

M 2015



O Arquiteto como criador

Diálogo entre artistas e arquitetos

João Pedro Teixeira Santos
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARQUITETURA

O Arquiteto como criador

Diálogo entre artistas e arquitetos

João Pedro Teixeira Santos

DISSERTAÇÃO DE Mestrado Apresentada

**À Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto em
Arquitetura**

ORIENTADA POR:

Doutora Maria Raquel Pelayo

Dedico esta tese a todos aqueles que me acompanharam no percurso académico, construindo a personalidade que tenho hoje, assim como deixo um obrigado a todos aqueles que me ajudaram a tornar este momento possível.

Em especial, queria dedicar a dissertação aos meus pais e à minha avó pois sempre foram e serão um grande pilar na conceção da minha vida, apoiando-me até ao final. Por fim, queria deixar um agradecimento em especial à minha prima e fiel Tita, que tanto orgulho teria de poder ler esta dissertação.

Abstract

Between Men only a few stand out in every gift simultaneously. From this category emerges the first division, which consists in selecting a few within a crowd. These ones, notable in wisdom, advices and intelligence, other ones experientes in the practical side of things, and other famous by the abundance and opulence of their fortunes.

The scope of this thesis is to focus on showing how a fused cooperation between architects and artists in the same dialog could be advantagous, which allows to confer to the buildings and spaces not only a style but a unique character.

This dissertation is divided in two parts: the first one splits in two segments and starts by analysing the influence of art in architecture in the vanguards of the 20th century and ends evidencing how positive it is the dialoge between artists and architects, based on two cases studies where this cooperation reveals the marked value of these collaborative and open processes.

In the second part, I decided to find a different and interesting way of showing how this process happens. This is acomplished through the organization of the visual information in several and different frames that make obvious common traits and formal similarities between several works. This will lead to the dissolution between each other with the purpose of locating and enouncing the formal specific characterists of this connection.

Finally, we can point out the results of the investigation, translated in important advantages which makes various fields of architectural design come to life.

Keywords: Art, Architecture, dialogue, character;

Resumo

Entre Homens são poucos aqueles que se evidenciam e salientam em todos os dons simultaneamente. Deste critério surge a primeira divisão, que consiste em selecionarmos de entre a multidão uns poucos, os quais se elevem por serem notáveis em sabedoria, conselho e inteligência, outros experimentados na vivência e na prática das coisas, outros famosos pela abundância de bens e opulência das suas fortunas.

O escopo desta tese centra-se em mostrar como pode ser vantajosa a cooperação entre arquitetos e artistas fundidos num mesmo diálogo, permitindo conferir aos edifícios e espaços não um estilo mas sim um caráter único.

A presente dissertação está dividida em duas partes. A primeira divide-se em dois segmentos e começa por analisar a influência da arte na arquitetura nas vanguardas do século XX e termina evidenciando como é frutuoso o diálogo entre artistas e arquitetos com base em dois casos práticos onde essa cooperação é particularmente reveladora do valor acrescentado destes processos colaborativos e abertos.

Numa segunda parte, optei por encontrar uma forma diferente e interessante de mostrar como todo este processo acontece. Tal é realizado através da organização da informação visual em vários e diferentes quadros que tornam evidentes traços comuns e similaridades formais entre obras diversas que se acabam por dissolver umas nas outras com o propósito de localizar e enunciar as características formais específicas desse entrelaçamento.

Por fim, apontam-se os resultados da investigação, traduzidos em importantes vantagens, que se concretizam em vários domínios do projeto arquitetónico.

Palavras-chave: Arte, Arquitetura, Diálogo, Caráter;

Índice

Introdução	7
Capítulo I	
1.1. Contextualização histórica;	10
1.2. Diálogos entre artistas e arquitetos;	29
1.3. Apresentação das obras – análise visual;	41
Capítulo II	
2.1. Metodologia da análise comparativa	
2.2. A forma	46
2.3. A escala	57
2.4. A cor	60
Notas Conclusivas	62
Bibliografia	65
Índice de imagens	69

Introdução

Objeto de Estudo e Motivação

Desde o início do século XX, que a arquitetura é diretamente influenciada pelos movimentos artísticos de vanguarda que preconizavam a união entre arte e arquitetura e desde então a relação desta com o restante campo artístico vem sofrendo alterações. Esta dissertação tem como objeto o estudo das vantagens e especificidades que a influência/colaboração entre artistas e arquitetos pode trazer ao projeto de arquitetura desde a sua fase inicial, isto é, *ab initio*. O grande tema desta dissertação visa explorar, a relação entre a arquitetura e a arte.

Ao longo do meu percurso acadêmico fui-me familiarizando com que desempenham um importante papel na integração da arte na arquitetura que, a meu ver, revelam o grande potencial da colaboração entre artistas e arquitetos ao longo do projeto. Tendo em conta a complexidade deste campo, que exige a intervenção e colaboração entre várias áreas disciplinares específicas, faz todo o sentido o estudo da colaboração entre artistas e arquitetos, já que daí advém potencialmente uma maior interação entre a arquitetura e o social, a vários níveis como a nível estético, sensorial e emocional, contribuindo para o bem-estar e melhoria da qualidade de vida das populações. Este trabalho pretende, desta forma, contribuir para repensar as fronteiras da arquitetura, o que, por sua vez contribuirá para o seu desenvolvimento disciplinar.

A arquitetura poderá, então, ser vista como uma autêntica sinfonia, onde a técnica e consciência são alavancas arquitetónicas: autêntica composição. Por conseguinte ser-me-á lícito afirmar que este é um rosto desenhado por valores espirituais vindos tanto de um estado de consciência, como vindo de fatores técnicos que asseguram a materialização da ideia, resistência das obras, eficácia e duração. A consciência é a representação do Homem e a técnica é a entrada em contato do Homem com o seu meio. A arquitetura é arte.

Objeto

A arquitetura, tem sido objeto de importantes estudos e reflexões desde a Grécia Antiga e foi alvo de várias concepções, desde o Tratado de Vitruvius até Wolfflin, Mumford e Giedion, entre tantos outros, viabilizando o aparecimento de uma percepção mais ampla e alargada do que nos rodeia.

No âmbito do estudo que se propõe, esta diversidade de visões é manifestamente indispensável por variadíssimas razões. Os problemas clássicos são os de composição, na batalha entre o grego e o gótico, entre o gosto clássico, expressão de uma ideia impessoal, e o gosto romântico. Na própria expressão individual, o jogo entre o formal e o pitoresco, entre o estático e o móvel. Muitos teóricos, porém, esquecem-se de falar acerca do interior e da sua respetiva fonte de sugestividade.

Para fazer arquitetura é *conditio sine qua non* a detenção de uma especial sensibilidade, não só sobre o espaço mas também sobre os próprios materiais; ela carece de um conhecimento exaustivo que incida sobre as preferências/gostos, a sensibilidade do “cliente”, ser capaz de sentir a emoção do outro, "ser-com-o-outro". Há um conjunto de situações em que nos é facultada a possibilidade de desligar da realidade, daquilo que nos rodeia. Será disso exemplo, o desligar de um rádio. Todavia, é tarefa ingrata e árdua, senão mesmo impossível, ignorar ou abstrair das construções que dão vivacidade, harmonia, cor e poesia à vida urbana.

Falar de Arquitetura neste campo alargado não é, de todo, tarefa simples. É, com efeito, por isso, que escolhi criteriosamente um conjunto determinado de autores que, de certo modo, vão de encontro à minha visão pessoal do ato de “Construir”. É como resultado da interação entre estas diferentes perspetivas disciplinares que continuamente recrio a minha própria visão da Arquitetura.

Poder-se-á dizer que as influências da arte na arquitetura e vice versa também não é um tema novo. Música, pintura, escultura, artes plásticas, híper-artes como publicidade e design são exemplos de algumas das áreas que poderão estar sempre em relação com a arquitetura. Todavia, dissertação procurei encontrar os elos de ligação mais arreigados entre estes pólos, muito embora limitando-a aos campos da arquitetura, escultura e pintura.

Métodos de trabalho

A dissertação terá duas fases: inicialmente passará pela contextualização da problemática, com breve exposição de algumas das principais vanguardas artísticas. Com base na obra de Alberti, aqui tomada como obra reflexiva intemporal da arquitetura e na obra de artistas contemporâneos, será desenvolvida toda a temática conferindo destaque a algumas obras específicas de maior relevo nesta área mercê da estreita relação entre arquitetura, pintura e escultura e onde podemos verificar que a arquitetura ultrapassou as suas fronteiras estritas tornando-se naquilo que poderemos chamar de uma obra de arte total.

Numa segunda fase, pretendo verificar que o enlace de artista e arquitetos pode ser vantajoso e evidente através da construção de diferentes quadros onde podem ser analisadas e comparadas diversas obras. Tenta-se coletar argumentos para defender que existem por parte de ambos, – arquitetos e artistas – uma apropriação de conceitos mútuos, formais e filosóficos que foram sendo integrados nos seus projetos. Esta apropriação, frequentemente acontecida num clima de colaboração entre artistas e arquitetos e, por vezes, pela prática artística destes últimos, permite um enriquecimento da arquitetura através de inovações formais, novos conceitos de organização do espaço e da utilização da cor, aliados aos avanços tecnológicos da construção e à utilização de novos materiais. A meu ver subjaz a este diálogo o ideal de unificação e síntese entre a arte e a arquitetura na construção da obra de arte total.

O trabalho em cooperação permite conferir a cada edifício, não um estilo mas um caráter único, através do *input* dos artistas, materializados pelos elementos pictóricos, iconográficos e gráficos fundidos na obra arquitectónica.

Estrutura de Conteúdos

O primeiro capítulo analisa a influência da arte na arquitetura desde as vanguardas do séc. XX à atualidade, terminado com o diálogo entre artistas e arquitetos e com exemplos de duas obras onde podemos ver essa cooperação. Numa segunda parte, optei por pela construção de três quadros onde podem ser analisadas diferentes obras que se acabam por dissolver umas nas outras.

A dissertação termina com as notas conclusivas onde são apontadas as principais ideias resultantes deste trabalho.

Capítulo I

1.1 Contextualização Histórica

A partir do início do século XX, a arquitetura foi diretamente influenciada pelos movimentos artísticos de vanguarda que preconizavam a união entre arte e arquitetura e desde então a relação desta com o restante campo artístico vem sofrendo alterações. Um dos pontos altos deste processo foi quando Picasso conseguiu representar pictóricamente o motivo através de vários pontos de vista na mesma representação, associando às três dimensões do mundo físico, uma quarta, o tempo. Ao conseguir fazê-lo, Picasso iniciou uma das maiores revoluções da história da arte – o cubismo – derrubando conceitos tradicionais da forma e de espaço e abrindo caminho à arte abstrata e a numerosas outras revoluções estético-artísticas do século XX.

“Perguntei a mim mesmo se não se deviam pintar as coisas como as conhecemos e não como as vemos”

Pablo Picasso

As novas práticas vieram revolucionar o conceito de obra de arte pictórica, iniciando-se aí a diluição das fronteiras entre a pintura e escultura que outras correntes haveriam de explorar. Os princípios cubistas tiveram repercussão na escultura, na arquitetura e no design;

“Nós não vemos quaisquer materiais, vemos somente a massa em tudo. A cor uniforme e a simplicidade de cor são, certamente, bem-vindas e os materiais que têm estas características são preferíveis, uma vez que neles as relações plásticas atuam mutuamente com maior certeza”¹

Pavel Janák

Irena Z. Murray refere que os cubistas “(...) procuravam uma expressão através de uma síntese liberta de alianças exclusivas com um único movimento (...)” e “ (...) um desejo de suavizar as linhas divisórias entre as diferentes disciplinas artísticas (...)”². Já segundo Ivan Margolius, o Cubismo celebrou e cimentou os laços entre pintura, escultura e arquitetura, estabelecendo a primeira tendência modernista do séc. XX.³

¹ Pavel Janák cit. Por Ivan Margolius – “Cubism in Architecture: Bohemia 1909-21” in Helen Castle, ed. – “Art + Architecture”. Architectural Design, vol. 73 , nº3, 2003, p.34

² Irena Murray – “The Burden of Cubism: The French Imprint on Czech Architecture, 1910-1914” in Eve Blau; Nancy J. Troy, eds. – Architecture and Cubism. 1a Edição. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002, pp. 51-52.

³ Ivan Margolius – *op. cit.*, p. 37

O principal projeto cubista em Praga, de Josef Gocar, foi o estabelecimento comercial, a Casa da Madona Negra (1911 – 1912) (Fig. 1) que, atualmente, alberga o Museu do Cubismo. O edifício integrou-se de forma exemplar no centro histórico e foi concluído até ao último detalhe com uma intenção coerente, como *gesamtkunstwerk*, ou seja, como obra de arte total.



Fig. 1: Josef Gocar - Casa da Madona Negra

Mais tarde, já no abstracionismo – oficialmente nascido em 1910, a partir de uma “intuição provisória” de Kandinsky⁴– teve o seu grande desenvolvimento entre 1918 e 1933, data da dissolução da Bauhaus. Anulando o tema e objeto (motivo) na criação plástica, a arte abstrata foi encarada como a expressão mais pura da Arte, na sua essência, e também como mais liberta de programas culturais ou ideológicos. Não contendo em si nenhuma referência à arte do passado, ela aparece como símbolo da arte moderna, de uma arte totalmente nova, digno símbolo das novas sociedades.⁵

Casimir Malevitch (1878 – 1935) é um artista soviético, que procurou na pintura a realização plástica da noção pura de espaço, ou seja, a resolução da relação entre as formas puras e o espaço que a circunda.

O neoplasticismo foi um movimento artístico holandês que englobou as artes plásticas, a arquitetura, o design e a literatura. Nasceu por volta de 1917, ano em que saiu a lume, a revista *De Stijl* onde foram destacados os artistas Piet Mondrian (1872 – 1944) e Theo Van Doesburg (1883 – 1931). Estes autores preconizavam uma arte pura, clara, objetiva, não ilusória e não

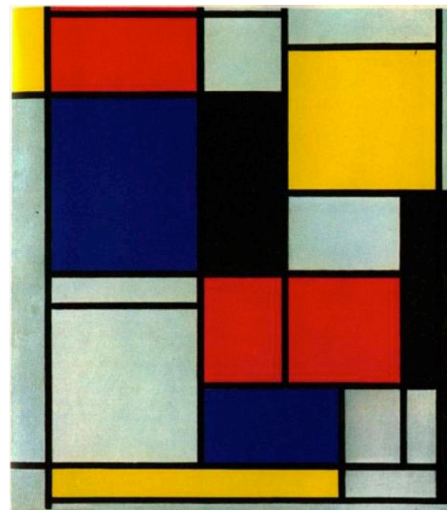


Fig. 2: Piet Mondrian – Quadro II

representativa. O ângulo reto e a harmonia estiveram presentes em todas as atividades artísticas neoplásticas. Este movimento teve como objetivo a eliminação do trágico da vida, que se manifesta no desequilíbrio

⁴Sandro Sproccati, *Guia de Historia da Arte*, Editorial Presença, Lisboa

⁵Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, e Manuela Cambotas. *História da Arte – Ocidental e portuguesa, das origens ao final do séc. XX*. Porto, Porto Editora, 2001 – Pág. 826

e nas lutas entre o individual e o universal, e entre o Homem e a Natureza. Entre 1912 e 1914, Mondrian atingiu o limiar da abstração com as obras que utilizaram o signo (+); por volta de 1920, definiu a obra neoplástica tal como a conhecemos hoje (Fig. 2).⁶

No período que medeia entre as duas guerras surgiu a Art Déco, estilo que abrangeu a arquitetura, a decoração de interiores, o design de objetos, o cinema, a publicidade e a moda. Nasceu num tempo de hesitações conceituais resultantes do primeiro modernismo. No entanto aderiu incondicionalmente aos modernos materiais e aos processos industriais de produção, pesquisando novas formas e outros motivos de inspiração.

Numa época de racionalidade e funcionalismo que começa a condenar o ornamento, a Art Déco assumiu-se como um estilo decorativo – uma estética nova, moderna e eclética, aplicável a todas as atividades artísticas, transformando-se, tal como acontecera com a Arte Nova, numa moda própria de um tempo.

O seu modernismo assimilou e aproveitou conceitos plásticos e estéticos das vanguardas pictóricas, escultóricas e arquitetónicas do seu tempo, bem como a influência da arte africana e exótica. Esteticamente retirou a sua inspiração da natureza animal, do corpo feminino⁷ e das formas geométricas-abstratas, que produziu através de um desenho estilizado e geometrizado associado a um colorido vivo e contrastado.

Na arquitetura, aplicou-se sobretudo na decoração de interiores; no entanto, influenciou também a construção de inúmeros edifícios modernistas, em particular fábricas, cinemas, teatros e algumas moradias familiares. Nas construções Art Déco predomina a horizontalidade, a geometrização e a simplicidade da estrutura, das plantas e das fachadas. Os edifícios possuem, por isso, grande clareza de volumes, alternando superfícies planas e retilíneas com curvas pronunciadas de traçado geométrico⁸. A decoração, que por vezes recorre à cor, é contida, estilizada e abstratizante e de localização muito precisa pois aparece condensada em determinados locais, como lintéis e ombreiras, puxadores e fechos de portas, pequenos frisos e gradeamentos. (Fig. 3)

A divulgação industrial que abraçou e o êxito fulgurante que obteve levaram

⁶ Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, e Manuela Cambotas. *Op. Cit.* – Pág. 834

⁷ Arie van de Lemme, *Guia de arte Déco*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996

⁸ Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, e Manuela Cambotas. *Op. Cit.* – Pág. 888

rapidamente ao cansaço e ao súbito desaparecimento da Art Déco no final dos anos 30 do séc. XX. (Fig. 4 e Fig. 5).

Já no Futurismo, nascido em Itália com a publicação de Marinetti do Manifesto Futurista, encontramos artistas visuais como Umberto Boccioni (1909); Este movimento começa por se manifestar na literatura para logo se estender às artes plásticas, à arquitetura, à música e ao cinema.



Fig. 3: Raymond Hood, Wallace K. Harrison e Lee Lawrice – Entrada do Rockefeller Center



Fig. 5: Tamara De Lempicka – Auto-retrato



Fig. 4: William Van Allen – Edifício Chrysler

O texto de Marinetti define o *Manifesto* como uma nova poética que combatia qualquer forma de arte ou cultura ligada a tradição e fazia a exaltação da civilização industrial e da vida moderna com tudo o que isso comportava, as máquinas, as fábricas, os transportes, a velocidade, as cidades modernas, o cinema... no *Manifesto* lia-se: “Um automóvel de corrida com o seu adorno de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo (...) é mais belo que a Vitória da Samotrácia.”⁹

O futurismo crescia assim com um movimento revolta e de afirmação das novas energias, aproximando-se dos termos emocionais expressionistas mas, em termos visuais e plásticos, assemelhando-se aos cubistas que no entanto combatia pelo seu estatismo. Prometia fazer a apologia da máquina, da velocidade, da luz e da própria sensação dinâmica, exaltando a simultaneidade dos estados de alma da obra de arte¹⁰. Pretendeu igualmente a exaltação do presente, refletindo sobre a vida moderna, à qual aderiu entusiasticamente. Obtiveram com isto uma nova

⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto Futurista*, Le Figaro, Paris, 1909

¹⁰ Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, e Manuela Cambotas. *Op. Cit.* – Pág. 892

expressividade dinâmica, transmissora de emoções fortes tais como velocidade, força, ação, coragem... ao nível estético, valorizam a cor e luz, como exaltação da modernidade e do futuro.

Na arquitetura, o movimento teve uma expressão limitada essencialmente ao “Manifesto da Arquitetura Futurista” de 1914, do arquiteto António Sant’Elia (1888 – 1916) e aos seus desenhos que tentavam traduzir as ideias futuristas numa nova imagem urbana, uma metrópole futurista altamente industrializada, “La Città Nuova” (a cidade nova) (Fig. 6 e Fig. 7). Vive-se assim, uma arquitetura imaginativa, onde o edifício deixou de ser a referência, mas sim a estrutura urbana. Pretendiam, utilizando os recursos da ciência e da técnica, encontrar novas formas apropriadas aos novos materiais. Apostavam em novos tipos de edifícios, tais como estações de caminhos de ferro, aeroportos, centrais elétricas e casas ligadas por redes de ascensores do ferro e do vidro numa cidade de múltiplos níveis.

No texto, “Messaggio” de Sant’Elia”, considerado a primeira versão do “Manifesto da Architectura Futurista” e que foi publicado no catálogo da exposição dos seus desenhos da Cidade Nova, em 1914, foi dada uma ideia desta nova expressão dos tempos: “ (...) o edificio moderno como uma máquina gigantesca. (...) os ascensores não podem continuar escondidos (...) tem que trepar as fachadas como serpentes de vidro e ferro. (...) insisto que abulamos o monumental e o decorativo.”¹¹ Exalta-se a Cidade Nova, concebida como imensa máquina em movimento. A cidade é encarada como um objeto continuamente consumível e desgastada, na qual os edifícios assumem um caráter efêmero, cabendo a cada geração construir as suas próprias casas. No entanto, os desenhos de Sant’Elia para a Cidade Nova não são inteiramente consistentes como muitas das ideias expressas pelo “Manifesto da Architectura Futurista”. O Manifesto condena a arquitetura comemorativa¹² e as suas formas estáticas que abundam nos desenhos de Sant’Elia e, “enquanto o manifesto transmite leveza e permeabilidade, os desenhos expressão massa e monumentalidade.”¹³

¹¹Antonio Sant’Elia cit. por William J. R. Curtis – *Modern Architecture since 1900*. 3a Edição. London: Phaidon Press Limited, 1996, p.102.

¹²<http://www.antoniosantelia.otg>

¹³ Pedro Freitas R. Gomes, *Arquitetura e Arte: influencias, temáticas e colaborações*, Dissertação, Inst. Sup. Técnico

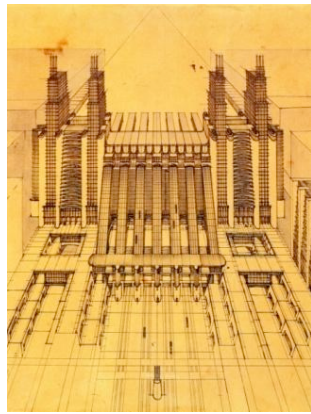


Fig. 6: “La Città Nuova”,
estação de caminho-de-ferro

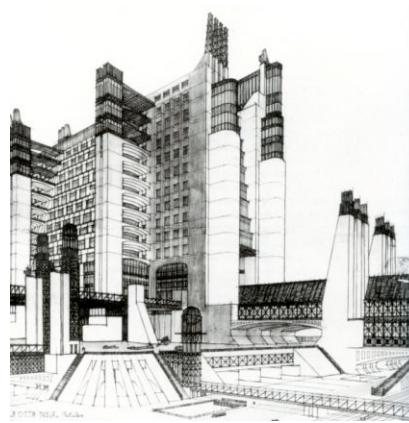


Fig. 7: “La Città Nuova”, edifício de
apartamentos

Entre 1914 e 1920, tempo de guerra, a arquitetura e a construção, tal como as restantes atividades humanas, sofreram um período de estagnação. É uma época de muitos sacrifícios e destruição que levavam a carência das encomendas. Mas se os estiradores ficaram vazios por falta de trabalho, sobrou nas sociedades contemporâneas. Nestas reflexões, os arquitetos deixaram-se de influenciar pelas teorias dos movimentos artísticos dos pintores seus contemporâneos, procurando concretizar os seus projetos e experiências, os conceitos estéticos e plásticos e as novas propostas formais dessas vanguardas, na senda de encontrar ou inventar uma arquitetura capaz de corresponder aos anseios das novas sociedades.

E como fuga ou superação dos difíceis tempos que se viviam, idealizaram verdadeiras utopias arquitetónicas de formas fantásticas, por vezes inusitadas, apoiadas nos mais modernos e sofisticados processos construtivos, fazendo regressar a arte à arquitetura.

O expressionismo arquitetónico teve o seu nascimento no seio da Werkbund alemã, desenvolvendo-se durante anos da guerra, mas atingiu o seu apogeu no início dos anos 20 do séc. XX¹⁴. Com base em avançados artifícios técnicos e arrojadas soluções de engenharia, atribuiu às suas construções um caráter fantasista, bizarro e simbólico, inspirado, frequentemente, em formas orgânicas. Assim, valorizou a expressividade das formas arquitetónicas, usando a arquitetura com o mesmo valor plástico e concetual da escultura e da pintura. Essa expressividade

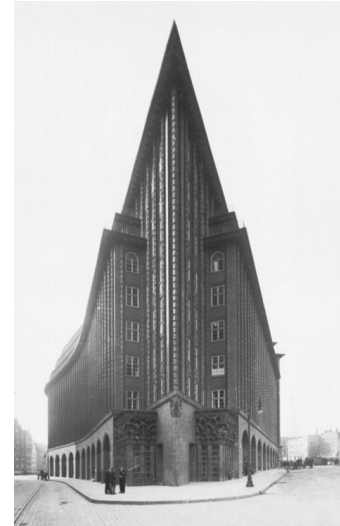


Fig. 8: Fritz Hoyer – Casa Chile;

¹⁴Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, e Manuela Cambotas. *Op. Cit.* – Pág. 892

arquitetônica era obtida através de formas e volumes, mas também dos materiais que eram cuidadosamente selecionados pelo arquiteto, segundo as suas qualidades construtivas e as suas potencialidades plásticas. Neste campo, a preferência da arquitetura expressionista, embora muito variada, recaiu sobre o vidro e o betão. As obras mais significativas são: a Casa Chile (Fig. 8), o pavilhão de Vidro (Fig. 9) e a torre-observatório Einstein (Fig. 10).



Fig. 9: Bruno Taut – Pavilhão de vidro



Fig. 10: Erich Mendelsohn – Torre Einstein

A utopia da arquitetura futurista usava a máquina como referência de modelo estético universal, o objetivo arquitectónico era encontrar uma nova linguagem formal que, recorrendo às modernas tecnologias construtivas, representasse padrões de vida simbolizados pela funcionalidade e pelo bem-estar material. Assim, propôs a utilização de materiais modernos (o ferro, o vidro, o betão, ...), respeitando a sua pureza natural e as suas capacidades para expressar leveza e elasticidade usados na elaboração de volumes arrojados e imaginativos. Estes eram estruturados por linhas oblíquas ou elípticas que reforçavam a ideia de dinamismo e movimento¹⁵. Ao mesmo tempo, propuseram a total abolição de decoração, enquanto “acrescento” à arquitetura, numa tentativa de aproximação a uma nova estética arquitetónica, funcionalista e racional, considerada mais próxima da estética da era industrial.

Viradas para o mundo urbano e industrial, as propostas do futurismo procuravam uma preparação para o futuro, pondo a tónica na dinâmica do progresso e do crescimento dos povos e na aceleração das mutações sociais e matérias¹⁶. Os ideais arquitetónicos influenciaram o construtivismo russo e a arquitetura dos primeiros tempos da revolução socialista.

¹⁵ Caroline Tisdall, *Futurism*. New York: Oxford University, 1978

¹⁶ Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, e Manuela Cambotas. *Op. Cit.* – Pág. 890

O caráter antiesteticista e funcionalista do pensamento artístico do socialismo russo encaminhou o trabalho dos artistas e arquitetos para a intervenção social, ao serviço dos ideais revolucionários, dando ênfase aos campos de ação mais imediatos como o Cartaz publicitário (Fig. 11), o desenho industrial e a arquitetura. Neste último campo, os primeiros anos da revolução foram extremamente ricos¹⁷. Uma verdadeira campanha de renovação artística (destinada a contribuir e impulsionar a renovação social e mental), foi levada a cabo, estabelecendo que a nova função da



Fig. 11: A. M. Cassandre – Nord Express

arquitetura seria a de desenhar novos objetos da cultura material, libertando o povo da alienação do individualismo, mas tornando as ruas “uma festa de arte para todos” (Maiakovski, 1918), dando início à construção de inúmeras associações de arquitetos.

As propostas arquitetônicas construtivas raramente tiveram concretização, consideradas demasiado radicais na formulação plástica, não foram entendidas pelo povo a quem se destinavam e eram, normalmente, demasiado caras para o momento de crise que a Rússia vivia (Fig. 12).

As propostas formais e plásticas do Neoplasticismo deram origem na arquitetura e no design, um corrente inovadora, portadora de novas formulações espaciais e novas conceções formais que visaram o rigor técnico e a clareza formal, aplicando regras matemáticas e geométricas. As fachadas dos edifícios foram organizadas por superfícies planas e retilíneas, colocadas a diferentes alturas e direções, segundo linhas ortogonais, procurando o equilíbrio do jogo de tensões que exerciam umas sobre as outras¹⁸. Vidraças horizontais cobriam os grandes espaços vazios que aí existiam, destruindo a “ideia de caixa” patente na construção tradicional, fazendo comunicar o interior com o exterior (Fig. 13).

¹⁷ André Carreira e Marisa Naspolim, Meyerhold – Experimentalismo e vanguarda, Rio de Janeiro, E-papers Serviços Editoriais, Ltda 2007. Pág. 76

¹⁸ De Nieuwe Beelding in tde Architectur: Neo-Plasticism in Architecture: de Stijl Delft University Press 1983. Pag. 23 e 24

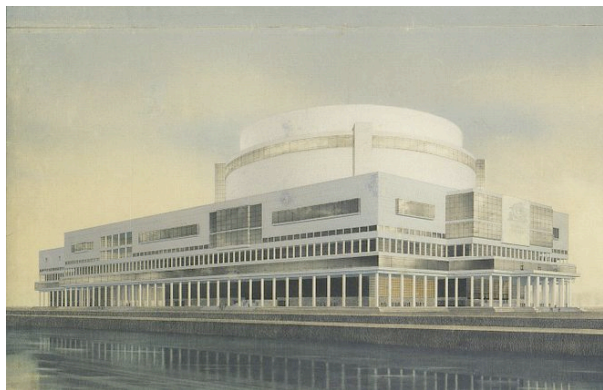


Fig. 12: Irmãos Vesnine – projeto não realizado para o Palácio dos Sovietes



Fig. 13: Jacobus Johannes Pieter Oud – Café “De Unie”

As plantas privilegiam a conceção do espaço livre, polifuncional, quase sem divisões ou utilizando divisórias deslizantes. Nenhum elemento de carácter ornamental prejudicava o jogo abstrato das formas. Esta arquitetura apresenta apenas algumas notas de cor, dadas pelos próprios materiais, ou pelo elementos lineares verticais e horizontais de cores puras como o vermelho, amarelo, azul ou preto.

O que os arquitetos do movimento De Stijl pretendiam a distribuição calculada de massas desiguais num sistema anticubista que aniquilasse os contornos cerrados dos corpos volumétricos e numa formulação plástica totalmente nova e abstrata. Em 1918, o “Manifesto De Stijl”¹⁹ defendia um novo equilíbrio entre o individual e o universal e a libertação da arte dos constrangimentos da tradição e do culto da individualidade. Preconizava uma cultura que transcendesse a subjetividade do indivíduo. Esta aspiração utópica e universal foi sucintamente resumida pelo aforismo: “O objeto da natureza é o homem, o objeto do homem é o estilo”²⁰.

Os conceitos arquitetónicos do Neoplasticismo estiverem presentes na construção de alguns complexos habitacionais da década de 20 do século XX, em várias cidades Europeias e influenciaram profundamente os arquitetos da Bauhaus (Fig. 14).



Fig. 14: Gerrit Rietveld – Casa Schroder

¹⁹ De Nieuwe Beelding in the Architectur. Op. cit. Pag. 20 e 21

²⁰ Kenneth Frampton – *Modern architecture, A Critical History*. 4a Edição. London: Thames & Hudson Ltd, 2007, p. 142.

Em 1919, na Alemanha, em Weimar, a Bauhaus (1919 – 33) – uma escola de artes que propunha a integração entre as artes aplicadas e as artes belas artes, pugnando pela renovação destes conceitos e pela valorização do Design industrial. Fundada pelo arquiteto alemão Walter Gropius – o seu primeiro diretor – a Bauhaus resultou da fusão de dois projetos similares anteriores: a escola de artes e ofícios de Weimar, a que havia pertencido Van de Velde, e a escola superior de artes aplicadas do Grão-Ducado da Saxónia²¹. Gropius tinha como objetivo a unificação das artes e aproximar a arte e a indústria através da cooperação entre artistas, artesões e indústria. O seu programa, assinado por Gropius, lançou um projeto pedagógico inovador que assentava no trabalho de equipa e na interação entre a teoria e a prática proporcionando uma grande liberdade de criação e conceção. Este programa foi executado por um grupo escolhido de professores recrutado entre mestres-artesãos, operários industriais e artistas plásticos (Wassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, László Moholy-Nagy, Lyonel Feininger e Johannes Itten), que funcionou em sistemas de cooperação e interação. Deste modo, a Bauhaus exerceu um papel de charneira na formação de novos artistas, na renovação da pesquisa plástica e na modernização do desenho industrial alemão, deixando uma importante influência nas futuras gerações de artistas e arquitetos, muito para além da segunda guerra mundial.

A Bauhaus desenvolveu as artes plásticas (sobretudo a pintura), as artes decorativas, a música e o teatro (como elementos experimentais e coadjuvantes das restantes atividades artísticas) e a arquitetura a qual, a partir de 1924 – data da mudança da sede da escola para Dessau - , exerceu o papel de “arte integradora das outras artes”. A arte e a arquitetura podiam, juntas, beneficiar-se mutuamente. O período de Dessau, entre 1924 e 1930²², foi o mais fecundo e próspero da Bauhaus. Ultrapassadas as tendências expressionistas da primeira fase, a escola orientou-se por créditos mais racionalistas e funcionais, defendendo a atualização tecnológica e a normalização de desenho industrial, visando uma intervenção direta na sociedade em colaboração com a indústria. Este foi o período de maior desenvolvimento do Design feito pela escola, cujo os objetos se impuseram pela qualidade do desenho, pela modernidade dos materiais e pela boa relação forma/função. Foi também este período de criação do departamento de arquitetura da Bauhaus (1927) que seguiu os créditos

²¹Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e a Bauhaus , Trad. Emílio Campos Lima, Lisboa editorial presença 1990 pag. 28

²²Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e a Bauhaus , Op. Cit. Pág. 30 e 31

do Walter Gropius, um dos impulsionadores do movimento moderno na arquitetura europeia. O edifício projetado por Gropius para a sede da escola, hoje considerado o mais racionalista de toda a arquitetura alemã, é exemplo disso. Gropius abandonou a Bauhaus em 1928, entregando-se a partir daí, às questões sociais da habitação urbana moderna. A instalação do nazismo na Alemanha levou-o, em 1937 para os Estados Unidos, onde desempenhou o cargo de professor de arquitetura.

A Residência de Sommerfeld (1920 – 1921) em Berlim, e o Harkness Commons (1948 – 1950), na universidade de Harvard em Cambridge, Massachusetts, são os dois edifícios de Gropius²³ que melhor ilustram a tentativa de unificação da arte e arquitetura por ele advogada. Ambos procedem à integração de obras de arte na arquitetura da mesma forma e com as mesmas limitações. A Residência de Sommerfeld (Fig. 15 e 16) concretizou o objetivo programático original da Bauhaus da unificação da arte e produção industrial e foi o primeiro exemplo construído resultante do trabalho de colaboração do gerente do seu atelier Adolf Meyer (1882 – 1929), para Adolf Sommerfeld, construtor e dono de uma serração e um dos patronos da Bauhaus. Concebida como uma casa tradicional de traves de madeira sobre uma base de pedra, tinha um interior enriquecido, por meio de extensa ornamentação, com vitrais emotivos esculpidos na madeira. O objetivo era criar uma obra de arte total, o edifício, através da síntese de todas as artes à semelhança da Catedral medieval que simbolizava a união da arte e da arquitetura.

Marcel Breuer (1902 – 1981) nessa altura aluno na Bauhaus, colaborou como desenhador de mobiliário. Joost Schmidt (1893 -1948), membro da Bauhaus, foi o responsável pelos trabalhos esculpidos na madeira na porta de entrada e na escada. Todas as formas e motivos esculpidos pelo artista ficaram enquadrados na “moldura”



Fig. 15: Walter Gropius - Residência Sommerfeld

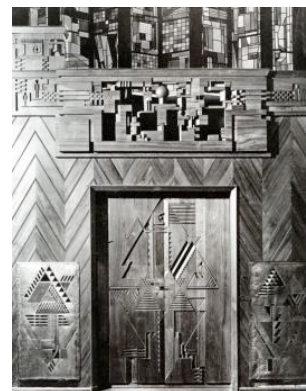


Fig. 16: Interior da Residência Sommerfeld

²³Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e a Bauhaus, Op. Cit. Pág. 66

estabelecida e desenhada pelo arquiteto, contidos num espaço definido e limitado, não constituindo assim um todo uniforme. Josef Albers desenhou os vitrais da casa com motivos geométricos semelhantes aos utilizados por Schimidt. Apesar desse diálogo, os vitrais de Albers acabaram também por sofrer nas mesmas limitações da obra de Schimidt, confinados pelas “molduras” arquitetônicas das janelas. Na Residência Sommerfeld (Fig. 15 e 16), a obra de cada artista foi delineada dentro duma tradição²⁴ que remonta ao nicho para a escultura e a moldura para a pintura, em intervenções pontuais e delimitadas previamente, acabando por não haver uma completa unificação entre arte e arquitetura.

O Harkness Commons da Universidade de Harvard, foi realizado pelo The Architects Collaborative (T. A. C.), ateliê de arquitetura de Gropius nos E. U. A. O edifício fazia parte do Graduate Center e incluía um refeitório e salas de convívio²⁵. Participaram vários artistas na decoração do edifício, estabelecendo um modelo

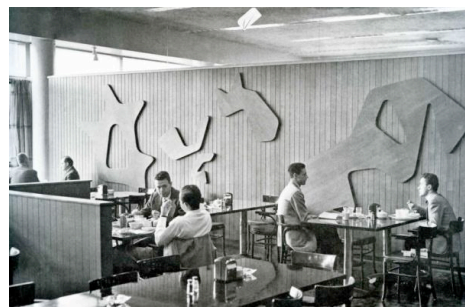


Fig. 17: Jean Arp - Constelação

para muitas das colaborações futuras nos E. U. A., em edifícios públicos. Richard Lippold (1915 -2002) fez a escultura exterior, situada próxima da entrada. Herbert Bayer (1900 – 1985), antigo aluno e mestre da Bauhaus, realizou um moral de azulejos para a parede da rampa principal e também um dos morais do refeitório, sendo os outros da autoria de Joan Miró (1893 -1983) e Jean Arp (1886 – 1966) (Fig. 17). Josef Albers contribui com o relevo mural de tijolo numa das salas. Tal como na Residência Sommerfeld as obras de arte neste projeto estão inseridas dentro das esculturas arquitetônicas tradicionais. Os morais de Bayer, Miró e Arp, colocados no refeitório estão delimitados por elementos arquitetônicos como paredes, janelas e colunas. O mural de Bayer, apesar da sua sofisticação gráfica, acaba por resultar apenas como mais uma pintura abstracta exibida numa moldura, neste caso enquadrada pelas janelas e colunas circundantes. O mural de Miró tinha como tema a tourada, foi pintado em Espanha e o artista fez poucos esforços de coordenação, não estabelecendo nenhuma ligação com as obras dos restantes artistas. Arp produziu um conjunto de relevos murais de madeira intitulado “constelação”, em painéis colocados ao longo de duas paredes, encerrando um espaço no refeitório. A obra de Arp também

²⁴Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e a Bauhaus , Op. Cit. Pág. 66

²⁵Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e a Bauhaus , Op. Cit. Pág. 93

foi concebida de forma independente, sem preocupações de vínculos com as restantes. Arp foi no entanto o único artista de que há registo, a ter dialogado com Gropius no decurso da realização da sua obra.

O conjunto das obras de arte aparece assim desligado e independente entre si, bem como do desenvolvimento e realização do projeto de arquitetura, colocadas como decoração de interiores, após a conclusão do edifício. O Harkness Commons foi um exemplo de uma combinação audaciosa de arte e arquitetura moderna nos E. U. A., sem, no entanto, traduzir uma verdadeira colaboração e unificação entre arte e arquitetura.

Na direção da Bauhaus, após a saída de Gropius, sucedeu-lhe primeiro Hannes Meyer depois Ludwig Mies Van der Rohe, no período em que a escola funcionou em Berlin. Mies Van der Rohe foi com Gropius, um dos expoentes do movimento moderno. Iniciado no atelier de Peter Behrens, Rohe produziu uma arquitetura racionalista e estruturalista assente em soluções técnicas avançadas, com base no esqueleto estrutural em aço e materiais modernos e sumptuosos (mármore e vidros); explorou novas conceções espaciais, com elevados e depurados padrões estéticos, onde sobressaia a simplicidade formal e estrutural, quer dos exteriores quer dos interiores, onde o espaço se desenvolve em continuidade. Por isso afirmava que “*em arquitetura menos é mais*”. Após o encerramento da Bauhaus pelos nazis, em 1933, Mies Van der Rohe foi também para os Estados Unidos onde foi professor²⁶.



Fig. 18: Mies van der Rohe – Pavilhão alemão, Exposição Universal de Barcelona 1929

²⁶ Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e a Bauhaus, Op. Cit. Pág. 31

“ O arquiteto ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação do seu espírito; pelas formas, afeta intensamente os nossos sentidos, provocando emoções plásticas (...) sentimos então a Beleza.”

Le Corbusier

Após 1918, um outro nome começou a destacar-se no panorama da arquitetura europeia, Le Corbusier, suíço por nascimento, cedo se radicou em Paris (1917), iniciando aí a sua atividade artística nas áreas da pintura e na gravura, impulsionando o *Purismo*. As suas obras, *Après Le Corbusier* (1918) e a revista *L'Esprit Nouveau* (1920), foram órgãos de divulgação das suas ideias revolucionárias sobre a forma pura, portadora de uma estética nova e racional. Em 1922 abriu o primeiro estúdio de arquitetura, passando a interessar-se pelos problemas do planeamento urbano resultantes do crescimento da vida moderna. Norteado pelo racionalismo funcionalista da sua época, propôs a aliança entre a arquitetura e a indústria na procura de uma construção que correspondesse de forma técnica, racional e materialista aos problemas das sociedades do seu tempo. Defendeu uma arquitetura prática, liberta de individualismo e sentimentalismo fantasistas, preocupada com a economia de meios e de gastos socialmente comprometida, ou seja, apostava em encontrar soluções viáveis para, com qualidade económica, resolver os problemas da habitação coletiva das grandes cidades²⁷. Desenvolveu estudos sobre os novos comportamentos coletivos, hábitos, necessidade e ritmos de vida; estudos de ergonomia e proporcionalidade que tomara como medida o corpo humano, para racionalização e matematização dos espaços a habitar e para a produção de bens de equipamento. O resultado dessas pesquisas encontra-se descrito nas suas obras *Para Uma Nova Arquitectura* e *O Modulor*, de 1923 e 1940, respetivamente. Nelas definiu o seu objetivo – o de encontrar normas padronizadas para desenhar e projetar habitações económicas, acessíveis à maioria das pessoas, mas onde a vida pudesse decorrer de acordo com os altos padrões de conforto, higiene, salubridade e a funcionalidade na modernidade. Por isso, Le Corbusier definiu o “mínimo vital” e otimizou meios e recursos na sua construção. Estas conceções, marcadas por uma grande racionalidade e pragmatismo,

²⁷Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier, 1887-1965: lirismo da arquitectura da era da Máquina*, Koln: Taschen, 2005

levaram-no a definir as habitações como “*máquinas para viver*”²⁸. Le Corbusier pôs as suas ideias em prática pela primeira vez na construção da casa Dom-ino, de 1914 e consubstanciaram-se em *Os cinco pontos da nova arquitectura* datado de 1926²⁹.

Definiu uma construção apoiada em pilotis, colocados livremente em relação à planta que serviram para sustentar e isolar o edifício das humidades; com tectos planos aproveitados para terraços e jardins de cobertura; plantas de andar totalmente livres; fachadas de composição livre; e janelas colocadas em longas faixas horizontais.



Fig. 19: Le Corbusier – Villa Savoye



Fig. 20: Le Corbusier – Unidade de habitação de Marselha

Entre as obras de Le Corbusier conta-se: moradias unifamiliares, como a Villa Savoye, em Poissy, 1929 (Fig. 19); prédios de habitação social como a celebre Unidade de habitação de Marselha³⁰ (Fig. 20); Blocos de alojamento como os do Quartirs Modernes de Frugès em Bordeaux-pressart 1925; e pavilhões para exposição como o do Espírito Novo (Fig. 21), realizado para a exposição de Paris em 1925, onde desenvolveu umas das suas tipologias mais queridas, a do Imóvel-villa.



Fig. 21: Le Corbusier – Pavilhão do Espírito Novo

Após a segunda grande guerra mundial, Le Corbusier deslocou a sua atenção para construções arquitetónicas mais expressivas, usando o betão em superfícies

²⁸George H. Marcus, *Le Corbusier: inside the machine for living*, Crown publishing Group, 2000

²⁹Jean-Louis Cohen, *Op. Cit.* Pág. 8

³⁰Jean-Louis Cohen, *Op. Cit.* Pág. 57

exteriores de aparência inacabada ou de aspeto grosseiro, antecipando o brutalismo. Neste período destaca-se o igreja na Nossa Senhora do Alto, em Ronchamp, França³¹.

Le Corbusier deixou os ainda interessantes projetos urbanísticos de espírito funcionalista, cujos princípios teorizou em *A Cidade Radiosa* (1930). Dentro deste espírito as cidades eram planeadas segundo uma planimetria ortogonal, onde as vias principais se cruzavam diagonalmente e possuíam diferenciação espacial entre as zonas de trabalho de residência e de lazer. Os edifícios eram divididos em três tipologias: *arranha-céus* cruciformes ao centro prédios de seis andares com perímetro dentado nas zonas intermedias e imóveis-villa rodeados de jardins nas zonas periféricas.

As conceções de Le Corbusier, de Gropius e de Mies Van Der Rohe foram divulgadas e expandidas pelos CIAM, que a partir de 1928 se realizaram em várias cidades europeias. Estes congressos contribuíram para organizar as ideias do movimento moderno da arquitetura.

A partir dos anos 30 do séc. XX, começou a esboçar-se uma primeira reação ao funcionalismo racionalista da arquitetura europeia e ao seu formalismo implícito como consequência e resposta a uma evolução demasiado tecnológica, a arte e a arquitetura procuraram novas vias mais humanas e sensíveis que evidenciassem preocupações com o ambiente circundante e respeitassem as tradições locais ao nível do uso de matérias e das técnicas construtivas. Assim, o contexto regional e a sensibilidade para os problemas ambientais ao nível estético e ecológico, assumiram para o organicismo aspectos decisivos na construção e no urbanismo³².

É neste contexto que podemos inserir o trabalho do arquiteto Frank Lloyd Wright (1868–1959) que iniciou a sua catividade em 1890, junto da “*escola de Chicago*”. Contrariamente aos arquitetos da sua geração F. L. Wright desenvolveu – desde a sua fase das casas da pradaria (1893–1916) – uma arquitetura organicista onde as divisões da planta não resultavam da “divisão distributiva do volume”, mas eram determinadas de uma forma autónoma, integrando-se umas nas outras como num sistema vivo coerente. Rejeitando os historicismos do seu tempo, influenciado também pelas conceções construtivas japonesas, F. L. Wright associou a estas ideias a recusa do maquinismo tecnológico, enquanto estandardização; o apego ao individualismo, característica que ele valorizava como símbolo do povo americano; a

³¹Jean-Louis Cohen, Op. Cit. Pág. 65

³²Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, e Manuela Cambotas. Op. Cit. – Pág. 902

relação íntima entre artesanato e indústria e utilização dos materiais tradicionais em cada região; bem como concepções espaciais estéticas baseadas na pureza das linhas horizontais, no equilíbrio das massas e volumes construídos e na perfeita integração do edifício no meio envolvente, algo que sempre respeitou como elemento estético. É exemplo desta concepção a Casa da Cascata (Fig.22), 1936, Pensilvânia.



Fig. 22: Frank Lloyd Wright – Casa da Cascata



Fig. 23: Frank Lloyd Wright – Museu Guggenheim

Após 1930, trabalhou principalmente com betão, explorando a grande variedade de fórmulas assentes sempre em critérios geométricos, como por exemplo o Museu Guggenheim de Nova York (Fig. 23), de 1959, concebido a partir de uma rampa em espiral que liga os diversos pisos. De certa forma ligada a esta concepção organicista e mais sensitiva da arquitetura está a obra do arquiteto finlandês Alvar Aalto (1898 – 1976) que procurou, também, uma arquitetura integrada no ambiente e respeita-se ao mesmo tempo, as necessidades psicológicas do Homem. Entre as suas obras encontra-se o projeto para o Sanatório de Paimio (Fig. 24) e o Centro Municipal de Saynatsalo (Fig. 25) de 1929. As ideias de Aalto, dominaram toda a escola nórdica de arquitetura que na década de 50 exerceu importante influência noutros países da Europa³³.



Fig. 24: Alvar Aalto - Sanatório de Paimio



Fig. 25: Alvar Aalto - Centro Municipal de Saynatsalo

³³Frank Lloyd Wright, Autobiografia 1867-[1943] Trad. José Avendano, Madrid: El Croquis 1998.

“A escultura e a arquitetura podem acariciar-se quando o êxito inscrito nas suas formas provoca o avanço da mão”

Le Corbusier

A influência dos movimentos artísticos de vanguarda no séc. XX fez-se sentir sobre um conjunto de arquitetos contemporâneos como Frank Gehry (1929), Zaha Hadid (1950), Rem Koolhaas (1944), Peter Eisenman (1932), Daniel Libeskin (1946), Bernard Tschumi (1944) e o atelier Coop Haimmelblau³⁴. As formas arquitetônicas fragmentadas e sobrepostas dos projetos desconstrutivistas destes arquitetos devem muito ao cubismo, construtivismo russo e expressionismo alemão. Exemplos concretos dessa influência são: o Museu Guggenheim de Bilbao (1991 – 97), Espanha de Frank Ghery e o Museu Judaico de Berlim (1989 – 96) Alemanha, da autoria de Daniel Libeskind, autênticas esculturas expressionista. Também as pinturas de Zaha Hadid³⁵ que funcionam como “laboratório” para pesquisa e ferramenta para o desenvolvimento do projeto de arquitetura, foram inicialmente influenciadas pela obra dos artistas construtivistas Russos.



Fig. 26: Frank Ghery - Museu Guggenheim

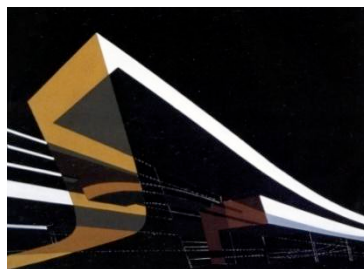


Fig. 27: Zaha Hadid - pintura do projecto "Landscape Formation One"



Fig. 28: Zaha Hadid - Edifício "Landscape Formation One"

³⁴Architecture in Transition: between deconstruction and new modernism, Editado Peter Noever, MAK – Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, Prestel Munich 1991. Pág 7

³⁵Architecture in Transition Op. Cit. Pág 47

Capítulo I

1.2 Diálogo entre artistas e arquitetos

“A necessidade de uma expressão monumental na arte e na arquitectura existiu e foi resolvida sempre em todas as civilizações. A nossa não pode ser uma excepção.”

Sigfreid Giedion

Para melhor poder falar sobre o tema, escolhi um conjunto determinado de autores que, de certo modo, vão de encontro à minha visão pessoal do "ato de construir". É como resultado da interação entre diferentes perspectivas disciplinares que continuamente recreei a minha própria visão da Arquitectura. O mesmo se pode dizer da arte, para a definir, “seria preciso definir Vida; o mesmo é dizer que é impossível definir Arte. Todos os esforços neste sentido têm conduzido, invariavelmente, a resultados nulos”.³⁶

Poder-se-á dizer que as influências da arte na arquitetura e vice-versa também não é um tema novo. Música, pintura, escultura, artes plásticas ou híper-artes como publicidade e design, são exemplos de algumas das artes que poderão estar sempre em relação com a arquitetura. Mas levanta-se a questão sobre a qual me interessa refletir: Quais os elos de ligação mais arraigados entre estes polos, muito embora limitando-a aos campos da arquitetura, escultura e pintura? “A arquitectura caminha-se (...) essa ilusão inteiramente gráfica organizada em torno de um ponto central abstracto que se pretenderia homem, um homem quimérico, dotado de um olho de mosca e cuja visão seria simultaneamente circular. Este homem não existe, e foi graças a essa confusão que o período clássico encetou o naufrágio da arquitectura.”³⁷

No âmbito do estudo que se propõe, a diversidade de visões – Vitruvius, Wolfflin, Mumford, entre outros – é manifestamente indispensável por variadíssimas razões. Os problemas clássicos são os de composição, na batalha entre o grego e o gótico, entre o gosto clássico, “expressão de uma ideia impessoal e universal”, e o gosto romântico.

³⁶ Josep Maria Montaner. *A modernidade superada : arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona : Gustavo Gili, 2001. Pag.35

³⁷ Le Corbusier. *Conversa com estudantes de arquitectura*. Lisboa : Cotovia, 2003. Pag.51

A partir do início do século XX, a arquitetura foi diretamente influenciada pelos movimentos artísticos de vanguarda que preconizavam a união entre arte e arquitetura como podemos ver anteriormente, e desde então que a relação da arquitetura com o restante campo artístico vem sofrendo alterações. Não é possível entender-se a evolução da arquitetura sem levar em conta as suas contínuas relações com a arte³⁸ como, de resto, defende Josep Maria Montaner.

Quando um artista cria uma obra de arte, não tem qualquer tipo de finalidade a não ser o choque ou o próprio ato de criação, que depois de realizada acaba por ser um fruto que caiu. A criação da obra de arte é um ato vital. Ora a vida não tem outra finalidade a não ser o próprio ato de viver: a vida é, por sua própria natureza construtiva, mas a finalidade da construção reduz-se ao próprio ato construtivo, cresce e termina nele.³⁹ Tendo em conta toda a complexidade da arquitetura, exige a intervenção e colaboração entre várias áreas disciplinares específicas, faz sentido o estudo da colaboração entre artistas e arquitetos, daí advindo uma maior interação entre a arquitetura e o social, a nível estético, sensorial e emocional, contribuindo para o bem-estar e melhoria da qualidade de vida das populações. A construção só faz sentido se resolvida ao nível da necessidade, e a utilidade se proporcionar conforto assim como a beleza der prazer.⁴⁰

O verdadeiro núcleo de qualquer tarefa na arquitetura encontra-se, a meu entender, no ato de construir. É aqui que todos os materiais são reunidos para que a arquitetura imaginária passe a fazer parte do mundo real. Como sabemos, na música de Johann Sebastian Bach o mais impressionante é a sua arquitetura, nascida de um modo claro e transparente onde é possível seguir os elementos melódicos. Estes estão de tal forma harmónicos e rítmicos, que mesmo na sua particularidade na composição encontram o seu sentido. Deste modo, o trabalho do arquiteto não deixa de ser, em certo sentido e para Alberti, comparável à de um músico, pois compõe, com *concinidade* e a diversas vozes com *varietas* (variedade) a obra. *Concinnitas* (bem proporcionado, harmonioso, apropriado), a transposição das harmonias musicais para a arte edificatória, como está presente no tratado de Alberti⁴¹ ao desenvolver sistemas proporcionais que se baseiam em analogias musicais, e cuja problemática pode ser resumida a estabelecer relações harmónicas entre duas dimensões ou, dadas duas

³⁸ Josep Maria Montaner. *Op. cit. Pag.151*

³⁹ Josep Maria Montaner. *Op. cit. Pag.79*

⁴⁰ Leon Battista Alberti. *Da Arte Edificatória*. Fundação Calouste Gulbenkian. Livro I. Pag.24

⁴¹ Leon Battista Alberti. *Op. cit. Livro I. Cap. 5*

medidas, estimar uma terceira, consonante e harmónica com as anteriores.

O mistério é um dos pontos fundamentais que tem de estar presente numa obra. O desconhecido é aquilo que pode vir a ser conhecido, sem ser necessária a intervenção da emoção. Pelo contrário, o mistério é o desconhecido com uma carga emotiva particular, não pode ser definido, apenas pode ser sentido. Podemos dizer que o mistério é algo que para além do desconhecido tem qualquer coisa de singular, de estranho, de inquietante. Fascina, mas ao mesmo tempo perturba. Ou seja, numa obra de arquitetura é essencial que este tipo de emoções estejam presentes, para nos levar a percorrer e sentir os espaços.⁴²

Verdade, movimento, força, vitalidade, sentido dos limites, harmonia, graça, repouso, escala, balanço, proporção, luz e sombra, cheios e vazios, simetria, ritmo, massa, volume, ênfase, carácter, contraste, personalidade, analogia – são atributos que a arquitetura deve possuir. Sem menosprezar, o mundo dos sons, que também inclui a melodia, harmonia e ritmo, à semelhança do que sucede na arquitetura. Se a composição de uma obra se basear em desarmonia e fragmentação, em ritmos partidos, ainda assim, a obra poderá transmitir mensagens. A arquitetura tem o seu espaço de existência, configurada numa ligação física especial com a vida. É nesse lugar, do mundo concreto que a arquitetura adquire forma, que ganha expressividade. Desenhar tem de ser visto/ sentido como respirar.

Peter Zumthor dizia: “(...) desenvolvo os meus desenhos na perspectiva desse ponto delicado da plasticidade, em que o ambiente base intencionado se torna tangível, sem se perder com insignificância.”⁴³ Procurando adotar as qualidades do objeto procurado, à semelhança do esboço de um escultor para a sua escultura, não apenas uma ideia mas sim parte integrante do trabalho de criação em si, que encontra a sua finalidade no objeto construído.

Os edificios acabam por ser configurações artificiais. Sendo pormenores que se ligam entre si e sendo a qualidade destas ligações que determinará a qualidade do objeto final. Por exemplo, as peças de aço das instalações públicas do artista Richard Serra, parecem tão homogéneas e integrais mas trabalhando muitas vezes com colocações soltas no espaço, para formar das partes o todo. Em comparação com a arquitetura, neste tipo de trabalhos não existe perturbações causadas por pequenas peças de adorno que nada tem a ver com a mensagem da obra. Cada contato, ligação

⁴² Josep Maria Montaner. *Op. cit. Pag.139*

⁴³ Peter Zumthor. *Pensar a Arquitetura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2005. Pág. 13

ou união esta lá. Na construção da arquitetura, temos de proporcionar ao edifício uma presença semelhante. Óscar Niemeyer, em *Arquitectura ou arquitectura*, defende que a arquitetura pode variar entre soluções compactas e geográficas, soluções simples e elementares, beleza que nos traz emoção. Também Zumthor lembra “Para cada lugar do objecto, os pormenores devem refletir a ideia base do esboço: homogeneidade ou separação, tensão ou leveza, fricção solidez, fragilidade...”⁴⁴

A presença da obra no lugar tem de ser vista com a mesma qualidade das ligações. Esta deverá, provocar sempre algo misterioso a quem por ela passar. Terá de ser sempre quase impossível imaginar o local onde ela está, sem ela. Uma boa obra será de tal modo ancorada ao chão que funcionará como parte integrante do seu espaço envolvente. Assim, as coisas quotidianas, encontram uma força especial, tal como acontece nos quadros de Edward Hopper. Apenas é preciso olhar o tempo suficiente para a ver.

Os edifícios assumem a capacidade de atrair de diversas formas a emoção e o raciocínio, a pouco e pouco, tendo uma responsabilidade de dar vida ao espaço. Nesta ordem de ideias afirma Álvaro Siza que “O projecto de uma casa é quase igual ao de qualquer outra: paredes, janelas, portas, telhado. E contudo é único. Cada elemento se vai transformando, ao relacionar-se. Em certos momentos, o projecto ganha vida própria. Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros. (...) O projecto está para o arquitecto como o personagem de um romance está para o autor: ultrapassa-o constantemente.”⁴⁵ No entanto este deverá sempre respeitar o passado, pois é nele que está o nosso sentimento e compreensão enraizado, a tradição é um desafio à inovação.

Em pequenos, associamos a poesia a uma nuvem de metáforas e alusões mais ou menos difusas que, de certo modo se podia gostar mas que são dificilmente relacionáveis. As qualidades estéticas estão sempre presentes numa obra quando as suas formas diversas e conteúdos se fundem num ambiente que nos consegue tocar.

“ Afonso da Maia sentara-se nesse instante à mesa do almoço, posta ao pé do fogão: ao centro, um ramo esfolhava-se num vaso do Japão, à chama forte da lenha: e junto ao talher de Pedro estava o número da “Grinalda”, jornal de versos que ele costumava receber (...)”

⁴⁴ Peter Zumthor. *op. cit.* Pag. 14

⁴⁵ Álvaro Siza. 01 textos por Álvaro Siza. Porto, Civilização Editora. Pág. 25

São memórias deste tipo que contêm as vivências de arquitetura mais profundas, e nelas sentimos o cheiro dos materiais, o barulho das coisas, o estalar da madeira, o bater das portas, o reflexo nos vidros... Tudo isto são memórias que nos fazem sentir a arquitetura desde dentro da sua criação, como se nós mesmos fossemos esse *devir*⁴⁶ constante.

Quando desenhamos, tornamo-nos inescapáveis a esta sucessão de memórias. Encontro-me frequentemente imerso no meio de coisas esquecidas e pergunto-me qual foi o significado daquilo que havia sido criado, e como posso eu representar no papel esta atmosfera rica e saturada de presença natural das coisas onde tudo está no seu lugar e na forma certa. Para que a arquitetura nos toque, será sempre necessário sensibilizarmos de forma apurada em todos os aspetos. Alberti ao descrever os princípios que se aplicam às partes que compõem a arquitetura, se bem que não cite explicitamente Vitruvius, ainda se refere implicitamente às dimensões a que a arquitetura deve satisfazer de *necessitas*, da *commoditas* e da *voluptas* (da necessidade, da comodidade e do prazer) ao estabelecer “(...) que cada uma dessas partes seja adequada ao definido a que se destina e, acima de tudo, seja total a sua sanidade; que para sua firmeza e duração, não tenha defeito, seja sólida e quase eterna; que, para ser bela e agradável, tenha elegância, harmonia e embelezamento em todos os pormenores”.⁴⁷ Isto indica que, para Alberti, a construção só faz sentido se resolvida ao nível da necessidade, a utilidade se proporcionar comodidade e a beleza se der prazer.

Tendo em conta todos estes aspetos referidos, sugiro – ao contrário de Vitruvius – que foram os edifícios, concebidos por arquitetos, que desempenharam esta função agregadora da comunidade: “se consideramos a utilidade e a necessidade de uma cobertura e de uma parede para reunir e manter em grupo os seres humanos, ficaremos convencidos de que foram certamente estes os factores mais importantes. Mas não foi apenas por esse motivo que devemos ao arquitecto que nos tenha proporcionado os refúgios seguros que procurávamos contra o ardor do sol, o mau tempo e a neve, embora esse seja um benefício, de modo nenhum o mais pequeno, mas sobretudo porque, a nível privado e publico, encontrou coisas, sem duvida

⁴⁶ Conceito filosófico que significa as mudanças pelas quais passam as coisas.

⁴⁷ Leon Battista Alberti. *Op. cit.* Livro I, Cap. 2

alguma mais úteis e de maior aplicação, em muitas ocasiões, ao bem-estar da existência”.⁴⁸ Posto isto, posso que a diversidade dos edifícios deve-se à diversidade dos humanos e a arquitetura deve-se à possibilidade da vida em sociedade.

Assim, aos poucos e poucos, fomos atingindo o sentido da beleza na arquitetura, pela cooperação de uma sociedade, entre a arquitetura e outras artes que vieram a ensinar outros modos de nos sensibilizar, podendo estas estar em cooperação desde o início do projeto, tornando os espaços muito mais agradáveis. Cícero quando criou as estátuas de Zeus e de Atena: “não tinha diante dos seus olhos um ser humano que pudesse imitar, mas na sua própria mente, onde residia uma imagem extraordinária de beleza, na qual fixava a atenção e dirigia a sua arte e a sua mão para a sua imitação”⁴⁹

“Esboços, que apontam expressamente para uma realidade que ainda esta no futuro, são importantes no meu trabalho. É por isso que desenvolvo os meus desenhos na perspectiva desse ponto delicado da plasticidade, em que o ambiente base intencionado se torna tangível, sem se perder com insignificâncias.”

Peter Zumthor

Nos últimos quinze anos tem-se verificado cada vez mais exemplos de colaborações entre artistas e arquitetos, tendo-se alterado também a forma de encarar a integração da arte na arquitetura. Obras essas que mostram ser mais próximas da complexidade da sociedade, fruto desta interação. Em vez do artista ser chamado a preencher um espaço vazio do edifício com uma obra de arte, são cada vez mais os exemplos duma colaboração próxima, abrangendo questões conceituais, espaciais e estéticas, desde a fase inicial do projeto de arquitetura.

De entre variadíssimos casos, dois exemplos, a meu ver, bastante ilustrativos deste tipo de processo são o caso dos Escritórios Chiat/Day, Califórnia e o caso do Museu de Arte de Chichu, Japão.

⁴⁸ Leon Battista Alberti. *Op. cit.* Livro I, pag.36

⁴⁹ Leon Battista Alberti. *Op. cit.* Livro I, pag.36

Museu de Arte de Chichu, Japão

Sobre o Museu de Arte de Chichu, lembro Tadao Ando quando diz: "Eu tenho uma inclinação quase inconsciente para espaços subterrâneos. Seja qual for a natureza do local, tento criar arquitetura, que nunca se impõe mais do que seu meio ambiente".

A palavra Chichu significa “no meio da terra”, estar no coração do território, criando uma associação com a terra, em vez de apenas uma posição abaixo dela.

Assim Tadao Ando cria o Museu de Arte de Chichu (2000 – 2004) na ilha de Naoshima, Japão, escavado na terra. Este complexo lembra os seus anos 80, cuja sensibilidade e espiritualidade estão expostas na Capela da Luz, em Ibaraki, ou a Igreja de Água Hokkaido. Obras que lhe deram fama mundial. A obra fica situada no topo de uma colina a 600 metros da Benesse Museum. Esta obra não passa apenas pelo conceito de semienterrar o edifício mas sim ter em consideração a paisagem. O edifício encontra-se inteiramente no subsolo a fim de preservar a bela paisagem (Fig. 28).



Fig. 28: Vista aérea do Museu de Arte de Chichu

A estrutura geral consiste numa ala em galeria e na ala da entrada. Cada uma das quais inclui no seu centro uma abertura triangular ou quadrada, e uma via de acesso sala exterior que une as alas. Figuras geométricas inspiradas pelos espaços externos "underground" são os únicos elementos que comandam a estrutura no chão. Os perfis destas lacunas surgem diretamente de debaixo da terra.

Uma das características deste museu é a sua utilização de materiais, combinados com o betão (típico do arquiteto Tadao Ando) com materiais mais tradicionais alusivos à terra. Paredes de betão são combinadas com paredes de argila, utilizando a mão de obra por artesãos locais. Embora essas paredes tenham um papel estrutural, elas são um elo entre a tradição e a terra.

A entrada para o edifício não é axial, mas indireta. Depois de passar por um jardim pitoresco que evoca aquele em que Monet encontrou inspiração para as suas obras, e depois ir para uma longa passagem de controlo pós-entrada, o visitante encontra um túnel surpresa que penetra no coração do morro (Fig. 29).

O túnel leva-nos a uma galeria, próxima de um pátio quadrado. O visitante é forçado a subir as escadas que cercam o pátio, a fim de ter uma perceção evolutiva do mesmo. Este espaço minimalista é uma área de contato com o céu, a luz e a brisa. Ao entrar no museu, uma nova passagem leva ao conjunto principal espaço aberto: uma praça triangular. O espaço não poderia ser mais simples, evocando o sabor de Zen arquitetura minimalista: três paredes de betão em torno de um jardim de rocha. Essa simplicidade consegue transmitir um sentido de espiritualidade para lidar notavelmente como luz como um elemento lúdico na arquitetura. As paredes triangulares mantêm a circulação principal que ligam as galerias do museu: uma escada externa e uma rampa interna. Uma ranhura longa e estreita, acompanha a inclinação da rampa permitindo a entrada de um feixe de luz (Fig. 30), enquanto um efeito de leveza, uma vez que o arquiteto, livremente, eliminando o apoio no canto. O drama é acentuado por a parede externa ter também um declive.

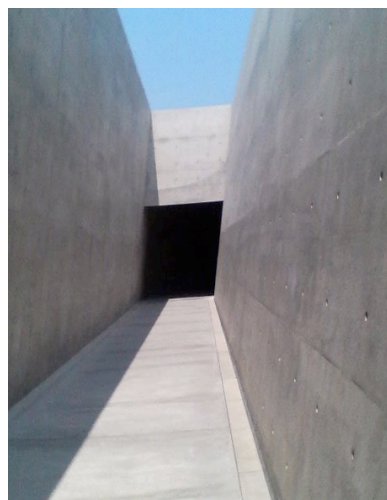


Fig. 29: Corredor da entrada



Fig. 30: Feixe de luz

Neste museu estão em exposição permanente as obras de três artistas, Walter de Maria (1935), James Turrell (1943) e o impressionista francês Claude Monet (1840 – 1926), em espaços subterrâneos, dedicados a cada um dos artistas, ligados a pátios

abertos. Ao contrário dos outros museus, onde a arquitetura é feita primeiro e as obras de arte mais tarde acomodadas nos espaços, Tadao Ando optou por uma colaboração com James Turrell e Walter De Maria na concepção dos espaços para as suas obras, tendo em vista a unificação da arte e da arquitetura podendo os espaços adaptarem-se às obras, existindo assim uma forte ligação entre ambas, conseguindo uma maior atenção para a obra exposta. A arquitetura de formas geométricas puras consegue uma unidade com a arte criando um “templo” para as obras expostas.

O primeiro espaço exhibe cinco pinturas de Claude Monet. Mais do que qualquer outro pintor impressionista, Claude Monet estava fascinado pelo efeito que a luz tinha sobre os temas de suas pinturas. A série da catedral de Rouen, 30 pinturas que descrevem a fachada da catedral famosa francês. Ela retrata o edifício em diferentes condições de luz. Monet iria trabalhar em várias pinturas, ao mesmo tempo, mas apenas por alguns minutos a cada dia numa tentativa de capturar a singularidade de luz num momento desaparecendo. O espaço de Monet em Chichu é o cenário perfeito para a natureza única e trabalhada de lírios de água, uma vez que mostra as pinturas envoltas pela luz natural do museu (Fig. 31)



Fig. 31- Sala Monet



Fig. 32: Sala Walter De Maria

O próximo espaço de Chichu continua com o tema, mas usa a arte tridimensional para experimentar e levar luz. O salão encheu-se com as obras do artista conceitual e minimalista americano Walter De Maria, mais conhecido por suas instalações. A instalação de De Maria consiste numa esfera central, granito polido de 2,2 metros de diâmetro, combinado com 27 esculturas geométricas douradas estrategicamente posicionadas ao redor da sala. A luz natural que entra na sala através

de várias aberturas no teto cria efeitos de iluminação espetaculares que variam ao longo do dia (Fig. 32).

Museu de Arte Chichu hospeda três instalações diferentes que marcam as fases distintas da pesquisa artística de Turrell. Quando os visitantes entram Afrum - Pale Blue (1968) vêem uma forma azul, que começa a aparecer fora do ar fino, criando a impressão de ter massa e peso, enquanto na verdade é pura luz. Campo Aberto (2000) é apresentado ao espectador com dois quartos comunicantes, um dos quais - por meio do uso de peritos da luz e da perspectiva - que parece ser uma lona



Fig. 33: Sala Turrell

sólida. Somente após uma inspeção mais próxima faz a ilusão de se revelar. Céu aberto (2004) pertence à série Skyspace, no qual, através de uma abertura no teto (Fig. 33), o próprio céu torna-se parte integrante da instalação. O museu organiza visitas noturnas especiais para aqueles que querem experimentar o espectro completo de instalações de Turrell.

Escritórios Chiat/Day, Califórnia;

A Chiat / Day Building(1989 – 1991), também conhecido como o Edifício Binóculos, atualmente é um edifício de escritórios comerciais, mas inicialmente funcionava como sede da agência de publicidade Chiat/Day sendo este um edifício fascinante onde vemos a mistura de três mestres arquitetônicos diferentes.

Frank Gehry mudou a imagem de uma disciplina muito conservadora. Ele mistura o livre-arbítrio da arte, com algo muito concreto e intransigente como a física. Ele quase que deixa de ser apenas um arquiteto e transforma-se num arquiteto-artista. Um artista arrisca-se a fazer algo novo e é nesse ponto que Gehry arriscou. Atualmente, um dos maiores arquitetos contemporâneos, destaca-se pela sua peculiaridade, simples de se reconhecer, com a sua própria maneira de fazer as coisas, perversa e original. Localizado em Venice, Califórnia, E.U.A, Frank Gehry projetou os escritórios de Chiat / Day com a colaboração dos escultores Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen conhecidos pelas suas esculturas de Pop Art. Esta colaboração permitiu que o edifício tivesse um caráter pessoal e não um estilo. Com o trabalho de cooperação de uma equipa de artistas esta obra tornou-se quase como um ícone da cidade.

O exterior do edifício Chiat / Day apresenta três componentes visuais: uma estrutura branca para o norte – Navio – , a estrutura da floresta em abstrato para o sul; e a escultura binóculos enormes no meio de ambas que funciona como entrada. A estrutura é conhecida pelos seus três diferentes fases arquitetônicas. Claro, a principal característica é a escultura binocular integrada na parte central da fachada, serve de entrada para a garagem e como entrada pedonal entre as lentes dos binóculos. Estes foram concebidos não por Gehry, mas pela dupla de escultores Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen, realizando assim um volume escultórico monumental que tornou este edifício uma atratividade.



Fig. 34: Vista exterior

Capítulo I

1.3. Apresentação das obras – análise visual;

A segunda parte deste trabalho centra-se na análise visual comparativa entre algumas obras, onde se poderá apreciar como os diferentes/diversos tipos de arte podem ser trabalhados ao mesmo tempo e não como um acrescento final, pois, no final, todos têm o mesmo critério e se enlaçam perfeitamente entre si.

Como pudemos ver anteriormente, este não é um tema novo, bem pelo contrário, nunca será demasiado falar e abrir uma discussão em torno do mesmo. E para que essa discussão se torne mais completa, optei por apresentar um tipo de metodologia que facilitará algumas comparações. Para isso escolhi uma série de 54 obras, 18 de cada área – arquitetura, pintura e escultura – possibilitando a criação de três tipos de comparações. As obras foram escolhidas a partir de um leque de autores estudados na parte histórica e outros dos quais que me acompanharam durante a vida de estudante.

Os três quadros apresentam um critério de comparação diferente entre eles: forma, cor e escala. Estes foram escolhidos por serem comuns às três áreas. Deste modo, a escultura e pintura podem formar uma arte só, em cooperação com a arquitetura.

Para os quadros, escolhi várias obras que, de certo modo, vão de encontro à minha visão do “Construir”. A interação das visões entre artes reflete a minha própria perspectiva. Para construir precisamos de ser sensíveis, para lá do espaço físico. Por ser a arquitetura algo tão essencial na sociedade, quase como construtora da mesma, achei por bem ter alguns aspetos em conta e, assim, construir os quadros de modo a que possamos ver como ambos os diferentes tipos de arte podem ser feitos ao mesmo tempo e não como um acrescento final.

Em seguida apresento um quadro com as obras usadas numa fase posterior. Para tal, a apresentação será exposta em forma de quadro, aleatoriamente, apenas dividida por tipo de arte (em colunas). Estas 54 obras abrangem vários tipos de artistas de diferentes épocas o que torna o estudo mais interessante por se poder estabelecer comparações com épocas tão distantes.

Nas obras de arquitetura optei por selecionar artistas como Bruno Taut, Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, pois tiveram um papel essencial de charneira devido à sua forte atitude nos seus projetos. Os mesmos tiveram uma presença muito importante na sua época, tornando-os arquitetos de grande valor referencial. Acrescentei ainda Siza Vieira, Frank Ghery, Óscar Niemeyer, Camilo

Rebelo, Tadao Aando – entre outros nomes de igual importância – por serem arquitetos que tiveram sempre presentes na minha vida de estudante, tornando-se peças fulcrais para este estudo.

O mesmo aconteceu na eleição das obras de pintura. O uso de pintores como Piet Mondrian, Le Corbusier, Salvador Dali, Monet, parte de uma eleição à importância e relevância na história da arte, podendo assim contribuir para o estudo com obras de grande valor icónico e tornando possível uma comparação mais refinada.

Na escultura estão presentes artistas como, Robert Smithson, Anish Kapoor, Alberto Carneiro, Louise Bourgeois, Joana Vasconcelos, Alexandre Farto (Vhils), entre outros quer anteriores quer mais recentes, acabando por estar mais familiarizado como estudante. Alguns destes tem um interesse mais particular para o estudo pois com as suas obras de grandes dimensões, acabam quase por fazer novos espaços onde estas são expostas, por exemplo no caso de Richard Serra com a suas paredes de aço de grandes dimensões.

Ver anexo 1.

Capítulo II

Metodologia da análise comparativa

2.2. A Forma

A palavra forma pode ser empregue em diversas situações. Num uso mais comum serve para demonstrar que é uma figura externa de um material sólido, podendo classificar os diferentes objetos em quadrados, esferas, círculos, entre outros. Neste sentido, a classificação refere-se às formas geométricas ou básicas, no entanto, podemos alargar o campo a formas orgânicas e naturais ou ainda às artificiais referenciando onde o Homem realiza as suas criações artísticas.

Neste quadro podemos estabelecer uma ligação entre as obras escolhidas inicialmente, a nível da forma. Em diferentes aspetos de comparação, foi estabelecida uma ligação entre três artes – arquitetura, escultura, pintura – que permitiu serem agrupadas e posteriormente ser-lhes dado uma palavra que caracterizará a linha.

Comparando, podemos ver que mesmo sendo obras de diferentes artes, conseguem estar plenamente ligadas apesar dos diferentes pontos em comum que se interligam acabando por unificar as artes.

Ver anexo 2;

Organicidade

A organicidade compreende a natureza e o universo como organismos vivos e é essencial para a existência de relações orgânicas entre diversos elementos. Na arquitetura, um dos arquitetos que mais se define pela organicidade é F. L. Wright, com a composição do espaço interior, a importância das paredes e das superfícies planas, o papel da matéria bruta natural, a recusa de qualquer tipologia em benefício de uma grande diversidade e enraizamento na paisagem.

No entanto não é o único. Mais nos extremos da organicidade, temos o Frank Gehry, que se destaca da tradição do passado, inspirando-se no conceito de organicidade aplicado através da sua concepção do plano orgânico. O mesmo podemos ver na escultura de Auguste Rodin, *O beijo*: este representa o organicismo através da posição natural dos corpos. Matisse, em 1910, representa num quadro a óleo, sendo o tema a dança numa representação de cinco humanos numa dança de grupo com formas naturais e sinuosas.

Reflexo

Charles Darwin testou num jardim zoológico a reação de diversos animais perante a presença de um espelho, relatando que a reação destes foi como se tivessem a ter um encontro com outro animal.⁵⁰ O mesmo não se pode dizer do homem. Este, perante o espelho, tem a capacidade de se reconhecer. No entanto, ao ver-se ao espelho, leva-o a refletir sobre o seu próprio ser, como o pintor Marcos Duprat tenta mostrar em 1999 no quadro *Reflexo*, onde um humano se reconhece no espelhar da água, fazendo fletir-se sobre ele mesmo.

Anish Kapoor, em 2006, consegue o mesmo efeito com o *Cloud Gate*, reproduzindo o reflexo da cidade numa escultura urbana.

Segundo M. Foucault, “o espelho é, acima de tudo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar”. Tadao Ando no Modern Art Museum of Fort Worth usa o reflexo nesse mesmo objetivo. Desta vez, não para a reflexão pessoal mas sim para que este permita dar mais altura ao edifício, criando um lugar não lugar.

⁵⁰ https://pt.wikipedia.org/wiki/Teste_do_espelho

Sensualidade

As linhas fluídas e a leveza estrutural, conjugadas com um relacionamento aberto com o ambiente, atribui às obras um carisma sensual. A sensualidade é assim uma qualidade que estimula uma atração ou uma reação emocional provocada pelas linhas curvas livres e sinuosas.

Normalmente inspirado sempre pelas curvas da mulher, Oscar Niemeyer desenvolveu o *Museu de Arte Contemporânea* ignorando o ângulo recto e a linha dura inflexível criada pelo homem, fazendo assim da sua arquitetura uma obra com uma personalidade muito própria. O mesmo podemos constatar na escultura *Hermafrodita (1620)* de Gian Lorenzo Bernini. Feita em pedra mármore maciça, torna-se numa leveza total devido às suas formas naturais e sinuosas que, deste modo representam o Homem. No quadro *Honey is Sweeter than Blood (1927)* de Salvador Dalí, vemos mais uma vez a representação da sensualidade feminina como ponto principal do quadro.

Caos

À natureza de difícil entendimento dá-se o nome de caos. Isto é, algo no qual não se consegue perceber de imediato a organização pessoal do elemento em questão e pode ser considerado um caos.

Como exemplo de algo que pode ser interpretado como um caos é o *Hotel Marqués de Riscal* de Frank Gehry, onde a aglomeração de chapas e as diferenciadas cores atribuem ao edifício um aspecto de caos. O mesmo se encontra no *Jardim Escultura* de Alberto Carneiro, onde se observa uma sobreposição e enfiamento de esteios, aparentemente colocados aleatoriamente. Pollock, numa fase da sua vida, faz o mesmo nas suas telas: pinta, atirando tinta contra as telas, de forma a que o pigmento adquira uma trajetória própria, fazendo do caos uma obra.

Perspetiva

A perspetiva, inicialmente proposta nos desenhos de Filippo Brunelleschi (Renascimento), é um método exato, baseado num ponto de fuga situado na linha horizontal para o qual convergem as retas paralelas, as quais ao se transformarem em diagonais, provocam a sensação de profundidade, produzindo assim a ilusão da realidade.

O desenho da perspectiva foi sempre essencial como ferramenta de trabalho para qualquer artista, sendo perceptível no corredor de união das torres da Faculdade de Arquitectura do Porto, onde deixa de ter apenas um papel de desenho, tornando-se algo construído. Neste exemplo, vemos que a perspectiva foi usada de modo a tornar o corredor mais longo, usando uma medida no início do corredor maior do que a usada no término. O mesmo se sucede na obra escultórica de Palazzo Spada, a *Galeria de Borromini* (1653), com o baixar da cota da cobertura da entrada, fazendo com que esta pareça mais longa. Na pintura, o uso da perspectiva não se concentra apenas nos quadros, mas também na utilização desta para ampliar os espaços através da ilusão que esta proporciona, como é visível na cobertura da Igreja de S. Roque (1553), em Lisboa.

Espiral

Na matemática, espiral é uma curva que gira em torno de um ponto central, que se vai afastando segundo uma determinada lei. No entanto, as espirais também tiveram importância no simbolismo de diversas culturas. O Homem pré-histórico costumava desenhar espirais nas pinturas rupestres, representando o ciclo do nascimento, morte e renascimento. O sol também era representado com uma espiral porque nasce, morre e renasce todos os dias.

Na arquitetura, um exemplo de uma espiral que tem uma imagem muito marcante, são as escadas do Palácio de Itamaraty de Óscar Niemeyer. Um elemento pontual, quase como uma escultura, que liga o r/chão ao primeiro piso de uma forma muito subtil, pousada apenas em dois pontos, como se tratasse da leveza de uma folha de papel.

Marcel Duchamp, em 1926, cria o Anemic cinema, onde mostra uma série de discos rotativos em cortes rápidos e abstratos, espirais hipnóticas que evoluem para formas tridimensionais. Mais uma vez, podemos ver o uso da espiral num projeto de arte.

Mais recentemente temos a escultura de Rui Chafes, no Parque da Barquinha. Mais que uma escultura é um equipamento que pode ser usado pelo próprio Homem. Uma série de argolas horizontais e verticais compõem um espaço vazio, que pode ser usado estabelecendo uma relação de interior e exterior.

Relação com a Paisagem

“Nem a natureza objectivamente nem a natureza subjectivamente existem de modo imediatamente adequado ao ser humano”

Karl Marx

A relação homem com a paisagem sempre existiu. Mas a natureza tem vindo a ser cada vez mais transformada pela ação humana, interferindo nela umas vezes de forma consciente e outras inconscientemente. O trabalho da arte é concebido como fruto das relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador.

No caso da *Spiral Jetty* de Robert Smithson, há uma relação com a paisagem muito forte, sendo que, para perceber a sua intervenção, é preciso ver com os pés, percorrer, o que nos leva a uma grande interação, quer com o mar, quer com a intervenção. O mesmo se passa no Dubai, onde engenheiros e arquitetos desenham o próprio território, criando mais do que um espaço para ser vivido, passando a ser uma intervenção que a nível de desenho nos leva ao contato com o mar, em conjunto com uma mudança da paisagem.

O mesmo faz Jenny Holzer no Guggenheim Museum (1989). De forma diferente, não tão física e tocável, muda a paisagem tornando-a atrativa através de palavras, podendo ter em primeiro plano a intervenção e só depois o museu.

Encaixe

A relação obra - encaixe é um ponto crucial em qualquer projeto. Seja de pintura, arquitetura ou escultura, o encaixe da obra no local tem de ser algo muito bem estudado. Exemplo de uma grande obra de arquitetura onde podemos estudar o tema é a *Ktima House*, de Camilo Rebelo e Susana Martins na Grécia. Nesta obra há a união de duas peças, trabalhadas de tal forma que saram uma fenda aberta no território, ajustando-se perfeitamente, acabando por funcionar como uma só peça, usada também como percursos.

O mesmo podemos ver no quadro de Nair Afonso, *Chicago* (1985). Neste quadro podemos assistir à união da cidade com a marginal e o rio, sem termos um separador assumido, acabando por se realizar um degrade de linhas. De uma forma mais evidente temos o monumento *A Los Fuertos de Chillida*. Esta escultura situa-se numa praça em Madrid e, mais que uma mera escultura pousada no meio de uma

praça, *Chillida* consegue fazer com que esta encaixe no já existente, tornando-se não apenas algo apreciável mas também algo que pode ser usado pelo Homem, como uma zona de estar tanto na superfície como na parte mais enterrada.

Equilíbrio

Equilíbrio é uma palavra que sintetiza a interação entre os elementos, de tal modo que, por vezes um pouco fragmentados, conseguem uma harmonia tal, tornando a obra como um todo. No Museu da Arte de Lina Bo Bardi, podemos sentir isso. Temos dois braços vermelhos e fortes que agarram um volume de grandes dimensões. Embora a obra tenha uma escala grande e aparentemente desconectada do que está à sua volta, esta consegue ter um equilíbrio de tal modo forte que conseguimos ver o vazio (por baixo do volume), quase como um vazio construído. De outra forma, mas no mesmo sentido, podemos referir o quadro *Hope*, de Gustav Klimt. Este desenha uma mulher completa, com formas circulares e triangulares, preenchidas e vazias, tornando assim a sua forma equilibrada. Já Jonty Hurwitz esculpe nas suas obras o caos através de imagens deformadas de todo incompreensíveis. No entanto, perante a colocação do espelho, torna toda a obra equilibrada, como podemos ver no *Yoda the Anomorph*.

Fragmentação

Fragmentação é um dos elementos presentes em qualquer tipo de arte, utilizada como um processo de desenho não linear, pelo interesse da manipulação das ideias da superfície das estruturas ou da aparência, pelas formas não retilíneas que servem para distorcer e deslocar alguns dos princípios elementares da arquitetura. A aparência visual final dos edifícios caracteriza-se pelo caos controlado e pela sua imprevisibilidade, como a estrutura e o envoltório (paredes, piso, cobertura e aberturas) do edifício no caso da arquitetura.

Neste caso, utilizei a Capela Notre-Dame-Du-Haut de Le Corbusier para exemplificar uma obra composta por “fragmentos”. Inspirada nas ruínas sobre a qual está construída, a capela possui paredes grossas e curvilíneas que apoiam a cobertura em betão de formato escultural. Nestas paredes, pequenas aberturas irregulares permitem o acesso da luz, contribuindo para uma iluminação natural e controlada.

O mesmo podemos ver no *Coração Independente Vermelho*, de Joana Vasconcelos. Este apresenta-se sobre a forma do coração de Viana, pacientemente

preenchido com talheres de plástico vermelhos, reproduzindo através da fragmentação o trabalho da filigrana. Pablo Picasso usa a mesma técnica para a representação da sua amante, Marie Thérèse Walter. Esta aparece pintada quase como uma alegoria humana.

Ritmo

A ordenação determinada pelas suas linhas de movimento ou a repetição harmoniosa de uma linha, forma, cor ou foco luminoso são consideradas ritmo. Este é criado pelo movimento dos nossos olhos quando observamos uma composição e vamos percebendo os seus componentes.

Na arquitetura, um dos grandes exemplos de ritmo usado na construção é o *Convento de Saint Maria de La Tourette* (1969, França). Desenhado por Le Corbusier, este representa a beleza austera, a dureza e a “brutalidade”, que revelam uma empatia com a vida dos monges. As fachadas do edifício são cheias de movimento e ritmo.

Outra das obras que podemos identificar o ritmo é nos desenhos de Alexandre Farto (Vhils). Com raízes no graffiti e street art, Vhils tem vindo a explorar novos caminhos, desenvolvendo novas técnicas, através de explosivos, restos de cartazes, ou até bocados de metal enferrujado. Com esta nova forma de criar arte, Alexandre Farto consegue criar novos ritmos em fachadas abandonadas, dando novas vidas aos edifícios onde intervém. O mesmo podemos sentir com a pintura *Transverse Line* (1923) de Kandinsky, que nos marca pelo ritmo e cor, entrando num jogo de formas abstratas.

Composição

Dá-se o nome de composição à reunião de elementos isolados que, através da sua união, resultam num todo destacado das partes. Esta apresenta o posicionamento ou arranjo de elementos visuais, pois engloba uma organização consciente que é aplicada à obra de arte. Este tipo de composição pode ser de tal modo bem feita que, quando olhamos temos imagem de um todo. Exemplo disso é a casa Schroder, de Gerrit Rietveld (1924, Holanda), onde as fachadas são construídas por vários planos e linhas, cujos componentes são propositadamente separados, parecendo deslizar umas sobre as outras. Cada componente tem a sua própria forma, posição e cor. As cores ajudam na plasticidade da casa, podendo assim olhar para ela como um todo. O mesmo sentimos na *Torre de Tatlin* de Vladimir Tatlin (1917), nunca construída em

escala real por falta de fundo, o que leva a que apenas a possamos ver em modelos reduzidos. Quando fazemos uma leitura da mesma a pormenor, parece que foi feita com bocados soltos de ferros e chapa. No entanto, temos uma coerência com o todo, formando uma só peça.

Petit Mondrian, consegue o mesmo efeito na tela *Composição com Vermelho, Amarelo e Azul*. A tela é um quadrado perfeito, que exhibe o cruzamento de linhas, em ângulos retos, na vertical e horizontal, formando compartimentos assimétricos. Nos compartimentos podemos ver variações de luz, assim como as cores primárias provocando diferenciados registos. Sem as linhas pretas as cores tocariam umas nas outras, tornando-se influenciáveis. Deste modo, não existe uma relação de força mas sim relações métricas proporcionais.

Estrutura

Estrutura é sempre uma noção fundamental e às vezes intangível, cobrindo o reconhecimento, observação, natureza, e estabilidade de padrões e relacionamentos de entidades. Da descrição verbal de uma criança sobre um floco de neve, até uma análise científica detalhada sobre as propriedades dos campos magnéticos, o conceito de estrutura é uma fundação essencial de praticamente todos os modos de inquirição e descoberta na ciência, filosofia e arte.

Uma estrutura define do que um sistema é feito. É uma configuração de itens. É uma coleção de componentes ou serviços inter-relacionados. A estrutura pode ser uma hierarquia (uma cascata de relacionamentos um-para-vários) ou uma rede, contendo relacionamentos vários-para-vários.

No Centro Georges Pompidou (França, 1997), a estrutura é a pele do edifício, acabando por ser um dos pontos de interesse de quem o visita. O mesmo podemos ver no surrealismo de Salvador Dalí, quando no quadro de *Caravan* estica as pernas dos elefantes quase ao limite, fazendo com que estes apresentem uma imagem frágil, contrariamente àquilo que são na realidade. Já Louise Bourgeois, na escultura *Maman* (1999), representa a aranha numa escala gigante. Esta alteração de escala evidencia o seu pequeno corpo em relação as suas patas, que acabam por ser usadas como estrutura.

Altura

A altura é um ponto em comum em todas as áreas, funcionando como uma escala no caso de *The Matter of Time* (1997), de Richard Serra. Nesta instalação, Serra usa uma altura de aproximadamente de 3,50 metros nas placas de ferro, acabando por utilizá-las como paredes do espaço. Já no edifício do Instituto de Lenin (1927) de Ivan Leonidoy, altura é usada pontualmente na execução de uma torre ao centro do projeto, podendo tornar este mais visível de diferenciados pontos. Com o uso de uma perspectiva muito simplista, podemos ter a noção da altura dos planos no quadro de Lissitzky, 1923.

Vazio

O vazio é quase sempre associado a falta de algo, ou sem interesse, mas nem sempre isso está correto. O simplificar das coisas acabando por as tornar vazias, nos três casos apresentados neste quadro, torna os projetos mais interessantes. No caso da obra Lucio Fontana, *Attesa*, feita por um simples rasgo na tela, acaba por nos despertar a curiosidade se saber o que está para lá do negro que reflete através do rasgão. O mesmo nos leva a pensar a obra de Anish Kapoor, *Yellow* (1999). Mies Van der Rohe, na residência Farnsworth (1951) estrutura um espaço habitacional apenas com três paredes, suficientes para um uso fluído do espaço.

Espelho

O espelhar do material, em qualquer uso que tenha, cria sempre uma realidade não vivenciada. O espelho vai criar um novo espaço, ou um prolongamento do existente, no entanto, não passará de virtual pois não pode ser usufruído. Um bom exemplo deste tipo de realidade é a obra de Bernard Tschumi, no Parc de La Villette, onde podemos ver uma grande esfera; contudo, pelo facto de ser em espelho consegue diminuir o seu tamanho para metade, refletindo o céu. O mesmo podemos ver no pavilhão de vidro de Bruno Taut. Já Esher usa para poder fazer o seu auto retrato.

Imaterialidade

A desmaterialização do material usado torna-se, cada vez mais, um dos métodos usados para atrair na visita às obras. Quando falamos em betão, questionamos que seja quase impossível fazer com que o mesmo levite devido ao seu próprio peso; mas quando visitamos o Pavilhão de Portugal, de Álvaro Siza,

perguntamo-nos se o que nos cobre será mesmo betão. E na realidade é. A realização desta pala torna-se um ponto quase turístico pela leveza que esta nos mostra ter, quase como se não passasse de uma simples folha de papel. De forma diferente, Rui Chafes usa uma rede para usar como pele em estruturas humanas, como podemos ver na obra *Ooglid* em 1995. Helio Oiticica, na obra *Parangolé* (1964), pendura umas capas na parede, mas a instalação só ganha sentido quando as pessoas pegam nelas e usam.

Cubo

O cubismo é um movimento artístico que surgiu no século XX, nas artes plásticas, tendo como principais fundadores Pablo Picasso e o francês George Braque, tendo-se expandido para a arquitetura e literatura. O quadro "*Les demoiselles d'Avignon*", de Picasso (1907), é conhecido como marco inicial do cubismo. Nele ficam evidentes as referências a máscaras africanas, que inspiraram a fase inicial do cubismo, juntamente com a obra de Paul Cézanne.

O cubismo tratava as formas da natureza por meio de figuras geométricas representando as partes de um objeto no mesmo plano. A representação do mundo passava a não ter nenhum compromisso com a aparência real das coisas. Atualmente, o uso da forma do cubo em bruto ainda é usado de uma forma muito simples, quase como no séc. XX. Isto pode ser observado no Jazigo de Pedro Matos, realizado em 2013, assim como nas obras de Donald Judd, *Fool Sculture Series* em aço corten.

“Beleza é o somatório de todas as partes a trabalharem em conjunto de tal forma que nada necessita de ser acrescentado, retirado ou alterado...”

Carlloti

2.3. A Escala

A escala é a razão entre medidas, quer do desenhado como do objeto, podendo este ser representado sempre nas medidas da sua unidade. Esta permite-nos um jogo de altos e baixos que tornam o ser humano grande ou pequeno consoante o uso do objeto. A escala é usada em todas as artes tendo sempre como referência a escala humana. Presume-se que o ser humano tenha uma noção intuitiva do tamanho do seu corpo e que utilize esta noção como parâmetro comparativo. Na arquitetura, podemos concluir a escala dos objetos pela relação com o desenho da figura humana representada. Uma maquete do mesmo projeto, um boneco representando o homem dá a medida dos elementos à sua volta. Igualmente, numa pintura, a presença da figura humana permite intuir relações de distância e o tamanho dos objetos representados.

Em termos abstratos, a escala humana é usada como expressão de uma arquitetura feita para o ser humano. Ainda que esta seja de difícil definição, pode incluir características como: espaços que façam com que as pessoas congreguem ou se sintam protegidas, distâncias que sejam cómodas de atravessar e prédios que não façam com que as pessoas se sintam "insignificantes". Estes exemplos, no entanto, variam de pessoa para pessoa e são difíceis de quantificar.

Nos casos que apresento a seguir, faço uma divisão de três diferentes tipos de escala: Grande escala, Media escala e pequena escala. Esta diferenciação permite ter noção das características da escala nas três artes. Aqui, o quadro já não pode ficar dividido pelas diferentes artes, pois estas acabam por se misturar tirando partido das diferentes escalas. As obras não podem ser consideradas de grande escala apenas pelo tamanho da tela ou pelo tamanho da pedra onde estão esculpidas. Estas assumem uma escala grande quando representam algo que nos torna insignificantes. Por exemplo, quando o quadro Chicago, de Nadir Afonso está inserido nesta categoria, ou a pintura de Filippo Terzi e Afonso Alvares na Igreja de S. Roque, não se trata por serem pinturas grandes mas sim pelo facto de nos levarem a transcender o suporte onde estão pintadas. O mesmo se passa com a obra de Anish Kapoor, yellow, que nos remete quase a travessia da parede para um mundo distante deste.

No caso da média escala analisei as obras tendo em conta a possível vivência. Ou seja, obras na qual a escala não está muito distorcida da sua escala normal, por exemplo a representação da Hermafrodita, de Gian Lorenzo Bernini, ou a Capela Notre-Dama-du-Haut de Le Corbusier. São obras nas quais podemos ter uma percepção mais equilibrada do espaço enquanto Homens.

Na pequena escala podemos ver esculturas de um porte mais pequeno como é o caso da Sculture Series de Donald Judd, Fool, assim como habitações de um carácter mais familiar no caso da Ktima House, Grécia de Camilo Rebelo e Susana Martins e na habitação da Casa Rietveld de Gerrit Rietvel situada na Holanda.

Aqui, tal como referido, podemos ter em conta que todas as obras podem funcionar com a escala de diferentes maneiras, podendo ser tocáveis ou transcender o mundo real tornando-as um fator surpresa ao aproximar. Com isto, a interação das obras torna-se uma constante nos quadros estudados, acabando por se dissolverem umas nas outras.

Ver anexo 3;

2.4. A Cor

As cores fazem parte do nosso dia a dia, impregnadas de simbologia e significados. Disseminadas pela natureza inspiram o Homem na hora da sua aplicação, no objeto em que está a trabalhar, dominando o uso enquanto pigmento, efeitos, harmonia e temperatura. A cor é a impressão que a luz, refletida ou absorvida pelos corpos, produz nos olhos. A cor branca representa as sete cores do espectro: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta. A cor preta é a inexistência de cor ou ausência de luz.

Dentro da cor temos quatro categorias – neutras, primárias, secundárias e terciárias – que podem ser de tal modo alteradas que não existe número indefinido de tonalidades criadas por um degradê minimalista. Estas ajudam na definição quer dos espaços quer dos objetos pelas suas tonalidade frias ou quentes que nos permitem dar uma melhor tonalidade ao nosso dia a dia.

Nos seguintes quadros, optei por fazer uma divisão de cores consoante o seu uso – Cor pontual, Monocromático e Cromatismo. Na secção do Cromatismo aparecem obras como *Transverse Line* de Wassily Kandinsky, a obra de Hélio Oiticica, *Parangolé* ou até mesmo a *Casa Rietve*, de Gerrit Rietveld sendo esta uma exceção. Nesta secção a Arquitetura escasseia, sendo este último exemplo, o único no Cromatismo. Nas outras áreas já encontraremos mais obras de arquitetura, ou pelo uso de uma só cor, ou por uso de cor pontual.

Na secção de Cor pontual, a selecção foi realizada tal como o próprio nome indica, isto é, aqui encontraremos diferentes obras que usam a cor pontualmente, por motivos estéticos ou por indicadores de algo, como no caso da obra de Óscar Niemeyer *Museu de Arte Contemporânea de Niterói*, onde a cor é indicadora de um percurso, ou o caso da Alexandre Farto – *Vhils*, onde a cor é apenas usada para criar fundo.

No Monocromatismo encontramos autores que optam pelo uso de uma só cor, por vezes a própria cor do material, exemplo disso segue-se a obra de Richard Serra – *The Matter of Time*, Joana Vasconcelos – *Coração Independente Vermelho* entre outras.

Ver anexo 4;

Notas Conclusivas

“(...) passado que foi o meu único mestre”

Le corbusier

Nesta investigação podemos verificar que desde início houve por parte dos arquitetos uma apropriação de conceitos artísticos que foram integrados nos seus projetos arquitetónicos. Esta apropriação, muitas vezes conseguida num clima de colaboração entre artistas e arquitetos e pela prática artística de alguns deles, permitiu um enriquecimento da arquitetura através de inovações formais, novos conceitos de organização do espaço e da utilização da cor, aliados aos avanços tecnológicos da construção e utilização de novos materiais.

Le Corbusier dizia que “ o arquiteto ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação do seu espírito; pelas formas, afecta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas (...) sentimos então a Beleza”. Na projeção dos edifícios é preciso pensar-se da mesma forma. A arquitetura tem como desafio formar um todo a partir de inúmeras peças singulares que se diferenciam pela forma, função, tamanho. Cada pormenor deve refletir a ideia do esboço base, a sua homogeneidade ou separação, tensão ou leveza, fricção, solidez, ou fragilidade. Deixando de ser simples peças de decoração mas algo que nos leva a compreensão do todo, de cuja natureza fazem essencialmente parte. O Objeto com que nos deparamos, não nos impõe nenhuma mensagem, simplesmente está lá. A nossa percepção torna-se, então, silenciosa, imparcial e não possessiva. Encontra-se além dos sinais e símbolos. Está aberta e vazia. É como se visse alguma coisa que não se deixa atrair para o centro da consciência. Agora, neste vácuo da percepção, pode surgir uma memória no observador, que parece ter origem na profundidade do tempo. Assim, as coisas quotidianas, encontram uma força especial tal como nos diz os quadros de Edward Hopper. “apenas é preciso olhar o tempo suficiente para a ver”.

Quando vemos trabalhos de Lina Bo Bardi, parece tudo demasiado simples e, ao mesmo tempo, parece não existir mais nada a dizer, mas isso só acontece porque existe muito trabalho por detrás que faz com que tudo fique simples. A simplicidade de uma obra quando parece estar lá apenas porque sim. Uma pessoa não lhe dá atenção nenhuma, no entanto, aquele lugar já não seria nada sem incorporar aquela

obra que firmemente ancorada se encontra. Exemplo disto, temos a Casa do chá, que funciona como parte do seu envolvente. São estes os edifícios que tem capacidade de atrair, de diversas formas, a emoção e o raciocínio. O lugar torna-se assim uma variável do projeto. “A resposta está no sítio (...) está no sítio porque eu estou lá.” – Álvaro Siza. Até ser construído o lugar é visto como uma circunstância, quando desenhamos estamos a construir uma outra circunstância para o lugar. No caso de Lina Bo Bardi, os fatores que conduzem à construção da estrutura que forma a arquitetura, são fatores ambientais que juntamente com as proporções ideias do homem formam premissas para se fazer arquitetura. Arquitetura, Pura e Funcional, aproximação à natureza, ter uma casa e ao mesmo tempo viver na natureza.

A arquitetura pode agora ser uma composição. Podendo assim dizer que esta é um rosto desenhado por valores espirituais, vindos de um estado de consciência e fatores técnicos que asseguram a materialização da ideia; resistência das obras; eficácia; duração. A consciência (caráter) é a representação do Homem e a técnica (razão) é a entrada em contato do homem com o seu meio. A arquitetura não é mais do que cultura geral, uma boa arquitetura faz assim um diálogo, o ideal de unificação e síntese entre a arte e a arquitetura na construção da obra de arte total.

Esta dissertação podia ainda explorar muitos outros campos, como por exemplo a internet – Hiper-arte – que é hoje um espaço fácil de expor e de chegar à sociedade, ou até mesmo explorar a música na arquitetura, como muitos arquitetos já usaram a colaboração de compositores para a composição das fachadas, entre outros campos que seriam de igual modo interessante, no entanto restringi-me apenas ao campo da Arquitetura, Escultura e Pintura.

O conhecimento da história da arte, das obras de artistas contemporâneos, assim como o diálogo e a colaboração, ganha ainda mais potencial depois de uma comparação minuciosa realizada nos quadros, assim como o estudo das duas obras (Escritórios Chiat/Day e o Museu de Chichu), as quais são um exemplo atual duma prática arquitetónica influenciada pela arte em aspetos diferentes. Esta colaboração implica um envolvimento com os artistas desde o início do projeto e permite fundir a arte e a arquitetura, obtendo um todo final que é mais do que a soma das partes. Não se trata de adicionar *a posteriori* uma obra de arte a um edifício, mas de unificar as ideias dos arquitetos e dos artistas num todo coerente e inseparável. O trabalho em cooperação permite assim conferir a cada edifício, não um estilo, mas sim um caráter único.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista. *Da Arte Edificatória*. Fundação Calouste Gulbenkian.

ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius e a Bauhaus*, Trad. Emílio Campos Lima, Lisboa editorial presença 1990

Architecture in Transition: between deconstruction and new modernisme, Editado Peter Noever, MAK – Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, Prestel Munich 1991.

CAMPOS, Luís Pedro Sousa. *Sistemas e processos naturais : variação, mutação e evolução na arquitectura e arte dos últimos cinquenta anos*. Porto : Faup, 2012. Ano lectivo 2011/2012.

CARREIRA, André e NASPOLIM Marisa, *Meyerhold – Experimentalismo e vanguarda*, Rio de Janeiro, E-papers Serviços Editoriais, Ltda 2007.

COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier, 1887-1965: lirismo da arquitectura da era da Maquina*, Koln: Taschen, 2005

CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. 3ª Edição. London: Phaidon Press Limited, 1996.

De Nieuwe Beelding in the Architectur: Neo-Plasticism in Architecture: the Stijl Delft University Press 1983

DIAS, Pedro. *A arquitectura gótica portuguesa*. Lisboa : Ed. Estampa, 1994.

FAUSTINO, Didier Fiúza. *Não confiem nos arquitectos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

FERNANDES, José Manuel. *Arquitectura portuguesa : uma síntese*. 3ª ed. – Lisboa.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture, A Critical History*. 4ª Edição. London: Thames & Hudson Ltd, 2007

- GRAZIANO, Diólia de Carvalho, *Flusser, seu mundo codificado e o design*.
- LE CORBUSIER. *Conversa com estudantes de arquitectura*. Lisboa : Cotovia, 2003.
- LEMME, Arie van de, *Guia de arte Déco*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996
- MARCUS, George H., *Le Corbusier: inside the machine for living*, Crown publishing Group, 2000
- MARGOLIUS, Ivan. *Cubism in Architecture: Bohemia 1909-21* in Helen Castle, ed. – *Art + Architecture*. Architectural Design, vol. 73, no 3, 2003
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifesto Futurista*, Le Fígaro, Paris, 1909
- MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona : Gustavo Gilli, 2001.
- MURRAY, Irena. *The Burden of Cubism: The French Imprint on Czech Architecture, 1910-1914* in Eve Blau; Nancy J. Troy, eds. – *Architecture and Cubism*. 1ª Edição. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002
- PORTUGAL, Pedro. *A arte que é*. Guimarães : CCVF, 2013.
- PINTO Ana Lúcia, MEIRELES Fernanda, e CAMBOTAS Manuela. *História da Arte – Ocidental e portuguesa, das origens ao final do séc. XX*. Porto, Porto Editora, 2001.
- RODRIGUES, Luís Filipe S. P. *Desenho, criação e consciência*. Books on Demand.
- SALAZAR, Abel. *Que é arte?: prof. António Pedro Pitta*. 1ª ed . Porto: Campo das Letras, 2003.
- SANTOS, Diana Patrícia Bizarro. *Poéticas contemporâneas : arquitectura e arte*. Porto: Faup, 2010. Ano lectivo 2009/2010

SILVA, Jorge Henrique Pais da. *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. 1ªed .
Lisboa : Presença, 2005.

SIZA, Álvaro. *01 textos por Álvaro Siza*. Porto, Civilização Editora.

SPROCATTI, Sandro, *Guia de Historia da Arte*, Editorial Presença, Lisboa

TISDALL, Caroline, *Futurism*. New York: Oxford University, 1978

WRIGHT, Frank Lloyd, *Autobiografia 1867-[1943]* Trad. José Avendano, Madrid: El
Croquis 1998.

ZEVI, Bruno. *Saber a Arquitetura*. 2º ed. Brasil, Martins Fontes Editora, 1989.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitetura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2005.

Índice de imagens

- Figura 1 – Josef Gocar, Casa da Madona Negra, 1911-12, Praga, República Checa;
- Figura 2 – Piet Mondrian, Composition with Red, Yellow, and Blue, - Quadro II –
Tinta a óleo, 1935 -1942;
- Figura 3 – Raymond Hood, Wallace K. Harrison e Lee Lawrice – Entrada do
Rockefeller Center, 1933;
- Figura 4 – Tamara De Lempicka, Auto-retrato, 1925,;
- Figura 5 – William Van Allen, Edif. Chrysler, New York, Estados Unidos, 1928-30;
- Figura 6 – Antonio Sant’ Elia, “La Città Nuova”, estação de caminho-de-ferro, 1912;
- Figura 7 – Antonio Sant’ Elia, “La Città Nuova”, edifício de apartamentos, 1912;
- Figura 8 – Fritz Hoger , Casa Chile, Hamburgo, Alemanha, 1920;
- Figura 9 – Bruno Taut, Pavilhão de Vidro, 1914;
- Figura 10 – Erich Mendelsohn – Torre Einstein, Potsdam, Alemanha, 1917
- Figura 11 – Cartaz Publicitario, A. M. Cassandre – Nord Express, 1927;
- Figura 12 – Irmãos Vesnine – projeto não realizado para o Palácio dos Sovietes 1920;
- Figura 13 – Jacobus Johannes Pieter Oud, Café “De Unie”, Rotterdam, 1925;
- Figura 14 – Gerrit Rietveld, Casa Shroder, 1924, Holanda;
- Figura 15 – Walter Gropius, Residência Sommerfeld, Berlin, 1920-22;
- Figura 16 – Walter Gropius, Interior da Residência Sommerfeld, Berlin, 1920-22;

Figura 17 – Jean Arp , Constelação, Universidade de Harvard;

Figura 18 – Mies van der Rohe, Pavilhão alemão, Exposição Universal de Barcelona 1929;

Figura 19 – Le Corbusier, Villa Soboye, Poissy, France, 1928;

Figura 20 – Le Corbusier, Unidade de habitação de Marselha, Berlin, 1947-53;

Figura 21 – Le Corbusier , Pavilhão do Espírito Novo, 1921;

Figura 22 – Frank Lloyd Wright, Casa da Cascata, Pensilvânia, Estados Unidos, 1936;

Figura 23 – Frank Lloyd Wright, Museu Guggenheim, Nova Iorque, Estados Unidos, 1959;

Figura 24 – Alvar Aalto, Sanatório de Paimio, Finlândia, Paimio, 1929-33;

Figura 25 – Alvar Aalto, Centro Municipal de Saynatsalo, Finlândia, 1949-51;

Figura 26 – Frank Ghery, Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha, 1992-97;

Figura 27 – Zaha Hadid, Edifício "Landscape Formation One", Weil am Rhei, Germany, 1996-99;

Figura 28 – Tadao Aando, Vista aérea Museu de Arte de Chichu, Japão, 2000-04;

Figura 29 – Tadao Aando, Corredor de entrada, Museu de Arte de Chichu, Japão, 2000-04;

Figura 30 – Tadao Aando, Entrada de luz, Museu de Arte de Chichu, Japão, 2000-04;

Figura 31 – Tadao Aando, Sala Monet, Museu de Arte de Chichu, Japão, 2000-04;

Figura 32 – Tadao Aando, Sala Walter De Maria, Museu de Arte de Chichu, Japão, 2000-04;

Figura 33 – Tadao Aando, Sala Turrel, Museu de Arte de Chichu, Japão, 2000-04;

Figura 34 – Frank Ghery, Claes Oldenburg e Cossie Van Bruggen, Vista exterior, Escritórios Chiat/Day, California, 1989-91;

Figura 35 – Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, 1998, Lisboa;

Figura 36 – Richard Serra, The Matter of Time, 1997;

Figura 37 – Salvador Dali, Caravan;

Figura 38 – Vista aérea Dubai;

Figura 39 – Chillida, Monumentos a los Fueros, 1980, Madrid;

Figura 40 – Jackson Pollock, One: Number 31, 1950, Tinta a Óleo;

Figura 41 – Le Corbusier, Capela Notre-Dama-du-Haut, 1955, Besançon;

Figura 42 – Auguste Rodin, O Beijo, 1889;

Figura 43 – Pablo Picasso, Maria – Thérèse Walter, 1932, Tinta a óleo;

Figura 44 – Frank Gehry, Hotel Marques de Riscal, 2006, Elciego (Espanha);

Figura 45 – Donald Judd, Fool Sculpture Series, 1992, aço corten;

Figura 46 – Wassily Kandinsky, Transverse Line, Pintura a Óleo, 1923;

Figura 47 – Pedro Matos, Jazigo, Póvoa de Varzim, 2013;

Figura 48 – Alexandre Farto – Vhils;

Figura 49 – Hélio Oiticica, Parangolé, 1964;

Figura 50 – Lina Bo Bardi, Museu de Arte, 1968, São Paulo;

Figura 51 – Rui Chafes, Parque da Barquinha;

Figura 52 – Piet Mondrian, Composition with Red, Yellow, and Blue, Tinta a óleo,
1935 -1942;

Figura 53 – Oscar Niemeyer, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1996,
Rio de Janeiro;

Figura 54 – Rui Chafes, Ooglid, 1995;

Figura 55 – El Lissitzky, Proun R. V. – Etude, 1923;

Figura 56 – Camilo Rebelo e Susana Martins, Ktima House, Grécia;

Figura 57 – Louise Bourgeois, Maman, 1999;

Figura 58 – Lucio Fontana, Attesa,

Figura 59 – Siza Vieira, FAUP, 1996, Porto;

Figura 60 – Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, EUA;

Figura 61 – Marcos Duprat, Reflexo, 1999, Óleo s/tela;

Figura 62 – Bruno Taut, Pavilhão de Vidro, 1914;

Figura 63 – Anish Kapoor, Cloud Gate, 2006, Chicago;

Figura 64 – Jenny Holzer, Guggenheim Museum, 1989;

Figura 65 – Frank Gehry, Casa Dançante , 1996, Praga (República Checa);

Figura 66 – Joana Vasconcelos, Coração Independente Vermelho, 2005, Talheres de plástico;

Figura 67 – Gustav Klimt, Hope, 1908;

Figura 68 – Gerrit Rietveld, Casa Shroder, 1924, Holanda;

Figura 69 – Jonty Hurwitz, Yoda the Anamorph;

Figura 70 – Filippo Terzi e Afonso Alvares, Igreja de S. Roque, 1553, Lisboa;

Figura 71 – Ivan Leonidov, Modelo do instituto Lenin, 1927;

Figura 72 – Palazzo Spada, Galeria de Borromini, 1653;

Figura 73 – Salvador Dali, Honey is Sweeter than Blood, 1927, óleo sobre tela;

Figura 74 – Tadao Ando, Modern Art Museum of Fort Worth, 2002, Est. Unidos;

Figura 75 – Anish Kapoor, yellow, 1999;

Figura 76 – Escher, Mão Com espera – Reflexo, 1935;

Figura 77 – Óscar Niemeyer, Escadas do palácio de Itamaraty, 1970, Brasília;

Figura 78 – Bernard Tschumi, Parc de la Villette;

Figura 79 – Marcel Duchamp, Anemic Cinema, 1926;

Figura 80 – Le Corbusier, Convento Saint-Maria de La Tourett, 1960, França;

Figura 81 – Gian Lorenzo Bernini, Hermafrodita, 1620, Mármore;

Figura 82 – Henri Matisse, La dance, 1910, Oléo;

Figura 83 – Mies Van Der Rohe, Residência Farnsworth, 1951, Estados Unidos;

Figura 84 – Erich Mendelsohn – Torre Einstein, Potsdam, Alemanha, 1917;

Figura 85 – Nadir Afonso, Chicago, 1985, Organicismo;

Figura 86 – Centro Georges Pompidou, 1977, França;

Figura 87 – Alberto Carneiro, Jardim-escultura, 2015 , S. Mamede do Coronado;

Figura 88 – Pablo Picasso, Le Demoiselles d' Avignon, 1907, óleo sobre tela;