

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

A Incerteza da Arquitetura como Arte

O encontro e o desencontro entre Livio Vacchini e Sol LeWitt

Beatriz Maria de Sousa Teixeira

M
2025



Beatriz Maria de Sousa Teixeira.
A Incerteza da Arquitetura como Arte
O encontro e o desencontro entre Livio Vacchini e Sol LeWitt



M.FAUP 2025

A Incerteza da Arquitetura como Arte
O encontro e o desencontro entre Livio Vacchini e Sol LeWitt

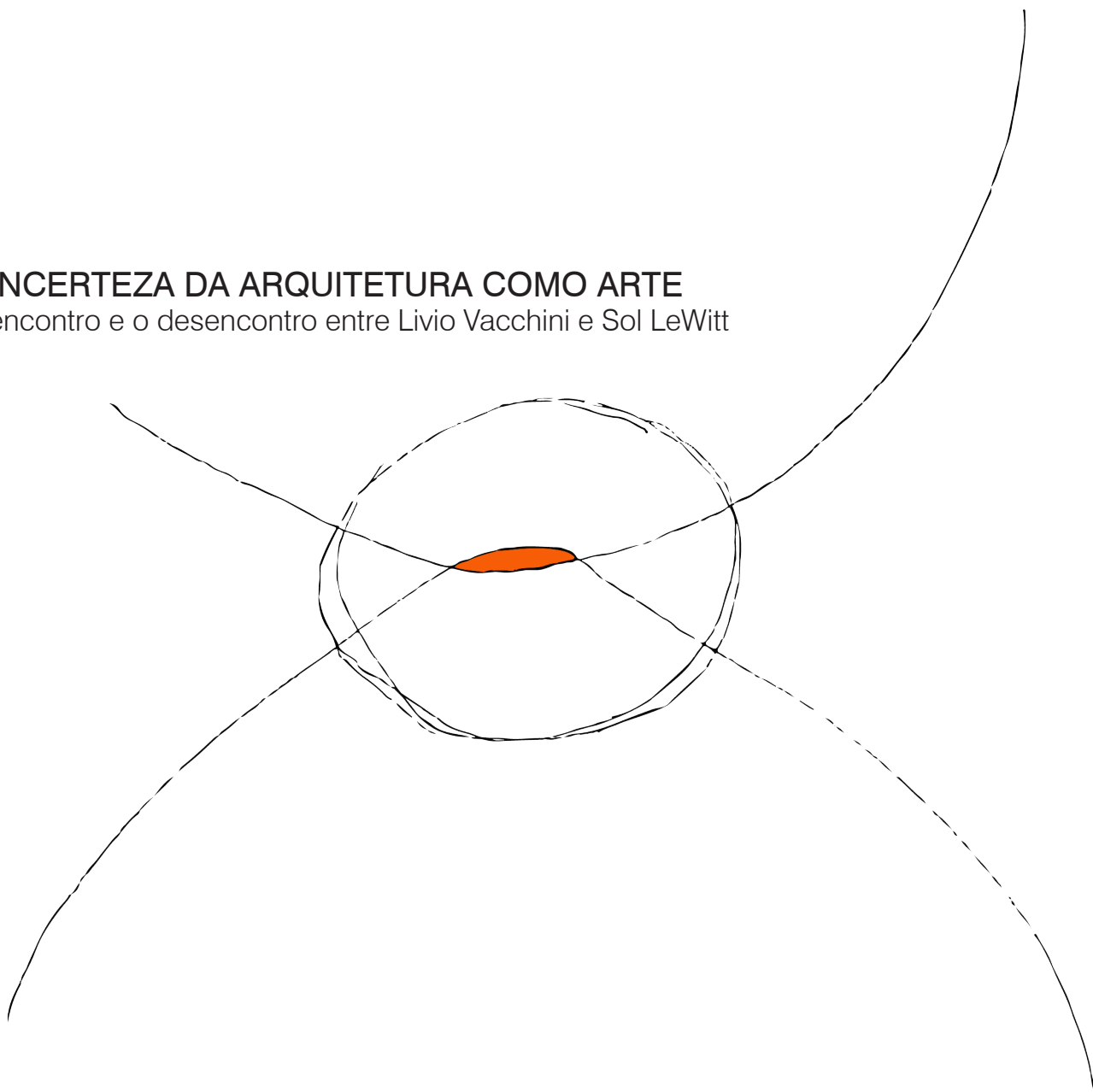
Beatriz Maria de Sousa Teixeira

FACULDADE DE ARQUITETURA



A INCERTEZA DA ARQUITETURA COMO ARTE

O encontro e o desencontro entre Livio Vacchini e Sol LeWitt



Beatriz Maria de Sousa Teixeira

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura apresentada à
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto com a orientação do
Professor Catedrático Rui Jorge Garcia Ramos

Porto, 2025

NOTA PRÉVIA

A presente dissertação está redigida ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, com exceção de citações que utilizem o Antigo Acordo Ortográfico. Todas as citações presentes ao longo da decorrência textual, originalmente em língua estrangeira, foram livremente traduzidas pela autora a fim de estabelecer uma continuidade de leitura.

No corpo de texto, as palavras a **Bold** evidenciam expressões necessárias para a construção do discurso da autora.

No corpo de texto, as palavras e os pequenos textos a cor de laranja referem-se a um diálogo paralelo da autora, por ter sentido necessidade de atribuir uma carácter mais pessoal e por, muitas vezes, sentir a insuficiência das palavras.

As páginas a cor de laranja têm o mesmo significado que as palavras e os textos a esta cor. É um discurso de mensagem importante, mas não é essencial para a compreensão do texto principal.

O discurso utilizado é de natureza híbrida. As imagens e os esquemas utilizados são muito explicativos do processo e do pensamento da autora. Estes não devem ser entendidos como um complemento ilustrativo da decorrência textual, mas como um discurso autónomo, também paralelo. Assim, e por ocuparem uma parte significativa, aconselha-se a visualização desta dissertação em formato *double page*.

As imagens apresentadas foram dimensionadas, cortadas e tratadas, sempre que tal se justificou e todos os esquemas, montagens e diagramas foram concebidos pela autora.

O documento está formatado com *bookmarks*, afim de tornar a leitura e a consulta digital mais eficientes.

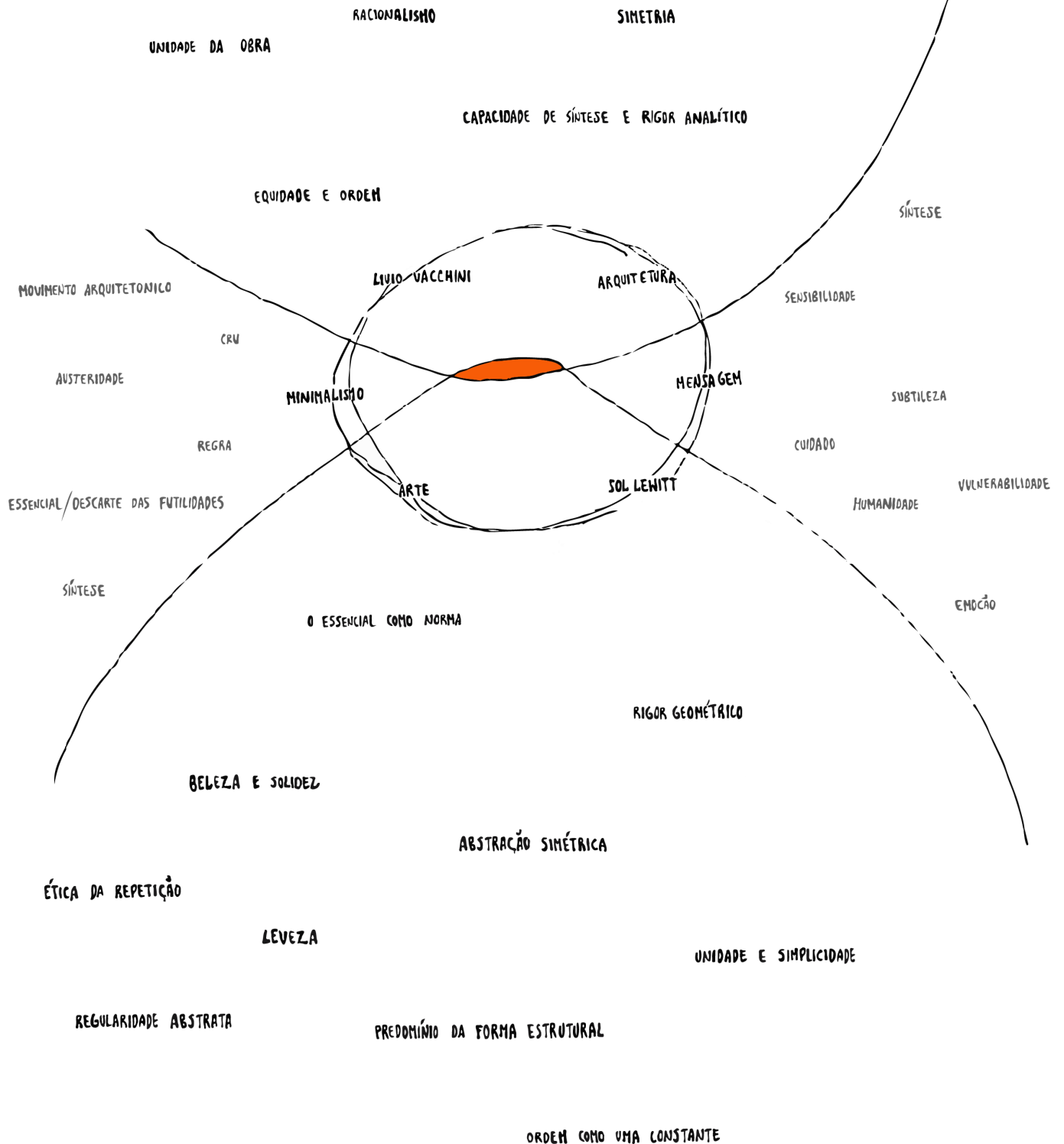
A introdução não segue a estrutura convencional. Esta não se encontra, na totalidade, condensada num único texto introdutório, mas encontra-se distribuída estrategicamente ao longo da dissertação: responde inicialmente às motivações, objeto, objetivo e metodologia e, posteriormente, de forma autónoma e no início de cada capítulo, responde à estrutura do trabalho, permitindo contextualizar o desenvolvimento e as intenções de cada capítulo à medida que estes se desenvolvem.

EQUILÍBRIO E PROPORÇÃO

TECTÓNICA E LEVEZA

RELAÇÃO ENTRE A RAZÃO E A BUSCA PELO BELO

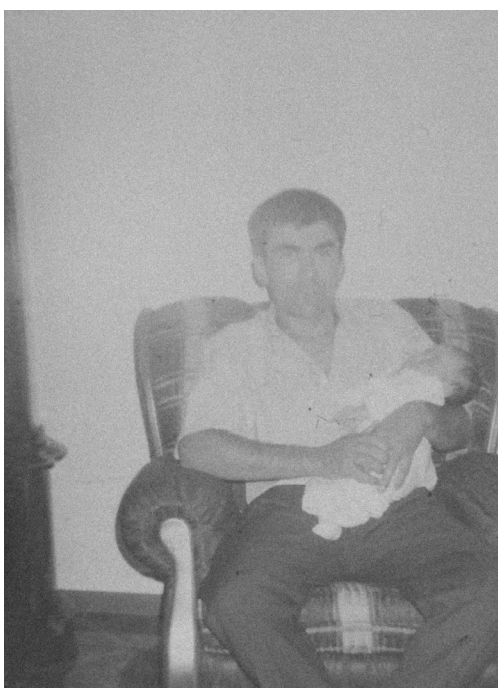
ENTRE O PENSAR E O FAZER E O INSTINTO E A RAZÃO



Interpretação do tema e organização das temáticas.
Esquema da autora.

AO MEU PAI,

que deixa um espaço desabitado para sempre, nos afetos dos que muito lhe quiseram.



O desencontro. Penafiel 2000.

Fotografia da autora.

AGRADECIMENTOS

um enorme bem-haja,

ao meu orientador, **Professor Rui Ramos**, que, desde o primeiro momento, abraçou o tema e acreditou num desfecho útil. O meu sincero agradecimento por todo o rigor da crítica, pela disponibilidade permanente, pelo cuidado e dedicação com que leu e comentou este trabalho nas suas várias fases, pelas questões com que me confrontou e pelas oportunidades proporcionadas – entre elas, a possibilidade de privar com um artista de excelência. Mas é, sobretudo, pela franqueza e autenticidade com que se expressa e se relaciona – traços distintivos da sua personalidade – que lhe presto o meu mais sincero reconhecimento. As palavras não chegam!

ao antigo Professor e artista plástico **Francisco Laranjo (Lamego, Portugal, 1955 - Porto, Portugal, 2022)**, pelo privilégio e oportunidade de ter aberto as portas do seu atelier para discutir um tema voluntariamente errante, na data de 26 de julho de 2022, dias antes de eu partir para Milão, em experiência de Erasmus. Agradeço a generosidade com que me recebeu, a serenidade e confiança que depositou nas minhas capacidades e a forma como valorizou o tema. Foi, este encontro, por meio de telas monumentais, dos imensos livros e da música de fundo enquanto falava de Itália e daquilo que não podia deixar de visitar, muito importante e fundamental – **para mim**.

à professora **Ágata Ribeiro**, responsável por ter escolhido o curso de arquitetura, pela possibilidade de partilhar as inquietações e dúvidas sobre no terreno fértil da arquitetura como arte que é.

às instituições académicas nas quais fui discente – *Faculdade de arquitetura da Universidade do Porto e Politecnico di Milano* – pelas amizades, pelos desafios que impulsionaram o meu crescimento pessoal, académico e profissional e pelas incomparáveis oportunidades.

ao atelier **MCF a&a**, no qual fui colaboradora aquando desta investigação, por introduzir o verdadeiro sentido e responsabilidade do ofício de arquitetura e por contribuir para o crescimento do meu pensamento e disciplina.

ao **Studio di Architettura Vacchini**, pela amabilidade com que me cederam os elementos gráficos dos projetos selecionados como exemplos-síntese.

ao meu avô Torres, por ser a minha maior inspiração e por me mostrar que a calma e o juízo funcionam como antídoto para as inquietações interiores.

ao meu irmão, por transformar os devaneios em convicções e por me fazer refletir nos seus silêncios.

à minha mãe, alicerce dos meus sonhos, por nunca se levar demasiado a sério e por me mostrar que a humildade, o respeito e a educação são as melhores ferramentas para trabalhar e viver.

aos meus sobrinhos, por me incentivarem, inconscientemente e todos os dias, a ser uma melhor versão de mim mesma.

ao resto da minha família, aos tios vizinhos, – Nazaré e António, Fátima e Manuel – à Daniela e aos meus primos que me viram crescer, por me saberem ver, pela indiscutível disponibilidade e pela inegável confiança de que faria desta ambiguidade um trabalho incrível.

à Tuxa, a minha conterrânea abençoada, por sempre despertar o melhor de mim e por partilhar todos os brindes comigo. *Tchim!*

à Guida e à Arturito, as minhas cores complementares, por me acolherem nos dias tempestuosos e por me aturarem nos dias de bonança.

à Flávia e à Rita, pela presença e apoio constantes.

a todos os meus amigos e coleguinhas, ainda que não enumerados, pelas loucuras, pelos sorrisos e pelas discussões. Nunca esquecerei!

e, finalmente, aos demais que se encontraram comigo neste percurso e que partilharam a sua arte.



O encontro. Atelier de Francisco Laranjo, Porto 2022.

Fotografia da autora.

RESUMO

A presente dissertação é de caráter teórico.

Através de um percurso estruturado em três momentos – ambiguidade(s), reflexão e matéria – são concebidas investigações sobre a natureza da arquitetura e da arte e são analisados *alicates temáticos* entre estas disciplinas, (**temas**) sustentados pelo arquiteto Livio Vacchini (Locarno, Suíça, 1933 - Basileia, Suíça, 2007) e pelo artista Sol LeWitt (Hartford, EUA, 1928 - Nova Iorque, EUA, 2007).

Assim, desenvolve-se uma reflexão e investigação em torno do domínio ar(**te**)quitetónico, indagando-se sobre o papel e o poder da arte na criação e produção arquitetónica. Para tal, são efetuadas construções mentais (**e pessoais**), apoiadas em fundamentos teóricos diversificados, que incidem sobre a natureza da arte e da arquitetura, sobre os percursos e produções dos autores em estudo e sobre as inter-relações dos universos criativos.

A concretização final desta exploração gradual (**do geral para o particular**), a matéria, culmina na difusão e análise de três exemplos-síntese – projetos do arquiteto com obras do artista – e dos *alicates temáticos* desses exemplos, constituindo-se estes fruto cumulativo do percurso reflexivo e investigativo teórico e prova de que a arquitetura pode ser vista além de ser olhada e ser, também, de facto, arte.

ABSTRACT

This is a theoretical dissertation.

Through a course structured in three moments - ambiguity(s), reflection and matter - investigations are conceived on the nature of architecture and art and *thematic pliers* between these disciplines are analysed, (themes) supported by the architect Livio Vacchini (Locarno, Suíça, 1933 - Basileia, Suíça, 2007) and the artist Sol LeWitt (Hartford, EUA, 1928 - Nova Iorque, EUA, 2007).

Thus, a reflection and investigation on the ar(t)chitectural domain is developed, questioning about the role and power of art in architectural creation and production. To this effect, mental (and personal) constructions are formed, supported by diverse theoretical fundamentals, focusing on the nature of art and architecture, on the trajectories and productions of the authors under study and on the interrelationships of the creative universes.

The final realization of this gradual exploration (from the general to the particular), the matter, culminates in the diffusion and analysis of three examples-synthesis - projects by the architect alongside works by the artist - and the *thematic pliers* of these examples, which are the cumulative fruit of the reflective and theoretical investigative journey and prove that architecture can be seen as looked at and that it is art in itself.

ÍNDICE

08	agradecimentos
12	resumo
13	abstract
16	00. INTRODUÇÃO consciencializar e preparar
18	01. AMBIGUIDADE(S) 01.1 da arte 01.2 da arquitetura
70	02. REFLEXÃO 02.1 sobre Sol LeWitt 02.2 sobre Livio Vachini
106	03. MATÉRIA 03.1 <i>Casa Vacchini Costa</i> 03.2 <i>Bands of Color</i> 03.3 <i>Palestra</i> 03.4 <i>Fifteen Vertical Parts</i> 03.5 <i>La Ferriera</i> 03.6 <i>Nine-part Modular Cube</i>
158	04. CONCLUSÃO avaliar e refletir
166	referências bibliográficas

00. INTRODUÇÃO

A presente dissertação surge da motivação pessoal de compreender a relação (ambígua) entre arte e arquitetura.⁰¹ Uma paixão antiga: as artes.

Nesse sentido, a experiência de Erasmus foi extremamente enriquecedora. A escolha de Itália como destino foi orientada pelo tema já definido da dissertação. As viagens e o contacto direto com obras e contextos artísticos foram fundamentais para o amadurecimento do meu pensamento crítico – uma oportunidade irrepetível. Por isso, várias fotografias da minha autoria, relativas a essa experiência, foram incluídas na presente dissertação.

Pelo mistério.⁰² Pela curiosidade de decodificar o (ambíguo) significado destas disciplinas e de compreender se e quais processos artísticos são transportados para a disciplina de arquitetura. Será a arquitetura uma arte? Ou apenas uma prática útil? Ou as duas?

Partindo desta(s) premissa(s), desenvolve-se uma investigação sobre o poder da arte (estatuto artístico) na arquitetura, identificando pontos de encontro e de desencontro – *alicates temáticos* – entre os processos criativos e explorando os limites (muito ténues e férteis) de ambas as práticas. Importa sublinhar que esta dissertação pretende, também e consequentemente, alimentar (e estimular) o debate e manter viva a reflexão sobre o cruzamento e a inter-relação entre arte e arquitetura. Por isso, recusa-se reducionismo e simplificações que comprometam a complexidade do tema e assume-se uma postura aberta, interrogativa e conscientemente inacabada.

Estas questões (e outras) serão estudadas através de uma abordagem teórica inicial, ao (recordar e) interpretar as noções de arte e de arquitetura, desde os princípios clássicos, passando pelas mutações consecutivas dos conceitos e ao investigar e explorar os percursos dos autores. Posteriormente, ainda através de uma abordagem teórica, porém complementada por casos práticos (obras do arquiteto e do artista), procede-se a uma

⁰¹ Sempre que penso nesta temática, há algo muito interessante, a incerteza e a certeza derrota.

⁰² Este mistério é muito importante. Talvez seja esse mistério que me atrai. Talvez se o conseguisse racionalizar, o meu encanto pelo mundo das artes se dissipasse.

análise e investigação de três exemplos-síntese do arquiteto Livio Vacchini e do artista Sol LeWitt, de forma a identificar os *alicates temáticos*, (estudo) sempre baseado no *princípio da incerteza*.⁰³ No fundo, “(...) um processo de descoberta que só terá a ganhar se for fundado num quadro de incerteza (de variabilidade).”⁰⁴

É fundamental reconhecer a natureza ambígua e incompleta desta investigação, porque as próprias disciplinas são muito complexas (principalmente quando falamos do campo da arte) e envolvem várias frentes, muitas perceções (diferentes) simultâneas e a bibliografia e os estudos sobre este tema são praticamente infinitos e muito diversos. E, claro, ainda há muito debate a ser feito sobre este tema e sobre os seus conceitos de forma autónoma, o que justifica, plenamente, que qualquer entendido sobre o assunto possa ler esta investigação e referir uma série de temas ou questões que não foram abordados. O que se propõe, por isso, é uma síntese sobre estas práticas.

Acredito, aliás, no valor pedagógico do erro, da falha e da incerteza. Agrade-me o falhar no sentido em que é importante como uma componente vital do processo de aprendizagem. Por isso, acredito firmemente que esta dissertação representa muito mais um insucesso do que um triunfo, e isso por diversas razões. Não só pela (minha) ainda limitada (pouca) maturidade, que pode ter influências nas decisões tomadas ao longo da pesquisa, mas também pela complexidade inerente ao tema, que apresenta desafios significativos que tornam a tarefa de chegar a uma conclusão satisfatória ainda mais difícil. No entanto, ainda que seja um insucesso, não poderia ser outro tema senão arte. É, para mim, menos uma coisa, é o meu sofá. Porque me proporciona serenidade e, assim, é o meu refúgio e o meu descanso, semelhante ao aconchego de um sofá confortável, onde me permito relaxar e perder-me a contemplar.

⁰³ Utilização do termo *princípio da incerteza* do *princípio da incerteza de Heisenberg* - um princípio fundamental da mecânica quântica. “A incerteza é o ecossistema mais frágil que existe no universo das ideias, importa por isso abrigá-las das falsas certezas, da falsa segurança.” - Cunha e Silva. Paulo. 1999. *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget. P. 103.

⁰⁴ Cunha e Silva. Paulo. 1999. *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget. P. 102.

01. AMBIGUIDADE(S)

Este capítulo tem como objetivo decifrar e interpretar a natureza (ambígua) de arte e de arquitetura, de estruturar e possibilitar uma compreensão clara e operativa destes domínios e das suas inter-relações, uma vez que nos interessa perceber se e como é que estas disciplinas se alimentam e se enriquecem mutuamente.

Não é objetivo deste capítulo, por conseguinte, adentrar definições.

Ainda que não seja objetivo deste capítulo, considero pertinente expor o impasse teórico, com o qual me deparei numa fase inicial desta investigação. Chegou até ser parte integrante deste capítulo, mas rapidamente revelou-se metodologicamente inadequada e incorreta, o que levou ao seu necessário abandono enquanto via de abordagem.

Porque é que precisaríamos de uma definição de arte? Não bastam alguns exemplos? Não sabemos, intuitivamente, distinguir o que é arte do que não é? Talvez não.

Como seres curiosos queremos saber o que é arte. Talvez uma definição nos ajudasse a compreender e a distinguir e talvez sentimos essa necessidade de definir este conceito porque a arte é uma das atividades humanas mais importantes e valorizadas, presente em praticamente todas as culturas. Portanto, se queremos compreender a natureza humana, não o iremos conseguir se não compreendermos uma parte importante da atividade humana, que é a atividade artística.

Mas qual é que é a dificuldade em dar uma definição de arte?

Arte é um conceito que se aplica a um vastíssimo conjunto de objetos e coisas criadas por seres humanos. E essas coisas, a que se aplica o conceito de arte, são tão distintas entre si, que nos perguntamos: o que é que há em comum em todas essas coisas para chamarmos a todas elas arte? E mesmo dentro das coisas a que aplicamos este conceito, nem todos são arte. Não estamos a falar de todas as pinturas, de todas as esculturas, de todos os edifícios, de todas as músicas, de todas as danças, de todos os poemas, de todos os filmes (até agora - as sete artes dos gregos), de todas as fotografias, de todas as tapeçarias,... e isto ainda acrescenta mais dificuldade ao problema. Porque é que umas são arte e outras não?

Tecnicamente uma definição obedece sempre ao mesmo esquema, quer se trate da definição do conceito de arte ou, por exemplo, do conceito de ave, que é: dizer quais é que são as características que todos os objetos a que esse conceito se aplica têm e as características que só os objetos a

que esse conceito se aplica têm.

No primeiro caso, trata-se das condições necessárias: das características que todos os objetos de arte têm que ter para ser arte. Se um dado objeto não tiver uma dessas características, uma dessas condições necessárias, então não é arte. Portanto, a condição necessária diz o que todos os objetos de arte têm que ter para serem arte. Aplica-se a todos as obras de arte, a todos os objetos de arte, mas pode a característica estar presente em todos os objetos de arte e noutras coisas que não são arte também. Por exemplo, no caso do conceito de ave, quando dizemos que ter asas é uma condição necessária para ser uma ave, estamos a dizer que todas as aves têm asas, mas não estamos a dizer que só as aves têm asas; outras coisas podem não ser aves e ter asas, por exemplo os mosquitos, os aviões, entre outros. Por isso é que precisamos doutro tipo de condição: a condição suficiente.

No segundo caso, trata-se das condições suficientes: das características que só os objetos de arte têm. Em continuação do mesmo exemplo, a condição suficiente diz respeito ao que só as aves têm, para que o conceito de aplique a todas as aves e só às aves e não a outras coisas que não são aves. É importante referir que as condições suficientes podem ser um conjunto das condições necessárias.

É isto que uma definição, chamada de definição explícita de um conceito, tem de apresentar: as condições necessárias e as condições suficientes.

No entanto, arte é ainda difícil de definir filosoficamente, não há ainda consenso – problema filosófico – impasse. Diz que é um problema filosófico porque o campo filosófico é, geralmente, as coisas que sobram, que não são solúveis. Pelas inúmeras tentativas em resolver este problema, essencialmente entre os anos 1950 e 2000, o resultado era sempre fracasso.

Há quem ache que o melhor é explicar a natureza da arte e não dar uma definição (filósofo contemporâneo Nick Zangwil). É mais esclarecedor, mais informativo e mais proveitoso. Eu concordo.

imitação



Cesta de frutas, c. 1597-1600
de Caravaggio
Óleo sobre tela, 67,5 x 54,5 cm
Milão, Pinacoteca Ambrosiana.

emoção



Tempestade de neve, 1842
de J. M. W. Turner
Óleo sobre tela, 91 x 122 cm
Grã Bretanha, Tate.

(auto)com



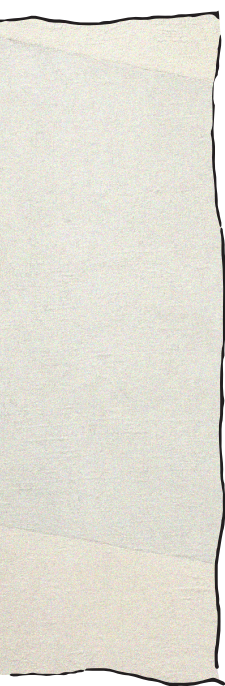
Quadrado branco sobre branco
de K. Malevich
Óleo sobre tela, 79,4 x 79,4 cm
Nova Iorque, Museum of Modern Art.

Considero mais útil explicar a natureza da arte: explorar as características, os efeitos, os contextos, os propósitos de arte, entre outros, dado a amplitude, subjetividade e dependência de tempo e espaço (depende e varia ao longo do tempo e da cultura). Com este intuito, apresento, neste esquema, algumas das minhas condições necessárias e suficientes para compreender a natureza deste conceito.

Trata-se de uma estrutura teórica que foi pensada e estruturada, através de esquemas/desenhos de pensamento, antes da redação do presente capítulo e, mais tarde, em conjunto com a mancha textual, colocada em prática.

Este esquema permitiu destacar algumas características para pensar sobre o conceito de arte e, em particular, para abordar e desenvolver (posteriormente) o tema desta dissertação: *A Incerteza da Arquitetura como Arte*.

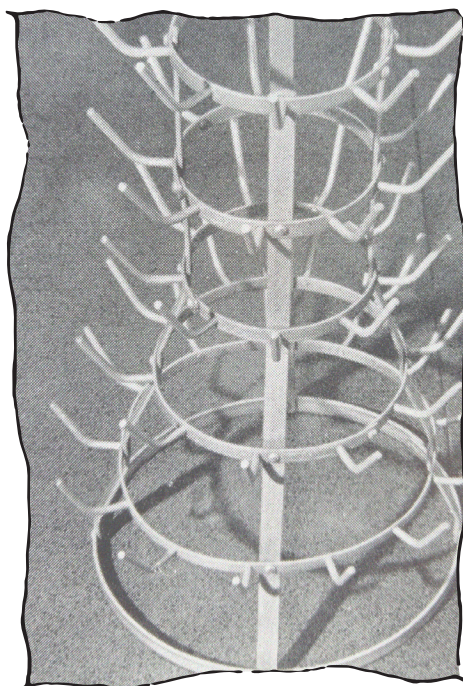
desenvolvimento



re fundo branco, 1918

79,4 cm
of Modern Art.

comunicação



O porta-garrafas, 1914

de M. Duchamp
Ferro galvanizado, 57 x 36,5 x 36,5 cm
A obra de arte não está em exposição.

reflexão



Uma e três cadeiras, 1965

de J. Kosuth
Cadeira dobrável de madeira, 82 x 37,8 x 53 cm
Painel fotográfico, 91,5 x 61,1 cm
Painel de texto, 61 x 76,2 cm
A obra de arte não está em exposição.

Interpretação gráfica da natureza da arte.

Esquema da autora.

01.1 da arte

Arte e cultura são dois termos (**conceitos**) intrincados, os mais difíceis de explicar e estruturar. São de muita complexidade face à diversidade de interpretações e à inerente subjetividade, fazendo com que uma definição unívoca e universal seja quase inatingível. Porque é que persistimos ao longo de gerações em gerações em criar arte? Em apreciar arte?

A etimologia⁰⁵ da palavra *arte* deriva do latim *ars*, *artis*, que significa maneira de ser ou de agir, habilidade (**natural ou adquirida**), conduta, ciência, talento, ofício. Atualmente (**segundo o dicionário português**) e resumidamente, este termo significa habilidade para a aplicação de conhecimento ou para a execução de uma ideia, técnica, ofício, aptidão, perícia, entre outros. Mas, o que é que torna algo arte e por que devemos valorizá-lo?

Este capítulo é a construção de uma trajetória ampla de reflexões sobre a ontologia⁰⁶ da arte, num tempo em que esta parece adormecida e desconectada com a sociedade, face à vastidão de novas expressões emergentes das novas tecnologias, de modos de pensar e face à total (**e descontrolada**) audácia dos artistas, característica adquirida pela liberdade desgovernada em fazer e valorizar arte.⁰⁷

A ontologia da arte (**obras de arte**) é um ramo da filosofia estética. A **inces-sante** procura pela sua essência, por uma definição deste conceito, é um dos debates mais complexos e intrigantes do século XX (**tópico de discussão regular e contínuo deste período de tempo**). Mas será uma abordagem objetiva e normativa a melhor a ser usada na estética e na arte?

Comummente, a arte é associada a conceitos como estética e imitação (mimese). Segundo esta teoria (**uma das/a mais antiga(s) relacionada(s) com arte**), a sua natureza está na reprodução fiel e objetiva da realidade, uma cópia mimética, um reflexo do palpável, um simulacro, uma repre-

⁰⁵ Etimologia é o estudo da origem, da formação e da evolução das palavras.

⁰⁶ Ontologia é o ramo da filosofia/metafísica que estuda o ser em si, as suas propriedades e os modos por que se manifesta.

⁰⁷ Esta é uma das questões cerne deste capítulo - a natureza da arte e a sua importância social. O que se pretende transmitir com a expressão "liberdade desgovernada" é que, atualmente, na contemporaneidade, tudo parece poder ser considerado arte, um problema sobretudo colocado pela arte moderna.

sentação do universo perceptível que tem o seu valor no quão fielmente produzir aquilo que imita.⁰⁸

“Para o Platão, a arte não existe; existem apenas artes, isto é saberes fundados na imitação de um modelo com a finalidade definida; e simulacros de arte, que imitam simples aparências.”⁰⁹

A estética, ainda que tenha surgido (destacado) posteriormente¹⁰, é um termo que outrora teria sido refletido e discutido por filósofos da antiguidade grega, nomeadamente Platão e Aristóteles.¹¹ Estes debateram-se sobre os fundamentos do belo. O primeiro associara o belo, o bem e a verdade como transcendentais; Aristóteles, por sua vez, afastara-se dessa noção de transcendência, uma vez que, para si, o ideal não poderia ser encontrado fora do Homem (imanente do Homem). Contudo, ambos associam o belo a noções como grandeza, ordem, harmonia, medida, proporções.

O prazer que acompanha a beleza, a estética, tem sido observado e desenvolvido desde a antiguidade clássica e a verdade é que somos, de alguma forma, afetados de forma aprazível pelo belo. Mas o termo belo diz mais sobre a pessoa que o usa (subjetividade).¹²

A visão comum de que o valor da arte reside somente no provocar um prazer estético e na imitação da natureza parece (ainda e muito) insuficiente e controverso para deter a sua totalidade. Como é que a beleza suporta os diversos tipos de distinções avaliativas? Se o valor da arte reside na capacidade de imitar a natureza, porque é que necessitamos de outras manifestações artísticas? Como música, literatura? Não bastaria a fotografia? Isso torna as outras manifestações obsoletas? Basta provocar prazer estético ou deve provocar reação no outro?¹³

“O desenho (com as suas disciplinas afins da anatomia, da perspectiva, da geometria e da proporção) estrutura a representação, (...), cujo grau de fidelidade deve assentar num compromisso conveniente entra a natureza, o ideal e a expressão, isto é, deve depender de uma escolha, significar um julgamento.

As grandes finalidades são comunicar, exprimir, instituir (...) no sentido do progresso moral, do Bem, do deleite (...).”¹⁴

08 Mimese (do grego *mimesis* - imitação) é um termo filosófico que defende a arte como imitação. Surgiu com Platão (Atenas (Grécia), 428/427 a.C. - Atenas (Grécia), 348/347 a.C.), filósofo e matemático do período clássico (da Grécia Antiga), que a defendeu conjuntamente com Aristóteles (Estagira (Grécia), 384 a.C. - Atenas (Grécia), 322 a.C.), filósofo e polímata (também da Grécia Antiga). Ambos viam na mimese o fundamento da arte (e o que outrora foi mencionado em corpo de texto).

09 Rancière, Jacques. 2010. *Estética e política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne. P. 22.

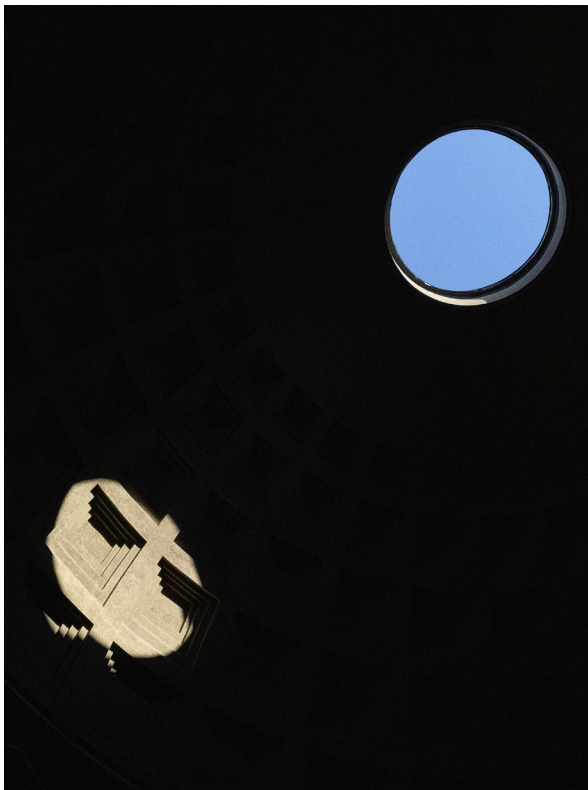
10 A estética, enquanto domínio do conhecimento, destaca-se no século XVIII. A sua fixação acompanha um estatuto que neste período se irá estender à arte.

11 A própria etimologia da palavra vem do grego *aisthesis*, que se pode traduzir por conhecimento sensível, sensação ou percepção.

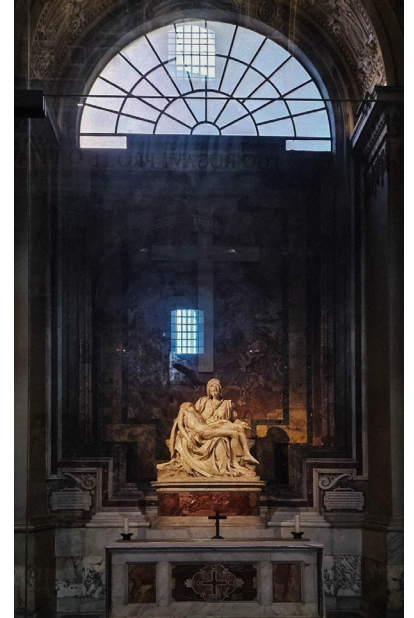
12 Esta é a visão incorporada no ditado popular “A beleza está nos olhos de quem a vê.”.

13 A imitação da natureza pode ser feita de várias formas, desde uma representação completa e fiel da natureza até a uma representação indireta e inconsciente (o exemplo da arte abstrata). No fundo, a base, a inspiração é quase sempre a natureza (seja qual for a parte dela). A única diferença é que na abstração esta sofre modificações, propositalmente, na sua produção.

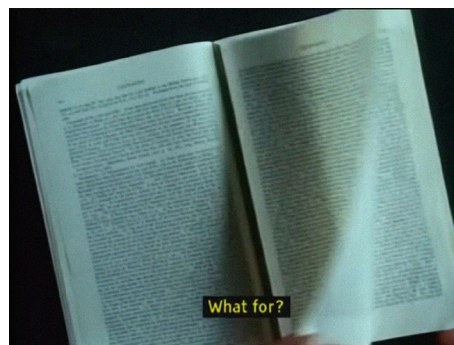
14 Sabino. Isabel. 2000. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: UL-FBA. P. 69.



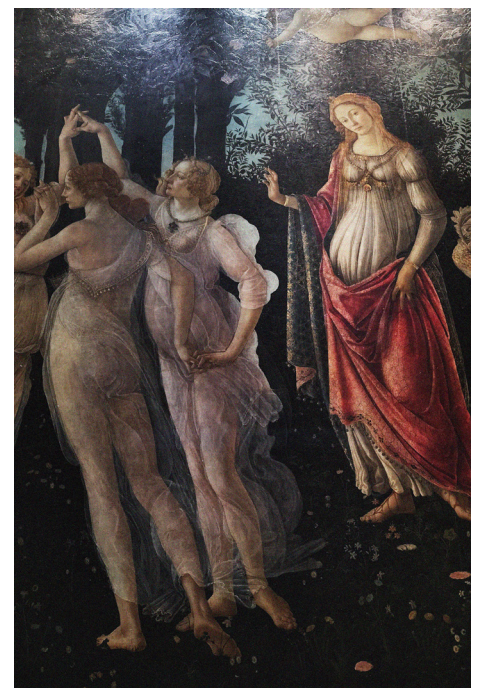
Pietà, 1499
de Michelangelo Buonarroti
Mármore, 174 x 195
Roma, Basílica de São Pedro.
Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



Panteão, 118-128
de Apolodoro de Damasco
Templo Romano, altura de 430 cm
Roma, Piazza della Rotonda.
Fotografias da autora, em experiência de Erasmus.



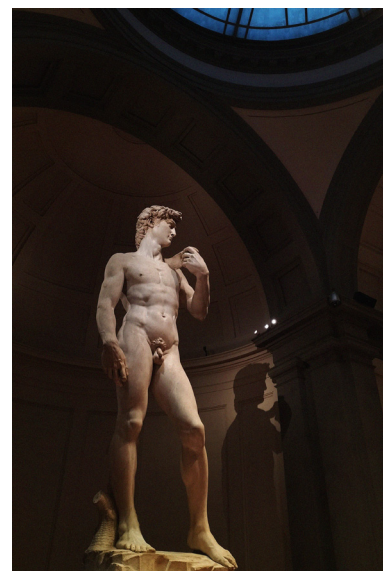
Série Ways of seeing, 1972
de John Berger
Episódio 1, minuto 8.49.
Fotografia retirada pela autora, obtida em: https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk&t=544s.



A Primavera, 1482
de Sandro Boticelli
Têmpera sobre madeira, 203 x 314 cm
Florença, Galleria degli Uffizi.
Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



A Anunciação, 1472 - 1475
de Leonardo da Vinci
Pintura a óleo, 98,4 x 217 cm
Florença, Galleria degli Uffizi.
Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



David, 1501-1504
de Michelangelo Buonarroti
Mármore, 517 x 199 cm
Florença, Academia de Belas Artes.
Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



O Nascimento de Vênus, 1486
de Sandro Botticelli
Têmpera sobre tela, 172,4 x 278,5 cm
Florença, Galleria degli Uffizi.
Fotografias da autora, em experiência de Erasmus.

A Deusa da beleza, Vênus, em cima da concha que a trouxe até à terra pelos ondas do mar. Esta obra representa o nascimento dos deuses. Representa a beleza, a estética. É retratada de forma elegante e com traços meigos, ilustrando a pureza da alma e da beleza clássica.

Com o surgimento do Romantismo¹⁵ a arte é associada a conceitos como individualidade e emoção. A inovação estética e a expressão de sentimentos são priorizados em relação à mera imitação da realidade e a arte arrecada uma dimensão espiritual nunca antes vista ou experienciada (expressivismo).

“O típico sentimento romântico caracterizado por uma certa fuga pela realidade está na origem dessa necessidade de libertação formal (...)”¹⁶

Segunda esta teoria¹⁷, o valor da arte (**e a sua essência**) reside na comunicação e evocação de emoções, na capacidade de alcançar o que é profundamente humano (**transcendência**), em ir além da estética e da habilidade técnica, em articular a melancolia e a experiência de estados emocionais extremos na produção de arte, na deformação da realidade, dando primazia à forma como a sentem (**vêm**), na intensidade.

Mas o apelo à emoção pode explicar o que é valioso e importante na arte?

“O efeito de uma obra de arte sobre a pessoa que o aprecia é uma experiência diferente em espécie de qualquer outra experiência não-artística. Ela pode provir de uma ou ser a combinação de várias emoções.”¹⁸

A emoção está no cerne deste movimento em diversas formas. Quer pelo talento em expressar o imaterial, quer pelo talento em compreendê-lo (**receptor**). O importante é expressar, do êxtase à tristeza, da euforia à angústia.

“O artista é uma pessoa que, lutando com as suas próprias emoções, as leva a um ponto em que podem ser expressas, não só a si próprio, mas também a outras pessoas.”¹⁹

Robin Collingwood (Lancashire, Inglaterra, 1889 – Cumbria, Inglaterra, 1943) defende, notoriamente, esta teoria (**e mais**). Defende a ideia de que a arte não é a simples representação e materialização de emoções existentes, mas é a clarificação das mesmas, ou seja, o processo (**para o próprio artista**) de entendimento e percepção dessas mesmas emoções.

De acordo com Collingwood, a emoção começa por ser uma experiência indefinida que é gradualmente identificada e refinada durante o processo de produção e criação da obra, até que seja possível reconhecê-la e compreendê-la (**com clareza e discernimento**) como emoção que é. Como se um processo de autodescoberta se falasse (**paralelismo**). Argumenta também que a atividade de sentir e a atividade de criar estão conectadas de forma condicional, oferecendo assim uma visão de arte profundamente

¹⁵ No final do século XVIII e princípio do século XIX afirmou-se um novo movimento artístico e cultural: o Romantismo. Reagiu contra a razão e o classicismo. Considera-se importante pois exaltou a liberdade de expressão, de sentir e de representar essencialmente isso. Este condenava a limitação até então imposta, opondo-se com clareza ao absolutismo e à sociedade tradicional.

¹⁶ Idem. P. 81.

¹⁷ Expressivismo é uma teoria intimamente ligada ao Romantismo. É a crença de que a arte é inspirada no sentimento e nas emoções, como outrora (em corpo de texto foi mencionado).

¹⁸ Eliot. T. S. 1997. “A tradição e o talento individual”. Em *Ensaios de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editores. P. 27.

¹⁹ Collingwood. Robin. 1938. *The principles of art*. Oxford: Clarendon Press. P. 39. (tradução da autora).

enraizada na experiência humana e na natureza da expressão, temas igualmente desenvolvidos no Romantismo.²⁰

A visão de arte como imitação + emoção continua (ainda e muito) insuficiente e impeditiva no esclarecimento do seu valor, por vários motivos.

Primeiro, a identificação emocional que se estabelece entre criador – obra – recetor é uma tarefa complexa e subjetiva, uma vez que cada experiência reflete as próprias percepções de cada pessoa (interveniente). Segundo, a ênfase excessiva na emoção pode obscurecer aquilo que confere à atividade artística o seu caráter distintivo e especial, a imaginação?²¹

Podemos, com esta teoria, perder a oportunidade de apreciar arte como uma forma de transformação, de autodescoberta, de inovação?

Esta teoria também levanta questões sobre as diversas expressões artísticas, uma vez que é fácil encontrar exemplos plausíveis de expressão emocional na literatura, na música, na pintura. Mas é plausível sugerir que obras de arquitetura expressam emoção?

A emoção é a **comunicação** dos nossos sentidos. O Romantismo, ainda que não estivesse desvinculado por completo da imitação (teoria outrora explicada), tinha a capacidade de transcendê-la, de subverter, de reinventar o mundo (académico) da artes. E nos movimentos artísticos que se sucederam há um “(...) afastamento progressivo da representação da realidade (desagregação do real) e [uma] valorização dos aspectos plásticos mais puros (...)”²², como um “(...) reflexo das emoções humanas.”²³

“Fica-se assim muito longe do olho único e estático do renascimento. O olhar torna-se [cada vez mais] móvel.”²⁴

Até então, torna-se evidente que o valor da arte (e a sua essência) reside, antes de tudo, no vínculo entre um objeto (artístico) e o mundo, como uma exteriorização (manifestação) intrínseca à natureza humana, como uma necessidade fisiológica. Uma necessidade vital. Só desta forma é que mantém a sua relevância e o seu impacto. Existirá arte isolada? Sem nunca ser contemplada?

“Se aceitarmos que arte significa o exercício de atividades como a edificação de templos e casas, a realização de pinturas e esculturas ou a tecelagem de padrões, nenhum povo existe no Mundo sem arte.”²⁵

²⁰ Este movimento é extremamente importante. Porque nos envolve, porque nos toca. Porque a emoção transcende da obra para o recetor e, assim, não só acolhe e envolve, mas também mostra e questiona.

²¹ Quando a atenção concentra-se exclusivamente no sentir, a arte pode correr o risco de perder a sua profundidade, o seu significado, uma vez que abandona a capacidade de inovar, de questionar, de refletir, de criar. O exemplo dado em corpo de texto, a imaginação, que transcende as limitações de qualquer emoção e que convida (tanto o recetor como o criador) a uma exploração mais ampla e profunda (subjetividade).

²² Sabino. Isabel. 2000. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: UL-FBA. P. 80.

²³ Idem. P. 84.

²⁴ Idem. Ibidem.

²⁵ Gombrich. Ernst Hans. 2006. *A História da Arte*. Londres: Público. P. 39.

Este vínculo, tão implícito, com o Homem e o Mundo confere à arte relevância cultural, histórica e social. Um espelho do mundo, mas, ao mesmo tempo, uma janela das nossas (e para novas) percepções, questionamentos e **interpretações**.

“Ao experimentar a arte, ocorre um intercâmbio peculiar; eu empresto as minhas emoções e associações ao espaço e o espaço empresta-me a sua aura, a qual incita e emancipa as minhas percepções e pensamentos.”²⁶



Série *Ways of seeing*, 1972

de John Berger

Episódio 2, minuto 2.53.

Imagem retirada pela autora, obtida em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7wi8jd7aC4&t=868s>.

No fundo, um espaço de confluência de interatividade humana, de emoções e de complexidade da (nossa) existência. (Talvez) Uma forma de comunicação entre o indivíduo e o mundo, como se de um diálogo íntimo se tratasse. Residirá o seu valor na materialização de ideias ou questões? E consequentemente, e posteriormente, na reflexão das mesmas? Residirá no diálogo ininterrupto entre indivíduo - objeto - indivíduo - objeto?



Terraço de Mortlake, 1827

de J. M. W. Turner

Óleo sobre tela, 92,1 x 122,2 cm

Washington, National Gallery of Art.

Imagem obtida em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.116.html>.

²⁶ Pallasmaa. Juhani. 2005. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons. P. 11. (tradução da autora).



O Caminhante sobre o mar de névoa, 1818

de Caspar David Friedrich

Pintura a óleo, 94,8 x 74,8 cm

Hamburgo, Kunsthalle de Hamburgo.

Imagem obtida em: https://media.posterlounge.com/img/products/750000/740777/740777_poster.jpg.

A pintura *O Caminhante sobre o mar de névoa* encarna a essência dos princípios da estética romântica. A personagem solitária, a paisagem, o nevoeiro denso, a reflexão profunda.

A luz difusa cria uma atmosfera melancólica e misteriosa. A imensidão da natureza sugere desamparo, insignificância humana, solidão. A reflexão e a quietude manifestam a procura por significado (da vida, talvez).

Captura a beleza, o sublime, a espiritualidade, a individualidade, a emoção, a exaltação da natureza.



Vento, Vapor e Velocidade - O Grande Caminho de Ferro do Oeste, 1844

de J. M. W. Turner

Óleo sobre tela, 121,8 x 91 cm

Londres, National Gallery.

Imagem obtida em: https://media.posterlounge.com/img/products/380000/374222/374222_poster.jpg.

SENTIDOS

“Todo o nosso ser no mundo é um modo de ser sensorial e corporal, e este sentido de ser constitui a base do conhecimento existencial.”²⁷

Relacionamo-nos com o mundo através dos nossos sentidos. A (nossa) **experiência** sensorial e a (nossa) capacidade interpretativa - faculdades percetivas, imaginativas e mnemónicas – permitem-nos conhecer a realidade circundante e construir a (nossa) visão da mesma. É algo único, mas universal.

Os cinco sentidos funcionam como recetores de estímulos, aos quais reagimos e geramos respostas emocionais e comportamentais. Acolhemos e processamos a informação proveniente do que nos rodeia. Cada som que ouvimos, cada textura que sentimos, cada cor que contemplamos, cada cheiro que inalamos ou gosto que saboreamos está associado a uma **experiência** singular e irrepetível, imbuída de sentimentos e emoções. A base da expressão humana.

Ainda antes de sabermos comunicar através de uma idioma (código linguístico), comunicamos através da expressão dos nossos sentidos e sentimentos. E mesmo depois de dominarmos essa forma de comunicação, continuamos a ter momentos em que esta não é suficiente para expressar ou explicar aquilo que sentimos ou o que queremos dizer.

“Mas há outro sentido em que o ver vem antes das palavras. Trata-se do ver que estabelece o nosso lugar no mundo envolvente.”²⁸

É (sempre) a nossa primeira interação com o que nos rodeia, seja a cidade, o objeto ou o outro. Por isso, pela imediatez e singularidade, torna-se um fenómeno crucial e importante sobre a arte (e nossa visão sobre esta). Como uma ponte entre o corpo e a obra.

Mas a essência da arte está no que vemos ou no que sentimos ao olhar?

27 Pallasmaa, Juhani. 1982. *The Thinking Hand: existential and embodied wisdom in architecture*. Reino Unido: John Wiley & Sons. P. 13. (tradução da autora).

28 Berger, John. 2018. *Modos de ver*. Lisboa: Antígona. P. 17.

O exemplo do ato de olhar; olhar a luz, a forma, a organização espacial; todos estes elementos convidam-nos a um diálogo íntimo com a obra. A um diálogo singular e irrepetível (ênfase no que foi mencionado anteriormente), pois, o sentido visual não é apenas a captura mecânica de imagens, mas a constante interação com a capacidade interpretativa. Por isso, ao revisitarmos uma obra, vemos sempre questões diferentes, vemos sempre substâncias distintas, vemos sempre mais. Ao descobrirmos novos significados, estamos a projetar as nossas próprias experiências e interpretações. Assim, em que medida o valor da arte é algo próprio? Ou será, esse valor, criado pela experiência de cada um? Mas, se ao considerarmos fruto da experiência de cada um, como é que pode a arte ser tão universal?

O exemplo prático da arte de fazer música: o sentido auditivo transcende o simples reconhecimento de sons; este capta emoção dos ritmos, das harmonias e das pausas (silêncios). Esta experiência permite ilustrar o poder transformador da arte (e da vida).

Será que o valor da arte reside na interpretação que fazemos dela? Se sim, a arte precisa de ser constantemente vista ou reinterpretada para ser valiosa, ou existe algo exclusivo nela?

PERCEÇÃO

IMAGINAÇÃO

MEMÓRIA

Tudo parece insuficiente para deter a essência da arte e compreender (onde está) o seu valor. Se aceitarmos que este depende do contexto cultural, histórico e experiencial em que é recebido, então, as (nossas) faculdades perceptivas, imaginativas e mnemónicas e as suas interligações desempenham um papel fundamental na compreensão desta problemática, tornando-a num saber subjetivo. Existe algum valor objetivo na arte? Poderemos definir critérios, como originalidade, habilidade técnica, entre outros, sem perder a dimensão subjetiva da experiência estética? Farão esses critérios sentido num campo tão vasto?

Talvez o seu valor esteja no **equilíbrio** entre o objetivo e o **subjetivo**. Não pode, a arte, ser a confluência dos dois conceitos? Será a tensão entre ambos o que lhe confere complexidade?

Há uma relação direta destes processos pessoais – sentidos; percepção, imaginação e memória – com a dificuldade (para não dizer impossibilidade) de reunir os critérios eficientes da arte.²⁹ De reunir um conjunto de condições necessárias e suficientes da arte. Não limitariam a liberdade artística e, ao mesmo tempo, a interpretação subjetiva?³⁰

Estes processos cognitivos explicam a subjetividade inerente à arte.

“O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.”³¹

Segundo Maurice Merleau-Ponty (Rochefort, França, 1908 – Paris, França, 1961), a **percepção** é um processo dinâmico e corpóreo (corpo como me-

29 Ou seja, as condições necessárias e suficientes; este tema foi outrora explicado no presente capítulo. PP 20 e 21.

30 Talvez sejam muitas perguntas para poucas respostas. Parece que estamos à procura pelos seus desafios, e não por tentar desvendá-los. Parece que estamos a reunir todas as problemáticas deste campo, mas, ao mesmo tempo, toda esta complexidade é também aquilo que a arte tem de mais bonito: a diversidade e riqueza de interpretações, a fascinante expressão humana. Com esta inerente à natureza, somos convidados a explorar dimensões profunda da nossa própria existência.

31 Merleau-Ponty, Maurice. 2015. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. P. 14.

diador de informação) que envolve o Homem e a realidade. Não se resume simplesmente à captação de informações através dos sentidos, mas à nossa interpretação e atribuição de significados dessas informações. Ou seja, “A percepção (...) é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.”³² Mas também “(...) pode considerar-se como a informação que é recebida pelos sentidos, processada no cérebro e armazenada na memória, levando a alguma forma de resposta física ou mental.”³³

Defende também que é um fenómeno mutável, de (re)descoberta contínua. Quando observamos uma obra, a nossa percepção é moldada pela forma como nos posicionamos, pelo caminho que os nossos olhos fazem e pelo modo como o nosso corpo reage ao espaço, à obra. Assim, o elemento artístico nunca se revela por inteiro no primeiro olhar³⁴ e transforma-se, continuamente, a cada observação e reelaboração mental. Tal fenómeno implica um processo contínuo (e potencialmente infinito) de construção e (ou) reconstrução (ver - pensar - construir e (ou) reconstrução).

“Sabemos que a construção de significados exige, quer do produtor quer do recetor, um olhar demorado (de consideração), uma experiência de ver pelo olhar.”³⁵

A imaginação e a memória estão intimamente ligadas à percepção e entre si.

Para Merleau-Ponty a imaginação não é apenas a capacidade de criar imagens mentais, não é um processo desvinculado da realidade, mas um prolongamento da percepção, que amplia e transforma o que outrora foi perceptível. Permite transcender a realidade e explorar e imaginar as possibilidades sugeridas por esta. Quando observamos uma obra, usamos a imaginação para expandir a superfície perceptível, permitindo-nos deambular entre o visível e o invisível, entre o consciente e o inconsciente.

E a memória, por sua vez, não se limita a ser uma faculdade mental que armazena informações do passado, mas um processo dinâmico que só funciona com a interação dos outros dois conceitos. Ao observarmos uma obra, a memória influencia (e condiciona) a forma como a vemos, face à nossa experiência vivida. O exemplo prático de uma pintura de paisagem, que, mediante a nossa memória, percepção e imaginação, pode evocar e relembrar lugares outrora visitados (condicionando o nosso valor sobre a obra), impregnando nesta um valor subjetivo e emocional. O exemplo também de uma peça musical que pode transportar-nos para momentos específicos, criando uma conexão com a experiência do presente e do passado vivenciado.³⁶

32 Idem. P. 6.

33 Ellis, Richard. e McClintock, Ann. 1993. *Teoría y práctica de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós. P. 18. (tradução da autora).

34 O olhar, algo que iremos falar posteriormente, exige do observador, do recetor, envolvimento.

35 Rodrigues, Fernando. 2011. *Educação do olhar*. Lisboa: Chiado Editora. P. 9.

36 O valor emocional é crucial na arte. Não sei se chega para deter o seu valor, mas é fundamental. Sem este elo, veríamos a arte (e tudo) com indiferença. E este vínculo, que tanto nos move e desafia, transforma um objeto, uma música, um texto e um espaço numa experiência significativa. Mas deverá, a arte, provocar mais do que emoção? Deve oferecer inovação, resistência aos limites da própria expressão humana e aos conceitos estabelecidos?

Assim, a “(...) percepção, a memória e a imaginação estão em interação constante (...)”³⁷, influenciando-se mutuamente na construção do olhar de cada um.

A memória filtra e controla a percepção e a imaginação que dela se desencadeia, como processos cognitivos, ligados (profundamente) à natureza humana, que conduzem as nossas experiências, dando significado ao que nos rodeia. Uma vez tão singulares, a forma como vemos arte é, essencialmente, subjetiva, embora não seja exclusivamente individual.

Conseguem atingir a forma como recebemos a informação proveniente da obra (percepção), como criamos a sua narrativa (imaginação) e como a armazenamos (memória), pois, “(...) no fim de contas, o que vemos não é a (pintura) [arte] no seu estado acabado (...). O que vemos é a (pintura) [arte] traduzida na nossa própria experiência.”³⁸

Existirá algum ponto em que as **experiências** individuais convergem para um entendimento comum da arte? E poderá o valor da arte depender tanto da **percepção** de cada um, que torna este conceito indefinível?³⁹

37 Pallasmaa, Juhani. 2005. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons. P. 67. (tradução da autora).

38 Manguel, Alberto. 2020. *Ler imagens: em que pensamos quando olhamos para arte*. Lisboa: Edições 70. PP. 28 e 29.

39 Ao reconhecer a importância destes processos no entendimento comum da arte (e da vida), desenvolvemos uma consciência e sensibilidade das subtilidades do mundo, assim como percebemos facilmente que não haverá (nunca) consenso, mas (sempre) discussão sobre o seu valor. Mas talvez seja exatamente isso que enriquece o tema.



Esta montagem/esquema, realizado posteriormente, ao corpo de texto associado, pretende demonstrar (uma vez que é difícil fazê-lo inteiramente e unicamente por palavras) (a minha percepção sobre) os conceitos aqui investigados.

É uma montagem que tem por base a pintura *A Clarividência* (1936), de René Magritte. Nesta o artista representa-se a pintar uma ave a partir de um ovo, gesto que simboliza a intuição visionária e a capacidade da arte transcender a aparência imediata da realidade para aceder ao seu potencial oculto (primeira sequência/imagem).

Há uma inspiração na capa do livro *Teoría y práctica de la comunicación humana* (1993), de Richard Ellis e Ann McClintock.

***A Clarividência*, 1936**
de René Magritte
Óleo sobre tela, 54,5 x 65,5 cm
Coleção privada.

Imagem obtida em: <https://www.wikiart.org/pt/rene-magritte/clairvoyance-self-portrait-1936>.

Interpretação gráfica sobre os conceitos: percepção, imaginação e memória.
Montagem da autora.

Posteriormente ao Romantismo, desenvolve-se “(...) a ideia de arte como linguagem específica, visualidade pura, libertando a forma da psicologia e da história, e enaltecendo o papel das faculdades percetivas.”⁴⁰

Expandem-se a uma avaliação (mais) espiritual, uma avaliação interior e é agora associada a conceitos como síntese e (auto)conhecimento. Ainda que possa representar algo figurativo, há uma procura pela depuração das formas, pela racionalização – intelectual e científica – e, ao mesmo tempo, por expressar uma necessidade interior – Abstracionismo.⁴¹

“A obra de arte oferece a contemplação de uma ideia verdadeira, que não apenas agrada, mas suscita um estado intelectual e espiritual superior.”⁴²

Georg W. F. Hegel (Estugarda, Alemanha, 1770 – Berlim, Alemanha, 1831), defende a teoria de que o valor da arte não reside na imitação da natureza (imitação), nem na expressão estética (emoção), mas na forma de conhecimento, como uma expressão tangível da verdade espiritual e como forma de explorar a essência humana e o espírito absoluto.

Mas se a arte representa uma verdade espiritual, o que é que a distingue das outras áreas, como a filosofia ou a ciência?

De acordo com Hegel, a arte (ou as belas-artistas) é distinguida em cinco matérias: música, pintura, escultura, poesia e arquitetura. Esta repartição reflete a (sua) convicção de que a arte explora diferentes vertentes da realidade e da experiência humana. A poesia, por exemplo, era considerada como a mais nobre das artes, pela capacidade de expressar ideias diretas e abstratas e, em contrapartida, a arquitetura, era a mais material, pelo vínculo ao real, à estrutura física do mundo.

Ao contrário das disciplinas mais objetivas (filosofia, ciência, matemática, entre outros) a arte não se limita a explicações empíricas e racionalizações, mas proporciona experiência sensível que é, em si, expressão da verdade (espiritual). “Esta ideia de um sensível (...), sede de um pensamento (...), é o cerne invariável das identificações da arte (...).”⁴³

“(...) as práticas artísticas não são “uma exceção” quando comparadas com outras práticas. Elas representam e reconfiguram a partilha dessas actividades.”⁴⁴

É através do Abstracionismo Geométrico ⁴⁵ que a síntese e o (auto)conhe-

40 Sabino. Isabel. 2000. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: UL-FBA. P. 85.

41 Foram, propositadamente, face a uma melhor compreensão do tema desta dissertação, suprimidos vários movimentos artísticos. Passamos agora para o Abstracionismo na arte, emergente no início do século XX, mais propriamente na Alemanha. Este movimento artístico elimina, aparentemente, qualquer relação com a realidade. Foi influenciado e desenvolveu-se a partir do Cubismo e do Futurismo, movimentos artísticos vanguardistas.

42 Hegel. G. W. F.. 1972. *Estética* (volume III). Lisboa: Guimarães. P. 17.

43 Rancière. Jacques. 2010. *Estética e política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne. P. 24.

44 Idem. P. 53.

45 O Abstracionismo Geométrico caracteriza-se pela subjetividade, pela depuração das formas e da organização, pela intencionalidade, pela geometria, pela síntese.

cimento emergem na arte.

A síntese revela-se na redução das formas ao essencial, na utilização de apenas matéria primária, retirando a realidade e o figurativo das suas representações. Este processo de depuração tem como objetivo alcançar uma essência estética que transcende o mundo empírico (**levando à expressão de ideias universais**). O (**auto**)conhecimento, por sua vez, manifesta-se na contemplação dessas composições equilibradas e harmoniosas. Esta experiência estética permite-nos desconstruir a nossa percepção quotidiana e ajuda-nos a refinar o nosso olhar (**para verdades universais, face à objetividade e atemporalidade**). Ressoam, assim, estas condicionantes, no recetor a um nível (**ou dimensão**) (**mais**) profundo, (**mais**) espiritual.

Esta linguagem de precisão suprema e de subjetividade oferece uma forma ímpar de (**auto**)conhecimento, pois convida o recetor a transcender o visível, a superfície material e esta experiência estética torna-se numa prática introspetiva e reflexiva.

Hegel argumenta que, embora as obras possam proporcionar prazer estético, ao serem admiradas pela sua beleza e harmonia e ao cativarem pela emoção que transmitem, essas qualidades não capturam a seu verdadeiro impacto, o seu valor. Este reside na capacidade de ampliar a nossa compreensão sobre o mundo e sobre nós mesmos; de oferecer novas perspetivas, novos questionamentos, de iluminar aspetos ocultos da natureza humana.

Como é que a arte ilumina aspetos ocultos da condição humana? Será esta um espelho mais fiel e próximo das nossas emoções e conflitos internos?

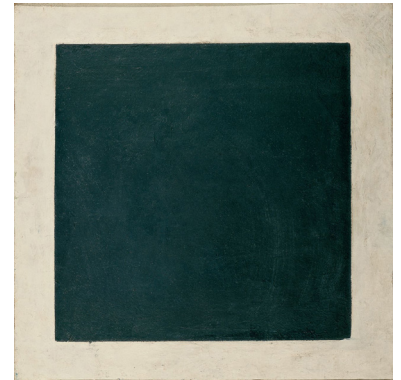
“Do mesmo modo, quando lemos no Velho Testamento: “Deus quebra-lhes os dentes na boca, esmaga, Senhor, os molares de leão!”, logo se reconhece que se não trata, falando propriamente, de dentes e de molares do leão, pois, são, essas, imagens que não devem ser interpretadas à letra mas consideradas na sua significação.”⁴⁶

Ao adjetivarmos arte como iluminadora estamos a reconhecer (**inconscientemente**) o seu valor. É ao explorar temas como identidade, afeto, existência, que esta ilumina áreas do pensamento que são, normalmente, inacessíveis pelos meios tradicionais de conhecimento (**filosofia, ciência, matemática, entre outros**).

No fundo, é a capacidade de sintetizar (**e materializar**) emoções e intelecto. É sensibilidade, empatia, abertura e disponibilidade para novos modos de ver, caracterizando-se, assim, pelo subjetivo, pelo íntimo.

Mas quais os limites dessa síntese? Poderá a arte captar toda a complexidade humana ou ficará algo aquém do seu (**nosso**) alcance?

A visão de arte como imitação + emoção + (**auto**)conhecimento continua



Quadrado negro sobre fundo branco, 1915

de K. Malevich
Óleo sobre tela, 79,5 x 79,5 cm
Moscou, Galeria Tretyakov.

Imagem obtida em: https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square#/media/File:Malevich,_Kazimir_Severinovich_-_Black_Square.jpg.

A pintura **Quadrado negro sobre fundo branco** propõe a experiência de cheios e vazios. Assim, permite ao recetor refletir sobre a própria condição de ser ou não ser, ou onde ser.

Estas obras iniciaram o movimento artístico Suprematismo, que deriva da palavra russa *Supremus*, que se traduz como superior, aperfeiçoado.

⁴⁶ Hegel, G. W. F., 1972. *Estética* (volume III). Lisboa: Guimarães. P. 22.

(ainda) insuficiente no entendimento completo do seu valor.

O exemplo prático da música; Pode a música absoluta – aquela que é desprovida de palavras – iluminar a experiência humana? E se não puder, é-lhe conferido um valor inferior às outras artes, por ser valorizada apenas pelo prazer e expressão emocional? E quanto ao exemplo da arquitetura; A construção de um templo, casa ou palácio pode ser vista como algo que podemos aprender sobre a condição humana? E além disso, é realmente necessário justificar o seu valor em termos cognitivos, quanto esta tem, claramente, outro valor, o da utilidade? (Todas as questões são importantes. Para desvendar e desconstruir as camadas, para explorar um maior entendimento desta vasta disciplina, para revelar as tensões e controvérsias deste tema, para nos desafiar a perceber se o valor da arte é um fenómeno cultural e humano.)



Desenho habitado, 1975
de Helena Almeida
Impressão gelatina e prata sobre papel
de revelação baritado, tinta, fio de crina,
51 x 68 cm
Lisboa, Fundação EDP.
Imagem obtida em: <https://eumociano.pt/obras/desenho-habitado/>.

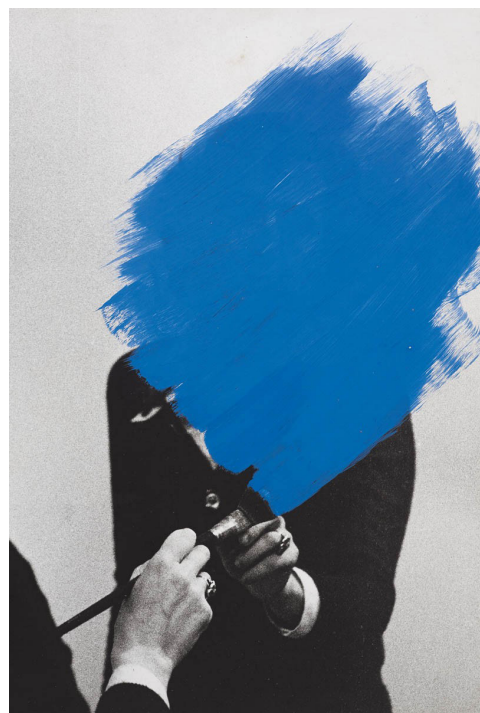
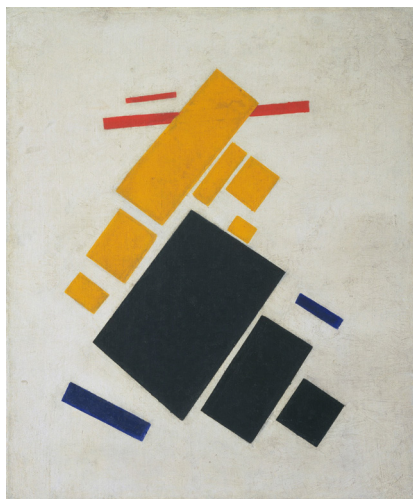
Não terá, a arte, também o seu valor se apenas nos emocionar, provocar ou transmitir algo? “(...) o ênfase no gesto, no toque, na materialidade da (pintura) [arte], na sua sensualidade.”⁴⁷

Neste contexto histórico, há uma procura por algo mais. Há uma procura pela novidade na arte e pelo tema da (auto)descoberta associado. Esta procura não se centra para o resultado final da obra, mas para o processo até esse resultado; para sentir o *tornar-se*, como uma expansão da alma, “(...) como expressão da necessidade interior.”⁴⁸

“Em realidade o artista não procura nem o Belo, nem o Sublime, nem o Real, nem qualquer outra finalidade estética; ele realiza-se simplesmente.”⁴⁹

Pintura habitada, 1975
de Helena Almeida
Fotografia e tinta
Porto, Fundação de Serralves.
Imagem obtida em: <https://www.moma.org/collection/works/79269?locale=en>.

Composição suprematista: avião a voar, 1915
de K. Malevich
Óleo sobre tela, 58 x 48 cm
Nova Iorque, MoMA.
Imagem obtida em: <https://www.moma.org/collection/works/79269?locale=en>.



⁴⁷ Sabino, Isabel. 2000. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: UL-FBA. PP. 81 e 82.

⁴⁸ Idem. P. 87.

⁴⁹ Salazar, Abel. 2003. *Que é arte?*. Porto: Campo das letras. P. 79.



Fotografia de Helena Almeida no seu atelier, s.d.

Imagem obtida em: <https://eumocano.pt/artistas/helena-almeida/>.

MODOS DE VER

“Ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. (...) e infinitas não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade de personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu **modo de ver**, de pensar, de ser.”⁵⁰

O modo de ver é um prodígio. Antes das palavras, somos já seres visuais – e ver, ao contrário da percepção comum, é muito mais do que um ato mecânico e automático. É um gesto pleno⁵¹ de consciência: envolve introspeção, reflexão, e ativa processos cognitivos que conectam a percepção visual ao entendimento emocional e intelectual de cada um.

Mas há uma diferença entre ver⁵² e olhar.⁵³ Já “(...) na utilização habitual dos verbos ver e olhar, de imediato encontramos diferenças substanciais. O ver e o olhar configuram, na sua oposição, distintos campos de significação: de facto, não é o mesmo dizer que vimos alguém ou alguma coisa ou que os olhamos.”⁵⁴

Na percepção comum, é frequente a utilização indiferenciada destes dois termos, como se se tratasse de sinónimos. No entanto, há uma diferença significativa entre ambos; e há também um impasse semântico (e talvez filosófico), decorrente do uso invertido que, por vezes, se faz dos seus significados.⁵⁵

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”⁵⁶ - aqui constrói-se uma escala de consciência visual, em que o olhar é apenas o ponto de partida. Ver,

50 Eco. Umberto. 2000. *A definição de arte*. Lisboa: Edições 70. PP. 30 e 31.

51 Aqui, o uso da palavra “pleno” reforça a ideia de totalidade e intensidade. Significa que o gesto está inteiramente imbuído de consciência: há intencionalidade, análise, presença emocional e cognitiva.

52 Ver - do Latim videre - é o ato de perceber ou conhecer por meio dos olhos; possuir ou exercer o sentido da vista; assistir; presenciar; visitar; percorrer; examinar; reparar; notar; ponderar; deduzir; pervers; divisar.

53 Olhar - do Latim adocular (ad + oculare) - significa dirigir a vista; fazer por ver; estar voltado; encarar, considerar.

54 Rodrigues. Fernando. 2011. *Educação do olhar*. Lisboa: Chiado Editora. P. 22.

55 Há quem faça a associação contrária. Há quem associe o olhar à atenção; o ver ao automático.

56 Saramago. José. 2015. *Ensaio sobre a Cegueira*. Porto: Porto Editora. P. 3.

por sua vez, requer intenção. Reparar exige ainda mais. E é precisamente este significado que é adotado – e não o inverso – neste discurso, e em obras como *Saber Ver a Arquitetura* (2002, de Bruno Zevi) e *Modos de Ver* (2018, de John Berger).

Os artistas são (geralmente) seres muito visuais. Possuem (ou desenvolvem) um modo de ver extremamente atento, cuidadoso e muito aguçado/sensível às subtilezas que passam despercebidas aos olhos comuns. Ao contrário do olhar comum e vulgar, que tende a limitar-se a um registo funcional e pragmático da realidade, os artistas (ou os seres sensíveis) estão mais predispostos a exercitar a percepção de forma ampliada, a dar importância ao banal, ao ordinário e a ir além das aparências físicas e das suas funcionalidades, vendo o que normalmente passa despercebido.

Poderá este modo de ver, atento ao ordinário, ser uma fonte de conhecimento único sobre a realidade?

Esta sensibilidade torna-os mais recetivos (ao mundo), e, assim, conseguem extrair o insólito, o sublime, o excecional do que é, normalmente, vulgarizado. É um modo de ver que questiona, que reconfigura a realidade, que revela a beleza oculta que, face à distração e descuidado, raramente conseguimos contemplar. No fundo, é um modo de ver que (re)cria.

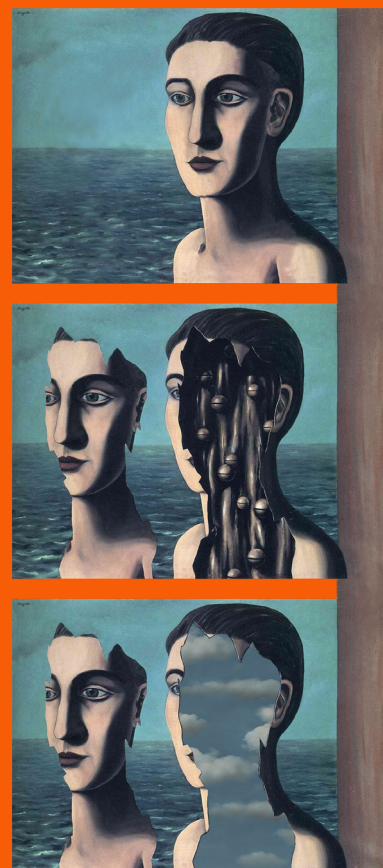
“Nunca nos limitamos a olhar para uma coisa: estamos sempre a olhar para a relação entre as coisas e nós mesmos.”⁵⁷

Ver é, portanto, um ato plural. É um olhar com a mente, com o coração, com o corpo; é integrar todos os sentidos. É a capacidade de transformar o ordinário em extraordinário, de encontrar a beleza na simplicidade. É como um convite a (re)apreciar o familiar e a (re)descobrir novas dimensões (estéticas ou não).

“A atenção (...) dignifica todo o ser ou objeto que se encontra diante dele.”⁵⁸

Na arte, ver é o ponto inicial da interação entre obra e observador. Como um portal em que cada um acessa as camadas de significado. Este ato permite que a arte seja continuamente descoberta/reinterpretada, permite que cada observador encontre a singularidade na obra, que encontre algo único em cada visita à mesma obra. A interpretação transforma-se com o tempo, com espaço, com as experiências acumuladas, o que torna o(s) modo(s) de ver numa **experiência** singular e em constante evolução. É uma forma de percepção que exige atenção e disponibilidade; «**a vista não basta, é preciso reflexão**».»⁵⁹. É a confluência dos sentidos.

Ver implica uma modificação daquilo que está a ser observado. O ver, ao incidir sobre a obra, altera-a simbolicamente, revelando que as (várias) percepções são, também, uma criação/construção pessoal.



Esta montagem/esquema, realizado posteriormente, ao corpo de texto associado, pretende demonstrar (uma vez que é difícil fazê-lo inteiramente e unicamente por palavras) (a minha percepção sobre) os conceitos aqui investigados.

É uma montagem que tem por base a pintura *O duplo segredo* (1927), de René Magritte. Constitui um convite à leitura além do visível.

Neste interpretação gráfica, acentua-se a distinção entre o olhar automático e o ver mais profundo, mais atento e interpretativo. Por isso, é também uma metáfora dos modos de ver - entendido aqui como no processo ativo e não passivo (olhar).

O duplo segredo, 1927

de René Magritte

Óleo sobre tela, 11,4 x 16,2 cm

Coleção privada.

Imagem obtida em: <https://www.wikiart.org/pt/rene-magritte/the-double-secret-1927>.

Interpretação gráfica sobre os modos de ver: na primeira imagem, o olhar; nas seguintes, o ver.

Montagem da autora.

⁵⁷ Berger, John. 2018. *Modos de ver*. Lisboa: Antígona. P. 18.

⁵⁸ Idem. P. 6.

⁵⁹ Becks-Malorny, Ulrike. 2004. *Cézanne*. Alemanha: Taschen, Público. PP. 45 e 46.

A arte começa a transformar-se, cada vez mais, numa necessidade expressiva e interior, numa necessidade de comunicar.

Mais do que um processo estético, emocional, ou de compreensão humana, torna-se num sistema de **comunicação**. Dessa forma, é agora associada a conceitos como **comunicação** e linguagem. Há uma rejeição da lógica, da razão, da ordem, do esteticismo da sociedade (capitalista moderna) e um engrandecer do absurdo, da irracionalidade com o movimento artístico Dadaísmo.⁶⁰

Walter Benjamin (Berlim, Alemanha, 1892 – Portbou, Espanha, 1940) justifica a teoria de que o valor da arte reside no seu poder de **comunicação**, como uma linguagem própria com uma gramática de formas, cores, texturas, sons, palavras. Uma via para expressar o interior; “(...) expressar... expressar ódio... expressar amor... expressar integridade e talento... todos esses intangíveis.”⁶¹

Segundo Benjamin, a arte é uma das formas das quais o ser humano se serve para se expressar. É referida como uma *linguagem artística*, uma metáfora que carrega consigo o peso de uma analogia com a *linguagem verbal*.⁶² Contudo, esta ultrapassa os limites da **comunicação** verbal, pois não é apenas a transmissão de informações ou uma descrição, “(...) não é apenas **comunicação** do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo de não-comunicável.”⁶³

Estará, o valor da arte, também, na forma como expande os limites da expressão humana?

Ao refletirmos sobre o Dadaísmo, sobre os ready-made ⁶⁴, sobre o des-pique, sobre o *non sense*, entendemos que este foi, acima de tudo, uma **comunicação** do mundo interior e um diálogo provocador com o outro (sociedade). Esta consciência mostra que a arte transcende os significados da realidade, da compreensão racional, ainda que de forma parcial, defeituosa e sufocante.

“A própria língua não é completamente expressa nas próprias coisas. Esta frase tem um duplo significado, segundo a sentido figurativo e o sensorial: as linguagens das coisas são imperfeitas e mudas.”⁶⁵

Mas talvez só a arte seja capaz de captar essa linguagem imperfeita e silenciosa.

A **comunicação** é o meio dominador da arte. São as cordas vocais do ar-

60 Este movimento artístico desenvolve-se, também, no início do século XX, como reação à Primeira Guerra Mundial. Caracteriza-se por uma atmosfera de confusão, de desafio e incompreensão, de espontaneidade e gratuidade total.

61 Penna. Alícia. 2002. *Louis I. Kahn: Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 20.

62 Ideia defendida em: Gil. José. 2010. *A arte como linguagem: “a última lição”*. Lisboa: Relógio d'Águia. P. 10.

63 Benjamin. Walter. 1992. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Águia. P. 196.

64 Os ready-made consistiam no uso de objetos comuns e banais, retirados do seu contexto tradicional e então considerados arte. Elemento central deste movimento artístico.

65 Idem. P. 185.

tista que emergem nos seus membros, desde os nervosos até aos motores, com o objetivo de dar significado àquilo que produz. A partir desta construção, origina a mensagem. “Pois, na verdade, não virá tudo a centrar-se na ideia, ou por outras palavras, na mensagem, independentemente dos meios?”⁶⁶

Assim, nasce esta forma de chegar ao outro. Uma forma simples, acessível, banal, mas que, não obstante, dá (também) origem a ambiguidades.

No entanto, e aquilo que fica para o foro interno, a arte é também um meio que se expressa para o artista em si. É a forma que este encontra para relatar aquilo que sente; um método para se reencontrar; a forma de dar forma para em si se formar. É também o silêncio, o indizível, o enigmático. Mas é (e sempre será) imperfeita.

“Por conseguinte, após estas considerações, resta-nos um conceito de linguagem, purificado, ainda que possa continuar imperfeito.”⁶⁷

Será o seu valor mais interno do que externo? E estará, desta forma, mais destinado à compreensão individual do que ao entendimento coletivo?

O que se repercute daquilo que o artista constrói é a empatia. Há muitos (recetores) que se comovem ao compreender (ou imaginar) aquilo que é expresso na obra. Desde logo (e desde sempre, mesmo na mimese), existe uma associação entre o criador e o recetor, que constrói uma interpretação e formula uma apreciação. Não se limita a uma tela, canção, poema ou espaço, mas prolonga-se naqueles que a apreciam (os seus amantes) e que se declaram sintonizados com a mensagem do artista.

Tudo isto é **comunicação**. Tudo isto (e mais) é uma forma de fazer passar, deliberadamente ou intuitivamente, a mensagem que o criador pretende e uma forma de “(...) **encontrar novos procedimentos e novas linguagens.**”⁶⁸

A visão do valor da arte como imitação + emoção + (auto)conhecimento + comunicação continua (ainda) insuficiente e limitada. Em que é que se manifestam as interações entre o criador e o observador? Como é que cada observador se torna num coautor silencioso da obra?

Cada obra de arte só se cumpre no encontro com o outro. É no olhar que a interpreta, no ouvido que a ouve, na sensibilidade que a acolhe, que a obra revela-se por inteiro, na sua complexidade. É nesse espaço partilhado, ainda que silencioso, que a obra se constrói, que ganha existência pública. No entanto, o contrário também é verdade: a arte é, muitas vezes, uma expressão íntima, um gesto de criação voltado para o próprio artista. Ainda assim, permanece a questão: será que uma criação nunca partilhada pode ser verdadeiramente considerada arte? Se uma música nunca for ouvida, se uma pintura nunca for contemplada, se um poema jamais for lido - em que dimensão, então, habita essa arte? Quem lhe confere estatuto artístico?



Série *Ways of seeing*, 1972

de John Berger

Episódio 1, minuto 11.36.

Imagem retirada pela autora, obtida em: https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk&t=544s.



Série *Ways of seeing*, 1972

de John Berger

Episódio 1, minuto 16.28.

Imagem retirada pela autora, obtida em: https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk&t=544s.

66 Sabino. Isabel. 2000. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: UL-FBA. PP. 76 e 77.

67 Benjamin. Walter. 1992. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d' Água. P. 196.

68 Sabino. Isabel. 2000. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: UL-FBA. P. 94.

MENSAGEM

“O corpo motor “(...) abre-se, assim, a todos aqueles que (o) saibam ler”.”⁶⁹

Ao contrário na linguagem verbal, onde o significado pode ser delimitado por regras gramaticais e sintáticas, a comunicação não-verbal (linguagem artística) transcende qualquer código e insere-se num domínio onde a interpretação é subjetiva, emocional e polissémica.

Assim, o corpo (dança, arquitetura), a imagem (pintura, fotografia, escultura, arquitetura), o som (música) e o gesto (dança, pintura, escultura, arquitetura) tornam-se veículos de significação, de sentido, mesmo que este significado não possa ser facilmente explicado por palavras ou tenha uma interpretação única.

Este tipo de comunicação não é objetiva, mas interpretativa. Apela ao sensível, ao emocional, ao simbólico, à inserção num contexto cultural e social. “(...)a comunicação não verbal tem que se interpretar em relação com as normas das nossas convenções sociais.”⁷⁰ A mensagem de uma obra de arte não é um exercício neutro nem de resultado correto, é mediada por referências culturais, pelas emoções e pela bagagem pessoal de quem observa.

Martin Heidegger resume esta complexidade ao afirmar que “(...) a busca da interpretação correta de uma comunicação é fútil.”⁷¹ A arte não nos oferece certezas. Pelo contrário, abre um espaço de possibilidades. A tentativa de encontrar uma interpretação final e definitiva revela-se não apenas inútil, mas contrária à natureza da arte. Este campo indeterminado não impede, contudo, que este provoque efeitos concretos, “(...) parece haver uma componente comum a todas estas “mensagens”: arrancam uma reação emocional aos indivíduos com elas sintonizados.”⁷²

69 Cunha e Silva. Paulo. 1999. *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget. P. 78.

70 Mellor. Hugh. 1990. *Formas de comunicação*. Lisboa: Editorial Teorema. P. 15.

71 Idem. P. 12.

72 Idem. P. 14.

“A famosa frase *less is more* é como uma bandeira que define o minimalismo como um filho da redução plástica e estética. A busca orienta-se no sentido de que reduzir seja o gesto mais eloquente. (...) Le Corbusier proclama o purismo: interessam mais os planos puros, lisos e brancos do que a franqueza do material ou o facto de mostrar a estrutura. (...) Uma vez acabada a modernidade, os seus efeitos continuaram a repercutir-se na forma de criação de muitos arquitetos.”⁷³

Por contraste aos estímulos⁷⁴ outrora levantados, surge a necessidade de simplificação (**radical**) e clareza na arte e na sua produção. Consequentemente, há um afastamento (**e desprezo**) progressivo da complexidade, do excesso, das expressões emocionais e simbólicas para se focarem na pureza formal dos elementos materiais. Assim, e através do movimento artístico Minimalismo⁷⁵, a arte é associada a conceitos como clareza (**redução formal**), objetividade (**invés da subjetividade**), repetição (**e serialidade**), participação e silêncio (**impessoalidade; a ausência de expressão emocional exige maior reflexão**). O silêncio intensifica a experiência da arte. É uma matéria essencial. Elimina distrações (**ornamentos e narrativas**), convida à contemplação, intensifica a presença dos elementos visuais ou materiais, conduz (**o recetor**) a uma experiência que transcende a obra.



Série *Ways of seeing*, 1972

de John Berger

Episódio 1, minuto 11.51 e 11.57.

Imagem retirada pela autora, obtida em: https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk&t=544s.

No minimalismo, o silêncio é tanto o meio quanto a mensagem. A ausência de um significado imediato permite que a obra comunique algo mais profundo e essencial, algo simbólico, uma *linguagem pura*. Este termo reflete a ideia de que há uma **comunicação** que vai além do que é meramente dito ou representado e que se faz presente na quietude da arte.

“O artista que procura profundidade entende que muitas vezes é o que se deixa de dizer que dá peso ao que é dito.”⁷⁶

Como se o silêncio criasse um espaço entre o recetor e a obra (**como um ponto de encontro dos dois**), para que esta comunique o essencial, além dos limites físicos e das narrativas. Dessa forma, propicia reflexão, questionamentos e torna-se o mediador entre o visível e o invisível, entre o dizível e o indizível. Há uma profundidade na arte que não pode ser compreendida sem o silêncio.⁷⁷ É a presença plena. É a condição para que esta se revele.

“Uma sensação de melancolia permeia todas as manifestações tocantes da arte; este é o pesar da temporalidade imaterial da beleza.

O projetos de arte são um ideal intangível, o ideal de beleza que momentaneamente toca o eterno.”⁷⁸

⁷³ Cheviakoff. Sofia. 2001. *Minimalismo: minimalista*. Colonia: Könemann. PP. 20 e 21. (tradução da autora).

⁷⁴ Principais estímulos levantados: expressão emocional, subjetividade, automatismo, liberdade técnica, procura pela verdade interior, entre outros. Estes foram muito influenciados pela psicologia e filosofia e abriram muitas portas para a inovação e a liberdade na história da arte.

⁷⁵ A arte minimal surge também no século XX, mais precisamente na década de 60.

⁷⁶ Eliot. T. S. 1997. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editores. P. 92.

⁷⁷ Paralelismo com a religião.

⁷⁸ Pallasmaa. Juhani. 2005. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons. P. 51. (tradução da autora).

FLÂNEUR

A figura *flâneur* representa uma personagem central na relação entre o indivíduo e a realidade (cidade). Este observador errante, que vagueia pelas ruas sem destino aparente, é mais do que transeunte; é um intérprete da vida urbana, um intermediário entre o espaço público e a experiência subjetiva que, através dos seus olhos (e sentidos), lhe é revelado os elementos ocultos, as tensões, os encantos (da cidade), numa dança constante entre o movimento do caminhante e o **silêncio** da contemplação. No fundo, a figura *flâneur* não passa de um olhar atento e reflexivo, que contempla as banalidades do mundo.

“A multidão não é apenas o mais recente asilo dos marginais; é também o mais recente estupefaciente para os abandonados. O flaneur é alguém abandonado na multidão.”⁷⁹

Walter Benjamin viu no *flâneur* a personificação de uma forma de se relacionar com o espaço urbano; que não só caminha pela cidade, mas que emerge na multidão e que se perde nos seus espaços (avenidas, galerias, parques, entre outras) ao absorver o ritmo frenético da vida moderna.

“Como afirma Benjamin, a alegoria é o poderoso divertimento que se oferece ao melancólico.”⁸⁰

Segundo o pensamento deste autor, o *flâneur* é um observador atento, mas distanciado e, esse distanciamento, é o que permite captar as contradições da vida moderna. Basicamente, é um pensador e, em muitos sentidos, um crítico. Caracteriza-se pelo deambular e caminhar nos espaços da cidade; esta figura não a vivencia simplesmente, mas interpreta-a (face à capacidade de interpretar e questionar cada passo, cada vivência, cada elemento). É, simultaneamente, parte da multidão e estranho (externo) dela; é imerso na massa, como parte integrante da cultura e do ambiente, mas atento aos pequenos detalhes que escapam ao olhar comum.

79 Benjamin, Walter. 1973. *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*. Londres: NLB. P. 55. (tradução da autora)

80 Silva, Vítor. 2004. *Ética e Política do Desenho: teoria e prática do desenho na arte do século XVII*. Porto: FAUP. P. 367.

Raul Lino (Lapa, Lisboa, 1879 – Penha de França, Lisboa, 1974)⁸¹ oferece uma visão diferente desta personagem. Para Raul Lino, a arquitetura não era apenas um conjunto de edifícios utilitários, mas uma extensão da vida e da cultura humana. Acreditava que o ambiente construído deveria dialogar com o indivíduo de forma humanizada e que a cidade (ideal) deveria ser um espaço de harmonia entre a tradição e a modernidade. Embora não desenvolva diretamente a figura *flâneur*, ao defender uma arquitetura que convida à contemplação, ao passeio, à interação emocional com o espaço pode ser relacionada à figura *flâneur* (apropriação da figura de Walter Benjamin).

Explica o exemplo dos alinhamentos na arquitetura, como “a relação diagonal das portas com as janelas, como se cada espaço tivesse as suas regras.”⁸² E complementa com “É muito bonito, porque, de um lado ao outro da casa, conseguimos ver de fora para fora em enfiamentos diagonais.”⁸³

Nesse sentido, a cidade (ideal) de Raul Lino seria aquela que, através da arquitetura, conta uma narrativa, envolvendo o pedestre/observador (*flâneur*) numa relação afetiva com o ambiente ao seu redor.

Ao contrário de Benjamin, esta versão de *flâneur* não se perde na multidão, mas encontra-se nela e nos espaços da cidade, nomeadamente nas ruas, nas praças e nos detalhes arquitetónicos que refletem a identidade cultural enraizada. Assim, esta figura pode ser considerada como mais intimista, que convida à reflexão através da beleza e da harmonia arquitetónica.

Apesar das diferenças, ambos referem a figura *flâneur* como um modo específico de estar no mundo, uma forma de viver a cidade que vai além da funcionalidade e que encaminha à contemplação e, conseqüentemente, à reflexão. É uma figura de resistência, seja contra a massificação industrial, seja contra a homogeneização cultural, que procura conectar-se com os espaços urbanos, com a realidade e consigo mesmo.

Deste modo, o *flâneur* alerta-nos que a experiência humana é feita de camadas de significado, de momentos de contemplação e de crítica. Paralelamente, a arquitetura (e a cidade em geral) não pode ser compreendida apenas como um espaço funcional e físico, mas como um elemento simbólico, uma vez que espelha também (assim como a arte) a cultura dos espaços.

81 Raul Lino foi um arquiteto e teórico português. Estava profundamente comprometido com a preservação de uma arquitetura que respeitasse o contexto cultural e histórico do país, opondo-se, por exemplo, à massificação impessoal das grandes cidades industriais.

82 Andrade, Sérgio. 2014. “Há uma casa Raul Lino no Porto”. Portugal: Público. P. 3.

83 Idem. Ibidem.

A visão do valor da arte como imitação + emoção + (auto)conhecimento + comunicação + silêncio estrutura uma pequena parte deste conceito. No entanto, (ainda) continua insuficiente, ainda não consegue abarcar a totalidade da complexidade do seu valor. Mas será possível? Será que o valor da arte pode ser inteiramente sistematizado e sintetizado em conceitos específicos ou reside em algo inefável?

“(...) ela é função da única coisa em nós que não nos pertence: a nossa vida (...).”⁸⁴

“Depois de várias afirmações entre as quais “menos é mais”, (...) Reinhardt declara que (...) “A única coisa a dizer sobre arte é que é uma coisa. Arte é arte-como-arte e tudo o resto é outra coisa qualquer. Arte-como-arte não é nada senão arte. A arte não é o que não é arte.”⁸⁵

(Nas últimas décadas) tem-se acentuado a percepção de um afastamento entre a produção artística que emerge nos espaços institucionais e a capacidade do(s) observador(es) a compreender, sentir ou valorizar plenamente. A arte, que outrora se caracterizava como mediadora de experiências sensíveis, reflexivas e humanistas, parece ter abdicado dessa vocação essencial. A comunicação direta com o público foi, em larga medida, substituída por uma atitude de desvalorização da sua percepção, como se a inteligibilidade da obra fosse um obstáculo à sua legitimidade. Talvez pela liberdade criativa aparentemente ilimitada (liberdade desgovernada oratoriamente referenciada) que transforma qualquer coisa num potencial objeto artístico, esbatendo fronteiras até à dissolução total de critérios. Território inóspito?

“A arte contemporânea é maçadora
Não proporciona emoção estética
É o resultado de trucagens intelectuais que dissimulam o seu vazio e nulidade
É sem conteúdo
Não se parece literalmente com nada
Nenhum critério estético se aplica ao que quer que seja
Não requer qualquer talento artístico
É uma arte esgotada pela história
É produzida pelo excesso de historização
Deixou de ser uma arte crítica
É uma pura criação do mercado
É o efeito de um complot do mundo da arte e das suas redes internacionais, americanas e mundanas
É uma arte oficial
Não existe senão sob a protecção do museu
Está separada do público que não percebe nada.”⁸⁶

Retomemos à questão inicial: o que é que torna algo arte e por que devemos valorizá-lo? E será uma abordagem normativa a melhor a ser adotada

84 Sabino, Isabel. 2000. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: UL-FBA. P. 98.

85 Idem. PP. 98 e 99.

86 Idem. PP. 121 e 122.

(Compreendo que) É importante para uma compreensão geral sobre a importância da arte e do seu valor na sociedade, especialmente para um entendimento geral sobre como é que esta disciplina pode inspirar e mover. No entanto, esta abordagem nunca é verdadeira e autossuficiente. Há sempre insuficiência, como se pode verificar neste subcapítulo.

A pluralidade de formas, expressões, intenções que atravessa a história da arte, desafia qualquer tentativa de codificar a arte de maneira objetiva ou definitiva. Não existem os tais critérios comuns a todas as obras classificadas como arte. Que critério poderia ser igualmente aplicado às esculturas de Michelangelo, às obras de Palladio, às sinfonias de Mozart, às pinturas de Cézanne, às abstrações de Mondrian, de Magritte, aos pensamentos inovadores de Le Corbusier, de Mies van der Rohe, às criações minimalistas de Donald Judd e Sol LeWitt?

A arte parece resistir a esta normalização.⁸⁸ Talvez seja esse o critério.

“A arte é uma estrutura aberta; sua indefinibilidade é essencial para sua natureza.”⁸⁹

Morris Weitz (Michigan, EUA, 1916 – Massachusetts, EUA, 1981) argumenta que todas as abordagens normativas, ao tentarem definir arte, estão inevitavelmente condenadas ao fracasso, uma vez que partem de uma suposição (premissa) incorreta: a existência de uma propriedade ou de um conjunto de propriedades (critérios) não triviais entre todas as obras classificadas como arte.

Acredita que, pela sua natureza expansiva e criativa, não pode estar presa a abordagens rígidas e defende que, o conceito arte, é um conceito aberto que deverá estar disponível e apto para incluir (sempre) novas formas de expressão artística. Defende também que a arte exige flexibilidade contínua e, por isso, qualquer abordagem normativa falha por não compreender esta característica. Contudo, não descarta a possibilidade de uma identificação correta de obras de arte. Considera que não existem critérios comuns, mas *semelhanças de família*. Ou seja, ao descrever algo como arte, inserimo-lo dentro de uma rede de semelhanças com casos paradigmáticos de aplicação do conceito de arte, com os quais já estamos familiarizados.

87 Uma abordagem normativa é uma forma de estudar ou avaliar arte que se concentra em determinar quais valores e critérios uma obra deve seguir para ser considerada valiosa.

88 “A arte comporta em todos estes casos múltiplas “histórias” e uma heterogeneidade de metodologias que compreendem a ruptura como seu fenómeno intrínseco.” - Silva, Vítor. 2004. *Ética e Política do Desenho: teoria e prática do desenho na arte do século XVII*. Porto: FAUP. P. 89.

89 Weitz, Morris. 1956. “The Role of Theory in Aesthetics”. In *The Journal Article of Aesthetics and Art Criticism*. Oxford University Press. P. 35.

Penso que a arte defronta um momento de crise, que se traduz numa popularização da mesma. Esta tornou-se acessível a todos; hoje toda a gente é artista (ou faz arte). Embora esta popularização (difusão/vulgarização) não seja, por si só, negativa, trouxe consigo uma diluição do que entendemos por arte. Chamamos arte a tudo (inúmeras (demasiadas) obras são rotuladas como arte, sem parecer existir um critério; o exemplo de um simples traço que pode ser elevado à categoria de arte por qualquer pessoa).

Esta eventualidade (crise) exige um cuidado relativamente ao valor e significado de arte, um olhar crítico qualificado (informado) e sensível, capaz de discernir entre a genuína expressão artística e a banalidade decorrente da superabundância. O excesso de produção artística, paradoxalmente, parece deturpar a essência e o valor da arte, comprometendo a sua autenticidade. Mas quem é que define o que é, ou não, arte? Penso que não há uma resposta definitiva. Penso que o julgamento crítico não se funda em verdades absolutas, mas nasce de um diálogo/discussão entre múltiplas vozes: artistas, teóricos, historiadores, instituições, filósofos, entre outros. Esta interação, sempre discutível, é o que nos permite avaliar e situar a arte.

Considero que arte não é *nada*, que não se limita a definições rígidas, mas que é, na verdade, apenas um modo de ver e de comunicar; proponho que o *nada* outrora referenciado está intrinsecamente ligado ao *tudo*. Este *nada* não implica uma ausência de valor ou de significado, mas a liberdade de ser qualquer coisa, de se manifestar em infinitas formas e expressões. Assim, possui duas dimensões fundamentais (não as únicas): a inutilidade e a originalidade.

Ao referir-me à inutilidade, refiro-me ao facto de arte ser valiosa e legítima por ser arte. É inútil a sua utilidade, mas não é inútil a sua existência. O exemplo da pintura, que não serve uma função material direta, no entanto, a sua existência transcende (por completo) essa limitação, uma vez que carrega significados que dialogam com o recetor. Em contrapartida, a arquitetura, embora reconhecida (por muitos) como uma forma não artística, deve ser vista como uma manifestação intermédia, uma vez que conjuga a estética, o sensível, o sensorial, a proporção, a matéria, o silêncio, a luz

com a funcionalidade concreta e a conformidade e obediência a normas que as outras artes, livres, não necessitam de considerar.

Portanto, quando afirmo que arte é inútil, refiro-me à sua liberdade intrínseca, à sua emancipação de uma finalidade prática, material ou utilitária. A arte não é funcional, é política, precisamente por ser livre. Pode existir aqui um contrasenso, quando pensamos em disciplinas como a arquitetura, cujo caráter funcional é, por definição, incontornável. Contudo, a arquitetura, embora responda a exigências concretas - de habitabilidade, de uso - também comunica valores, convoca emoções, reflete contextos culturais e sociais, originalidade (técnicas, materiais, entre outros). Isto significa que, mesmo tendo uma dimensão funcional, esta prática tem a capacidade de transcender. No entanto, essa liberdade não implica falta de matéria (conteúdo) e significado, pois toda a arte tem uma mensagem, e é precisamente essa a sua utilidade.

É difícil explicar precisamente o seu valor. Contudo, acredito que este reside na sua complexidade, na capacidade de ser inexplicável, de ultrapassar a expressão humana, de transmitir mensagens, de ressoar de maneira única em cada indivíduo, sendo simultaneamente um vazio que acolhe todas as possibilidades e um todo que abrange a totalidade da experiência humana. Mas também reside nos pequenos aspetos que são igualmente essenciais: na originalidade, na estética e no sublime, na emoção, na harmonia, no equilíbrio, na materialidade, na transparência.

Ao referir-me à originalidade, refiro-me à capacidade de romper com o que já está estabelecido. Refiro-me ao ato de criar (a par de renovação mental, da (re)construção). Criar novas formas de ver, de sentir, de pensar, que se manifestam nas formas, no conteúdo e nas técnicas utilizadas na produção de obras de arte. Assim, revela-se tanto na inovação formal (materiais, estruturas, composições) como na densidade simbólica.

É também o que permite resistir a uma normalização, a uma redundância. Talvez seja mesmo esse o critério. E talvez estas sejam mais duas (de muitas) condições necessárias e suficientes da arte.

01.2 da arquitetura

A questão da arquitetura ser uma arte permanece (e talvez permanecerá) ainda em aberto (mesmo comigo). As diversas interpretações entram num constante conflito: colocam-na como expressão artística, como prática funcional e construtiva, ou ainda como prática intermédia que responde tanto a exigências funcionais quanto estéticas.⁹⁰ Esta dicotomia parece persistir, talvez como uma provocação para uma reflexão multifacetada (multidisciplinar) sobre a arquitetura.

Contrariamente à discussão do subcapítulo anterior, sobre o valor da arte, o valor da arquitetura é frequentemente associado à sua utilidade. Esta disciplina é habitualmente compreendida como a arte de projetar espaço (fechado ou aberto, público ou privado) com uma função – habitação, educação, saúde, praças, entre outros – e, conseqüentemente, o seu valor parece ser determinado e derivar destas funções sociais e pragmáticas. No entanto, é pertinente questionar se (apenas) a utilidade é suficiente para justificar o seu valor integral, a sua natureza, uma vez que esta também trabalha com simbolismo, estética e cultura, aspetos que transcendem (ou podem transcender) a utilidade. A utilidade é realmente um critério capaz de definir a natureza da arquitetura, ou estamos a desconsiderar outras dimensões fundamentais desta prática?

Eu acho que o que um pintor está a fazer e que o preocupa é muito semelhante aquilo que preocupa um arquiteto. E se formos a olhar para a história da humanidade vemos que os grandes períodos de grande criação científica e técnica foram períodos de grande criação artística, portanto, há aqui um fermento que é transversal na sociedade. Fazer arte por outros meios.

“Cada forma de arte elabora pensamentos metafísicos e existenciais com os seus meios característicos e o seu meio sensorial. (...) A arte da arquitetura também envolve questões metafísicas e existenciais relativas à condição humana. Fazer Arquitetura exige pensamento claro,

⁹⁰ Apesar da arquitetura ser considerada a mais distinta das artes, por ser mais física e material, todas as outras disciplinas artísticas, ainda que inúteis, têm uma função. Nem que seja decodificar questões internas do artista ou do recetor.

mas esse é um modo de pensar corporificado e específico que se dá por meio dos sentidos e do corpo humano, (...). A arquitetura elabora e comunica ideias do confronto carnal do homem com o mundo por meio de “emoções plásticas”.⁹¹

Bruno Zevi⁹² (Roma, Itália, 1918 – Roma, Itália, 2000) argumenta que “Todos aqueles que, ainda que fugazmente, refletiram sobre esse tema, sabem que o caráter essencial da arquitetura – o que a distingue das outras atividades artísticas – está no facto de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem.”⁹³ Também questiona “O que é a arquitetura? E, o que mais interessa agora, o que é a não-arquitetura? É correta a identificação entre arquitetura e edificação artística, e entre não-arquitetura e edificação feia? Em outras palavras, a distinção entre arquitetura e não-arquitetura baseia-se numa apreciação meramente estética? E o que é esse espaço protagonista da arquitetura? Quantas são as suas dimensões?”⁹⁴

Juhani Pallasmaa⁹⁵ (Hämeenlinna, Finlândia, 1936) afirma que “(...) a arquitetura é uma expressão artística a partir do momento em que transcende a sua utilidade pura, o seu domínio técnico e racional, e se transforma numa expressão metafórica do mundo vivido e da condição humana.”⁹⁶ Neste sentido, o valor da arquitetura vai além do ato de construir. É a personificação dos elementos concretos e físicos, transformando-os em algo significativo e relevante para a condição humana (afirmando o seu valor na importância desta condição). “(...) é, por exemplo, um modo de filosofar existencial e metafísico através do espaço, da estrutura, da matéria, da gravidade e da luz. (...) os grandes edifícios articulam as experiências da nossa própria existência.”⁹⁷

A arquitetura, portanto, configura-se também como uma extensão do ser humano; a identidade e a construção de uma sociedade, que depende desta prática, uma vez que não só define e organiza os espaços mundanos, como também lhe atribui significado e função. Mas o que é que realmente implica o ato de construir e habitar os espaços?

Martin Heidegger⁹⁸ (Messkirch, Alemanha, 1889 – Messkirch, Alemanha, 1976) pensa sobre estes dois conceitos, sobre como o ato de construir modifica a forma como habitamos e percebemos o espaço, o mundo.

91 Pallasmaa. Juhani. 2005. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons. P. 43. (tradução da autora).

92 Bruno Zevi foi um arquiteto, historiador, professor, crítico e teórico da arquitetura italiano. É reconhecido pelo seu papel na defesa da arquitetura moderna e pelas suas críticas à arquitetura clássica e académica. Destacou-se também por enfatizar a importância do espaço na arquitetura e por promover uma abordagem não só funcional, mas também humanista de um projeto arquitetónico.

93 Zevi. Bruno. 2002. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes. P. 17.

94 Idem. PP. 18 e 19.

95 Juhani Pallasmaa é um arquiteto, professor e teórico finlandês, reconhecido pelas suas reflexões sobre a fenomenologia da arquitetura e a experiência sensorial do espaço. No fundo, defendendo e propõe uma percepção desta disciplina mais multissensorial.

96 Pallasmaa. Juhani. 1982. *The Thinking Hand: existential and embodied wisdom in architecture*. Reino Unido: John Wiley & Sons. P. 115. (tradução da autora).

97 Idem. P. 19. (tradução da autora)

98 Martin Heidegger foi um dos filósofos mais influentes do século XX.

CONSTRUIR

HABITAR

A diferença entre construir e habitar, para Martin Heidegger, transcende a mera dimensão técnica dessas ações e revela-se como uma diferença ontológica fundamental, entranhada na própria forma de ser e de estar do ser humano.

Construir (*bauen* em alemão) e habitar (*wohnen* em alemão) são termos que, aparentemente, pertencem a esferas diferentes – o primeiro ligado à produção de edificações, ao ato manual e técnico; o segundo ligado à permanência e ao uso (envolvimento) do espaço, à experiência vivida e simbólica do material. Contudo, Heidegger afirma que os conceitos estão interligados e que só é possível compreender o ato de construir se se compreender, igualmente, o ato de habitar (e vice-versa).

O ato de construir só faz sentido enquanto ato que possibilite habitar. O exemplo de uma casa, uma igreja, não são apenas estruturas técnicas, mas expressões da presença humana no mundo, um reflexo da cultura no espaço (materialização de uma cultura).

“Em que medida é que o construir pertence ao habitar? A resposta a esta questão esclarecer-nos-á sobre o que é realmente a construção, se a pensarmos a partir da essência do habitar. Limitamo-nos a construir no sentido de construir coisas e perguntamo-nos: O que é uma coisa construída?”⁹⁹

“1. construir é propriamente habitar; 2. habitar é a forma como os mortais estão na terra; 3. o construir como habitar desdobra-se no construir que cultiva coisas crescentes e no construir que ergue edifícios.”¹⁰⁰

Assim, a diferença entre construir e habitar, ainda que só sejam compreendidas quando colocadas numa esfera/prática comum, não é meramente técnica ou funcional, mas uma diferença de atitude, de um modo de ser, de sentir, de uma disposição existencial perante o mundo. Compreendê-las implica reconhecer a sua mútua pertença.

99 Heidegger, Martin. 2015. *Construir, Habitar, Pensar*. Madrid: La Oficina Ediciones. P. 27.

100 Idem. P. 19.

“Se considerarmos estas três coisas, encontraremos uma indicação e observaremos o seguinte: enquanto não tivermos presente que todo o edifício é em si mesmo uma habitação, não podemos perguntar de forma adequada – ou mesmo dizê-lo corretamente – em que consiste a essência do edifício. Não habitamos porque construímos, mas construímos ou construímos na medida em que habitamos, isto é, na medida em que somos aqueles que habitam. Mas em que consiste a essência do habitar?”¹⁰¹

Construir, quando desvinculado do habitar, torna-se uma atividade vazia, apenas técnica. Habitar, quando impossibilitado por construções desumanizadas, torna-se numa experiência de exílio. Só quando se compreende que construir é, na sua essência, um modo de habitar, é que se (também) compreender o sentido de espaço e o sentido de arquitetura.

De certa forma, Heidegger exige uma reconciliação entre técnica e poética, entre função e a sua transcendência, entre fazer e pensar, entre construção e habitação.

Habitar é um ato que exige cuidado, atenção, subjetividade e abertura ao mistério do ser. Construir, por sua vez, é um gesto que honra as exigências do habitar e que as torna visíveis no espaço.

“A essência da construção é deixar habitar. A característica essencial da construção é construir lugares através da disposição dos seus espaços. Só se tivermos a capacidade de habitar é que podemos construir.”¹⁰²

101 Idem. Ibidem.

102 Idem. P. 47.

Mas como é que a arquitetura atua como uma *filosofia espacial* que expressa a nossa existência? Como é que um edifício pode enriquecer a nossa compreensão sobre a existência humana?



Fotografia com a obra de Amedeo Modigliani, em exposição no Museu de Arte de São Paulo (MASP), s.d.

Imagem obtida em: <https://institutobardi.org.br/>.

A resposta é simples. É a nossa vivência nos espaços que atribui significado à arquitetura. Esta não é apenas a arte de erguer estruturas funcionais, mas a arte de manifestar, fisicamente, mentalmente e visualmente, uma cultura, a sua memória e identidade. A forma como construímos, os materiais que escolhemos, as técnicas que utilizamos, a forma como desenhamos os espaços, os lugares são reflexo disso. Revelam a nossa percepção sobre o mundo. É exatamente esta dimensão simbólica, que enriquece esta prática.

Ainda que haja dúvidas quanto à sua capacidade de ampliar e transcender a construção e a objetividade da disciplina, a arquitetura destaca-se (também) pela sua importância (e necessidade) no mundo, na (e para) a sociedade. É desenvolvida e pensada de forma a responder não só a uma miríade de normas, pré-requisitos e condicionamentos práticos, mas também às questões plásticas e mais subjetivas. Ambas as problemáticas (objetivas e subjetivas) devem ser respondidas de forma eficiente: com funcionalidade, salubridade, simbolismo, proporção, entre outros.

Há uma coexistência. Estas funcionalidades são pensadas ao mesmo tempo num processo projetual. Não se dissocia uma da outra, pois estes conceitos estão profundamente interligados na sua génese e é exatamente a sua relação, a sua coexistência que é capaz de transcender a (mera) utilidade desta disciplina a uma dimensão emocional e subjetiva, situando-a mais perto do conceito de arte.

“Os estudos e as investigações limitar-se-ão às contribuições filosóficas – os dados sociais, isto é, da função; os dados construtivos, isto é, da técnica; os volumétricos e decorativos, isto é, plásticos e pictóricos –, decerto bastante úteis, mas ineficazes para fazer entender valor da arquitetura, uma vez que se esqueça a sua essência, substantivo que é o espaço.”¹⁰³



Fotografia do interior-exterior da Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi, s.d.

Imagem obtida em: <https://institutobardi.org.br/>.

É um espectro de possibilidades, apesar de ter a obrigatoriedade de ser funcional e de ser construída, não é só isso. Desenvolve temas como forma, luz, harmonia, proporções, temperatura, textura, conforto, sentidos, simbolismos contribuindo para a aproximação (e apropriação) do Homem (elemento tridimensional na arquitetura) nesta prática, para a atmosfera no espaço, para a experiência no espaço.

Existe uma constante comunicação entre a atmosfera e a nossa percepção emocional e os nossos sentidos. Esta simbiose, por sua vez, nada tem de prático e objetivo; é uma criação do espírito que contém e absorve as particularidades do espaço, que recebe as percepções e promove, paralelamente, um pensamento “(...) que se ilumina sem palavras nem sons.”¹⁰⁴

¹⁰³ Zevi, Bruno. 2002. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes. P. 19.

¹⁰⁴ Corbúier, Le. 2006. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva. P. 105.

“A arquitetura existe quando há emoção poética.”¹⁰⁵ Quando há reação poética.

Jacques Herzog (Basileia, Suíça, 1950) e Pierre de Meuron (Basileia, Suíça, 1950)¹⁰⁶ reforçam este ponto ao refletir sobre a transparência e a sua multiplicidade de significados. “A transparência não é simplesmente transparência. A transparência tem muitas nuances, o que seria um potencial artístico interessante para exprimir a ambivalência. No entanto, a transparência tem sobretudo a ver com associações positivas e esperança: na política, no mundo das finanças, nos edifícios. (...) Na arquitetura, mas também na arte, a transparência é produzida com meios físicos, sobretudo com vidro, cristal e espelhos.”¹⁰⁷

A transparência é apenas um exemplo do poder dos materiais (aqui, quando falo em materiais, refiro-me a todos os elementos disponíveis na disciplina da arquitetura; também se poderá incluir o conforto; no fundo, são as ferramentas da disciplina) da arquitetura. O objetivo não é ditar ou impor experiências, mas possibilitá-las, ao oferecer um espaço aberto à interpretação, à vivência, à contemplação. Assim, tanto o processo criativo como a receção das obras, dos espaços mantêm-se permeáveis e singulares a quem o habita ou o percorre.

Mas a emoção poética contribui para o valor da arquitetura?

A arquitetura não inventa o seu significado e o seu valor. Não inventa a sua natureza. A sua natureza não reside na criação de narrativas predefinidas dentro de um espaço, mas na possibilidade de que neste sejam criadas (com ou sem propósito) e surjam dimensões subjetivas, capazes de elevar a experiência arquitetónica, de transcender a sua funcionalidade. A arquitetura adquire simbolismo através da interpretação de quem a vive, uma vez que, essa experiência é, por definição, pessoal e irrepetível (paralelismo com a experiência de uma obra de arte).

O valor desta prática não se justifica, nem se explica nos seus aspetos formais ou técnicos, mas nas vivências que suscita, nas memórias que provoca, nas sensações que desperta. Assim, uma obra pode ter diversos significados, “(...) talvez infinitos níveis de significado que se sobrepõem e se entrelaçam e que à luz dos diferentes pontos de vista se alteram.”¹⁰⁸

O ser humano vive a experiência da arquitetura por meio dos sentidos e do corpo, da sua capacidade de projeção e identificação com a obra, promovendo um diálogo entre o sujeito e a obra. Portanto, o Homem projeta as suas emoções para o(s) espaço(s) e recebe a transmissão da atmosfera, da sua aura, que emancipa as suas perceções e pensamentos (flâneur).



Fotografia da obra do Museu de Arte de São Paulo (MASP), de Lina Bo Bardi, 1968.

Imagem obtida em: <https://institutobardi.org.br/>.

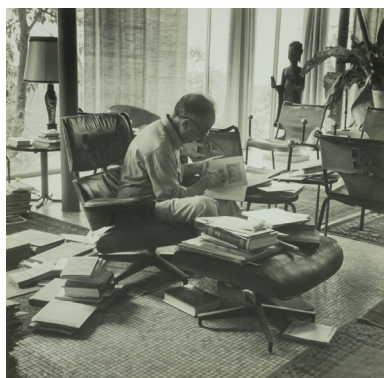
¹⁰⁵ Idem. P. 149.

¹⁰⁶ Jacques Herzog e Pierre de Meuron são dois arquitetos suíços, de renome internacional, fundadores do estúdio Herzog & de Meuron, criado em 1978 em Basileia, Suíça. São conhecidos por uma forma de pensar singular, inovadora, que combina rigor conceptual com experimentação material e sensorial.

¹⁰⁷ Herzog, Jacques. e Meuron, Pierre de. 2016. *Engañosas transparencias: observaciones y reflexiones suscitadas por una visita a la Casa Fransworth*. Chicago: IITAC Press. P. 9. (tradução da autora).

¹⁰⁸ Zumthor, Peter. e Grabow, Astrid. 2006. *Atmosferas: entornos arquitetónicos - as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. P. 26.

“À medida que experiencio a comovente melancolia da arquitetura (...) sou de facto comovido pelo meu próprio sentimento de melancolia, uma vez que é evocada e refletida pela obra arquitetónica.”¹⁰⁹



Fotografia da Pietro Maria Bardi na *Casa de Vidro*, s.d.

Imagem obtida em: <https://institutobardi.org.br/>.

É necessário este encontro emocional. Não só para que esta seja apreciada e entendida na sua plenitude, mas também, e essencialmente, para que esta surja como arquitetura significativa e de qualidade, daí o importante e fulcral papel do arquiteto.

Esta disciplina não é só teoria, não é só física, não é só programa; esta depende maioritariamente do conhecimento (**crítico e corporal**) do arquiteto.

“Um projeto arquitetónico não é apenas o resultado de um processo de resolução de problemas, mas também uma proposição metafísica que expressa o mundo interior do arquiteto e a sua compreensão da vida humana no mundo.”¹¹⁰

O arquiteto, inconscientemente (**como outrora referido aquando do desenvolvimento do artista**), procura-se a si e em si mesmo aquando da resolução de um problema na obra arquitetónica. Neste percurso de **incertezas**, ele vai, gradualmente, conseguindo alcançar as suas verdades, as suas certezas. Vai também moldando o seu carácter e identidade. A arquitetura é a afirmação dos pensamentos e sentimentos do arquiteto, é a concretização e materialização dos seus desejos e gestos, e a sua resposta à pergunta levantada aquando do início de um projeto.

Este processo é tanto intelectual como corporal. É igualmente impulsionado pelo pensamento, pela racionalidade e pela sensibilidade.

“Para muitos, o arquitecto é o que faz; para um tantos, o arquitecto também pensa; para os que sabem, o arquitecto, para realizar-se tem de saber fazer e, ao mesmo tempo, conhecer as coisas, e os homens, e o mundo, e a vida, e de tudo isso saber tirar uma lição que lhe permita erguer, no dealbar, um hino de esperança ao novo dia.”¹¹¹

¹⁰⁹ Pallasmaa, Juhani. 2005. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons. P. 137. (tradução da autora).

¹¹⁰ Idem. P. 108. (tradução da autora).

¹¹¹ Filgueiras, Octávio Lixa. 1985. *Da função social do arquitecto: para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada*. Porto: E.S.B.A.P. Curso de Arquitectura. P. 16.



Fotografia da obra do *Museu de Arte de São Paulo (MASP)*, de Lina Bo Bardi, 1968.

Imagem obtida em: <https://institutobardi.org.br/>.

“A obra é identificada e introjetada no corpo. Eu torno-me no meu trabalho.”¹¹²

Para além deste carácter pessoal interveniente da criação da obra, o arquiteto considera também a realidade à sua volta. O processo criativo, tal como acontece em qualquer arte, desenvolve-se sob duas perspetivas: uma que foca no próprio, no íntimo, no espaço mental interior; e outra que se dirige à realidade, às regras, à praticidade. Consequentemente, a obra explora e estabelece uma ligação entre estas duas dimensões.

Todas as formas de arte representam a articulação do limite entre o próprio e o mundo (critério comum). Aliás tudo o que fazemos é sobre o nosso encontro com a realidade. No caso prático da arquitetura, esta característica contém em si responsabilidades acrescidas, uma vez que esta leva ao expoente máximo o dever de servir a sociedade (e de, paralelamente, de construir para a sociedade e construir a sua própria identidade).

É importante clarificar que não é só a arquitetura que contribui para a construção ou reconstrução ou desenvolvimento da sociedade. A arquitetura é feita para ser apropriada, assim como a arte. No sentido funcional, porque a arquitetura tem que ser funcional, mas também no sentido de se tornar parte integrante da experiência humana. Ao ser apropriada, a arquitetura deixa de ser estática e transforma-se num espaço de movimento, de interação constante. Isto é um processo de conexão entre o ser e o espaço. Ambas as disciplinas não são passivas.

O arquiteto deve fazer o seu trabalho em prol do seu semelhante. O que este cria é condicionado pela realidade, pela existência e pelas normas, mas também irá condicionar, e isso deve ser do interesse de todas, uma vez que é um bem (trabalho) comum. Não é (e não deve) ser visto como uma prática que apenas satisfaz o próprio, mas que pertence à população que a habita, a uma cultura. A arquitetura é feita para ser apropriada (ou parte de...). Assim, o arquiteto oferece e materializa o seu (melhor) conhecimento ao mundo. Deve aprender com os exemplos (obras) do passado e melhorar o futuro, numa posição constante de aluno e educador, dedicando-se à profissão com imparcialidade e devoção, naquilo que não é só a criação de uma estrutura de abrigo, mas também o contorno da nossa consciência, uma exteriorização do (nosso) interior.

O papel do arquiteto assume, desta forma, todas estas responsabilidades na sua tarefa multidimensional e transforma a obra em algo polissémico. Para tal o arquiteto deve “(...) confiar que a obra, desde que seja inventada com a adequada precisão para o lugar e função, desenvolve a sua própria força sem necessitar de nenhum acessório artístico.”¹¹³ Sendo exatamente dessa força que se fala enquanto arte. Uma dimensão que transcende a funcionalidade.

“Para mim existe um silêncio belo em obras que relaciono com conceitos



Fotografia de um encontro, Roma 2022.
Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.

112 Pallasmaa, Juhani. 2005. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons. P. 124. (tradução da autora).

113 Zumthor, Peter. 2005. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. P. 25.

como serenidade, naturalidade, duração, presença e integridade, mas também com calor e sensualidade; ser ela própria, ser um edifício, não representar algo, mas sim ser algo.”¹¹⁴

A obra (e esta disciplina em geral) concretiza o espaço através da materialização de uma forma e de uma função, para poder receber o tempo inerente à vida humana, como condição fundamental.

O fim e o lugar são as palavras primordiais do processo projetual, da criação da obra, uma vez que o arquiteto pode escolher criar uma nova realidade ou enquadrar-se na existente. Estes elementos (normalmente) requerem, antecipadamente, estudo, bom senso e equilíbrio, uma vez que a construção de edifícios é (normalmente, mas nem sempre) permanente, e não um acessório. Não é efêmera. Em qualquer das opções a obra quer (ou deve?) tornar-se parte integrante do lugar, da envolvente, da sociedade.

“O mais belo é quando as coisas se encontram, quando se harmonizam. Formam um todo. O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta.”¹¹⁵

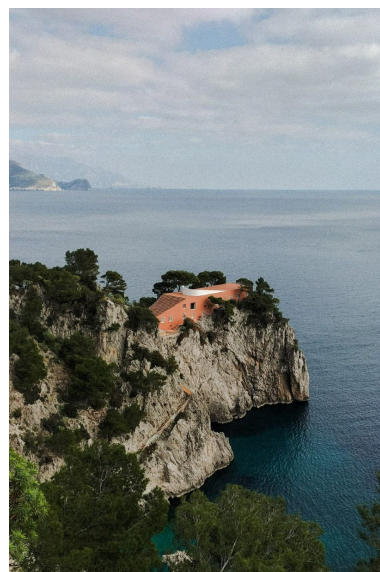
A harmonia, ainda que seja um conceito que possa deferir mediante a sua utilização e quem a utiliza, é o elemento (assim como o equilíbrio e proporção) que nos faz considerar a arquitetura bela, estética.

“Uma obra pode dispor de qualidades estéticas, quando as suas diversas formas e conteúdos se fundem num ambiente base forte que nos consegue tocar. Esta arte nada tem a ver com configurações interessante ou com a originalidade. Trata de compreensão, bem senso e sobretudo, verdade.”¹¹⁶

A arquitetura (a obra) é para nós aquilo que esta nos permite vivenciar/experienciar dela. Somos sensibilizados por aspetos diferentes, pois a experiência arquitetónica depende da fusão do espaço com o senso próprio do recetor. A forma como recordamos o espaço depende das circunstâncias desse encontro com a obra; pode ser marcado pela estreiteza ou pela amplitude, pela intimidade ou pela grandeza, pelo som dos movimentos e das interações ou pelo cheiro dos materiais, pela luz direcionada ou pela luz abundante, pela puxador da porta, pelo caixilho, ou pela forma harmoniosa que se insere na paisagem circundante.

Arquitetura é muito mais do que função e construção, é, igualmente, um mar de complexidade e de possibilidades. O auge de uma experiência arquitetónica acontece quando já não é possível separar a arquitetura da vida – da sociedade.

“A arquitetura é invenção plástica, é especulação intelectual, é matemática superior. A arquitetura é uma arte muito digna.”¹¹⁷



Casa Malaparte, 1938
de Adalberto Libera.
Capri, Itália.

Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.

114 Idem. P. 30.

115 Idem. P. 69.

116 Idem. P. 18.

117 Corbúier. Le. 2006. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva. P. 101.

É o rigor, a precisão dos detalhes e a sensibilidade (intrínseca) desta prática que distinguem e qualificam a arquitetura.

A arquitetura, embora não prescindir de princípios como eficácia técnica, segurança estrutural, otimização dos recursos, entre outros, transcende-os. Não se limita, esta disciplina, a construir, mas interroga-se sobre o porque de construir de tal forma. Assim, há uma articulação, um encontro entre o técnico e o poético, o útil e o belo, o racional e o sensível. A arquitetura constrói para que se sinta, para que se habite (comunicação) (questão outrora desenvolvida – distinção entre construir e habitar).

E não se trata apenas de composições visualmente agradáveis; trata-se de uma dimensão cultural, social, ética, política, emocional e sensorial – dimensão sensível, muitas vezes invisíveis ao olhar (distráido, automático). São estes elementos que induzem à reflexão e contemplação do espaço. E é precisamente essa meticulosidade (e sensibilidade) que faz a diferença, que transforma o espaço.

Esta disciplina habita nem terreno híbrido e fértil. Não diz respeito a uma dualidade opositora, mas a uma convivência, inter-relação entre opostos: é simultaneamente ciência e arte.

A utilidade prática de um edifício limita ou potencializa a sua capacidade de ser considerado arte?

Quanto ao seu valor, este não é menos significativo por estar vinculado à utilidade; pelo contrário, esta inter-relação enriquece a disciplina. Torna-a única (a arquitetura começa neste ponto, quando acaba de resolver a função).

Obras de arquitetos como Livio Vacchini (como Peter Zumthor, Louis Kahn, entre outros) exemplificam a capacidade singular da arquitetura de transcender a funcionalidade e entrar no(s) domínio(s) da arte. Nestas criações, a arquitetura não se orienta apenas pela necessidade, mas pelo significado – matérias interdependentes e dialogantes.

É possível separar a estética arquitetônica da função arquitetônica? E quais é que são os critérios para avaliar a dimensão artística de um edifício?

Provavelmente não. É ilusório pensar que a função não tem implicações na forma ou que a forma não tem implicações na função. Ainda assim, a questão persiste: é a arquitetura arte?

É uma afirmação – para mim – que exige cautela. Não é simples nem isento de ambiguidades declarar, sem hesitações, que arquitetura é arte. Talvez seja mais adequado (fácil) reconhecer que esta contém muitos dos seus domínios e que é precisamente este contacto que a arquitetura adquire a sua singularidade, como referido anteriormente.

Mesmo em obras mais modestas ou aparentemente banais, como habitação popular, é possível que a arquitetura seja pensada como espaço confluência destas disciplinas (como deve ser sempre, pois só assim faz sentido). Não deve ser um privilégio exclusivo de edifícios excepcionais/monumentais. A arquitetura, ao tocar diretamente na vida quotidiana, talvez seja uma das formas mais democráticas da arte – não confinada a museus ou galerias, mas presente nos espaços que habitamos e que nos rodeiam.

Até que ponto as normas e as limitações económicas e técnicas interferem na liberdade criativa da arquitetura?

Esta é uma pergunta muito importante, especialmente considerando a minha experiência laboral e o meu crescente conhecimento do mundo real da arquitetura. O desenvolvimento de um projeto arquitetónico está repleto de muitos entraves e muitas mudanças no longo processo. Contudo, a verdadeira liberdade criativa não se manifesta na ausência de limites, mas na capacidade de operar e criar dentro destes com inteligência e sensibilidade. Longe de cercear a criatividade, estas podem funcionar como motores de inovação.

A complexidade desta questão reflete a riqueza e a profundidade da arquitetura enquanto campo de estudo e prática criativa.

02. REFLEXÃO

Pretende-se que este capítulo possa abrir uma reflexão sobre o arquiteto Livio Vacchini e o artista Sol LeWitt, sobre os seus processos de pensamento e **processo** na criação – metodologia – de arquitetura e de arte, respetivamente.

Para ambos, foi feita uma apresentação biográfica geral dos autores e das suas obras. Para este enquadramento são selecionados (mencionados e interpretados) um conjunto de imagens, obras, desenhos, colaborações e inspirações, que, de alguma forma, contextualizam o arquiteto e o artista. Assim, sintetizam ambos os percursos (geográficos e sociais), os seus interesses, as suas metodologias.

Relativamente ao arquiteto, Livio Vacchini, a sua obra sempre (me) impressionou. Lembro-me que quando vi as suas obras pela primeira vez (no 3º ano do Mestrado Integrado em Arquitetura, da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) fui tomada por uma sensação de autenticidade, segurança, equilíbrio, serenidade, complexidade e plasticidade. Atributos que me cativaram profundamente; que me fizeram reconsiderar a (minha) agilidade entre função e forma e a (minha) noção de beleza.

Relativamente ao artista, Sol LeWitt, este surge como aliado para a melhor compreensão do arquiteto Livio Vacchini (e das suas obras) e, paralelamente, desta temática – A Incerteza da Arquitetura como Arte. As suas obras encontram-se visualmente com as obras arquitetónicas de Livio Vacchini, há uma partilha (intrínseca e direta) do sentido de espaço, de geometria, de ordem que estabelece um paralelo entre ambos.

Ambos (pela redução ao essencial) fazem(-me) pensar que não é preciso criar beleza, porque ela já existe. (Estarei a subentender que tanto a arquitetura como a arte são, na verdade, processos para descobri-la, e não para inventá-la?) A redução ao essencial nas obras de ambos será um gesto de humildade perante a **complexidade** do mundo? Ou uma afirmação de que o essencial é, por si só, suficiente para nos emocionar?

02.1 sobre Livio Vacchini

É um arquiteto incontornável e marcante da *Escola de Ticino*¹¹⁸, que, embora o notável e vasto trabalho no mundo da arquitetura, de um conjunto de obras desenhadas e de significativos prémios atribuídos, parece perder-se entre nomes como Luigi Snozzi (Mendrisio, Suíça, 1932 – Minusio, Suíça, 2020), Aurelio Galfetti, entre outros.

Possivelmente (e eventualmente) pela sua partida prematura, a 2 de abril de 2007, aos 74 anos, parece ainda existir muito por explorar. Também em consequência ao escasso conjunto de informação publicada (o exemplo das bases de dados e da FAUP que tem apenas quatro livros sobre este arquiteto), tornando difícil conhecer a sua obra como um todo. No entanto, a singularidade do (seu) pensamento arquitetónico e o notável e complexo processo simples parecem resistir à passagem do tempo e parecem desafiar as bases desta disciplina. **“Poder-se-ia dizer que todos os projetos de Livio Vacchini colocam esta questão: o que é a arquitetura?”**¹¹⁹

Livio Vacchini nasceu a 1933 no cantão suíço italiano. E para além do que conta a sua herança construída, pouco se sabe sobre este arquiteto. Fez o ensino secundário em Friburgo e aos 20 anos começou a estudar arquitetura no Instituto Politécnico Federal de Tecnologia de Zurique, que concluiu 5 anos mais tarde, em 1958. Nos anos que se seguem teve uma curta experiência profissional (é aqui que a inicia) em Estocolmo e Paris, de 1959 a 1961. No entanto, no início dos anos 60, precisamente em 1961, regressa a Ticino para começar a trabalhar no seu atelier *Studio di Architettura Vacchini*, no centro de Locarno e projetado pelo próprio.

“O candidato a arquitecto, saído dum determinado ambiente que é o seu meio próprio, familiar, ao eleger tal carreira passa imediatamente a sofrer as solicitações duma formação especializada que o envolvem nem conjunto cada vez maior de responsabilidades, não só no plano individual, como no da colectividade.”¹²⁰

¹¹⁸ *Ticino* é um cantão da Suíça, situado no sul do país, onde a língua oficial é o italiano.

¹¹⁹ Norberg-Schulz, Christian. e Viagto, Jean-Claude. 1987. *Livio Vacchini*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. P. 6. (tradução da autora).

¹²⁰ Filgueiras, Octávio Lixa. 1985. *Da função social do arquitecto: para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada*. Porto: E.S.B.A.P. Curso de Arquitectura. P. 22.

Os primeiros trabalhos foram realizados em colaboração com Luigi Snozzi, entre o período de 1963-1968, que, apesar de mais velho, teria conhecido na faculdade. Juntos, desenharam edifícios de habitação coletiva, social, complexos administrativos, um hospital e um conjunto de casas unifamiliares. Apesar de serem apenas dois jovens arquitetos, estas primeiras obras foram rapidamente publicadas, divulgadas e alvo de favoráveis críticas. **Já aqui era evidente.** Poderia a sua arquitetura ter-se tornado diferente sem esta partilha?

Em 1969, Livio Vacchini volta a trabalhar sozinho. No entanto, apesar de terem **(Vacchini e Snozzi)** seguido caminhos diferentes e autónomos na arquitetura, continuaram, até ao fim das suas vidas, grandes amigos e apreciadores do trabalho de ambos. A partir de 1995 associa-se a Silvia Gmür (Zurique, Suíça, 1939 – Riehen, Suíça, 2022), estabelecendo uma colaboração sustentada entre dois escritórios - um em Locarno, outro em Basileia - que funcionavam em paralelo.¹²¹ Três anos mais tarde, ganham um concurso de habitação coletiva em Zurique (Suíça). Contudo, embora tenha sido o projeto vencedor, não foi construído. Após a duração de sete anos de colaboração **(equipa)**, os escritórios de ambos tornaram-se, uma vez mais, independentes um do outro, seguindo percursos diferentes.

Vacchini parece uma mistura sensível entre racional e irracional. “Os seus edifícios contêm emoções da perfeição suíça, do minimalismo, da elegância austro-húngara, da rotundidade estrutural germânica, da luz e do sol do Mediterrâneo, em suma, das origens de tudo. Vacchini afirma: “Tentei sempre andar para trás na procura do conteúdo autêntico das coisas”.¹²² Ancorado ao passado, este arquiteto elabora o presente, acrescentando um estrato consistente de contemporaneidade à história de arquitetura.

Mas como se explica a intemporalidade da obra de Vacchini, se a arquitetura é, por definição, uma resposta ao tempo e ao contexto?

Talvez pela autenticidade. Talvez porque “Vacchini faz sempre o mesmo projeto; parte da premissa de que a arquitetura constrói o lugar; torna a estrutura imediatamente arquitetónica dando forma àquilo que ela suporta; preocupa-se com a forma como a arquitetura assenta no solo, se eleva e se recorta contra o céu, chamando a isto ordem.”¹²³

(Talvez se sinta que) O arquiteto suíço repetia, em cada projeto, a mesma abordagem, precisamente porque este estabelece uma série de princípios e regras lógicas orientadoras do sua prática projetual. Estas não surgem exclusivamente da disciplina da arquitetura, mas antes de um conjunto de referências transversais - das artes, da música, de diferentes aspetos da vida, quer pela vertente do conhecimento quer pela do senso comum. São regras determinadas pela razão e pela lógica, rejeitando, assim, qualquer

¹²¹ Uma distância de três horas de carro. De forma alternada e regular, Livio Vacchini deslocava-se a Basileia e Silvia Gmür a Locarno, assegurando assim uma dinâmica contínua de partilha.

¹²² Pla. Arcadi. 2007. «Arquitectura Verdad». Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Edicions UPC. P. 78. (tradução da autora).

¹²³ Masiero. Roberto. 2007. “Vacchini y/o Gehry”. Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Edicions UPC. P. 24. (tradução da autora).

formalismo, já que considera que a forma deve ser fruto da aplicação das ditas regras (princípios).

Longe de serem fórmulas fixas, as regras que estabelece funcionam como dispositivos críticos: obstáculos intencionalmente criados que, limitando a ação projetual, conferem-lhe, paradoxalmente, uma maior liberdade.

Apesar do crescimento e do seu destaque na arquitetura, Vacchini também lecionou, como professor convidado no Instituto Politécnico Federal de Zurique, em 1976 e na Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Milão em 1982 e membro da Comissão Cantonal dos Monumentos Históricos do Cantão do Ticino de 1980 a 1985.

Em 1997 recebe o prémio Beton com o Ginásio em Losone e em 2005 o Edifício Administrativo e Comercial La Ferriera é distinguido também com o “Die Besten 03” – Prémio Europeu da Construção em Aço.

Para verdadeiramente conhecer e (posteriormente) compreender este arquiteto, nada se revela mais esclarecedor do que a experiência direta da sua obra. A estrutura, a redução formal da matéria e a luz parecem ser essência do seu pensamento arquitetónico; cada cheio e cada vazio não parecem ser meros gestos construtivos, mas a expressão de uma ordem rigorosa, de uma procura incessante pela pureza absoluta da arquitetura.

O pensamento arquitetónico de Livio Vacchini revela-se alicerçado em princípios que estruturam e orientam, com notável coerência, todo o seu processo projetual. As suas obras são (imediatamente e facilmente) reconhecíveis pela linguagem singular, quer visualmente, quer espacialmente. É uma linguagem que percorre (praticamente) todo o seu percurso, e, dessa forma, evidencia uma continuidade formal e teórica (que transcende tendências). Trata-se de um metodologia (valores) que persiste ao tempo.

Este projeto de habitação social, fruto da colaboração do arquiteto Luigi Snozzi, constitui ser (também) um exemplo na afirmação de uma prática arquitetônica que se distingue pela precisão, pelo rigor e por uma ética de intervenção profundamente enraizada no contexto. É uma das primeiras obras do seu percurso e já aqui se evidenciam os seus princípios.

Longe de ser um exercício menor, este projeto é também um exemplo que a arquitetura, mesmo no domínio da habitação social, pode (e deve) ser abordada com o mesmo grau de exigência e dedicação que outras obras (talvez ditas como mais nobres).



Será que a colaboração inicial com Luigi Snozzi influenciou a sua abordagem rigorosa e geométrica? Será que contribuíram para afirmar os princípios de prática de Livio Vacchini?

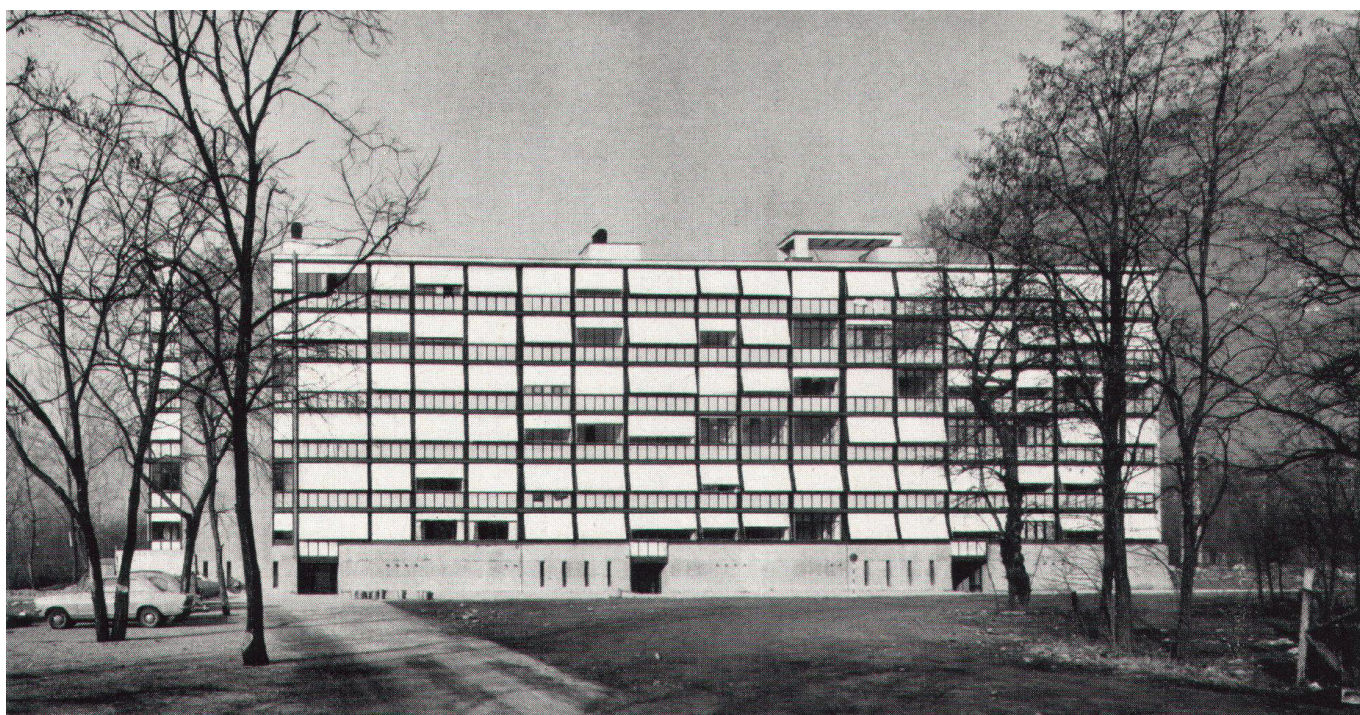
Terá esta relação representado um momento de aprendizagem para Vacchini ou funcionou como um espaço de confluência, onde cada arquiteto já trazia consigo uma estrutura de pensamento consolidada?



Talvez um pouco das duas. É inegável a influência de Snozzi no panorama arquitetônico suíço e em particular, na geração que com ele colaborou. Mas importa questionar se a singularidade de Vacchini emerge desta convivência ou se já habitava de forma latente no seu modo de pensar e projetar.

Fotografias do projeto *Case Popolari*, 1964-1965
de Livio Vacchini + Luigi Snozzi.
Locarno, Suíça.

Imagem obtida em: S. A. 1969. "Case popolari der Gemeinde Locarno: Eine Reportage". Em Revista Das Werk 5 *Mehrfamilienhäuser*.



Fotografia do projeto *Case Popolari*, 1964-1965
de Livio Vacchini + Luigi Snozzi.
Locarno, Suíça.

Imagem obtida em: S. A. 1969. "Case popolari der Gemeinde Locarno: Eine Reportage". Em Revista Das Werk 5 *Mehrfamilienhäuser*.

É também pertinente considerar o impacto da colaboração (durante sete anos) com a arquiteta Silvia Gmür (os escritórios, ainda que em cidade diferentes, mantiveram uma colaboração).

Que conteúdos emergem deste diálogo com Silva Gmür? Que encontros marcam esta partilha?

REPETIÇÃO

MODULARIDADE

GEOMETRIA

RIGOR

SILÊNCIO



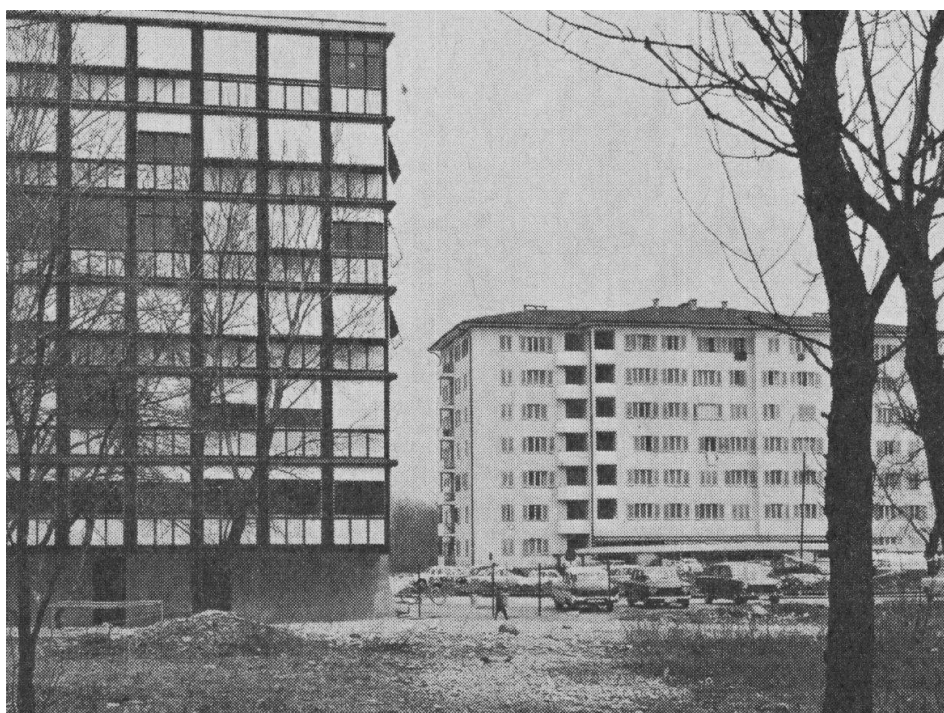
Fotografias do projeto *Case Popolari*, 1964-1965
de Livio Vacchini + Luigi Snozzi.
Locarno, Suíça.

Imagem obtida em: S. A. 1969. "Case popolari der Gemeinde Locarno: Eine Reportage". Em Revista Das Werk 5 *Mehrfamilienhäuser*.



Fotografias do projeto *La casa delle tre donne*, 1995-1998
de Livio Vacchini + Silvia Gmür.
Beinwil am See, Suíça.

Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.



Fotografia do projeto *Case Popolari*, 1964-1965
de Livio Vacchini + Luigi Snozzi.
Locarno, Suíça.

Imagem obtida em: S. A. 1969. "Case popolari der Gemeinde Locarno: Eine Reportage". Em Revista Das Werk 5 *Mehrfamilienhäuser*.



Fotografia do projeto *Case Popolari*,
1964-1965
de Livio Vacchini + Luigi Snozzi.
Locarno, Suíça.

Imagem obtida em: S. A. 1969. "Case popolari der Gemeinde Locarno: Eine Reportage". Em Revista Das Werk 5 *Mehrfamilienhäuser*.

Fotografia do projeto *Casa Vacchini Costa*, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.
Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.



Fotografia do projeto *Casa Farnsworth*, 1945-1951
de Mies van der Rohe.
Illinois, Estados Unidos da América.
Imagem obtida em: <https://moraes-barbosa.com/De-vidro-Por-que-nao-re-cua-ou-morre>.



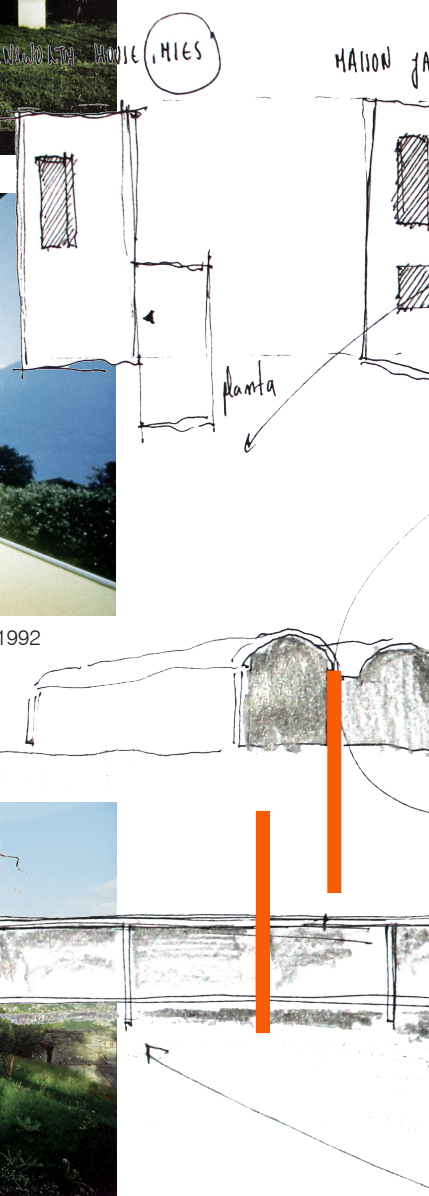
Fotografia do projeto *Casa Vacchini Costa*, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.
Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.



Fotografia do projeto *Casa Farnsworth*, 1945-1951
de Mies van der Rohe.
Illinois, Estados Unidos da América.
Imagem obtida em: <https://moraes-barbosa.com/De-vidro-Por-que-nao-re-cua-ou-morre>.



Fotografia do projeto *Casa Vacchini Costa*, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.
Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.

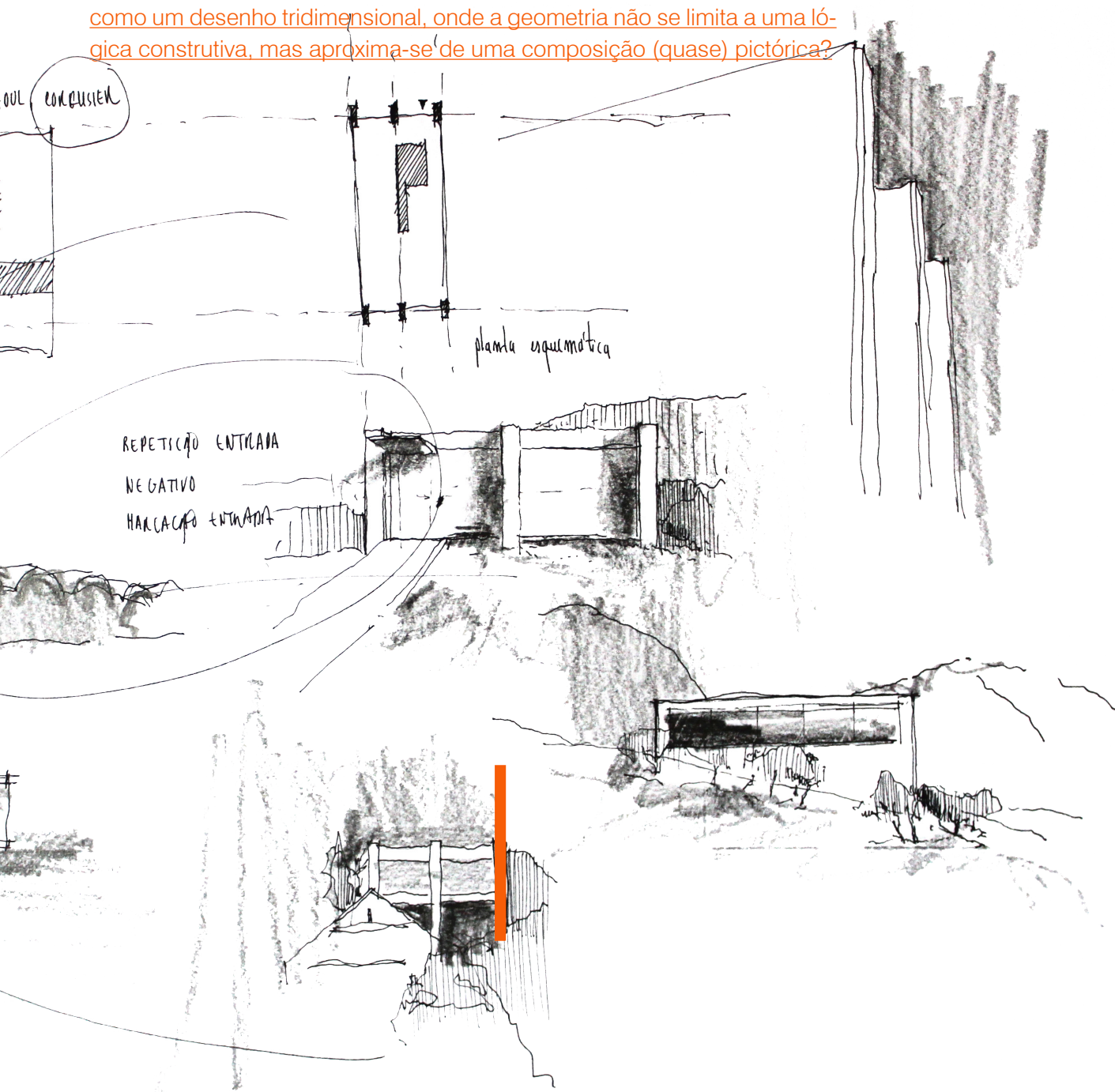


A meticulosidade nos projetos (e na construção destes), o cuidado com o proporção e a ordem construtivos não são apenas formais, mas éticos.

O exemplo do projeto *Casa Vacchini Costa*, que traduz esta postura na sua organização espacial e na resolução do seu exterior, pautados por uma precisão bastante rigorosa, quase matemática. Cada elemento assume uma função inequívoca. Tudo é necessário.

Se em Mies a transparência procura diluir os limites entre interior e exterior, não será aqui, uma afirmação da estrutura enquanto linguagem absoluta?

É interessante a componente plástica quase nula, a tira vermelha impregnada nas pilastras. Se Vacchini leva a arquitetura a uma redução ao extremo, o que justifica a introdução deste gesto cromático? Será apenas uma marcação funcional? Ou expressividade? Ou poderá esta casa ser vista como um desenho tridimensional, onde a geometria não se limita a uma lógica construtiva, mas aproxima-se de uma composição (quase) pictórica?



MIES VAN DER ROHE

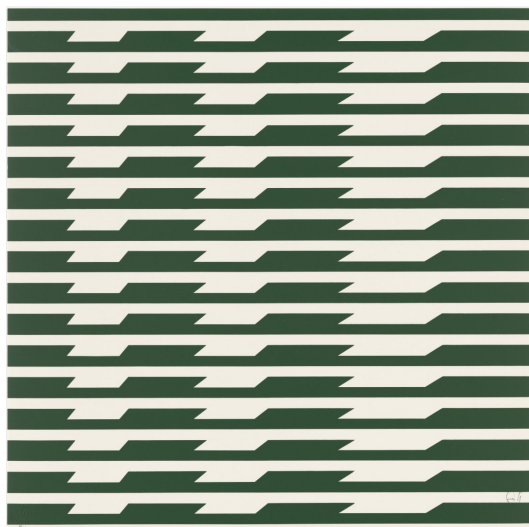
CORBUSIER

GEOMETRIA

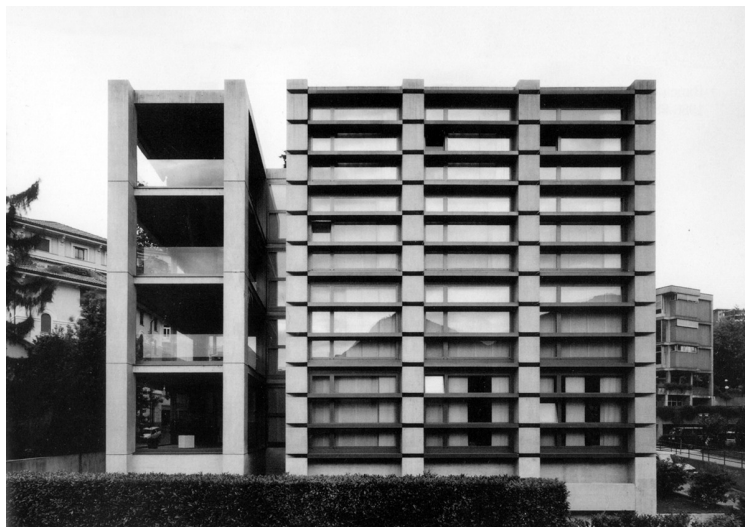
RIGOR

SILÊNCIO

Standing Open Structure, Black, 1964
de Sol LeWitt
Madeira pintada, 243,8 x 65,1 x 65,1 cm
Imagem obtida em: <https://www.moma.org/collection/works/91761>.



Repetição e Progressão, 1951, publicado a 1967
de Jesús Rafael Soto
Serigrafia, 59,9 x 59,9 cm
Não está em exibição.
Imagem obtida em: <https://www.moma.org/collection/works/portfolios/73923>.



Fotografia do projeto *Casa Aurora*, 1992-1995
de Livio Vacchini
Lugano, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/post/187975550319/livio-vacchini-casa-aurora-lugano-1995-photos>.

Sem título, 1985
de Donald Judd
Alumínio pintado, 29,8 x 175,9 x 29,8 cm
Imagem obtida em: <http://viewingroom.paulcoopergallery.com/viewing-room/donald-judd?view=slider#2>.



Com a redução ao essencial (**simplicidade, clareza**), a construção torna-se expressão do pensamento arquitetônico, expressão dos (**seus**) princípios/aspectos éticos. Assim, a clareza materializa-se na rejeição de qualquer ambiguidade formal ou funcional.

O exemplo da *Casa Aurora*, dado que o edifício define-se pela estrutura, pela ordem, pelo rigor e assim, pela clareza. **A estrutura parece que ganha outra função, parece que ultrapassa a sua função de sustentar a carga da edificação. Parece que ganha uma função emocional e escultórica.**

A repetição também é um dos princípios presentes nesta obra, que cria um ritmo quase hipnótico, que fascina. Mas como é que se justifica esta força quase escultórica da casa se o arquiteto Livio Vacchini rejeita o pitoresco e a arbitrariedade? Será que, no extremo da racionalidade, a arquitetura torna-se, paradoxalmente, emocional na sua severidade?

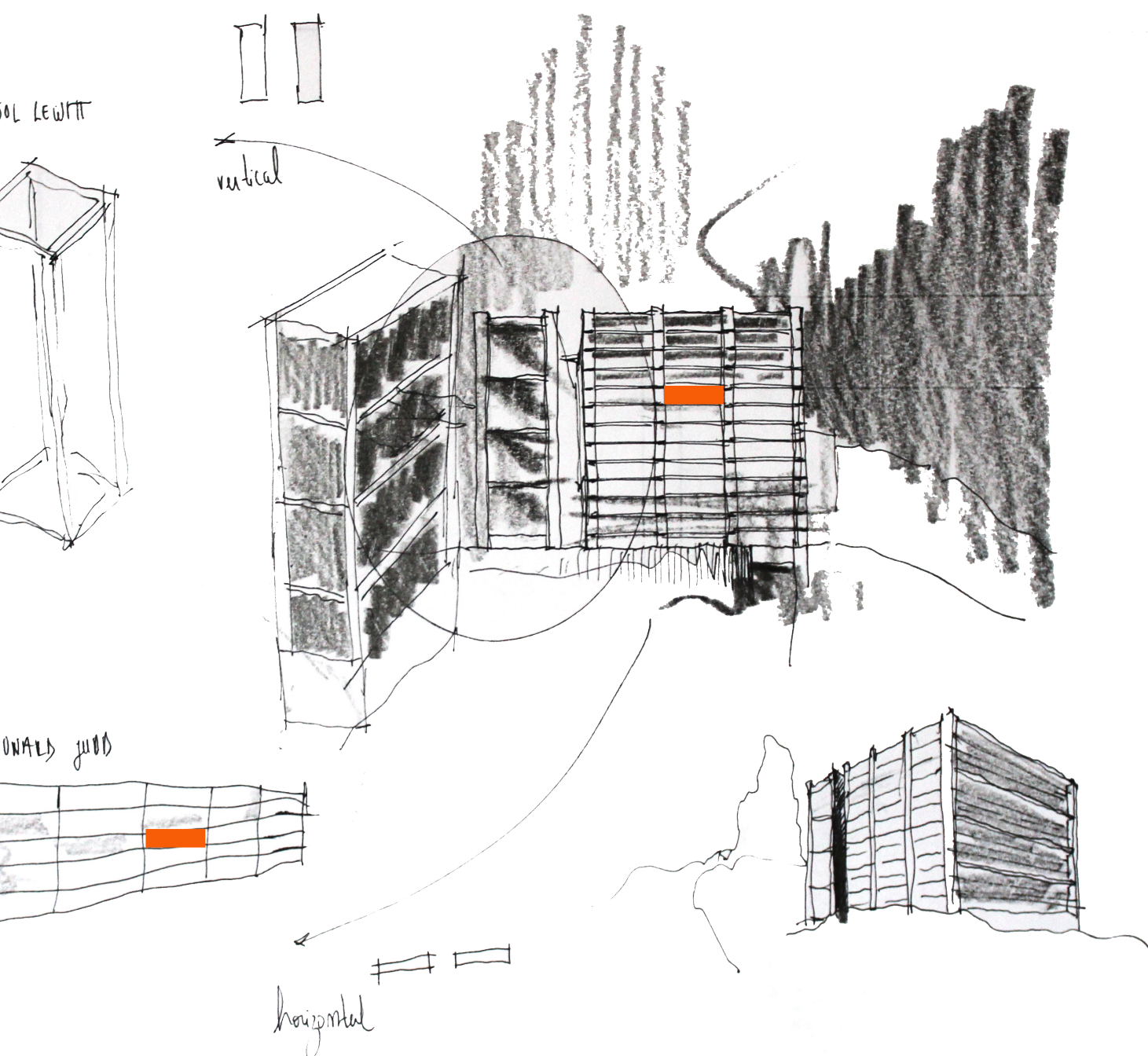
GEOMETRIA

REPETIÇÃO

RIGOR

RITMO

CLAREZA

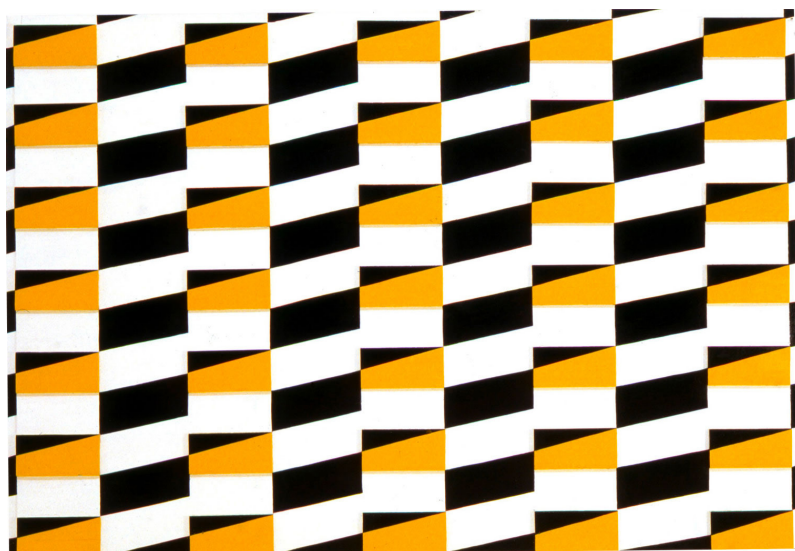
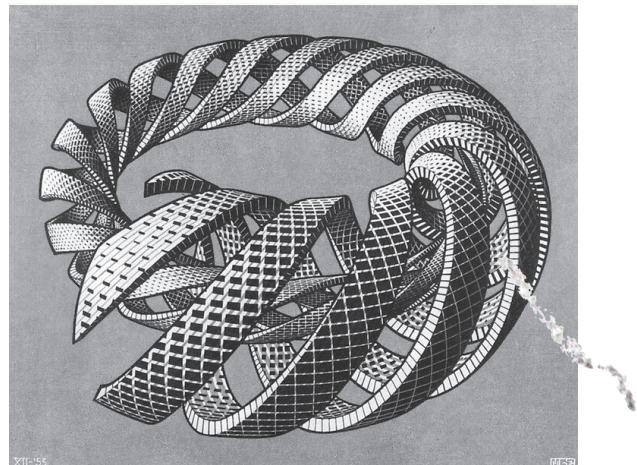


A repetição, aspecto recorrente nos projetos de Livio Vacchini, transcende a função, seja esta meramente técnica ou simplificadora (*é importante referiu a diferença subtil, mas muito muito importante entre simplificadora e simples*); esta afirma-se como um princípio (*ético*) compositivo, revelando um lado poético e expressivo no seu processo projetual.

O exemplo do projeto *Edifício postale*, onde a reiteração de um padrão (*elementos modulares pode ser a expressão mais correta arquitetonicamente*) não induz monotonia, mas um ritmo contemplativo (*silêncio/reflexão*). Esta repetição evidencia a lógica, a sistematização e convida o observador a reparar (*se pudeses ver, repara - Saramago*) não só nos padrões, mas também nas (*muito*) subtis variações que emergem no meio da regra. A beleza não se revela na exceção, mas na serenidade do ordem e rigor repetidos.

Spirals, 1953
de M. C. Escher
Gravura, 32,4 x 39,3 cm

Imagem obtida em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.54257.html>.



Répétition optique, 1951
de Jesús Rafael Soto
189 x 130 x 7 cm
Coleção particular.

Imagem obtida em: <https://jesus-soto.com/works/>.



Fotografia do projeto *Edifício postale*, 1992-1995
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/post/17378513582/livio-vacchini-post-office-locarno>.

Este projeto é muito curioso, muito complexo. A sua materialidade espelhada multiplica a envolvente, criando um paradoxo visual entre presença e ausência, cheio e vazio. Este é um dos aspetos mais curiosos deste projeto. Será uma tentativa de anular a arquitetura ou, pelo contrário, de a amplificar o seu significado/natureza? De transcender a sua funcionalidade e criar algo mais? Há aqui uma ambiguidade que remete para a ilusão ótica das construções impossíveis de Escher e que parece transformar este edifício num objeto fechado em si mesmo e hermético.

ESTRUTURA

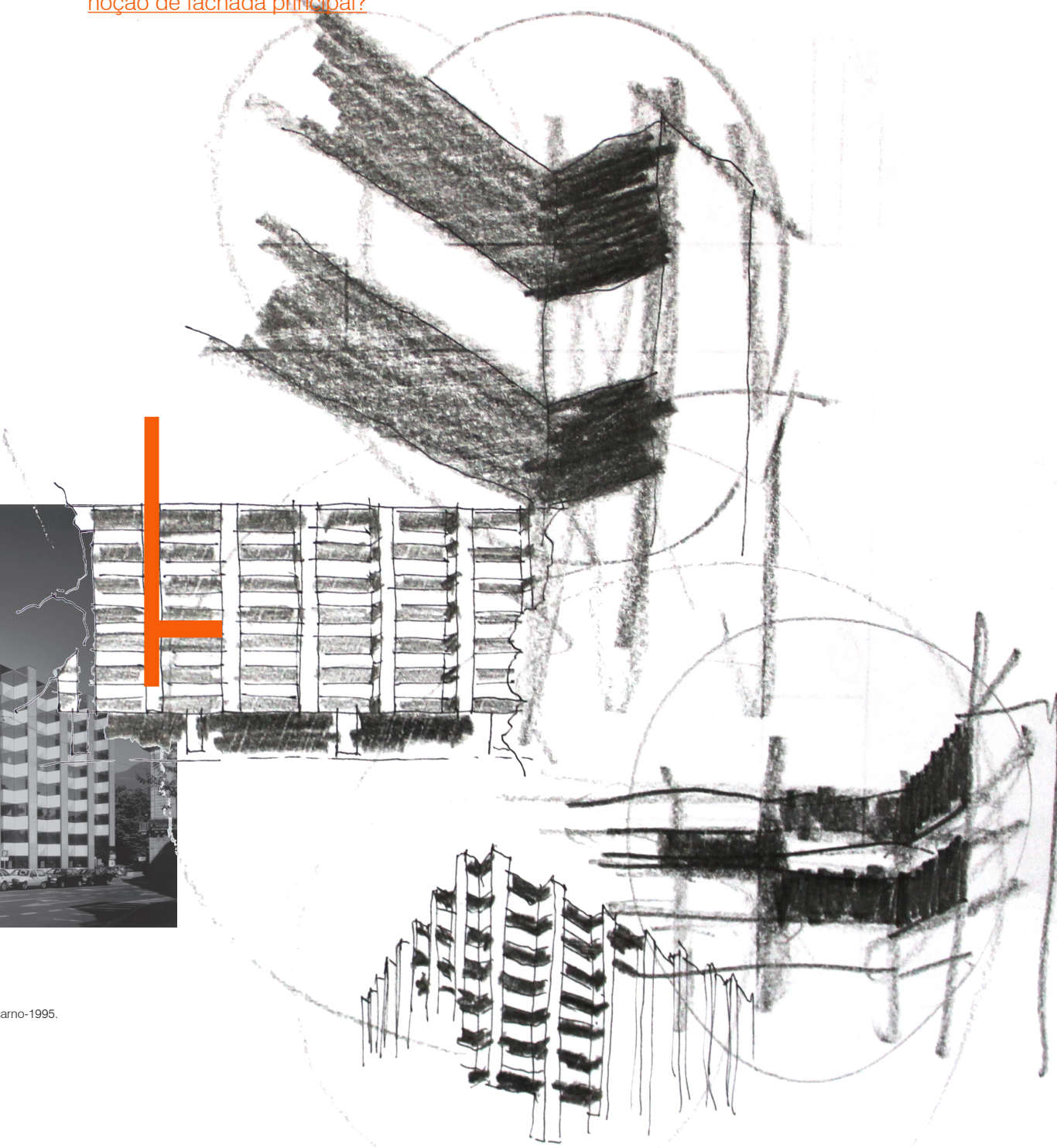
REPETIÇÃO

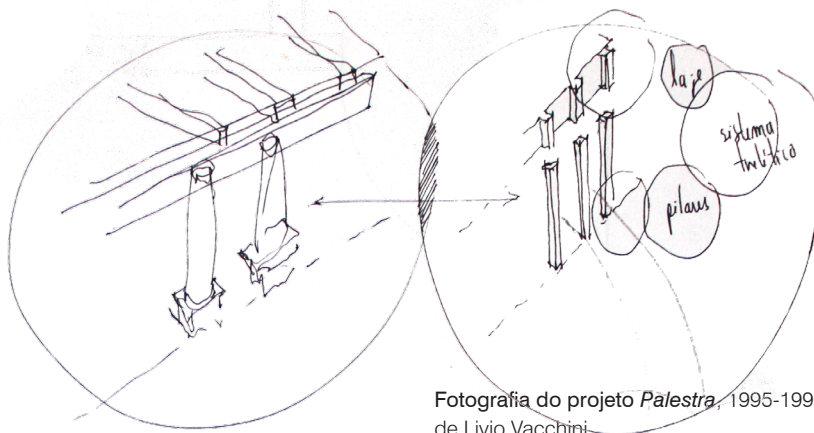
ESPELHO

ORDEM

ABSTRAÇÃO

A decisão de tornar todos os alçados idênticos também é muito curiosa. Porque é que o arquiteto Livio Vacchini tomou esta decisão? Penso que não será um mero capricho formal. Será uma tentativa de enfatizar a estrutura, a repetição? Ou será esta uniformidade uma tentativa de anular a noção de fachada principal?

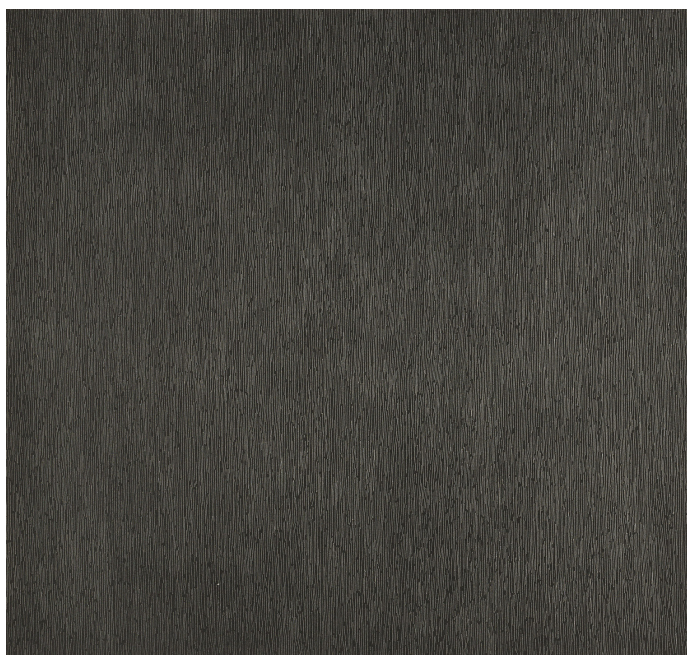




Fotografia do projeto *Palestra*, 1995-1997
de Livio Vacchini

Colaboração com o arquiteto Marco Azzola
Losone, Suíça.

Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.

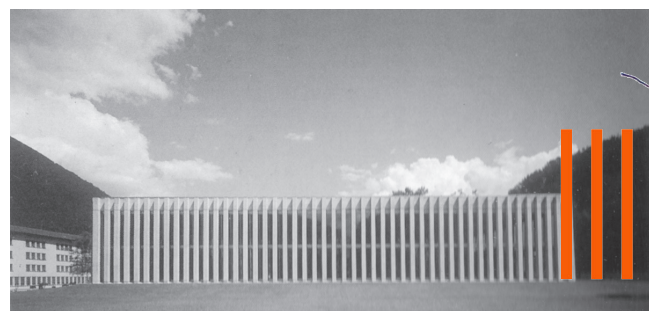


Preto com linhas brancas, vertical, sem tocar, 1970

de Sol LeWitt

Litografia, 43 x 59,5 cm.

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/collection/works/109621>.



Fotografia do projeto *Palestra*, 1995-1997

de Livio Vacchini

Colaboração com o arquiteto Marco Azzola
Losone, Suíça.

Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.

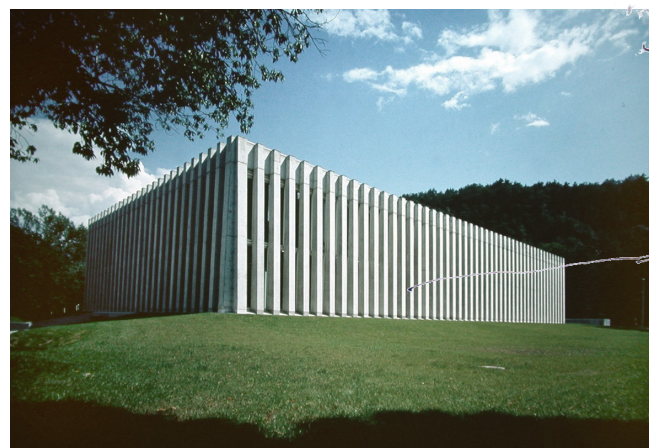


Partenon, 448-432 a. C.

de Ictinos e Calícrates

Atenas, Grécia.

Imagem obtida em: <https://www.sizabaroque.com/pt/equipa/>.



Fotografia do projeto *Palestra*, 1995-1997

de Livio Vacchini

Colaboração com o arquiteto Marco Azzola
Losone, Suíça.

Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.

A clareza e a repetição são também princípios dominantes e exemplares no projeto *Palestra*. Aqui a estrutura define integralmente o edifício. A repetição dos elementos verticais (*estruturais ou não*) criam um ritmo que se torna (*quase*) hipnótico. Até que ponto esta regularidade não resulta numa arquitetura indiferente à sua função e utilidade? Esta uniformidade das fachadas e do edifício também anula qualquer hierarquia espacial.

A essência de um ginásio é o movimento. Parece existir aqui uma dicotomia: por um lado uma rigidez absoluta, por outro movimento absoluto.

A luz, filtrada pelos vazios verticais, gera um jogo muito interessante de sombras geométricas, reforçando a sensação de repetição infinita. Estas pequenas questões, estas sensibilidades fazem-me pensar sobre a metodologia de trabalho e processo deste arquiteto. Será apenas uma preferência racional? Ou uma aptidão extremamente sensível deste arquiteto? Que atenta a questões como proporção, ordem, equilíbrio, entre outros.

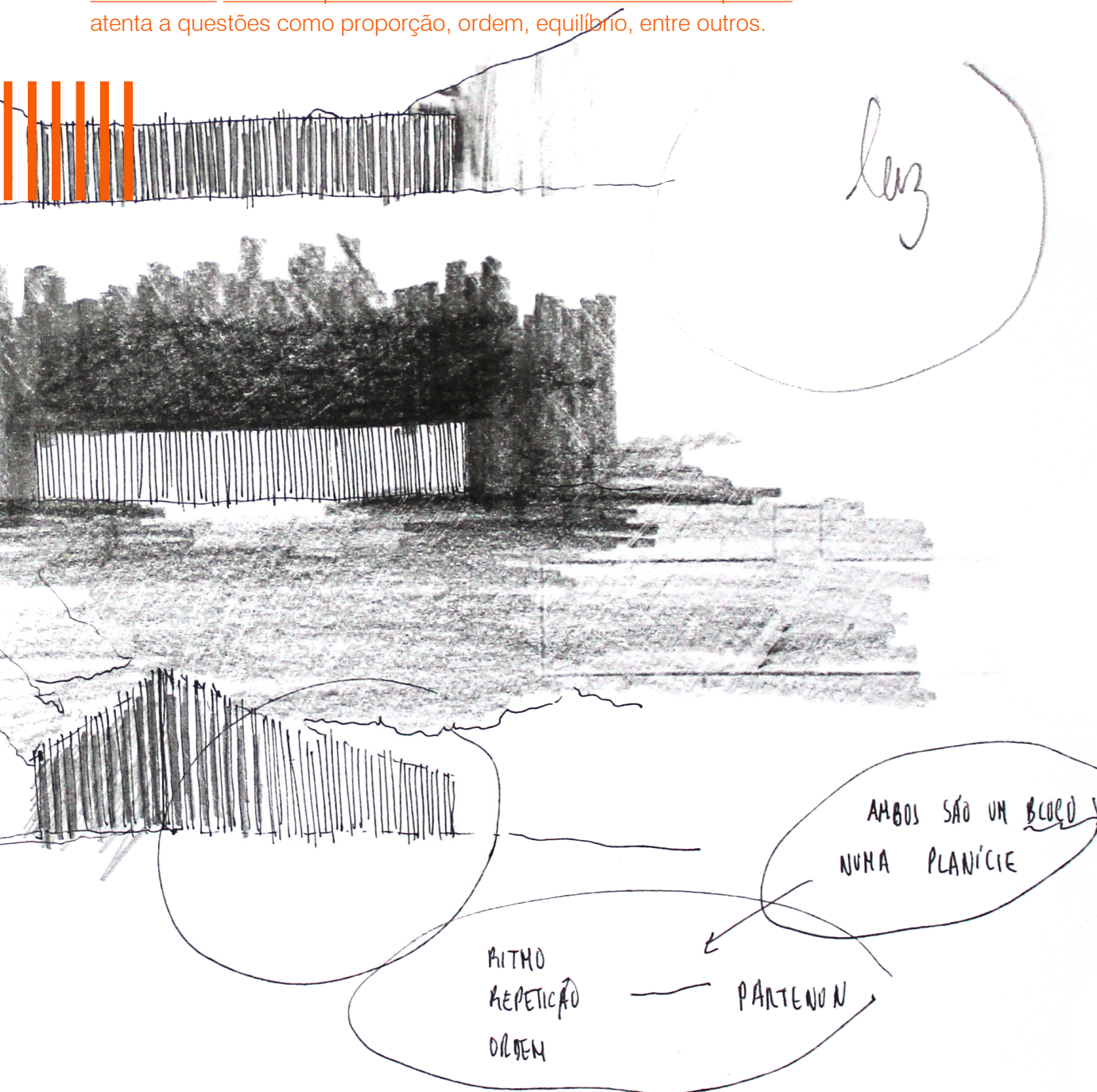
ESTRUTURA

REPETIÇÃO

RIGIDEZ

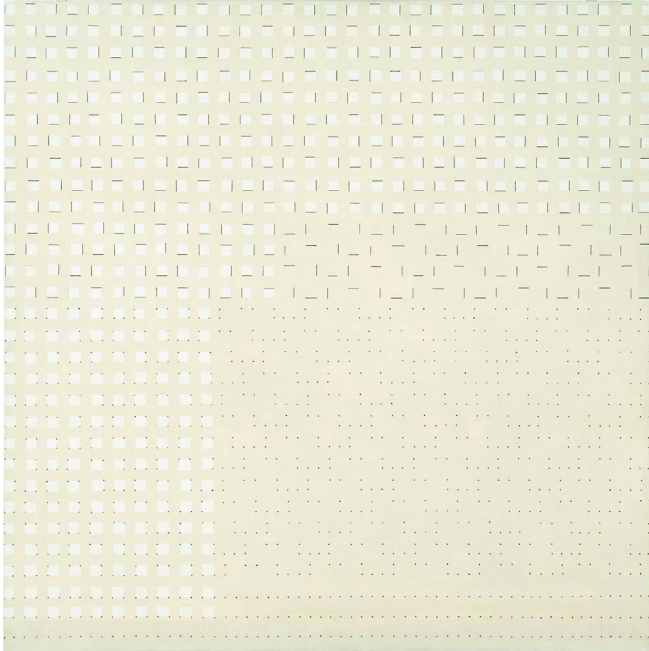
MOVIMENTO

RITMO



Existe também participação nas suas obras. Longe de conceber um projeto como um objeto encerrado em si mesmo, Vacchini propõe uma experiência aberta, convidando à reflexão, à interpretação e a envolvimento (**sensorial**).

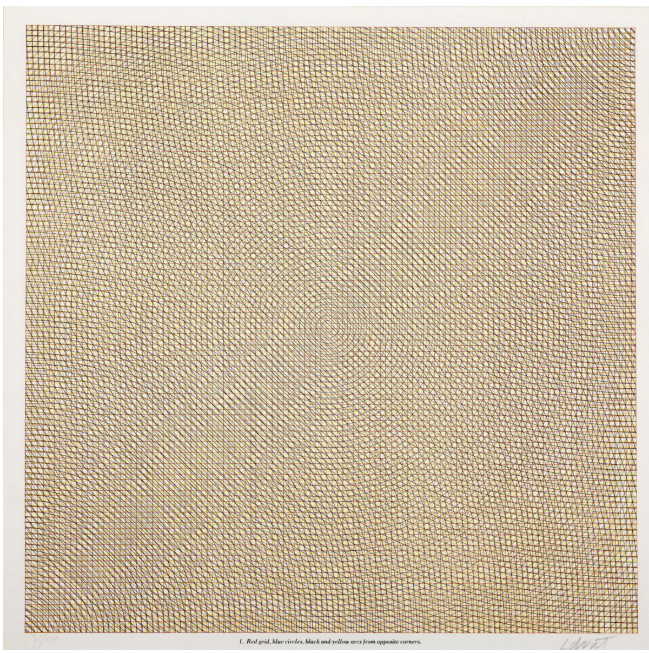
O exemplo do projeto *Piazza del Sole*, onde o arquiteto reconstrói o espaço público (**uma praça**) como um palco de encontros, onde o observador é participante ativo (**na verdade, como em todas as obras de arquitetura**).



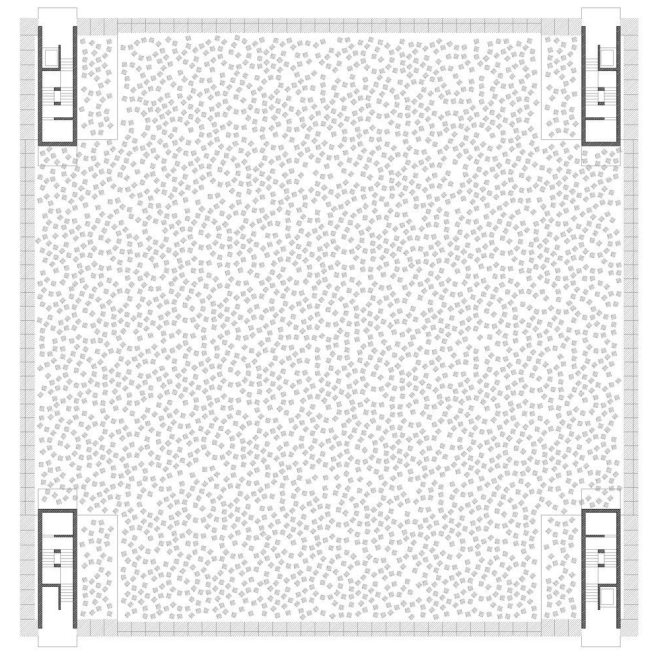
Rotação, 1952
de Jesús Rafael Soto
101 x 101 x 8 cm
Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou Collection.
Imagem obtida em: <https://jesus-soto.com/works/>.



Fotografia do projeto *Piazza del Sole*, 1996-1999
de Livio Vacchini
Colaboração com o arquiteto Marco Azzola
Bellizona, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/post/138128824634/livio-vacchini-piazza-del-sole-bellizona-1996-1999>



Yellow Grid, Red Circles, Blue Arcs from Four Sides, Black Arcs from Four Sides, 1972
de Sol LeWitt
Tinta colorida e lápis sobre papel, 33 x 33 cm
Imagem obtida em: <https://www.moma.org/collection/works/38264>.



Planta do projeto *Piazza del Sole*, 1996-1999
de Livio Vacchini
Colaboração com o arquiteto Marco Azzola
Bellizona, Suíça.
Imagem obtida em: <https://pt.pinterest.com/pin/322007442102627357/>.

O pavimento, aspecto denominador deste projeto, parece obedecer a um padrão rotativo ou a uma grelha. Assim, parece sugerir movimento, imaginação e interação entre as pessoas. A organização dos quatro volumes nos extremos estrutura a praça sem fragmentá-la. Será convidativo este espaço na cidade?

ORGANIZAÇÃO

REPETIÇÃO

PARTICIPAÇÃO

MOVIMENTO

PADRÃO



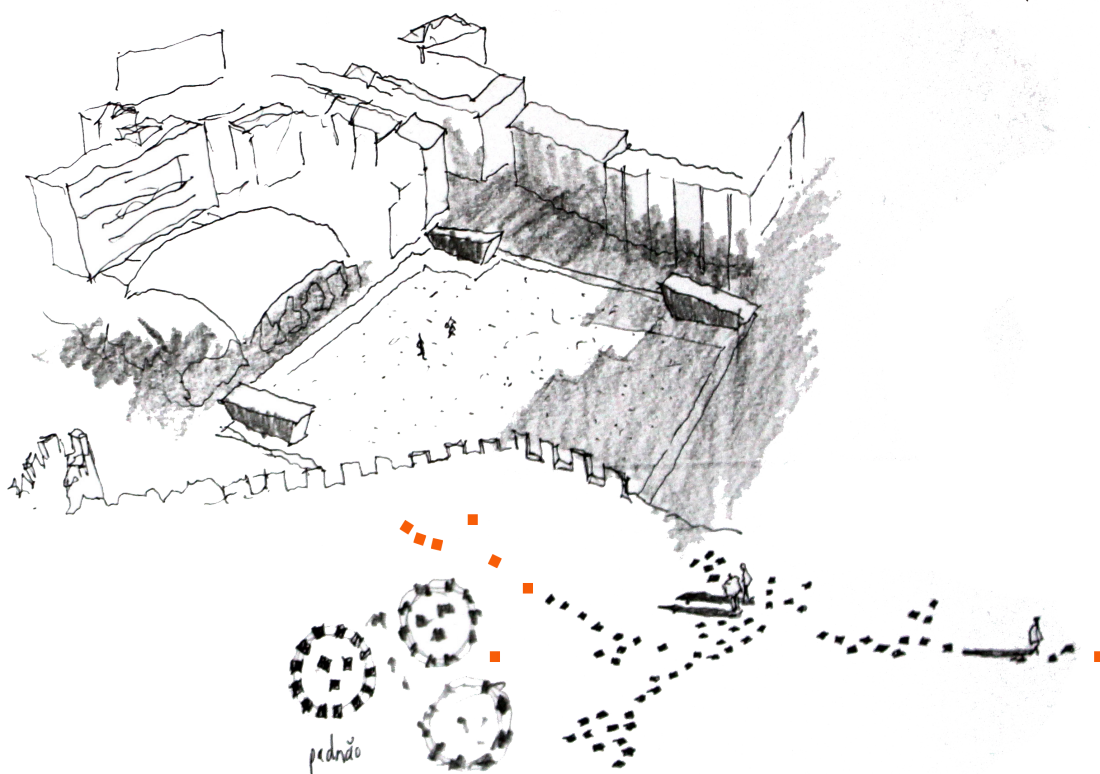
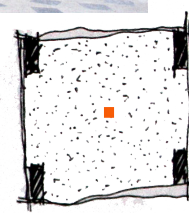
Fotografia do projeto *Praça de Sol*, 1996-1999

de Livio Vacchini

Colaboração com o arquiteto Marco Azzola

Bellinzona, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/post/138128824634/livio-vacchini-piazza-del-sole-bellinzona-1999>.



Em *La Ferriera*, esta dimensão participativa manifesta-se na forma como o espaço interpela o observador a decifrar a ordem, a repetição, o rigor que se materializam em algo (visualmente) quase abstrato. Neste sentido, *La Ferriera* transcende a sua função para afirmar-se numa relação sensível entre indivíduo e o espaço.



Sem título de Vibrações, 1969
de Jesús Rafael Soto
Uma de um portefólio de oito serigrafias, 68 x 51 cm.
Imagem obtida em: <https://www.moma.org/collection/works/130430>.



Fotografia do projeto *La Ferriera*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Colaboração com o arquiteto Luca Andina
Locarno, Suíça.
Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.



Corner piece #4, 1976
de Sol LeWitt
Madeira pintada.
Imagem obtida em: <https://www.sothebys.com/en/artists/sol-lewitt>.



Fotografia do projeto *La Ferriera*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Colaboração com o arquiteto Luca Andina
Locarno, Suíça.
Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.

Esta obra aproxima-se das esculturas cúbidas de Sol LeWitt. Esta influência não se manifesta apenas na repetição, na serialidade, mas também na sistematização e obsessão de uma forma geométrica ou de um sistema estrutural. Apesar desta forma ganhar predominância, no seu todo, transforma-se num elemento transparente e permeável. Ou seja, existe aqui um paradoxo entre a rigidez de um sistema e a sua própria flexibilidade.

A relação entre cheios e vazios, entre opacidade e transparência, cria um jogo de luz e sombra que confere dinamismo a um sistema que, de outra forma, podia parecer estático.

A estrutura organiza, define, impõe – mas deixa espaço para a apropriação, para o inesperado, para a vida? Eu acho que sim, até pelo criação da galeria interna.

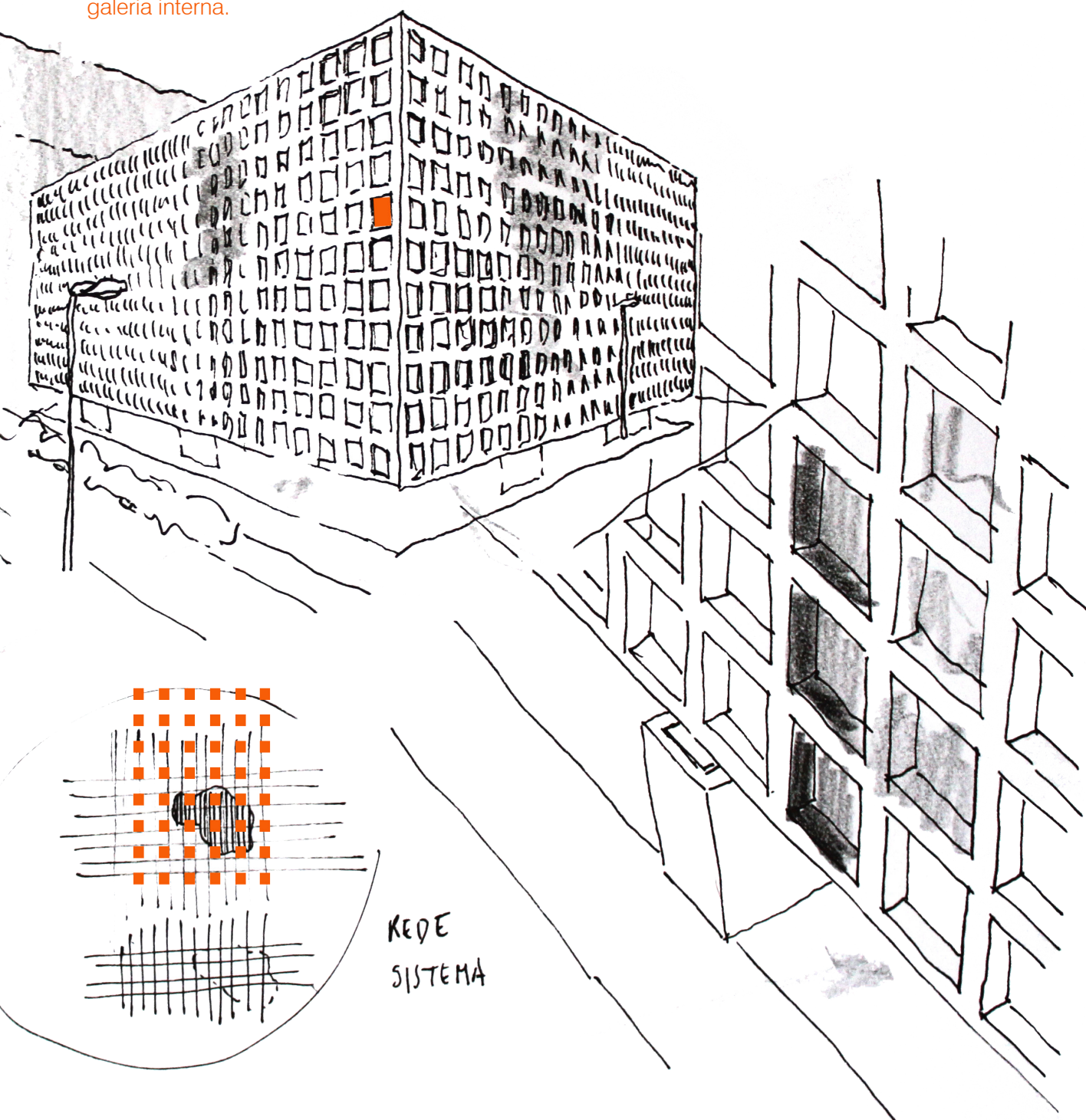
ESTRUTURA

REPETIÇÃO

MODULARIDADE

LÓGICA

SERIALIDADE





Sem título de Irregular Bands, 1995

de Sol LeWitt

Uma de uma série de cinco aquarelas, 35,6 x 29,2 cm.

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/collection/works/138912>.

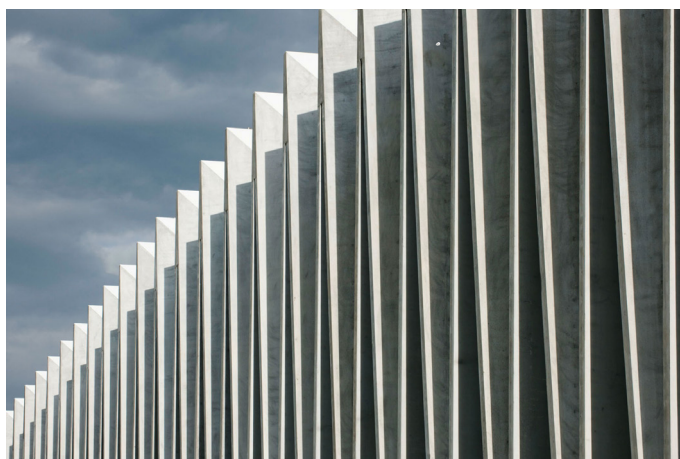


Fotografia do projeto Salk Institute, 1959-1965

de Louis Kahn

Califórnia, Estados Unidos da América.

Imagem obtida em: <https://www.modernistcollection.com/iconic-architects/twa-ticket-counter-saarinen-s9rn8-ey24z-8pzyj-xwhn6-e4abd-dtk33>.



Fotografia do projeto Centro sportivo, 2005-2010

de Livio Vacchini

Colaboração com os arquitetos Paul Zimmermann e Jérôme Wolfensberger.

Mülheim, Suíça.

Imagem obtida em: <http://www.studiovacchini.ch/>.

Este edifício parece afirmar-se com alguma monumentalidade, daí também o paralelismo com o Kahn.

A transparência, aspeto desenvolvido em alguns projetos, nomeadamente neste, parece ser uma influência de Mies. No entanto, ao contrário da transparência etérea de Mies van der Rohe, Vacchini parece trabalhá-la sempre aliada à repetição e a um peso monumental. A lógica construtiva autêntica parece sobrepor-se à experiência espacial.

Será esta abordagem uma nova forma de monumentalidade funcional, onde a clareza estrutural eleva o edifício a um objeto quase escultórico? Ou será que, ao reduzir a arquitetura a um sistema tão rigoroso, o edifício entra em conflito com o movimento real dos corpos? (tema também discutido no projeto *Palestra*).

A arquitetura aqui organiza, impõe, determina – mas será que liberta? E será que deve libertar?

LOUIS KAHN

MONUMENTALIDADE

ESTRUTURA

REPETIÇÃO

RITMO



1964-1965	1964-1965	1964-1965	1967-1969	1968-1969 1969	1971	1972-1978 1970-1978	1973-1975	1973-1975
Low-cost housing, Locarno. collaborator: Smoggi.	Sardus house, Versio. collaborator: Smoggi.	Fabrizia office building, Billingham. collaborator: Smoggi.	Housing and public centre, Cassio. collaborator: Smoggi.	Vacchini house, Asioima.	International Film Festival, Locarno.	A. Sileggi elementary school, Locarno.	Middle school, Losone. collaborator: Galzeri.	Hacumi office and commercial building, Legnano. collaborator: Tibiletti.
								

1979-1984 Primary school Cadena P'oma, Huancabamba	1980-1986 Lido, Arequipa	1981 Piazza del Sole, Bellavista (1.º project)	1981 Pedestal for a sculpture, Lecano colaboración: Giacomo	1982-1983 waka' accommodation "Casa Nueva", Riobamba	1984-1985 The "Famagalli" house, Arequipa	1984-1985 Reynoso house, Vicos	1984-1986 Alpaca apartment and office building, Riobamba colaboración: Pich	1984-1985 Vachini Architectural Studio, Lecano	1984-1985 Service station Highway Bellavista, Bellavista colaboración: Gálvez Pillay	1986-1990 State Bank of Tarma Canton, Barranco	1988-1988 Service center, Lecano	1990-1992 Multifunctional gymnasium, Lecano	1991-1992 Vachini House, Lima Tarma	1992-1993 Apartments and shops on the Rca Alti, Paso	1992-1995 Casa Areana, Lecano	1992-1995 Post office, Lecano	1994-1995 School of Architecture, Nancy	1995-1998 House of three women, Bemal on the colaboración: Emilia Jardi	1998-2003 County hospital, renovation and new wing, Basilea colaboración: Emilia	1996 Mushka co-operative pale plant, Lecano	1996-1999 Piazza del Sol, Bellavista	1997-1999 Banco de la Salud del cantón Tarma, Barranco colaboración: Areana	2000-2003 Victoria House, Canton colaboración: Azula	2000-2003 La Finca, administrative and commercial building, Lecano colaboración: Areana	2001-2005 Machay House, Arequipa colaboración: Azula	2004-2008 Secondary school, Bellavista colaboración: Areana	2009-2009 Apartments house La Finca, Arequipa colaboración: Botta Tadava	2009-2010 Gymnasium, Huancabamba colaboración: Zornig Wolfsberg	2009-2010 (project xim name), Huancabamba	2011-2016 (project xim name), Huancabamba	2013-2015 (project xim name), Huancabamba colaboración: Pich
---	--------------------------------	---	---	---	---	--------------------------------------	---	--	---	---	--	--	---	---	-------------------------------------	-------------------------------------	---	---	--	--	--	---	---	--	---	--	---	---	---	---	---

02.2 sobre Sol LeWitt

E se a ideia fosse mais importante do que o objeto final? E se o artista não precisasse de executar a obra para que esta existisse? Sol LeWitt, um dos nomes incontornáveis da arte conceptual e minimalista, levou estas (e outras) perguntas até à exaustão.

A sua abordagem revolucionária¹²⁴ na arte focava-se no **processo** criativo e na ideia subjacente à obra, em detrimento do objeto final, desafiando as convenções tradicionais do papel do artista.

“A ideia, o conceito e o processo são propriamente a tarefa do artista.”¹²⁵

Ao longo do seu crescimento no mundo da arte, desenvolveu um sistema (representação) visual baseado em estruturas modulares, padrões geométricos e um sistema rigoroso de variações (serialidade), tornando-se uma figura incontornável do século XX. Importa salientar que Sol LeWitt não foi o único a explorar estes sistemas. O exemplo de Donald Judd (Missouri, EUA, 1928 – Nova Iorque, EUA, 1994). **“No entanto, parece ter colocado mais ênfase no significado para o desenvolvimento do seu tipo particular de arte sistémica de certas práticas noutros domínios artísticos, especialmente a música, a arquitetura, a literalidade e o precursor do cinema, a fotografia em movimento.”**¹²⁶

Os seus pais, Abraham e Sophie LeWitt, judeus russos, emigraram separadamente para os Estados Unidos, casando-se em 1921. Após a morte do pai, em 1934, (tinha Sol LeWitt 6 anos) a família mudou-se para New Britain, Connecticut, onde LeWitt passou a infância e frequentou as escolas primária e secundária. Nessa altura, viveram com uma tia, e foi nesse ambiente familiar que começou a desenvolver o interesse pelo desenho e pela arte.

Entre 1945 e 1949, frequentou a Universidade de Syracuse, em Syracuse,

¹²⁴ Aqui, utiliza-se a palavra revolucionária porque este autor, assim como o arquiteto Vacchini, embora de uma forma mais radical, opunha-se à normalização da arte. Daí a singularidade da sua abordagem.

¹²⁵ Sánchez. Rafael García. 2018. “Concepto y proceso en Peter Eisenman y Sol LeWitt: la disolución de la forma”. Em Revista Liño 24. Espanha: UPC. P. 89. (tradução da autora).

¹²⁶ Gieskes. Mette. 2004. “Liberating Structures: Non-Visual Systems in the Art of Sol LeWitt”. Em Revista Paroles gelées 21. University of California. P. 24. (tradução da autora).

Nova Iorque e escolheu esta instituição precisamente por ser uma das poucas que possuía um departamento de arte. Contudo, foi convocado para o exército americano e, entre 1951 e 1952, serviu no Japão e na Coreia (aquando a Guerra da Coreia). Essa experiência, apesar das circunstâncias, permitiu-lhe um contacto próximo com a cultura oriental, o que influenciaria (inevitavelmente) a sua sensibilidade estética.

De regresso aos Estados Unidos, em 1953, mudou-se para Nova Iorque, onde frequentou a Cartoonists and Illustrators School (atualmente The School of Visual Arts). Nos anos seguintes, trabalhou em diferentes áreas: entre 1954 e 1955 colaborou com a Revista *Seventeen*¹²⁷, e, entre 1955 e 1956, foi artista gráfico no escritório do arquiteto Ieoh Ming Pei.¹²⁸

Entre 1960 e 1965, LeWitt trabalhou no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, inicialmente no balcão de informações e livraria. Nesse ambiente (e durante este período) conheceu personagens fundamentais que (também) explicam o seu percurso, o exemplo do artista Dan Flavin. Foi também nesta época que Sol LeWitt iniciou a produção dos seus primeiros trabalhos tridimensionais, entre 1963-1964, fortemente influenciados pela Bauhaus, pelo movimento De Stijl¹²⁹ e pelo Construtivismo¹³⁰. Entre as suas principais referências, destaca-se o fotógrafo Eadweard Muybridge (Kingston-upon-Thames, Reino Unido, 1830 – Kingston-upon-Thames, Reino Unido, 1904), cuja obra o fascinava pela exploração da produção em série e dos estudos sequenciais de movimento de humanos e animais.

“LeWitt ficou fascinado pelas fotografias sequenciais de Muybridge, em parte porque as imagens individuais nunca eram mostradas separadamente, mas sempre em série: aos olhos de LeWitt, o seu significado não estava tanto nas imagens como entidades autónomas, mas na relação entre elas.”¹³¹ Provavelmente neste momento, ao ver a criação e construção de uma síntese, de uma narrativa, que o artista começa a inquietar-se com os sistemas finitos e as suas limitações.

A década de 1960 assinala uma ascensão significativa no seu percurso artístico e consolida um pensamento plástico com um pensamento profundamente estruturado e reflexivo sobre os (seus) princípios que orientam a sua prática.¹³²

“As suas primeiras obras, datadas de 1962, mostram o seu conhecimen-

¹²⁷ A Revista *Seventeen* teve a primeira edição publicada em 1 de setembro de 1944. O nome *Seventeen* sugere uma conexão direta com o público-alvo da revista - adolescentes. A colaboração de Sol LeWitt consistiu em criar uma série de ilustrações distintas das tradicionais ilustrações comerciais. Essas obras já abarcavam elementos geométricos e depurados, características e aspetos marcantes do seu percurso.

¹²⁸ O arquiteto Ieoh Ming Pei nasceu em 26 de abril de 1917, em Cantão (atualmente Guangzhou), China, e faleceu em 16 de maio de 2019, aos 102 anos, deixando um legado imensurável.

¹²⁹ O movimento artístico De Stijl foi um movimento vanguardista que surgiu na Holanda no início do século XX, mais especificamente em 1917. A palavra “De Stijl”, que significa “O Estilo” em holandês, é conhecido por uma abordagem abstrata e geométrica e pelo uso de cores primárias.

¹³⁰ O movimento artístico Construtivismo emergiu na Rússia, também a 1917, caracterizado pela ênfase em formas geométricas simples, utilização de novos materiais e a crença de que a arte deveria ser uma ferramenta útil para a sociedade.

¹³¹ Idem. P. 25. (tradução da autora).

¹³² Algo comum ao arquiteto Vacchini. Talvez o primeiro encontro entre formas de pensar de ambos.

Em 1964, participou numa exposição coletiva na Galeria Kaymar, em Nova Iorque, onde evidencia o seu traço, caracterizado por uma redução formal e uma constante utilização de formas geométricas (simples). No ano seguinte, em 1965, surgem as (suas) primeiras peças modulares em formas cúbicas abertas, uma das obras/processos mais predominantes. Esta é um reflexo do seu interesse sistemático, repetitivo e de um processo que leva até à exaustão, face ao conceito de seriedade e à exploração de permutações e variações.

Esta lógica estrutural e compositiva tornou-se, mais tarde, central não só nas suas gravuras, mas também nos seus desenhos em paredes (mural) ou papel.

Em maio de 1965, realizou a sua primeira exposição individual na Daniels Gallery, em Nova Iorque, e esta “(...) marca o início de uma obra que se organiza a partir de vários princípios fundamentais: o objeto conseguido não é outra coisa senão o produto final, tangível, de uma ideia, e que o autor apenas assina como origem da obra.”¹³⁴

“A sua carreira de quatro décadas foi celebrada através de um número extraordinário de grandes exposições, (...)”, ¹³⁵ incluindo exposições coletivas, como *Multiplicity* no Institute of Contemporary Art, em Boston (1966), *Primary Structures* no Jewish Museum, em Nova Iorque (1966), *Minimal Art* no Gemeentemuseum, na Haia (1968), *The Art of the Real* no MoMA, em Nova Iorque (1968), *When Attitudes Become Form* no Kunsthalle Bern, na Suíça (1969), *Konzeption/Conception* no Stadtisch Museum, na Alemanha Ocidental (1969), *Information* no MoMA (1970), entre outros.

Paralelamente ao seu processo artístico, desenvolve o seu pensamento teórico, que se revela (igualmente) determinante para compreender Sol LeWitt e o seu percurso. Em 1967, publicou *Paragraphs on Conceptual Art* na revista *Artforum*, um manifesto que ajudou a compreender e apreender a arte conceptual, e, em 1969, aprofundou essas ideias com *Sentences on Conceptual Art*, publicado na *Art Language*.

“As obras de LeWitt são a materialização de um modelo teórico que tomou forma entre 1967 e 1969 e que é ambivalente quanto à sua proximidade com a arte minimal e a arte conceptual.”¹³⁶ Esta ambivalência é fundamental. Por um lado, LeWitt adota, do minimalista, conceitos (características) como rigor, clareza, repetição, objetividade. Contudo, por outro lado, distancia-se da ênfase minimalista através da participação (presença física), da experiência sensorial direto, do processo, ao priorizar a ideia como estrutura da obra. Assim, o seu percurso é um trabalho intermédio: simultaneamente analítico e sensível, sistemático e poético.

¹³³ Cheviakoff. Sofia. 2001. *Minimalismo: minimalista*. Colonia: Könemann. P. 62. (tradução da autora).

¹³⁴ Idem. Ibidem. (tradução da autora).

¹³⁵ LeWitt. Sol. e Baume. Nicholas. e Flatley. Jonathan. e Lee. Pamela M. 2001. *Sol Lewitt : incomplete open cubes*. Hartford : Wadsworth Atheneum Museum of Art. P. 21. (tradução da autora).

¹³⁶ Cheviakoff. Sofia. 2001. *Minimalismo: minimalista*. Colonia: Könemann. P. 63. (tradução da autora).

“Para ele, a ideia, o conceito, é a parte mais importante da obra: a ideia é a máquina que produz arte.”¹³⁷

Além da produção artística e teórica, LeWitt também lecionou em várias instituições de ensino de arte nos Estados Unidos, sobretudo em Nova Iorque, no entanto, o seu envolvimento no ensino não foi muito prolongado (ou central) na sua carreira. Foi algo pontual e paralelo às suas práticas artísticas e teóricas. Lecionou principalmente durante o final dos anos 1960 e início dos anos 1970: Cooper Union (1967-68), School of Visual Arts (1969-70) e Education Department da New York University, Washington Square (1970-71).

Em 1968, desenvolveu (criou) uma técnica singular, determinante na sua prática artística: os murais. Concretizado em outubro do mesmo ano, para a Galeria Paula Cooper, em Nova Iorque, este marca o início de uma nova etapa no seu processo criativo, pois, a partir desse momento (ainda que a valorização da ideia já se tivesse manifestado anteriormente) verifica-se uma inflexão decisiva: a ênfase desloca-se do objeto de arte, do resultado final, para a ideia e para o **processo** que lhe dão origem. Sol LeWitt privilegia o pensamento, a lógica interna que suporta a execução.

LeWitt ““é um tradicionalista na medida em que está à procura de um significado universal da arte. Em vez de contribuir para a anarquia da arte contemporânea, criando ainda outro estilo, ele dobra os seus objetos sob o domínio da ordem matemática para sugerir um significado universal.””¹³⁸ E talvez esse significado universal seja “que a ordem em si e por si é a essência da arte, e é uma condição geral para o seu significado.”¹³⁹

Em 1976, o seu interesse pela produção de livros levou-o a colaborar com Lucy Lippard na criação da *Printed Matter*¹⁴⁰, uma organização dedicada à publicação e à distribuição de livros de artistas. Nesse mesmo ano, Lippard escreveu uma monografia sobre a artista Eva Hesse, publicada pela New York University Press e desenhada por Sol LeWitt.

A colaboração (e a amizade) com outros artistas foi fundamentais no seu **processo** artístico. Um exemplo notável foi a sua relação com Eva Hesse (Hamburgo, Alemanha, 1936 – Nova Iorque, EUA, 1970), com quem manteve uma ligação próxima até à morte desta, em 1970. Também estabeleceu vínculos significativos, tanto profissionais como pessoais, com artistas como Carl Andre, Robert Rauschenberg, entre outros.

A partir de 1967, e ao longo das décadas subsequentes, Sol LeWitt aprimorou, expandiu e (continuamente) reinventou a sua prática artística, per-

¹³⁷ Idem. P. 62. (tradução da autora).

¹³⁸ LeWitt. Sol. Baume. Nicholas. Flatley Jonathan, & Lee Pamela M. 2001. *Sol Lewitt : incomplete open cubes*. Hartford : Wadsworth Atheneum Museum of Art. P. 21. (tradução da autora).

¹³⁹ Idem. Ibidem. (tradução da autora).

¹⁴⁰ Printed Matter é uma organização e livraria especializada em livros de arte e publicações experimentais, fundada em 1976 em Nova Iorque. O seu objetivo é promover e apoiar publicações e livros de artistas, tornando-as acessíveis ao público. O grupo contou com a participação de outros nomes como Edit de Ak, Amy Baker, Pat Steir, Mimi Wheeler, Robin White e Irena von Zahn,

manecendo fiel aos princípios estruturais que a sustentam e que são praticamente transversais em todas as obras. A sua voz alcançou dimensão global, refletindo-se em murais, esculturas modulares, instalações, monografias, entre outros.

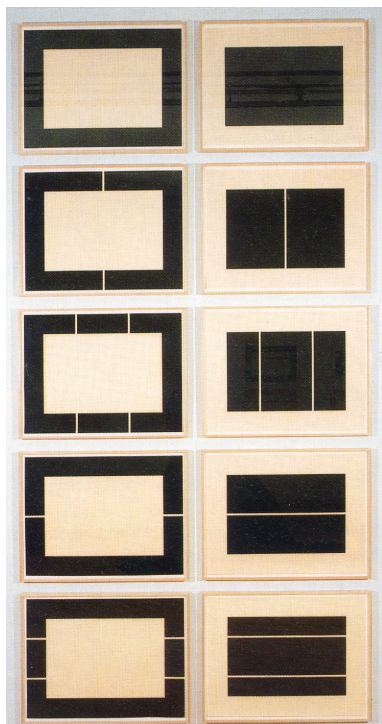
Em 1980, mudou-se para Chester, no estado de Connecticut, onde permaneceu até ao fim da sua vida. Continuou a desenvolver trabalhos (obras) singulares, inovadores, sempre marcado pela redução formal, pelo rigor, pela participação, pelo silêncio (reflexão), mas, sobretudo, pelo **processo**. Deixará espaço para a emoção, a beleza, para a experiência estética e sensível?

“Sol LeWitt tende a resolver a contradição de fazer arte fria e sem emoção com grandes estruturas físicas. Ele quer eliminar qualquer qualidade de representação e expressão. Concebe a estrutura não como um elemento formal, mas como uma organização conceptual que, deste modo, pretende dessacralizar a presença visual em função da evidência da sua linguagem, baseada em unidades geométricas simples: linhas, ângulos, cubos. A proliferação de formas, nesta lógica mental e visual, oscila entre o conceito e o objeto, experimentando obras que contêm todas as permutações possíveis de um determinado número de variações. O seu processo pode ser interminável e as combinações são ilimitadas. Como e quando é que o trabalho pára?”¹⁴¹

A beleza de que ele procurava e a beleza que ele ofereceu situa-se no domínio das operações sequenciais. Não era apenas para o olho. E é isso que torna a sua arte tão revigorante, pois, de algum modo, esta mantém-nos num equilíbrio era aquilo que sabemos (percepção, imaginação e memória) e aquilo que vemos.

Aqui trata-se de um trabalho de natureza processual e permutacional, em que cada versão constitui uma manifestação particular de um sistema potencialmente infinito. Assim, Sol LeWitt afirma que o princípio reside no conceito que a estrutura e não no resultado final. Esta grelha em transformação contínua sublinha a lógica interna que rege o seu percurso: metódico, analítico, mas não desprovido de uma poética própria.

Embora distintos nas suas abordagens, é inevitável a afinidade entre Sol LeWitt e Donald Judd. Reside sobretudo na partilha, no **encontro** de: clareza, valorização do processo como gerador de significado(s), repetição (ambos explorar a serialidade), entre outros.



Untitled, 1988

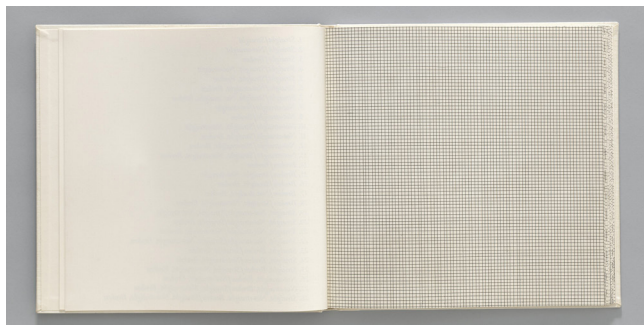
de Donald Judd

Desenhos e Gravuras, 60 x 80 cm

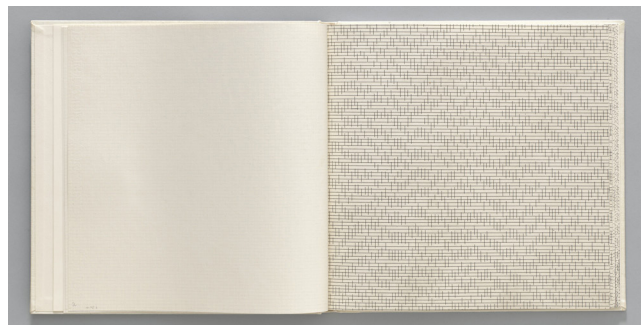
Esta imagem tem todas versões neste cor, mas existe versões noutras cores.

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/2948-donald-judd#works>.

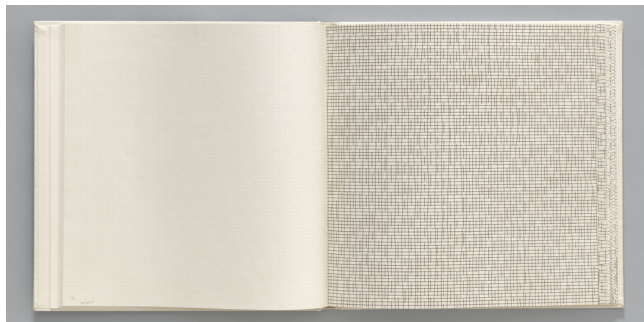
¹⁴¹ Cheviakoff. Sofia. 2001. *Minimalismo: minimalista*. Colonia: Könemann. P. 63. (tradução da autora).



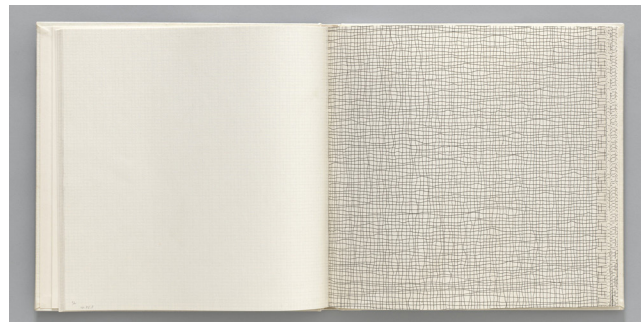
Straight/Straight (plate, folio 4)



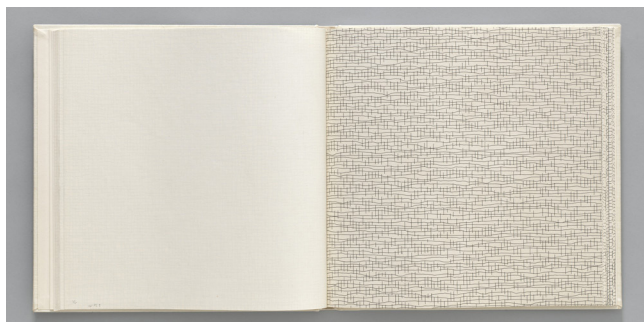
Straight/Broken (plate, folio 6)



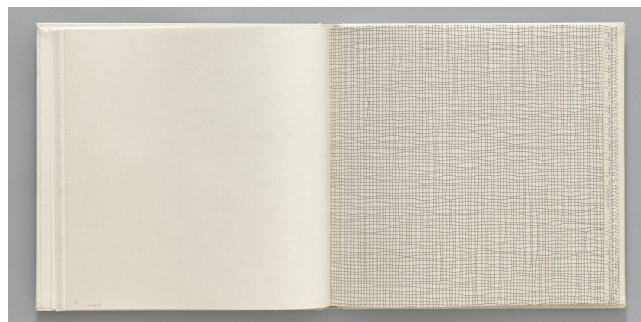
Straight/Not-straight, Broken (plate, folio 9)



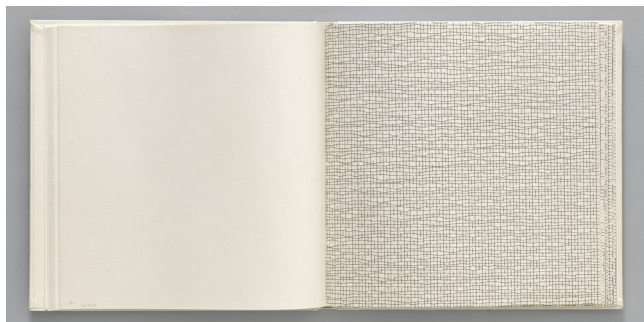
Not-straight/Not-straight (plate, folio 11)



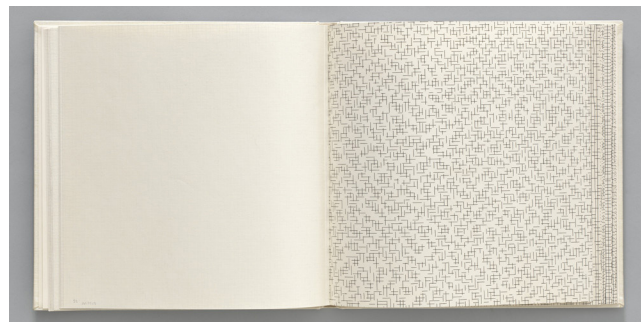
Not-straight/Broken (plate, folio 12)



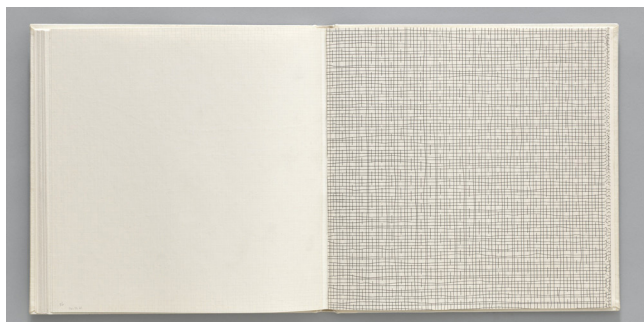
Not-straight/Straight, Not-straight (plate, folio 13)



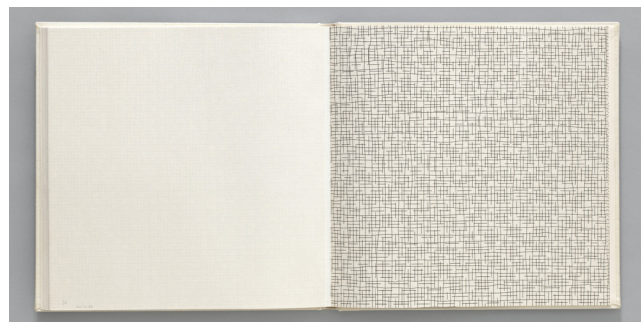
Not-straight/Straight, Broken (plate, folio 14)



Broken/Broken (plate, folio 17)



Straight, Not-straight/Straight, Not-straight, Broken (plate, folio 25)

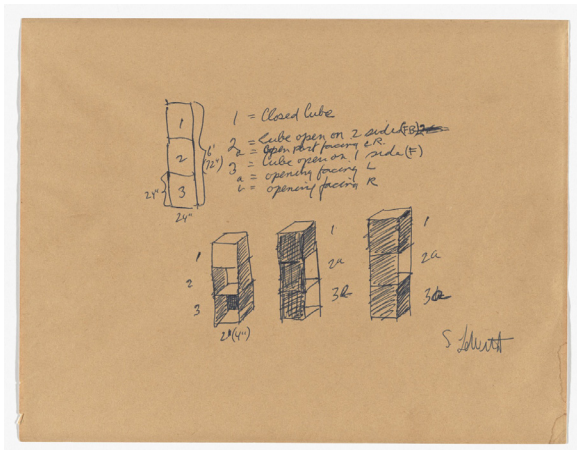


Not-straight, Broken/Not-straight, Broken (plate, folio 29)

Esta obra de Sol LeWitt - *Girds, Using Straught Lines, Not-Broken Lines and Broken Lines in all Their Possible Combinations* (1973) - não se apresenta aqui na sua totalidade, uma vez que se desdobra em inúmeras variações, resultantes da aplicação sistemática de todas as combinação entre linhas retas, linhas não interrompidas e linhas interrompidas. Tem cerca de 30 variações.

Esta abordagem evidencia o alinhamento de Sol LeWitt com a arte conceptual (como anteriormente referido). Isto manifesta-se também (e igualmente) nos (seus) desenhos de processo e nos esquemas instrutivos que acompanham muitas das suas criações.

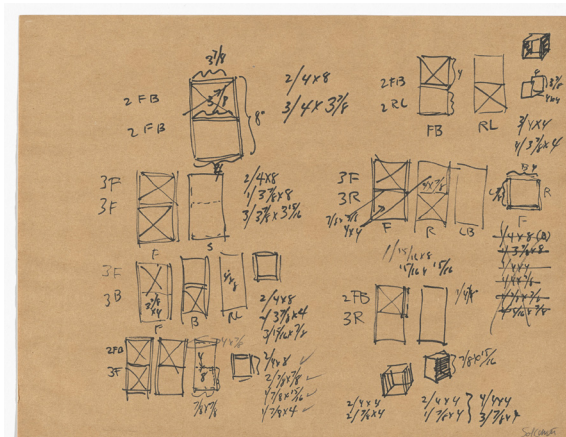
Ao sistematizar exaustivamente todas as possibilidades formais, LeWitt questiona a noção do autor de uma obra de arte, a expressão individual e a ideia de uma obra única (sem variações).



Sem título - página de um caderno de processo, s.d.
de Sol LeWitt

Desenhos e Gravuras, 21,6 x 28 cm

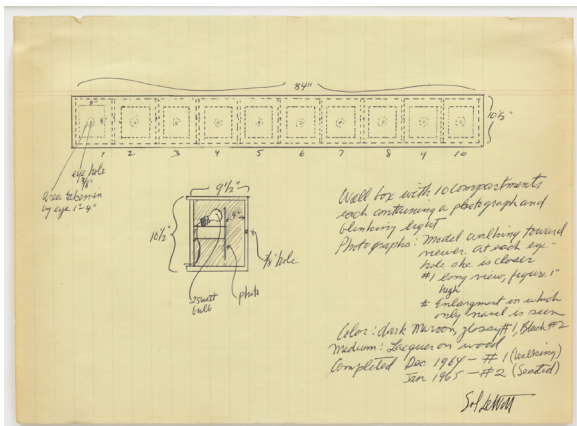
Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.



Sem título - página de um caderno de processo, s.d.
de Sol LeWitt

Desenhos e Gravuras, 21,6 x 28 cm

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.



Wall Box with Study from Muybridge's *The Human Figure in Motion*, 1978

de Sol LeWitt

Desenhos e Gravuras, 43,1 x 27,5 cm

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.

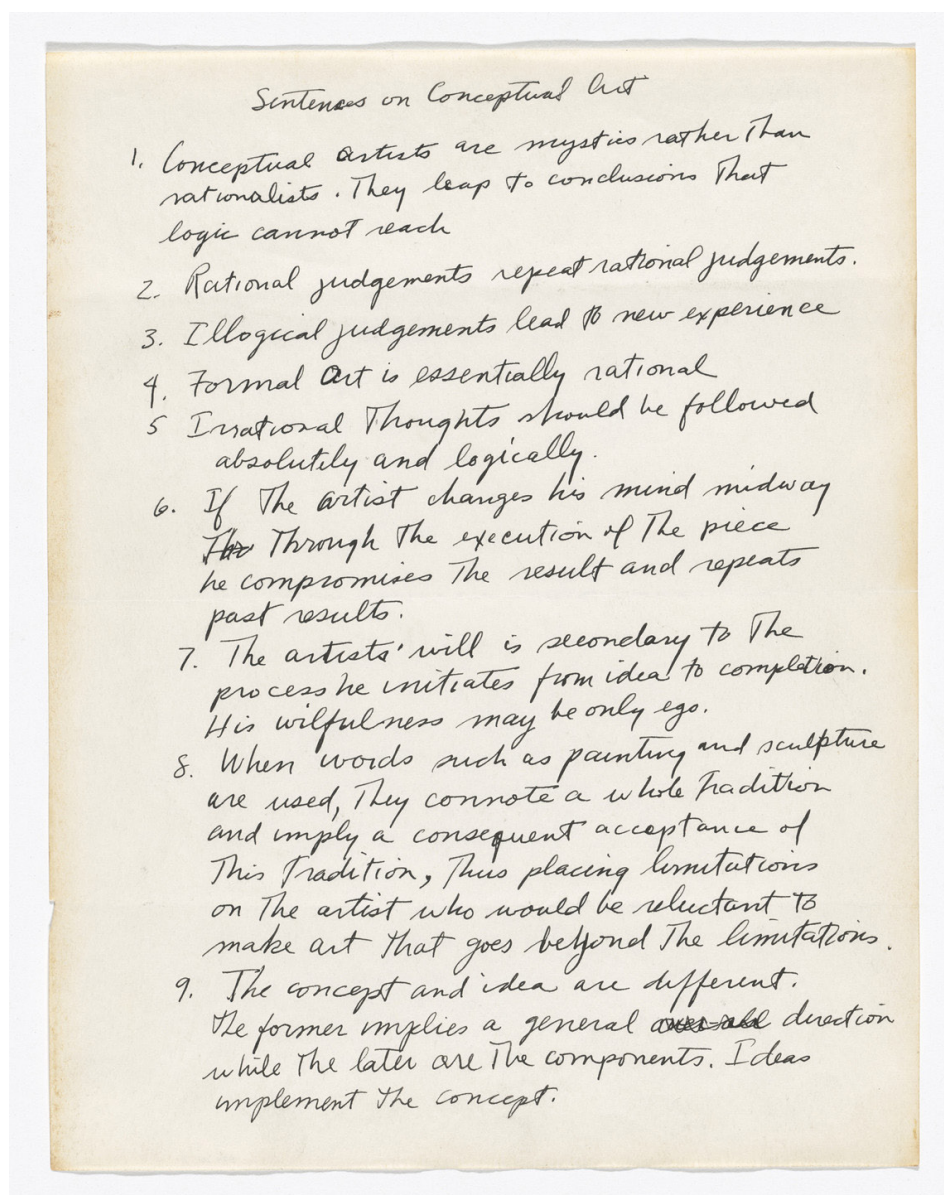


Vertical and Horizontal Lines, 1970

de Sol LeWitt

Desenhos e Gravuras, 35,7 x 26,3 cm

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.



Sentences on Conceptual Art, 1968

de Sol LeWitt

Desenhos e Gravuras, 27,9 x 21,6 cm

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.

Talvez muito das obras de arte de Sol LeWitt exigiram este pensamento físico ou visual, através dos desenhos de processo, que contribuem para uma maior fermentação do pensamento.

O exemplo da obra *Wall Drawing #260, On Black Walls, All Two-Part Combinations of White Arcs from Corners and Sides, and White Straight, Not-Straight, and Broken Lines* (1975), no qual se observa uma transposição direta do desenho *Layout of Arcs and Lines* (1978) para a parede; do pensamento para a execução.

É interessante porque, pelas datas, não foi exatamente assim que aconteceu, mas talvez o desenho tenha servido outra obra.

Nesta, a divisão geométrica e a ordenação (ordem) sistemática das linhas brancas parecem resultar de um raciocínio minucioso, previamente ensaiado. É como se a parede funcionasse como uma extensão do papel, do caderno.

Mas há também obras (ainda que poucas) ausentes deste processo de variações, desta (quase) obsessão.

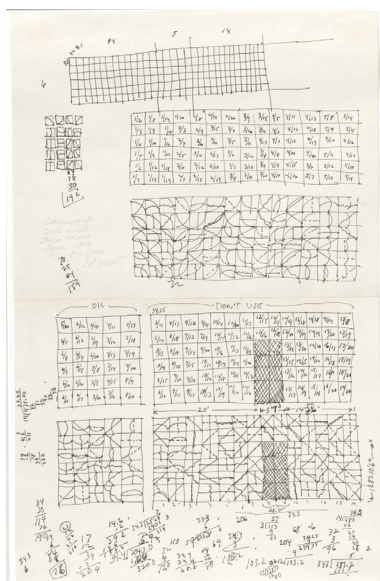


All One-Two-Three- and Four-part Combinations of Four Colors, Fifteen Vertical Parts, 1984

de Sol LeWitt

Desenhos e Gravuras, 28,3 x 66,7 cm

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.



Layout of Arcs and Lines, 1978

de Sol LeWitt

Desenhos e Gravuras, 43,1 x 27,5 cm

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.



Wall Drawing #260, On Black Walls, All Two-Part Combinations of White Arcs from Corners and Sides, and White Straight, Not-Straight, and Broken Lines, 1975

de Sol LeWitt

Pintura ou mural, dimensões variáveis.

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.

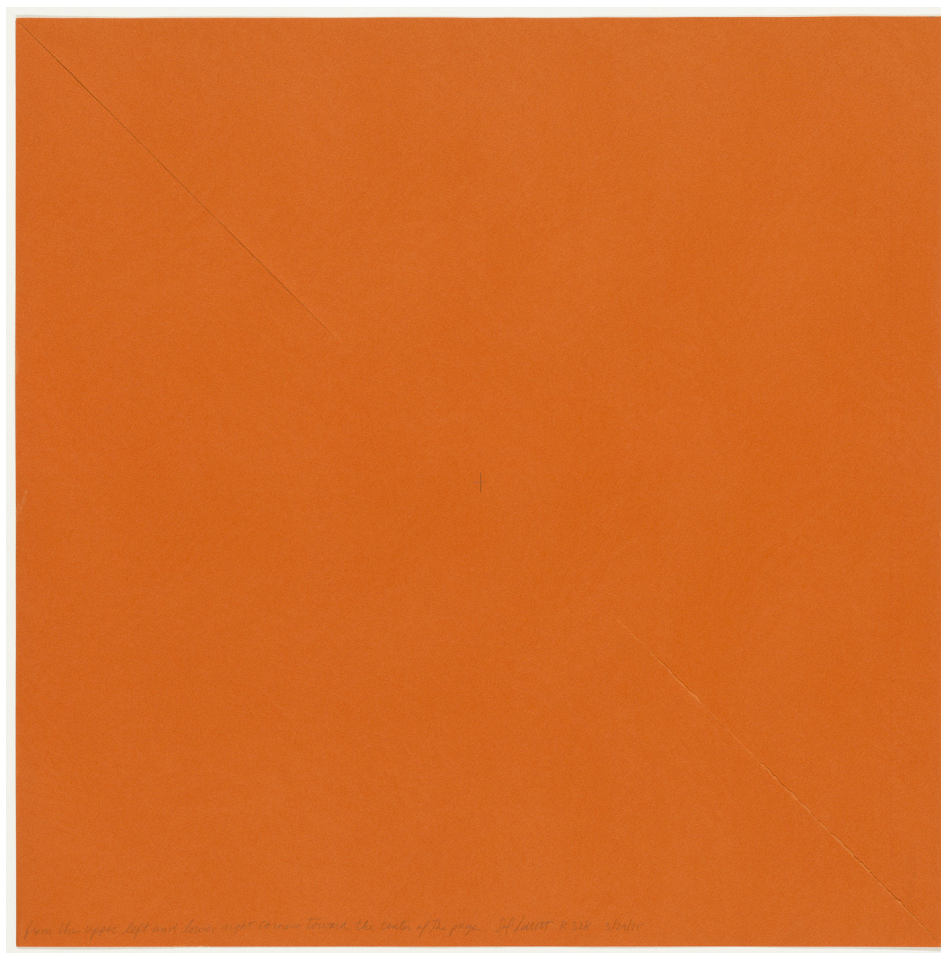
PARTICIPAÇÃO

PROCESSO

CLAREZA

REPETIÇÃO

RITMO



From the Upper Left and the Lower Right Corners toward the Center of the Page, 1975

de Sol LeWitt

Lápis sobre papel colorido rasgado, 50,2 x 50,2 cm.

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/collection/works/109623>.



Wall Drawing #260, On Black Walls, All Two-Part Combinations of White Arcs from Corners and Sides, and White Straight, Not-Straight, and Broken Lines, 1975

de Sol LeWitt

Pintura ou mural, dimensões variáveis.

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.

03. MATÉRIA

Este último capítulo procura iluminar (*explorar minuciosamente*) a relação entre o arquiteto Livio Vacchini e o artista Sol LeWitt, através de uma análise comparativa das suas obras, sustentada por uma investigação atenta das matérias (*princípios*) que caracterizam e definem as respetivas práticas.

A seleção das obras teve como ponto de partida a produção do arquiteto. Após o desenvolvimento do segundo capítulo – de um conhecimento mais profundo dos autores e das suas obras – foram identificados os projetos mais relevantes do arquiteto para esta investigação, tendo sido considerada a informação disponível e a sua qualidade. A seleção das obras do artista foi orientada pelos três exemplos-síntese (do arquiteto) outrora definidos, optando-se por aquelas em que se verifica um maior **encontro** dos princípios ou cujo **desencontro** revelava maior pertinência.

A partir de uma seleção de obras de ambos, pretende-se identificar os *alicates temáticos* que silenciosamente (*e visualmente*) os aproximam num encontro ou os distanciam num desencontro. Tratar-se-á apenas de uma afinidade estética ou haverá algo mais essencial (*profundo*)? Talvez a forma de pensar, o processo criativo? Estaremos perante uma coincidência formal ou perante uma relação entre arquitetura e arte?

03.1 *Casa Vacchini Costa* (1991-1992)

03.2 *Bands of Color in Four Directions & All Combinations* (1971)

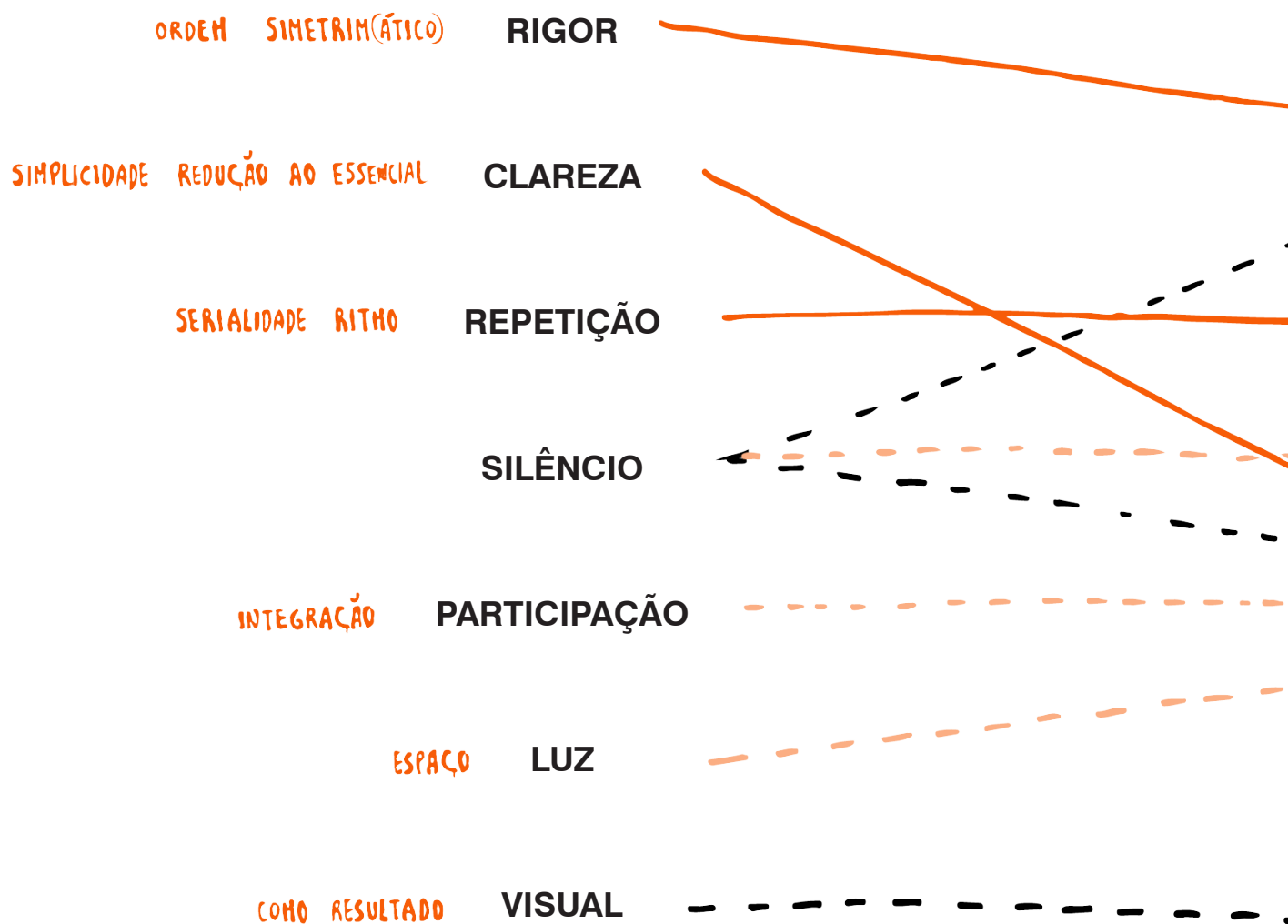
03.3 *Palestra* (1995-1997)

03.4 *All One-Two-Three and Four-part Combinations of Four Colors, Fifteen Vertical Parts* (1984)

03.5 *La Ferriera* (2000-2003)

03.6 *Nine-part Modular Cube* (1977)

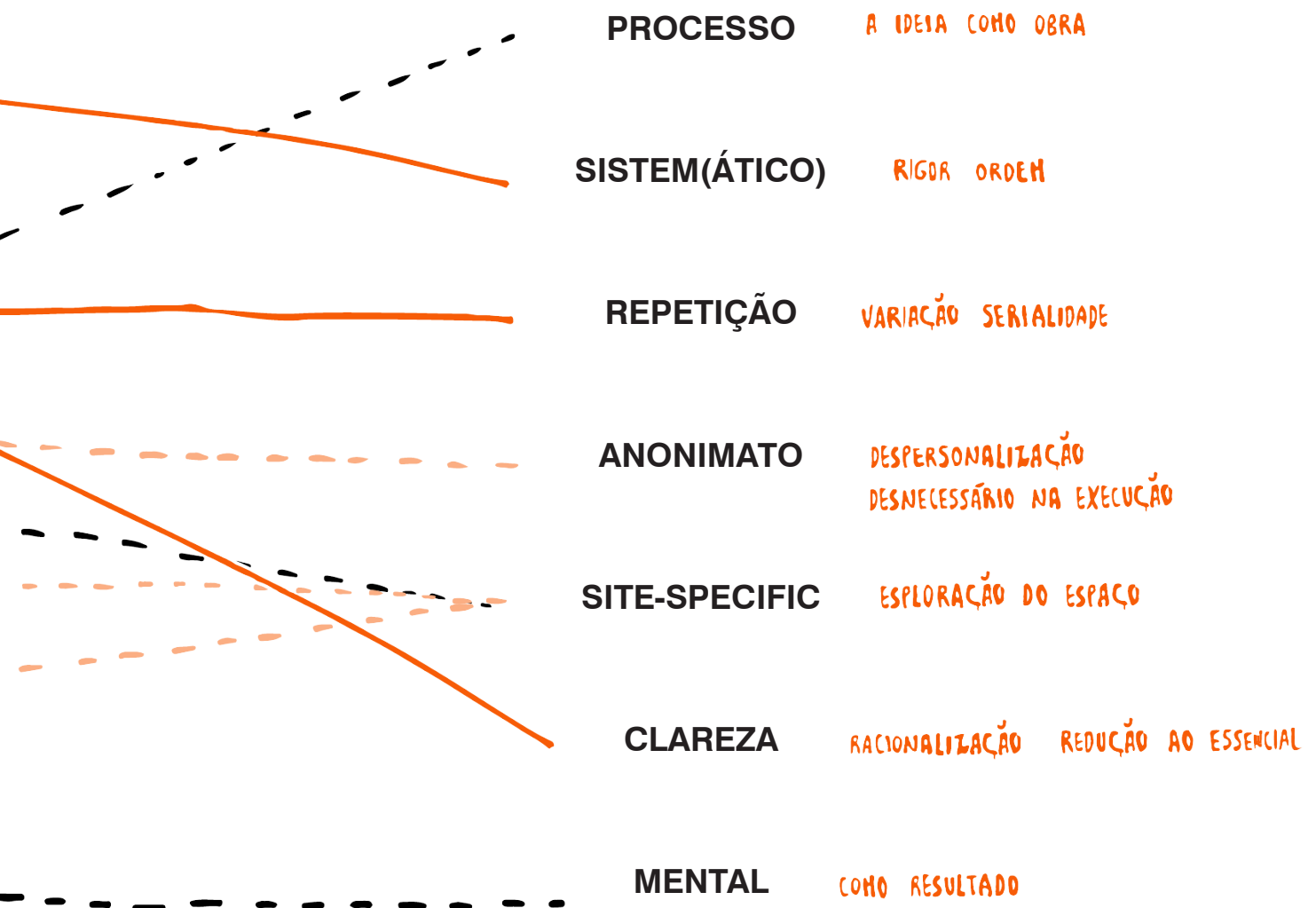
ALICATES DO ARQUITETO Livio Vacchini



Este esquema é uma interpretação gráfica e pessoal, desenvolvido e pensado após um conhecimento prévio e inicial das obras de ambos (do arquiteto Livo Vacchini e do artista Sol LeWitt) e de um contacto mais aprofundado dos seus processos de trabalho (metodologias).

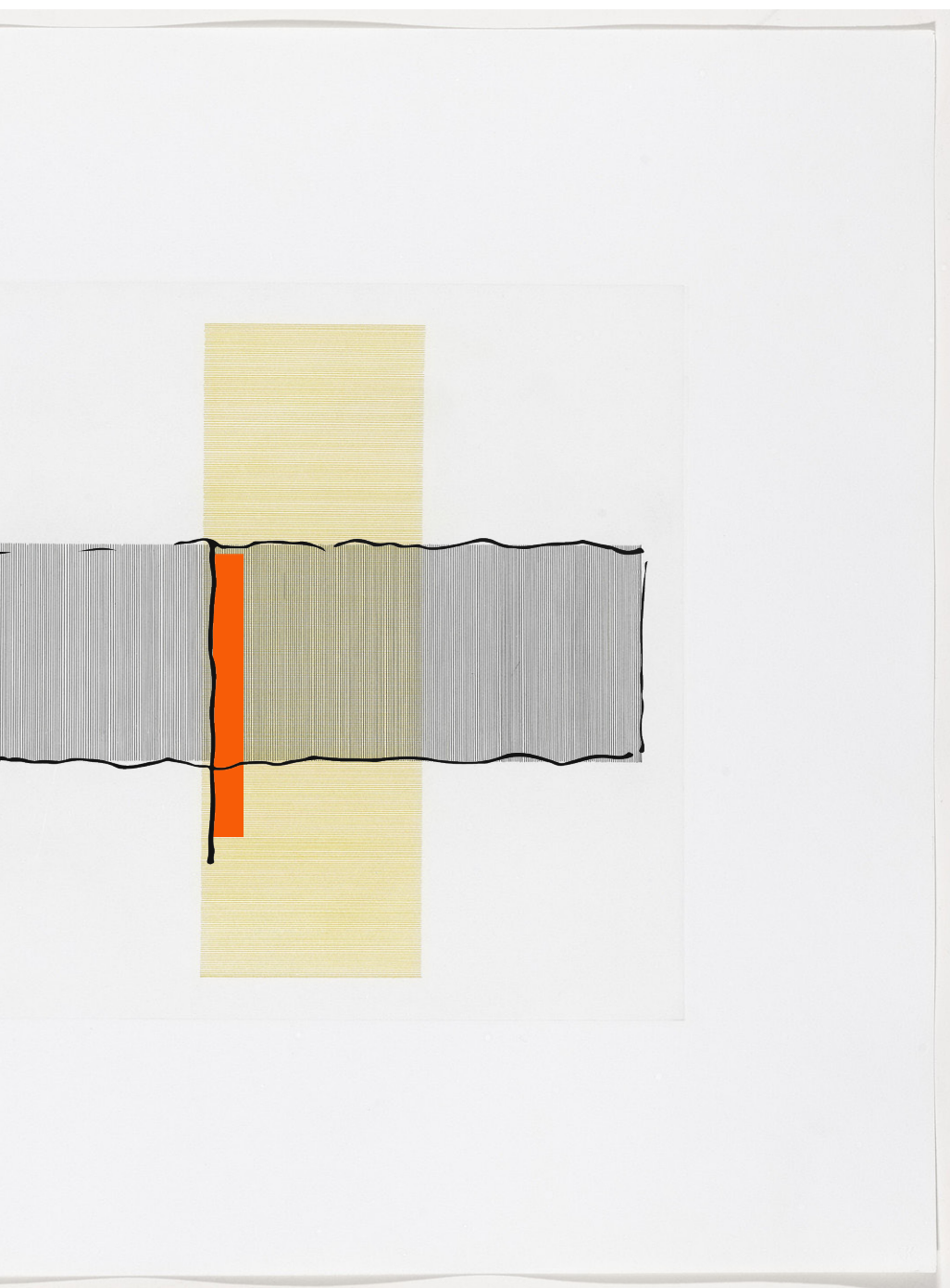
O objetivo do esquema é colocar em diálogo os *alicates temáticos*, ou seja, os princípios e ferramentas fundamentais, que orientam a prática e a teoria destes criadores. Apesar de não serem os únicos *alicates*, são (talvez) os mais importantes para esta discussão. O esquema foi, notoriamente, clarificado depois de um desenho saturado de pensamentos e de dúvidas: riscos, traços, palavras.

Sol LeWitt **ALICATES DO ARTISTA**

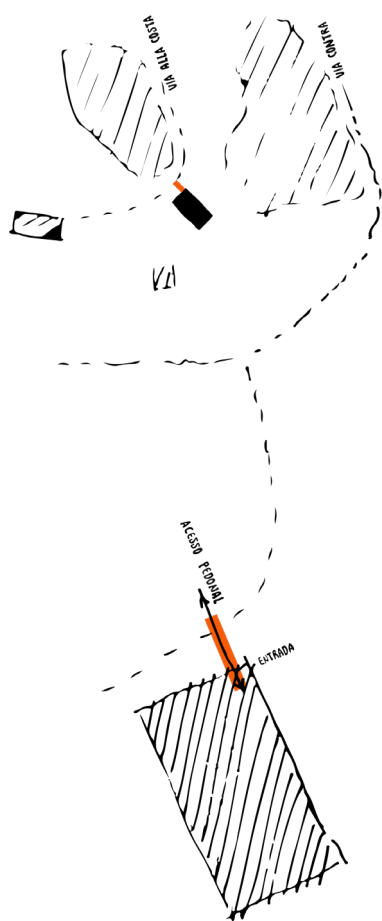


Alicates temáticos. Interpretação gráfica do encontro e do desencontro entre o arquiteto e o artista.
Esquema da autora.





03.1 Casa Vacchini Costa



Estudo do projeto Casa Vacchini Costa.
Esquema da autora.

Localizada na localidade (comuna) de Tenero-Contra, nas proximidades de Locarno, concebe-se no alto de uma encosta (e transversalmente a esta), com um declive bastante acentuado, uma obra de arquitetura com função de habitação unifamiliar, “(...) que atravessa heroicamente o desnível e reforça a imagem (inicial) de um objeto-ponte.”¹⁴² É a casa do próprio arquiteto, Livio Vacchini, projetada para usufruir de uma vista livre e desimpedida sobre o vale da sua cidade.

Apesar da (aparente) simplicidade do programa, o projeto desenvolvido pelo arquiteto Livio Vacchini, iniciado em 1988, prolongou-se por quatro anos até à sua conclusão, passando por diversas versões ao longo do processo.¹⁴³ Contudo, (parece que) há alguma complexidade na simplicidade do projeto. Esta (a simplicidade) parece apenas superficial. É uma obra que desafia (e faz questionar) o olhar comum (talvez pela forma silenciosa como parece encaixar no terreno e pela precisão/rigor apresentados) e as práticas arquitetónicas contemporâneas. As subtilezas do projeto, o exemplo da utilização de cores, de exatas e precisas reentrâncias (e estes são só alguns exemplos visuais), são elementos que revelam pensamento e intencionalidade, que transcendem a mera funcionalidade e pragmatismo desta prática. A casa é, sobretudo, um tema de luz, paisagem e estrutura.

Será que aquilo que julgamos simples não requer, afinal, um maior nível de esforço, de rigor? Não será mais fácil a confusão?

Volumetricamente, o edifício é construído num único material - betão - que serve tanto como sistema estrutural, tanto como materialidade e revestimento do projeto. É um paralelepípedo orientado a sul, com aberturas (totais) em três frentes e uma fachada completamente cega, a entrada, “(...) uma expressão tectónica e uma expressão estereométrica.”¹⁴⁴

A entrada da Casa é feita a partir da rua de acesso, a Via alla Costa, na fa-

¹⁴² Amaldi. Paolo. 2020. “Livio Vacchini, les multiples chemins de la forma”. Em Revista Matières 16. École polytechnique fédérale de Lausanne. P. 189. (tradução da autora).

¹⁴³ Existiu, desde logo, um princípio aplicado ao projeto. As diversas versões não são drasticamente diferentes, mas debatem temas subtis dos projetos. Ver página X.

¹⁴⁴ Idem. P. 191. (tradução da autora).

chada completamente cega, outrora referida. Esta fachada é composta por três elementos verticais (estruturais; que ocupam a altura total) (0.40 x 1m de profundidade) que organizam a sua composição. Entre eles, formam-se dois planos horizontais opacos, sendo que no primeiro deles se destaca a porta de entrada da Casa, antecedida por um percurso pedonal.

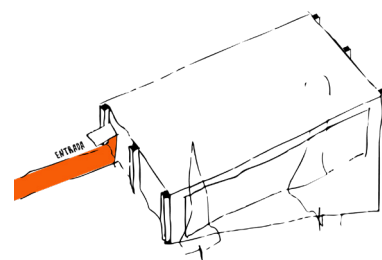
É composto, essencialmente, por dois elementos: horizontalidade volumétrica e verticalidade estrutural.

Antes de entrar, o observador (não gosto da palavra espectador; associo que se trate de ver um espetáculo e acho que isso não se aplica na arquitetura e muito menos na arte) imagina que estes três planos estruturarão, de alguma coisa, o interior da habitação, no entanto, ao entrar, estes planos maciços desaparecem numa visão desmedida da paisagem e numa atmosfera surpreendentemente luminosa, banhada por uma luz amarelada que emana do pavimento e do teto e preenche todo o espaço. “(...) (a luz amarela qualifica, segundo Vacchini, o entre dois mundos: situa-se a meio caminho do vermelho, associado à terra, e o azul, utilizado para tudo o que está virado para o céu).”¹⁴⁵ Afigura-se como a sensação de estar imerso na paisagem, envolto por uma luz que, ao atravessar as copas das árvores, desenha no interior um compasso de luz e sombras em permanente movimento (ritmo).

Esta obra parece reter um sistema paradoxal, quer em termos visuais, pela contradição entre exterior-interior, quer pela incoerente simplicidade-complexidade.

O projeto utiliza o conceito de espaço aberto, contínuo, outrora utilizado por Mies van der Rohe no projeto da *Casa Farnsworth* (1945-1951). O espaço é estruturado/dividido por apenas um volume independente (que contém a instalação sanitária e a cozinha), criando zonas espaciais permeáveis, sugerindo limites implícitos entre as funções diurnas e noturnas. Este aspeto exemplifica a comparação constante entre os dois projetos. Contudo, há uma diferença fundamental: enquanto a *Casa Vacchini* se apresenta como um objeto monolítico, um todo absoluto e unitário (unidade), a *Casa Farnsworth* distingue-se pela sua transparência e leveza incomparáveis.

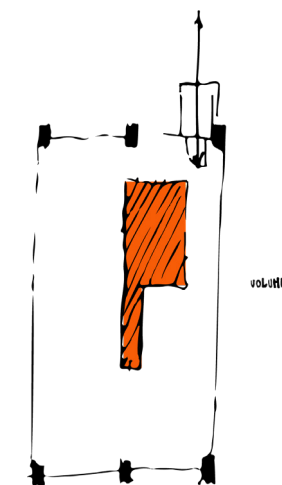
Esta continuidade espacial, característica singular e identitária da Casa, é intensificado pelo facto do pavimento e do teto revelarem-se de forma uniforme e igualitária, com o mesmo tratamento e acabamento, como se emergissem de uma origem comum. Os planos do pavimento e do teto, perfeitamente homogêneos e paralelos, são (também) um palco da multiplicidade extraordinária de projeções geradas pelo jogo de luz e sombra, que refletem nas superfícies amarelas, atribuindo-lhes tonalidades variáveis e ritmo próprio.¹⁴⁶ Esta homogeneidade (aliada à ausência de elementos perturbadores ou ruído visual) orienta e impulsiona (naturalmente) o (nosso) olhar para o exterior, reforçando também a continuidade espacial. As aberturas laterais dissolvem os limites físicos da edificação e projetam-nos para a paisagem mais distante da envolvente natural. Assim, o espaço



Estudo do projeto Casa Vacchini Costa.
Esquema da autora.



Fotografia do projeto Casa Vacchini Costa, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



Estudo do projeto Casa Vacchini Costa.
Esquema da autora.



Fotografia do projeto Casa Vacchini Costa, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

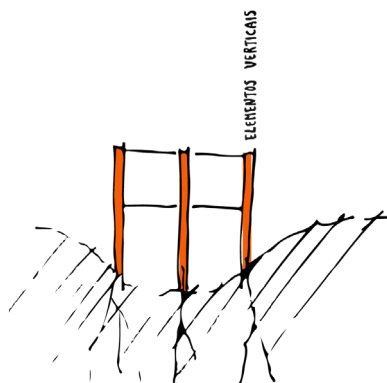
¹⁴⁵ Idem. PP. 191 e 192. (tradução da autora).

¹⁴⁶ A Casa é, assim, sensível à mais pequena variação atmosférica e ao movimento solar.

contínuo deixa de ser um compartimento encerrado e autônomo e passa a integrar a paisagem, tornando-se parte inseparável da vivência sensível do habitar.

Mas como é que as formas tectônicas podem ser expressivas (comunicantes)?

Talvez quando deixam de ser apenas isso. E aí passam a **comunicar** intenções, significados, atmosferas. Será uma característica da boa arquitetura? Ou a má arquitetura também pode comunicar e provocar sentimentos? E o que e que torna uma arquitetura má? A sua ineficácia funcional? Pode ser, mas não será apenas, caso contrário não nos estaríamos a debruçar sobre ultrapassá-la.



Estudo do projeto Casa Vacchini Costa.
Esquema da autora.

Penso que a expressividade impõe-se não só pela forma como o espaço é compreendido e sentido pelo observador, mas também pela forma como o espaço é compreendido, sentido e pensado ao ser projetado. A lógica construtiva pode emocionar sim. Um pilar que se destaque (pelas boas razões), uma viga que assuma a sua presença pode provocar algo, pode fazer pensar, desde que esteja enraizado num gesto arquitetónico consciente (daí o meu destaque anteriormente para o pensamento projetual do arquiteto). Assim, a tectónica torna-se narrativa, **comunicação**.

Este projeto do arquiteto Livio Vacchini revela várias complexidades, curiosidades e contradições que apenas um olhar atento, disponível (para ver mais) é capaz de apreender.



Fotografia do projeto Casa Vacchini Costa, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

Uma laje de 53 cm seria, à partida, insuficiente para vencer um vão de 15m. O principal desafio estrutural seria o peso próprio da laje maciça, por isso, para contorná-lo, esta foi aligeirada através de painéis de poliestireno embutidos no betão, de forma a aliviar o peso. A utilização de vigas teria comprometido a unidade e continuidade do espaço interior, razão pela qual não foram usadas como sistema estrutural. Para além disso, ainda sobre a laje, o arquiteto eleva subtilmente a caixilharia metálica das janelas/aberturas – que acompanham a altura total do pé-direito – até cobrir parte da laje. Este gesto faz com que esta pareça mais fina do que realmente é, induzindo uma ambiguidade entre aquilo que se vê e aquilo que se sabe. Aqui a caixilharia é tratada como um elemento que, visualmente, suporta a laje, uma abordagem que remete para a ambiguidade perceptiva explorada no projeto Stone House (1985-1988), dos arquitetos Herzog & de Meuron. Assim, a cobertura ganha uma inesperada leveza.

A reentrância pintada a vermelho, “(...) **estes recortes nas extremidades dos troços de parede (ou pilastras, consoante o caso) fazem avançar visualmente as faces verticais de betão.**”¹⁴⁷

Há, nestes e noutros detalhes, um jogo de pensamento, de forças.

Do ponto de vista construtivo, é clara a referência ao projeto *Kimbell Art Museum* (1972), de Louis Kahn, pela repetição dos elementos estruturais,



Fotografia do projeto *Casa Vacchini Costa*, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



Fotografia do projeto *Casa Vacchini Costa*, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

cuja precisão e rigor conferem ao espaço (e obra) uma clareza e ordem singulares. Esta abordagem, partilhada em ambas as obras, enfatiza a importância da sistematização e da coerência construtiva, estabelecendo unidade do projeto, entre forma e função.

Privilegia-se a forma? Ou será que a função, isoladamente, já não se revela suficiente para dar resposta à(s) inquietação(ões) do(s) arquiteto(s)?

Tudo indica que a intenção inicial era evidenciar o rigor estrutural com clareza, no entanto, ao longo do processo, (parece que) o arquiteto desmaterializa-o. “O célebre aforismo de Paul Klee ganha aqui todo o seu sentido: “Werk ist Weg” [A obra é o caminho].”.¹⁴⁸

Isto evidencia que um projeto de arquitetura é mais do que o seu resultado final. A noção de processo ressoa como reflexão.¹⁴⁹ Como reflexão do projeto no terreno, na envolvente, na sociedade, nas pessoas. Isto é **comunicação**.

“(…) o olhar apreende o objeto de imediato, como uma pintura, depois o corpo leva o olhar a contorná-lo, numa exploração. Efeito de feedback (…) tráfego intenso nos dois sentidos, nesta autoestrada sensorial em direção da “sensação conceptualizada” ou na direção do “conceito incorporado”.”.¹⁵⁰

Este fluxo de informações - fornecidas pelos nossos sentidos e elaboradas pela nossa percepção - é, em grande medida, aquilo que alimenta a experiência arquitetónica.

O projeto da Casa Vacchini Costa, que aparenta simplicidade e clareza, revela também uma crescente complexidade à medida que os interroga-



Fotografia do projeto *Casa Vacchini Costa*, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



Fotografia do projeto *Casa Vacchini Costa*, 1991-1992
de Livio Vacchini
Tenero-Contra, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

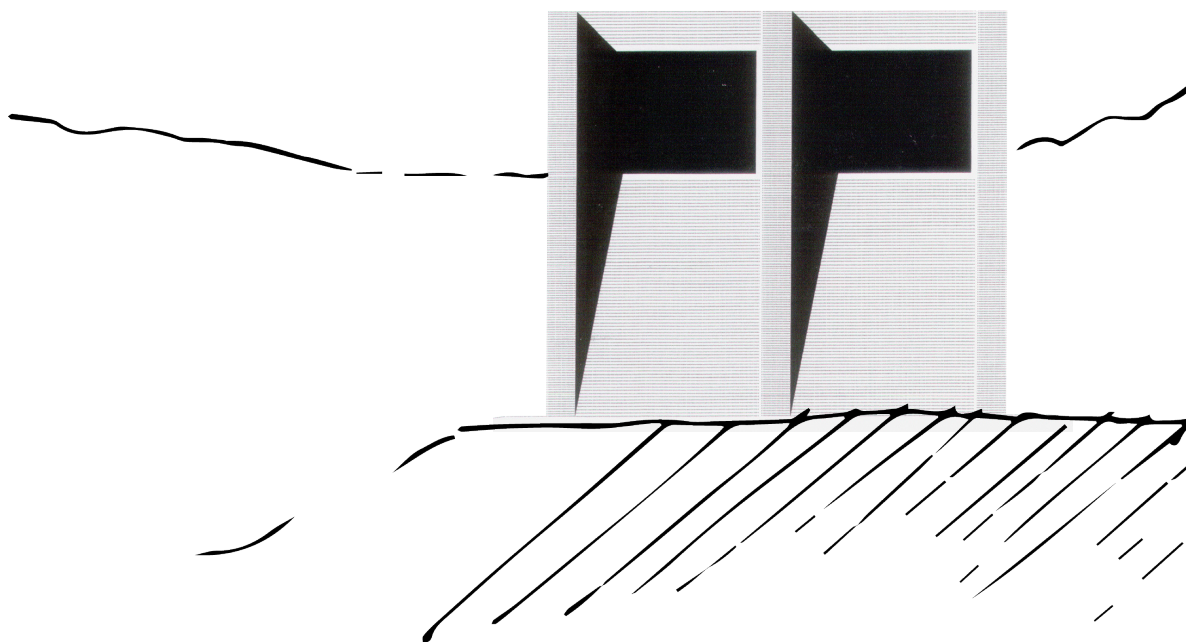
¹⁴⁸ Idem. P. 194. (tradução da autora).

¹⁴⁹ Ainda que esse caminho/processo seja, realmente, crucial, existe aqui uma ambiguidade; porque as variações na casa não podem ser o resultado de uma pesquisa do arquiteto. É impossível prever. A interação constante com o exterior de modos constantemente variáveis e imprevisíveis, torna inconcebível prevê-los e determiná-los antes da sua construção.

¹⁵⁰ Idem. Ibidem. (tradução da autora).

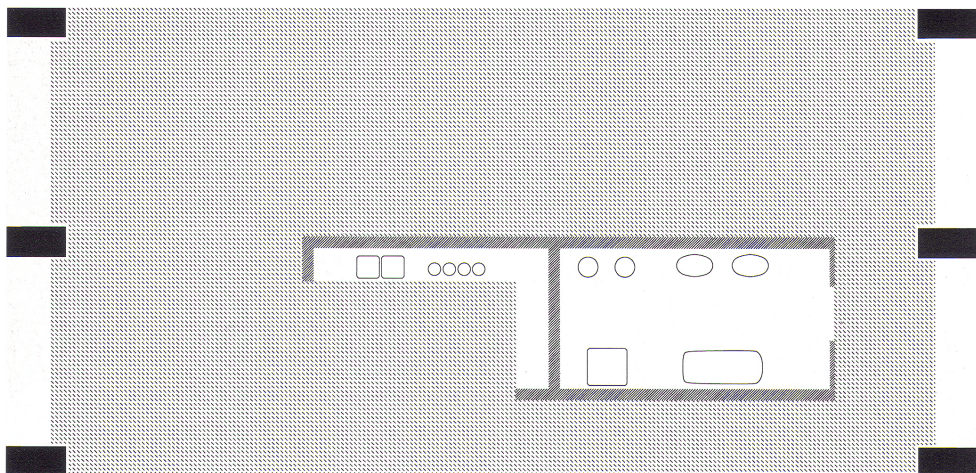
mos, num processo que se pode comparar à experiência da arte minimal (analogia). “(...) poderíamos dizer que “a experiência da obra torna-se necessária no tempo (...).”¹⁵¹

“Em suma, estamos a falar de uma certa relação teatral, que Michael Fried identificou na arte minimalista uma relação de ação-reação entre a obra e o (espectador) [observador], sendo este envolvido numa interpretação complexa de um objet-signe aparentemente simples, elementar, mas que, no entanto, escapa a qualquer interpretação definitiva.”¹⁵²



151 Amaldi. Paolo. 2020. “Livio Vacchini, les multiples chemins de la forma”. Em Revista Matières 16. École polytechnique fédérale de Lausanne. P. 194. (tradução da autora).

152 Idem. PP. 194 e 195. (tradução da autora).



Planta, corte e alçado do projeto *Casa Vacchini Costa*, 1995-1997

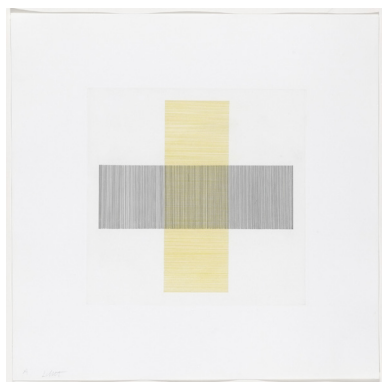
de Livio Vacchini

Tenero-Contra, Suíça.

Desenhos sem escala.

Elemento obtida pelo *Studio di Architettura Vacchini*.

03.2 *Bands of Color in Four Directions and All Combinations*



Untitled from Bands of Color in Four Directions and All Combinations, 1971
de Sol LeWitt

Desenhos e Gravuras, 53,8 x 54 cm

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.

Em 1971, o artista norte-americano Sol LeWitt criou uma sequência de dezasseis gravuras – uma das primeiras experiências em gravura (a primeira foi em 1970) –, intitulada de *Bands of Color in Four Directions and All Combinations*.

Trata-se de uma obra de grande clareza formal e estética, composta por variações das quatro orientações (horizontal, vertical e diagonais: direita e esquerda) que surgem da utilização metódica e sequencial de (infinitas) linhas paralelas, representadas, maioritariamente, através de cores primárias.

É notório que esta obra (criação) não é fruto de um gesto expressivo ou espontâneo, mas de um exercício de raciocínio (lógico), como um desdobramento de uma ideia em forma. No fundo, uma síntese do(s) pensamento(s), onde a criação é guiada pelo ordem, pela clareza, pelo rigor, pelo processo.¹⁵³ E, talvez, também pela mente do observador, cuja participação na apreensão da obra se revela um elemento essencial da experiência.

“Na arte conceptual, a ideia ou o conceito é o aspeto mais importante do trabalho. Quando um artista usa uma forma conceptual de arte, isso significa que todo o planeamento e as decisões são feitas de antemão e a execução é uma questão superficial.”¹⁵⁴

Bands of Color in Four Directions and All Combinations representa uma materialização exemplar dessa ideologia. A obra não se centra singularidade estética do objeto final, nem na virtuosidade da mão que o executa. O que nesta se destaca é o pensamento do artista (de como terá chegado até esta ideia), a sua formulação de um sistema sequencial, um código visual que orienta a obra do início ao fim. É instigante considerar que, ao vermos apenas uma das gravuras, a obra perde o seu sentido. Contudo, é igualmente pertinente e interessante questionar: e se nunca se tiver acesso ao conjunto das 16 gravuras, e apenas se vir uma, sem qualquer conhecimen-

¹⁵³ Parece limitada mas, como já vimos anteriormente, a definição de regras e princípios opera, paradoxalmente, como motor de liberdade.

¹⁵⁴ LeWitt. Sol. 1967. “Paragraphs on Conceptual Art”. Em Revista Artforum. Massachusetts: MIT Press. P. 12. (tradução da autora).

to das restantes? Continuará, ainda assim, a não fazer sentido?

Sol LeWitt, uma vez comprometido com processo (e a ideia/pensamento), explora exaustivamente todas as combinações possíveis entre direções e cores, criando um conjunto visual totalmente determinado (orientado) antes de ser materializado.

A beleza da obra não reside na expressividade emocional, mas na precisão da ideia, na clareza do raciocínio e, talvez, na resistência à normalização de algo no mundo da arte.

Consideremos os elementos concretos da obra, que parecem ser do mais simples e básico que existe; “(...) é sempre extremamente básico: uma linha reta, um quadrado, um cubo; mesmo as cores e direções das formas são elementares: preto, branco, vermelho, amarelo ou azul, e horizontal, vertical ou diagonal.”¹⁵⁵

“Tudo o que chama a atenção e interessa o espectador por esta fisicalidade é um impedimento à nossa compreensão da ideia (...).”¹⁵⁶

Questiono-me sobre o verdadeiro alcance da simplicidade, da clareza. É impressionante!

É indiscutível que, ao restringir as cores e as formas geométricas, o artista recusa o excesso, o supérfluo. Porém, será que este princípio, de redução ao essencial, amplia o campo de reflexão? Talvez pela ausência de distrações haja mais foco, mais atenção.

Será, então, um campo de infinitas possibilidades? De facto, a obra não representa nada - e aqui refiro-me a ausência de algo figurativo, não à ausência de valor ou significado. Levará esta inutilidade ser a um campo de infinitas possibilidades?

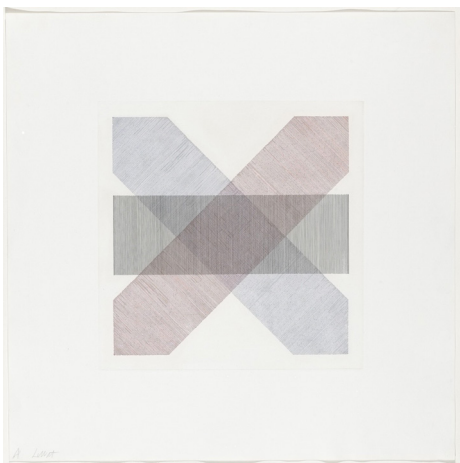
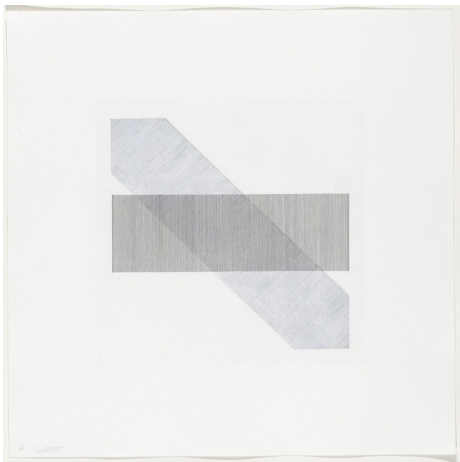
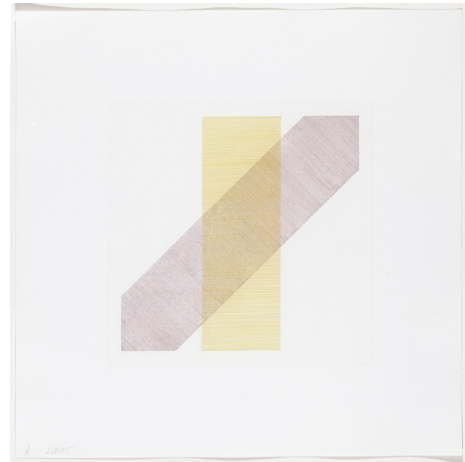
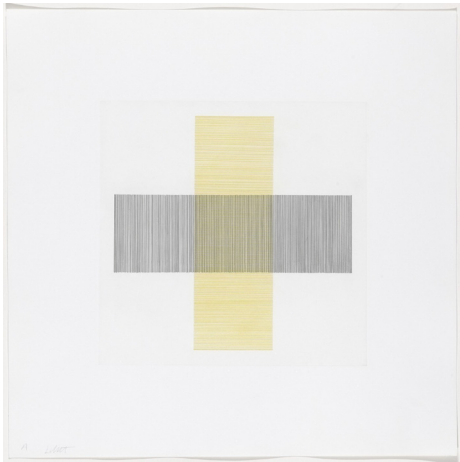
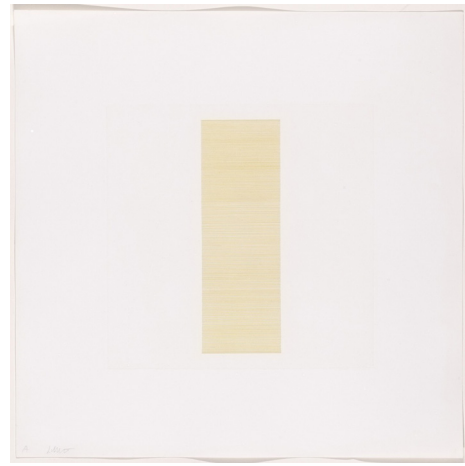
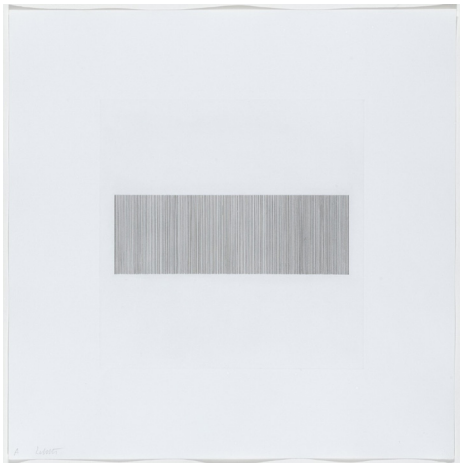
Não há sombras, não há texturas, não há emoção¹⁵⁷,... e é necessário na arte?

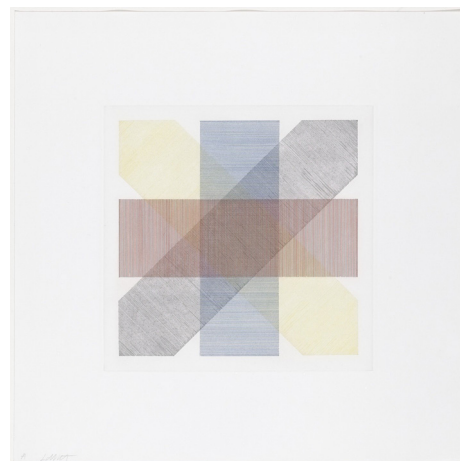
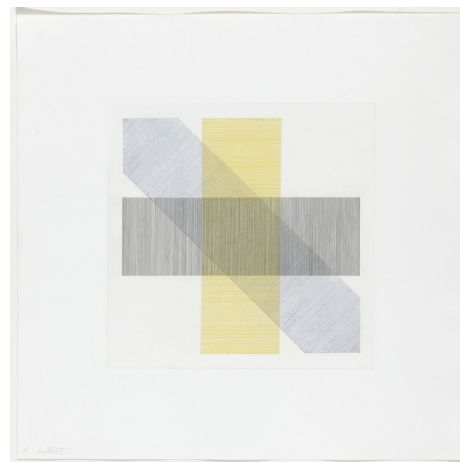
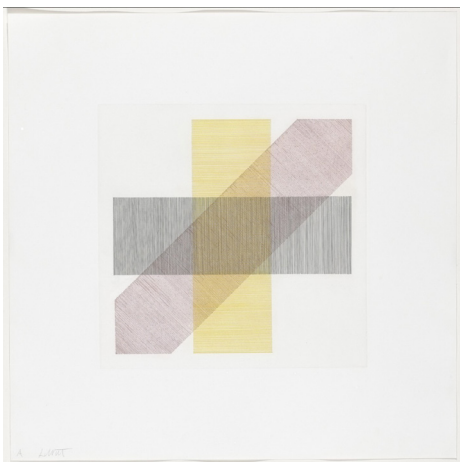
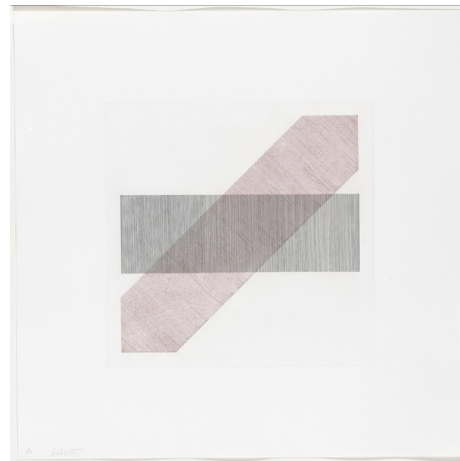
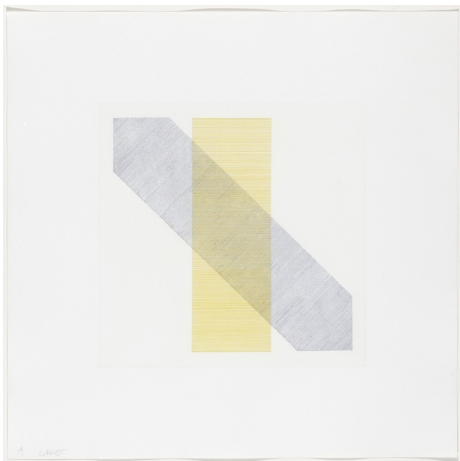
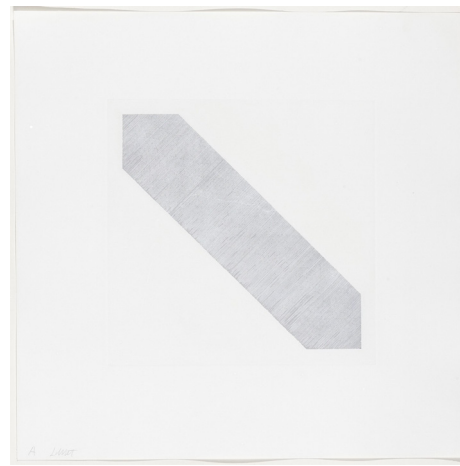
Está comprovado que é essencial ver com profundidade; interrogar; interpretar.

¹⁵⁵ Gieskes. Mette. 2004. “Liberating Structures: Non-Visual Systems in the Art of Sol LeWitt”. Em Revista 21 *Paroles gelées*. California: UCLA. P. 24. (tradução da autora).

¹⁵⁶ LeWitt. Sol. 1967. “Paragraphs on Conceptual Art”. Em Revista Artforum. Massachusetts: MIT Press. P. 15. (tradução da autora).

¹⁵⁷ Não há? Talvez a emoção seja encontrada por (cada) observador.





Bands of Color in Four Directions and All Combinations, 1971
de Sol LeWitt
Desenhos e Gravuras, 53,8 x 54 cm
Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.

RIGOR

O rigor não se limita à exatidão visual. Representa, também, um pensamento preciso, claro e estruturado. Um princípio.

Entendido como princípio orientador do processo criativo, é, assim, estruturante na metodologia do arquiteto Livio Vacchini e na do artista Sol LeWitt. Ambos **encontram-se** também aqui. Este é, certamente, um alicerce no processo de criação destes autores. Ambas as obras “(...) descobrem em si mesmas poderes analíticos de representação (...)”¹⁵⁸

Na *Casa Vacchini Costa*, o rigor manifesta-se na coerência interna do projeto, na precisão construtiva. Na exatidão técnica e formal. No projeto, nada é arbitrário e tudo responde a uma lógica estrutural, fundada num pensamento preciso, claro, de síntese, que orienta a obra. Dessa forma, há uma redução ao essencial. Vacchini recusa o excesso, o ornamento, a complexidade gratuita (e fácil).

Na obra *Bands of Color in Four Directions and All Combinations*, o rigor assume (também) a forma de um sistema lógico de produção. Este rigor não é apenas visual e técnico. Nos estudos prévios que deixou, é possível encontrar inúmeras páginas de trabalho de precisão, com esquemas e cálculos que estruturam as suas obras antes destas existirem enquanto objeto - artefacto.¹⁵⁹

O rigor, a precisão, é um princípio fundamental em ambas as obras, mas jamais desprovido de originalidade e sensibilidade. Pelo contrário, conforme evidenciado nas obras (e nas suas análises), as regras não são limitações para a produção criativa, mas liberdade intensificada; e a exatidão é (também) um convite à reflexão, à dimensão sensível. Ambos **encontram-se** no ponto em que ambos operam/criam a partir do rigor, de um sistema de regras (inflexível). Ambos praticam uma espécie de rigor poético. O rigor é o que permite à obra manter-se inteira, clara, silenciosamente poderosa.

¹⁵⁸ Silva. Vítor. 2004. *Ética e Política do Desenho: teoria e prática do desenho na arte do século XVII*. Porto: FAUP. P. 113.

¹⁵⁹ Artefacto designa qualquer objeto que resulta da intervenção humana - por meio de trabalho mecânico ou manual. A etimologia do termo, proveniente do latim *arte factu* - feito com arte. É testemunho tangível.



A Catedral de Santa Maria del Fiore.
Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



O Coliseu de Roma.
Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.

SILÊNCIO

O silêncio manifesta-se na harmonia – equilíbrio dos elementos que se relacionam em perfeita sintonia – e na contemplação (reflexão) - a capacidade de fomentar pensamento e diálogo entre o observador e a obra.

É um princípio ativo; um convite ao encontro. “É apenas a expectativa de um pontapé emocional (...)”¹⁶⁰

Na obra de arquitetura, *Casa Vacchini Costa*, o silêncio manifesta-se na harmonia do todo com a sua envolvente – integração do construído na paisagem – e nos materiais utilizados no projeto, que igualmente se integram (entre si e com o exterior). Aqui, a harmonia (e também o silêncio) traduz-se não só na composição, mas também na tranquilidade que dela emana. O projeto constrói-se numa recusa ao espetáculo e num convite à contemplação, reflexão.

Ambas as obras – *Casa Vacchini Costa* e *Bands of Color in Four Directions and All Combinations* –, e é aqui que estas **encontram-se**, convocam à reflexão. Sustentada pelo rigor, pela clareza, pela abolição de superficialidades, abrem espaço para o ver - pensamentos, questionamentos, reinterpretações. Assim, desafiam o observador a participar (e a envolver-se) no processo, na construção (infinita) da obra.

O silêncio revela-se não só como ausência sonora, mas também como forma de sentir e entender e forma de perguntar. No entanto, nem todos conseguem ouvir o silêncio. Existem silêncios de um barulho que é preciso encontrá-los, (é preciso estar disponível) pois as intensidades (e profundidades) só podem ser apreendidas por quem se dispõe a ouvir.¹⁶¹

Mas o que é que diz o silêncio? O silêncio revela aquilo que cada um projeta nele, essa é a sua vantagem. Permite-se ser moldado pela percepção, imaginação e memória, oferecendo um espaço aberto (possibilidade de ser tudo) onde o sentido é sempre pessoal.

¹⁶⁰ LeWitt. Sol. 1967. "Paragraphs on Conceptual Art". Em Revista Artforum. Massachusetts: MIT Press. P. 12. (tradução da autora).

¹⁶¹ Ouvir silêncios, de facto - por mais paradoxal que isto possa parecer.



A rua de Bolonha.

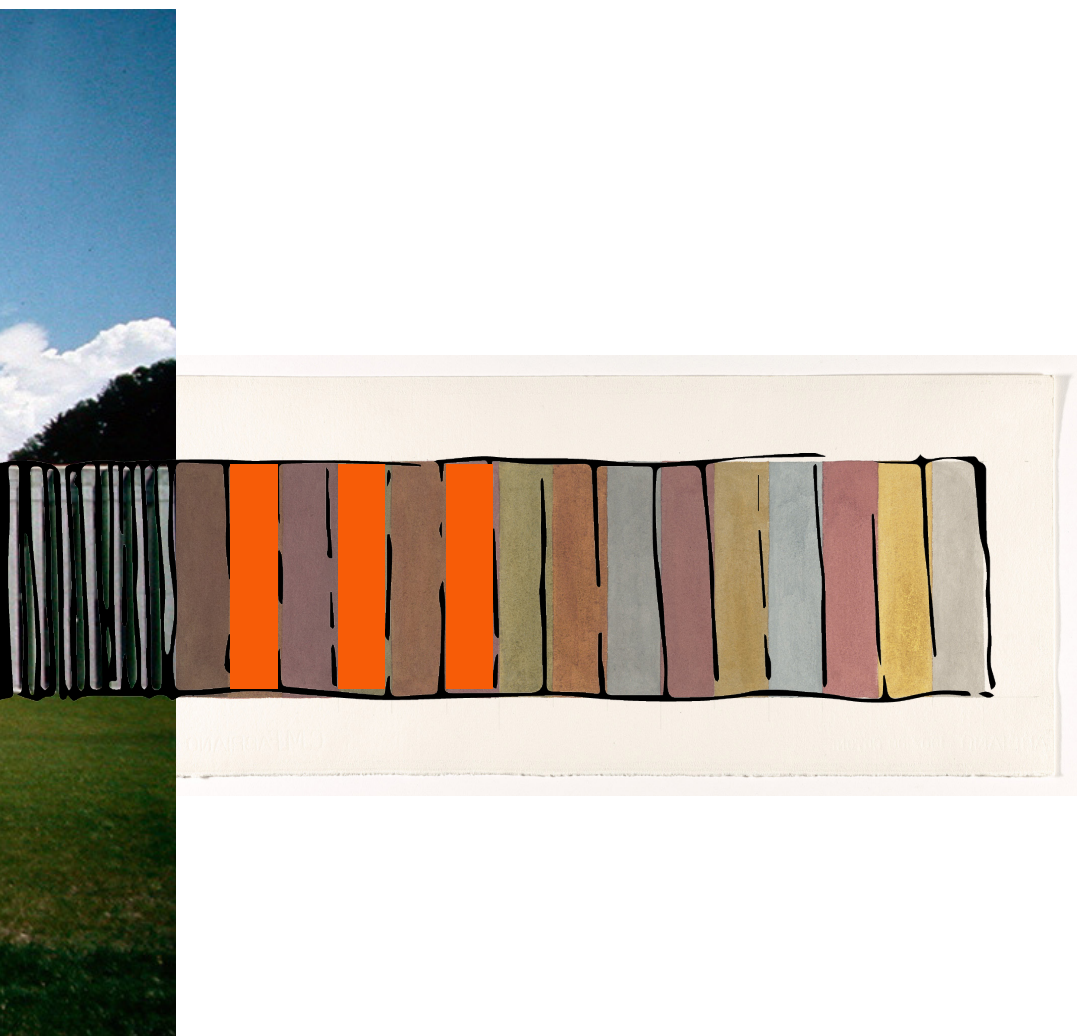
Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



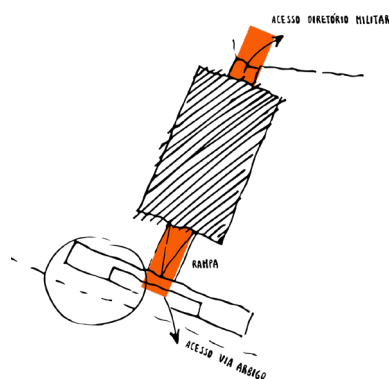
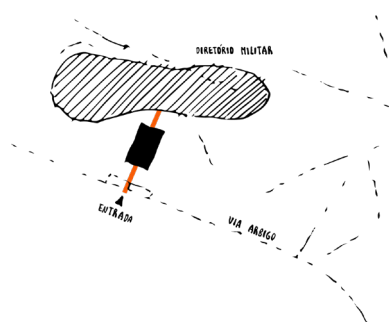
A serra do Buçaco.

Fotografia da autora.





03.3 Palestra



Estudo do projeto *Palestra*.
Esquema da autora.

“O que se pode dizer de uma obra cuja poética é tão subtil e essencial que parece desvanecer-se no mesmo instante em que se começa a falar dela?”¹⁶²

Palestra é uma obra paradigmática localizada na cidade de Losone (Ticino, Suíça). Projetada (e construída) entre 1995-1997 pelo arquiteto Livio Vacchini, em colaboração com Marco Azzola¹⁶³, a intervenção, de caráter público, foi pensada como um elemento ordenador do contexto urbano, como um ponto de referência do território.

O projeto, numa primeira fase, destinava-se exclusivamente a atividades da unidade militar, dada a proximidade com as instalações militares. Contudo, face às dimensões generosas do terreno, Vacchini identificou a oportunidade de ampliar o alcance do projeto (e do programa), de forma a propor uma arquitetura capaz de afirmar-se como um símbolo na paisagem urbana envolvente (simbolismo consciente). Ao atribuir um caráter público ao edifício, orientado para servir toda a comunidade, o arquiteto responde também à carência de espaços desportivos polivalentes na cidade (argumento utilizado).

Evidencia-se como um paralelepípedo imponente e (aparentemente) inacessível, erguido sobre uma plataforma elevada, que se caracteriza por um vasto espaço verde. Esta sensação (de clausura) é intensificada pelo seu caráter formal e estrutural (mente hermético), pela cortina de betão que se estende com rigor e austeridade pelas quatro fachadas do edifício e pela ausência de qualquer exceção - de um acesso ou indício de entrada no nível térreo. Isto é, a sua imagem sólida e imponente é uma consequência direta do sistema estrutural.

O acesso ao interior do edifício é feito através de duas rampas localizadas nas extremidades longitudinalmente opostas do volume e através do piso inferior. Penso que apenas uma dessas rampas assegura uma entrada

¹⁶² Guidotti, Ricarda. e Guidotti, Giacomo. 2007. “Losone: un edificio esencial”. Em Revista DPA 23 Vacchini. Barcelona: Edicions UPC. P. 36. (tradução da autora).

¹⁶³ Não há muita informação pública detalhada sobre a biografia de Marco Azzola. No entanto, sabemos que colaborou com Luigi Snozzi e Livio Vacchini.

direta ao edifício. A outra, mais perto das instalações militares, aparenta desempenhar a função de saída de emergência. Uma das rampas, a única entrada, visível através da via pública – a via Arbigo – prolonga, de forma subtil, clara e despretensiosa, o percurso pedonal desde o exterior do terreno até ao interior da edificação. Este gesto arquitetónico estabelece uma transição natural entre o espaço público e o espaço construído, entre exterior e interior, de forma a reforçar a relação entre o edifício e o seu contexto (envolvente). Deste modo, a estrutura vertical permanece intacta, sem necessidade de interrupções para acomodar o acesso, assegurando continuidade estrutural e compositiva (unidade).

“A obra ganha integridade, no ritmo, na sequência, na horizontalidade e na orientação.”¹⁶⁴

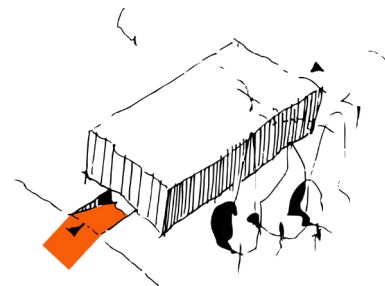
Ao percorrer a rampa e entrar no edifício pelo piso subterrâneo, deparamo-nos com uma zona de distribuição, um espaço central onde se localizam as escadas para o piso superior (o piso térreo) e, em frente, um corredor que dá acesso às zonas funcionais e de apoio, nomeadamente balneários, armazéns e serviços de apoio ao espaço desportivo. O piso subterrâneo é completamente fechado, apenas com as aberturas de acesso, consequentes das rampas.

A partir deste espaço central, as escadas conduzem-nos ao espaço principal da obra – um espaço amplo, retangular, de proporções generosas e desprovido de compartimentos técnicos (uma vez que este se localizam no piso -1). Assinalam-se apenas, nas extremidades opostas do eixo longitudinal (nos lados das rampas de acesso) discretas bancadas que, de forma subtil (e contida), acolhem o público durante os eventos desportivos, sem comprometer a clareza e a continuidade espacial do conjunto. Os percursos laterais também são cuidadosamente desenhados, de forma a garantir uma circulação contínua que não comprometa a permeabilidade visual que o caracteriza. Este encontra-se completamente envolto por uma fachada de vidro, autónoma em relação à linha estrutural perimetral.

A clareza funcional do edifício é notável até na organização do seu interior. Penso que esta clareza resulta da relação, da harmonia (perfeita) entre estrutura, forma e função, uma síntese silenciosa e rigorosa.

Esta obra parece extremamente coesa, dá a sensação de unidade, onde nada pode ser retirado ou acrescentado. Parece também intemporal. Parece resistir ao tempo, como se contivesse algo de essencial e universal, capaz de atravessar gerações (anos, séculos ou até milénios) e, ainda assim, dialogar com diferentes épocas. Isto é **comunicação**. Tal como uma peça musical (de Bach), uma escultura (de Fídias) ou um texto filosófico (de Platão) que ainda hoje são compreendidos, debatidos – que continuam a sobreviver, a comunicar.

Visualmente o edifício é composto por uma sucessão rítmica e rigorosa de elementos verticais, assemelhando-se a uma sequência de frames, aos



Estudo do projeto Palestra.

Esquema da autora.

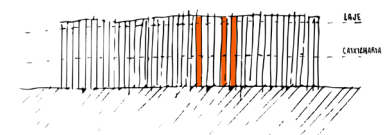
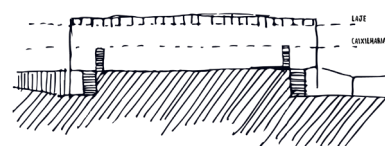
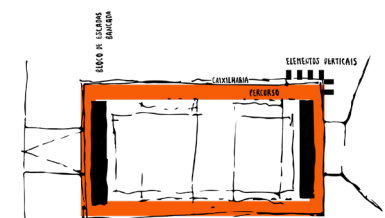


Fotografia do projeto Palestra, 1995-1997

de Livio Vacchini

Losone, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



Estudo do projeto Palestra.

Esquema da autora.



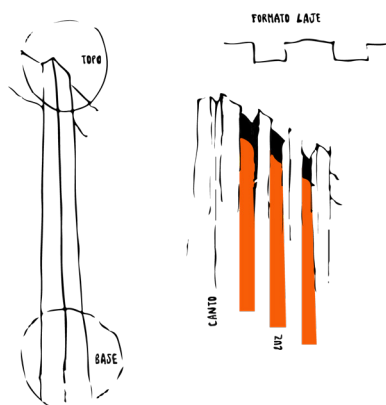
Fotografia do projeto Palestra, 1995-1997

de Livio Vacchini

Losone, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

¹⁶⁴ Masiero. Roberto. 1999. *Livio Vacchini: works and projects*. Barcelona: GG. P. 15. (tradução da autora).



Estudo do projeto *Palestra*.
Esquema da autora.



Fotografia do projeto *Palestra*, 1995-1997
de Livio Vacchini
Losone, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

fotogramas de um filme. Cada abertura, rigorosamente marcada (definida) e repetida, enquadra um fragmento do exterior, como se o edifício editasse a paisagem em tempo real, oferecendo uma leitura pausada, quase cinematográfica, do sua envolvente.

“Desde o exterior, a luz refletida nas colunas de betão rouba espaço ao vazio entre elas e a percepção do edifício é a de um monólito ritmado por sombras profundas e subtis. Do interior, o fenómeno inverte-se. A reverberação da luz que se filtra entre os elementos estruturais corrói as colunas chegando, em alguns momentos de luz intensa, a fazê-las desaparecer.”¹⁶⁵

A luz natural invade o interior através dos vãos verticais ritmados, de altura total, até ao limite máximo permitido pela estrutura. São estas aberturas que estabelecem e promovem a relação entre interior e exterior, de forma controlada, mas também permeável. A repetição contínua e análoga (um único vão em todo o seu perímetro) contribui para uma leitura unificada do edifício, este revela-se como um corpo único (sentido de unidade).

Os elementos verticais de betão afunilam ligeiramente do nível inferior para o superior, um gesto quase impercetível, mas fundamental, para transmitir leveza à composição (algo semelhante ao que acontecia no gótico). Na base têm dimensões de 43x70 cm e 43x43 cm no topo. Este é um bom exemplo de que a forma não segue a função de forma submissa.

Na *Palestra* a forma não se submete às exigências programáticas, funcionais. É, antes, a forma que acolhe a função, permitindo (também) evolução tectónica, uma vez que há um pensamento/reflexão sobre como resolver o mesmo problema de outras formas. “O aforismo de Luigi Snozzi segundo o qual “o aqueduto vive a partir do momento em que deixa de transportar água” significa que, muitas vezes, só a ruína pode aproximar-se do ideal arquitetónico a que o objeto se refere: na ruína desaparecem todos os elementos funcionais com que o edifício se deve confrontar, deixando emergir a essência da arquitetura.”¹⁶⁶ Significa que a arquitetura não se limita a ser uma resposta às necessidades práticas, é algo mais. Talvez um reflexo teórico e prático da própria condição humana. Assim, é mais do que um objeto funcional, é um ensaio prático-teórico.

Assim e nesta obra, a forma e a função não se subordinam uma à outra, mas alimentam-se e enriquecem-se mutuamente, elevando a experiência do espaço a uma reflexão que transcende o imediato. Este casamento (tal como outras temáticas abordadas na obra de Vacchini) não emerge de uma reflexão/intuição solitária ou pontual. Pelo contrário, existe, da parte do arquiteto Livio Vacchini, não só um compromisso consciente e crítico com os princípios (essenciais) desta disciplina, sustentado por uma leitura e análise atenta dos exemplos do passado, mas também de uma coerência destes valores ao longo do seu percurso enquanto arquiteto. Trata-se de uma constância de pensamento e de ação, não de um gesto pontual.

¹⁶⁵ Guidotti, Ricarda. e Guidotti, Giacomo. 2007. “Losone: un edificio esencial”. Em Revista DPA 23 Vacchini. Barcelona: Edicions UPC. P. 37. (tradução da autora).

¹⁶⁶ Idem. Ibidem. (tradução da autora).

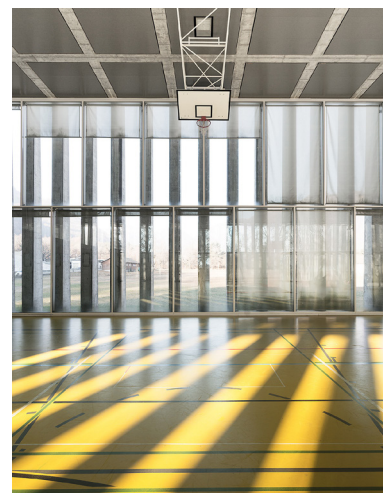
Vacchini permite “(...) que as obras do passado se tornem companheiras de viagem com as quais podemos dialogar e confrontar-nos, que podemos tentar imitar e até superar, num jogo de emulação que não exclui, necessariamente, uma atitude transgressora.”¹⁶⁷ Esta relação com o passado não ocorre por mero repetição, mas por um confronto crítico, um diálogo que impulsiona a criação contemporânea. Assim, Vacchini “(...) revela possuir um apurado sentido histórico, no sentido atribuído por T.S. Eliot, quando afirma que não é possível conceber nem realizar uma verdadeira obra de arquitetura sem “exercer uma crítica às construções do passado. Não se pode pensar uma forma senão na perspectiva da sua metamorfose. A qualidade da nova obra não depende da novidade da sua forma, mas da precisão e exatidão do pensamento crítico.”¹⁶⁸

Desta forma, “(...) torna-se fundamental a lição dos mestres modernos, sejam eles Wright, Le Corbusier, Mies ou Kahn. Todos eles estavam conscientes de pertencer à grande tradição da arquitetura e sabiam que isso nada tinha a ver com o uso das formas da arquitetura histórica; pois a forma é o resultado de uma longa manipulação e nunca um a priori fixado no início do processo. A forma não é mais do que um estado de equilíbrio momentâneo, produzido no decurso de um processo de transformação perpétua e constante.”¹⁶⁹

Não se trata de repetir o passado, mas de reinterpretá-lo, de absorver os princípios fundamentais que atravessam a história desta disciplina. Esta consciência (crítica do passado/tradição e de como este deve ser aplicado) manifesta-se não só de mestres modernos, mas também na atenção de referências intemporais. E é neste sentido que se compreende a aproximação (e inevitável comparação) entre a *Palestra* e o *Partenón*: mais do que uma semelhança formal, reconhece-se em ambos a atenção à proporção, ao ritmo estrutural, à clareza, ao equilíbrio, à harmonia e, sobretudo, à unidade da obra - elementos que fazem da arquitetura uma **expressão** de medida.

O projeto *Kimbell Art Museum* (1972), de Louis Kahn, constituiu igualmente uma referência determinante para o desenvolvimento da *Palestra*. Em ambos os casos, a estrutura não surge como limitação, mas como agente do processo criativo e com um papel central na criação da obra. Também se relacionam pela reinterpretação dos elementos arquitetónicos (tradicionais), atribuindo-lhes novos significados e/ou funções. O exemplo da cobertura em abóbada do museu que, Kahn, reformula como uma viga.

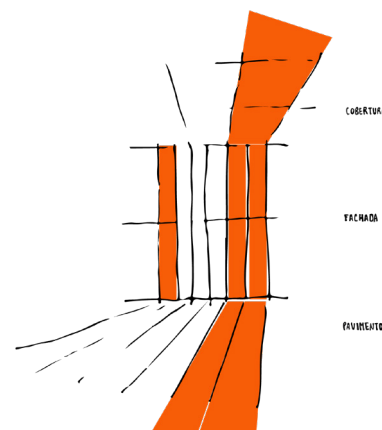
As medidas utilizadas neste projeto (e em todas as obras de Vacchini, arrisco-me a dizer) são, cuidadosamente e certamente, pensadas. As colunas de betão, dispostas com intervalos de 70 cm seguem regras de proporção. Esta atenção às medidas não se limita ao impacto visual/formal, mas à expressão da luz no espaço, este é o verdadeiro ornamento do edifício.



Fotografia do projeto *Palestra*, 1995-1997

de Livio Vacchini
Losone, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



Estudo do projeto *Palestra*.

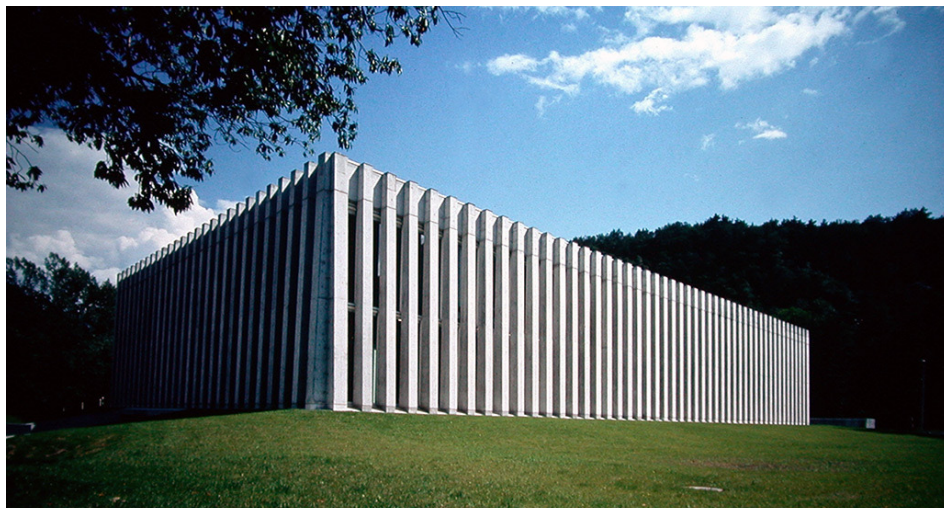
Esquema da autora.

¹⁶⁷ Martí. Carlos. 2007. “Vacchino o la búsqueda de la unidad”. Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Edicions UPC. P. 18. (tradução da autora).

¹⁶⁸ Idem. Ibidem. (tradução da autora).

¹⁶⁹ Idem. Ibidem. (tradução da autora).

Fotografia do projeto *Palestra*, 1995-1997
de Livio Vacchini
Losone, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



A obra é invadida por uma coreografia de luz e sombras, em perpétuo movimento. Há, aqui, uma contradição/curiosidade: embora o projeto apresente-se rígido, estático, ao mesmo tempo e em contrapartida, está impregnado de dinamismo (principalmente no espaço interior), quer por este jogo contínuo de luz e sombras que o ativa, quer pela natureza intrinsecamente ativa da função desportiva que acolhe. Esta dicotomia, entre solidez da forma e fluidez do espaço e da sua vivência, é extremamente curiosa. Faz-me pensar se foi algo pensado e intencionado pelo arquiteto.

A luz, neste contexto, não se limita a iluminar, é, também, um elemento (ferramenta) de trabalho, transformador do espaço; um elemento de medida, ritmo e geometria do próprio edifício. Tal como a estrutura não se esgota na sua condição funcional e estrutural, a luz ultrapassa, do mesmo modo, a sua condição utilitária, para tornar-se em **matéria** de projeto. E é precisamente neste gesto - onde cada elemento ultrapassa a sua função - que o edifício revela-se na sua plenitude. A arquitetura, aqui, não é apenas uma resposta (rápida) a uma necessidade funcional; é construção de pensamento, é experiência sensível. É, talvez, aqui que reside a arte.

“Este edifício é um exemplo raro de como uma função pode ser acomodada sem fazer concessões formais.”¹⁷⁰

Percorrer o espaço interior da *Palestra* é uma experiência sensorial (para quem estiver disponível para olhar/ver). A organização do espaço impõe uma lógica de percurso que alterna entre contenção (piso subterrâneo) e interação com o exterior (piso térreo). Ao entrar na obra e subir para o grande espaço central, sente-se leveza. O percurso pelo espaço obedece a uma lógica programática e cada passo perto da fachada é ritmado pelos elementos verticais de betão (ou pelo menos deve existir essa intuição de o fazer).

A opção pelo betão aparente vai (muito) além de uma escolha estética; esta reflete a clareza do projeto, a autenticidade dos materiais e da própria estrutura e a eliminação do supérfluo. A cobertura, que se diferencia das arquitraves tradicionais e adapta-se aos planos verticais de betão, mani-

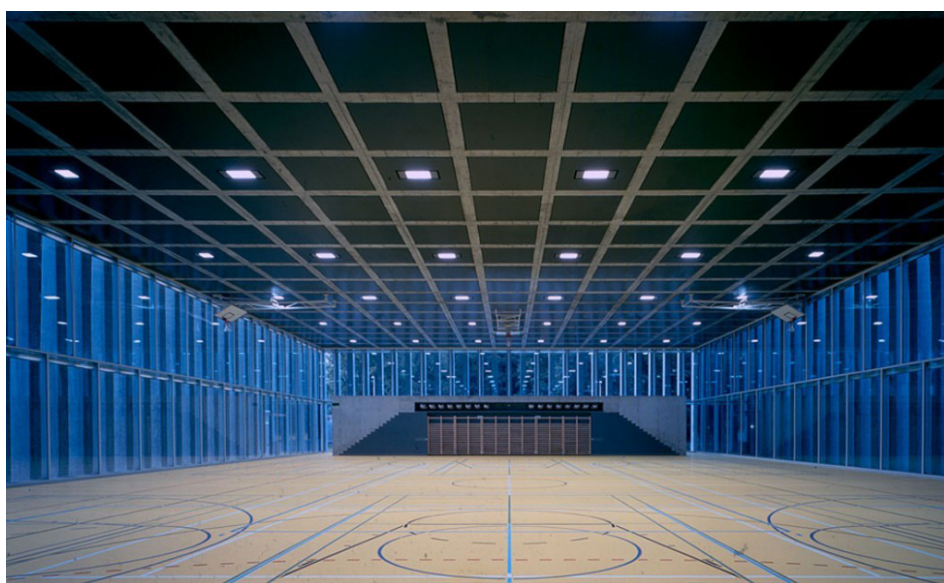
¹⁷⁰ Idem. P. 39. (tradução da autora).



Fotografia do projeto *Palestra*, 1995-1997
de Livio Vacchini
Losone, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



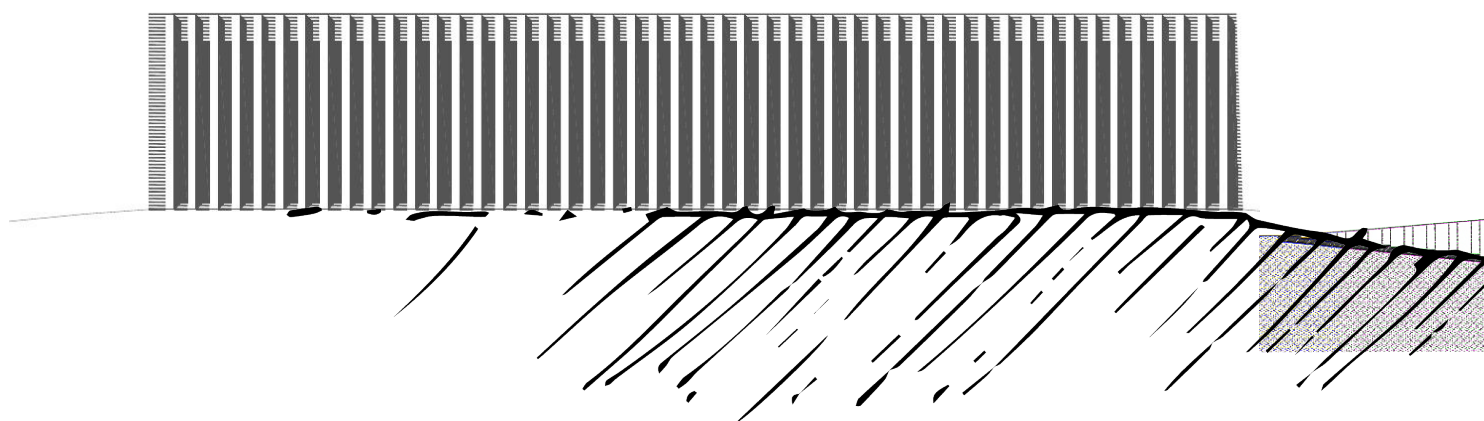
Fotografia do projeto *Palestra*, 1995-1997
de Livio Vacchini
Losone, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

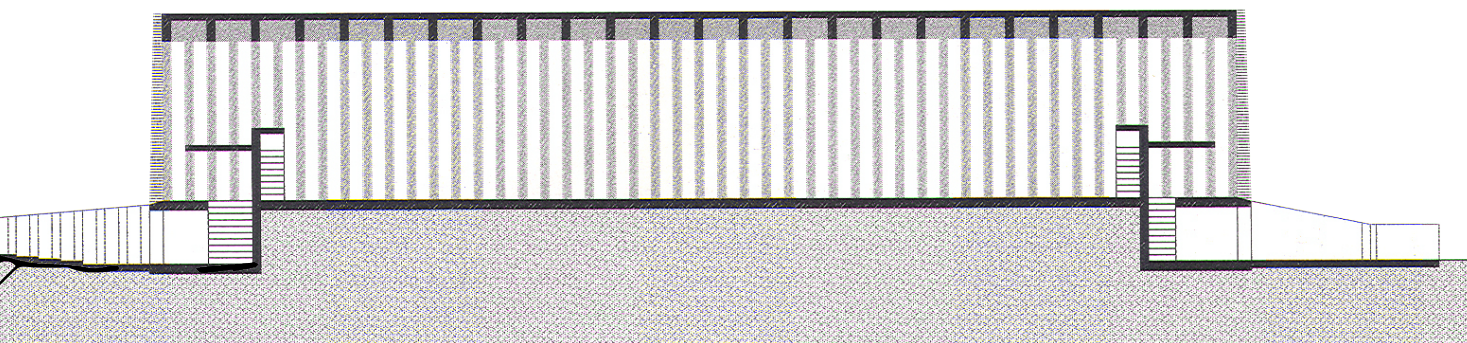
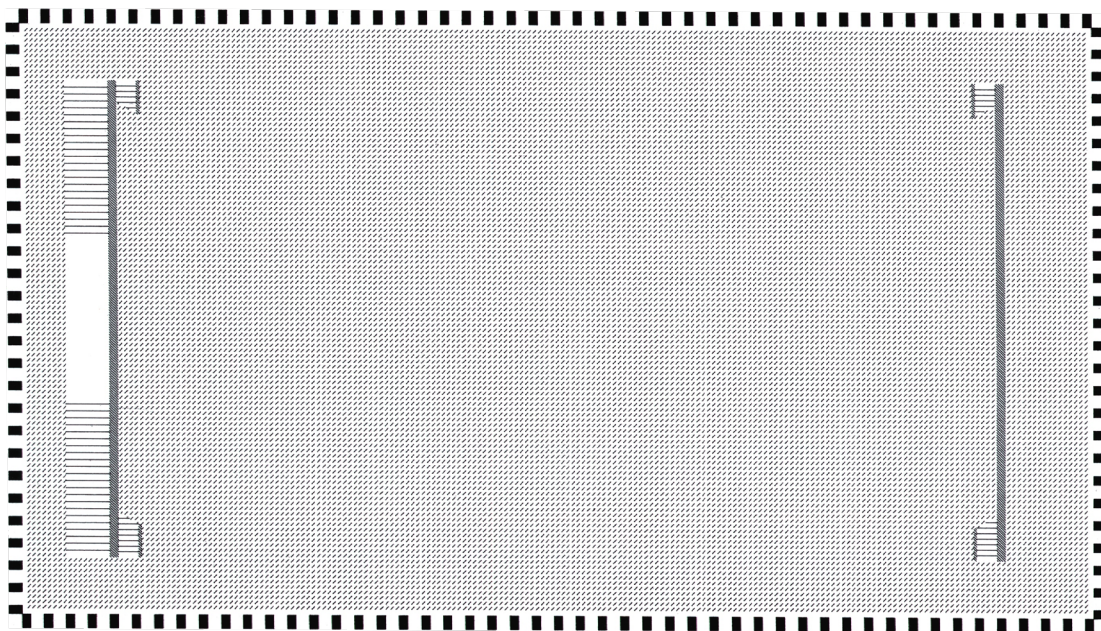


Fotografia do projeto *Palestra*, 1995-1997
de Livio Vacchini
Losone, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

festa a perfeita união entre forma e função; é uma resolução diferente de um mesmo problema. Cada detalhe é uma expressão da ética de Vacchini.

É uma arquitetura orientada para o essencial, a disciplina e a humanização.
É uma lição de exigência, de clareza e de beleza.





Planta, corte e alçado do projeto *Palestra*, 1995-1997
de Livio Vacchini
Losone, Suíça.
Desenhos sem escala.
Elemento obtida pelo Studio di Architettura Vacchini.

03.4 *All One-Two-Three and Four-part Combinations of Colors, Fifteen Vertical Parts*

“As ideias não têm de ser complexas. A maioria das ideias de sucesso são ridiculamente simples. As ideias de sucesso têm geralmente a aparência de simplicidade porque parecem inevitáveis.”¹⁷¹

A obra *All One-Two-Three and Four-part Combinations of Colors, Fifteen Vertical Parts*, criada por Sol LeWitt em 1984, constitui uma exploração sistemática e meticulosa de possibilidades combinatórias entre cores distintas, organizadas em quinze partes verticais rigorosamente iguais e dispostas sequencialmente. Longe de se limitar a um exercício meramente visual, a obra afirma-se como concretização de uma ideia.

Ideia esta que parece materializar-se através da ordem, do rigor, da repetição (e de, por isso, do ritmo). Está organizada por quinze retângulos, alinhados e dispostos na vertical, preenchidos na totalidade por uma cor e, aparentemente, agrupados em conjuntos de cores formando uma espécie de degradê. Embora estática, a obra, pelas tonalidades diferentes e pela repetição constante, revela uma contradição/curiosidade - a ambivalência de um sistema rígido.¹⁷²

Ao vê-la atentamente, tentasse perceber a lógica (estrutura) interna. Há conjuntos que se repetem? As cores estão dispostas através de um padrão? Não parece ser de conclusão simples.

Não se consegue subdividir a composição e identificar um padrão exato em que as cores permanecem na mesma posição. A sensação de ordem, embora presente, não decorre da repetição literal. Curiosamente, antes de a analisar, seria quase instintivo assumir que tal padrão existia, o que reforça da ambiguidade (complexidade) da obra; da tensão entre simplicidade (aparente) e complexidade (estrutural).

Seria também plausível imaginar que a obra obedecesse a um sistema de conjuntos das possíveis combinações de cores; uma organização em

171 LeWitt. Sol. 1967. "Paragraphs on Conceptual Art". Em Revista Artforum. Massachusetts: MIT Press. P. 13. (tradução da autora).

172 Algo que também podemos encontrar na obra *Palestra*, do arquiteto Livio Vacchini.

cinco grupos de três retângulos, contendo as mesmas cores dispostas nas variações possíveis. Mas tal também não se confirma, uma vez que os grupos não partilham as mesmas cores.

Esta obra resiste à decifração fácil. Convoca o observador a um intenso (e exigente) exercício de contemplação e interpretação sobre a obra. Tal resistência à leitura reforça, também, o afastamento da superficialidade e a aproximação da verdade (clareza) - característica que já se verificara na(s) obra(s) anterior(es).

Em contraste com a arte fundada na expressividade – “(...) a que está habituado quem está condicionado à arte expressionista, que dissuadiria o espectador de perceber estar arte.”¹⁷³ – , Sol LeWitt desafia as expectativas convencionais, desvinculando-se das referências emocionais associadas a (todas) obras de arte, à experiência artística. A sua prática atenta à racionalidade, à ideia, à precisão metodológica.

Assim, a obra *All One-Two-Three and Four-part Combinations of Four Colors* desloca deliberadamente o foco para a potencialidade das possibilidades. Não procura representar nada mais do que a possibilidade de ser tudo. Característica também desenvolvida anteriormente.

Uma materialização visual de uma atitude intelectual.



All One-Two-Three and Four-part Combinations of Four Colors, Fifteen Vertical Parts, 1984

de Sol LeWitt

Desenhos e Gravuras, 28,3 x 66,7 cm

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.

173 Idem. P. 12. (tradução da autora).

REPETIÇÃO

A repetição, ao mesmo tempo que estabelece um padrão, transmite e introduz movimento à composição (obra) – uma ação (ritmo). Este movimento repetitivo não se limita a criar ritmo e dinamismo, mas atua como unificação do conjunto (unidade). O observador vê (apreende) os elementos repetidos como um todo; como uma coerência do projeto, ou seja, como um princípio.

Em Livio Vacchini, a repetição é um dos princípios orientadores (essencial, quase ontológico) do seu processo projetual, da sua abordagem arquitetônica. Uma condição *sine qua non* de todos os projetos. No caso da *Palestra*, este princípio é levado ao extremo da racionalidade formal e construtiva. A repetição, aplicada com precisão e rigor quase metódicos, engendra um ritmo constante que, longe de ser monótono, adquire uma cadência quase musical. É esse ritmo que define o caráter da obra (coerência; unidade), conferindo-lhe uma qualidade abstrata e uma dimensão poética que transcende a sua materialidade.

“O termo ritmo é emprestado de outras artes que envolvem uma dimensão temporal e baseiam-se no movimento, como a música e a dança.”¹⁷⁴

Será este gesto uma tentativa de transcender a matéria? É aqui que reside a dimensão poética da obra? Não exclusivamente, mas em parte. Talvez resida, em parte, no simbolismo que atribuímos a elementos consequentes deste desenho ritmado, o exemplo da luz. Reside talvez num conjunto e na forma como esse conjunto é resolvido.

Em Sol LeWitt, a repetição é também um dos princípios orientadores do seu processo artístico. Ambos utilizam-na, ainda que com abordagens extremamente racionais, como meio de construção de sentido – um sentido (unidade) que emerge da ordem, do rigor (precisão), da clareza.

A repetição cria ritmo. O ritmo é a propriedade de uma sucessão de acontecimentos no tempo que produz sobre o espírito do observador a impres-

174 Rasmussen. Steen Eiler. 1977. *Experiencing architecture*. Cambridge: The MIT Press. P. 133. (tradução da autora).

são de uma proporção entre as durações dos diferentes acontecimentos ou grupos de acontecimentos de que se compõe a sucessão.

“Há algo de misterioso no efeito estimulante do ritmo. Podemos explicar o que cria o ritmo, mas temos de o experimentar para saber como é. Uma pessoa que ouve música experimenta o ritmo como algo que está para além de qualquer reflexão, algo que existe dentro de si. Um homem que se move ritmicamente inicia ele próprio o movimento e sente que o controla. Mas muito rapidamente o ritmo controla-o; ele é possuído por este. Leva-o consigo. O movimento rítmico dá uma sensação de energia elevada.”¹⁷⁵



O Complexo Gallarate.

Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



O Cemitério de San Cataldo.

Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.

CLAREZA

A clareza (na arte) é um princípio fundamental e estruturante para transmitir uma ideia eficaz. Está ligada à capacidade do artista de expressar (formular; comunicar) pensamentos de forma límpida, sem ruídos ou distrações.

Importa sublinhar que esta clareza não se confunde com simplicidade técnica ou formal, nem com ausência de complexidade. Pelo contrário, esta emerge de um processo de síntese; um exercício rigoroso e metódico que visa eliminar o ruído, o supérfluo para que subsista apenas aquilo que é essencial à obra. Tanto para o arquiteto Livio Vacchini como para o artista Sol LeWitt (que se encontram também neste elemento – alicate), a clareza não consiste apenas numa qualidade estética, mas num princípio (e exigência) operativo. Torna-se, assim, numa ética: um compromisso com a inteligibilidade do objeto, com a sua autonomia e a sua coerência interna.

“Ética e política designam não estruturas imaginárias ou ideias de comportamento, deveres, deontologia ou ideologia, mas uma observação daquilo que prescrevem na relação com a verdade.”¹⁷⁶

A verdade é a razão de ser da ética, “(...) mas dizer a verdade não equivale a garantir uma forma, um conceito ou uma noção de consciência. Ética e política designam um mesmo espaço de participação do sujeito e da verdade, ou seja, um espaço de composição subjetiva que implica a existência simultânea de uma capacidade e de uma possibilidade do sujeito em apreender e captar a verdade.”¹⁷⁷ Ou seja, a ética (e a política) são modos pelos quais nos relacionamos com a verdade, com a clareza.

Podemos afirmar que, nas obras de Vacchini e LeWitt, a clareza serve a repetição, ou seja, é esta que permite que o sistema (repetição) seja visto e lido. Sem clareza a repetição poderia ser apenas caos, entropia. Esta postura de ambos pressupõe, quer uma atitude crítica, relativamente a problemas que a tradição artística e arquitetónica lhes coloca, quer uma lúcida e permanente auto-crítica face à própria atividade que vão desenvolvendo.

¹⁷⁶ Silva. Vítor. 2004. *Ética e Política do Desenho: teoria e prática do desenho na arte do século XVII*. Porto: FAUP. P. 114.

¹⁷⁷ Idem. P. 115.



A água de Amalfi.

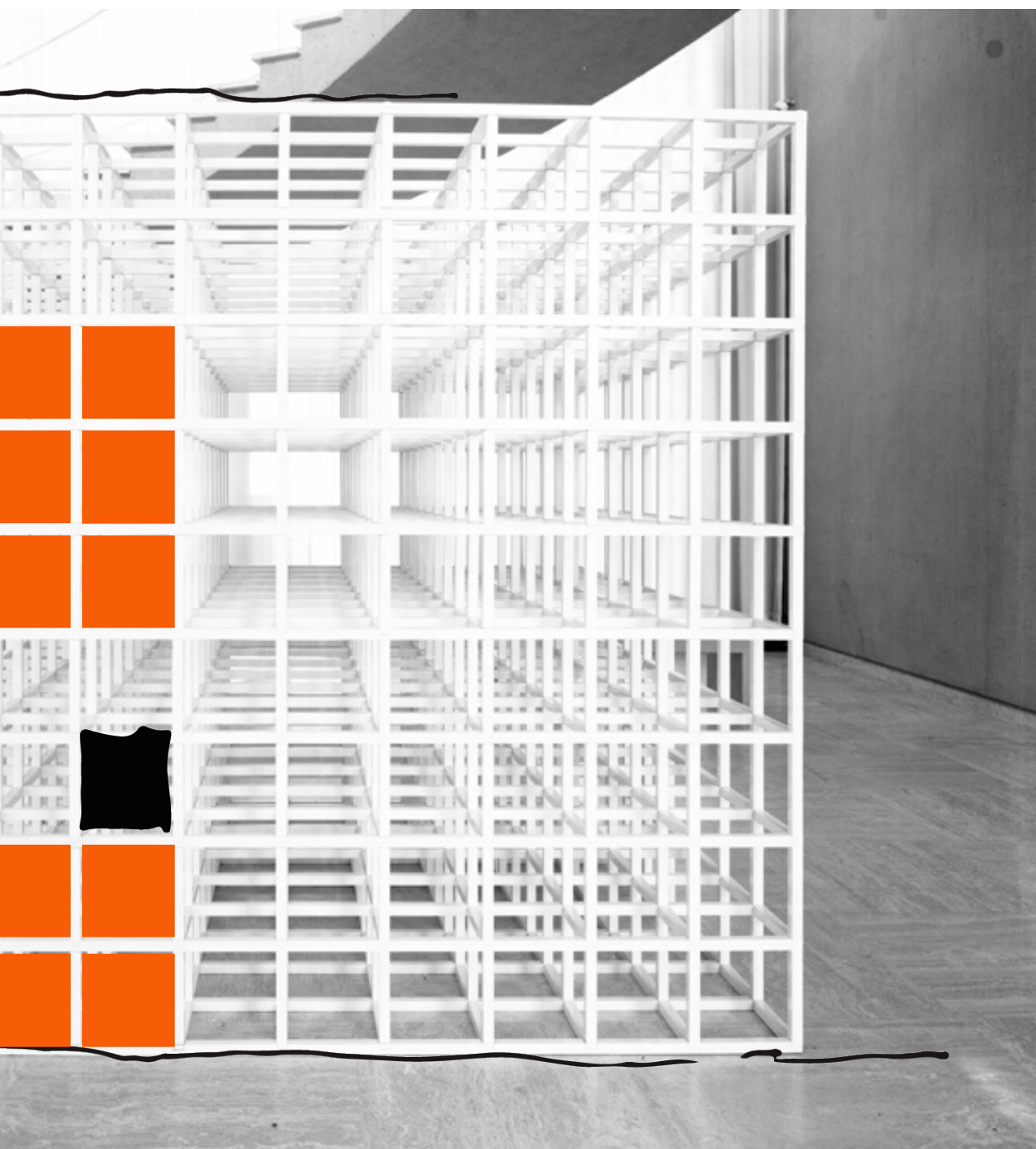
Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



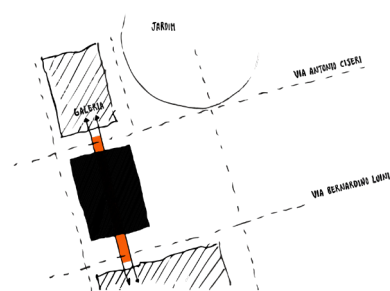
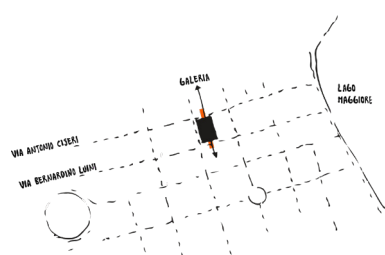
As escadas de Terragni.

Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.

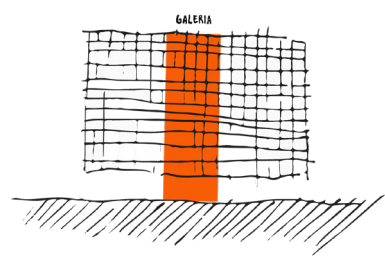




03.5 La Ferriera



Estudo do projeto La Ferriera.
Esquema da autora.



Estudo do projeto La Ferriera.
Esquema da autora.

No centro histórico de Locarno¹⁷⁸, numa malha quadrangular, ergue-se uma obra de arquitetura “(...) no coração do tecido arquitetónico do plano de expansão do século XVIII, numa zona caracterizada pela presença de unidades de construção isoladas, com volumes caracterizados, em geral, por uma geometria muito clara, baseada numa ortogonalidade rigorosa entre as suas fachadas.”¹⁷⁹ É uma obra que desafia (e faz questionar) o olhar comum (talvez pela sua extrema ordem e rigor que levam à abstração) e as práticas arquitetónicas contemporâneas.

La Ferriera foi projetada pelo arquiteto Livio Vacchini nos anos 2000 e é construída entre 2001 e 2003. Esta afirma-se não só como um projeto de arquitetura, mas também como uma intervenção urbana e de integração com a cidade. Notoriamente, trata-se de algo que esta disciplina deve (sempre) construir e criar (a integração com a cidade), mas que nem sempre é alcançado (ou incorporado) no projeto como acontece de forma exemplar nesta obra. Com uma função administrativa e comercial, *La Ferriera*, apesar da aparente simplicidade da sua forma, “(...) não é uma obra simples, nem é uma obra fácil que seduza pelas suas formas ou pela elaboração dos seus materiais.”¹⁸⁰ A palavra correta é, talvez, clareza.

La Ferriera parece não limitar-se a cumprir as exigências programáticas; parece revelar-se, se a olharmos atentamente, como uma peça teórica e, consequentemente, talvez pela sua potência e impacto (seja visual, na cidade,...), como uma peça cultural; uma presença silenciosa (quando digo silenciosa, refiro-me ao facto de não ser ruidosa) de um projeto de arquitetura que opta pela clareza, pela ordem em vez do espetáculo.

Essencialmente (e visualmente), o edifício é constituído e envolvido por uma malha quadrangular elevada, que liberta o piso térreo, para maior in-

178 Locarno é uma cidade localizada no sul da Suíça, no cantão Ticino. Esta é potencializada pelo Lago Maggiore e a Piazza Grande, uma das maiores da Suíça e um local, por estar situado numa cota elevada da cidade, capaz para contemplar a vista pela cidade, do lago e das montanhas.

179 Brufau. Robert. 2007. “La Ferriera: estructura, fachada, espacio”. Em Revista DPA 23 Vacchini. Barcelona: Edicions UPC. P. 70. (tradução da autora).

180 Trentin. Luigi. 2007. “La Ferriera y su doble”. Em Revista DPA 23 Vacchini. Barcelona: Edicions UPC. P. 60. (tradução da autora).

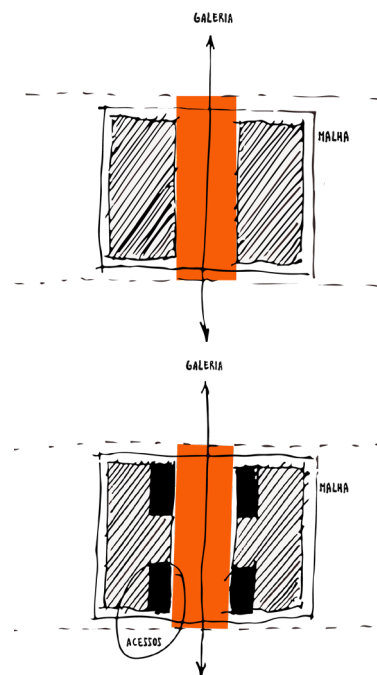
teração com a envolvente, dando a percepção de estar suspenso, também devido à utilização de um material transparente, o vidro. Esta malha é de uma geometria muito simples e básica, criada através de elementos verticais e horizontais com a mesma espessura, como se de uma redução ao essencial se tratasse.¹⁸¹

É composto por quatro elementos: dois prismas (blocos) simétricos, uma galeria (uma espécie de rua coberta que atravessa o edifício, de 51m de comprimento) que separa o que seria um prisma em dois e que liga a Via Bernardino Luini à Via Antonio Ciseri e, finalmente, a malha, outrora referenciada, que une os diferentes componentes arquitetónicos (os três: os dois prismas e a galeria).

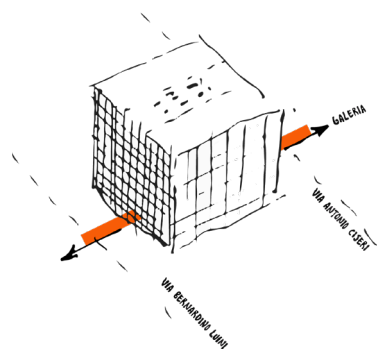
Por esta descrição inicial, a organização espacial interna do edifício parece igualmente simples, clara. Mas será que esta simplicidade e clareza aparente se refletem na experiência de quem percorre o espaço? Será também uma clareza programática? Ou será apenas uma clareza formal?

Em termos de organização, o edifício é determinado por este gesto central – a galeria – que funciona como elemento de circulação, distributivo e organizacional do projeto. Cada bloco é composto por seis pisos: o piso térreo, com uma altura de 4.50 m, reservado a espaços de uso comercial, que convida a entrada do edifício (também pelo carácter transparente e público - galeria), com oitos pilares de betão armado, distribuídos e centrados pelas quatro fachadas (dois em cada), e dois volumes de acessos verticais nos extremos dos dois blocos; acima deste existem 5 pisos superiores, com uma altura de 3.40m, dedicados a espaços de escritórios, com aberturas (nos blocos) integradas na malha envolvente exterior e com divisórias leves, que podem ser ajustadas em função das necessidades e exigências de cada uso. O último piso está destinado a instalações técnicas, ao contrário do habitual (que se localizam na cave), protegidas de possíveis inundações do Lago Maggiore.

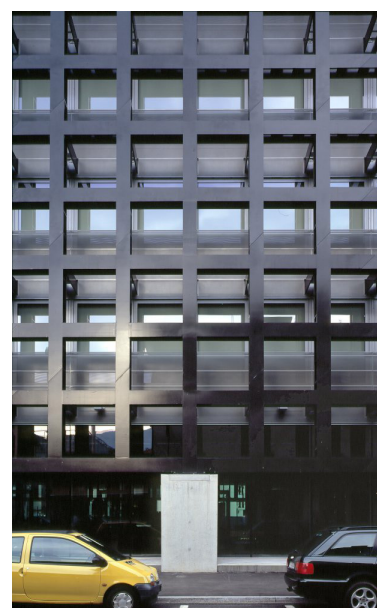
A (possível) resposta às questões anteriores é ambígua. Sobre a clareza programática e a experiência de quem percorre o espaço, por um lado, sim, o edifício cumpre (e organiza) de forma clara os requisitos programáticos, com a repetição sistemática de elementos, com plantas repetitivas, iguais, e isso reflete-se diretamente na experiência espacial e sensorial. Quem percorre o espaço deve (suposição) sentir esse rigor, essa ordem, essa clareza e isso deve facilitar a experienciá-lo e a conhecê-lo. Por outro lado, o arquiteto Vacchini transcende o programa. Este lado funcional parece estar subordinado a uma ideia maior, de ordem, de sistema, de quase abstração. Assim, e por isso, torna-se difícil conhecê-lo. Parece que dentro da clareza existem entrelinhas para decodificar. Pode dizer-se que há, notoriamente, clareza e racionalidade programática enquanto base, mas que esta é ofuscada por uma clareza ainda mais dominante: a clareza construtiva e formal e o lado contemplativo, de quase reflexão (abstração).



Estudo do projeto La Ferriera.
Esquema da autora.



Estudo do projeto La Ferriera.
Esquema da autora.



Fotografia do projeto La Ferriera, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

¹⁸¹ O arquiteto Livio Vacchini elimina tudo o que é supérfluo. Reduz as suas obras, e o projeto La Ferriera não é exceção, ao essencial. Aqui há um paralelismo com a Arte Minimal, que tem também esta característica como princípio.

Esta clareza funcional e a racionalidade do projeto despertam e conduzem-nos a uma reflexão sobre a sua morfologia, sobre a sua forma arquitetónica. Mas será que esta racionalidade limita/condiciona a expressão arquitetónica, a sua forma? Ou será a forma imperativa e orientadora desta clareza estrutural, funcional e espacial? O que é que determina o quê?

A forma não segue a função de modo servil. (Talvez) Ambas emergem de um processo coeso, em paralelo. Talvez ambas estejam condicionadas uma pela outra, na resolução de problemas e soluções, até chegar a este sentido de unidade. O exemplo da malha quadrangular, de 1.70m x 1.70m, que configura as fachadas, que serve como sistema estrutural, para distribuição de cargas, e que organiza o espaço (multifuncionalidade). Só aqui há já uma clarificação de que as duas temáticas - forma e função - não são exercidas separadamente (neste caso, neste arquiteto). Existe um equilíbrio entre forma e função que não é acidental (não pode ser), está enraizado numa base teórica, numa base de princípios.

“A arquitetura é o resultado da aplicação de uma teoria. A teoria é constituída a partir de uma série de proposições que são verificadas através do projeto. Não é possível pensar o projeto como o resultado mecânico da aplicação de princípios estéticos. O estabelecimento de princípios constitui o ponto de vista através do qual é possível exercitar-se sobre as coisas conhecidas e adquirir um património teórico.”¹⁸²

A aplicação de uma teoria leva e significa a definição de princípios que estruturam o processo projetual. “É assim que deve ser entendida a referência aos mestres (...) e o conceito de crítica que Vacchini opera sobre eles.”¹⁸³

Quais são as referências que operam em *La Ferriera*? Como é que se tornam visíveis ou invisíveis na matéria? Como é que se refletem? Em quê? Será que ajudam a revelar o sentido mais profundo da obra?

A sua arquitetura, embora direta e estabelecida através dos seus próprios princípios, não é alheia ao passado. Pelo contrário, a sua arquitetura reinterpreta e depura os temas do passado. Há um diálogo com a história, há uma consciência. Talvez os seus princípios tenham sido baseados nesta referência crítica ao passado. Como se cada gesto e decisão fosse o resultado de uma conversa com os mestres da disciplina. Assim, a referência não se reduz a uma cópia direta, esta manifesta-se, sobretudo, na tentativa de resolver os (mesmos) problemas arquitetónicos fundamentais, mas de forma adequada (e atualizada) ao seu próprio tempo. E é exatamente aqui que reside o conceito de crítica.¹⁸⁴

“A história aparece-me então como uma cadeia de acontecimentos que tendem para a solução de certos problemas comuns e, de repente, sin-

¹⁸² Trentin. Luigi. 2007. “La Ferriera y su doble”. Em Revista DPA 23 Vacchini. Barcelona: Edicions UPC. P. 63. (tradução da autora).

¹⁸³ Idem. Ibidem. (tradução da autora).

¹⁸⁴ A crítica aqui não é um juízo, mas um método. É um olhar ativo sobre o que já foi feito e como foi feito - construção de conhecimento e pensamentos.

to-me como um intermediário, desejoso de oferecer a minha modesta contribuição para a solução desses problemas. (...) e apercebi-me também de que o nosso trabalho nasce de uma operação crítica a partir do que já existe e que a crítica mais fértil é aquela em que temos coragem de questionar as obras-primas.

As minhas obras prediletas eram aquelas que, apesar da distância, suscitavam-me novas interpretações dos problemas de sempre.”¹⁸⁵

Há a referência notável ao projeto *Galeria Nacional*, em Berlim (1968), do arquiteto Mies van der Rohe. **Mais uma vez, Vacchini critica positivamente uma obra de um dos seus mestres.** Identifica uma resposta (**atualização**), uma reinterpretação, ao templo grego, através de composição estrutural e espacial entre base, pilar e cobertura. Também é uma referência face à articulação e equilíbrio entre estrutura e forma como resultado do edifício, à clareza programática e como um todo, à elevação deste em oito colunas¹⁸⁶, ao espaço transparente aberto e convidativo, à utilização de uma viga perimetral (no caso de *La Ferriera*, uma viga-parede, a malha estrutural que envolve o edifício), à criação de princípios orientadores. **Estes parecem coincidir bastante: cidade, estrutura, forma-função, ordem, proporção.**

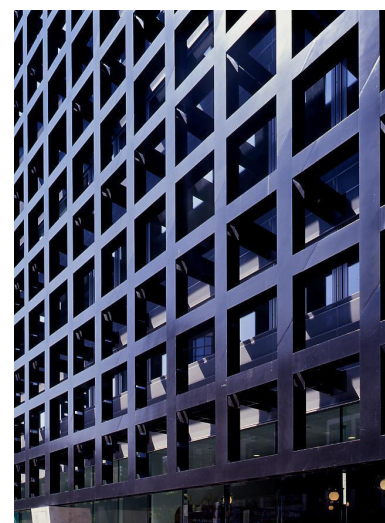
Em *La Ferriera*, a viga perimetral (**grelha estrutural - fachada**) é o elemento que amarra e sustenta todo o edifício; funciona como principal dispositivo de consolidação. É a partir desta que se distribuem todas as cargas, que, posteriormente, são transferidas para os oito pilares.

Para além da fachada principal (**grelha estrutural - viga perimetral**), o edifício apresenta uma segunda pele, recuada, composta por painéis pré-fabricados em betão e vidro. Uma solução eficiente e económica. Entre estas duas camadas – a fachada principal e a pré-fabricada – existe um espaço vazio que, no piso térreo, funciona como percurso coberto entre os pilares e as montras comerciais. Este gesto remete, também e diretamente, para a *Galeria Nacional*, onde se verifica igualmente uma área coberta, de filtro entre o interior do museu e o espaço exterior coberto.

Simultaneamente, existe um paralelismo com a arquitetura renascentista. **Talvez na procura por legibilidade, por unidade.** Manfredo Tafuri, ao refletir sobre Brunelleschi, escreveu que “A sua experimentação não tende a convencer com a exibição de virtuosismo erudito ou de memórias arqueológicas, mas tende a demonstrar a universalidade dos seus conteúdos e a abertura infinita do seu próprio campo de operações.”¹⁸⁷

O diálogo com o passado é um campo operativo em aberto. Uma superação, continuamente, crítica. Um território de trabalho e não um museu de referências.

Esta abordagem (**característica**) dá a conhecer o processo do arquiteto



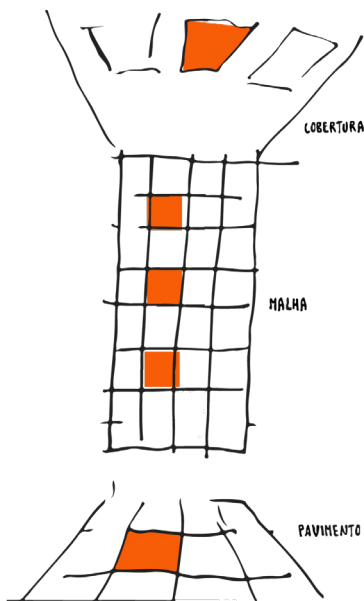
Fotografia do projeto *La Ferriera*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.

Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

¹⁸⁵ Vacchini. Livio. 2007. “Arquitectura, historia y rito”. Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Edicions UPC. P. 7. (tradução da autora).

¹⁸⁶ Este gesto acontece em ambos os projetos e em ambos os pilares são dispostos simetricamente - dois por fachada.

¹⁸⁷ Trentin. Luigi. 2007. “La Ferriera y su doble”. Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Edicions UPC. P. 63. (tradução da autora).



Estudo do projeto *La Ferriera*.
Esquema da autora.



Fotografia do projeto *La Ferriera*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



Fotografia do projeto *La Ferriera*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

Destaca-se pela clareza (*redução ao essencial*), pela repetição (*ritmo*), pela integração (*participação corporal e reflexiva necessária*). “O edifício não deixa nenhum observador indiferente.”¹⁸⁸ O impacto é tanto técnico quanto sensorial.

Acredito que a experiência de percorrer *La Ferriera* evoque propriedades paradoxas.

Inicialmente, evoca(-me) silêncio. Um silêncio denso, quase absoluto. Não aquele silêncio vazio, mas o que vem da concentração, do olhar, da contemplação. Existem curiosidades deslumbrantes, parece que cada elemento, cada material está no projeto com uma razão, mas sem esforço para se mostrar. Parece que Vacchini não procura deslumbrar, talvez procure convencer pela coerência, pela lógica, pela clareza. E isso, paradoxalmente, porque o projeto é extremamente simples em termos de materiais e formas (não em termos de técnica e de pensamento), dá alguma (bastante) força ao edifício, mesmo, como outrora referenciado, sendo contido.

Esta força é associada (por mim) a um peso, nem que seja da mancha da matéria, e o silêncio, por sua vez, é associado à leveza.

À distância o edifício é um enigma geométrico, que se impõe pela sua abstração. Ao aproximarmo-nos há o entendimento que esta repetição desenrola-se pelas quatro fachadas e, inclusive, pela cobertura (*apesar desta não ser visível ao enfrentar o edifício*). Deparamo-nos com a galeria interior - um vazio vertical que atravessa o edifício - e com os jogos de luz provocados pela malha quadrangular no interior do edifício. (*Estou certa que*) Existe uma curiosidade para perceber o que acontece no interior. (*Imagino que*) A luz, que atravessa os módulos quadrangulares, dinamiza o espaço e o percurso interno.

Esta ambiência técnica e sensorial é feita através de um pensamento sensível e crítico.

Para além disto tudo, *La Ferriera* também se adapta a exigências (contemporâneas) de flexibilidade e desempenho: a malha, ainda que quadrangular e rígida, proporciona liberdade organizacional interna; a galeria central promove ventilação e iluminação, não só pelo vazio vertical, mas também pela cobertura. *Não há (nem) uma cadência neste sentido.*

“Está a converter-se, certamente, num símbolo de uma nova forma de entender a conjugação entre o projeto arquitetónico e o projeto estrutural, a partir do momento em que a concepção tipológica de uma arquitetura tão singular coincide com a escolha da tipologia da estrutura, que acaba por ser a chave para interpretar a concepção arquitetónica. Ambas, a estrutura e a arquitetura, tendem, de facto, a coincidir nas suas manifestações, manifestando-se de forma integrada no projeto global. Esta conjugação torna-se ainda mais evidente quando o observador per-

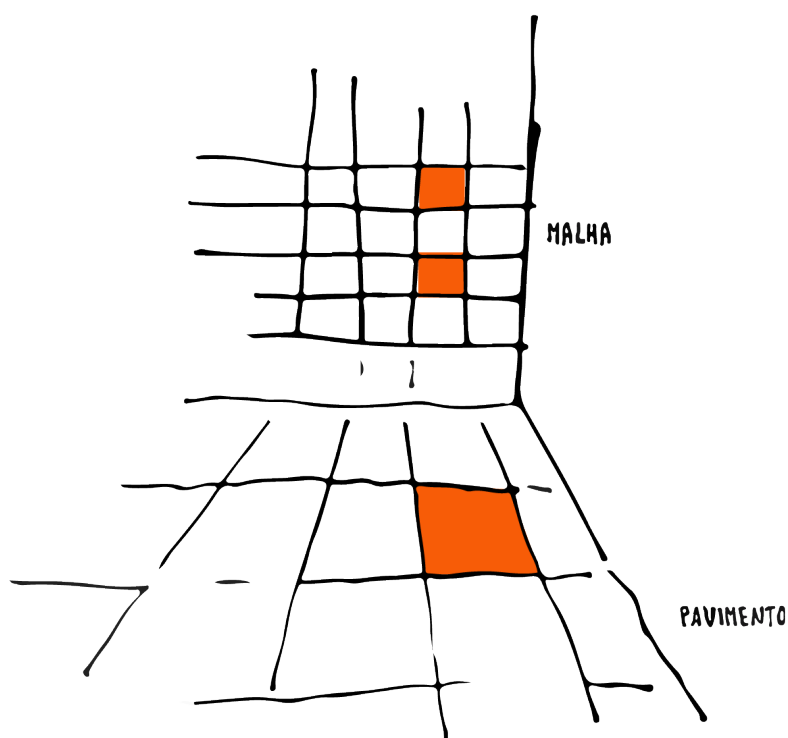
188 Brufau, Robert. 2007. “La Ferriera: estructura, fachada, espacio”. Em Revista DPA 23 Vacchini. Barcelona: Edicions UPC. P. 77. (tradução da autora).



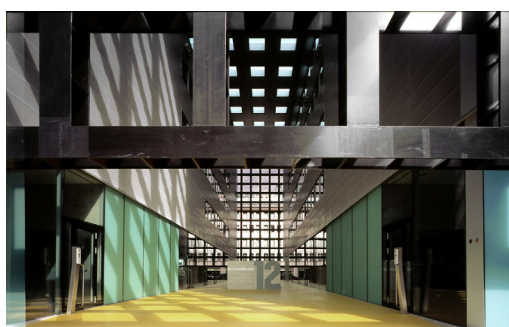
Fotografia do projeto *La Ferriera*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



Fotografia do projeto *La Ferriera*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.



Estudo do projeto *La Ferriera*.
Esquema da autora.

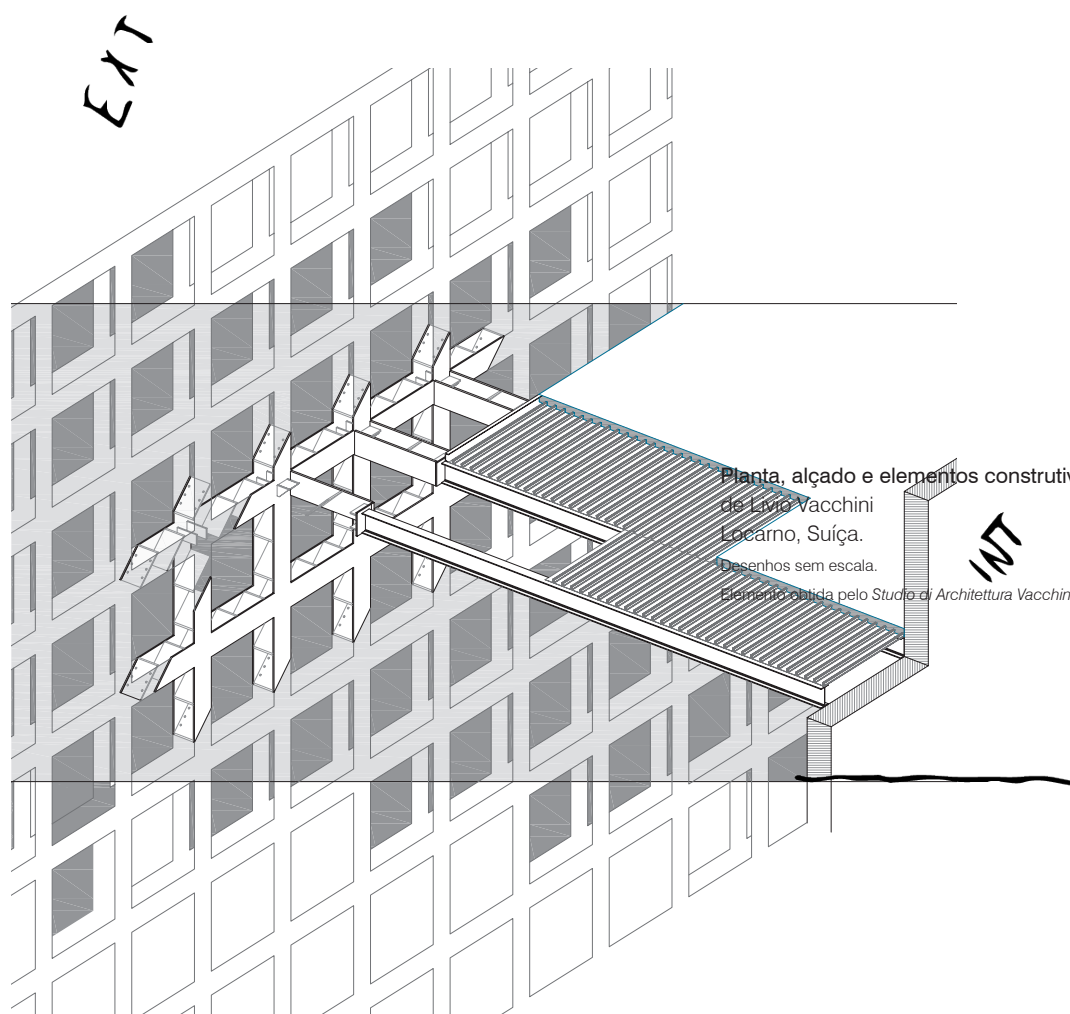


Fotografia do projeto *La Ferriera*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.
Imagem obtida em: <https://www.subtilitas.site/search/livio+vacchini>.

cebe o jogo de luz e sombras que se formam, tanto da grelha visível do exterior, como nos pavimentos e paredes interiores.”¹⁸⁹

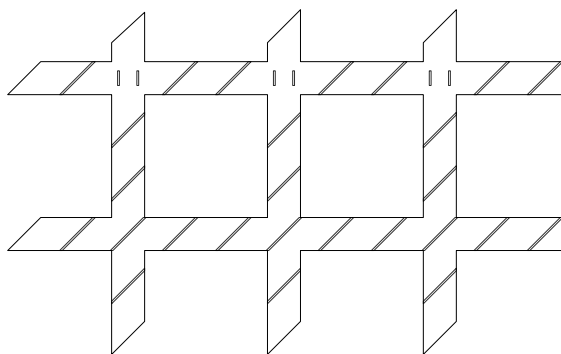
A forma resulta da lógica, da razão e não de condicionantes superficiais.

Em 2005, *La Ferriera* recebe o Prémio Europeu para Construções em Aço. ““O critério decisivo para a escolha de *La Ferriera* foi a forma como o aço foi utilizado num contexto urbano, juntamente com o estilo único, mas perfeito, deste luxuoso edifícios de escritórios. Integrando uma utilização invulgar e sofisticada do aço, este projeto inspirou de forma evidente engenheiros e arquitetos a trabalharem, em conjunto, para encontrar novas formas de construir.”.”¹⁹⁰

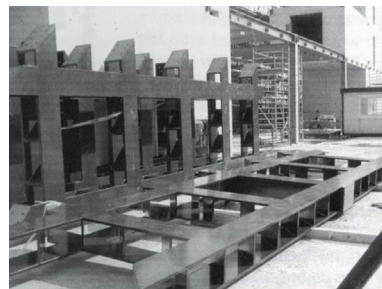


189 Idem. Ibidem. (tradução da autora).

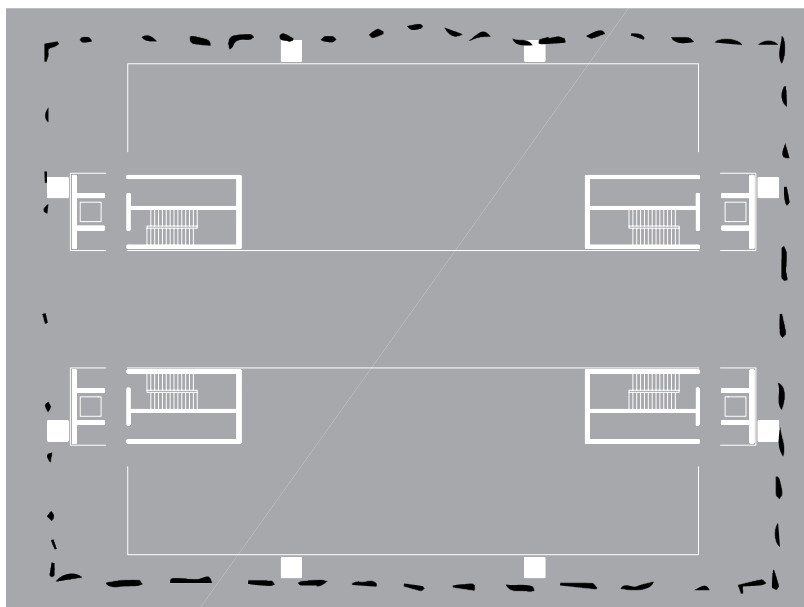
190 Idem. Ibidem. (tradução da autora).



MÓDULO

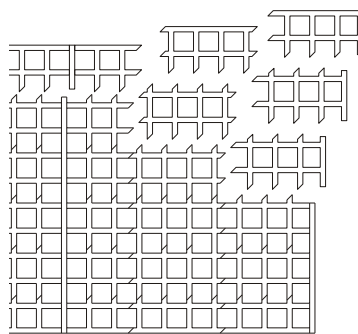
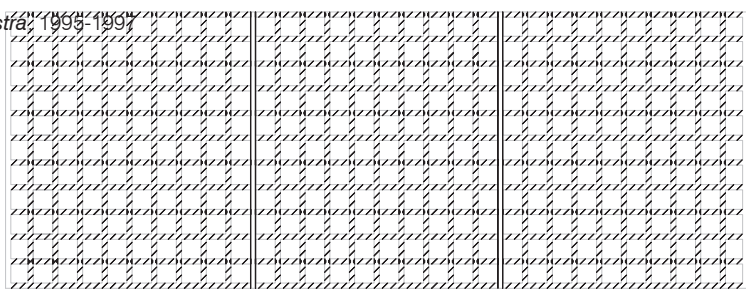


Fotografia do projeto *Palestra*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.
Elemento obtida pelo Studio di Architettura Vacchini.



Fotografia do projeto *Palestra*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.
Elemento obtida pelo Studio di Architettura Vacchini.

vos do projeto *Palestra*, 1993-1997



Planta, alçado e elementos construtivos do projeto *Palestra*, 2000-2003
de Livio Vacchini
Locarno, Suíça.
Desenhos sem escala.
Elemento obtida pelo Studio di Architettura Vacchini.

03.6 *Nine-part Modular Cube*

Criada por Sol LeWitt em 1977, a obra *Nine-part Modular Cube* é uma escultura que se apresenta como um cubo composto por múltiplos cubos abertos. Cada face do conjunto revela uma grelha de nove por nove módulos, construídos em estrutura metálica pintada de branco. A ausência de planos cheios, aliada à presença do vazio como componente própria da criação, confere à obra uma aparência leve, transparente, visualmente permeável e espacialmente (e profundamente) integrada na sua envolvente.

Esta abordagem evidencia o interesse deste artista por sistema modulares, formas geométricas elementares, lógica interna (esta também pode estar aliada ao processo), precisão, rigor, clareza e participação (do observador).

Trata-se também de uma obra que desafia a noção convencional (tradicional) de uma escultura, pois, mais uma vez, não representa nada. E é necessário? Para LeWitt, a resposta para ser não. O vazio (ausência) é uma afirmação da liberdade de interpretação (individual). O observador é convidado a atribuir sentido à estrutura, a projetar nelas os seus pensamentos e percepções. Esta é a força da obra - princípio transversal a todas as suas produções artísticas.

O caráter aberto, permeável enfatiza o vazio da obra. “É o intervalo entre as coisas que podem ser medidos. Os intervalos e as medidas podem ser importantes para uma obra de arte. Se certas distâncias forem importantes, serão tomadas óbvias na peça.”¹⁹¹

Assim, o vazio (intervalo) é parte integrante da obra. Com toda a certeza, foi igualmente pensado e projetado. E, paradoxalmente, adquire uma presença ativa: orienta o ver e convida à participação, à reflexão; estrutura a experiência artística.

Embora estático e austera, a estrutura também contém um caráter dinâmico. À medida que o observador se desloca em torno da obra, os vazios deslocam-se para outro ponto – transformam-se continuamente com

191 LeWitt. Sol. 1967. “Paragraphs on Conceptual Art”. Em Revista Artforum. Massachusetts: MIT Press. PP. 14 e 15. (tradução da autora).

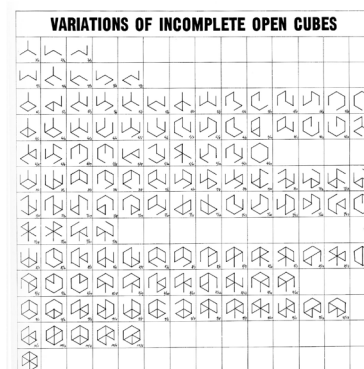
o movimento (experiência temporal e espacial). Cada passo revela novas composições visuais. Isso também enfatiza a sua infinita possibilidade de ser qualquer coisa.

Sol LeWitt nutria uma clara (e persistente) fascinação pelo cubo. Essa obsessão manifestação na sua obra *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974), uma das suas obras mais icônicas, na qual o artista explora exaustivamente todas as alternativas possíveis de cubos com arestas ausentes, sem jamais repetir uma configuração.

Existe até um paralelismo desta obra com a música, pela repetição, pela variação, pelos vazios (silêncios) e pelo ritmo - princípios das suas obras e da criação musical. Cada cubo incompleto pode ser visto como uma nota ou compasso musical que, no seu todo, compõem uma espécie de partitura visual.

Isto faz-me questionar se existe alguma relação entre as obras. Será que *Variations of Incomplete Open Cubes* é uma espécie de processo (de pensamento) que prepara a concretização de outras obras baseadas na estrutura do cubo?

Nine-part Modular Cube não se impõe ao espaço. Integra-se e dialoga de forma silenciosa (harmonia e reflexão), abrindo percursos visuais e sugerindo alinhamentos e interagindo com quem o rodeia. Uma coreografia entre a obra e quem a percorre.

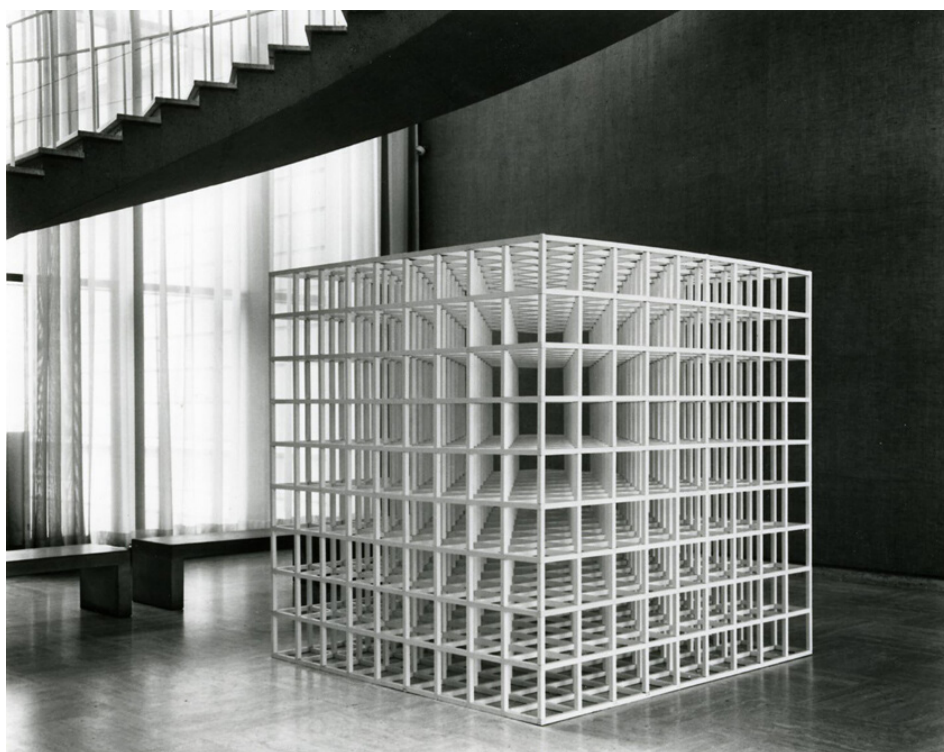


Variations of Incomplete Open Cubes, 1974

de Sol LeWitt

Instalações e esculturas.

Imagem obtida em: <https://www.metmuseum.org/>.



Nine-part Modular Cube, 1977

de Sol LeWitt

Instalações e esculturas, 21,9 x 21,9 cm

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.

PARTICIPAÇÃO

A participação (do observador nas obras) não se limita à presença física. É uma ativação do pensamento – percepção e imaginação. Um envolvimento que convoca reflexão, interrogação e interpretação.

Dessa forma, é um princípio, uma lógica na criação das obras.

O projeto *La Ferriera*, do arquiteto Livio Vacchini, envolve o observador de forma simultaneamente pragmática e poética. Através da galeria de passagem pública, elemento orientador do projeto, convida fisicamente ao percurso, à experiência (vivência) do espaço. E, através da sua abstração formal (clareza, depuração ao essencial, rigor, precisão), convida o observador a refletir sobre o significado desta obra.

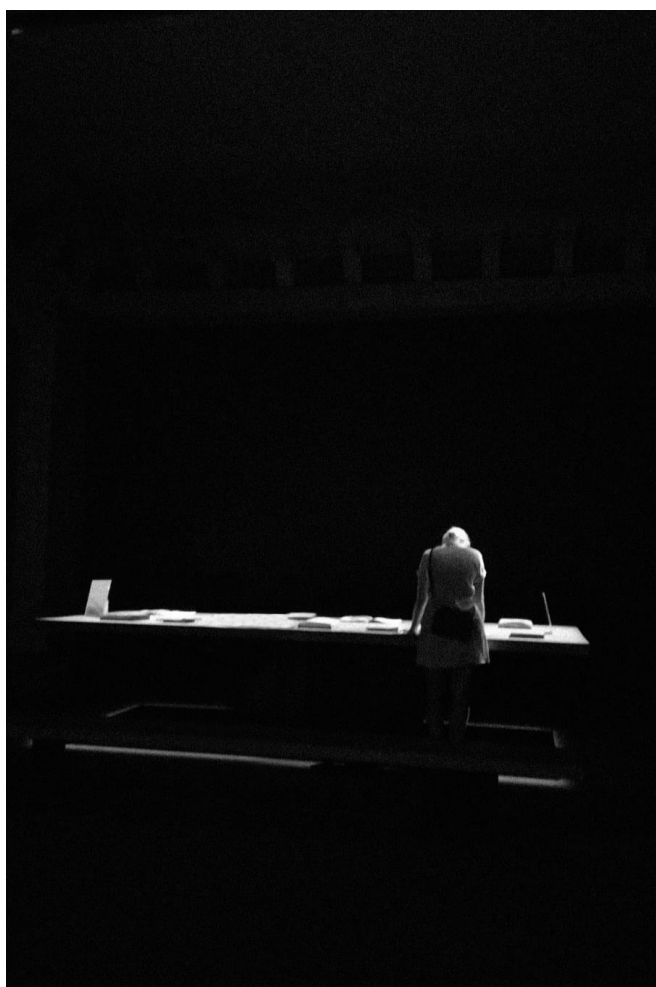
Onde há reflexão, há participação. O observador não é apenas transeunte: é chamado a ver e a habitar o espaço, tornando o projeto experiência sensível (transcendência).

“Não importante realmente se o observador compreende os conceitos do artista ao ver a arte. Uma vez fora das suas mãos, o artista não tem qualquer controlo sobre a forma como o observador irá perceber a obra. Pessoas diferentes entenderão a mesma coisa de forma diferente.”¹⁹²

A obra é marcada por várias curiosidades. Ainda relativamente à sua abstração formal é impressionante a semelhança com obra *Nine-part Modular Cube*, do artista Sol LeWitt. Parece um encaixe da criação de LeWitt no tecido urbano de Locarno.

Ambas revelam uma afinidade, a partilha de muitos princípios. Não é apenas visual, ainda que haja também uma semelhança, mas uma mesma lógica de pensamento e de construção. É precisamente aqui que se dá o verdadeiro **encontro** – onde arte e arquitetura convergem em princípios estruturais comuns.

¹⁹² Idem. P. 14. (tradução da autora).



A Pinacoteca Ambrosiana.

Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



A Casa del Fascio.

Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.

PROCESSO

O processo, em ambas as práticas, não é apenas meio para alcançar um fim, mas, muitas vezes, o próprio cerne da criação. É a construção de um sentido em permanente evolução – uma procura por algo indefinido.

Este não se limita ao desenho. Embora possa ser uma das suas materializações, existem múltiplas formas. No essencial, é uma ferramenta metodológica e pedagógica – um instrumento de pensamento, de experimentação e descoberta, que estrutura e alimenta a prática criativa em todas as suas dimensões.

“Da arte da pintura à arquitectura, passando pela gravura e pelas artes aplicadas, o (desenho) [processo] não é a operação natural da percepção do visível ou da imaginação sem ser ao mesmo tempo o projecto da sua aprendizagem”¹⁹³

Obras de tamanha precisão exigem processos exigentes.

Para Sol LeWitt, o processo era realmente o cerne das suas obras – o ponto de partida e, muitas vezes, o destino da obra. É talvez neste ponto que estes autores se **desencontram**. Para este artista o processo torna-se mais significativo do que o resultado final, no entanto, na arquitetura, nada se sobrepõe à resolução final da obra e da sua funcionalidade e utilidade.

Sol LeWitt faz um uso frequente do desenho como meio de processo. Já Livio Vacchini, por contraste, prescinde deliberadamente desse instrumento.¹⁹⁴ Desde cedo, valorizou o uso do computador como ferramenta da sua prática. Não pelo mero fascínio tecnológico (pela novidade), mas com o único objetivo de representar a realidade (trabalhar com a verdade), sem as distorções características da irracionalidade ou da espontaneidade, frequentemente associadas ao desenho manual. No entanto, o processo revela-se, claro, um princípio necessário no desenvolvimento das suas obras.

¹⁹³ Silva, Vítor. 2004. *Ética e Política do Desenho: teoria e prática do desenho na arte do século XVII*. Porto: FAUP. P. 348.

¹⁹⁴ Nunca utilizou o desenho enquanto processo e, caso o tenha feito, não há registos e foi certamente no início do seu percurso. Esta informação foi-me confirmada pelo *Studio de architettura Livio Vacchini*, aquando do pedido dos elementos gráficos dos projetos.



A livraria de Como.

Fotografia da autora, em experiência de Erasmus.



O caminho de Nazaré.

Fotografia da autora.

04. CONCLUSÃO

“Cada forma de arte elabora pensamentos metafísicos e existenciais com os seus meios característicos e o seu meio sensorial. (...) A arte da arquitetura também envolve questões metafísicas e existenciais relativas à condição humana. Fazer arquitetura exige pensamento claro, mas esse é um modo de pensar corporificado e específico que se dá por meio dos sentidos e do corpo humano (...). A arquitetura elabora e comunica ideias do confronto (carnal) [físico] do homem com o mundo por meio de “emoções plásticas”.¹⁹⁵

Experienciar arquitetura é também experienciar arte, ao apropriar o corpo e ao canalizar os sentidos em prol de uma vivência do espaço, de habitá-lo. Experienciar arquitetura é sentir a multiplicidade dos elementos/ferramentas usadas por esta disciplina. É saber ouvir os silêncios. É saber ver os ritmos, os padrões, as regras e as exceções. É também saber ver o visível e o invisível. É imaginar e refletir sobre os espaços e as suas dinâmicas. É, sobretudo, estar disponível para interpretar e compreender as paredes de betão, os alinhamentos com uma varanda, a tonalidade das madeiras, a utilização das cores, da luz, a presença de uma lareira, entre outros. **É também questionar e provocar. É também discutir.**

Arte e arquitetura unem-se, assim, num diálogo uníssono e pessoal, impedindo o sujeito/observador de as experienciar de uma forma única e não composta/complexa. O arquiteto – Livio Vacchini – e o artista – Sol LeWitt – **encontram e desencontram-se** neste diálogo através de alguns alicates temáticos:

- 1. Ao compreender que o rigor não é apenas matemático e científico, mas a presença de cuidado.*
- 2. Ao reconhecer que os ritmos e os silêncios vibram além da música e habitam espaços.*
- 3. Ao clarificar que ambas as práticas não devem ser fruto de pretensiosis-*

¹⁹⁵ Pallasmaa, Juhani. 2005. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons. P. 43. (tradução da autora).

mos estéticos, limitado a vontades vazias.

4. Ao evidenciar que a repetição não é ruído monótono, mas beleza e clareza do constante.

5. Ao perceber que o encontro da arte e da arquitetura não deve reduzir-se a comparações visuais, mas de princípios.

6. Ao perceber que a clareza é crucial – para mim, porque não se trata de exuberâncias, mas simplificações de profundidades.

7. (No seguimento do ponto anterior e do ponto 3) Ao verificar que não devem construir mimetismos.

8. Ao descobrir que a participação do observador é essencial na sobrevivência destas disciplinas – apropriação.

9. Ao verificar que muitos destes alicates são inúteis e originais.

10. Ao distinguir que os processos são diferentes e iguais – despoletar no sujeito uma atitude.

Ser indiferente a todas estas coisas, não é fazer arquitetura. É fazer outra coisa. Ignorar o poder da arte na arquitetura é perder a grande janela para o mundo e para as possibilidades de pensarmos e compreendermos o ser.

Ainda que a estes parâmetros se pudesse acrescentar outros, considero que esta é uma exploração ainda em curso, aliás, ainda no início, passível de ser completada num futuro, pelos que se interessem pelo assunto e que se disponham a enriquecer e expandir este manifesto pela ar(te)quitetura.

Contudo, e ainda ciente das limitações que a minha visão embrionária deixa latentes – quer ao nível teórico, quer no que à sua difusão diz respeito – considero que a vastidão do universo arquitetónico precisa da arte e precisa também daqueles que se interessam pelo cruzamento de ambas as áreas. Precisa de loucos idealistas, sonhadores; daqueles que numa pintura encontrem a poética do espaço, que na música encontrem os silêncios da arquitetura, que na fotografia vejam as memórias de um lugar habitado, que numa dança se lembrem da vivência de um espaço partilhado. Que tentem materializar o imaterializável e que tentem sentir aquilo que, à primeira vista, é só uma parede de betão.

“O conhecimento (como resultado) não é um sistema binário que só admite “sim” ou “não”. É, pelo contrário, o reino do “talvez”. E o “sim” e o “não”, ao longo da História Natural da Descoberta, travestiram-se um do outro com uma frequência bem superior ao que seria de esperar de quem sabe o que é. A incerteza, em vez de um mal a esconjurarmos, transforma-se num companheiro inevitável de pesquisa.”¹⁹⁶

¹⁹⁶ Cunha e Silva. Paulo. 1999. *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget. P. 101.

Esta exploração, longa, que agora é interrompida, não deverá aqui encontrar um fim, mas sim um limite. Não é uma certeza. É uma incerteza que continua. Poderá, aliás, dizer-se que é a certeza da incerteza.

Contudo, este limite e esta incerteza podem (e devem) ser extravasados, ultrapassados. Enquanto a arquitetura tiver sentido e enquanto houverem sujeitos dispostos saber vê-la, haverá também sempre alguém, algures, sonhador como eu, que tentará desafiar os limites destas práticas.

Acreditava que a arte seria o que potencializava a arquitetura, que desperta a sua natureza; acreditava que seria esta ferramenta invisível que nos distinguia dos engenheiros.

Depois desta dissertação, é uma certeza que se consolida.

NOTA

Esta dissertação foi elaborada com a intenção clara de poder ser lida e compreendida por qualquer pessoa, independentemente da sua formação científica. Isto foi, desde o início, muito importante para mim. Sempre considerei essencial que o conhecimento aqui partilhado não fosse restrito a um público especializado, mas acessível a todos.

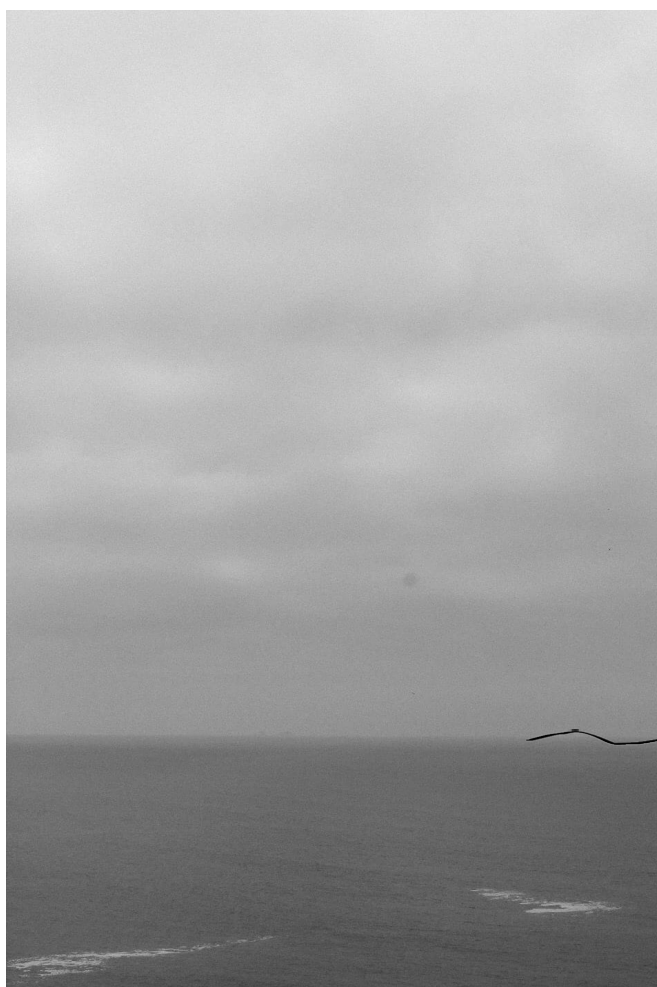
Tendo uma forma de pensar eminentemente visual, o raciocínio surge em formas de imagens, esquemas ou desenhos. As associações que estabeleço entre estes elementos visuais são recorrentes e espontâneas, o que, por vezes, torna mais difícil a expressão verbal, daí a dificuldade com as palavras. Quando chega o momento de traduzir estas construções mentais em linguagem verbal, sinto alguma dificuldade e desconforto. Não só pelo pouco jeito com estas, mas porque senti, desde o início deste percurso, que estas eram insuficientes para deter tudo o que sinto e tudo aquilo que percebo sobre este tema.

“Mesmo enquanto escrevia estas ideias, pareciam existir inconsistências óbvias (que tentei corrigir, mas outras provavelmente passarão despercebidas).”¹⁹⁷

Em muitos casos, eu sabia quais imagens é que queria (nunca as óbvias). Em outros casos, as imagens foram obtidas ou por meio de uma pesquisa minuciosa ou por meio de alguma aleatoriedade, surgida/disparada por pensamentos ou associações daquele momento.

Durante este processo, muitas vezes, senti que não fazia plena justiça, ainda que involuntariamente, a profundidade do que queria comunicar. Mas talvez isto seja inerente à natureza do tema - complexidade e ambiguidade.

¹⁹⁷ LeWitt. Sol. 1967. "Paragraphs on Conceptual Art". Em Revista Artforum. Massachusetts: MIT Press. P. 16. (tradução da autora).

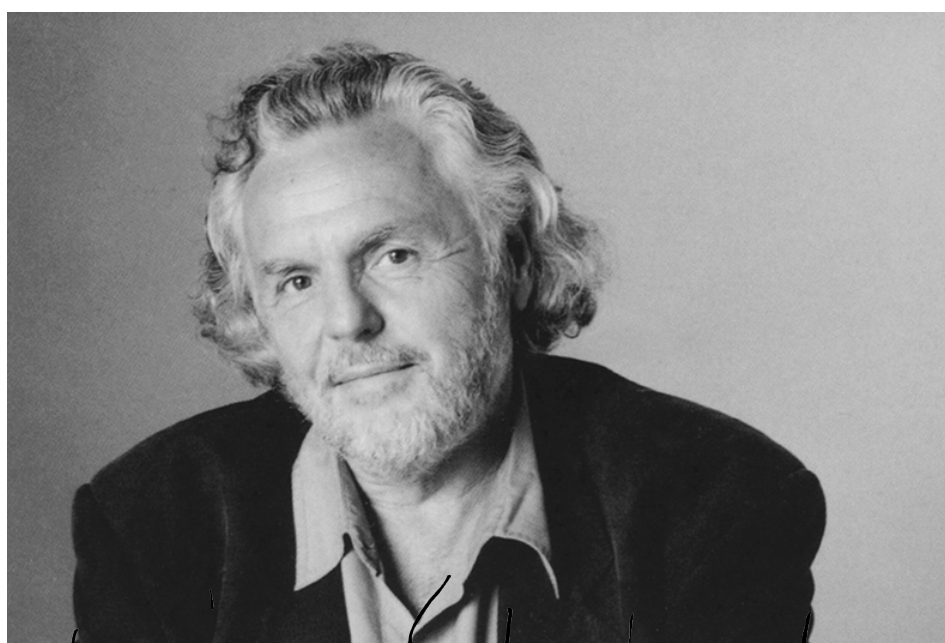


O mar.

Fotografia da autora.

Fotografia do arquiteto Livio Vacchini,
s.d.

Imagem obtida em: <https://www.adv-publishing.ch/architettura/livio-vacchini/416/>.





CHINA Jan 1980
J. Pigozzi

*Drawings in Pigozzi's Journal of the
Seventies, 1980*
de Sol LeWitt

Imagem obtida em: <https://www.moma.org/artists/3528-sol-lewitt>.



CHINA Jan 1980
J. Pigozzi

REFERÊNCIAS BIBLIO- GRÁFICAS

ARTIGOS

Andrade. Sérgio. 2014. “Há uma casa Raul Lino no Porto”. Lisboa: Público.

Belardi. Paolo. 2018. “Sol LeWitt. La Concettualità del Disegno”. Roma: Gangemi editore.

Chafes. Rui. 2011. “Entre o céu e a terra (a história da minha vida)”. Lisboa: Público.

Grignolo. Roberta e Di Nallo. Marco. 2020. “Livio Vacchini, Scuola ai Saleggi di Locarno, 1970-1979”. Mendrisio Academy Press.

LeWitt. Sol. 1996. “Sol LeWitt prints 1970-1995”. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna.

Snozzi. Luigi. 2019. “Luigi Snozzi su Livio Vacchini, l'architettura e la città”. Ticino4580.

LIVROS

A. A. V. V. 2018. “Livio Vacchini: sobre la vinculación entre pensamiento, dibujo y fotografía”. Em *Arquitectura, Ciudad, Fotografía*. General de Ediciones de Arquitectura.

Adorno. Theodor. W. 1958. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva.

Becks-Malorny. Ulrike. 2004. *Cézanne*. Alemanha: Taschen, Público.

Benjamin. Walter. 1992. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d' Água.

Benjamin. Walter. 1973. *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*. Londres: NLB.

Berger. John. 2018. *Modos de ver*. Lisboa: Antígona.

Berlin. Isaiah. 2013. *The Roots of Romanticism*. EUA: Princeton University Press.

Burke, Edmund. 2018. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza editorial.

Cheviakoff, Sofia. 2001. *Minimalismo: minimalista*. Colonia: Könemann.

Collinwood, Robin. 1938. *The principles of art*. Oxford: Clarendon Press.

Corbúier, Le. 2006. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.

Cunha e Silva, Paulo. 1999. *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.

Danto, Arthur. 2005. *El Abuso de la Belleza: La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.

Eco, Umberto. 2000. *A definição de arte*. Lisboa: Edições 70.

Eliot, Thomas S. 1997. "A tradição e o talento individual". Em *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães.

Ellis, Richard, e McClintock, Ann. 1993. *Teoría y práctica de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós.

Filgueiras, Octávio Lixa. 1985. *Da função social do arquitecto: para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada*. Porto: E.S.B.A.P. Curso de Arquitectura.

Gil, José. 2010. *A arte como linguagem: "a última lição"*. Lisboa: Relógio d'Águia.

Gombrich, Ernst Hans. 2006. *A História da Arte*. Londres: Público.

Hegel, G. W. F.. 1972. *Estética* (volume III). Lisboa: Guimarães.

Heidegger, Martin. 2015. *Construir, Habitar, Pensar*. Madrid: La Oficina Ediciones.

Heidegger, Martin. 1991. *A Origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.

Herzog, Jacques, e Meuron, Pierre de. 2016. *Engañosas transparencias: observaciones y reflexiones suscitadas por una visita a la Casa Fransworth*. Chicago: IITAC Press.

Klee, Paul. 2014. *Escritos sobre arte*. Lisboa: Edições Cotovia.

Legg, Alicia. 1978. *Sol LeWitt: The Museum of Modern Art*. MOMA.

LeWitt, Sol, e Baume, Nicholas, e Flatley, Jonathan, e Lee, Pamela M. 2001. *Sol Lewitt : incomplete open cubes*. Hartford : Wadsworth Atheneum Museum of Art.

- Manguel, Alberto. 2020. *Ler imagens: em que pensamos quando olhamos para arte*. Lisboa: Edições 70.
- Masiero, Roberto. 1999. *Livio Vacchini: works and projects*. Barcelona: GG.
- Mellor, Hugh. 1990. *Formas de comunicação*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2015. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Norberg-Schulz, Christian. e Viagto, Jean-Claude. 1987. *Livio Vacchini*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Pallasmaa, Juhani. 2005. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, Juhani. 1982. *The Thinking Hand: existential and embodied wisdom in architecture*. Reino Unido: John Wiley & Sons.
- Penna, Alícia. 2002. *Louis I. Kahn: Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Popper, Karl R. 1999. "Ciência: Problemas, Objectivos, Responsabilidades". Em *O mito do contexto: em defesa da ciência e da racionalidade*. Lisboa: Edições 70.
- Rancière, Jacques. 2010. *Estética e política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne.
- Rasmussen, Steen Eiler. 1977. *Experiencing architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Rodrigues, Fernando. 2011. *Educação do olhar*. Lisboa: Chiado Editora.
- Sabino, Isabel. 2000. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: UL-FBA.
- Salazar, Abel. 2003. *Que é arte?*. Porto: Campo das letras.
- Saramago, José. 2015. *Ensaio sobre a Cegueira*. Porto: Porto Editora.
- Silva, Vítor. 2004. *Ética e Política do Desenho: teoria e prática do desenho na arte do século XVII*. Porto: FAUP.
- Weitz, Morris. 1956. "The Role of Theory in Aesthetics". In *The Journal Article of Aesthetics and Art Criticism*. Oxford University Press.
- Wilson, Colin St. John. 1992. *Architectural reflections: studies in philosophy and practice of architecture*. Oxford: Butterworth.
- Zevi, Bruno. 2002. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.

Zumthor. Peter. e Grabow. Astrid. 2006. *Atmosferas: entornos arquitectónicos - as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Zumthor. Peter. 2005. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Accossato. Katia e Rossi. Franco. 2003. «Edificio Rentenanstalt Swiss Life "La Ferriera", Locarno». Em Revista Archi 6 *Architettura/Ingegneria, la forma della tecnica*. Scietà Svizzera Ingegneri e Architetti.

Amaldi. Paolo. 2020. "Livio Vacchini, les multiples chemins de la forma". Em Revista Matières 16. École polytechnique fédérale de Lausanne.

Brufau. Robert. 2007. "La Ferriera: estructura, fachada, espacio". Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Ediciones UPC.

Galfetti. Gustau G. 2007. "Un viaje de ida y vuelta". Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Ediciones UPC.

Gieskes. Mette. 2004. "Liberating Structures: Non-Visual Systems in the Art of Sol LeWitt". Em Revista Paroles gelées 21. University of California.

Guidotti. Riccarda. e Guidotti. Giacomo. 2007. "Losone: un edificio esencial". Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Ediciones UPC.

Joanelly. Tibor. e Vacchini. Livio. 2000. "Im Geist ein Grieche". Em Revista 10 *Frank O. Gehrys Neubau in Berlin Interview mit Livio Vacchini*. Verlags-AG der akademischen technischen Vereine.

LeWitt. Sol. 1967. "Paragraphs on Conceptual Art". Em Revista Artforum. Massachusetts: MIT Press.

Martí. Carlos. 2007. "Vacchini o la búsqueda de la unidad". Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Ediciones UPC.

Masiero. Roberto. 2007. "Vacchini y/o Gehry". Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Ediciones UPC.

Pla. Arcadi. 2007. «Arquitectura Verdad». Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Ediciones UPC.

S. A. 1993. "Miessche Assimilation". Em Revista Werk, Bauen + Wohnen 12 *Modernes modernisieren*. Bund Schweizer Architekten.

S. A. 1969. "Case popolari der Gemeinde Locarno: Eine Reportage". Em Revista Das Werk 5 *Mehrfamilienhäuser*.

Sánchez. Rafael García. 2018. "Concepto y processo en Peter Eisenman y Sol LeWitt: la disolución de la forma". Em Revista Liño 24. Espanha: UPC.

Trentin. Luigi. 2007. "La Ferriera y su doble". Em Revista DPA 23 *Vacchini*.

REVISTAS

Barcelona: Ediciones UPC.

Vacchini. Livio. 2007. "Aforismos sobre el hacer y el saber". Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Ediciones UPC.

Vacchini. Livio. 2007. "Arquitectura, historia y rito". Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Ediciones UPC.

Vacchini. Livio. 2007. "Construir y pensar". Em Revista DPA 23 *Vacchini*. Barcelona: Ediciones UPC.

Vacchini. Livio. e Loderer, Benedikt. 1992. «Das Vacchini-Programm: "Ich entwerfe mit dem Kopf, nicht mit dem Computer"». Em Revista Hochparterre 7 *Das industrielle Gartenreich: Vom Umbau der DDR-Erbenschaft*. Hochparterre.

Vacchini. Livio. 1994. "Livio Vacchini: Locarno". Em Revista Werk, Bauen + Wohnen 3 *Drei Fragen an Architekten*. Bund Schweizer Architekten.

Vacchini. Livio. 2008. "Capolavori". Em Revista Werk, Bauen + Wohnen 3 *Archaismen*. Bund Schweizer Architekten.

PUBLICAÇÕES ACADÉMICAS

Machado. João F. "Livio Vacchini e Silvia Gmür: a poética do ritmo" (dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 2003). Porto: FAUP.

Mateus. Inês. "Livio Vacchini e a Casa Koerfer: Um projeto em Santa Clara-a-Velha" (dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 2022). Porto: FAUP.

WEBGRAFIA

Almeida. Aires. "Teste 1 Arte". (consultado a 24 de março de 2025), <https://www.youtube.com/watch?v=Oq9V5Gx4Eqc&t=538s>.

Berger. John. "John Berger: Modos de ver" (episódio 1). (consultado a 15 de fevereiro de 2025), <https://www.youtube.com/watch?v=KkhhbXnF-LpY>.

Os espacialistas. "Arquitetura Entre Vistas" (epódio 25). (consultado a 7 de janeiro de 2025), <https://open.spotify.com/episode/5TukoGEgGk5Z1judPYOIdi?si=a3a094f2c59f4591>.

S. A. "The Romantics". (consultado a 24 de novembro de 2024), <https://www.youtube.com/watch?v=liVQ21KZfOI>.

Site do Studio di Architettura Livio Vacchini (consultado a 03 de setembro de 2023), <http://www.studiovacchini.ch/>.

Valentim. Nuno. "A arquitectura é uma Arte?" (consultado a 17 de setembro de 2023), <https://www.youtube.com/watch?v=fTsgXF9rpf8>.

