Mondrian, 42-43 óleo sobre tela

Figura 19 Planta piso tipo, Kunsthaus Bregenz

Figura 20 Ampliação de uma fotografia da fachada da obra Kunsthaus Bregenz

Figura 21 Planta piso -1, Kunsthaus Bregenz

Figura 22 Planta piso 0, Kunsthaus Bregenz

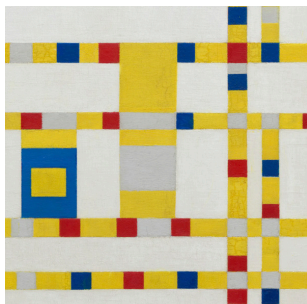
Figura 23 Planta piso +1, Kunsthaus Bregenz

Figura 24 Planta piso tipo, Kunsthaus Bregenz

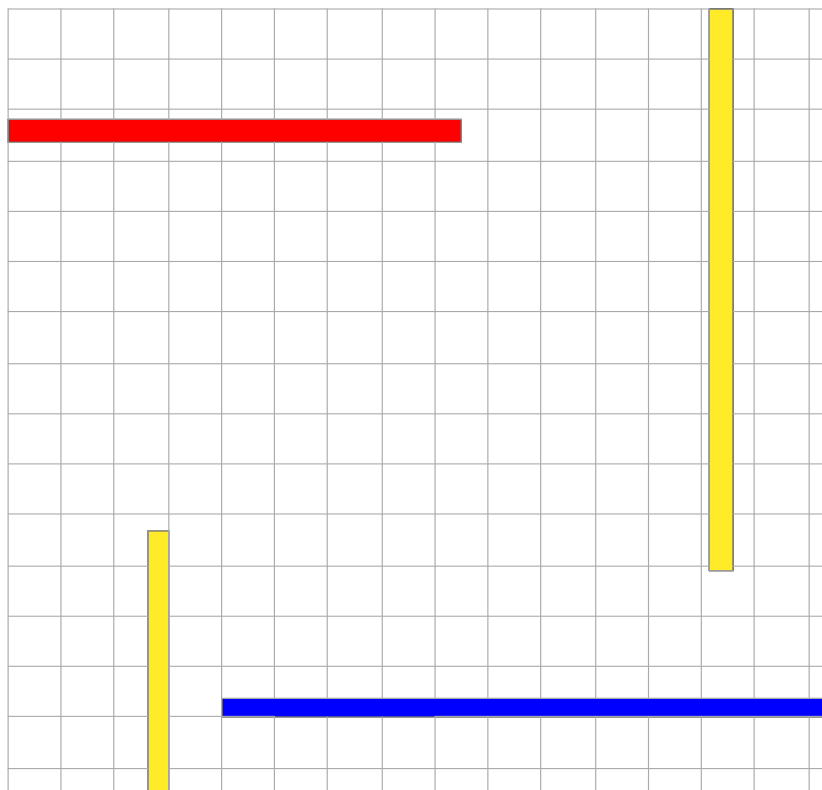
Figura 25 Corte em esquiço pelo arquitecto Peter Zumthor

Figura 26 Corte AA'

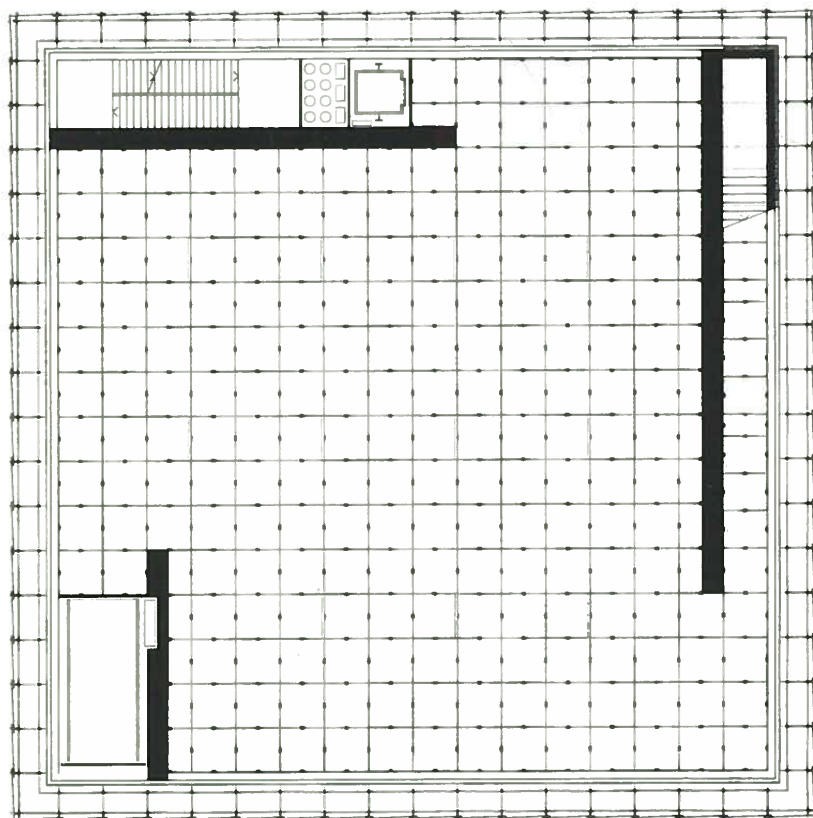
Figura 27 Corte BB'



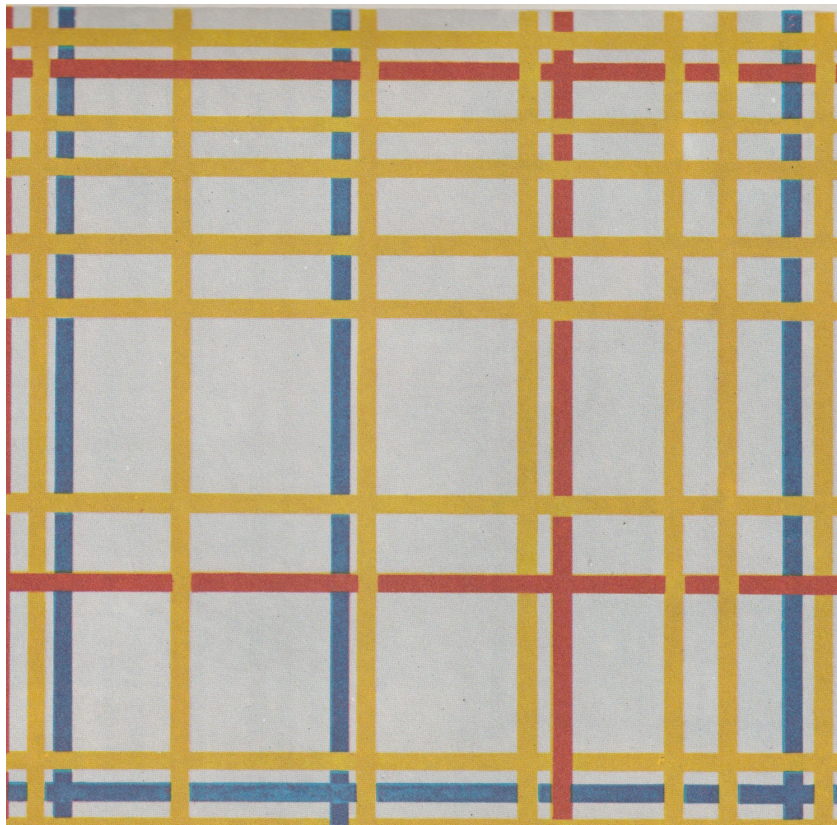
(18)



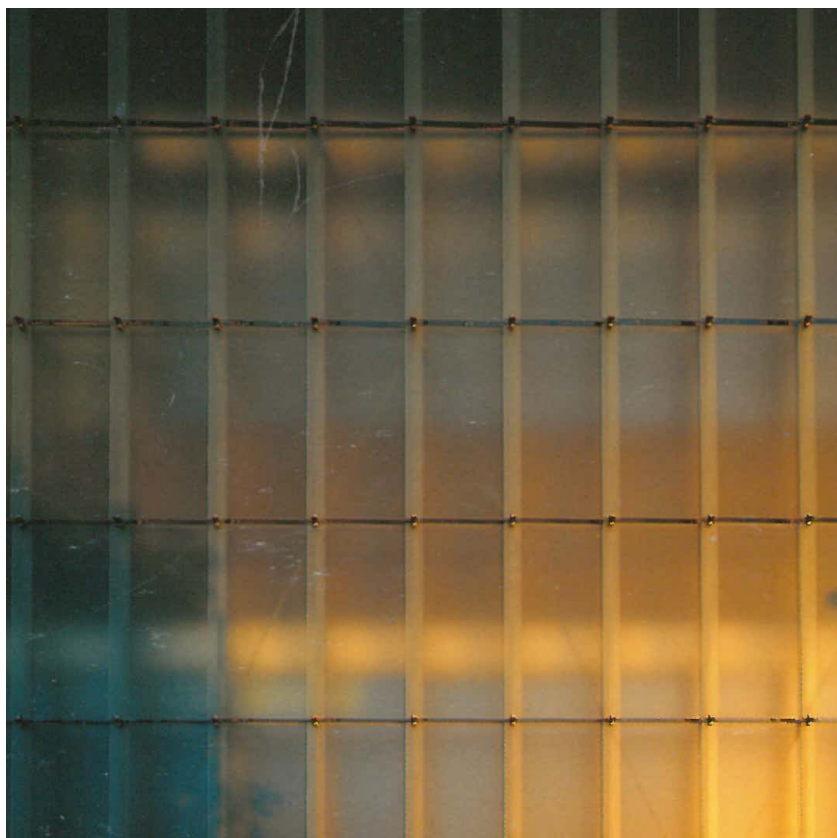
(16)



(19)



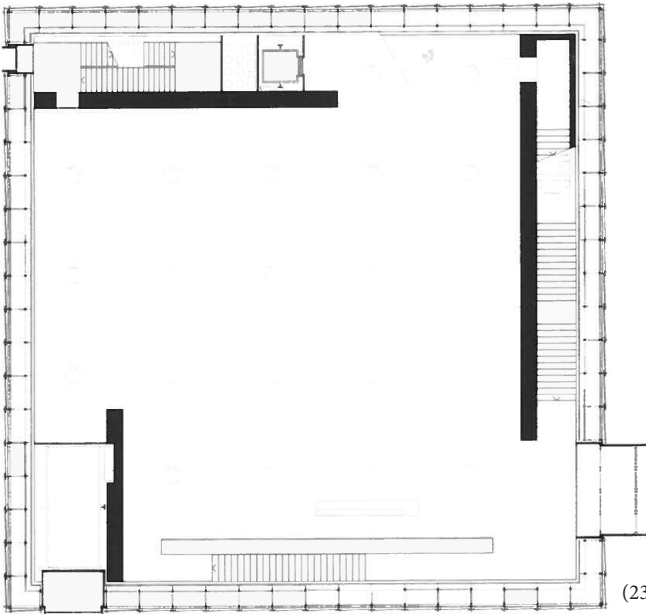
(17)



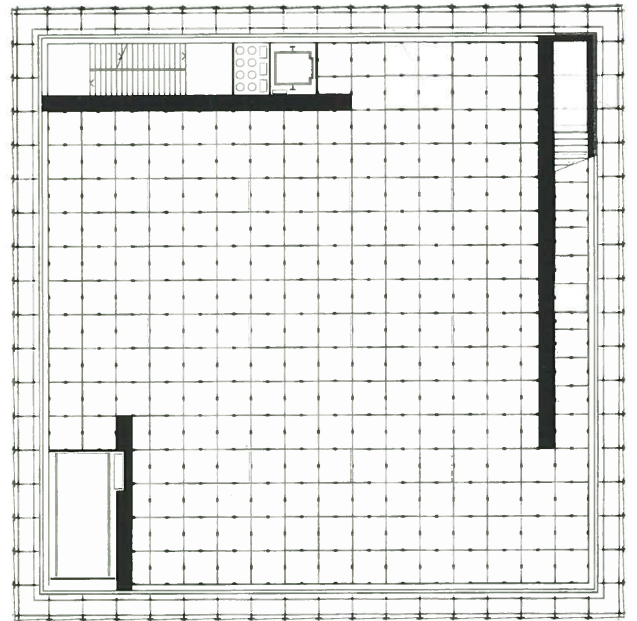
(20)

A

B



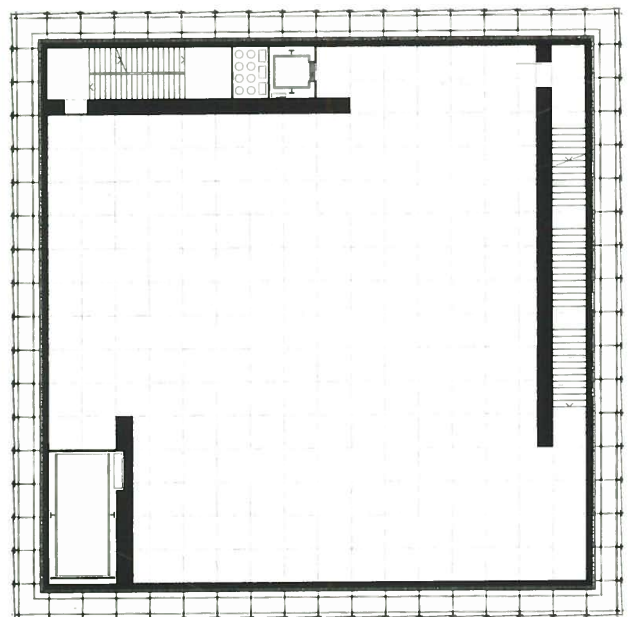
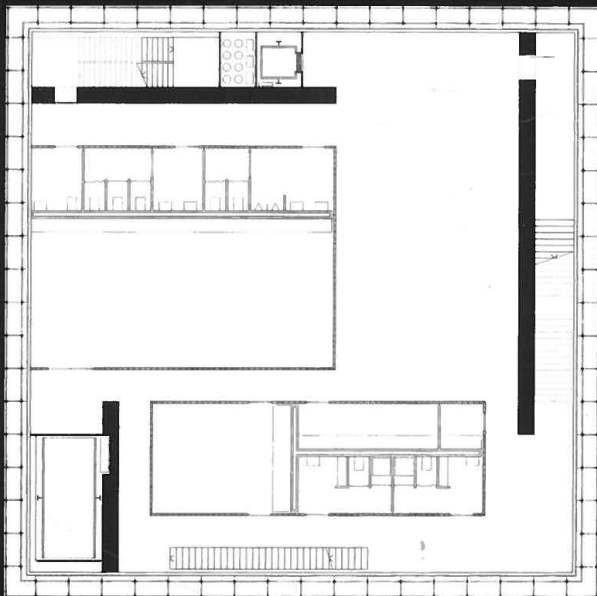
(23)

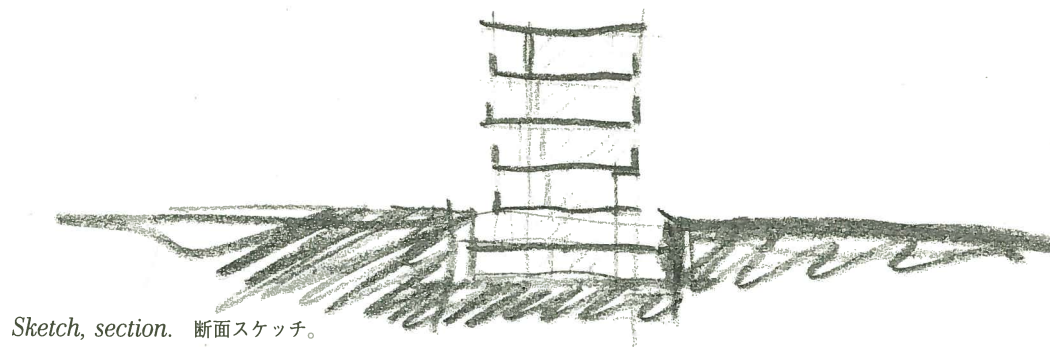


(24)

(21)

(22)



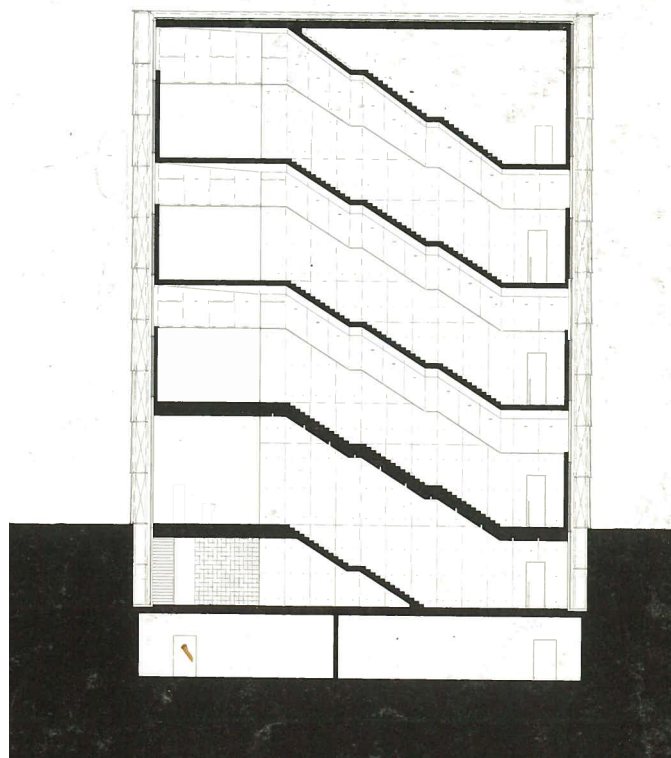
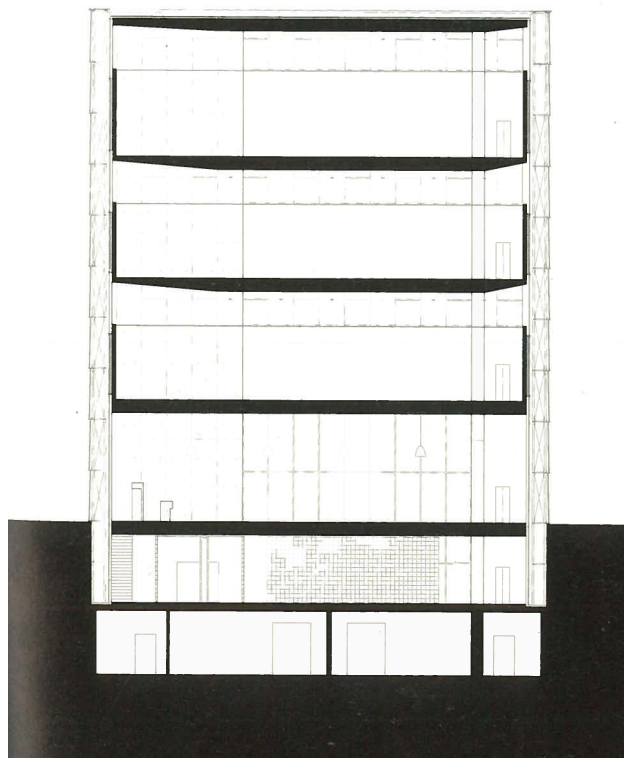


Sketch, section. 断面スケッチ。

(25)

(27)

39



Kunsthhaus Bregenz

Na quietude do lago da Constança em Bregenz, Áustria, é erguida a Kunsthhaus projectada por Peter Zumthor. Um edifício cheio de luz e transparências que relacionam o espaço onde se implanta com o seu interior. Com uma linguagem simples e regrada, o museu apresenta uma aparência exterior e interior única, o que garante ao edifício uma expressão plástica identitária. A Kunsthhaus oferece uma leitura contemporânea do espaço, onde a sua simplicidade e a abstracção, podem ser consideradas ecos dos princípios do neoplasticismo de Mondrian, criando uma harmonia única entre a arquitectura e a arte.

“Em geral, a arquitetura mostra-se como a manifestação prática e a pintura como a manifestação ideal da subjetividade humana, em lugar da expressão da emoção plástica.”³⁷

40

Através das peças desenhadas sobre a Kunsthhaus Bregenz, é possível traduzir a ideia de uma cumplicidade plástica entre a arquitectura e a pintura. Os desenhos do projecto, plantas e/ou cortes, permitem a sua análise como elementos autónomos, composições bidimensionais com significado próprio. Ao olhar para as peças desenhadas, a partir de um pensamento compositivo, é possível exercer uma abstracção em relação aos elementos formais da arquitectura e associá-los a uma composição desenhada com uma plasticidade equiparável à de Mondrian. As linhas horizontais e verticais que completam os desenhos, traduzem esta uniformidade e plasticidade, justificando e definindo o todo. Representam parâmetros isolados definidores e compositores do espaço. A utilização de elementos simples e claros, definem a composição do museu com uma plasticidade e geometria semelhantes a Mondrian.

Os desenhos bidimensionais de Zumthor apresentam-

37. MARTINS, Carlos A. Ferreira, Piet Mondrian; “Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura”, “Meios de Expressão” 1917-1942, pág. 162

-se como um jogo depurado de elementos arquitectónicos em contraponto, que, não só, moldam e caracterizam o espaço, mas também acentuam uma leitura abstracta do conjunto. Compreendendo a sua obra, as plantas de cada piso, justificam esta abstracção e compõem um raciocínio plástico e regular. O espaço é refletido com grande detalhe, definindo-o através da sua atmosfera, sem expressar complexidade compositiva ou estrutural.

O seu pensamento tem uma forte intenção sensorial, embora racional e geométrico, ao definir o espaço. A partir destas peças bidimensionais, que produzem fragmentos do edifício, é gerada uma linguagem que é transversal à Kunsthaus. A intenção simples e regular desta obra, onde, das partes para o todo, é estabelecido um diálogo comum, é equiparável às relações que Mondrian desenvolve em peças como “*Composição com vermelho, amarelo e azul*”, 1935-42³⁸, que partilham do mesmo sentido simples, plástico e definidor do espaço.

41

“O meio plástico deve ser a superfície plana ou o prisma rectangular em cores primárias, ou em não cores.

*Na arquitectura, este último elemento é substituído pelo espaço livre e a cor é o material utilizado.”*³⁹

Apesar da simplicidade no desenho das plantas, quando lhes confere materialidade, Zumthor acrescenta uma nova camada na percepção espacial do edifício, onde o betão e o vidro, introduzem profundidade e significados distintos ao espaço. Estes materiais, formam uma atmosfera transversal que caracteriza o edifício, criando uma união entre as partes e o todo. Pois, na repetição constante dos mesmos, os diferentes espaços conectam-se. Ao manter os mesmos materiais, é criada uma unidade dentro do edifício. Para lá da questão compositiva, é introduzido um jogo de texturas que acrescenta uma dimensão sensorial. O arquitecto explora texturas simples, mas fortes, que

38. ELGAR, Frank, “Mondrian, grandes artistas” Cacém, 1973, Editorial Verbo, pág. 190

39. Idem 104

reagem e enriquecem a sua composição. É através da definição destas partes, que Zumthor garante uma atmosfera única, simples e bem definida no conjunto da sua obra. *“Materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único.”*⁴⁰

O equilíbrio total do edifício é pensado através do diálogo estabelecido entre as partes e o todo. Assim, através da simplicidade dos materiais, é possível desenvolver um pensamento contínuo à medida que os espaços são percorridos. A escolha de dois materiais tão contrastantes, atribui uma riqueza plástica e uma noção de dimensão e profundidade aos espaços.

Nas salas expositivas, a rigidez do betão, contrasta com a transparência e delicadeza que o vidro transmite. Conjugam uma harmónica dicotomia que define plásticamente o espaço, criando uma diversidade de fácil compreensão, sem criar ruídos. Transportada para o todo, esta diversidade cria uma obra homogénea, onde a simplicidade das plantas e dos cortes é facilmente compreendida pela aparência exterior do edifício. Esta relação entre as partes e o todo é equiparável à interpretação neoplástica de Mondrian, que quando relacionada com as suas cores, quer nas suas peças, quer no seu atelier, cria uma composição única.

Numa só linha, sem interrupções ou quebras, pode definir-se a atmosfera geral do edifício. O arquitecto permite diferentes nuances nos seus espaços, certamente as necessidades do edifício não se resumem apenas às questões de estética e harmonia. Inerentes à disciplina da arquitectura estão os seus limites. No entanto, é através dos mesmos que Zumthor liberta a sua composição, manipulando-os a seu favor, cria uma unidade justificada por uma malha compositiva e estruturalmente regrada. Esta, tem um forte impacto na composição do edifício, pois define-o e condiciona-o.

Neste sentido, a composição plástica gerada pelas linhas paralelas e perpendiculares de Mondrian, ganha, nesta obra de Zumthor, um novo sentido. Um sentido de união, quase total, que complementa as fragilidades e qualidades da mesma obra num só pensamento simples e racional. Que concorda

40. ZUMTHOR, Peter, 2006, “ATMOSFERAS: Entornos arquitectónicos- As coisas que me rodeiam, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, pág. 24/25
41. Plástico no sentido da repetição de um tema, de uma ordem compositiva, como foi definido no texto sobre Mondrian

e, de certo modo, corrobora com a sua utopia de um mundo plástico⁴¹. Assim, tal como a relação antagónica entre os materiais usados, o arquitecto compreende, no seu edifício, uma malha estrutural rigorosa que o define e condiciona, nunca deixando de proporcionar uma grande liberdade a quem o habita. Quando Zumthor incorpora estas condicionantes da arquitectura no seu raciocínio, cria uma unidade entre as mesmas e o pensamento compositivo presente nos elementos desenhados.

A Kunsthaus cresce além da composição de um espaço, permite uma relação com a arte que transcende uma simples semelhança compositiva, pois disponibiliza um espaço livre e transparente para a mesma habitar.

“A arquitectura tinha de formular a sua própria fisionomia e o seu próprio valor, com e contra o qual se tinha de afirmar. Num contexto arquitectónico, material, físico, no qual a arte tem de se provar e pode também tornar-se forte.”⁴²

43

A sua liberdade espacial permite que a arquitectura tenha um contacto limpo e directo com a arte. Zumthor, define os espaços com uma atitude assertiva, garantindo-lhes um forte sentido de permeabilidade para com quem os habita, permitindo que as peças de arte se expandam. A Kunsthaus apresenta uma linha de pensamento constante, uniforme, permitindo que a mesma tenha força perante as diferentes formas de a habitar. Deste modo, a própria arquitectura existe na sua utopia, regrada e condicionada por linhas horizontais e verticais, permitindo que, mais tarde, seja apropriada por peças dos mais variados artistas.

“Constrói-se um museu no Lago da Constança e depois nem sequer tem uma única janela para onde se possa olhar. Isso é inicialmente uma provocação.”⁴³ Esta condição, de um edifício envidraçado, contudo, sem uma única conexão visual com o exterior, remete para uma continuidade do raciocínio compositivo. Não permite

42. HERNANDES, Álvaro Alexandro, “Peter Zumthor in México: arquitectos suizos in México”, cidade do México, 2017, Árcuine

43. CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz”, Áustria, KUB, pág. 52

que o espaço exterior se estenda visualmente para o interior, a paisagem não transparece para os espaços expositivos, é antes translúcida, pois permite uma expansão da atmosfera exterior, integrando e adaptando-a. O arquitecto, não se mostra alheio à envolvente, antes, simplifica-a e traduz a sua simbologia para o interior de modo a, ao invés de criar ruído, definir-lhes uma unidade plástica.

A atmosfera e harmonia do edifício sintetizam a preocupação do arquitecto na definição dos espaços, *“a partir do alinhamento linear das galerias, foi criada uma concatenação vertical- o princípio da paisagem foi preservado. O percurso do edifício, que se aproxima de uma espiral, torna os espaços de exposição acessíveis, não axialmente, mas tangencialmente”*⁴⁴. A forma que a peça arquitectónica assume, mostra-se permissiva perante a paisagem da qual se apropria, mimetizando a sua atmosfera nas diferentes galerias que alberga. Utopicamente, sintetiza a envolvente, o lago, no seu interior, não com linhas verticais ou horizontais, mas com a espacialidade que, enquanto conjunto, o edifício adquire.

44

Zumthor, pensa este museu minuciosamente. A composição interior, tão geometricamente definida, não é nunca corrompida pela plasticidade dos materiais, é antes confirmada e, como se de uma memória se tratasse, integra a natureza exterior no interior dos seus espaços. *“A architectura tem o seu espaço de existência. Encontra-se numa ligação física com a vida.”*⁴⁵ Contudo, é na simplificação das diferentes complexidades e formas quotidianas que, Zumthor, consegue elaborar um edifício como a Kunsthaus. Mantém-se fiel à simplicidade objectual e permite um diálogo coerente, claro e harmónico.

Com uma forte noção e intenção sobre os espaços arquitectónicos que cria e as atmosferas que neles gera, Zumthor, ganha racionalidade e certeza nas composições que definem os seus espaços. Esta atmosfera que circunda o edifício, abre uma grande intenção sensorial compreendendo-lhe uma linguagem própria.

A Kunsthaus reflete sobre questões que, a partir de um raciocínio neoplástico, são pontos fulcrais nas composições de

44. CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz”, Áustria, KUB, pág. 52

45. ELGAR, Frank, “Mondrian, grandes artistas” Cacém, 1973, Editorial Verbo

Mondrian. Esta arquitectura é projectada sobre uma unidade e continuidade, o que permite coerência na totalidade da sua composição. Zumthor, integra uma preocupação pela simplicidade compositiva que cria e resolve a utopia de um mundo coeso, onde todas as expressões plásticas têm a mesma linguagem. O arquitecto, paralelamente a Mondrian, atinge este feito com a tradução de todos os elementos que compõem a sua arquitectura para a mesma expressão. *“A arquitectura, sempre conduz uma expressão plástica de equilíbrio mais pura, uma beleza mais pura”*⁴⁶, a beleza da arquitectura reside no real, nas sensibilidades que transmite.

As Transparências da Atmosfera

*“Há uma bela expressão antiga: as coisas encontram-se, estão em si. Porque são, o que querem ser. E a arquitectura é feita para nós a utilizarmos. Não é nenhuma das Belas Artes. Acho que esta também é a tarefa mais nobre da arquitectura, o facto de ela ser uma arte para ser utilizada. Mas o mais belo é quando as coisas se encontram, se harmonizam.”*⁴⁷

45

Na arquitectura de Zumthor e na arte de Mondrian, esta noção de ser o que aparentam reforça a intenção da simplicidade e leveza ambicionada. Numa harmonia única, a arquitectura de Zumthor proporciona uma leitura clara e indubitável. Os seus edifícios envolvem o observador numa atmosfera própria e transversal, que o acompanha à medida que vai descobrindo os espaços. Embora fragmentado em momentos distintos, ao longo do edifício, é compreensível uma atmosfera que lhe é própria. Esta uniformização cruza com a utopia do mundo homogéneo que Mondrian ambicionava.

O pensamento de Zumthor está ligado a questões do foro sensorial e atmosférico. Posto isto, ambiciona criar

46. MARTINS, Carlos A. Ferreira, Piet Mondrian; “Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura”, “Meios de Expressão” 1917-1942, pag 148

47. ZUMTHOR, Peter, 2006, “ATMOSFERAS: Entornos arquitectónicos- As coisas que me rodeiam, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, pág. 68/69

não só espaços qualificados, mas também composições dotadas de um forte sentido estético e sensorial. *“Agora o que é que me tocou? Tudo. (...) A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura que ali estive sentado.”*⁴⁸

A capela de campo Bruder Klaus, na Alemanha, é pensada segundo uma atmosfera muito própria que determina e distingue o interior do exterior. No exterior, a obra é envolvida pelo mundo, o que se proporciona, inversamente, no interior, onde é o observador que é envolvido pela atmosfera da obra arquitectónica. Esta utopia, remete a tradução do mundo exterior, para uma composição arquitectónica ou artística regrada e regular.

46

*“As coisas encontram-se, estão em si”*⁴⁹, a abstracção executada nas suas obras remete para uma compreensão racionalizada do mundo orgânico, que se pode considerar como regidas por uma grande disciplina e organização geométrica. Rege-se por um pensamento que traduz uma clara necessidade de composições limpas e harmoniosas, *“a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver.”*⁵⁰

*“A sensibilidade individual, afirma, deve desaparecer em face da sensibilidade universal, que só se pode expressar através da plasticidade pura e abstrata.”*⁵¹ Mondrian materializa esta abstracção através da intensidade das cores, Zumthor manipula os materiais e as suas sensações em benefício desta plasticidade. A materialidade dos seus edifícios reforça a atmosfera do espaço e transmite uma sensação táctil do mesmo. É possível sentir com as mãos, apalpar o espaço e traduzi-lo directamente através do tacto. Esta intensidade, aproxima a atmosfera da obra de Zumthor ao neoplasticismo de Mondrian. *“O que me impressiona nestas obras de arte é o emprego preciso e sensual do material.”*⁵² O gosto e delicadeza pela utilização dos materiais define a sua arquitectura, o que deixa um claro desejo pela sensibilidade e plasticidade transmitidas pelas suas obras.

48. ZUMTHOR, Peter, 2006, “ATMOSFERAS: Entornos arquitectónicos- As coisas que me rodeiam, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, pág. 16/17

49. Idem, Ibidem

50. ZUMTHOR, Peter, 2006, “ATMOSFERAS: Entornos arquitectónicos- As coisas que me rodeiam, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, pág. 13

51. ELGAR, Frank, “Mondrian, grandes artistas” Cacém, 1973, Editorial Verbo, pág. 109

52. ZUMTHOR, Peter, 2006, Thinking Architecture, Alemanha, tradução Maureen Oberli-Turner, Birkhauser, pág 10

“O sentido nasce quando se consegue criar no objecto arquitectónico significados específicos de certos materiais que só neste singular objecto se podem sentir desta maneira.”⁵³

Neste sentido, tal como Mondrian, na sua busca pela abstracção pura, Zumthor explora a essência dos elementos arquitectónicos para criar um ambiente de contemplação, onde o ritmo e a harmonia do espaço criam uma experiência sensível única. Ao pensar a arquitectura como um meio sensível, Zumthor, através da simplicidade material e formal, estabelece uma ligação directa com a estética de Mondrian e a sua procura de pureza e essencialismo.

53. ZUMTHOR, Peter, 2006, Thinking Architecture, Alemanha, tradução Maureen Oberli-Turner, Birkhauser, pág 10

02

02.1 Movimento com o Espaço

02.2 Museu de Arte de São Paulo

02.3 Compor Movimento



Sentido de Movimento no Espaço

51

“A melhor maneira de abordar a arte de Calder é corresponder-lhe: por outras palavras, abordá-la com simplicidade.”⁵⁴

Figura 28 “Sem Título” 1939, Alexander Calder, folha de metal, arame e tinta

54. “La mejor manera de acercarse al arte de Calder es correspondiéndole: o sea, aproximándose a él con sencillez” CARANDENTE, Giovanni, “Calder: móviles y stables”, Milão, 1968, Editorial Hermés, pág. 5

55. Alexander Calder, Uma Linha de Equilíbrio, catálogo, Porto, 2023, Fundação Serralves

56. A curiosidade de Calder pelo movimento pode ser facilmente associada à sua relação com a engenharia mecânica. Em 1919, conclui a sua formação em Engenharia Mecânica, no Stevens Institute of Technology.

Numa busca pela harmonia, Alexander Calder explora esculturas que, aleadas à simplicidade, refletem “*uma linha de equilíbrio*.”⁵⁵ As suas esculturas são pensadas através da curiosidade sobre a *mecânica do movimento*,⁵⁶ assim, manipula-as, precisando-as através da estabilidade e do equilíbrio. A partir de duas famílias de estruturas: as *móviles* e as *stables*, Calder explora diferentes tipos de reações. Nesse sentido, as suas peças *móviles* são equilibradas por estruturas que permitem a sua mobilidade. Nem sempre num sentido voluntário – pois Calder poduz certas peças que são movidas por motores – estas suas esculturas mostram-se vulne-

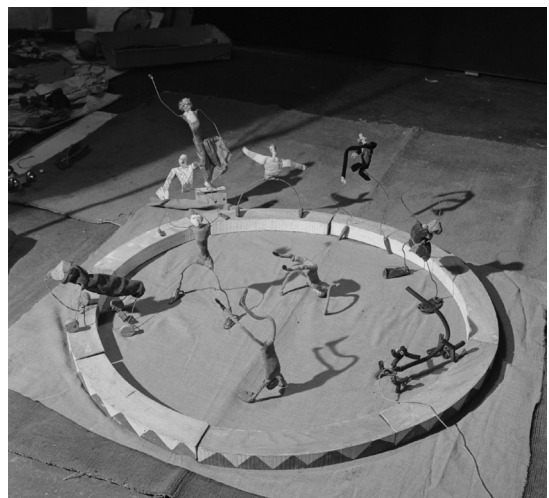


(29)

52



(30)



(31)

(32)



Figura 29 Calder e o Circo, 1926-31,

figura histórica

Figura 30 Calder e o Circo, 1926-31,

figura histórica

Figura 31 Calder e o Circo, 1926-31,

figura histórica

Figura 32 Untitled, Alexander Calder,
1940, Folha de metal e tinta

57. “Cuarta dimensión, la temporal del movimiento en el espacio,” CARANDENTE, Giovanni, “Calder: mobiles y stables”, Milão, 1968, Editorial Hermés, pág. 5

58. PERNES, Fernando, “A vocação democrática da arte moderna”; “cubismo e pós-cubismo”, Porto, 2015; Fundação Serralves, pág. 288

59. CARANDENTE, Giovanni, “Calder: mobiles y stables”, Milão, 1968, Editorial Hermés, pág. 5

60. Nesta peça podem-se encontrar peças articuladas, mas também peças motorizadas onde o próprio artista manipula os movimentos da sua encenação.

ráveis a factores alheios, como o vento, para serem manipuladas.

Em contraponto, nas *stables*, o movimento que lhes é inato é infringido pelas curvas e ângulos das suas formas, pela sua escala e pelas suas interação com os observadores e os espaços onde são implantadas. Neste sentido, às estruturas de Calder é adicionada a “quarta dimensão, a temporal do movimento no espaço”⁵⁷. Posto isto, ambas apresentam uma nova dimensão da escultura: **o movimento**.

Seja de um modo orgânico e livre – como as *mobiles* – seja pela forma ou escala – nas *stables* – esse movimento pode ser interpretado como uma convocação do acaso, já que depende de factores que lhe são alheios. Esta vulnerabilidade permite que as peças de Calder se aproximem de uma abstracção surrealista. Ao acrescentar a aleatoriedade às suas composições, proporciona-lhes uma nova dimensão. As formas que produz invocam uma abstracção geométrica *que deriva para uma relação biomórfica*⁵⁸, aproximando Calder do citado surrealismo. Não obstante, as suas peças ambicionam uma tradução e conexão com a realidade envolvente e, apesar de abstractas, sobrevivem da relação que desenvolvem com os diferentes espaços onde se implantam.

Esta conexão de Calder com a envolvente desperta uma curiosidade sobre os “pequenos mistérios da natureza, das linhas simples e naturais, do alimento dos seres vivos.”⁵⁹ Interpreta a beleza do mundo que o envolve e, ao mesmo tempo, permite que reinterprete as suas peças. No entanto, antes de alimentar o diálogo com a envolvente, Calder explora a espacialidade interior proporcionada pelas suas peças. Como no caso do *Cirque de Calder*, um circo em miniatura dos finais de 1920, onde é contada uma história, com peças articuladas, que criam uma composição com a ilusão de estar *viva*. Esta *vida*, manipulada pelo artista,⁶⁰ encena o movimento da pequena realidade das suas esculturas, abrindo portas para novas questões e dimensões abrangidas. O dinamismo criado pelas suas peças, gera uma narrativa com várias ramificações, permitindo, não só, uma relação perante o espaço que habitam, mas também, uma grande vulnerabilidade para com o mesmo.

A relação entre as esculturas de Calder e o espaço vai além da sua presença física. O artista desenvolve um diálogo entre os seus *mobiles* e *stables* e o ambiente que os rodeia. Esta interação é estabelecida de forma permeável, permitindo múltiplas interpretações e interações que reforçam a noção de movimento das peças. Embora fixas, estas esculturas não são estáticas; pelo contrário, tornam-se manipuláveis pelo espaço e pelo observador. O movimento confere-lhes uma dimensão temporal, onde a passagem do tempo – a quarta dimensão – se manifesta, movendo a escultura à medida que avança. Esta curiosidade pelo movimento traduz-se numa encenação tridimensional do traço, como se sua linha, traçada delicadamente no papel, se erguesse e desse forma a uma escultura dinâmica e eclética. Nos seus *mobiles*, o traço delicado do desenho é claro, permitindo leveza, transparência e permeabilidade às suas esculturas.

A abstracção das suas peças é ampliada através dos movimentos que são infringidos às formas orgânicas das esculturas de Calder. Nas *mobiles*, a noção de equilíbrio gera o seu movimento. Através de composições delicadas, Calder desafia a gravidade, criando peças que se movimentam em consonância com a sua envolvente. O movimento e o tempo, apresentam-se como noções que moldam a realidade, independentes da vontade humana.

*“O esforço que as suas lâminas metálicas necessitam para se mover não é maior do que o de um Homem quando respira, ou do que a briza do mar, ou o do vento suave que acaricia as penas dos pássaros.”*⁶¹

A poesia deste movimento infringido às lâminas, não está no seu simples acto, mas sim, na naturalidade com que o tal é possível. É com o leve sabor do vento, que a ilusão do movimento é transformada num gesto em si, numa escultura que reage aos estímulos exteriores naturalmente. Com o movimento



(33)



(34)

Figura 33 “Cadre Rouge” Alexander Calder 1932, folha de metal, madeira arame e tinta

Figura 34 “Southern Cross” Alexander Calder, 1963 folha de metal, corda, tinta e parafusos

61. CARANDENTE, Giovanni, “Calder: mobiles y stables”, Milão, 1968, Editorial Hermès, pág. 6

da sua obra, são gravados vários desenhos, várias composições no mesmo espaço, o que permite uma interação constante com o espaço expositivo, “uma alternância de uma forma plástica com a outra, uma sucessão aberta e infinita de imagens.”⁶²

*“As duas bolas brancas giram muito depressa. A espiral preta gira lentamente e parece estar a subir. A folha de metal gira ainda mais devagar, as duas linhas pretas parecem estar sempre a subir. O pêndulo negro de 40cm de diâmetro, sobe até 45° de cada lado, saindo da moldura na parte da frente, a uma velocidade de 25 oscilações por minuto”*⁶³

Este movimento que é gerado pelo equilíbrio e desequilíbrio, por uma relação que permite um diálogo **espacial e temporal**. Este tem a sua natureza no processo de composição de Calder, para além da tradução de traços finos e delicados, o pensamento por detrás do movimento das suas peças, torna-se um factor determinante na sua composição. Define a interação que a *mobile* terá com os diferentes espaços com os quais possa interagir, o *Cadre Rouge*⁶⁴, apesar de enquadrado por uma moldura, não se mostra estático⁶⁵, permite a interpretação de várias dimensões. Nesta escultura móvel é traduzida uma grande cumplicidade com questões funcionais e estruturais, já que as formas compreendem um equilíbrio estético e constructivo na sua composição, estes distintos planos, são traduzidos “em pequenos teatros de objectos em movimento.”⁶⁶

Calder, através do movimento que infringe às suas esculturas, começa a interpretar o mundo através da sua abstracção. Neste momento, a imprevisibilidade das suas peças não se reduz apenas ao seu movimento espontâneo: a abstracção das formas e a composição que as mesmas constroem, traduz uma poética vibrante que desencadeia em inúmeras possibilidades de desfecho. “O carácter de um *móvil* pairando no ar é uma variação subtil

62. CARANDENTE, Giovani, “Calder: mobiles y stables”, Milão, 1968, Editorial Hermès, pág. 6

63. Alexander Calder, Uma Linha de Equilíbrio, catálogo, Serralves; PIERRE, Arnaud, “Encenando Movimento”, Porto, 2023, Fundação Serralves, pág.29

64. Figura 33

65. A partir da saída dos museus, os artistas, começam a regeitar as molduras pesadas que limitam os seus quadros. Aqui, é possível ver a escultura, *Cadre Rouge*, de Calder que, apesar de se encontrar enquadrada por uma moldura, esta não a prende. Os elementos que a compõem ganham dimensão além dos seus limites.

66. Alexander Calder, Uma Linha de Equilíbrio, catálogo, Serralves; PIERRE, Arnaud, “Encenando Movimento”, Porto, 2023, Fundação Serralves, pág.30



do movimento, que exige, acima de tudo, o deslizar ágil e gracioso das nuvens num dia de vento.”⁶⁷ Os mobiles, na realidade não executam um movimento único, cada parte da peça, cada lamina, move-se livremente de modo a interligar-se com o espaço onde se implanta. Quem observa uma destas peças, compreende o quão vulnerável e permissiva se mostra perante uma simples corrente de ar, admite uma mudança da ordem dos diferentes elementos, efémeros, derivado da instabilidade do mundo natural.

Esta composição abstrata, permite a Calder uma reavaliação dos elementos naturais que o rodeiam, no entanto, ao invés de os negar, manipula-os como uma base na sua abstracção. Deste modo, cria formas simples, orgânicas e abstratas. “(...) *do sol e da lua do distante amanhecer Guatemalteco às estrelas do céu às estrelas-do-mar, às folhas das plantas, às pétalas e aos caules das flores.*”⁶⁸ A observação destes elementos permite uma *abstracção-criação* onde nasce uma composição na qual todos os seus factores, cor, movimento, formas, e até o seu contexto, se juntam como determinantes.

57

A abstracção das diferentes formas, que se fundem para traduzir um movimento claro e dinâmico, narram uma composição única e equilibrada, como se verifica na peça *Steel Fish* de 1934. Nunca cede à simetria, contrariamente permite uma dissemelhança poética que une o pensamento numa peça estável, mas dinâmica. A utilização das cores traduz uma sublime relação entre os diferentes elementos da peça, que permitem uma interpretação diferente ao introduzir, um movimento distinto de, por exemplo a peça *Ex-octopus*, 1936, que se une apenas com a cor preta. Apesar de estável, não é estática, cria uma relação com a envolvente que difere do ambiente, da luz, da atmosfera onde se encontra, ativa o espaço e afirma-o permitindo que seja reinterpretada, não só dependendo dos diferentes espaços dos quais se apropria, mas dependendo das diferentes perspectivas pelas quais é entendida. Na totalidade das suas peças, a acrescentar à forma, à cor, é possível associar a envolvente como mais um elemento das suas esculturas.

Quando implantadas no exterior, as suas esculturas, ad-

Figura 35 “Steel Fish”, Alexander Calder 1934, folha de metal, arame e tinta

Figura 36 Calder com Steel Fish, Roxburg, 1934, por James Thrall

67. “el caracter de um mobile cimbrado por el aire es una sutil variacion del movimiento, que requierda más que nada, al al deslizarse ágil y gracioso de las nubes em um dia de vieto.” CARANDENTE, Giovani, “Calder: mobiles y stables”, Milão, 1968, Editorial Hermés, pág. 21
68. Alexander Calder, Uma Linha de Equilibrio, catálogo, Serralves; PIERRE, Arnauld, “Encenando Movimento”, Porto, 2023, Fundação Serralves, pág.30



quirem uma escala quase monumental. Apropriam-se dos espaços, nunca estáticos, proporcionando movimento e dinamismo à sua volta. Dispostas em espaços públicos, desde em contacto com a natureza, como em contacto com a malha urbana, ganham uma presença objectual. Quer os *stabilis* quer os *mobiles*, são convertidos em esculturas que contrastam com o espaço onde se implantam, pois a sua ocupação espacial não é óbvia. Pelo contrário, têm uma ocupação consciente, com a intenção de activar o espaço, de criar movimento. Apropriam-se e adequam-se à envolvente onde se implantam, orgânica e espontaneamente, como pode ser compreendido com a peça *Large Spiny*, 1966. Este *stabilis* traduz a presença que as obras de Calder propõem, no meio da natureza, rodeado por formas concretas e naturais. A *Spiny* oferece formas orgânicas e curvas que reflete, de um modo abstrato, a natureza que a envolve. A peça mostra-se equilibrada e, com uma grande diver-

sidade de formas, compõe uma assimetria que a define harmoniza.

A sua presença não passa despercebida, traduz uma estrutura hirta e dinâmica que, na interação com o ambiente onde se implanta, permite diferentes sensações, diferentes narrativas. “*Estes stabilis estão, além disso, a um passo de outros achados, os móveis de pé, alguns dos quais têm uma monumentalidade evidente*”.⁶⁹ Neste sentido, esta peça ganha uma autonomia objectual perante o espaço, é pousada no meio do parque natural proporcionando-lhe distinção e movimento. Ao longo do dia, a luz infringe diferentes reações nesta escultura, desde sombras a nuances nos tons de preto que assume. Acrescenta uma nova dimensão ao espaço.

Estes “*gigantes de Calder*” desde *mobiles* a *stabiles*, adquirem uma forte e cordial presença no espaço, pois, apesar de imponentes não se implantam para se sobrepor, mas antes para o ativar, trata-se de “*verdadeira arquitetura escultórica, a mais sugestiva e singular do nosso tempo*.”⁷⁰ Neste seguimento, a sua arte é pensada com a intenção de ser acessível. Isto é, Calder compõe peças que se instalam no exterior, na relação com a vida quotidiana, onde criam ligações com o observador, com os edifícios que a envolvem, com cheios e vazios que a cidade ou a natureza proporcionam. Culminando no movimento individual e colectivo que infringem no espaço.

As esculturas de Calder estabelecem um diálogo profundo com o espaço que as rodeia. Ao interligar movimento e leveza, as suas peças transcendem o estático, introduzindo o movimento do tempo como parte fundamental da experiência artística. Este contínuo entre a obra e o espaço circundante cria uma intenção pública que se pode observar, também, na arquitectura. É através deste sentido público e vulnerável que as esculturas de Calder se implantam na rua e redigem a premissa para o diálogo com a arquitectura.

Figura 37 “Large Spiny” Alexander Calder” 1966, folha de metal, parafusos e tinta

69. “*Estos stabilis estan por lo demás a um paso de otros hallazgos, los standing mobiles, algunos de los cuales poseen una monumentalidade evidente*.”; CARANDENTE, Giovani, “Calder: mobiles y stabiles”, Milão, 1968, Editorial Hermés, pág. 23

70. “*A éstos hay que añadir, además que los más recientes totens, los monumentales stabiles que se yergen en las ciudades, el Teodelapio de soplete, el hombre de Montreal, otros en grenoble, Australia, Mexico, verdadera arquitectura escultórica, la más sugestiva y singular de nuestra época*.” Idem, pág. 24



(43)



(44)



(42)



(45)



(46)

62



(47)



(48)



(49)



(50)

Figura 38 Desenhos originais de Lina Bo Bardi

Figura 39 Desenhos originais de Lina Bo Bardi

Figura 40 Desenhos originais de Lina Bo Bardi

Figura 41 "dois acrobatas" Alexander Calder, 1929, arame de ferro, madeira e tinta

Figura 42 "Hercules e o leão", Alexander Clader, 1924, arame

Figura 43 "Circus Scene" Alexander Calder, 1926, óleo sobre tela

Figura 44 "Men persuading elephant" Alexander Calder, 1931, tinta sobre o papel

Figura 45 "Romulus e Remus" Alexander Calder, 1928, arame e madeira

Figura 46 Vão do MASP, autor desconhecido

Figura 47 MASP, autor desconhecido

Figura 48 Desenho de Lina Bo Bardi sobre o MASP, água-rela sobre folha

Figura 49 "Aluminum Leaves, Red Post", Alexander Calder, 1942, folhas de alumínio, arame e tinta

Figura 50 "Rouge", Alexander Calder, 1974, folha de metal, parafusos e tinta

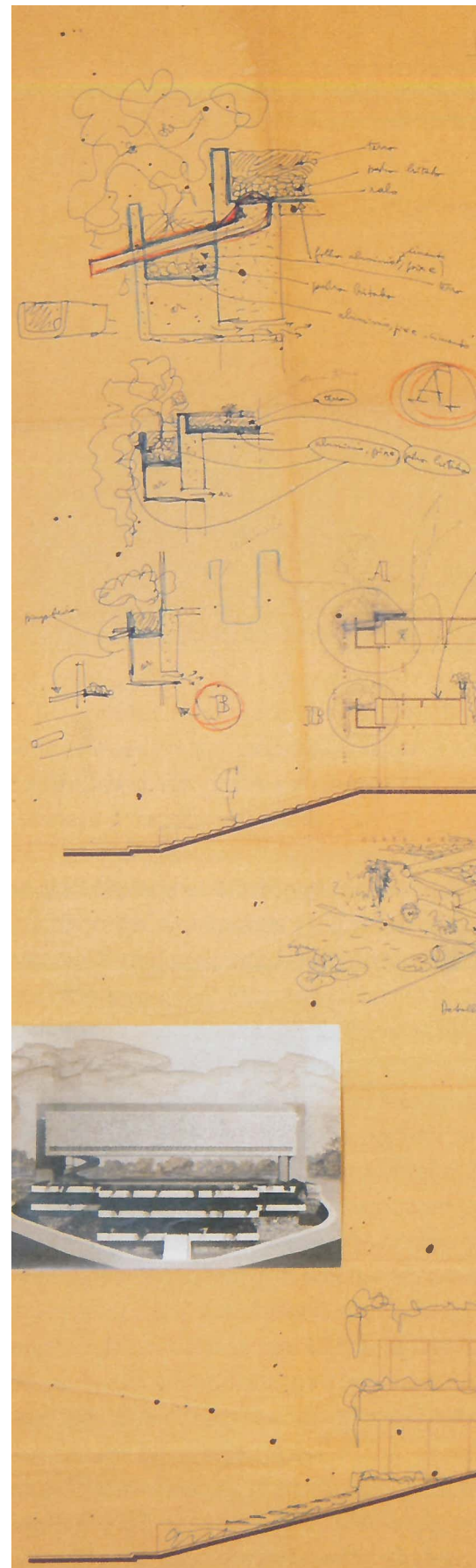
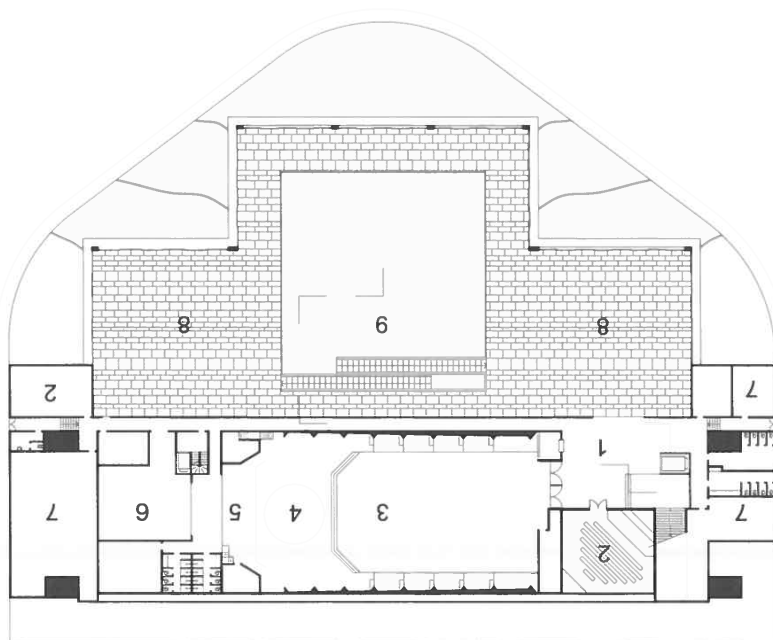
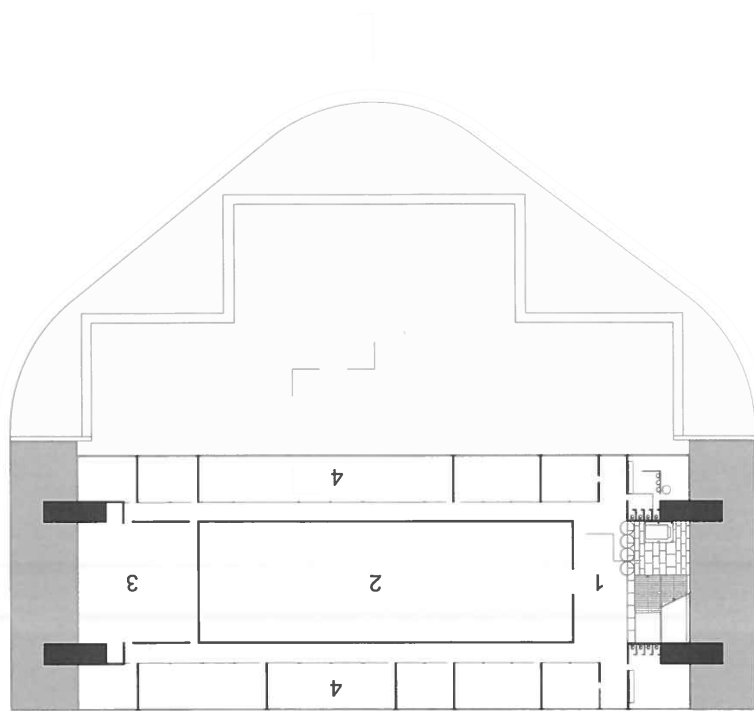
Figura 51 "Shiva" Alexander Calder, 1965, folha de metal e tinta

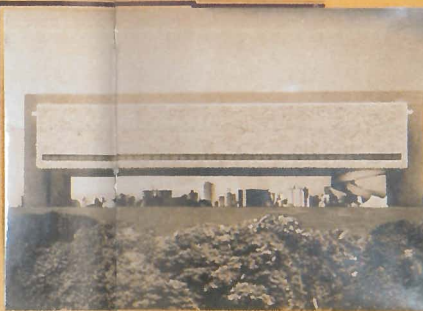
Figura 52 Plantas da arquitecta sobre o piso térreo (vazado) e o primeiro piso expositivo

Figura 53 Desenhos de Lina Bo Bardi sobre o Masp



(51)





Museu de Arte de São Paulo

Num sentido de sensibilidade social, o Museu de Arte de São Paulo, (MASP), situado na Avenida Paulista, apresenta-se como um elemento escultórico, objectual que dialoga livremente com a sua envolvente. *“Isto é arquitectura de liberdade.”*⁷¹ O MASP mimetiza o pensamento de Lina Bo Bardi na procura de soluções populares e contextualizadas, estabelecendo um diálogo rico e coeso com o ambiente urbano, criando uma relação directa entre o lugar e a arquitectura. O edifício pode, no limite, ser interpretado como um objecto que está exposto para toda a cidade.

*“O museu não era nada, uma busca pela liberdade, uma eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre na presença das coisas.”*⁷² A obra de Lina, não se mostra agressiva na sua implantação; pelo contrário, cordial, transparente e de fácil compreensão através da sua atitude escultórica. Prioriza uma relação corpo a corpo, terra a terra, contextualizada e popular.

A liberdade traduzida no MASP é acentuada pela transparência que o define. O piso térreo, completamente livre, permite que o edifício se implante sem obstruir o espaço público. Antes, activa-o e confere-lhe uma nova qualidade e diversidade. As limitações arquitectónicas que, naturalmente, condicionam as obras e a sua implantação, são contornadas por Lina, de forma a estabelecer um diálogo livre e harmónico com o espaço envolvente. Esta atitude relativamente à volumetria do edifício qualifica o espaço público, respeitando o contexto histórico e cultural que o precede. Assim, ao manter o piso térreo desocupado, o espaço público não perde a sua presença e continuidade.

O MASP, ganha uma forte dimensão vertical e axial, desde os pisos enterrados – usados para serviços– até aos dois pisos superiores, onde se desenvolvem os espaços expositivos. A volumetria é equilibrada pelo jogo de cheios e vazios, conferindo leveza e coerência à brutalidade do edifício.

71. LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone, “Lina Bo Bardi 100: Brazil’s alternative path to modernism”, 2014, Berlin: Hatje Cantz Verlag, pág. 103

72. Idem, Ibidem

“O famoso vão do MASP não foi uma excentricidade, mas antes o que em linguagem popular se poderia chamar uma frescura arquitectónica.”⁷³

Neste museu, é possível identificar uma forte intenção espacial, através da sua implantação e escolha formal. O edifício pousa sobre a praça, afirmando-a e reabilitando as suas qualidades arquitectónicas já intrínsecas. O vão, equilibra o edifício que, apoiado em duas grandes patas vermelhas, adquire uma certa leveza sobre o espaço que ativa. Esta opção de não ocupar o espaço público, invoca uma fusão entre o exterior e o interior.

O vão é apropriado pela cidade para as mais diversas funções, refletindo a intenção de Lina de criar um espaço popular. O movimento que este piso térreo infringe à volta do edifício e na própria avenida permite uma união entre o MASP e o espaço urbano, quase como se tratasse de um elemento único. Este vazio no piso térreo permite uma grande transparência e permeabilidade na relação com a vida da cidade, *“a cidade vem acolhida neste vazio, nesse exterior que, podemos dizer como Le Corbusier, é sempre interior.”*⁷⁴ Esta transparência adiciona uma relação visual e objectual que une a cidade e o edifício. Tal como nos *standing mobiles* de Calder, o MASP ativa e equilibra o espaço que o rodeia, num jogo de cheios e vazios que harmoniza os diferentes elementos constructivos do edifício. Mostra-se permissivo aos factores que lhe são alheios: ao tempo, ao movimento da cidade, ao observador.

*“É um vazio impregnado de possibilidades”*⁷⁵, que ativa e potencializa o espaço onde se implanta, permitindo que a passagem do tempo o aproprie e transforme num lugar de encontro, de passagem, de estar, de manifesto.⁷⁶ *“É um lugar de escuta ao outro, aberto ao azar, indeterminado.”*⁷⁷ A delicadeza da sua arquitectura reside nesta interação com a aleatoriedade, um movimento que lhe é externo, mas que a define tão assertivamente. O espaço é caracterizado, não apenas pela obra arquitectónica, mas pelas

73. BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU

74. OLIVEIRA, Olivia, “Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da arquitectura”, Brasil 2006, Gustavo Gili, pág. 259

75. BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU

76. Ele configura lugar de troca, praça pública, agora democrática, espaço aberto para manifestações de diversos tipos, lugares de jogo, enfim.

77. BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU

78. LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone, “Lina Bo Bardi 100: Brazil’s alternative path to modernism”, 2014, Berlin: Hatje Cantz Verlag, pág. 261

79. O intervalo, o vazio, o vácuo do belvedere estabelece uma tensão contínua entre ambos, mesma forma que as passarelas do bloco desportivo do SESC ou dos expressivos elementos de articulação que povoam a obra de Lina.(...). BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU

interações que a mesma proporciona. O vão, “*é o único momento de respiração e de pausa que existe em toda a avenida.*”⁷⁸ Mais do que um elemento visual, ele é uma expressão do pensamento de Lina, refletindo a importância do espaço como componente activa da experiência arquitectónica. “*Todos eles, (...), são lugares para uma ocasião, lugares síncronos onde o tempo colapsa.*”⁷⁹

A arte sai à rua. O MASP apresenta um piso térreo, completamente livre, onde se desenvolve o primeiro momento expositivo do museu, com uma sala de exposições aberta e sem limites físicos. Tal como numa exposição pública, as peças são expostas em contacto directo com a rua. Nos dois pisos superiores, embora interiores, mantém-se o mesmo pensamento de continuidade espacial. As paredes envidraçadas mimetizam o piso vazado e criam uma conexão directa entre o interior e o exterior, através desta liberdade visual.

*“Procurei uma arquitectura simples, uma arquitectura que pudesse comunicar de imediato aquilo que no passado se chamou de monumental, isto é, o sentido de coletivo, da dignidade cívica.”*⁸⁰

A presença que a obra tem na avenida e a intervenção que ela suscita ultrapassam um edifício comum. Tal como os *stabilis monumental*, de Calder, ele gera movimento à sua volta. Através da sua implantação e relação com o espaço urbano, o edifício integra-se na agitação da cidade. É uma obra que, de um certo modo, pode ser entendida como experimental, no sentido em que se revela aberta para ser vivida colectivamente. Não se trata de uma obra impositiva, mas de um diálogo aberto, que admite ser moldada pela interpretação e experiência de quem a utiliza.

*“O gesto é de tirar o fôlego, e majestoso também, pois ela, não só manteve a cidade aberta nesse ponto espetacular, mas também construiu um espaço enorme para o povo.”*⁸¹

78. LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone, “Lina Bo Bardi 100: Brazil’s alternative path to modernism”, 2014, Berlin: Hatje Cantz Verlag, pág. 265

79. BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU

80. Idem

81. Idem

Nos pilares que duportam os dois pisos suspensos, é possível compreender uma intenção objectual e escultórica. As peças vermelhas colmatam e completam o edifício, enquadrando a paisagem e integrando a natureza e a arquitectura numa só perspectiva. Para além do seu forte sentido constructivo, equilibram a obra. Esta moldura vermelha, envolve uma imagem que está em constante movimento, enquadrando a vida urbana, integrando-a no movimento do edifício.

O carácter popular da obra de Lina revela a intenção da obra: não só activar e definir espaços, mas também criá-los. Estes espaços mostram-se completamente permeáveis e transparentes, permitindo que o observador e as peças de arte interajam. Deste modo, os três pisos expositivos – o vão exterior e os dois pisos interiores – desenvolvem espacialidades semelhantes, permitindo que as peças de arte interpretem o espaço de um modo quase informal.⁸²

Na pinacoteca, localizada no segundo piso, as obras de arte são expostas num acrílico simples, sem moldura, activando o espaço pela sua simplicidade expositiva. Neste sentido, as peças não se apropriam do espaço de uma maneira orgânica. *“A distribuição interna da pinacoteca do MASP guarda relação com a ideia de disposição fácil e rápida de enormes quantidades de mercadorias apresentadas nestes edifícios”*⁸³, o que traduz uma desmistificação em relação às peças dos artistas por parte de Lina. A sua curadoria, dispõe estas peças de artistas, com a intenção de criar um percurso entre elas, uma transparência. *“Abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre o veludo, (...), mas colocadas corajosamente sobre um fundo neutro.”*⁸⁴ Esta disposição reflete a modernidade e a simplicidade na apresentação das obras, esquecendo estigmas antigos, permitindo que sejam compreendidas de todos os ângulos e proporcionando movimento. As paredes de onde pendiam as telas são abolidas.

É criada uma composição contemporânea com a distribuição das peças, que reforma o percurso nas salas expositivas. Como uma instalação no espaço, a disposição das peças come-

82. “O tempo é uma espiral. A beleza em si não existe. Existe por um período histórico, depois muda o gosto, depois vira bonito de novo. Eu procurei apenas do Museu de Arte de São Paulo, retomar certas posições. Não procurei a beleza, procurei a liberdade. Os intelectuais não gostavam, o povo gostou: “Sabe quem fez isso? Foi uma mulher!...”

BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU

83. BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU

84. Idem

ça a falar por si. Mostra-as na sua totalidade, permitindo que sejam compreendidas de todos os ângulos o que também lhes proporciona uma sensação de movimento. *“Desde o cubismo começamos a olhar de maneira diferente; a ver as coisas espacialmente e, por conseguinte, também as pinturas – e as esculturas – seja qual for o período.”*⁸⁵

O edifício, expressa uma forte intenção de se relacionar com o espaço onde se implanta, de o integrar. Neste sentido, ao mimetizar o piso vazado no interior, fortalece e destaca a relação com o exterior. A transparência é reforçada pelas paredes envidraçadas destes dois pisos superiores. Deste modo, o espaço interior expande-se visualmente e contextualiza-se, não isolando o espaço expositivo do mundo que o envolve. Essa conexão, que a arquitectura de Lina proporciona às peças expostas, cria uma atmosfera única que une a arte e o museu, ao mundo que os envolve.

Muito como Alexander Calder, que constrói as suas *mobiles* e *stables* para habitar o exterior das paredes dos museus, Lina projecta um edifício que interliga a arte, a espacialidade e o público.⁸⁶

Invocando um movimento constante na definição dos seus espaços. Este é um dos exemplos que integram espaços expositivos que deixam de ser estáticos, garantindo **movimento** e criando uma atmosfera de diálogo livre e espontâneo, que fomenta a criação de novos ambientes.

Aqui, Lina dialoga com as mesmas preocupações que animaram Calder, onde o objecto artístico não é uma entidade estática, mas algo que ganha vida em função do espaço e da sua interação com o observador.

Posto isto, o MASP revela-se totalmente consciente dos contextos que o rodeiam. Cria um sentido de unidade nos seus diferentes espaços, pois comungam todos do mesmo princípio, de liberdade espacial. Além disso, o edifício funde-se harmoniosamente com o espaço onde se implanta. Consciente do seu impacto, confirma e impulsiona o espaço público, não apenas com uma estrutura física, mas como um elemento que enriquece e dinamiza a vida urbana.

85. BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU

86. “O Masp é (...), concebido como uma grande feira popular, onde objectos multicoloridos, convivem simultaneamente sem qualquer hierarquia.”

BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU

No seu pensamento compositivo, Lina revela uma grande intenção de movimento e dinamismo nas suas peças, adepta da utopia que desenvolve na sua arte e arquitectura, apresenta uma vasta curiosidade pela representação do espaço, pela expressão artística, e sobretudo pela cultura que a envolve.⁸⁷ A sua obra apresenta uma “*acção corpo a corpo com a realidade*”⁸⁸, a partir da qual explora diferentes vertentes artísticas, onde se expressa através de pintura, decoração, arquitectura e até encenação. Rejeita o olhar *sem nenhum condicionante cultural* para os edifícios e permite-se olhar para a realidade, reconhecê-la e interpretá-la, voltando a estar em contacto com a história e a **veracidade do lugar**.

Apresenta uma certa dicotomia nas suas obras, onde não esquece a sua origem, afirmando-a, poetizando elementos simples e dando outro significado ao pensamento axial que desenvolve nas suas obras. “*Conciliou funcionalidade com poesia e modernidade com mimese*”⁸⁹, numa arquitectura que é facilmente caracterizada pela sua forte presença na envolvente e sociedade. Compreendendo o seu contexto, apreende a sua arquitectura nas raízes da experiência popular, que a envolve, incutindo uma grande noção de proximidade com a sociedade e com o indivíduo que a experiencia.

Não se apresenta como uma arquitectura de aparências, mas produz formas singulares com presença e contexto, apesar de trabalhar os conceitos que representam o tempo moderno, corresponde a sua arquitectura ao espaço onde se irá inserir. Consciencializada do que a rodeia, começa a compor para além da modernidade abstrata, criando uma figurativa, que é enriquecida com a mimese do real. Esta proximidade e preocupação pelo real, que a rodeia, cria uma semelhança e cumplicidade com o indivíduo que experiencia a sua arquitectura.

Através de um exercício de reflexão, as componentes que integram o raciocínio moderno de Lina, podem admitir-se, *a história, o popular, o lugar e a consciência*. A partir de um

87. “Em 1946, não obstante, ante o decepcionante giro político que deu a Itália da pós-guerra, emigrou ao Brasil, onde se naturalizou brasileira em 1951 e encontrou o território idóneo para viver e para realizar a sua utopia.”

MONTANER, Josep Maria, “A Modernidade Superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX”, Barcelona, 2001, Editorial Gustavo Gili, pág. 12

88. Idem Ibidem

89. Idem, pág.13

olhar atento para o passado, e para as vanguardas que o compõem, é necessária uma compressão e reflexão do mesmo para melhor compreender os problemas do presente. Esta atitude atenta e consciente da architecta permite um domínio sobre os temas do lugar e do popular, que são intrínsecos à architectura, uma aprendizagem a partir do que aconteceu. Então o que traz *“não é um apêndice ou algo transitório, e sim uma mudança que se agrega e concorda plenamente com o sentido do que já existia, daquilo que já estava implícito e apenas faltava desenvolvê-lo”*⁹²

A sua architectura ganha uma forte presença na cidade, constrói dispositivos architectónicos, elementos que articulam a vida e o movimento que por ela passa. A repetição destes elementos não cai na monotonia, cria regra, emana uma grande carga simbólica que regulariza, contudo, não inibindo, os edifícios da sua intensidade. Produz edifícios que se constroem, não num lugar, mas com o lugar, permitindo que a peça resulte numa osmose de ambos. Esta afinidade pela natureza e pela sua compreensão através da sua mimese, pode considerar-se transversal ao seu pensamento compositivo. Através de elementos architectónicos, e seus pormenores, que admite aos seus edifícios a aleatoriedade das condicionantes naturais.⁹³ Lina não interpreta a architectura como uma imposição sobre o espaço, antes como uma oportunidade de o interpretar e integrar. À semelhança de Calder, revela uma preocupação em criar um equilíbrio entre a sua estrutura e a envolvente. Isto é, estes dois elementos são pensados como um, o equilíbrio do espaço público condiciona a peça architectónica ou escultórica que nele se implanta, e vice-versa. Calder, com as suas esculturas móveis transformava o espaço ao seu redor, permitindo que a arte fosse experimentada de uma maneira simples e acessível, no mesmo seguimento, Bo Bardi também tem presente, nas suas obras, essa mesma intenção. A sua architectura está profundamente enraizada na ideia de que a arte, a architectura e o espaço, devem ser vividos e sentidos pelo público.

Por outro lado, a questão da mimesis – tão presente na obra

90. MONTANER, Josep Maria, “A Modernidade Superada: architectura, arte e pensamento do século XX”, Barcelona, 2001, Editorial Gustavo Gili, pág. 15
91. “Na casa Chame-Chame, as gárgulas fazem parte do muro: estão moldadas com a mesma massa e textura que Lina usou para esse muro de “ex-votos” e por isso confunde-se com ele também em seu aspecto mítico metafórico” OLIVEIRA, Olivia, “Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da architectura”, Brasil 2006, Gustavo Gili, pág. 161

de Lina – encontra paralelo na capacidade que Calder tem de invocar movimento natural e leveza nas suas peças. Neste sentido, toda a relação que as obras da arquitecta criam com a envolvente resulta nesta fluidez e movimento que as caracteriza. Produz arquitectura que, apesar de objectual, cresce além da sua forma: procura a definição de espaços comuns e acessíveis, com a sua identidade própria.

“Se a arquitectura racionalista se baseava na simplificação, na repetição e nos protótipos, Lina Bo Bardi soube introduzir ingredientes poéticos, irracionais, exuberantes e irrepetíveis sobre um suporte estritamente racional e funcional.”⁹⁴

92. MONTANER, Josep Maria, “A Modernidade Superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX”, Barcelona, 2001, Editorial Gustavo Gili, pág. 13

03

03.1 A luz como tinta e o espaço como tela

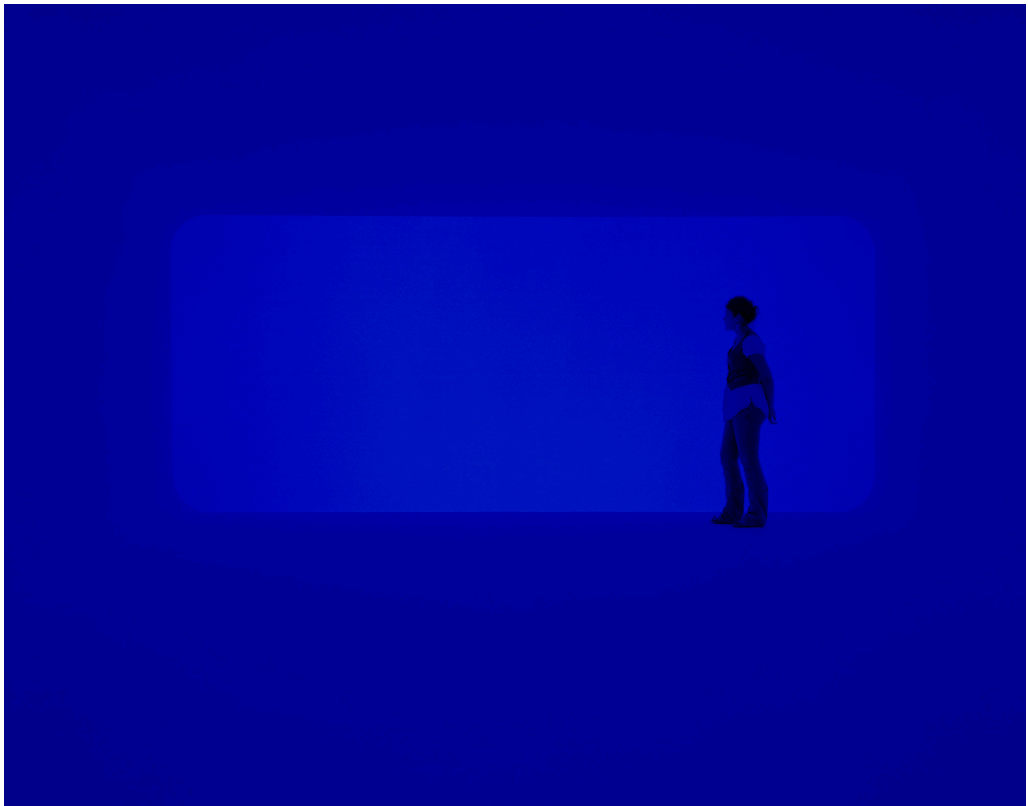
03.2 Chichu Art Museum

03.3 As sensações do espaço



(54)

76



(55)

A Luz como tinta e o Espaço como tela

77

*“No teu pequeno planeta, meu pequeno príncipe, tudo o que precisas de fazer é de mover a tua cadeira apenas uns passos. Assim, poderás ver o dia acabar e o cair do crepúsculo quando quiseres.”*⁹³

Figura 54 “Apani”, James Turrell, 2011, vista sobre a instalação in ILLUMInations at Biennale di Venezia

Figura 55 “Apani”, James Turrell, 2011, vista sobre a instalação in ILLUMInations at Biennale di Venezia

93. SAINT-EXUPÉRY, Antoine, “O príncipezinho”, Lisboa 2003, Presença

94. SIZA, Álvaro; textos 03, Lisboa 2019, Parceria A. M. Pereira, pág. 75

95. GOVAN, Michael, “James Turrell : a retrospective” / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag, pág.13

96. “Ninguém, no entanto, considerou de forma tão completa a “coisa” da luz em si - assim como a experiência da luz reflecte a natureza maravilhosa e complexa da percepção humana”
Idem Ibidem

A partir da observação, e da percepção do que o rodeia, James Turrell interpreta o espaço e desenvolve o seu pensamento compositivo. “É preciso abrir os olhos e ver. Não basta observar.”⁹⁴ Traduz a luz como um elemento palpável, concreto, que ganha uma grande força no seu pensamento artístico. “A luz não é tanto algo que revela, como é ela própria uma revelação”⁹⁵, o que se pode confirmar nas suas composições espaciais, onde interpreta a luz, como o óleo que é pincelado numa tela.⁹⁶ A busca pela abstracção das formas naturais não é novidade para os artistas, contudo, neste



caso, Turrell cresce para lá desta abstracção das formas, definindo a sua arte num minimalismo que se resume a dois elementos tão simples como a luz e o espaço.⁹⁷ “Tenho uma arte que não tem imagem, objecto ou um só lugar para focar, então, como é que fica? A ideia é observar-nos a observar, a partir daí o que é que compreendemos?”⁹⁸

A luz assume o protagonismo, deixando de servir apenas um propósito funcional para ser observado como a própria obra de arte, com um carácter quase tangível. Não é pensada para iluminar o espaço, antes para desenhar o espaço. Através da sua transparência, cor e intensidade, concede uma dimensão abstracta e cósmica às suas intervenções, de modo a criar um diálogo livre que se encontra isento de qualquer limitação e permite que a composição se desenvolva livremente. Esta relação com a luz garante uma imersão completa nos espaços onde Turrell intervém, “mais do que alguém que pintava luz, queria que o meu trabalho fosse luz.”⁹⁹

Tal como as questões relativas à abstracção, a questão da luz foi pensada por artistas que a exploraram e compreenderam como uma ferramenta para as suas peças. Claude Monet, através da sua abstracção expressionista, mistura a luz, a cor e a realidade na percepção dos seus nenúfares. Caravaggio não é estranho à utilização da luz, manipulava-a nas suas pinturas usando o tenebrismo como uma ferramenta crucial para a tradução da sua percepção da realidade. “Quero a força e o poder, a primordial relação que temos com a luz, para ser mais forte. Caravaggio fala muito da luz, não é o sujeito, mas tem uma presença e é muito poderosa.”¹⁰⁰

Na interpretação de Turrell, a luz não se limita a iluminar o espaço ou os objectos que o mesmo desenha. Pelo contrário, assume-se como o próprio objecto, pois garante-lhe uma força plástica que permite a ilusão de algo palpável. Retirando a tela, e os limites físicos que a mesma implica, esta fusão de luz e cor é pensada directamente no espaço, e por isso, ganha dimensões, ganha volume, ganha contexto; o que permite que o artista lhe confira este protagonismo. Turrell, pensa esta relação de um modo quase teatral, uma peça que não é estática, que manipula

Figura 56 “Water Lily” Claude Monet, 1914, óleo sobre tela

Figura 57 “Vocação de São Mateus”, Matteo Caravaggio, 1600, óleo sobre tela

97. “Uma das suas obras de arte mais ambiciosas alguma vez concebidas, representando quarenta anos de trabalho contínuo para converter um carter vulcânico extinto no norte do Arizona, a Cratera Roden - através da luz - transmite a vastidão do cosmos no espaço tangível da experiência humana.” GOVAN, Michael, “James Turrell : a retrospective” / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag, pág.13

98. Entrevista a James Turrell sobre a exposição no museu Guggenheim em Nova Iorque

99. Idem

100. Idem

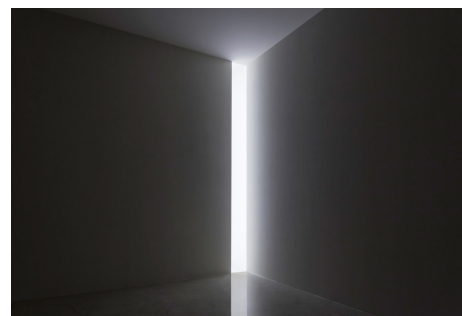
o espaço e deixa que o mesmo o manipule, de igual forma. Estes espaços envolvem o observador numa experiência sensorial e introspectiva, onde o material e o imaterial se entrelaçam. Turrell, desafia as fronteiras tradicionais da arquitectura, criando uma relação directa entre a luz, o espaço e a sua percepção. A sua abordagem minimalista, porém, profundamente sensorial, convida o público a interagir com a obra de forma pessoal e contemplativa, estabelecendo uma conexão íntima com o espaço envolvente.

A sua arte não ilustra o real, mais uma vez, concordando com os artistas que o antecedem, cria uma linguagem uniforme que conecta o seu mundo, intensificando as experiências quotidianas, *“quer seja por ver um círculo a revelar-se como uma elipse, ou ponderar como é que o mundo, exterior a um espaço aéreo pode parecer, do interior, como se tivesse sido pintado num tom profundo de azul, vermelho ou verde”*.¹⁰¹ Estas experiências levam ao limite a percepção espacial, conduzindo o observador a emergir totalmente nessa realidade de luz. Em todas as suas peças, a questão sensorial é levada a um limite do surreal, isto é, a luz mostra-se como algo intocável, no entanto, *“como se pressionassem a pele através da percepção visual”*¹⁰², atingem um nível físico que envolve o observador, como se estivesse a entrar numa pintura, como se penetrasse uma realidade paralela.¹⁰³ A luz ganha a ilusão de ser táctil e como uma provocação, Turrell abandona por completo os objectos físicos. Por conseguinte começa a desenhar e testar a própria luz como se de um objecto se tratasse, resultando, desta experimentação, objectos esculpidos de luz.

*“O meu trabalho é sobre a forma como construímos a realidade. A verdadeira ilusão é que não temos consciência de como damos realidade às coisas. Atribuímos-lhes concretude ou realidade e não temos consciência de como o fizemos.”*¹⁰⁴



(58)



(59)

Figura 58 “Afum, white” James Turrell, 1966, Light and Space, installation view at Los Angeles museum

Figura 59 “Ronin”, James Turrell, 1969, instalação vista em Stedelijk Museum, Amesterdão

Figura 60 “Gard”, James Turrell, 1989-90, Fist light Series, edição de Peter Blum

Figura 61 “Alta”, James Turrell, 1989-90, Fist light Series, edição de Peter Blum

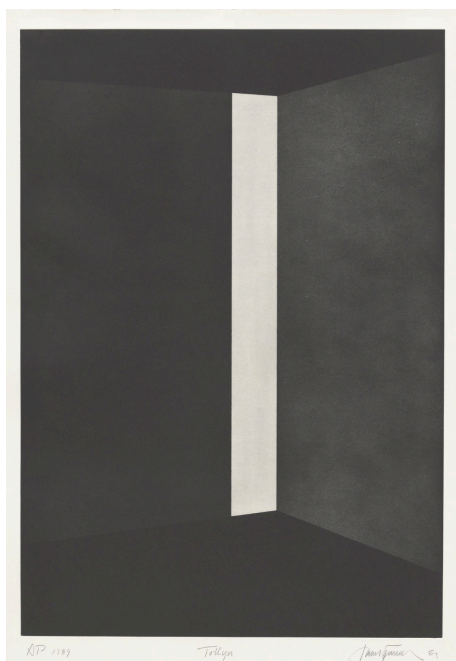
101. GOVAN, Michael, “James Turrell : a retrospective” / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag, pág.15

102. Idem, pág. 2

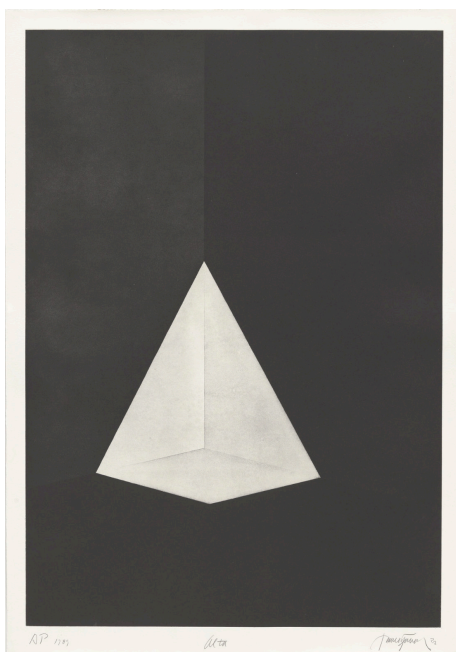
103. “A grande questão é que estás a emergir aqui, é como estar dentro de uma pintura”; Entrevista a James Turrell sobre a exposição no museu Guggenheim em Nova Iorque

104. GOVAN, Michael, “James Turrell : a retrospective” / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag, pág.51

(60)



(61)



105. These architecture apertures allowed sunlight to enter during the day and street car lights to enter during the night”.

GOVAN, Michael, “James Turrell : a retrospective” / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag, pág. 54

106. Idem pág. 57

Turrell percebe o espaço onde intervém como se de uma câmara escura se tratasse, a partir da qual reinterpreta os seus limites. Nos seus projectos *First Light* e *Still Light*, explora os efeitos da projecção com luz que enfatizam uma mística na atmosfera envolvente do espaço. Através da criação de volumes de luz, oferece uma nova perspectiva aos limites físicos do espaço, onde o canto de uma sala é transformado num cubo ou uma pirâmide de luz. Através da sua experimentação com as projecções luminosas, Turrell desenvolve uma série de peças, *Mendota Stoppages*, onde fura as paredes, permitindo que a luz natural oscilante se projete no interior. “Estas aberturas arquitectónicas permitiam a entrada da luz solar durante o dia e a entrada das luzes dos carros durante a noite”,¹⁰⁵ o que confere uma dimensão temporal e quotidiana às suas obras.

A manipulação do espaço através da luz permite imergir num acto de ver consciente, libertando-o da percepção óbvia e tornando-o mais sensível às relações espaciais. Turrell trabalha a luz como objecto, especialmente em *Still Light*, onde esta assume uma materialidade plástica. Nas suas intervenções a luz pode afirmar ou desconstruir o espaço. Quando se instala dos cantos, provoca uma percepção espacial que redefine a envoltória. Em contraste, quando a luz tem uma menor intensidade, dissipa-se no espaço, induzindo uma desmaterialização. Estas experiências de luz, recriam o espaço conforme a intenção e a intensidade luminosa. Em peças como *Ronin* (1969), a luz sublinha delicadamente questões espaciais, “o espaço real iluminado em três dimensões alude a duas, e o espaço ativado é o espaço exterior ao que é directamente iluminado.”¹⁰⁶ Esta sensação de penumbra que invade o espaço, muito sensorial, que é transmitida para o observador. A luz mostra-se ténue e dissipada, mas nunca perde a sua materialidade, mantendo uma presença poderosa.

Nas peças da *Mendota Stoppages*, Turrell cria um preambulo sobre a luz natural e as suas oscilações. Neste sentido, começa a desenvolver peças, que se podem enquadrar na tipologia Site



Specific, que através de elementos com o céu, a luz e a atmosfera, define sensorialmente a relação exterior, interior dos seus espaços. Estes espaços existem em constante mudança, em constante movimento, onde o tempo, não só passa por eles, mas também os integra. A incorporação da luz natural nas peças de Turrell é feita através de claraboias, luz zenital, que penetra e contextualiza o espaço, “*durante a mudança de dia para noite nota-se uma alteração na intensidade da cor que não se encontra em mais lugar algum.*”¹⁰⁷

Estas oscilações invocam uma comunhão perfeita entre a realidade exterior e a manipulação interior do artista, as suas cores e o seu espaço, dialogam directamente.

Turrell, integra a luz natural e artificial nas suas obras. Reconhece o dinamismo criado pelas oscilações da luz natural e complementa-se com a intenção e precisão da luz artificial, sobre a qual tem o total controlo. Compõe um diálogo de luz que interage com o espaço. Esta interação é compreendida na sua instalação, *Aten Reign*, 2013, no Guggenheim, onde o vazio, da rotunda central do edifício, é o único elemento desta composição, em conjunto com a luz. Este vazio é compreendido como uma massa de luz e espaço, que flutua por cima do observador. Ao invés de uma transparência que pede para ser atravessada, este vazio apenas suscita reflexão e introspecção. As elipses, do edifício, são acentuadas com os círculos de luz que o artista acrescenta, o que comunica directamente com a luz natural, que desce, gradualmente, desde o exterior até ao vazio central. Mais uma vez, Turrell coloca o observador dentro da sua pintura, onde a intenção é que descubra o espaço ao mesmo tempo que o artista, ao invés de compreender a peça através olhos dele. O espaço é encenado, dando palco à luz, à cor e ao vazio. Este vazio colorido e iluminado que envolve de tal forma o observado que o contamina.

83

Figura 62 “Solomon R”, James Turrell, 2013, installation view

Figura 63 “Solomon R”, James Turrell, 2013, installation view

107. GOVAN, Michael, “James Turrell : a retrospective” / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag, pág. 132

A olhar para cima, para a claraboia do Guggenheim, o observador absorve as cores e intensidades que vão oscilando perante o seu olhar. Dando tempo suficiente à peça de Turrell para comunicar, vão se sentindo diferentes intensidades da luz, o que

reflete a intenção de integrar luz natural na sua composição. Aqui, ainda de uma maneira dissipada e integrada com a luz artificial, as oscilações naturais da luz, vão definindo e redefinindo o espaço ao longo do dia. Dá então palco, também, à passagem do tempo.

Numa relação mais directa com o mundo natural, ainda na qualidade de *Site Specific*, na peça *Roden Carter*, o artista apropria-se de um vulcão inactivo, Turrell, desenvolve um espaço completamente imersivo através do mundo exterior, com a luz natural como protagonista.¹⁰⁸

No espaço *Crater's Eye*, circular, como uma claraboia, o observador é absorvido pela relação que o artista desenvolve entre a sua peça e o cosmos. A passagem do tempo é compreendida pela deambulação da luz natural no interior do espaço, permite que não seja estático, antes, que envolva o observador numa realidade paralela constante. O rasgo no centro da cobertura do espaço permite uma ligação, quase, axial ao mundo. O céu é trazido para o espaço, um novo cosmos é gerado através de uma conexão espiritual, contemplativa. A luz natural é aqui manipulada, mas acima de tudo, contamina os espaços.

Turrell explora a luz como um elemento objectual, que explora a arquitectura como espaços vazios- *Shallow Spaces*- e mais tarde começa a definir o espaço com uma luz que controla e cria uma atmosfera profunda. Paralelamente ao que os artistas no período do impressionismo faziam nas suas telas, definir luz, caracterizar os seus objectos através de luz. A partir deste raciocínio, James, emerge numa busca pelas mais diversas sensações que a luz pode inflingir no espaço, através do vazio, da cor, da ausência ou presença da mesma. Em todas as suas peças, a palavra-chave é **a percepção espacial**.

Apesar da sua maior ferramenta ser a luz- e de passar o seu percurso a explorar a sua materialidade- Turrell utiliza-a com a intensão de criar sensações e reflexões sobre o espaço. Ele desafia os sentidos através da variedade de formas como aplica a luz, incitando o observador a emergir no espaço. A sua obra foca-se na criação de experiências introspectivas, que estimulam o observa-



(64)



(65)

108. GOVAN, Michael, "James Turrell : a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag, pág. 132



(66)

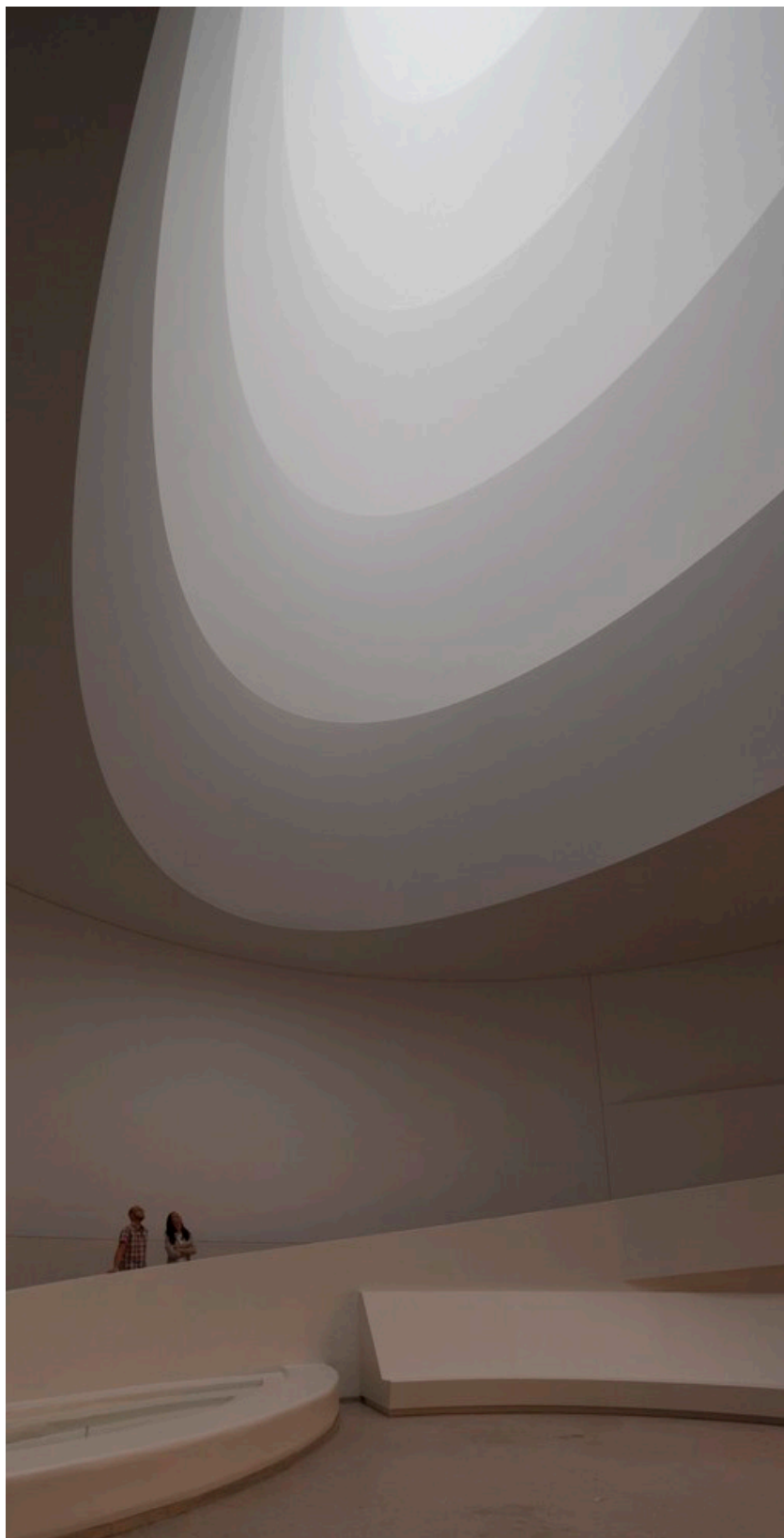
dor a interagir com o ambiente arquitectónico. Longe de se limitar a uma experiência meramente visual, a sua arte envolve uma participação activa, tanto física como espiritual. A relação da sua obra com o espaço é única: não se apropria, nem o desconstrói, cria. Essa criação assemelha-se à arquitectura, mas com uma liberdade distinta, já que os seus espaços não têm uma função prática. São concebidos para proporcionar uma imersão contemplativa.

Ao explorar as fronteiras entre o visível e o invisível, o concreto e o imaterial, Turrell expande a própria definição de espaço, criando ambientes que convidam a repensar a relação entre o corpo e a luz, entre o observador e o espaço. É neste ponto que a sua obra encontra um diálogo natural com a arquitectura, uma vez que ambas as disciplinas partilham a intenção de moldar a experiência humana através da manipulação do espaço e da luz. Em particular, o trabalho de Tadao Ando, com a sua abordagem rigorosa e minimalista, oferece um contraponto perfeito às explorações de Turrell. Ando, conhecido pelo uso cuidadoso da luz natural e dos materiais elementares, também cria espaços que evocam um sentido profundo de contemplação e espiritualidade.

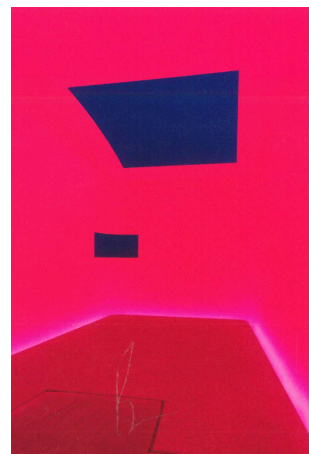
Figura 64 "Roden Carter Project", James Turrell, installation view

Figura 65 "Roden Carter Project", James Turrell, installation view

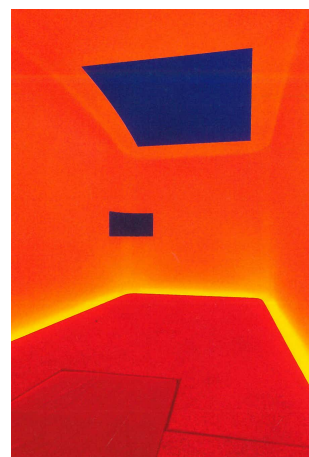
Figura 66 "Roden Carter Project", James Turrell, installation view



(66)



(67)



(68)

Figura 66 "Solomon R", James Turrell, 2013, installation view

Figura 67 "Above Horizon", James Turrell, 1998, Los Angeles

Figura 68 "Above Horizon", James Turrell, 1998, Los Angeles

Figura 69 "Mendota Stoppages", James Turrell, 1969-74

Figura 70 Perspectiva, obra de Tadao Ando

Figura 71 Perspectiva, obra de Tadao Ando

Figura 72 Perspectiva, obra de Tadao Ando

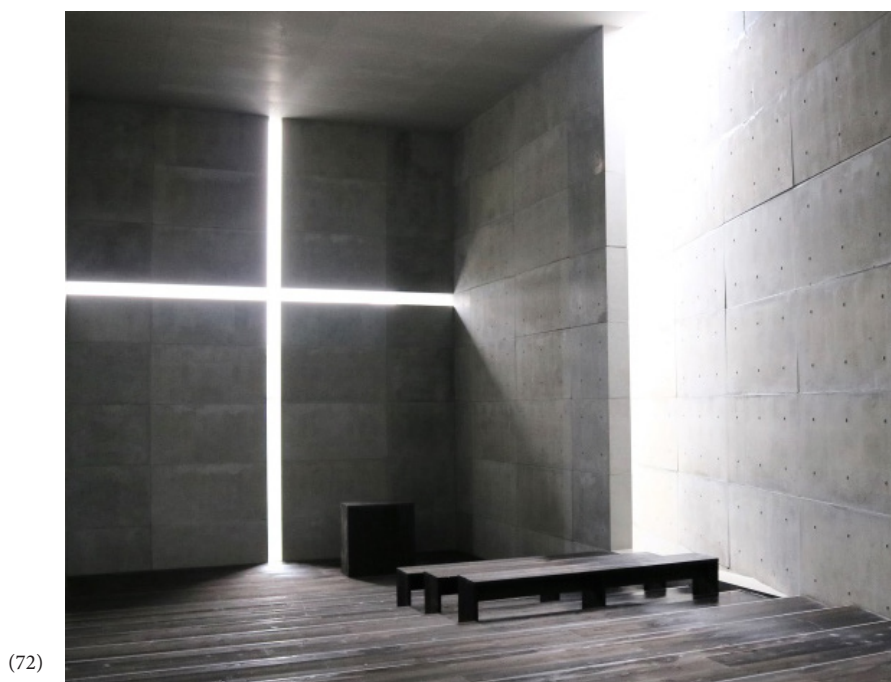
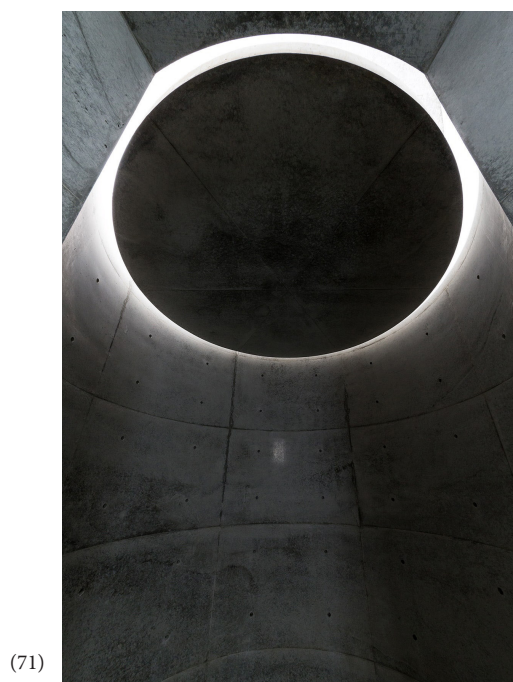
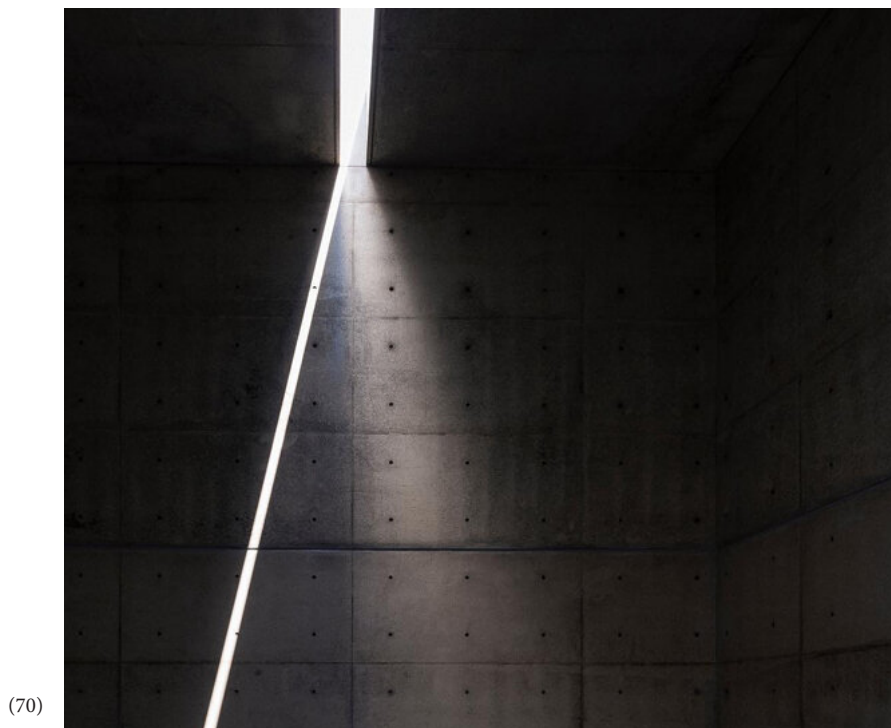
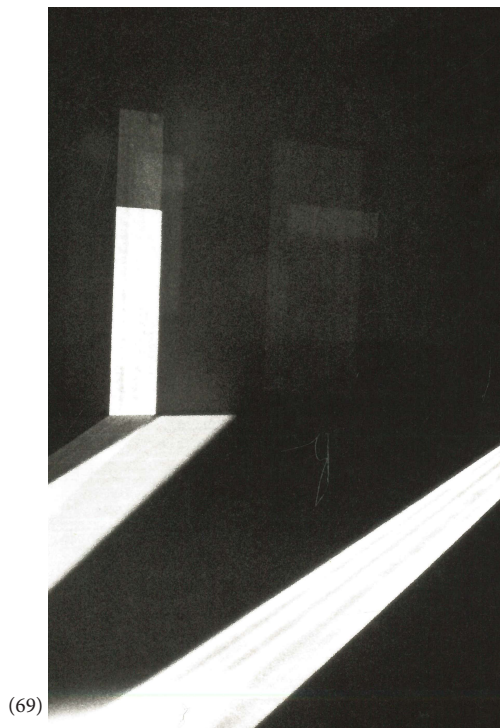
Figura 73 "Open Field", James Turrell, 2016, instalação, fotografia por Iwan Baan

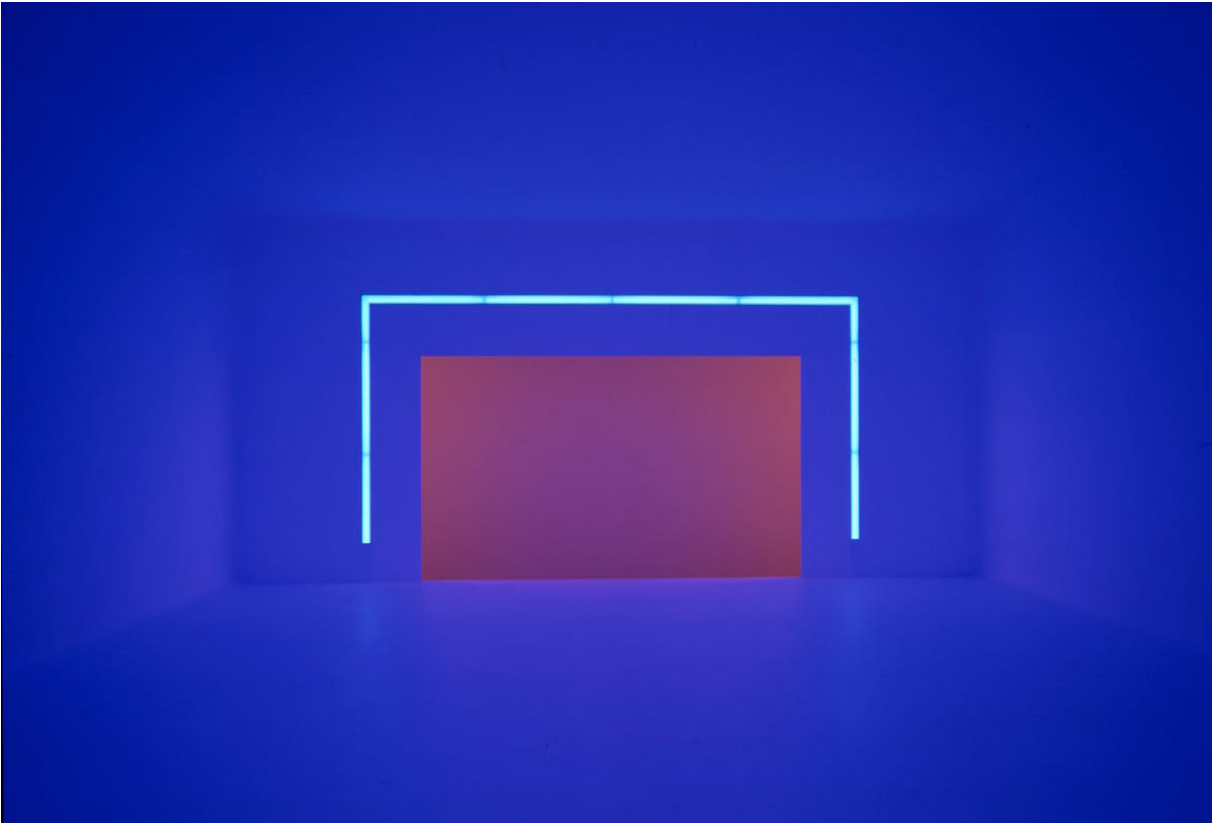
Figura 74 "Open Field", James Turrell, 2016, instalação, fotografia por Iwan Baan

Figura 75 Perspectiva, Chichu Art Museu, Tadao Ando.

Figura 76 Perspectiva, Chichu Art Museu, Tadao Ando com intervenção de James Turrell

Figura 77 Desenhos de Tadao Ando sobre o Chichu Art Museum







(75)

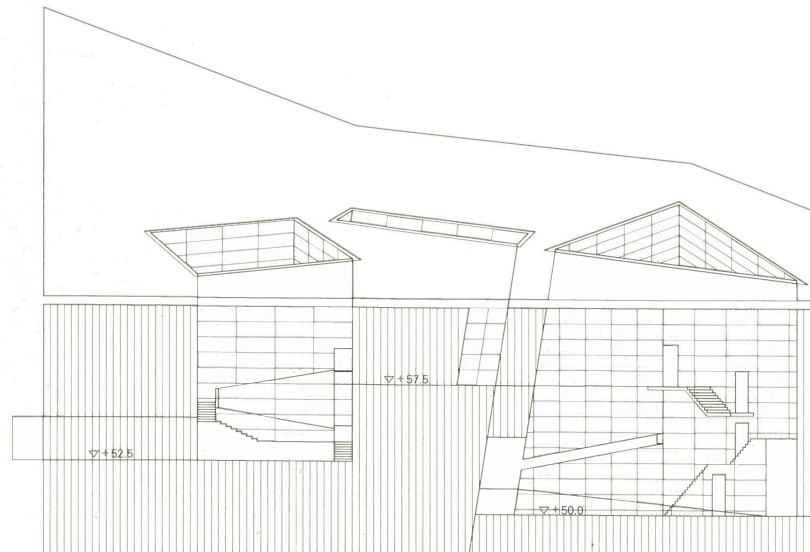
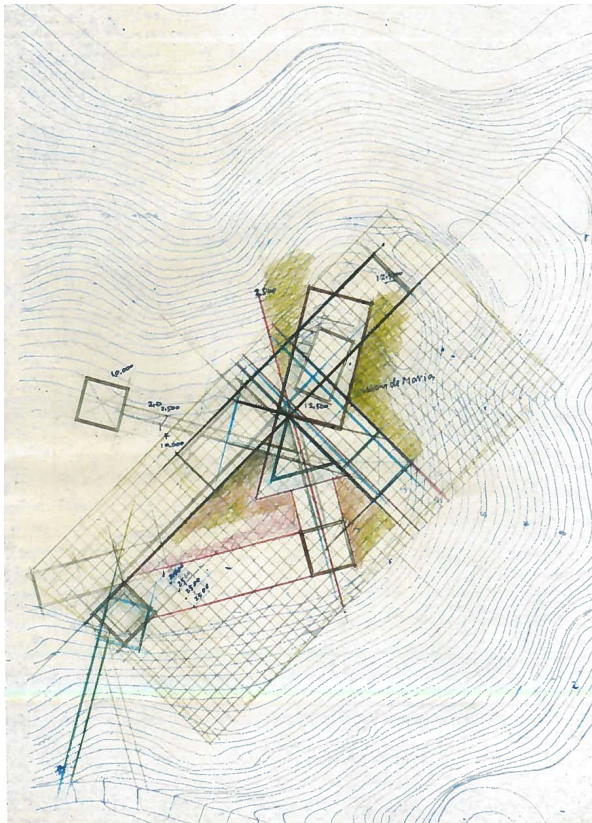
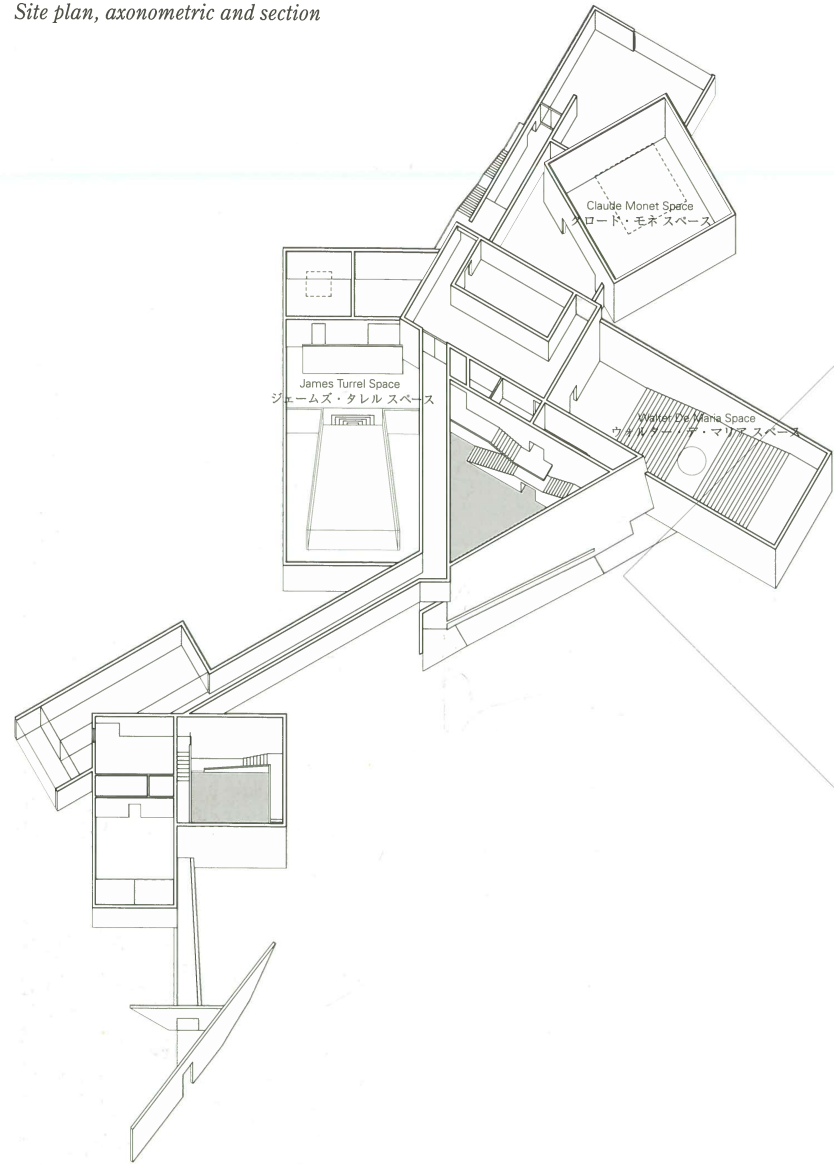
89



(76)



Site plan, axonometric and section



“Depois, há um fluxo de luz que entra na escuridão para iluminar e realizar o espaço.”¹⁰⁹

Num primeiro olhar sobre a montanha de Nahoshima, é possível absorver a imensidão da paisagem, onde nada do que é natural é interrompido ou perturbado. Neste sentido, numa intenção de construir silêncio, e explorar o poder do vazio, o Chichu Art Museum, surge no território como uma composição de diferentes formas geométricas. Quem as observa, de cima, percebe o jogo idealizado por Tadao Ando, que consiste em relacionar as distintas geometrias compondo um edifício completamente enterrado, criando uma harmonia com a paisagem, que se mantém, aparentemente intacta.

92

Resulta num edifício completamente enterrado, desenvolvido através da sucessão de espaços interiores fechados, equilibrados pela leveza de dois pátios. Ando continua o silêncio, que construiu no exterior, para os espaços interiores que definem o edifício, apoiando-se em dois materiais principais: o betão e a luz. A luz expressa-se nesta obra como um dos mais importantes materiais que a integra: *“estudámos intensamente o volume e a qualidade da luz que entra na escuridão para iluminar e realizar o espaço.”¹¹⁰*

Nos espaços interiores, revestidos a betão, Ando introduz **luz natural** que, delicadamente, redefine o espaço. Esta invasão cria uma nova harmonia, conferindo uma mística intencional, adequada à função de cada espaço. O betão é moldado pela luz que o toca. O arquitecto evita uma composição monótona quando permite que a luz natural se materialize nos espaços, penetrando através de aberturas zenitais. Estas oscilações de luz ampliam o carácter delicado do espaço, tornando-o dinâmico e mutável ao longo do dia.

Quando o espaço é habitado, experimentado pelo observador, transforma-se nas *“expressões emotivas de várias pessoas ao invés de uma operação puramente intelectual.”¹¹¹*

109. *“Then there is a stream of light coming into the darkness to illuminate and realize the space”*

DAL CO, Francesco, “Tadao Ando: As obras, os textos, a crítica”, 2001, Dinalivro, 57

110. *“We intensively studied the volume and quality of the light coming the darkness to illuminate and realize the space.”*
Idem Ibidem

111. Idem, pág. 444

Ando tencionava atribuir uma dimensão espiritual ao espaço, criando uma relação única com quem o experiencia. A luz é o elemento-chave para evocar estas sensações, “em todas as minhas obras, a luz é decisiva na formação dos espaços.”¹¹²

*“Superficialmente, a minha arquitectura pode parecer-se a espaços abstratos sem qualquer humanidade e função, ou qualquer outro aspecto da vida quotidiana. Isto porque os meus espaços se encontram nus. Não estou à procura de abstrações espaciais, antes de protótipos espaciais”*¹¹³

É criado um novo mundo no interior do edifício, abstrato, mas suavemente tocado pelo exterior através de subtis oscilações da luz que o percorrem e definem a sua intenção sua espacial. O observador é guiado pela luz e abstraído do contexto exterior. É induzida uma nova realidade introspectiva, seja em espaços longos e sombrios ou em pátios largos e iluminados. Desde os corredores aos espaços expositivos, o edifício transmite sempre uma forte sensação de imersão e isolamento em relação ao exterior, redigindo um ambiente próprio, uma nova realidade, um novo cosmos. “O uso de material limitado, que tem as suas texturas expostas, e uma articulação ambígua das funções do espaço”¹¹⁴, aleado às oscilações da luz natural, define o carácter dos espaços interiores.

A luz percorre o edifício, habita-o, torna-se mais do que um simples fenómeno físico. Num edifício maioritariamente revestido a betão, Ando consegue diferenciar as suas espacialidades através da luz. Nos espaços de passagem, por exemplo, a luz torna-se mais escassa e a sombra prevalece. A luz natural ganha uma grande liberdade, redesenhando o espaço ao longo do dia, explorando as suas diferentes vertentes com várias intensidades da luz. Um novo cosmos, um micromundo, é criado, onde a introspecção é a chave para o espectador compreender as diferentes relações que o edifício suscita. “Nesta fronteira en-

112. “The strong nuances of simple materials and their textures emphasize simple special compositions, and thus provoke an awareness of a dialogue with natural elements such as light and wind. In all my works light is decisive in forming spaces.”, FRAMPTON, Kenneth, “Tadao Ando”, Japão 1991, New York: The Museum of Modern Art, pág. 444

113. Idem, Ibidem

114. Idem, Ibidem

tre a luz e a escuridão, os objectos individuais articulam-se e ganham forma,”¹¹⁵ conferindo à luz uma dimensão material, quase escultórica, que molda o interior do edifício ao longo do dia.

No caso dos espaços expositivos, esta diferença é notável. Neste sentido, cada espaço ganha uma diferente relação com a luz que acentua o seu carácter artístico e expressivo. Na exposição de Monet, é necessário um espaço calmo, onde a paz que é dissipada pelo edifício todo é aqui concentrada. Com um ambiente neutro –paredes brancas e chão revestido a microcubo branco – as peças do artista são convidadas a invadir o espaço de Tadao. Este, é controlado por uma luz zenital que enfatiza a luz que os próprios quadros de Monet transmitem. Paradoxalmente, esta já habitava o espaço através dos nenúfares pintados pelo artista.

Assim, como na obra de James Turrell, onde a luz se torna matéria, no *Chichu Art Museum*, a luz é meticulosamente manipulada para se fundir com a arte e o ambiente. Neste contexto, é mais do que um mero elemento físico; torna-se um componente activo que transforma a percepção do espaço e da obra. Tal como nos espaços de Tadao, onde a luz envolve o observador, no espaço de Monet, esta luz zenital permite uma imersão espiritual. A luz e o silêncio, confluem para criar uma experiência sensorial completa, onde a arte não é apenas vista, mas sentida e vivida.

A luz dita o ritmo do edifício e orienta o observador, marca a sua velocidade e guia-o através da sua própria deambulação. Torna os objectos tangíveis, conecta os espaços, dá dimensão e plasticidade às formas, e consegue definir um espaço tornando-o agradável. Conecta as formas arquitectónicas com a realidade. Ando, contrasta atmosferas muito distintas, com a intenção de criar unidade e, simultaneamente, distanciar a sua simplicidade da monotonia. Cria dois espaços onde a luz assume o protagonismo. Mantém a relação entre o espaço e a luz zenital; contudo, neste caso, o espaço é um pátio e a luz zenital o céu, o sol, a lua que invadem num movimento vertical, todo o ambiente. O contraste entre os espaços interiores de luz contro-

115. “At this boundary between light and dark, the individual objects is articulated and given shape.”

DAL CO, Francesco, “Tadao Ando: As obras, os textos, a crítica”, 2001, Dinalivro, 458

lada e os pátios, onde a luz atravessa livremente, reforça a riqueza espacial do edifício. Distribuídos ao longo do percurso arquitectónico, os pátios proporcionam momentos de introspecção e conexão com o exterior, equilibrando a experiência do edifício.

Estes momentos de pausa ocorrem em dois pátios: um quadrangular – mais introspectivo, aquando da entrada – e outro triangular, que tem a função de conduzir o observador aos momentos expositivos do edifício, quase como um preambulo. Apesar de programaticamente distintos, ambos os pátios permitem que os elementos naturais penetrem no espaço arquitectónico. Admitem que, as nuances que definem o mundo natural, se apropriem do espaço arquitectónico. Além disso, estes pátios são correspondidos por um terceiro, também neste edifício, mas projectado por James Turrell. Esta sua peça artística apresenta, também um momento introspectivo e contemplativo. No fundo, a qualidade atmosférica de cada pátio justifica o próximo, unindo as composições do artista e do arquitecto.

95

O edifício pode ser interpretado por um sentido de curiosidade imersivo, onde a luz e o betão definem a experiência do observador nos seus espaços. Tratam-se de espaços de estar, de sentir, que imergem o espectador numa nova dimensão. Os espaços perdem a abstracção quando se relacionam com o sentido humano de quem o visita.

O culminar desta relação cósmica entre o espaço e o observador reside no espaço expositivo desenhado para James Turrell, onde é possível compreender, num sentido extremo, a conexão entre a luz, a arte e a arquitectura. Todos os espaços expositivos que Tadao Ando concebe traduzem um sentido imersivo e introspectivo. No entanto, quando se entra num espaço manipulado por James Turrell, é possível compreender que as noções de espaço, luz e sensibilidade são partilhadas com os espaços concebidos por Tadao Ando. São criados espaços contemplativos.

A relação entre a arquitectura e a natureza é um ponto em comum entre Ando e Turrell, como se observa neste museu. Am-

bos interligam a luz e o espaço de forma harmoniosa nas suas criações, fazendo com que estes elementos definam a experiência do observador. Criam espaços de luz, de silêncio, contudo, que constroem um diálogo constante com a natureza. O edifício de Ando pode ser explorado com uma curiosidade imersiva, onde a luz e o betão guiam a experiência do visitante. A natureza, no caso de Ando, não é apenas um pano de fundo, antes uma força activa na sua arquitectura. Deste modo, este edifício exemplifica o diálogo entre a arquitectura, a natureza e a arte. Através de uma interação subtil entre luz, espaços e materiais, Ando cria um ambiente que não alberga as obras, mas transforma-as. Este jogo de sombras, luminosidade e volume remete para a mesma dimensão introspectiva e sensorial de Turrell, evidenciando uma ligação intrínseca entre a manipulação da luz e a criação dos espaços de contemplação.

*“O espaço artístico de cada artista é tecido na modulação e no ritmo produzidos por esta luz cruzada com as formas geométricas. Pretendemos desenhar este edifício tendo como linha orientadora a luz no meio da escuridão.”*¹¹⁶

As sensações do espaço

*“É-me difícil responder à questão de saber se a arquitetura é abstrata ou representativa, pois creio que a arquitetura é ambas.”*¹¹⁷

Tadao Ando desenvolve uma arquitectura que convida à abstracção do mundo real, criando uma nova realidade nos seus espaços interiores, onde o observador é constantemente desafiado. Tal como James Turrell, que explora as nuances da luz, da cor e das transparências, Ando molda os seus espaços com a mesma intenção e detalhe, produzindo atmosferas e ambientes distintos. As suas obras remetem para um labirinto que envolve o corpo e liberta a mente, oferecendo uma extraordinária experiência espacial, que desperta sensações tanto intelectuais como físicas.¹¹⁸

116. ‘Each artist’s artistic space is woven into the modulation and rhythm produced by this light crossed with geometric shapes. We intend to design this building with light in the midst of darkness as our guiding line.’

FUTAGAWA, Yukio, “Tadao Ando: details 4”, Japão, 2007, ADA edita, pág. 57

117. “I find it difficult to answer the question whether architecture is abstract or representational, for I believe architecture is both.”

FRAMPTON, Kenneth, “Tadao Ando”, Japão 1991, New York: The Museum of Modern Art, pág. 454

118. “The observer notes a gentle vibration and expansion in the works and experiences diverse modes of freedom”

Idem Ibidem

A arquitectura de Ando remete para uma relação directa entre o espaço e o observador. Não se limita cumprir funções programáticas; ela apela a uma experiência sensorial e espiritual, permitindo que o espectador explore a atmosfera que envolve o edifício. “*Os meus espaços não nascem de processos do intelecto, mas de emoções enraizadas nos anseios de diferentes pessoas.*”¹¹⁹ A sua abordagem compositiva visa criar um diálogo humano com a arquitectura, construindo protótipos espaciais que, na sua simplicidade suscitam reacções profundas e espirituais, ao invés de intelectuais.¹²⁰

Os seus espaços, projectados com uma lógica geométrica clara, são activados pela luz, que interage organicamente com quem os percorre. O uso de uma forte materialidade nas suas obras, explora diferentes texturas, permitindo que o espaço adquira uma sensação táctil. Quando os seus espaços são invadidos por elementos naturais, estes materiais são aumentados e enfatizados. Esta ênfase sensorial gera uma ligação mais íntima e introspectiva entre o observador e o espaço. Estas questões formais da arquitectura de Tadao Ando, embora subtis, são sempre guiadas por uma intensão profundamente humana, ligando o espaço ao observador, ao invés de ao puramente intelectual. “*Chamo a este protótipo espacial o espaço sensorial-fundamental; uma vez criado, procedo ao processo para o sublimar ao simbólico.*”¹²¹

A luz desempenha um papel essencial no controlo e definição dos espaços de Ando. “*Uma pessoa, silenciosa e contemplativamente sentada em dito espaço tem a sensação de experimentar um tamanho ilimitado na interação entre a luz e a escuridão.*”¹²² Assim, a arquitectura de Ando e a obra de Turrell encontram-se num diálogo profundo, onde a luz e o espaço são os principais agentes de uma experiência que transcende o físico. Ambos criam ambientes que desafiam o observado a experimentar os espaços de uma maneira inovadora, libertando-o de percepções convencionais. Esta convergência entre a arquitectura e a arte ilumina uma dimensão mais profunda do espaço: a capacidade de criar lugares que não abrigam apenas o corpo, mas transformam a mente.

119. “*Mis espacios no nacen de procesos del intelecto, sino de emociones enraizadas en los anhelos de gentes distintas.*” FRAMPTON, Kenneth, “Tadao Ando”, Japão 1991, New York: The Museum of Modern Art, pág. 134

120. “*Em suma, os espaços concebidos por mim apelam a aspectos fundamentais da humanidade.*”

DAL CO, Francesco, “Tadao Ando: As obras, os textos, a crítica”, 2001, Dinalivro, (versão traduzida) 461

121. “*A este protótipo espacial lo denomiño espacio sensitivo-fundamental; una vez creado prosigo el proceso a fin de sublimarlo hasta el simbólico.*”

Idem Ibidem

122. Idem, pág.458

04

Diálogos

Diálogos

Mais do que entender as respostas específicas da arte e da arquitectura, é crucial reconhecer que a interdisciplinaridade é intrínseca a ambas as disciplinas. O cuidado estético e a simplicidade geométrica relacionam o pensamento do arquitecto e do artista. Estas premissas desenvolvem os espaços arquitectónicos com a mesma precisão dos quadrados vermelhos, azuis e amarelos de Mondrian. Assim, após a elaboração de um discurso organizado em três grandes momentos, é possível verificar que as preocupações expressas pelos artistas, são também apropriadas pelos arquitectos.

O que se tenta compreender é a linguagem que é comum a estas duas disciplinas, a partir da compreensão das temáticas que ambos abrangem, torna-se desafiante conectar os seus raciocínios. Compreendendo que, alguns dos pares analisados não são recorrentemente comparados, foi através de simetrias e delicadas semelhanças que se compreendeu em conjunto, e individualmente, os respectivos raciocínios compositivos.

A interdisciplinaridade entre a arquitectura e a arte é intrínseca às duas disciplinas, manifestando-se na partilha de preocupações estéticas, compositivas e metodológicas ao longo do século XX. Tendo artistas como arquitectos exploram a espacialidade, as formas, as cores e os materiais de modo simbiótico, onde o campo de criação de um serve de catalisador para o outro, arquitectos como a Lina Bo Bardi e Peter Zumthor incorporam o desenho e a pintura no desenvolvimento das suas obras, tal como artistas como Calder e Turrell exploram conceitos arquitectónicos nas suas peças. Esta intercepção reflete-se na construção de espaços que transcendem a função meramente programática, tornando-se expressões sensoriais e estéticas que respondem ao movimento e à vida que os envolve. Tanto a arquitectura como a arte procuram criar uma experiência sensorial e introspectiva no observador, oferecendo-lhe uma deambu-

lação através de formas geométricas rigorosamente desenhadas, que libertam o indivíduo para uma experiência pessoal e única.

Desde o início do meu percurso que esta interligação entre a arquitectura e a arte – desde o seu pensamento inicial, da imaginação, à fase final, da criação – me intriga e desperta interesse por esta tão referida interdisciplinaridade. Este lado sensível e poético da arquitectura, tonando-a tão bela, é de compreensão mais simples quando observado através de uma perspectiva artística. Compreender a arquitectura através da abstracção dos seus limites, vivê-la pela sua vertente estética, pelo belo. *“Mas olho e digo: sim, tudo se encaixa, mas não é bonito! Ou seja, no fim, sim, olho para as coisas.”*, *“quando esta forma não me toca, volto para trás e recomeço do início. (...) o meu último objectivo é: A Forma Bonita”*¹²³ Mais do que uma *“máquina de habitar”*, a arquitectura pode ser vista como uma expressão estética, através da qual é possível intervir num espaço com um tom delicado e sensorial que o qualifica, não só programaticamente. Posto isto, *“nada está mais próximo da Arquitectura do que a Escultura. Cada plano é a transição para outro plano. Sobre eles passeia a luz.”*¹²⁴ Nas peças de Calder, as transições de planos, os movimentos induzidos, citam a arquitectura. São, quer a arquitectura, que as esculturas de Calder, obras que se alimentam da vida que os envolve. Rejeitam a estaticidade e respondem ao movimento onde estão implantadas.

*“Nada está mais próximo da Arquitectura como a Pintura. As cores deslizam, mudando por contraste ou por continuidade. A emoção e a apreensão dependem desse deslizar”*¹²⁵, quando Calder refere que gostava de ver o mundo neoplástico de Mondrian em movimento, invoca a plasticidade das suas pinturas e o movimento que é inerente à cor e aos planos que formam as suas composições. Apesar dos arquitectos estudados, não apresentarem um uso de cor exuberante, o vermelho de Lina e as texturas dos materiais usados por Zumthor e Ando remetem e invocam esta emoção e sentido de movimento. Tal como as cores usadas pelos três artistas, os materiais usados pelos arquitectos criam reações físicas no visitante,

123. ZUMTHOR, Peter, 2006, “ATMOSFERAS: Entornos arquitectónicos- As coisas que me rodeiam, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, pág 72|73

124. “Nada está mais próximo da arquitectura do que...” SIZA, Álvaro; textos 02, Lisboa 2018, Parceria A. M. Pereira, pág 29

125. Idem, Ibinem

invocam o tacto, permitem sentir a arquitectura, e estimulam visualmente o observador a partir da cor das pinturas e esculturas.

No fundo, compreende-se uma intenção de criar sensações no observador, e muito como nesta dissertação, levantar questões. Questões que nem sempre têm respostas, ou pelo menos, respostas consensuais, pois ocorrem de relações muito pessoais e interpessoais entre o artista, o arquitecto e o espectador. Advém de uma experiência sensorial, pessoal e introespectiva que permite ao observador viajar para uma realidade sensível e intransmissível.

Quer na arte quer na arquitectura a relação com as formas, as cores, os materiais, a luz, as transparências; são questões que se mostram essenciais que definem e dão materialidade e plasticidade à imaginação do artista/arquitecto, dando forma e substância aos espaços. *“A Geometria tem a ver com as leis das linhas, superfícies planas e corpos tridimensionais no espaço. A Geometria pode ajudar-nos a compreender como lidar com o espaço na arquitetura.”*¹²⁶

Estes elementos e temas comuns às duas disciplinas criam uma linguagem coesa e uniforme entre o mundo artístico e arquitectónico.

O museu é mudo

*“O espaço do museu é partitura musical.
Cada exposição é improviso que sucessivamente se afasta e regressa ao ritmo inicial –
como no Jazz.*

*Nada é estático ou mesmo estável. A luz pin-
ta os tectos e as paredes que o som move.*

*O espaço torna-se corpo vivo calmo ou agi-
tado.*

Move-se o som a luz e tudo.

*Acabada a exposição,
antes de que outra transponha a porta,
o museu é mudo.*¹²⁸

127. “Geometry is about the laws of lines, plane surfaces, and three-dimensional bodies in space. Geometry can help us understand how to handle the space in architecture.” ZUMTHOR, Peter, *Thinking architecture*, Alemanha, tradução Maureen Oberli-Turner, Birkhauser “Composing in space”, página 22
128. SIZA, Álvaro; *textos 03*, Lisboa 2019, Parceria A. M. Pereira “O museu é mudo”

Este silêncio que o museu proporciona, potencia a sua relação com a arte, num sentido espacial e compositivo, mostra-se apto para momentos de diálogo ou de silêncio. Com a introdução dos museus nesta dissertação, o diálogo com a arte torna-se literal, física, a arquitectura e a arte participam do mesmo espaço, o espaço expositivo. Assumindo que a arte e a arquitectura iniciam o seu percurso a partir do mesmo ponto de partida, da mesma premissa compositiva, é possível considerar o espaço expositivo como um ponto de chegada?

Para concluir, esta relação entre a arquitectura e a arte, que à primeira vista pode parecer apenas um diálogo formal, é na realidade uma troca profundamente sensorial e emocional. Ambas as disciplinas, alimentam-se mutuamente para criar experiências que transcendem a funcionalidade e a estética isolada. Usando o espaço expositivo como protagonista, esta interdisciplinaridade culmina num diálogo calmo e limpo entre a arquitectura e a arte. Com este estudo, é pretendido reforçar que embora existam distinções entre as duas disciplinas, é na sua sobreposição que melhor se compreende os seus raciocínios compositivos. A verdadeira essência deste diálogo reside na criação de obras que, por um lado, habitam o nosso mundo físico e, por outro, estimulam o nosso mundo interior.

Referências Bibliográficas

BLOTKAMP, Carel, “Mondrian: The art of destruction”: “Mondrian between sluyters and spoor”, Londres, 1994, Realtion Books Ltd.

BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU.

CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthau Bregenz”, Áustria, KUB.

DAL CO, Francesco, “Tadao Ando: As obras, os textos, a crítica”, 2001, Dinalivro,

ELGAR, Frank, “Mondrian, grandes artistas” Cacém, 1973, Editorial Verbo

FELDMAN, Paula; SCHUBERT, Karsten, “It is what it is: writings on Dan Flavin since 1964”, Londres, 2004, Ridinghouse.

FRAMPTON, Kenneth, “Tadao Ando”, Japão 1991, New York: The Museum of Modern Art,

FUTAGAWA, Yukio, “Tadao Ando: details 4”, Japão, 2007, ADA edita

GOMBRICH, Ernst H., “A história da arte”, Rio de Janeiro, 1988, Guanabara.

GOVAN, Michael, “James Turrell: a retrospective” / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

HERNANDES, Álvaro Alexandro, “Peter Zumthor in México: arquitectos suizos in México”, cidade do México, 2017, Árguine

LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone, “Lina Bo Bardi 100: Brazil’s alternative path to modernism”, 2014, Berlin: Hatje Cantz Verlag,

LISBOA, Ricardo Vieira; NOGUEIRA, Isabel; PIERRE, Arnaud, “Alexander Calder, Uma Linha de Equilíbrio”, Porto, 2023, Fundação Serralves.

MALRAUZ, André; 2000, “O Museu Imaginário”, Lisboa, Edições 70

MANGUEL, Alberto; Outubro 2020. “Ler Imagens: em que pensamos quando olhamos para a arte”; Edições 70

MARTINS, Carlos A. Ferreira, “Piet Mondrian: Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura, 1917-1942”, O neoplasticismo na pintura, Introdução, por Carlos Leite Brandão;

MONDRIAN, Piet, “Neoplasticismo, na pintura e na arquitectura”.

MONTANER, Josep Maria, “A Modernidade Superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX”, Barcelona, 2001, Editorial Gustavo Gili,

MONTANER, Josep Maria, “Museus para o século XXI”, Barcelona, 2003, Gustavo Gili.

O’DEHERTY, Brian, “Studio and Cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed”, New York, 2009, The Trustees of Columbia University.

O’DOHERTY, Brian, “Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space”, Intro. Harvard, 1999.

OLIVEIRA, Olivia, “Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da arquitectura”, Brasil, 2006, Gustavo Gili,

PERNES, Fernando, “A vocação democrática da arte moderna”; “Cubismo e pós-cubismo”, Porto, 2015, Fundação Serralves.

PARE, Richard, “The Colours of Light: Tadao Ando”, 1996, Paris , UNESCO

SAINT-EXUPÉRY, Antoine, “O príncipezinho”, Lisboa 2003, Presença

SIZA VIEIRA, Álvaro. 2009. “01 Textos, Álvaro Siza”, Porto, editor Carlos Campos Morais. Civilização

SIZA, Álvaro, “Textos 02”, Lisboa, 2018, Parceria A. M. Pereira.

SIZA, Álvaro, “Textos 03”, Lisboa, 2019, Parceria A. M. Pereira.

SIZA VIEIRA, Álvaro. 2019. "Imaginar a Evidencia". Lisboa. EDIÇÕES 70

TÁVORA, Fernando. 2015. "Da Organização do Espaço". Porto. FAUP

TOMASSONI, Italo, "Twentieth-century masters: Mondrian"; "The principles and premises of de Stijl", 1970, Londres, General editors: H. L. Jaffé and A. Busignani

ZUMTHOR, Peter, 2006, "ATMOSFERAS: Entornos arquitectónicos- As coisas que me rodeiam", Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL.

ZUMTHOR, Peter, 2006, "Thinking Architecture", Alemanha, tradução Maureen Oberli-Turner, Birkhauser.

ZUMTHOR, Peter. 2010. "Kunsthau Bregenz, archiv kunst architektur Werkdokument 12, Bregenz, Kunsthau Bregenz

Webgrafia

107

<https://www.kunsthau-bregenz.at>

<https://www.moma.org/artists/5981>

<https://www.moma.org/artists/922>

<https://www.moma.org/artists/4057>

<https://www.moma.org/artists/4609>

<https://www.guggenheim.org>

<https://www.guggenheim.org/exhibition/james-turrell>

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/piet-mondrian>

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/alexander-calder>

<https://calder.org>

<https://benesse-artsite.jp/en/art/chichu.html>

<https://masp.org.br>

Ícnografia

Figura 1: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nenúfares_%281904%29

Figura 2: BLOTKAMP, Carel, “Mondrian: The art of destruction”: “Mondrian between sluyters and spoor”, Londres, 1994, Realtion Books Ltd. pág. 33

Figura3: https://www.moma.org/collection/works/79300?artist_id=4057&page=1&sov_referer=artist

Figura 4: https://www.moma.org/collection/works/79816?artist_id=4057&page=1&sov_referer=artist

Figura 5: https://www.moma.org/collection/works/80383?artist_id=3710&page=1&sov_referer=artist

Figura 6: https://www.moma.org/collection/works/78310?artist_id=4057&page=1&sov_referer=artist

Figura 7: https://www.moma.org/collection/works/79002?artist_id=4057&page=1&sov_referer=artist

Figura 8: <https://www.mondrianroute.com/stories/mondriaans-atelier-inrichting>

Figura 9: <https://www.mondrianroute.com/stories/mondriaans-atelier-inrichting>

Figura 10: https://www.moma.org/collection/works/78682?artist_id=4057&page=1&sov_referer=artist

Figura 11: https://www.moma.org/collection/works/78310?artist_id=4057&page=1&sov_referer=artist

Figura 12: https://www.moma.org/collection/works/80160?artist_id=4057&page=1&sov_referer=artist

Figura 13: Imagem produzida pela autora

Figura 14: <https://www.kunsthhaus-bregenz.at>

Figura 15: Imagem produzida pela autora

Figura 16: Imagem produzida pela autora

Figura 17: https://www.moma.org/collection/works/78682?artist_id=4057&page=1&sov_referer=artist

Figura 18: ELGAR, Frank, “Mondrian, grandes artistas” Cacém, 1973, Editorial Verbo, pág. 77

Figura 19: CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthhaus Bregenz”, Áustria, KUB.

Figura 20: CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthhaus Bregenz”, Áustria, KUB.

Figura 21: CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthhaus Bregenz”, Áustria, KUB.

Figura 22: CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthhaus Bregenz”, Áustria, KUB.

Figura 23: CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthau Bregen”, Áustria, KUB.

Figura 24: CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthau Bregen”, Áustria, KUB.

Figura 25: CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthau Bregen”, Áustria, KUB.

Figura 26: CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthau Bregen”, Áustria, KUB.

Figura 27: CANTZ, Hatje, 2010, “Peter Zumthor, Kunsthau Bregen”, Áustria, KUB.

Figura 28: <https://calder.org/works/standing-mobile/untitled-1939/>

Figura 29: <https://calder.org/works/unusual-project/cirque-calder-1926-1931/>

Figura 30: <https://calder.org/works/unusual-project/cirque-calder-1926-1931/>

Figura 31: <https://calder.org/works/unusual-project/cirque-calder-1926-1931/>

Figura 32: <https://calder.org/works/stabile/untitled-c-1940-6/>

Figura 33: <https://calder.org/works/panel-frame/cadre-rouge-1932/>

Figura 34: <https://calder.org/works/monumental-sculpture/southern-cross-1963/>

Figura 35: <https://calder.org/works/monumental-sculpture/steel-fish-1934/>

Figura 36: <https://calder.org/historical-photos/steel-fish-1934/>

Figura 37: <https://calder.org/works/monumental-sculpture/large-spiny-1966/>

Figura 38: <https://institutobardi.org.br/o-acervo/sobre-o-acervo/>

Figura39: <https://institutobardi.org.br/o-acervo/sobre-o-acervo/>

Figura40: LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone, “Lina Bo Bardi 100: Brazil’s alternative path to modernism”, 2014, Berlin: Hatje Cantz Verlag,

Figura 41: <https://calder.org/works/wire-sculpture/two-acrobats-1929/>

Figura 42: <https://calder.org/works/wire-sculpture/hercules-and-lion-1928/>

Figura 43: <https://calder.org/works/oil-painting/circus-scene-1926/>

Figura 44: <https://calder.org/works/work-on-paper/men-persuading-elephant-1931/>

Figura 45: <https://calder.org/works/wire-sculpture/romulus-and-remus-1928/>

Figura 46: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/78/Vão_Livre_do_MASP_03.jpg/440px-Vão_Livre_do_MASP_03.jpg

Figura 47: https://static.dezeen.com/uploads/2014/10/MASP-Sao-Paulo-by-Lina-Bo-Bardi_Photo-graph-Leonardo-Finnotti_dezeen_468_0.jpg

Figura 48: BO BARDI, Lina, “Museu de Arte de São Paulo”, São Paulo, 1997, BLAU.

Figura 49: <https://calder.org/works/standing-mobile/aluminum-leaves-red-post-1941/>

Figura 50: <https://calder.org/works/monumental-sculpture/rouge-1974/>

Figura 51: <https://calder.org/works/monumental-sculpture/shiva-1965/>

Figura 52: LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone, "Lina Bo Bardi 100: Brazil's alternative path to modernism", 2014, Berlin: Hatje Cantz Verlag,

Figura 53: LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone, "Lina Bo Bardi 100: Brazil's alternative path to modernism", 2014, Berlin: Hatje Cantz Verlag,

Figura 54: GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag

Figura 55: <https://haeusler-contemporary.com/james-turrell-ganzfeld-apani-en>

Figura 56: https://benesse-artsite.jp/en/art/uploads/art/chichu/artist_monet.jpg

Figura 57: https://pt.wikipedia.org/wiki/Voca%C3%A7%C3%A3o_de_S%C3%A3o_Mateus_%28Caravaggio%29

Figura 58: GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 59: GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 60: GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 61:GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 62: <https://www.guggenheim.org/exhibition/james-turrell?gallery=installation-james-turrell-srgm-2013-6>

Figura 63: <https://www.guggenheim.org/exhibition/james-turrell?gallery=installation-james-turrell-srgm-2013-6>

Figura 64:GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 65:GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 66:GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 67: GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 68: GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 69: GOVAN, Michael, "James Turrell: a retrospective" / Michael Govan and Christine Y. Kim ; with essays by Alison de Lima Greene, E.C. Krupp, 2013, Munich: Prestel Verlag,

Figura 70: PARE, Richard, "The Colours of Light: Tadao Ando", 1996, Paris , UNESCO

Figura 71: PARE, Richard, “The Colours of Light: Tadao Ando”, 1996, Paris , UNESCO

Figura 72: PARE, Richard, “The Colours of Light: Tadao Ando”, 1996, Paris , UNESCO

Figura 73: <https://iwan.com/wp-content/uploads/2013/07/2020Benesse-6149-1800x0-c-default.jpg>

Figura 74: https://miro.medium.com/v2/resize:fit:1400/format:webp/1*Xiw083sEi81z2wrPcJTwsSA.jpeg

Figura 75: <https://iwan.com/wp-content/uploads/2013/07/1717Benesse-6360-1800x0-c-default.jpg>

Figura 76: <https://iwan.com/wp-content/uploads/2013/07/2929Benesse-6335-1800x0-c-default.jpg>

Figura 77: FUTAGAWA, Yukio, “Tadao Ando: details 4”, Japão, 2007, ADA edita

