

**Universidades Lusíada**

Carvalho, Ana Filipa Veríssimo de, 1986-

**Arquitectura performativa : o processo de  
hibridismo entre arte e arquitectura, o contributo  
da performance art**

<http://hdl.handle.net/11067/215>

**Metadata**

<b>Issue Date</b>	2012
<b>Abstract</b>	Esta dissertação pretende ser um estudo sobre o hibridismo entre arte e arquitectura, contudo tomamos este hibridismo como um processo, onde o século XX exerce uma preponderância especial; pois é durante este século que a arte sofre uma alteração profunda, dando pretexto ao aparecimento de novas formas de arte, que acabam por expandir os seus limites, permitindo uma aproximação das várias áreas artísticas. O esquema de George Maciunas "Expanded Arts Diagram" de 1966, e o texto de Rosalind Kraus...
<b>Keywords</b>	Arte e Arquitectura, Performance Artística, Arquitectura moderna - Século 20
<b>Type</b>	masterThesis
<b>Peer Reviewed</b>	No
<b>Collections</b>	[ULL-FAA] Dissertações

This page was automatically generated in 2025-04-04T13:10:11Z with information provided by the Repository



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado integrado em Arquitectura

**Arquitectura performativa: o processo  
de hibridismo entre a arte e arquitectura,  
o contributo da *performance art***

**Realizado por:**

Ana Filipa Veríssimo de Carvalho

**Orientado por:**

Prof.<sup>a</sup> Doutora Arqt.<sup>a</sup> Maria João dos Reis Moreira Soares

**Constituição do Júri:**

Presidente: Prof. Doutor Arqt. Joaquim José Ferrão de Oliveira Braizinha

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Arqt.<sup>a</sup> Maria João dos Reis Moreira Soares

Arguente: Prof.<sup>a</sup> Doutora Arqt.<sup>a</sup> Cristina Maria dos Santos Nunes Pires Caramelo Gomes

Dissertação aprovada em: 4 de Julho de 2012

Lisboa

2012



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A D E L I S B O A

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura performativa:  
o processo de hibridismo entre arte e arquitectura,  
o contributo da *performance art*

Ana Filipa Veríssimo de Carvalho

Lisboa

Maio 2012



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura performativa:  
o processo de hibridismo entre arte e arquitectura,  
o contributo da *performance art*

Ana Filipa Veríssimo de Carvalho

Lisboa

Maio 2012

Ana Filipa Veríssimo de Carvalho

Arquitectura performativa:  
o processo de hibridismo entre arte e arquitectura,  
o contributo da *performance art*

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Arqt.<sup>a</sup> Maria João dos Reis  
Moreira Soares

Lisboa

Maio 2012

## Ficha Técnica

**Autora** Ana Filipa Veríssimo de Carvalho  
**Orientadora** Prof.<sup>a</sup> Doutora Arqt.<sup>a</sup> Maria João dos Reis Moreira Soares  
**Título** Arquitectura performativa: o processo de hibridismo entre arte e arquitectura, o contributo da *performance art*  
**Local** Lisboa  
**Ano** 2012

### Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

CARVALHO, Ana Filipa Veríssimo de, 1986-

Arquitectura performativa : o processo de hibridismo entre arte e arquitectura, o contributo da performance art / Ana Filipa Veríssimo de Carvalho ; orientado por Maria João dos Reis Moreira Soares. - Lisboa : [s.n.], 2012. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - SOARES, Maria João dos Reis Moreira, 1964-

#### LCSH

1. Arte e Arquitectura
2. Performance Artística
3. Arquitectura Moderna - Século 20
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
5. Teses - Portugal - Lisboa

1. Art and Architecture

2. Performance Art

3. Architecture, Modern - 20th Century

4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations

5. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

#### LCC

1. N72.A75 C37 2012

## **Agradecimentos**

Gostaria de apresentar o agradecimento à Prof.<sup>a</sup> Doutora Arqt.<sup>a</sup> Maria João dos Reis Moreira Soares pela atenção prestada ao acompanhamento desta dissertação.

Agradeço também aos meus pais, irmãos, sobrinhas e cunhada, que sempre estiveram ao meu lado, em todo o percurso universitário, e muito contribuíram para o meu crescimento.

Agradeço ainda toda a amizade e companheirismo de todos os meus amigos, que sempre estiveram presentes neste percurso.

# Apresentação

## Arquitectura Performativa:

### O processo de hibridismo entre arte e arquitectura, o contributo da performance art

Ana Filipa Veríssimo de Carvalho

Esta dissertação pretende ser um estudo sobre o hibridismo entre arte e arquitectura, contudo tomamos este hibridismo como um processo, onde o século XX exerce uma preponderância especial; pois é durante este século que a arte sofre uma alteração profunda, dando pretexto ao aparecimento de novas formas de arte, que acabam por expandir os seus limites, permitindo uma aproximação das várias áreas artísticas.

O esquema de George Maciunas Expanded Arts Diagram de 1966, e o texto de Rosalind Krauss *Sculpture in the Expanded Field* de 1979, são tomados como pontos de partida para este estudo, já que tratam desta ampliação das artes.

A *performance art* parece reclamar esta ampliação das áreas artísticas, onde as questões intrínsecas a cada uma, como por exemplo o espaço e o corpo, são aqui expostas numa só área/ movimento. Assim estabelece-se uma relação entre *performance art* e arquitectura.

Tomamos então por arquitectura performativa os objectos que se encontram no limite dos universos de arte e arquitectura, e onde a relação com o corpo e com o espaço são determinantes.

**Palavras- chave:** Performance art ; Corpo; Espaço; Campo Ampliado; Limites

## **Presentation**

### **Performative Architecture: The hybridism process between art and architecture, the contribution of performance art**

**Ana Filipa Veríssimo de Carvalho**

This dissertation intends to be a study about the hybridism between art and architecture, however we take this as a process, where the twentieth century has a special preponderance; it is during this century that art undergoes a profound change, giving a pretext for the creation for new art forms, which eventually expand its boundaries, allowing an approximation of the various artistic fields.

The scheme of George Maciunas *Expanded Arts Diagram* 1966, and the text by Rosalind Krauss *Sculpture in the Expanded Field*, 1979, are taken as starting points for this study because it deals with this expansion of the arts.

Performance art seems to claim this expansion of artistic areas, where the issues are intrinsic to each one, such as space and body. These are exposed in one area/movement. Thus we establish a relationship between performance art and architecture.

We then performative architecture for objects that are within the limits of the worlds of art and architecture, and where the relationship with the body and space are crucial.

**Keywords:** Performance art ; Body; Space; Expanded Field; Limits

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - “Manifesto Bauhaus e programa com xilogravura de Lyonel Feininger”, Walter Gropius, 1919. (Droste, 2001, Berlin, p. 18).....	26
Ilustração 2 - “Estrutura do Programa escolar Bauhaus” Walter Gropius, 1919. (Droste, 2001, Berlin, p. 35).....	27
Ilustração 3 (esq) -“Picasso’s costume for the American Manager in Parade” Pablo Picasso, 1917 (Goldberg, 2001, 78).....	30
Ilustração 4 (dir)- “Picasso’s costume for the First American Manager in Parade” Pablo Picasso, 1917 (Goldberg, 2001, 78).....	30
Ilustração 5 - “Louis-Jacques Mandé Daguerre” Jean- Baptiste Sabatier-Bolt, 1844 (Johnson, 2005, p.41).....	33
Ilustração 6 - “A Montanha de Saint-Victoire”, Paul Cézanne 1904-6 (Pinto, 2001, p.23).....	35
Ilustração 7 - “Les Demoiselles d'Avignon”, Pablo Picasso, 1906-07 (Pinto, 2001, p.51).....	36
Ilustração 8 - “Quadrado Negro sobre Fundo Branco”, Casimir Malevitch, 1913 (Pinto, 2001a, p.13).....	37
Ilustração 9 - “Fonte”, Marcel Duchamp, 1917/1964 (Mink, 2004, p.66).....	39
Ilustração 10 - “Hugo Ball reciting the sound poem Karaware” Hugo Ball, 1919 (Goldberg, 2001, p.61).....	42
Ilustração 11 - “Balla’s 1915 design for Stravinsky’s Fireworks” Giacomo Balla, 1917 (Goldberg, 2001, p.25).....	43
Ilustração 12 - “Um Homen no Espaço! O pintor do Espaço lança-se no Vazio” Harry Shunk, 2960 (Weitemier, 2994, P.50).....	46

Ilustração 13 - "Performance de Antropometrias da Época Azul" Yves Klein, 1960 (Weitemier, 2004, p.54).....	48
Ilustração 14 - "Poster for 'Fluxusfestspiele" George Maciunas, 1962 (DIAS, 2012).....	49
Ilustração 15 - "Fluxus Street Theater Free" Fluxus, s.d. (Dias, 2012).....	50
Ilustração 16 - "Manifesto Fluxus" George Maciunas, 1963 (DIAS, 2012).....	52
Ilustração 17 - "Coyote: I Like America and America Likes Me", Joseph Beuys, 1974 (Pinto, 2001a, p.45).....	54
Ilustração 18 - "Breathing In/ Breathing Out" Maria Abramovic com colaboração de Ulay, 1977 (Abramovic, 1995, p.76).....	56
Ilustração 19 - "Rest Energie" Maria Abramovic com colaboração de Ulay, 1977 (Abramovic, 1995, p.51).....	57
Ilustração 20 - "Locus" Trisha Brown, 1975 (Yee, 2011, p.149).....	66
Ilustração 21 - "Locus" Trisha Brown, 1975 (Yee, 2011, p.150).....	67
Ilustração 22 - "It's a Draw/ Live feed" Simon Littel, 2008 (Trisha Brown Dance Company, 2012).....	68
Ilustração 23 - "Merzbau" Kurt Schwitters, 1923 (Dietrich, 1993, p.199).....	75
Ilustração 24 - "Merzsäule [MerzColumn]" Kurt Schwitters, 1923 (Dietrich, 1993, p.169).....	76
Ilustração 25 - "Gallery view of the First Papers of Surrealism with Marcel Duchamp's instalation know as "Sixteen Miles of String" John D. Schiff, 1942 (Taylor, 2000, p. 47).....	79
Ilustração 26 - "Art of This Century Gallery" Frederick Kiesler, 1942 (Weinberg, 2010).....	80

Ilustração 27 - "Invitation to Anarchitecture exhibition" Anarchitecture, 1974 (Yee, 2011, p.133).....	83
Ilustração 28 - "Schematic Drawing for Conical Intersect" Gordon Matta-Clark, 1975 (Lee, 2000, p.170).....	86
Ilustração 29 - "Conical Intersect" Gordon Matta-Clark, 1975 (Lee, 2000, p.179).....	88
Ilustração 30 - "Vista exterior de Chichu Art Museum" (Jodidio, 2010, p.262).....	93
Ilustração 31 - "Planta Cobertura" (JODIDIO, 2010, p.262).....	94
Ilustração 32 - "Open Sky" James Turrell, 2004 (Benesse artsite, 2012).....	96
Ilustração 33 - "Time/Timeless/No time" Walter de Maria, 2004 (Benesse artsite, 2012) .....	96
Ilustração 34 - "Water Lilies" Claude Monet, 1914-26 (Benesse artsite, 2012).....	96
Ilustração 35 - "Traffic" Diller + Scofidio, 1981, Nova Iorque (Incerti, 2006, p.15).....	99
Ilustração 36 - "Vista interior de Blur" Diller Scofidio, 2002, Suíça (Diller Scofidio + Renfro).....	100
Ilustração 37 - "Blur - rendering varie condizioni atmosferiche" + Scofidio, 2002, Suíça (Incerti, 2006, p.145).....	100
Ilustração 38 - "Blur - sezione" Diller + Scofidio, 2002, Suíça (Incerti, 2006, p.154).....	101
Ilustração 39 - "Blur - pianta della piattaforma mediana" Diller + Scofidio, 2002, Suíça (Incerti, 2006, p.155).....	101

Ilustração 40 - “Blur -componenti multimediali di Baincoat” Diller + Scofidio, 2002, Suíça (Incerti, 2006, p.152).....	103
Ilustração 41 - “Angel” Diller Scofidio, 2002, Suíça (Diller Scofidio + Renfro).....	104
Ilustração 42 - “Kait Street view” Junya Ishigami (Designboom, 2000-2012a).....	106
Ilustração 43 - “Kait -plan” Junya Ishigami (Designboom, 2000-2012a).....	107
Ilustração 44 - “Kait colums” Junya Ishigami (Designboom, 2000-2012a).....	108
Ilustração 45 - “ARCHITECTURE AS AIR- study” Junya Ishigami, 2010 (Designboom, 2000-2012).....	109
Ilustração 46 (esq) - “ARCHITECTURE AS AIR” Junya Ishigami, 2010 (Designboom, 2000-2012).....	110
Ilustração 47 (dir) - “ARCHITECTURE AS AIR” Junya Ishigami, 2010 (Designboom, 2000-2012).....	110
Ilustração 48 - “House Study (Grove Road)” Rachel Whiteread, 1992 (Whiteread, 2004, p.115).....	112
Ilustração 49 - “House” Rachel Whiteread, 1993 (Whiteread, 2004, London, p. 118).....	114
Ilustração 50 - “Water Tower Project” Rachel Whiteread, 1998-99 (Whiteread, 2004, London, p.132).....	115
Ilustração 51 - “Water Tower” Rachel Whiteread, 1998-99 (Whiteread, 2004, London, p.143).....	117
Ilustração 52- “Aerial View of Roden Crater from the South” James Turrell, 1980 (Adcock, 1990, p.155).....	118

Ilustração 53 - “Sala quatro pontos cardeais” James Turrell, 2010 (Turrell, 2010).....	121
Ilustração 54 (esq) - “Corredor” James Turrell, 2010 (Turrell, 2010).....	122
Ilustração 55 (dir) - “Sala Olho” James Turrell, 2010 (Turrell, 2010).....	122
Ilustração 56 - “Planta estudo” James Turrell, 2010 (Turrell, 2010).....	123

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	17
2. Obra de Arte Total .....	21
2.1. Obra de Arte Total ( <i>Gesamtkunstwerk</i> ) .....	22
2.1.1 Obra de Arte Total na Bauhaus .....	24
2.1.2 Obra de Arte Total nos <i>Ballets Russes</i> .....	28
3. Uma revolução na arte .....	31
3.1. Século XX “a morte da pintura” .....	33
3.2. <i>Performance art</i> como resposta à “morte da pintura” .....	40
4. Arquitectura Performativa .....	59
4.1. A “matéria” da arte e da arquitectura, o espaço conceptual e experienciado .....	62
4.1.1. <i>Raum, Ma, Shintai</i> .....	68
4.2. Arquitectura do corpo e do espaço .....	73
4.2.1. Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> .....	73
4.2.2. Marcel Duchamp, <i>16 Miles of String</i> ; Frederick Kiesler, <i>Exposição Inaugural de Galeria Art of this Century</i> .....	78
4.2.3. Gordon Matta-Clark, <i>Conical Intersect</i> .....	81
5. Hibridismo da arte e da arquitectura na contemporaneidade .....	89
5.1. Colaborações .....	90
5.1.1. Tadao Ando, <i>Chichu Art Museum</i> .....	90
5.2. Arquitectos/ Artistas .....	97
5.2.1. Diller+Scofidio+Renfro, <i>Blur</i> .....	97
5.2.2. Junya Ishigami, <i>Kait Workshop, Architecture as air</i> .....	105
5.3. Artistas/ Arquitectos .....	111
5.3.1. Rachel Whiteread, <i>House, Water Tower</i> .....	111
5.3.1. James Turrell, <i>Roden Crater</i> .....	117
6. Conclusão .....	125
Referências .....	127
Bibliografia .....	137
Anexos .....	143
Lista de Anexos .....	145
Anexo A .....	147
Anexo B .....	151
Anexo C .....	169

Anexo D .....	173
Anexo E .....	178
Anexo F .....	181
Anexo G .....	185
Anexo H .....	189
Anexo I .....	193
Anexo J .....	197
Anexo K .....	201
Anexo L .....	205
Anexo M .....	209

## 1. INTRODUÇÃO

A Arquitectura Performativa aparece num contexto contemporâneo; existem vários críticos, como por exemplo o arquitecto Pedro Gadanho, que apresentam a performatividade como uma característica associada à arquitectura. Estes críticos referem-na como uma necessidade emergente, para uma nova caracterização da arquitectura contemporânea. Por Arquitectura Performativa entendemos aqueles objectos que se encontram no limite dos universos de arte e arquitectura.

Para esta pesquisa tomamos como ponto de partida dois documentos fundamentais, o esquema de George Maciunas *Expanded Arts Diagram*<sup>1</sup> de 1966, e o texto de Rosalind Krauss *Sculpture in the Expanded Field* de 1979<sup>2</sup>. Ambos estes documentos abordam o tema da ampliação do campo das artes.

O esquema de Maciunas relata o percurso da ampliação das artes que pode ser dividido em dois tempos: antes e após 1960; culminando no grupo Fluxus do qual faz parte desde o início. Deste modo tomamos dois percursos como essenciais: o primeiro que se inicia em Wagner seguindo para a *Action Painting* e acabando nos *Happenings* do grupo *Fluxus* nos anos 60; e o segundo que se inicia com Marcel Duchamp (*ready-made*) e com o movimento Dáda. Este tem repercussões nos anos 60 que Maciunas apelida de “Eventos e Objectos” acabando mais uma vez no grupo *Fluxus*.

Rosalind Krauss aborda o tema do campo ampliado das artes através da cultura artística dos anos 1970, onde a ampliação das artes abre o campo de actuação da escultura. Esta tornou-se maleável ao ponto de poder incluir quase tudo. Estamos, portanto, perante uma ‘descaracterização’ do conceito de escultura, em que os seus limites são ampliados e passam a abranger novas formas de arte.

O diagrama de George e o texto produzido por Rosalind Krauss, dão início a esta pesquisa sobre o hibridismo entre arte e arquitectura. Estes dois documentos abrem portas para uma interpretação ambígua da arte. Deste modo, esta dissertação pretende abordar a transposição desta ambiguidade de modo a que seja feita uma interpretação transversal entre a arte e a arquitectura.

---

<sup>1</sup> Consultar anexo A.

<sup>2</sup> Consultar anexo B.

Neste trabalho, o séc. XX exerce uma preponderância especial, pois é durante este século que a arte sofre uma alteração profunda, dando pretexto a novos tipos de arte e movimentos artísticos que caracterizam o contexto artístico actual.

Deste modo, o primeiro capítulo aborda a “Obra de Arte Total”. O *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) é um conceito utilizado por Richard Wagner, para juntar todas as artes maiores e menores, de modo a que estas contribuam para o mesmo fim. Este conceito remete para a construção da catedral Gótica, onde todos os mestres se juntavam para a construção de um bem maior - a Catedral. Tomamos como exemplo deste conceito a escola Bauhaus e a companhia de bailado Ballets Russes, sendo que ambas reclamam para si o conceito de arte total.

O segundo capítulo refere-se à revolução da arte no séc. XX. A “morte da pintura”, face ao aparecimento da fotografia, evoca uma alteração profunda no entendimento e concretização da obra de arte. Existe, neste início de século, uma mudança na arte que caminhou para a conceptualização e abstracção da ‘coisa’ representada; culminando subversão do objecto artístico com os *ready-made* de Marcel Duchamp.

A *performance art* surge como possível resposta à “morte da pintura”. Neste capítulo são introduzidos os primeiros actos performativos que influenciam as últimas performances do séc. XX, através de artistas como, por exemplo, Joseph Beuys e Marina Abramovic.

O capítulo seguinte aborda a questão da relação entre o espaço e o corpo, enquanto matéria da *performance art* e da arquitectura, serão tecidas algumas considerações teóricas acerca deste tema e serão mostradas algumas das primeiras performances que mais se aproximam da arquitectura pois estes debruçam-se sobre o espaço e sobre a experiência do corpo neste.

Do quarto capítulo fazem parte os casos de estudo contemporâneos, em que o hibridismo da arquitectura e da arte foi dividido em três grandes temas. A escolha destes casos de estudo prende-se a vários factores, entre os quais serem representativos da contemporaneidade, pois são artistas e arquitectos que actuam desde a segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI, e o segundo prende-se ao facto dos intervenientes serem artistas e arquitectos, sobre os quais vários críticos

estabelecem esta relação entre arquitectura e arte e - vice-versa - e assim parecem ser representantes de um hibridismo mais equilibrado entre as duas áreas.

Deste modo, o primeiro tema aborda a colaboração de arquitectos e artistas, na concretização de uma obra total onde, poderemos constatar que a criação de espaços é elaborada por parte do arquitecto e do artista. O segundo tema diz respeito a alguns arquitectos que, pela natureza do seu trabalho, se aproximam de uma abordagem artística, ou seja, estes criam objectos que estão no limiar da arquitectura e da arte. O terceiro tema apresenta trabalhos de artistas que, ao contrario do tema anterior, trabalham de um modo artístico as questões da arquitectura, aqui a arte está no limiar de ser arquitectura.

Estas questões são abordadas segundo um campo ampliado das artes, em que conceitos que definem a actuação da arquitectura, começam a integrar-se nas actuações artísticas, culminando assim no hibridismo entre arte e arquitectura.



## 2. OBRA DE ARTE TOTAL

A relação das artes com a arquitectura é demasiado antiga para que se possa precisar o início desta interligação. Desde cedo que a arquitectura procura nas artes um sustento, quer seja na integração de um objecto com um carácter plástico a nível decorativo, quer seja a nível conceptual e formulador de ideia.

Esta relação umbilical torna-se evidente, perante a separação das artes. Antes havia, de algum modo, unidade - as artes trabalhavam para um fim comum - no entanto, quando a separação se dá, torna-se evidente que pode por vezes, não ser eficaz, e que cada área necessita da outra para que seja possível obra de arte completa.

(...) no começo não havia nem arquitetura nem escultura, como artes distintas, mas uma forma completa que de preferência deveríamos chamá-la de monumento. “Ambas, arquitetura e escultura podem ser concebidas como evoluídas de uma unidade original, e de forma alguma é possível descrever esta entidade original como essencialmente arquitetônica ou essencialmente escultura. (Read, 1977, p.5).

A divisão das artes gera dois grandes campos, o das Artes Maiores, e o das Artes Menores. Às primeiras mais conhecidas como belas-artes, pertencem a pintura, escultura, música, poesia, dança e arquitectura. Às segundas, as menores, dizem respeito aquelas que pertencem a um ofício com carácter artesanal como a joalheria, a cerâmica, a tecelagem, etc. As artes funcionam, então, separadamente e independentes com intuítos e finalidades distintas.

Esta separação das artes torna a visão da própria arte mais individualista, o artista passa a trabalhar sozinho para a produção da peça, ou então ele (artista) é o criador da obra e a própria obra torna-se sua.

Há no entanto, vários momentos da própria história da arte e da arquitectura em que este carácter individualista é desprezado e a colaboração entre artistas e arquitectos é extremamente necessária para que a obra seja realizada. No que diz respeito à síntese das artes Josep Lluís Sert (Juncosa, 2011), afirma que existem três possibilidades, de integrar as artes na composição arquitectónica: a primeira possibilidade demarca o papel do arquitecto como artista, integrando na sua obra pequenos exemplos de elementos artísticos como esculturas, pinturas, artes menores

- esta possibilidade verifica-se por exemplo, durante os períodos do Renascimento e da *Art Nouveau*; a segunda possibilidade refere-se à possibilidade artes serem aplicadas, como complemento, à arquitectura e assim recebem a designação de decoração. A terceira diz respeito a uma colaboração recíproca entre arquitectos e artistas de modo a trabalharem para um objecto comum.

Quando conceitos como o da 'arte total' voltam a aparecer nas intrigas dos pensadores das mais distintas áreas, a distinção destas parece inútil e a junção de todas as artes para um fim comum torna-se o rumo a tomar por parte dos artistas.

Richard Wagner reintroduz no séc. XIX o conceito de 'arte total' (*Gesamtkunstwerk*), este conceito irá influenciar movimentos do final do séc.XIX e de todo o séc. XX, gerando uma série de movimentos artísticos que vêem na Arte Total uma solução para intrigas artísticas e questões do foro social.

Os *Ballets Russes* e a escola Bauhaus, alguns dos princípios geradores destes dois acontecimentos, são exemplos onde o *Gesamtkunstwerk* é implementado, com o fundamento de criar uma obra de arte completa onde várias áreas artísticas contribuíam para uma melhor obra.

## **2.1. OBRA DE ARTE TOTAL (GESAMTKUNSTWERK)**

O conceito de Obra de arte Total (*Gesamtkunstwerk*) é descrito por Richard Wagner (1813-1883) em "A Obra de Arte do Futuro" [*Das Kunstwerk der Zukunft*] de 1849. Wagner, inspirado pela cultura helénica e pelo teatro grego, descreve que a arte deveria assentar sobre a integração de todas as artes numa só, de modo a que estas pudessem trabalhar para a criação de uma obra harmoniosa e completa, unindo arte e vida. "Segundo Wagner, os gregos teriam desenvolvido uma cultura onde a arte estaria no centro da vida social." (Antunes, 2008, p.57).

Desta forma, Wagner ao olhar para a cultura helénica e para o teatro grego - que incluíam na mesma criação formas artísticas como texto, dança, cenografia, figurinos - pretende que este conceito abranja, no caso mais directo da sua actuação artística, a ópera e a música, mas, também, qualquer outra criação artística.

*A Obra de Arte do Futuro de Wagner* é, por muitos, encarada como um manifesto artístico, já que o autor determina a importância da criação de uma nova forma artística, onde Arte, Vida e Ciência trariam o que ele apelida de “consciência essencial”. Assumindo que a arte conduz ao sensível, e a ciência ao concreto racional, apenas uma junção das duas poderia trazer um conhecimento absoluto à Vida, sendo que as duas áreas terminam nos seus opostos, “(...) a ciência termina no seu puro oposto, no conhecimento da natureza, no reconhecimento do não-consciente, do não arbitrário, portanto do necessário, do real, do sensível.” (Wagner apud Madeira, 2007, p.148).

Esta obra insere-se no projecto da reforma estética da Alemanha, onde apesar do termo *Gesamtkunstwerk* não ser usado, os ideais de síntese das artes estão presentes, ao que o autor apelida de arte indivisível [*untheilbane*], contudo este é um conceito intrinsecamente ligado a Wagner. É de notar que esta obra surge num tempo em que há um “(...) investimento em áreas de conhecimento técnico, em detrimento das ciências hoje conhecidas como humanas, incluindo aí as belas-artes.” (Britto, 2010, p.196), assim Wagner manifesta-se nesta obra não apenas a um nível artístico, mas, também, a um nível social - uma sociedade virada para a industrialização, o capitalismo e o hedonismo. A importância do *Gesamtkunstwerk* não se aplicaria apenas culturalmente, mas, também, socialmente.

A reunião de todas as artes em uma forma superior de experiência artística pretende administrar dois antídotos contra o veneno da industrialização. Contra o utilitarismo e a dominância dos interesses financeiros (...) Wagner opunha a nobreza da verdadeira cultura, capaz de formar homens como um todo e de libertá-los da escravidão imposta pelo culto moderno da «opulência e extravagância», que entende como herói o homem voltado para o dinheiro, o «herói da Bolsa». Contra a segmentarização dos saberes imposta pelo avanço tecnológico, a experiência da arte total, integrada ao homem sua unidade perdida, restitui-lhe sua destinação mais essencial. (Britto, 2010, p.196).

É desta forma, que o séc. XX com as suas inquietações, vê na obra de Wagner uma solução para as suas questões sociais e artísticas, se por um lado a arte e o Homem devem olhar para si e questionar-se sobre as suas origens, devem de igual modo, manifestar-se e quebrar com academismos, procurando na criação da obra de arte, transcender-se à autonomia dos médiuns artísticos, e da própria vida social.

As premissas de Wagner nesta obra, e ainda em *Arte e Revolução* [*Die Kunst und die Revolution*] do mesmo ano, são iniciadoras de muitos outros manifestos revolucionários de movimentos artísticos do séc.XX, como por exemplo do Futurismo e do Dadaísmo, que tomam, de igual modo, o conceito de obra de arte total como mote de criação - artes revolucionárias onde a política e crítica social são veículos de produção artística. Como afirma Wagner na obra *Arte e Revolução* "(...) hoje a genuína actividade artística é revolucionária, já que só pode existir em oposição aos valores correntes." (Wagner apud Madeira, 2007, p.149).

### 2.1.1. OBRA DE ARTE TOTAL NA BAUHAUS

Criaremos uma nova guilda de artesãos, sem as distinções de classe que erguem uma barreira de arrogância entre o artesão e o artista. Juntos, vamos conceber e criar o novo edifício do futuro, que abrangerá arquitectura, escultura e pintura em uma só unidade e que um dia se erguerá para o céu a partir das mãos de um milhão de operários, como o símbolo cristalino de uma nova fé. (Frampton, 2003, p.147, Proclamação da Bauhaus de Weimar, 1919).

No séc. XX é na Bauhaus<sup>3</sup> (*Weimar*) que este ideal parece tomar forma, esta que é considerada como: "(...) câmara de decantação das vanguardas europeias, a unidade das artes será forjada a partir do ideal de uma grande obra coletiva, transformadora dos modos da arte e da organização social a ela correlata." (Fernandes, p.4). A esta grande obra diz respeito a disciplina de Arquitectura, que exerce um papel fundamental no conceito *Gesamtkunstwerk*. O Manifesto Bauhaus escrito por Walter Gropius em 1919 assim descreve estas intenções onde é referido que:

- A Arquitectura é tida como «fim de toda a actividade criativa»;
- Sublinha-se o seu «carácter profundamente complexo»;
- Afirma-se que «a arte não se ensina» abstractamente; a sua aprendizagem passa por uma «prática de ateliers»;
- Considera-se que «não há diferença de qualidade entre artista e artesão [...]; todo o artista deve necessariamente possuir uma competência técnica»;

---

<sup>3</sup> Bauhaus - significa literalmente Casa da Construção.

- Preconiza-se que os artistas devem viver em ligas de tipo novo, «uma corporação sem esta separação de classes que cria um muro de desdém entre artista e artesão»;
- Proclama-se a necessidade de «uma nova fé». (Rodrigues, 1989,p.35).

À semelhança de Wagner, onde a «consciência essencial» reside da Vida, Arte e Ciência, Gropius engloba toda a actividade humana na disciplina de Arquitectura. No documento *Princípios da Proclamação da Bauhaus*, Bruno Taut argumenta que “(...) não existirão fronteiras entre os ofícios, a escultura e a pintura; tudo será uma coisa só, a Arquitectura.” (Taut apud Frampton, 2003, p.146).

Lembremos que a escola Bauhaus tem as suas origens no séc. XIX no movimento inglês *Arts and Crafts*, idealizado por John Ruskin que baseava o movimento, igualmente, no conceito de arte totalizada, não minimizando qualquer tipo de arte, mas sim englobando-as para uma concepção completa, com inspirações góticas e orientais. É o caso da *Red House* ícone do próprio movimento, desenhada por Phillip Webb e William Morris, onde tudo é pensado e desenhado de acordo com os princípios *Arts and Crafts*.

À semelhança do início do séc. XX, também este final de séc. (XIX) - onde incluímos igualmente as premissas de Wagner - sofre com uma excessiva industrialização e perda da autonomia do acto criativo em favor da criação da máquina, é de notar, portanto, que tanto a Bauhaus como o movimento *Arts and Crafts* visam uma criação semelhante à do artesão, combatendo assim uma sociedade descaracterizada e vazia de valor estético. Existe, de algum modo, um conflito entre tecnologia e arte, onde tudo o que diz respeito à relação entre o homem e o seu ambiente são postos em causa (Richard, 1985, p.13)<sup>4</sup>.

É, ainda, de notar que a Bauhaus é formada após o final da 1ª Guerra Mundial, sendo próprio do espírito da época (*Zeitgeist*) o desprezo pela maquinaria que tanta armação bélica tinha produzido, “Por isso mesmo, para aqueles que tinham já experimentado as esperanças dessa tecnologia - como era o caso de Gropius - o profetismo da simplicidade e da fraternidade espiritual impunha-se como única saída possível do descalabro, tal era a profunda «culpabilidade» ressentida.” (Rodrigues, 1989, p.31).

---

<sup>4</sup> “Touts les domaines qui supposent une relation entre l’homme et son environnement (architecture, disposition intérieure des logements, ameublement, ustensiles de ménage) sont affectés par ce conflit” (Richard, 1985, P.13).

Destes exemplos, podemos perceber uma continuidade na utilização deste princípio exaltado por Wagner, *Gesamtkunstwerk*. Este princípio poderá ter a sua origem no teatro grego e na cultura helénica, tal como Wagner indicava, passando para o período Gótico, onde a Catedral tem uma preponderância aglutinadora das artes e ofícios, reforçado no séc. XIX com o movimento *Arts and Crafts* e já consolidado no séc. XX com a Bauhaus. De facto, este parece ser um tema transversal ao tempo e presente nas preocupações artísticas desde cedo.

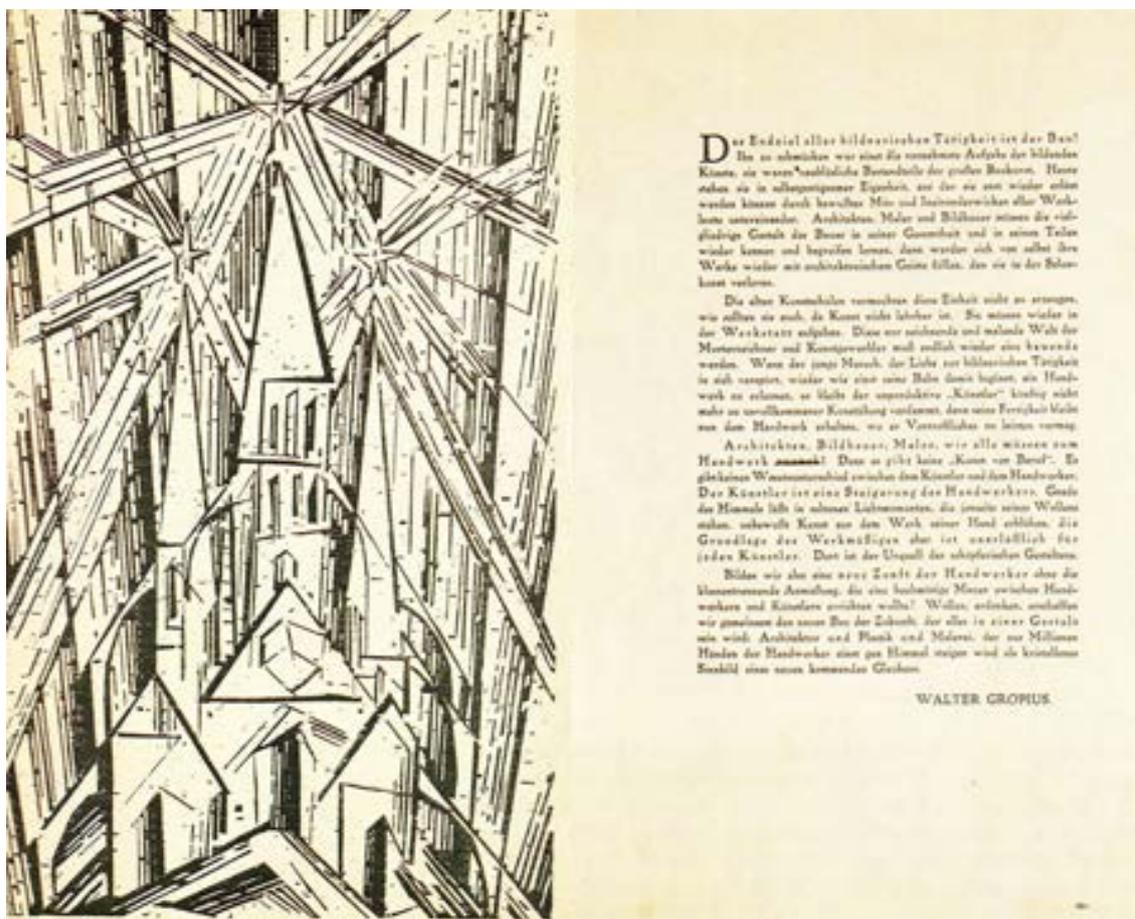


Ilustração 1 - “Manifesto Bauhaus e programa com xilogravura de Lyonel Feininger”, Walter Gropius, 1919. (Droste, 2001, Berlin, p. 18)

O próprio Manifesto Bauhaus é acompanhado por uma xilogravura de Lyonel Feininger, onde podemos ver que “(...) três raios de luz convergem no pico da catedral, representando as três artes da pintura, escultura e arquitectura (...) críticos importantes de arquitectura como Adolf Behne e Karl Scheffler também viram a catedral como uma alegoria do «*Gesamtkunstwerk*» (literalmente, trabalho total da arte) e um símbolo de unidade social.” (Droste, 2001, p.19), sendo que a catedral elucida uma “(...) Cathédral de l’Avenir (...) comme modèle de l’architecture

nouvelle.” (Richard apud Scheerbat, 1985, P.36). Esta nova arquitectura deveria ser um “lugar” onde todos os ofícios eram expostos para o mesmo fim, a construção de um edifício unificador de todas as artes, a escola Bauhaus indicia reivindicar dos princípios de Arte Total.

Walter Gropius, que dirige a escola de 1919-1925, implementa ainda um plano pedagógico integrado neste ideal de Arte Total, cria aulas à imagem das corporações de artesãos, onde o ensinamento é efectuado por “mestres”, e onde os alunos evoluíam conforme três estágios a superar sendo eles: o primeiro de aprendiz, o segundo de companheiro, e o terceiro de mestre júnior. Todos aprenderiam arquitectura, escultura e pintura, passando por várias etapas onde o curso evolui de elementar para algo mais específico, com formações complementares em ateliers específicos: artístico, desenho e pintura, anatomia, espaço etc. (Richard, 1985, P.37).

Este método advém do grupo que o próprio Gropius integrou após a sua vinda da 1ª Guerra Mundial, *Arbeitsrat für Kunst* (Conselho de trabalhadores para Arte), um grupo radical fundado pelas mesmas directrizes que iriam reger a Bauhaus.

Na imagem em baixo podemos ver o esquema elaborado para o curso de um aluno da Bauhaus, onde é visível uma aproximação da formação de cada aluno para a disciplina condensadora de todo o conhecimento: Arquitectura/ Construção [BAU].

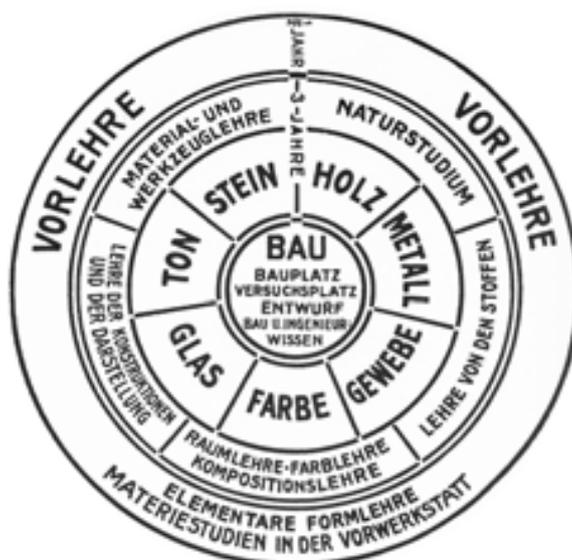


Ilustração 2 - “Estrutura do Programa escolar Bauhaus”, Walter Gropius, 1919. (Droste, 2001, Berlin, p. 35)

### 2.1.2. OBRA DE ARTE TOTAL NOS *BALLETS RUSSES*

Ainda no início do séc. XX, o conceito de arte Total de Wagner é igualmente implementado por Sergei Diaghilev (1872-1929), este que é o grande patrono e impulsionador da companhia de dança que dirigiu de 1909 a 1929 apelidada de *Ballets Russes*, “(...) ont marqué une véritable renaissance des arts visuels et du spectacle russes.” (Bowtl, 2009, p.21)<sup>5</sup>.

A companhia *Ballets Russes* aparece num contexto muito particular: apenas uns anos antes tinha sido mostrada no *Grand Palais* de Paris a famosa retrospectiva de Gauguin, e alguns meses depois Picasso pinta *Les Demoiselles d’Avignon*. Diaghilev cria a companhia que, à imagem das pinturas anteriormente referidas, revoluciona por completo o mundo da dança, música e das artes em geral (Pritchard, 2010, p.9).

Os *Ballets Russes* são um exemplo da integração de várias áreas artísticas para uma grande obra final. Enquanto na Bauhaus a Arquitectura era a grande obra final, na companhia *Ballets Russes* era o próprio Bailado. O conceito de *Gesamtkunstwerk* entra nos *Ballets Russes* na criação do espectáculo, tanto música, dança, poesia, artes plásticas, figurinos, cenografia, fotografia etc., serviam a actuação desta companhia.

Acerca de Diaghilev, Jane Pritchard refere que: “He only turned to promoting dance when he realized that it was probably the most conventional medium for bringing together in performance the arts he loved, notably music and painting.” (Pritchard, 2010, p.49)<sup>6</sup>.

A convergência destas artes é feita de tal forma que nomes como os dos músicos e compositores Stravinsky, Ravel, Debussy, Satie e Prokofiev, artistas plásticos que se encarregavam da cenografia e figurinos como Matisse, Picasso, Chirico, Miró e Coco Chanel, deram o seu contributo artístico para estas peças coreografadas e dançadas por: Mikhail Fokine, Leonid Massine, Bronislava Nijinska, Vaslav Nijinsky, entre outros.

---

<sup>5</sup> “(...) que marca uma verdadeira renascença das artes visuais e do espectáculo Russas” (Tradução nossa).

<sup>6</sup> “Ele apenas promoveu a dança quando percebeu que este era provavelmente o médium mais convencional de juntar numa actuação as artes que mais amava, especialmente música e pintura.” (Tradução nossa).

Estas colaborações com estes artistas, que dirigem a arte de vanguarda na Europa, tem um impacto singular nesta companhia, pois ela própria passa a ditar a vanguarda da dança, alterando peças que até então vestiam a pele rígida da técnica do bailado clássico russo, e oferecendo-lhes uma abordagem ainda não explorada, como a importância que é dada à expressão do corpo (este assunto será aprofundado no capítulo 3 e 4), a implementação de passos e movimentos inovadores criando um estilo novo de movimento, a diversidade coreográfica e uma linguagem cénica arrojada e nova.

Manoel de Sousa Pinto, a propósito da apresentação em Lisboa em 1917 dos *Ballets Russes* escreve:

Possui-nos, domina-nos, a ânsia de uma curva geometria, capaz de imprimir aos corpos, às ideias, à palavra, aos sentimentos, ondulações originais, sinuosidades complicadas, cadências diversas, e mais ricas do que as que já conhecíamos.

Anima-nos a febre do gesto imprevisto, da postura expressiva, reveladora, iluminante.

Por isso, *Terpsícore*, aérea e cambiante, renasceu, em nossos dias, mais bela que outrora.<sup>7</sup> (Pinto, 1924, p.143)

Deste relato podemos perceber a extrema importância das criações inovadoras da companhia, bem como das transformações de obras já existentes, conferindo uma nova originalidade.

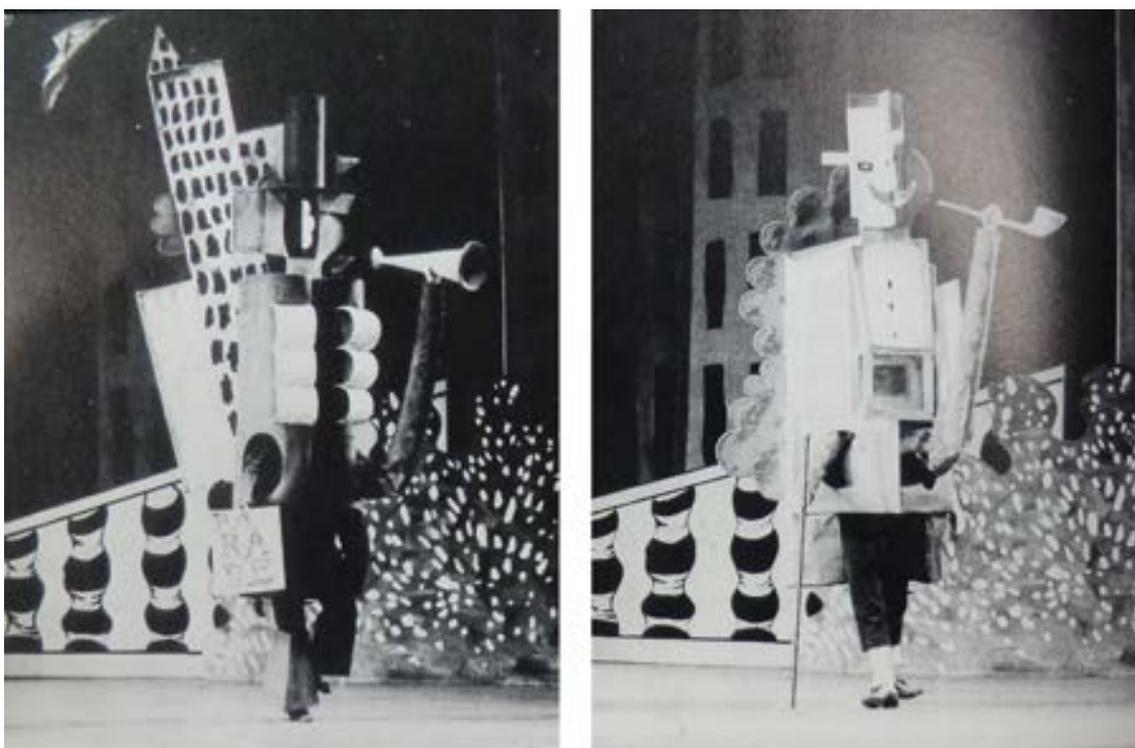
“D`un point de vue pratique, les costumes étaient encombrants et Diaghilev devait obliger les danseurs à danser dans des vêtements qui entravaient leurs mouvements.”<sup>8</sup> (Winestein, 2009, p.35). Podemos perceber por esta citação até que ponto, Diaghilev era minucioso, pois fazia questão de tratar e supervisionar todos os detalhes inclusive os figurinos, aos quais pretendia que mostrassem a plasticidade que os artistas conseguiam nas suas obras artísticas, que acabavam por condicionar os bailarinos no que diz respeito aos movimentos do bailado, originando movimentos mais contidos, o que acaba por caracterizar esta companhia, influenciando outras abordagens mais tardias do universo da dança.

---

<sup>7</sup> Almada Negreiros escreve em 1917 na Revista *Portugal Futurista* : “Escuta: OS BAILADOS RUSSOS estão em Lisboa! Isto quer dizer: Uma das mais bellas étapes da civilização da Europa moderna está na nossa terra!” (Santo, 2010, p.37).

<sup>8</sup> “De um ponto de vista prático, os fatos eram volumosos e Diaghilev teve de obrigar os bailarinos a dançar com estas roupas que dificultavam os seus movimentos.” (Tradução nossa).

Deste facto é exemplo, a primeira colaboração de Pablo Picasso com os *Ballets Russes*, que se dá em 1913 com a peça *Parade*<sup>9</sup>, nesta peça Picasso fica encarregue dos figurinos, cenários e pano de boca, aos quais o artista oferece uma composição marcadamente Cubista. Mais uma vez os figurinos são limitativos dos movimentos, pois são feitos de cartolina e tecido, sendo os cortes completamente geométricos, o que nos leva a crer que os passos tradicionais de *ballet* tiveram de ser completamente alterados.



**Ilustração 3** (esq)- "Picasso's costume for the American Manager in Parade" Pablo Picasso, 1917 (Goldberg, 2001, 78)

**Ilustração 4** (dir)- "Picasso's costume for the First American Manager in Parade" Pablo Picasso, 1917 (Goldberg, 2001, 78)

Contudo, a questão dos figurinos não é a única razão da alteração da coreografia, a música é também alterada e começa a ser mais "geometrizada". Em *Le Sacre du Printemps* de 1913, uma outra peça apresentada pelos *Ballets Russes*, Igor Stravinsky cria uma composição bastante rígida e limitadora, de tal forma que muitos se recusaram a fazer parte desta produção. Vaslav Nijinsky coreografa-a e é criado um bailado, com características muito tribais, que ainda hoje inspira coreógrafos e bailarinos contemporâneos<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Com música de Erik Satie, coreografia de Léonide Massine, e argumento de Jean Cocteau.

<sup>10</sup> Como é exemplo da coreógrafa e bailarina Alemã Pina Baush, e ainda da Portuguesa Olga Roriz.

### 3. UMA REVOLUÇÃO NA ARTE

A segunda metade do séc. XX, nomeadamente os anos 60 e 70, adquire uma importância acrescida no que respeita ao panorama da arte e da arquitectura contemporâneas. Novos ideais são postos à prova e revelados em forma de arte, desprovidos de questões artísticas canónicas, olham para a sua contemporaneidade com a finalidade de criar questões mais que respostas.

A conjuntura da 2ª Guerra Mundial, deixa uma marca na Europa, muitos artistas que se encontravam nos países afectados pela imposição Nazi, vêem-se obrigados a deixar os seus países, procurando nos Estados Unidos da América, refúgio artístico e pessoal, nascendo uma nova era para o mundo da arte, com este país como pano de fundo. Uma Europa revoltada e desejosa de se levantar dos escombros assume, de igual modo, uma importância para o surgimento de novos ideais artísticos equiparáveis aos da primeira metade do século, onde questões intimamente ligadas ao corpo humano ditam a contemporaneidade de um Mundo Pós-Guerra.

A relação do corpo com a arte é algo que se estende desde o início da história da arte, talvez seja tão antiga, que precisar o seu início seria precisar o próprio início da Humanidade.

Desde a pré-história aos nossos dias que o corpo humano assume uma relevância especial nas abordagens artísticas, das cavernas de *Lascaux* às últimas pinturas realistas, o corpo está presente e é objecto de aproximação do artista ao observador, assim a relação criada é de admiração, quer pelas suas características técnicas, quer por uma aproximação fidedigna à realidade. Por outro lado, esta representação é tão significativa que podemos situar certa obra no seu tempo, apenas analisando a técnica empregada na obra.

A arte egípcia, carregada de simbolismo, representa um corpo estilizado, colocado na lateral e com um carácter plano, ao olhar para esta representação associamo-la especificamente, ao antigo Egipto. Estas associações são intrínsecas a cada época.

Mais tarde, no antigo império grego, a representação do corpo é elevado ao nível de um corpo perfeito, um corpo como obra do divino; a minúcia da técnica da

representação, e a perfeição anatómica, elucida a sua época. Muitos são os exemplos e tempos onde esta questão se verifica. Mais tarde, por exemplo, no período Barroco os corpos voluptuosos e excessivos situam-nos numa nova estética, referente a este tempo.

Estas abordagens ao corpo, centram-se maioritariamente na representação, não há um nível de abstracção - comparando com as abordagens do séc.XX - que deixe o autor criar uma obra que não se prenda pela sua qualidade técnica, religiosa/simbólica.

Com a aproximação do séc. XX uma revolução surge na arte, novos ideais estão a par desta, novas técnicas, e surgem novas abordagens ao corpo, tanto na representação como no seu 'uso'. O corpo passa a estar presente e a ter um papel diferente, com uma nova relevância, tornando-se objecto produtivo de uma arte carregada de intencionalidade, uma evolução na arte, como afirma Pere Salabert: "(...) isto é resultado do processo "evolutivo" da arte que parte da representação ilusória e anímica do período renascentista a fim de alcançar a presença através do uso da matéria mesma na obra na tentativa de aproximar arte e vida." (apud Pianowsky, 2007).

Esta tentativa de aproximar arte à vida passa por uma atitude crítica por parte do artista, criticando o próprio estado da arte, mas, acima de tudo, crítica o estado da sociedade, e é sobre esta crítica que ele actua, assim percebe-se que estas manifestações são extremamente revolucionárias e adoptam a *Performance* como meio artístico de modo a chegarem a mais pessoas com um intuito provocativo.

Contudo, este salto, ou evolução, não deverá ser tomado como algo instantâneo; para que se compreenda esta mudança é necessário olhar para o início do séc. XX e perceber quais as mudanças que proporcionaram tal abordagem.

### 3.1. SÉC. XX “A MORTE DA PINTURA”

Quando em 1839 o pintor Paul Delaroche descobre os primeiros daguerreótipos<sup>11</sup>, percebe que se inicia uma competição desfavorável entre a pintura e a fotografia, declarando a sentença de morte da pintura, já que esta deixaria de fazer sentido num tempo em que a tecnologia tem a capacidade de representar fidedignamente a realidade (função até então da pintura e dos seus mestres artistas). Assim, Delaroche anuncia: “A partir de hoje, a pintura está morta.” (Crimp apud Danto, 2006, p.152). “When photography was invented, in 1839, the painter Paul Delaroche famously pronounced that painting was dead. When he learned the news about Daguerre’s invention (...)”<sup>12</sup> (Danto, 1997, p.75).



Ilustração 5 - “Louis-Jacques Mandé Daguerre” Jean- Baptiste Sabatier-Bolt, 1844 (Johnson, 2005, p.41)

---

<sup>11</sup> Daguerreótipo: criado por Louis Daguerre em 1837 é um processo fotográfico que não necessita de uma imagem negativa. Consiste num processo químico entre uma lâmina de prata e vapor de iodo, criando iodeto de prata, onde este é sensibilizado pela luz, cerca de 20 a 30 minutos, numa câmara escura. Assim quando atingidos pela luz os cristais de iodeto transformam-se em prata metálica e geram uma imagem. A revelação desta lâmina passa ainda por um processo químico complexo, acabando por revelar uma imagem detalhada.

<sup>10</sup> “Quando a fotografia foi inventada, em 1839, o pintor Paul Delaroche famosamente proclamou, que a pintura estava morte. Quando soube da novidade acerca da invenção de Daguerre (...)” (Tradução nossa).

Na verdade, a fotografia marca o final de um momento artístico, onde toda a evolução na procura da representação da realidade parece ter sido em vão. A procura de regras de representação instituídas, deixam de ser necessárias num contexto em que a fotografia existe. Contudo, a fotografia marca, também, o início de um momento artístico, um momento em que a arte se descobre enquanto campo de pensamento e descobre que tem a seu lado um valor mais alto que a representação do real, a sua capacidade de experimentação expressa-se mais alto e assim a arte começa a dar os primeiros passos numa época em que o artista tem o seu cunho total na obra.

Falamos então do início do séc. XX, onde acontece uma exploração incansável de novas abordagens à arte onde a palavra de ordem é o despojar total de uma arte institucionalizada, e onde a experimentação é mote para a criação da obra. Numa época que venera a máquina, a tecnologia e a velocidade, surgem uma série de movimentos artísticos que propõem novas técnicas e teorias sobre o objecto ou “coisa” representada. É este, um tempo de novas propostas que tão rapidamente aparecem como desaparecem dando lugar a outras.

As primeiras vanguardas do séc. XX, ou o tempo dos “ismos”, como são apelidados estes movimentos, caracterizam-se pela forte inclinação para o experimentalismo, e uma forte ligação a teorias da área do pensamento de modo a fundamentar estas várias vertentes ou movimentos.

Do Fauvismo ao Abstraccionismo, verifica-se uma tendência para a simplificação e para a teorização mais aguçada sobre o objecto artístico. Olhando para o percurso de muitos artistas do início deste século, esta tendência torna-se evidente. Cézanne afirma que: “(...) à pintura já não cabe relatar mas sim realizar-se a si mesma.” (apud Pinto, 2001, p.36).

Este artista usa a cor e a forma como meio expressivo. Sendo um artista com muita importância no início do séc. XX, influencia a geração e movimentos artísticos seguintes. Cézanne reduz as formas representadas à impressão deixada pela espátula- usa a espátula ao invés do pincel - de modo que as formas impressas sejam geometrizadas, perdendo-se assim a noção de profundidade. Consequentemente, a obra detém um carácter mais abstracto, apesar de ainda serem perfeitamente identificadas com uma realidade próxima, uma paisagem ou natureza mortas.



**Ilustração 6** - "A Montanha de Saint-Victoire", Paul Cézanne 1904-6 (Pinto, 2001, p.23)

A Cézanne seguem-se uma série de movimentos artísticos que tomam especial atenção a esta impressão deixada na tela, conferindo-lhe expressividade representativa e emotiva, são exemplos o Impressionismo e o Expressionismo, o Fauvismo, entre outros.

Com o Cubismo a estilização das formas torna-se mais evidente, os artistas, mais que representar, preocupam-se agora com a forma de representação, ou seja, tal como Cézanne anunciava, a pintura começa a realizar-se em si mesma. Ao contrário do que anteriormente acontecia, a pintura não representa formas estáticas, a preocupação com o dinamismo caracteriza estas obras conferindo-lhe uma abstracção mais aguçada. Ao olharmos para obras de Picasso como *Les Femmes d'Alger*, podemos perceber uma representação multifacetada, do que o artista tinha diante si. Na verdade, estes artistas, e em especial Picasso, centravam a sua representação no movimento, no dinamismo e nas formas do que representavam, por esta razão vemos varias faces do mesmo 'objecto' sobrepostas, de modo, a representar o movimento deste.



**Ilustração 7** - “Les Demoiselles d’Avignon”, Pablo Picasso, 1906-07 (Pinto, 2001, p.51)

Deste modo, os movimentos avançam com as suas teorias e modos de representação, ao ponto em que a pintura chega a um momento de rotura. O Suprematismo, enquanto movimento, e Casimir Malevich enquanto artista representante deste movimento, são determinantes nesta afirmação de simplicidade e abstracção na arte. Ao pintar quadros bicromáticos, Malevich eleva a pintura a um ponto de exaustão, onde teorias niilistas chegam a anular a própria obra de arte, atingindo esta uma simplicidade extrema, conduzindo “(...) Malevich para a própria negação da pintura, colocando-a num ‘beco sem saída’”. (Pinto, 2001a, p.12).

Do manifesto Suprematista é possível identificar vários ideais, que conduzem a arte a este estado, a representação de conceitos que por si só já são abstractos, como o espaço, o infinito, as próprias formas da cor, etc:

Devemos dedicar-nos directamente às massas de cor como tal e procurar nelas as formas decisivas. Não se pode reproduzir o movimento das massas vermelhas, verdes e azuis pelo desenho representativo. Este dinamismo não é mais do que uma revolta das massas pictóricas para se tornarem independentes do objecto. Para se libertarem de formas que nada designam, quer dizer, para se fazerem predominar as formas

puramente pictóricas sobre as formas racionais, para chegar ao Suprematismo, o novo realismo da pintura. (...)

A tela suprematista representa o espaço como branco e não como azul. O azul não dá representação real do infinito. Os raios da visão chocam contra a cúpula e não podem penetrar no infinito. O branco infinito suprematista permite que os raios da visão continuem a mover-se sem limites. (...)

A experiência pura do mundo sem objecto, o homem devolvido à unidade original em comunhão com o todo, a arte libertada do peso dos objectos. (Malevich apud Pinto, vol. 10, p.12)

Neste excerto do manifesto Suprematista escrito por Casimir Malevich, é perceptível a negação do objecto e uma procura pela simplicidade, centrando a obra puramente no artista e num “(...) novo realismo.” (Pinto, vol.10, p.12) sendo que este é a realidade do autor. Na obra *Quadrado negro sobre fundo branco* de 1913, o artista ‘limita-se’ a pintar um quadrado negro sobre o fundo branco reforçado na própria tela. Esta obra revela uma aparente simplicidade, quer na utilização das cores quer na própria representação das formas geométricas. Contudo, estas estão carregadas de simbolismo e de uma pureza extrema, sendo que, tal como afirma o artista, “O branco significa o princípio e o negro o fim (...)” (Malevich apud Pinto, 2001a, p.12).



**Ilustração 8** - “Quadrado Negro sobre Fundo Branco”, Casimir Malevitch, 1913 (Pinto, 2001a, p.13)

Deste modo, a pintura, tal como anteriormente referido, chega a um “beco sem saída”, necessitando de se reinventar, no entanto, e porque estamos no séc. XX, logo surgem mais uma série de movimentos artísticos, contudo estes continuam a esgotar-se rapidamente deixando um legado muito específico e importante para os movimentos vindouros.

Marcel Duchamp um artista multidisciplinar, que é transversal à maior parte dos movimentos da primeira metade do séc. XX, levanta uma questão que em muito perturba o mundo da arte. Se anteriormente a arte se cingia ao experimentalismo e a criatividade pertencia ao artista, agora a arte começa a ser direccionada, de um modo muito distinto e informal, para novos rumos, abrindo portas a novas interpretações e novas formas de fazer.

Quando em 1917 Duchamp (1887-1968) vira um urinol ao contrário e lhe confere o nome Fonte [*Fountain*], o mundo da arte depara-se com uma problemática: o que é arte? Esta é a nova questão colocada por vários artistas e críticos, pertencentes à comunidade artística. Se Duchamp, um artista influente que fez parte de muitos outros movimentos anteriores, eleva ao estatuto de arte um objecto vulgar, com um carácter desprezível (como seria um objecto ao qual o homem executa as suas funções básicas, como urinar), apenas deslocando-o do seu contexto, então a criação de arte para além de estar ao alcance de qualquer pessoa, estaria, também, confinada a uma execução atípica sem qualquer mestria, despida de quaisquer preconceitos.



**Ilustração 9** - "Fonte" Marcel Duchamp, 1917/1964 (Mink, 2004, p.66)

É neste momento que a sentença de Delaroché faz sentido, a pintura como arte maior 'morre'. A arte, tal como era conhecida até então, sofre uma alteração abordando novos ideais e novas formas de actuar.

### 3.2. PERFORMANCE ART COMO RESPOSTA À “MORTE DA PINTURA”

From the beginning of the twentieth century, the narratives of classical academic art were beginning to be rejected in favour of the intellectual and emotional vibrancy of the real experience, as expressed in live performances by the Futurists and Dadaists, or in collages and environments that incorporated fragments of everyday objects. There was an increasing desire to question and challenge the commodity value of art objects in the hands of art patrons, collectors and museums. (Carlos, 1998, p.16)<sup>13</sup>

Segundo Roselee Goldberg (1998, p.6) as primeiras manifestações artísticas em que o corpo é usado enquanto médium artístico, têm início com os movimentos Futurismo e Dadaísmo, movimentos globais que para além da pintura abraçam outras formas artísticas como a literatura, a música, o cinema, o teatro, entre outras, que, como refere a autora, tendem a questionar o próprio valor da arte. O conceito de arte geral tem um lugar especial nestas primeiras abordagens, são acções sobre algo (objecto, espaço, etc.) de modo a criar uma intriga onde as várias artes se unem.

Para Goldberg (2001, p.7) , a *performance art*<sup>14</sup> é o meio pelo qual os artistas de todas as linguagens, em todos os tempos, tornam públicas as suas ideias mais transgressoras baseando a sua arte num evento onde as regras estabelecidas são quebradas, oferecendo algo de novo ao mundo da arte.

---

<sup>13</sup> “Desde o início do século XX, as narrativas da arte académica começavam a ser rejeitadas em favor da vitalidade intelectual e emocional da experiência do real, como expresso em performances ao vivo pelos Futuristas e Dadaístas, ou em colagens ou ambientes que incorporavam objectos do quotidiano. Havia um desejo crescente em questionar e desafiar a comodidade dos objectos de arte nas mãos dos patronos de arte, colecionadores e museus.” (Tradução nossa).

<sup>14</sup> “Através da história da arte moderna, de 1910 em diante, a p.a., por vezes chamada de «live art», tem sido utilizada pelos movimentos de arte moderna como meio de abraçar a arte dominante estabelecida e como catalisador de novas ideias. Caracteriza-se por três factores: está viva, tem lugar perante uma audiência e envolve geralmente executantes que também trabalham noutros médiums - bailarinos, praticantes de belas-artes, músicos e poetas : o performer é o artista, raramente uma «personagem» como um actor. A p.a. foi utilizada nomeadamente por expoentes do Futurismo (Marinetti, Boccioni) pelos Futuristas Russos e pelos Construtivistas (Mayokovsky, o grupo Blusa azul, etc.) pelo Dada (Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, etc) pelo Surrealismo (Breton, Dali, etc.) e pela Bauhaus sob a orientação de O. Schlemmer, director da oficina de teatro, segundo o princípio Bauhaus da «obra de arte total». A partir de 1952 a p.a. ganhou uma significação ainda maior, em especial a começar pelos EUA na sequência do embrionário Black Mountain College de John Cage e das p.s. - muitas vezes chamadas de «Happening» (...) Mais recentemente, a Action art, a Earth art e a arte conceptual têm feito um uso extensivo do médium em trabalhos de artistas como Y.Klein e P. Manzoni e da geração mais jovem, V. Acconci, L. Anderson, J. Beuys, C. Burden, Gilbert and George, C. Schneeman e R. Wilson.” (READ, 1989, p. 352) - Nota : Tome-se p.a. por Performance art

Ao falarmos de movimentos artísticos situados no séc. XX, falamos de movimentos regidos por Manifestos, muitos são os artistas que criam as novas regras e cânones a seguir, e fazem-no de modo a impulsionar a própria arte, seguindo ou reagindo sobre ideais políticos, sociais, ou apenas artísticos/estéticos, por conseguinte, estes indicam novos caminhos para a própria arte. O primeiro manifesto do séc. XX surge a 20 de Fevereiro de 1909, publicado no jornal parisiense “*Le Fígaro*”, por Filippo Tommaso Marinetti, intitulado de *A Declamação Dinâmica e Sinóptica, Manifesto Futurista*. Marinetti exalta uma sociedade moderna e industrial, onde a velocidade, a máquina, a vertigem e o dinamismo serão o novo ícone estético, lutando contra qualquer tradição artística, “(...) um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.” (Pinto, 2001, p. 58)

Roselee Goldberg (2001, p.17) refere que o manifesto futurista, foi o grito de que os artistas esperavam para iniciar uma arte que encontra e explora os seus caminhos na arte performativa. Se o Futurismo evoca a *performance*, o dadaísmo explora-a e concretiza-a, adoptando o conceito de arte total, e formalizando novos modos artísticos.

A 6 de Fevereiro de 1916, em Zurique, é criado por Hugo Ball e Emmy Hennings o *Cabaret Voltaire*, onde uma actuação de Ball inicia o Dadaísmo. O *Cabaret Voltaire* seria um espaço híbrido onde a intelectualidade estava a par da vida boémia dos artistas, que pela conjuntura Europeia se encontravam exilados na Suíça, deste modo, o *Cabaret* oferecia aos artistas uma liberdade de expressão que noutros países não poderiam ter. Muitas são as aparições de Ball no *Cabaret*, onde o poeta declama as suas obras, como que em forma de uma *performance*, rodeando o seu corpo de objectos estranhos que compõem o traje, e Ball começa a declamar: (Goldberg, 2001, p.61)

gadji beri bimba  
glandridi lauli lonni cadori  
gadjama bim beri glassala  
glandridi glassala tuffm i zimbrabim  
blassa galassasa tuffm i zimbrabim. . . .<sup>15</sup> (Goldberg, 2001, p.61)

---

<sup>15</sup> “O Gadji Beri Bimba” Poema sonoro de Hugo Ball.



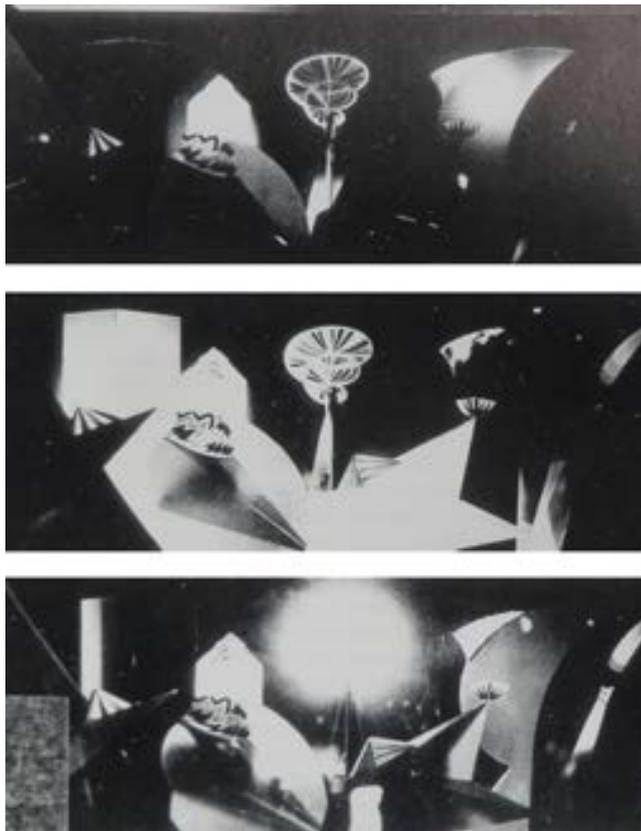
Ilustração 10 - "Hugo Ball reciting the sound poem Karaware" Hugo Ball, 1919 (Goldberg, 2001, p.61)

O Dadaísmo afirma-se, então, como um movimento que adopta a excentricidade, o absurdo, sendo revolucionário e tentando romper com todas as formas de arte até então conhecidas. Como podemos verificar o poema de Hugo Ball não usa palavras, mas sim onomatopeias. Lembremos que no mesmo ano em Portugal Almada Negreiros publica o célebre texto "Manifesto anti-Dantas", onde é usada uma onomatopeia, e onde o autor ataca toda a forma de arte concretizada até então, encarnada neste texto por Dantas.<sup>16</sup>

Assim, o Dadaísmo aparece como o primeiro movimento onde a intervenção do artista para uma plateia é importante para o resultado da obra - as reacções, o contacto e a provocação directa com o espectador fazem parte do universo que hoje chamamos performativo, apesar de nesta altura ainda não ser assim designado.

---

<sup>16</sup> "Basta Pum Basta / Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi! É um Coio d'indigentes, d'indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero! Abaixo a geração! Morra o Dantas, Morra PIM! ..." (Negreiros, 1993, p.1).



**Ilustração 11** - "Balla's 1915 design for Stravinsky's Fireworks" Giacomo Balla, 1917 (Goldberg, 2001, p.25)

Em 1917 Giacomo Balla cria uma acção - como uma pré-performance - baseada na composição de Stravinsky, *Fireworks*, a ser apresentada como parte dos bailados da companhia de Diaghilev, *Ballets Russes*. Esta acção consiste numa composição cénica tridimensional onde são colocados objectos e composições artísticas futuristas que aparecem e desaparecem segundo, uma composição de luz apelidada de "*light ballet*" que o próprio Balla controla, esta apresentação dura aproximadamente 5 minutos, e o público experiênciam uma alteração constante do cenário. (Goldberg, 2001, p.25)<sup>17</sup>

As abordagens performativas desta primeira metade do século têm um carácter muito experimentalista, quer a nível do emprego de novos materiais, como de novos conceitos, contudo ainda remetem muito para o teatro, a acção no palco.

---

<sup>17</sup> "(...) From the beginning of the twentieth century, the narratives of classical academic art were beginning to be rejected in favour of the intellectual and emotional vibrancy of the real experience, as expressed in live performances by the Futurists and Dadaists, or in collages and environments that incorporated fragments of everyday objects. There was an increasing desire to question and challenge the commodity value of art objects in the hands of art patrons, collectors and museums.." (Goldberg, 2001, p.25).

Com a chegada da 2ª Guerra Mundial a arte performativa altera todo o seu modo de agir, em seguida veremos alguns dos motivos para estas alterações, bem como exemplos deste novo modo de agir, sendo que, em termos artísticos e sociais, a segunda guerra adquire uma importância extrema, pois divide o século em dois, ao mesmo tempo que choca o mundo e lança grandes questões à humanidade.

Os blocos de notícias nos cinemas e jornais, por todo o mundo mediatizam esta guerra, e tornam-na mais próxima da realidade, sensibilizando a população em geral para este terror. A morte e a destruição provocadas pelo Holocausto e os ataques nucleares a Hiroshima (6-8-1945) e Nagasaki (9-8-1945) chocam todo o Mundo, e mostram o efeito nefasto que o homem pode ter sobre a vida humana. Desta maneira, criam-se as condições para que questões como a efemeridade, a precariedade e a incerteza da vida, a desconfiança na racionalidade humana, marquem uma sociedade confinada ao Medo<sup>18</sup>.

(...) Hiroshima, the shadows of Hiroshima in the desert of the atomic catastrophe, terrible evidence, without a doubt, but evidence of hope all the same, hope for the survival and permanence, albeit immaterial, of the flesh.”<sup>19</sup> (KLEIN, 1960).

Revoltas Feministas, movimentos Homossexuais e o *Black Power* começam a surgir num período de pós-guerra que era afirmado por uma hierarquia social onde o cidadão americano homem e caucasiano dominava. “At the same time, social movements from civil rights to feminism set the standard for identity politics, multiculturalism, and post-colonialism that emerged full-blow in the 1970s to claim for itself a shifting historical

---

<sup>18</sup> “Recebe o nome de filosofia existencial a doutrina do filósofo alemão contemporâneo Martinho Heidegger (n. em 1889), professor da Universidade de Friburgo em Brisgóvia, onde sucedeu a Husserl. É uma teoria pouco clara, (...) Heidegger chama existencial ao que se refere à estrutura de Existenz (que podemos traduzir, por exemplo, por existência) vocabulário que emprega num sentido diferente do da palavra Dasein (que se poderia verter, digamos, por existente). O existente é o homem; e a ciência, como comportamento do homem, tem o modo de ser do existente. O modo fundamental de ser do existente é o estar-no-Mundo (In-der-Welt-sein), frase fundamental, a que recorrem constantemente os discípulos do filósofo. A compreensão do ser do existente pressupõe, por isso, de modo igualmente originário, a compreensão do Mundo e do ser, do ente que se encontra dentro do Mundo. As ontologias dos entes que não são o existente têm fundamento na estrutura ôntica do existente, e por isso devemos buscar na analítica existencial do existente (existenziale Analytik des Dasein) a ontologia fundamental, de que se podem originar todas as outras. O sentido do ser do existente é a temporalidade, e a primeira missão da filosofia é uma explicação originária do tempo como horizonte da compreensão do ser a partir da temporalidade como ser do existente. O livro capital de Heidegger é o primeiro tomo (o único aparecido) da obra intitulada Ser e Tempo (Sein und Zeit), publicado em 1927.” (Correia, 1980, p.733-734).

<sup>19</sup> “... Hiroshima, a sombra de Hiroshima, no desejo da catástrofe atômica, a prova terrível, sem dúvida, mas a evidência de toda a esperança, a esperança da sobrevivência e permanência, ainda que imaterial, da carne.” (Tradução nossa).

paradigm and the emergence of 'postmodernism' ".<sup>20</sup>(Museum of Contemporary Art, 1998, p.238).

A *Performance Art* começa, então, a ter uma expressão diferente das exigências do principio do séc. XX. A questão do corpo é introduzida na arte com os horrores da segunda guerra mundial, o corpo dilacerado, a eminência da morte, a efemeridade da vida, causa nos artistas uma preocupação e um amor pelo corpo, tornando-o, deste modo, uma ferramenta primordial das actuações artísticas. No Livro *Out Of Actions: Between Performance and object, 1949-1979*, Kristine Stiles (1998, p.235) afirma que apenas a partir deste momento da história começará a intitular de *performance art*, o que outrora apenas apelidava de acções:

So far, I have emphasized the term "action" rather than more generic term "performance" (...) Such a powerful transition in the media and means of art occurred in an entirely planetary condition in the wake of the Holocaust and the advent of the nuclear age. Given these unprecedented conditions, the use of the body in action seemed not only necessary, but urgent. (Stiles, 1998, p.235).

Yves Klein (1928-1962) é um artista singular, conhecido pela sua fase azul, e pelas criação da cor *International Klein Bleu (IKB)*, ou azul Klein, como é mais conhecido. Contudo, este artista é uma influência de referência para muitos artistas performativos dos anos 60, 70 e 80, já que muitas das suas obras são consideradas *performance art*.

---

<sup>20</sup> "Ao mesmo tempo movimentos sociais desde os direitos civis ao feminismo definiram os padrões de identidade política, multiculturalismos e pós-colonialismo, que surgiu como um golpe na década de 1970 para reivindicar para si uma mudança no paradigma histórico e a emergência do pós-modernismo" (Tradução nossa).



**Ilustração 12** - “Um Homen no Espaço! O pintor do Espaço lança-se no Vazio” Harry Shunk, 2960 (Weitemier, 2994, P.50)

Olhemos para *Um Homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio*<sup>21</sup> de 1960 (Weitemeier, 2004, p.50), uma fotografia (montagem) de Harry Shunk, em que

---

<sup>21</sup> Apresentado no jornal parisiense *Dimanche, Le Journal d'un seul jour* de 27 de Novembro de 1960.

Klein salta de um edifício e fica suspenso no ar, como se o tempo parasse. É de referir que esta imagem é capturada dois anos após o lançamento do satélite Sputnik 1 para a órbita da terra, esta imagem sustenta-se, então, num desejo infinito de alcançar o desejo de voar e descobrir mais além, revelando assim uma esperança no potencial do futuro. (Weitemier, 2004, p.51).

A acção de Klein baseia-se no acto de saltar, na suspensão do tempo e num mergulhar para o desconhecido. Como se a arte tivesse a necessidade de fundamentar-se em novos conceitos - criatividade e experimentação.

A série de trabalhos intitulados de *ANT (Antropometrias da Época azul)* revelam ainda outros aspectos em que a *performance* se baseia. Yves Klein apropria-se, literalmente, do corpo humano enquanto médium artístico; nesta série de trabalhos o artista convida modelos, nas quais aplica tinta, sobre os seus corpos nus, e imprime a marca destes corpos na tela, como se o corpo fosse agora o 'pincel' deste pintor.

A *performance* entra claramente no contexto da obra deste artista, quando o mesmo cria esta série de *Antropometrias* e delas cria um 'espectáculo' - uma apresentação ao vivo da sua arte, conduzida pelo próprio. Assim, a 9 de Março de 1960, Klein apresenta, na *Galerie Internationale d'Art Contemporain* em Paris, a sua primeira retrospectiva das *Antropometrias da Época Azul - Les anthropométries de l'Époque Bleue*.

Quando os convidados tomaram lugar, Yves Klein, envergando um smoking negro, deu sinal e a orquestra começou a executar a sua Sinfonia Monotónica (1949), (um som continuo ininterrupto que se prolongou por vinte minutos, seguido de um silêncio com igual duração). (Weitemier, 2004, p.55).

Seguidamente o artista dá início à orquestração das suas pinturas, três mulheres nuas surgem cobertas de tinta, e o espectáculo começa.

Com esta acção de Klein é perceptível a essência da *performance*, um acontecimento restrito onde o artista surge perante uma audiência e, sobre os olhares atentos desta, executa a sua obra. É ainda de salientar, que esta *performance* de Klein é enriquecida com a introdução de uma composição musical original da sua autoria. Esta exerce uma influência determinante na criação artística.

Assim, a necessidade do artista usar o corpo como meio de expressão, revela a necessidade do artista se assumir enquanto indivíduo criador. Com esta condição o artista pode quebrar com as regras institucionalizadas da arte, e como podemos ver neste exemplo de Klein; usar o corpo como médium. Esta atitude é um reflexo da própria condição social e cultural em que se o artista se encontra.



**Ilustração 13** - "Performance de Antropometrias da Época Azul" Yves Klein, 1960(Weitemier, 2004, p.54)

A criação de uma arte não objectiva que usa o corpo como médium artístico, é o legado deixado por Klein para o contexto da *performance art*.

A partir deste momento podemos já falar da *performance Art* como movimento instituído no mundo das artes. As acções performativas seguem-se umas às outras e este movimento cresce e evolui, dando cada vez mais ênfase ao corpo, usando-o como médium.

O grupo *Fluxus* surge em 1962, dando continuidade à *performance art*. *Fluxus* é o nome de um grupo de artistas criado por Georges Maciunas e por Dick Higgins na ocasião de um festival, por eles organizado, em Wiesbaden, Alemanha, intitulado de “*Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*”<sup>22</sup> no Städtisches Museum (Vergine, 2001, p.51).

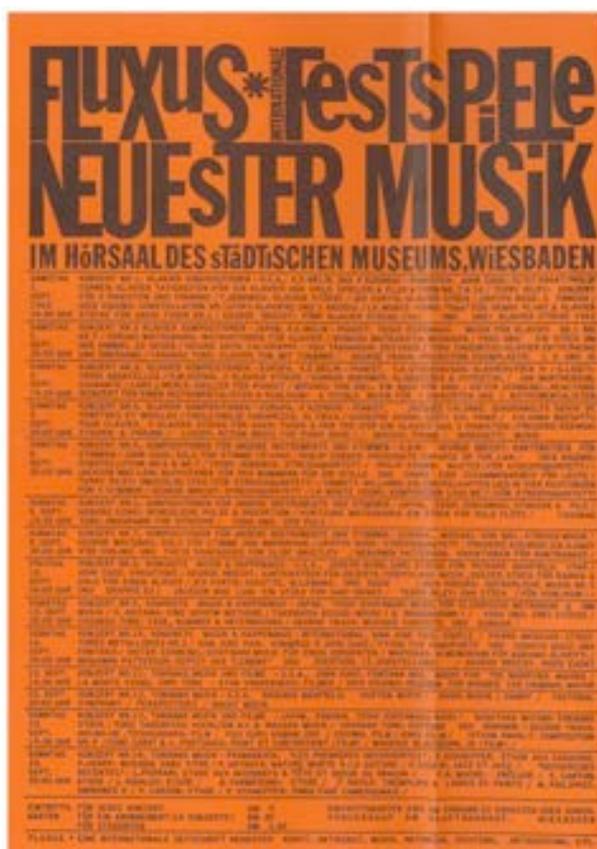


Ilustração 14 - “Poster for ‘Fluxusfestspiele’ George Maciunas, 1962 (DIAS, 2012)

Os artistas que formam o grupo *Fluxus* rejeitavam a catalogação de grupo ou movimento artístico, argumentando que *Fluxus* é uma atitude, uma maneira de viver, tal como afirma Dick Higgins, um outro membro inicial de *Fluxus*: “*Fluxus* não é um movimento, um momento histórico, uma organização. *Fluxus* é uma ideia, uma forma

---

<sup>22</sup> Fluxus Festival Internacional de Novas Músicas.

de vida, um grupo vagamente unido de pessoas que executa “trabalhos-fluxus” (Higgings apud Vergine, 2001, p.51)

As origens de *Fluxus*, entre outras, prendem-se aos movimentos Futuristas e Dadaístas; não será por acaso que à imagem do surgimento do nome Dada, por Tristan Tzara em 1916, *Fluxus* nasce quando Maciunas abre o dicionário, e ao acaso aponta para uma palavra, a escolha aleatória recai sobre a palavra *Flux*, que advém do latim, significando modificação, escoamento, catarse. Na realidade, a palavra não poderia estar mais bem empregue na medida em que os trabalhos efectuados por este grupo regem-se por estes mesmos adjectivos: modificação, catarse.



Ilustração 15 - “Fluxus Street Theater Free” Fluxus, s.d. (Dias, 2012)

Muitos críticos ousam adjectivar o grupo como Neo-Dadaísta, pois apesar de serem influenciados por este movimento, partilham opiniões e modos de actuar do Dadaísmo, nomeadamente privilegiando a *performance*. *Fluxus* é ainda influenciado pelas actuações e ensinamentos do músico e compositor John Cage (1912-1992)<sup>23</sup>, e do bailarino e coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009), na *Black Mountain College*.

---

<sup>23</sup> Cage John (1912-92). U.S. Composer and artist, greatly influential in the worlds of music, dance and the visual arts. His artworks include unorthodox musical scores, prints based on Thoreau's Journals and Joyce's *Finnegan's Wake*, and a multiple, *Not Wanting to Say Anything about Marcel* (1969). C. Also produced edible drawings. (Read, 1994, p.67).

Esta é uma instituição com uma elevada reputação experimentalista, onde o artista produzia composições musicais e actuações baseadas na filosofia *Zen*, eliminando qual quer tipo de emoção pessoal, dando especial atenção às leis do acaso, onde o silêncio e o ruído ditam as regras (Vergine, 2001, p. 53). John Cage, no documento escrito, *The Future of Music: Credo* onde afirma que o que ouvimos é maioritariamente ruído; esta noção oferece-lhe a possibilidade de utilizar, ocasionalmente o ruído para as suas composições: “(...) wherever we are, what we hear is mostly noise... Whether the sound of a truck at 50mph, rain, or static between radio stations, we find noise fascinating.”<sup>24</sup> (Cage apud Goldberg, 2001, p.123).

*Fluxus* surgiu como uma corrente experimentalista que daria origem a uma arte centrada na acção, na instalação, na criação de eventos e na arte processual de modo a ampliar o campo das artes, tentando integrar e fundir as várias formas de arte umas nas outras: “(...) painting, sculpture, Happening, dance, music, poetry, theatre and technology converged in all its works and actions.”(Vergine, 2001) <sup>25</sup>

“Purge the world of the forms of bourgeois life. Know how to promote Reality” (Maciunas apud Dias, 2012)<sup>26</sup>. O grupo dá especial atenção às simples actividades do dia-a-dia, como lavar os dentes, sentar, comer, respirar, fumar, entre outras, conferindo-lhe uma importância artística que possa ser acessível a todos e por todos compreendido - “everything is art and everyone can do it” (Maciunas apud Dias, 2012)<sup>27</sup>

São muitos os artistas que integram o grupo e que ainda hoje têm uma voz activa (na perspectiva em que a influenciam) na arte contemporânea. Entre eles estão John Cage, Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, Georges Brecht. O grupo espalha-se por todo o mundo, desde os Estados Unidos da América, à Europa, chegando ao

---

<sup>24</sup> “(...) onde quer que estejamos, o que o ouvimos é maioritariamente ruído ... Quer o som de um camião a 50mph (milhas por hora), chuva, ou o estático entre estações de rádio, achamos o ruído fascinante.” (Tradução nossa).

<sup>25</sup> “(...) a pintura, escultura, Happening, dança, música, poesia, teatro e tecnologia convergindo para todos os seus trabalhos e acções” (Tradução nossa).

<sup>26</sup> “ Purificar o mundo das formas de vida burguesa. Sabendo como promover a realidade” (Tradução nossa).

<sup>27</sup> “tudo é arte e todos a podem fazer” (Tradução nossa).

Japão com o grupo Gutai<sup>28</sup>, todos seguindo as premissas do Manifesto *Fluxus*, intitulando-se de um 'grupo' anti-arte, no sentido em que rejeitam as formas de arte institucionalizadas.



Ilustração 16 - "Manifesto Fluxus" George Maciunas, 1963 (DIAS, 2012)

Maciunas descreve, ainda, as actividades performativas do grupo *Fluxus* maioritariamente como:

(...) simple, amusing, unpretentious, concerned with insignificances, requiring no skill or countless rehearsals, having no commodity or institutional value ... striving for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural events, a game or a gag ...

<sup>28</sup> Do grupo GUTAI faziam parte artistas como: Shigeko Kubota, Kazuo Shiraga, Sadamasa Motonaga, Atsuko Tanaka, Saburo Murakami. Gutai significa literalmente em Inglês "Embodiment", ou seja o acto de encarnar, de se apropriar do corpo. (Stiles, 1998, p.235-236).

the fusion of Spike Jones, vaudeville, gag, children's games and Duchamp ... obtainable by all and eventually produced by all. <sup>29</sup> (Johnston, 1994, p 73)

Assim as ideias *Flux(istas)*, centram-se no despojar de uma arte vista como mercadoria, uma arte que tenta chegar a todos e é para todos, que se afasta da arte institucionalizada, caracterizando-se como anti-artística, na procura da experiência e do processo criativo. *Fluxus* marca, portanto, uma revolução na arte, ao mesmo tempo que fomenta uma continuidade relativa a movimentos com ideais semelhantes, como o Dadaísmo, afirmando uma certa atitude Duchampiana - não seria, mais uma vez, por acaso que o método tomado por Maciunas, para a elaboração do manifesto, é feito à imagem das colagens Dadaístas. No manifesto Maciunas recorre à colagem de trechos de texto relativos ao significado de *Flux*, e acrescenta-lhes os seus ideais. Deste modo, podemos identificar uma acção sobre algo tão concreto como um exerto de uma página de um dicionário - uma forma de romper com o institucionalizado, uma arte anti-arte.

Joseph Beuys (1921-1986), artista integrante neste grupo, marca um momento de viragem em *Fluxus*. “Na sua obra prolonga-se a ideia de *Fluxus*, o conceito que não se fixa a obra de arte em determinados critérios, categorias e formas de apresentação” (Ronte, 2000, p.108).

A obra de Beuys remete para a integração do corpo na mesma. Deste modo, assume um papel preponderante no conceito de ampliação da arte<sup>30</sup>.

Contudo vale a pena olharmos para um episódio da vida deste artista, que marca definitivamente toda a sua arte. Em 1943, Beuys faz parte da tripulação de um avião, a serviço do exercito alemão, que se despenha no seguimento de um bombardeamento na zona da Crimeia. Deste acidente Joseph Beuys é o único sobrevivente, sofrendo graves ferimentos e ficando à mercê dos elementos, é resgatado por uma tribo

---

<sup>29</sup> “(...) simples, divertido, despretensioso, preocupado com insignificâncias, que não requer nenhuma habilidade ou ensaios incontáveis, não tendo nenhum bem ou valor institucional... buscando as qualidades mono estruturais e não teatralizadas de simples eventos naturais, um jogo ou uma piada... a fusão de Spike Jones, vaudeville, gag, jogos para crianças e Duchamp... obtidas por todos e, eventualmente, produzido por todos.” (Tradução nossa).

<sup>30</sup> “Em vez de representar novos conteúdos no âmbito seguro da pintura tradicional, Beuys procura novas formas de expressão que revolucionam a linguagem artística na intenção de alargar radicalmente o seu conceito. Visualmente presente na sua obra, o seu entendimento da arte é fixado na sua definição do ‘conceito de arte alargado’, que no entender do historiador de arte Klaus Honnef se baseia numa motivação mais pragmática do que filosófica: ‘... Dado que não abarca só as técnicas e disciplinas artísticas tradicionais como a pintura, escultura e gravura, mas inclui todas as actividades criativas, seja qual for a área da vivência humana’ (Ronte, 2000, p.108).

nómada Tártara, que o salva da morte. Durante algum tempo, Beuys é cuidado por esta tribo que, num ambiente Xamânico, o envolve em banha de animal, feltro, e outros materiais básicos, tratando dos males que a queda do avião provocou.

Este episódio de experiência de quase morte, bem como o tratamento da tribo, são determinantes para toda a obra produzida por Beuys. Como veremos em seguida, os materiais usados por esta tribo nómada são recorrentes na obra deste artista, tendo as obras performativas de Beuys um carácter associado ao ritual.

Na *performance* de 1974, *Coyote: I Like America and America Likes Me*, Beuys viaja de Dusseldorf para Nova Iorque, já nesta cidade e vestido com um cobertor de feltro (que para o artista funcionava como um material isolador), segue para uma sala de uma galeria de arte, onde fica fechado durante sete dias, apenas com a presença de um coiote. Assim dá-se uma série de acontecimentos com a convivência do animal.

(...) he conversed privately with the animal, only a chain link fence separating them from the visitors to the gallery. His daily rituals included a series of interactions with the coyote, introducing it to objects - felt, walking stick, gloves, electric torch, and the Wall Street Journal (delivered daily) - which it pawed and urinated on, as if acknowledging in its own way the man's presence. (Goldberg, 2001, p.151).<sup>31</sup>



**Ilustração 17** - "Coyote: I Like America and America Likes Me", Joseph Beuys, 1974 (Pinto, 2001a, p.45)

Beuys cria, então, uma experiência onde o conhecimento adquirido do país que visita (EUA), será apenas feito através da interacção com um animal que simboliza as raízes

---

<sup>31</sup> "(...) ele conversou em privado com o animal, apenas com uma grade a separando-os dos visitantes da galeria. Os seus rituais diários incluíam uma série de interacções com o coiote, introduzindo-o a objectos - feltro, bengala, luvas, lanterna, e o jornal Wall Street (entregue diariamente) - ao qual espezinhou e urinou sobre ele, como que reconhecendo nele a presença humana" (Tradução nossa).

do próprio país - os índios e um comportamento tribal - e ainda o jornal Wall Street que simboliza o poder capitalista de um país em expansão; este isolamento e este carácter ritualístico remetem ainda, para a sua experiência na Crimeia: “I wanted to isolate myself, insulate myself, see nothing of America other than a coyote...” (Beuys apud Goldberg, 2001, p.151).

O artista cria aquilo a que se pode chamar de uma escultura viva, ou como o próprio apelidava uma ‘social sculpture’<sup>32</sup>, uma interacção do artista, num ambiente de galeria, com os visitantes que podem observar a performance de Beuys - uma interacção com uma América simbolizada pelos elementos anteriormente descritos.

A crítica constante associada dos modos de vida políticos, sociais e históricos criam uma influência acrescida no universo da *performance art*, como vimos com Joseph Beuys, a vida e a arte unem-se, para que a obra de arte seja rica e completa.

Marina Abramovic (1946 -) é outra performer marcada pela experiência de vida. A arte e o corpo, ditam a sua carreira artística. Natural de Belgrado, Jugoslávia, a sua infância é marcada pela conjuntura do seu país após a Segunda Guerra Mundial - as atrocidades cometidas pelo regime Nazi sobre o povo Jugoslavo, bem como o aparecimento das guerrilhas comunistas às quais os seus pais faziam parte. A infância de Abramovic é passada em casa, quando o pai deixa a família, a sua mãe torna-se bastante impositiva, por vezes violenta, Marina vive, então, de perto toda desintegração do país, assim como da sua família.

Deste modo, as suas performances são marcadas pela catarse, pela obsessividade, a violência, a agressividade, bem como a sensualidade. Explorando os limites do seu próprio corpo e da mente.

Her performances are a series of experiments aimed at identifying and defining limits: of her control over her own body; of an audience's relationship with a performer; of art and, by extension, of the codes that govern society. (Abramovic, 2012).<sup>33</sup>

As primeiras performances de Abramovic são elaboradas em conjunto com o seu companheiro da altura, Ulay (1943 -) e demonstram características de uma relação

---

<sup>32</sup> ‘escultura social’ (Tradução nossa).

<sup>33</sup> “As suas performances são uma série de experiências que têm o objectivo de identificar e definir limites: do seu controlo sobre o seu proprio corpo; da relação de uma audiência com a performer; de arte e por extensão os codigos que governão a sociedade.” (Tradução nossa).

obsessiva. Destas performances fazem parte *Breathing In - Breathing Out* (1977) e *Rest - Energie* (1980), para citar algumas. *Breathing In- Breathing Out*, consiste numa apresentação, onde o casal passa 40 minutos sentado no chão de uma galeria de arte, tapando o nariz ao se beijarem, com microfones agarrados às suas gargantas. Os dois *performers* trocam e respiram o mesmo ar, até a um ponto de quase asfixia - trocando apenas dióxido de carbono. *Rest-Energie*, consiste numa apresentação onde se experiênciam a eminência da morte. Empunhando um arco carregado com uma flecha apontada ao coração de Marina, os dois artistas inclinam os seus corpos para trás, criando tenção no arco, que se prontifica a disparar a flecha. Mais uma vez são colocados microfones aos seus peitos, deixando a audiência ouvir o ritmo dos seus corações.



**Ilustração 18** - "Breathing In/ Breathing Out" Maria Abramovic com colaboração de Ulay, 1977 (Abramovic, 1995, p.76)



**Ilustração 19** - "Rest Energie" Maria Abramovic com colaboração de Ulay, 1977 (Abramovic, 1995, p.51)

Com estas *performances* Marina Abramovic usa o seu corpo - tal como Beuys - como médium primordial da obra de arte, "(...) in which she used her own body as prime material, or in the most recent works, that are designed as platforms for participation of the viewer, Abramovic directs her audience towards a physical and conceptual engagement with her art." (Goldberg, 1995, p.11).

Poderíamos dizer que a arte performativa evolui do conceito de arte total, esbatendo fronteiras entre médiuns, abrindo caminhos para estes e, acima de tudo, redefinindo a Arte.



## 4. ARQUITECTURA PERFORMATIVA

Este capítulo ocupar-se-á a identificar casos onde as fronteiras/limites entre arte e arquitectura são esbatidos e as suas áreas são ampliadas, mostrando algumas questões que intrigam as duas áreas, e que permitem que as duas entrem neste processo de ampliação e de hibridismo, segundo alguns textos de historiadores e críticos do séc. XX, que acompanham estas áreas e referem a indeterminação da caracterização destas.

Tomamos, então, por arquitectura performativa os objectos que se encontram no limite dos universos de arte e arquitectura, e onde a relação com o corpo e com o espaço são determinantes. Os anos 1960 e 1970 são bastante ilustrativos destas questões, a arquitectura começa, em alguns contextos, a ocupar-se de questões da arte e vice-versa, o corpo e o espaço fazem nomeadamente parte destas questões, criando um hibridismo entre as artes. A obra de arte total entra, neste contexto, de um modo especial, pois se anteriormente a reunião das artes era uma necessidade emergente, nas segundas vanguardas do séc. XX, este conceito parece completar-se mais que a um nível formal, a um nível intelectual. A *performance art* parece reclamar uma maior abrangência de áreas artísticas, onde as questões intrínsecas a cada uma são aqui expostas numa só área/movimento. Assim estabelece-se uma relação entre *performance art* e arquitectura.

No texto escrito por Rosalind Krauss em 1979 *A escultura no Campo Ampliado*<sup>34</sup> a autora refere a inexistência de uma arte com características consolidadas, dando o exemplo da escultura, refere que esta se encontra num campo ampliado. Usando como exemplos esculturas realizadas a partir dos anos 60, a autora refere que:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável.

---

<sup>34</sup> "Sculpture in the Expanded Field" publicado originalmente na revista *October* pela MIT Press no vol.8 (Spring 1979, p.30-44).

O processo crítico que acompanhou a arte americana de pós-guerra colaborou para com esse tipo de manipulação. Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. (Krauss, 1979, p. 30).

Percebemos então que o campo ampliado a que Krauss se refere, é um estado a que a própria arte chega, nomeadamente nos anos 1960 e seguintes, numa descaracterização compulsiva e uma necessidade de se afirmar enquanto objecto de pensamento, que conseqüentemente se ocupa de questões que outrora estavam ligadas a outras áreas - como a espacialidade, o corpo (tal anteriormente descrito), a política, sociologia, etc. O que acaba por culminar numa arte híbrida, que tal como a autora refere pode incluir quase tudo. Assim ao pensarmos nestas peças de escultura que a autora refere, podemos perceber o que se entende por campo ampliado. Se antes a escultura era uma peça, colocada num museu, para ser somente observada pelo visitante, agora a escultura é habitada, vivida, ganhando uma escala onde o corpo se integra fazendo parte dela. É, desta modo, que os limites entre as artes começam a ser ténues e novas criações põem à prova todas as formas de arte.

Bernard Tschumi aborda ainda a mesma questão, intitulado estas obras com obras-limite, referindo que estas são essenciais à criação e à evolução das áreas artísticas.

Nas obras de escritores, artistas ou compositores notáveis por vezes encontramos elementos desconcertantes localizados à margem de sua produção, no seu limite. Esses elementos perturbadores e sem carácter destoam da atividade regular do artista ... Na arquitectura, essas obras de "limite" são não apenas historicamente frequentes, mas também indispensáveis: a arquitectura simplesmente não existe sem elas. (Tschumi, 2008, p.175).

Tomando especial atenção à disciplina da arquitectura, Bernard Tschumi refere que esta deverá ser tomada como área de conhecimento, onde a questão funcional deverá ser deixada primordialmente para a prática da construção: "Se o ato de construir tem uma relação com a utilidade, a arquitectura não o tem necessariamente."(Tschumi, 2008, p.176). Segundo o autor a arquitectura deve apoiar-se em textos, desenhos, questões filosóficas, sociais e artísticas entre outras, para que possa evoluir enquanto arte, acompanhando as questões da sua época, convidando à transgressão e por conseguinte à sua evolução.

Tschumi vê a arquitectura como uma disciplina que visa a experimentação e a criatividade, defendendo que é nos limites da disciplina que se encontram as produções que permitem a arquitectura avançar, e que estes limites são “áreas estratégicas” (Tschumi, 2008, p.176). Assim os avanços da arquitectura deveram ser feitos quando qualquer tipo de regras institucionalizadas forem, de certa forma ,quebradas ou alteradas, Tschumi dá o exemplo da tríade Vitruviana<sup>35</sup>, questionando a sua validade transgressora:

Essa trilogia foi repetida obsessivamente ao longo de séculos de preceitos arquitetônicos, embora nem sempre nessa ordem. Serão essas possíveis constantes arquitetônicas os limites intrínsecos sem os quais a arquitectura não existe? Ou a sua permanência é a consequência de um mau hábito mental, de uma preguiça intelectual que persiste através da história? Será que a mera persistência confere a elas validade? E, se não for esse o caso, terá a arquitetura capacidade de deslocar os limites que a definem há tanto tempo? (Tschumi, 2008, p.179).

O campo ampliado das artes de que fala Rosalind Krauss, mostra estar em consonância com as questões de Tschumi. À imagem da escultura, a arquitectura também parece estar a entrar num campo ampliado, onde os seus limites se confundem com os de outras artes, tornando a própria disciplina da arquitectura mais maleável.

Deste modo, tomamos o espaço, como uma intriga fundamental que aproxima as duas áreas, - separamos o espaço em espaço conceptual e experienciado, ou seja, espaço conceptual é aquele que reside no mundo das ideias, que é teorizado por filósofos, artistas, sociólogos, e que influencia todo o modo de pensar arquitectura; o espaço experienciado é aquele onde a relação com o corpo é de tal maneira importante que acaba por reger a forma, e onde a percepção espacial é compreendida quando é experienciado. Iremos abordar então alguns conceitos determinantes, tanto para o mundo das artes, como para o mundo da arquitectura, onde o espaço e o corpo são estruturadores da ideia de projecto de arquitectura e de obra artística.

Assim a *performance art*, por acompanhar estas questões espaciais e corporais, integra-se no modo de pensar a arquitectura e revela uma importância acrescida para que estas fronteiras se cruzem.

---

<sup>35</sup> Para Vitruvio estas são os elementos fundamentais da arquitectura: Venustas, Firmitas, Utilitas (valor estético, estabilidade estrutural, acomodação espacial adequada).

#### **4.1. A “MATÉRIA” DA ARTE E DA ARQUITECTURA, O ESPAÇO CONCEPTUAL E EXPERIENCIADO**

“Tò tópos (lugar) y tò kenón (vacío) son las dos palabras de que disponían en la Antigüedad griega para aproximarse a la idea de espacio.” <sup>36</sup> (Maderuelo, 2008, p.18).

Como anteriormente foi referido, abordaremos a questão do espaço segundo duas vertentes, o espaço conceptual e o experienciado, ou seja, o espaço enquanto suporte teórico às disciplinas da arte e da arquitectura, e o espaço percorrido e experienciado pelo corpo. Assim a espacialidade será entendida como “matéria” operativa das mesmas duas disciplinas onde o espaço e o corpo terão um papel preponderante na concretização artística e arquitectónica.

Não podemos esquecer que esta questão relativa ao espaço, é normalmente associada ao corpo - ao modo como este o percorre, como o aborda - sendo esta associação realmente importante já que o espaço não é visto, é algo de imaterial, apenas é sentido com os sentidos através dos seus limites e elementos caracterizantes. Mostraremos em seguida então algumas concepções espaciais ao longo da história.

Contudo, é de referir que a reflexão acerca do espaço e do corpo, levanta ainda outros conceitos que não podem ser deixados de parte, pois são necessários à compreensão de todas estas abordagens relativas ao espaço e ao corpo. Deste modo, o lugar, o vazio, o movimento são alguns destes princípios que iremos de igual modo apresentar.

A espacialidade intriga desde cedo pensadores das mais variadas áreas - filósofos, sociólogos, psicólogos, antropólogos, arquitectos, artistas, cientistas - que contribuem para a definição de espaço. Contudo, e como veremos mais adiante, estas concepções exercem um papel especial na sociedade artística do séc. XX.

De Platão aos pensadores contemporâneos muitas teorias pertinentes dizem respeito ao modo como as disciplinas da arquitectura e da arte se alteram no séc. XX, e influenciam profundamente o pensamento a elas associado.

---

<sup>36</sup> “tò tópos (lugar) y tò kenón (vazio), são as duas palavras que dispunham na Antiguidade Grega, para se aproximar com a ideia de espaço.” (Tradução nossa).

Para Platão o espaço é visto como um recipiente, que reside no mundo das ideias - mundo inteligível - e apenas poderá ser compreendido através da razão. O mito da caverna<sup>37</sup> é exemplificativo desta teoria, a alegoria mostra-nos um grupo de pessoas que sempre residiu numa caverna sem acesso ao exterior, deste modo, a realidade para eles é apenas aquilo que a caverna lhes pode proporcionar, ignorando que algo mais poderá existir para além do mundo da caverna, até que existe a hipótese de uma das pessoas poder sair e voltar para contar o que viu. Platão assume que os que ficaram na caverna iriam ignorar esta nova realidade, tomando a pessoa que saiu por louca.

É deste modo, que somos alertados por Platão, para o facto da realidade não se restringir apenas ao que conhecemos, ao que está à nossa volta, mas que reside, também, para além do mundo sensível, num mundo racional. Deste modo, o mundo sensível confronta o mundo racional e vice-versa.

É de notar que o conceito de entendimento do espaço - face a esta abordagem de Platão - deverá integrar-se num campo neutro, ou seja, o entendimento do espaço no plano racional e no plano sensível devem unir-se. Caso contrário estaríamos a restringir-nos apenas a um entendimento espacial abstracto. (Maderuelo, 2008, p.12)

Albert Einstein identifica no prólogo do livro *Concepts of Space*, três tipos de espaço: o espaço Aristotélico; o “Espaço Absoluto”, teorizado por Newton; e o espaço quadridimensional. (Maderuelo, 2008, p.13).

Para Aristóteles, a experiência do corpo no o espaço reside na essência da relação com o Mundo, ou seja, o entendimento do espaço é feito através de uma relação com o *tópos* [lugar] (Maderuelo, 2008, p.13). Victor Neves (1998, p.59) refere, ainda, que o lugar para Aristóteles é o invólucro do corpo, sendo que este é definido pela movimentação do corpo.

Newton, à imagem de Platão, diferencia dois tipos de espaço, um matemático e abstracto, e um outro que se aproxima das ideias de Aristóteles, onde a experiência dita a compreensão do espaço. Newton apelida-os de Espaço Absoluto e Espaço Relativo onde :

---

<sup>37</sup> O mito da Caverna encontra-se na obra do filósofo Platão *A Republica* (livro VI).

(...) o espaço absoluto chora, em sua própria natureza, sem nenhuma relação externa, permaneceria eternamente igual e imóvel. Já o espaço relativo seria uma parte do espaço absoluto determinada por nossos sentidos com base na posição dos nossos corpos. (Aguiar, 2006, p.76).

Javier Maderuelo (2008, p.13) acrescenta ainda que o espaço Absoluto é entendido como o contendor de tudo o que é material.

O espaço quadridimensional é referido por Einstein - a partir da Teoria da Relatividade elaborada pelo mesmo - ao espaço até então conhecido como tridimensional, Einstein acrescenta uma nova dimensão, o tempo. (Maderuelo, 2008, p.29) Siegfried Giedion no conhecido livro *Space, Time and Architecture* analisa a importância da quarta dimensão - o corpo em movimento confere ao espaço a sua quarta dimensão e onde o passeio arquitectónico (*Promenade Architectural*)<sup>38</sup> desencadeia o entendimento e a plasticidade do objecto arquitectónico (Aguiar, 2006, p.82).

Desta breve introdução conseguimos retirar já três conceitos importantes para o entendimento do espaço: *tópos* [lugar], a movimentação espacial do corpo, e o tempo. Todos têm um papel preponderante, tanto para a definição do espaço como para compreensão deste.

Já nas artes, as questões que se prendem como o espaço e ao seu valor, não são tão evidentes no início do século. Quando Kandinsky e Mondrian fazem referências ao espaço nas suas obras, referem-se a questões de ritmo, composição geométrica, movimento, não referem o espaço enquanto conceito nas suas obras.

Picasso através do Cubismo, apesar de não referir o espaço como elemento primordial das obras relativas a este movimento, faz notar que esta é uma preocupação presente, nomeadamente quando através das suas esculturas - apesar das pinturas demonstrarem preocupação com o espaço visto tridimensionalmente e representado bidimensionalmente, as esculturas criam composições espaciais através do volume, da composição geométrica e da profundidade. É de notar que estas mantêm ainda o carácter de escultura não habitável. O espaço no Cubismo tem uma

---

<sup>38</sup> Tema desenvolvido por Le Corbusier, que consiste em : "Our perception of the space and the elements surrounding it changes progressively depending on their location in space and time within the project." (Chami, 2007).

relação mais íntima com as questões do tempo, mais do que com as questões do corpo. (Colomina, 2006).

O mesmo acontece mais tarde com o Construtivismo Russo, onde a necessidade de criar espaços marcados pelo cruzamento de planos, pela luz, pela sombra, demonstra uma preocupação particular com as composições espaciais. (Maderuelo, 2008, p. 42-45). Contudo quando estas passam para o plano de representação tridimensional ganham um novo significado no contexto do espaço.

Contudo, quando olhamos para algumas actuações artísticas na segunda metade do séc. XX, percebemos que o espaço surge gerador de algumas obras. Pois, alguns artistas deste tempo, para além de usarem o corpo como médium artístico, usam igualmente o espaço como médium. Mais uma vez a arte da acção, aborda estas questões.

Trisha Brown (1936 -), é um exemplo destes artistas que exploraram a relação do corpo com o espaço. Em algumas das suas obras o espaço experienciado é evidente. Para esta relação do espaço com o corpo, a bailarina e coreógrafa usa o desenho como meio intermediário da sua dança.

Nos seus primeiros trabalhos, verificamos uma abordagem não convencional do corpo, em *Man Walking Down the Side of a Building* (1971) a artista coloca o corpo do bailarino a descer um edifício, caminhando na sua fachada, como se não houvesse gravidade. Aqui é demonstrada uma exploração do movimento do corpo num espaço urbano de Nova Iorque.

I was thinking of Locus (1975) while talking about movement. Locus is organized around 27 points located on an imaginary cube space slightly larger than the standing figure in a stride position. The points were correlated to the alphabet and a written statement, 1 being A, 2, B. I made four sections each three minutes long that move through, touch, look at, jump over, or do something about each point in the series, either one point at a time or clustered. There is a spatial repetition, but not gestural. The cube base is multiplied to form a grid of five units wide and four deep. There are opportunities

to move from one cube base to another without distorting the movement. (Brown apud Yee, 2011, p.184)<sup>39</sup>

Verificamos que a coreografa presta uma especial atenção à relação do espaço e do corpo, em *Locus* (1975). Neste trabalho Brown usa uma matriz sobre um espaço abstracto, a este espaço confere pontos e cria uma matriz mais complexa, onde o corpo do bailarino irá actuar, explorando e tirando partido tanto do espaço, como do corpo.



**Ilustração 20** - "Locus" Trisha Brown, 1975 (Yee, 2011, p.149)

---

<sup>39</sup> "Eu estava pensando em Locus (1975) ao falar sobre o movimento. Locus está organizado em torno de 27 pontos localizados em um espaço de cubo imaginário ligeiramente maior do que a figura de pé numa posição passo. Os pontos foram correlacionados com o alfabeto e uma declaração por escrito, sendo 1 A, 2, B. Fiz quatro seções cada três minutos de duração que, através movimento, toque, olhar, pular, ou fazer algo sobre cada ponto da série, ou um ponto de cada vez ou em cluster. Existe uma repetição espacial, mas não gestual. A base de cubo é multiplicado para formar uma grade de cinco unidades de largura e quatro de profundidade. Há oportunidades para passar de uma base de cubo para outro, sem distorcer o movimento." (Tradução nossa).

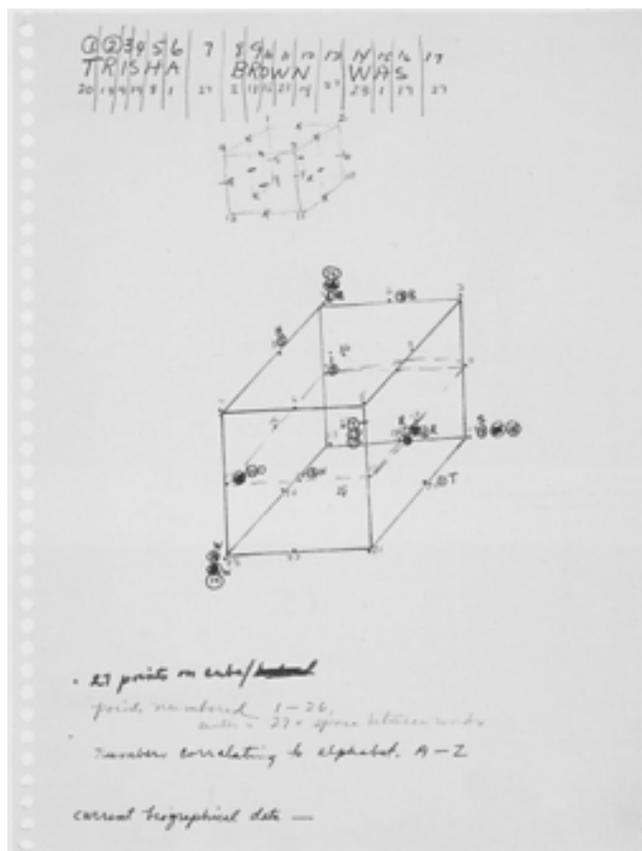


Ilustração 21 - "Locus" Trisha Brown, 1975 (Yee, 2011, p.150)

A série de trabalhos que Brown inicia em 1999 - *It's a Draw*, consistem na criação de uma performance onde o corpo é exaltado como médium artístico. A coreógrafa coloca - no chão da galeria, ou do local onde se irá dar a performance - um papel de grandes dimensões, e começa a desenhar nele com a ajuda de um pastel, ou tinta, ou grafite., à medida que vai dançando. Deste modo, estes materiais de desenho funcionam como uma extensão do corpo de Brown, imprimindo os movimentos do seu corpo nesta folha de papel. (Rosenberg, 2007)

Estas performances de Brown remetem-nos para as acções de Yves Klein, onde o corpo é o médium artístico, e onde verificamos que o espaço experienciado é usado igualmente como médium artístico. O espaço experienciado é, aqui exemplificado pelas performances de Brown, o corpo em movimento, a expressão/impressão deste no espaço. (Rosenberg, 2007)

Se em *Locus* a coreógrafa toma o espaço como base do seu trabalho, em *It's a Draw*, Brow regista a experiência do corpo no espaço. A direcção, o movimento, o vazio e o ritmo fazem parte desta experiência.



**Ilustração 22** - "It's a Draw/ Live feed" Simon Littel, 2008 (Trisha Brown Dance Company, 2012)

Concluimos, deste modo, que as questões que se prendem com o espaço tanto na disciplina de arquitectura, como na da arte, remetem sempre para a questão da habitabilidade: do corpo que habita e experiência o espaço. Não podemos então desassociar o espaço do corpo, pois estes dois factos são simbióticos.

#### **4.1.1. RAUM, MA, SHINTAI**

The modern preoccupation with space was thus founded on the understanding that the relationship between a viewer and a work of art was based on a shifting "point of view" determined by a moving body, a theory worked out in popular art criticism by Adolf Hildebrand and in art history Alois Riegl. The spacial dimension rapidly became a central preoccupation for those interested in understanding the special conditions of

architecture, an art, that, while perceived visually, was experienced in space. (Vidler, 2000, p.3)<sup>40</sup>.

O final do séc. XIX, é marcado pela especial atenção que os pensadores prestam ao relacionar a arte e a arquitectura com o espaço (Neves, 1998, p.98). Estas teorias são apelidadas de teorias *Raum*<sup>41</sup>, pois centram-se na concepção do espaço vazio e do corpo em movimento.

August Schmarsow, Adolf Hildebrand e Paul Frankl desenvolvem esta teoria, integrados no grupo de estudos da área da psicologia da forma - *Einfühlung*<sup>42</sup> - referem que o entendimento do espaço é feito segundo o "(...) passeio arquitetônico, da qualidade desse passeio, do modo como se estabelece a relação entre corpo em movimento" (Aguiar, 2006, p.75).

Schmarsow propõe uma concepção do espaço vista do interior, segundo eixos direccionais, onde o observador em movimento será capaz de conjugar, abordar e justificar a relação entre o todo e as partes. (Maderuelo, 2008, p. 26) É de notar que esta teoria remete mais uma vez para o conceito de *Promenade Architectural* de Le Corbusier.

Adolf Hildebrand mostra que a relação entre forma e aparência é relevante para uma espacialidade arquitectónica, ou seja, forma o espaço por duas perspectivas: uma em que ele não poderia ser habitado, e aí teria a sua forma inerente permanente, sendo então um espaço concreto; e uma outra, onde existe a possibilidade desse espaço ser habitado, em que o confronto do corpo com o espaço é determinante para o caracterizar, pois é criada uma empatia. "Ele denomina como forma inerente (daseinform) aquela que decorre da dimensão cinestética do corpo; o corpo em movimento. Essa forma é percebida e cambiante." (Aguiar, 2006, p. 78)

---

<sup>40</sup> "A preocupação moderna com espaço foi, assim, fundada no entendimento de que a relação entre o espectador e uma obra de arte foi baseada em uma mudança "ponto de vista" determinado por um corpo em movimento, uma teoria trabalhada sobre a arte popular e crítica de Adolf Hildebrand e na história da arte com Alois Riegl. A dimensão espacial rapidamente se tornou numa preocupação central para os interessados em compreender as condições espaciais da arquitectura, uma arte, que, embora visualmente perceptível, foi experienciado no espaço" (Tradução nossa).

<sup>41</sup> "(...) raum , cuya traducción a nuestro idioma (tanto directa como inversa) es inequívocamente el término «espacio», designa un ámbito cerrado que se encuentra limitado visualmente. En alemán, el termino raum tiene el sentido de fragmento de la totalidad de los espacios. Se refiere al espacio que puede llegar a ser «lugar», a un espacio cuyos limites visuales son fronteras que acotan unas distancias." (Maderuelo, 2008, p.14).

<sup>42</sup> Tradução de *Einfühlung* para Português será : empatia ou simpatia simbólica.

Paul Frankl reconhece as ideias de Schmarsow. No seu relato sobre arquitectura de 1420 a 1900, apresenta o espaço como elemento primordial categorizando-o por: forma espacial; forma corporal; forma visível e intenção utilitária. A composição espacial seria feita segundo este autor por adição e subdivisão, o todo e as partes. (Aguiar, 2006, p. 79)

Para estes estudiosos o espaço é, então, confrontado com dois elementos - o corpo e o espaço imaterial (o vazio) - numa simbiose onde é conferido valor espacial ao objecto (arquitectónico ou artístico), segundo a movimentação espacial do corpo, estabelecendo uma relação empática. Assim o espaço poderá definir a movimentação do corpo, e/ou o corpo poderá influenciar o desenho do espaço. (Aguiar, 2006, p.75). Este é um período em que se divulga uma estética baseada num conhecimento intuitivo. (Neves, 1998, p.99)

Contudo, apenas no início do séc. XX estas teorias repercutem nas disciplinas artísticas, como será o caso da arquitectura. Estas teorias vão fundamentar teoricamente o movimento moderno, já que este procura basear as suas propostas num objecto onde a qualidade espacial esteja acima do desenho da forma, havendo um entendimento do que nos rodeia, e uma relação intuitiva do mundo com o homem. Rudolf Schindler apelida estas arquitecturas de 'space-architecture'. Antony Vidler (2000, p.6) refere, ainda, que a história do modernismo pode ser encarada como uma competição de ideias acerca do espaço e do corpo. Arquitectos como Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Adolf Loos e Le Corbusier são influenciados por estes 'space-architecture', baseando os seus trabalhos no espaço e corpo em movimento.

Para a noção de espaço o que a palavra Raum, Rum designa revela-se no seu significado arcaico. Raum significa lugar vago ou liberto para habitação e alojamento. O espaço é algo para o qual se abriu lugar, algo que foi limpo e desobstruído, designadamente nos confins de um limite, peras no grego. O limite não é onde algo termina mas - tal como os gregos o entendiam - onde algo começa e a sua presença se faz sentir .... O espaço é, no essencial, aquilo para o qual se desobstruiu, aquilo que está dentro dos limites ... (Heidegger apud Frampton, 1998, p.45).

Para Heidegger o espaço é entendido "(...) como algo que «viene referido al cuerpo físico», es decir, al hombre carnal que se encuentra en relación con los objectos y

comprometido con los espacios que él construye y habita.” (Maderuelo, 2008, p.21) <sup>43</sup>. Assim para Heidegger o espaço tem mais uma vez uma relação intrínseca como corpo, o habitar do corpo transforma o espaço tornando-o num lugar.

Olhar de uma forma geral para qualquer exemplo de arquitectura de qualquer tempo é olhar para uma preocupação em desenhar o espaço habitado - lugar. Este é intrínseco à arquitectura e transversal a qualquer tempo. No seguimento desta ideia Tadao Ando refere que “(...) a finalidade da arquitectura é basicamente a construção do lugar.” (apud Nesbitt, 1998, p.493)

No Japão existem conceitos que definem espaço e corpo, contudo devemos olhar para estes conceitos como abrangentes, não nos devemos apenas limitar ao seu significado. Já que na cultura oriental as palavras e ideogramas, mais que determinarem significados, determinam conceitos. Assim olhemos para o conceito de *Ma*<sup>44</sup> e *Shintai*<sup>45</sup>, ambos abordados por vários arquitectos enquanto conceitos importantes para a arquitectura.

*Ma* pode ser entendido como o espaço definido entre limites, o vazio, o espaço imaterial que é gerador de uma acção, um espaço suspenso no tempo. O vazio é aqui visto como espaço que pode potencializar algo, não é visto como meramente um espaço sem características localizado no entre matéria construída, mas sim como objecto que é habitado. Kisho Kurokawa define *ma* da seguinte forma:

The concept of ma or interval is strongly rooted in Japanese life, the arts and in traditional architecture. (...) Ma is both spatial distance (a neutral zone) and temporal distance (a cooling-off period). (...) When two sides are in fierce opposition to each other, it is often surprisingly easy to adjust their conflicting claims by inserting a ma - that is, a cooling-off period of waiting. (...) a ma, inserted between nature and building,

---

<sup>43</sup> “(...) como algo que vêm referido ao corpo físico, ou seja que se encontra na relação com objectos e com espaços que constrói e habita” (Tradução nossa).

<sup>44</sup> “Ma, 1 O espaço; o intervalo. Loc. Ni-mētoru zutso ~o oku, Deixar ( um ~ de) dois metros entre cada «árvore». Sin. Sukímá(+). Vd. Akí; kūkání. 2. O tempo: a altura [hora]; o intervalo; a pausa «da frase/música». Ex. Isigashikute shokuji o suro - mo mo nai, Ando tão ocupado que nem tenho tempo para comer. (...)” (Coelho, 1998, 492)

<sup>45</sup> “Shintai, O corpo (humano). Loc. ~ kyōken de aru, ser fisicamente forte; ter bom ~[um bom físico]. ~ no hatsuiku, O desenvolvimento físico. Pc. ~kensa, a) o exame médico; b) A revista «no aeroporto». ~ shōgaisha, O deficiente físico. Sin. Gótai; jítai; karádá (+); nikútái.” (Coelho, 1998, 748)

exterior and interior. This type of intermediate zone functions as a *ma* permitting two opposing elements to exist in symbiosis. (Kurokawa, 1991,p.109)<sup>46</sup>

Aplicado às áreas artísticas *ma* é o lugar onde o corpo habita, *ma* só faz sentido quando é habitado, caso contrário é um espaço sem características, onde não existe tensão. De facto, *ma* torna-se um conceito relevante para as artes - um conceito espectante.

O espaço vazio entendido pelos ocidentais é apenas um espaço imaterial, onde o corpo pode movimentar-se livremente. O conceito de *ma* acrescenta a este espaço vazio um carácter - uma eminência de acontecimentos. Tadao Ando refere que : “*Ma* is never a peaceful golden mean, but a place of the harshest conflict. And it is with *ma* thus informed with harshness that I want to continue to try and provoke the human spirit.” (Ando, 1996, p. 11)<sup>47</sup>.

Kisho Kurokawa (1991, p.99) refere que a diferença entre o espaço ocidental e o espaço japonês reside na fluidez, enquanto que o ocidental é discreto, o japonês é contínuo, criando uma harmonia entre o construído, a natureza e o homem.

O conceito de *shintai* surge então como complemento a *ma*, já que sem a experiência do corpo em *ma*, o espaço não faz sentido.

*Shintai and Space* é um texto elaborado por Tadao Ando, em 1988, onde estas questões da espacialidade referentes à arquitectura parecem estar condensadas. Ando começa por referir que: “*Shintai* é geralmente traduzido pela expressão «corpo», contudo gostava de lhe manter agora o significado que não faz distinção entre «mente» e «corpo», e que remete para uma experiência do mundo e para o conhecimento de si próprio.” (Ando, 2001, p.453)

A arquitectura é a arte de «articular» o mundo por meio da geometria. Ela dá forma ao mundo, não como a um conjunto de espaços isotrópos e homogéneos e nem

---

<sup>46</sup> “O conceito de *ma* ou intervalo está fortemente enraizado na vida Japonesa, nas artes e na arquitectura tradicional. (...) *Ma* é tanto distancia espacial (uma zona neutra) como distancia temporal (um período de reflexão). (...) Quando estes dois lados estão em feroz oposição, um para com o outro, é habitualmente surpreendentemente fácil de ajustar as suas reivindicações conflitantes, inserindo um *ma* - isto é, um período de reflexão de espera. (...) um *ma* inserido entre natureza e edifício, interior e exterior. Este tipo de zona intermédia funciona como um *ma* permitindo duas oposições de elementos a existirem em simbiose. Espaço intermédio” (Tradução nossa).

<sup>47</sup> “*Ma* não é nunca pacífico na sua essência, pelo contrário é um lugar extremamente conflituoso. E é com este conceito de *ma* que quero continuar a provocar o espírito humano” (Tradução nossa).

articulando abstractamente a sua multiplicidade, mas sim configurando lugares, topoi, cada um deles relacionado com um conjunto construído por história, cultura, clima, topografia, vida urbana. «Lugar» não significa um espaço absoluto e universal, mas antes um espaço dotado de de uma finalidade e de uma densidade heterogénea, que resultam da relação com aquilo que gostaria de definir com o termo *shintai*. (Ando, 2001, p.453).

*Shintai* remete, então, para a sensibilidade do corpo, para a actuação deste no espaço. “A interdependência entre o mundo intuído pelos sentidos e a condição corpórea manifesta-se desse modo, e o mundo a que o corpo dá forma torna-se um espaço vivido e vivo.” (Ando, 2001, p.453).

Poderíamos concluir que *shintai* é então o corpo que sente o espaço, que entra em confronto com ele e lhe confere a sua especificidade, conferindo uma simbiose entre espaço *ma* e corpo *shintai*.

## 4.2. ARQUITECTURA DO CORPO E DO ESPAÇO

### 4.2.1. KURT SCHWITTERS, *MERZBAU*

Kurt Schwitters (1887-1948)<sup>48</sup> é um artista que exemplifica quase todas as questões até então abordadas (*performance art*, arte total, limites e campo ampliado), iremos dar especial atenção ao seu trabalho *Merzbau*, que parece incluir todas estas questões.

Schwitters inserido no movimento dadaísta alemão, dá expressão às suas obras com os princípios estéticos deste movimento, criando obras revolucionárias e originais, onde podemos perceber os princípios de muitas das intrigas que dão início às neo-vanguardas do séc.XX.

Todo o trabalho deste artista prende-se à palavra *Merz*<sup>49</sup>, “The term ‘Merz’, as coined by Schwitters in 1919, referred to his entire artistic output. This included collages,

---

<sup>48</sup> Consultar anexo C.

<sup>49</sup> Da Palavra “Kommerzbank” (Banco do comércio).

assemblages, sculptures, Merz sctructures, drawings, prints, typography, his literary output and his paintings (...)" (Kruszynki, 2000, p.252).

Podemos afirmar que Merz é o seu próprio movimento artístico onde Schwitters tenta criar uma união entre as artes, não apenas pela sua versatilidade enquanto artista, mas pelo conteúdo das suas obras.

My aim is the total work of art (Gesamtkunstwerk), which combines all branches of art into an artistic work... First I combined individual categories of art. I have pated poems from words and sentences so as to produce a rhythmic design. I have on the other hand pasted up pictures and drawings so that sentences could be read in them. (...) I did so as to efface the boundaries between the arts. (Schwitters apud Gamard, 2000, p.25)<sup>50</sup>

*Merzgesamtkunstwerk*, é o adjectivo dado pelo artista para as suas próprias obras, podemos perceber que apesar de fazer alusão ao conceito de arte total de Wagner, o artista não hesita em usá-lo para proveito próprio (KRUSZYNSKI, 2000, p.252), o que nos leva a entender que realmente Schwitters se regia por este princípio. Para além da sua versatilidade enquanto artista, Schwitters demonstra no seu trabalho que é realmente, um artista completo e a união das artes está presente na maioria das suas obras - propositadamente *Merzbau* é também conhecida por [*Katedrale des Erotischen Elends*], ou *Catedral do Tormento Erótico*, fazendo mais uma vez alusão à catedral como símbolo da obra de arte total.

Olhemos para *Merzbau* [*Merzbuiding*]<sup>51</sup>, este é um projecto desenvolvido pelo artista em várias fases, apesar de terem existido três *Merzbau* em locais diferentes, vamos abordar esta obra como uma só, pois elas detêm as mesmas características e princípios regedores.

---

<sup>50</sup> " Meu objectivo é a obra de arte total (Gesamtkunstwerk), que combina todos os ramos da arte num trabalho artístico ... Primeiro combinei categorias individuais da arte. Eu dissipei poemas de palavras e frases, de modo a produzir um objecto rítmico. Por outro lado recolhi imagens e desenhos para que as frases fossem lidas nelas. (...) Fi-lo para apagar as fronteiras entre as artes." (Tradução nossa).

<sup>51</sup> Merzconstrução.



Ilustração 23 - "Merzbau" Kurt Schwitters, 1923 (Dietrich, 1993, p.199)

*Merzbau*, que é sem dúvida o trabalho mais conhecido do artista, começa por ser gerado pela *Merzsäule* [*MerzColumn*] - um trabalho desenvolvido anteriormente por

Schwitters, consistindo numa coluna onde foi sucessivamente adoçados objectos, colados recortes, etc - colocada num canto da casa/atelier, dando início a um trabalho processual (*work in progress*) onde as mesmas premissas usadas para a coluna vão contaminar todo o atelier, num trabalho que acaba por ser o trabalho da sua vida.



**Ilustração 24** - "Merzsäule [MerzColumn]" Kurt Schwitters, 1923 (Dietrich, 1993, p.169)

Assim *Merzbau* é apresentado como uma implosão de materiais ligados cuidadosamente, criando uma nova atmosfera em todo o espaço em que o artista intervém, as paredes que outrora eram lisas e banais, passam a ser um misto de acumulação de volumes e objectos que criam saliências reentrâncias e uma dinâmica espacial muito específica.

Para que não reste nenhum mal-entendido, tenho que lhe dizer francamente que o meu modo de trabalho não tem nada a ver com decoração, que não construo, por nenhuma forma, um interior onde as pessoas possam viver, porque os novos arquitectos atingiram esse objectivo muito mais facilmente do que eu. Eu construo uma escultura

abstracta (cubista) à qual se pode ir e regressar. A partir de direcções e movimentos das superfícies construídas, partem planos imaginários que cumprem a função de direcções e movimentos no espaço e se projectam no vazio.

A impressão sugestiva que suscita o conjunto assenta sobre o facto das pessoas, quando penetram na escultura, atravessarem estes planos imaginário. É a dinâmica desta sensação que me interessa acima de tudo.

Construo uma composição sem fronteiras, na qual cada elemento fornece ao mesmo tempo o enquadramento dos elementos vizinhos e onde todas as partes, face a face, dependem umas das outras. (Schwitters apud Sardo, 2001, p.84)<sup>52</sup>

A propósito deste excerto, Delfim Sardo refere a importância que a palavra escultura tem no contexto artístico em que Schwitters se insere. Se o artista se refere à escultura como a palavra que define a sua obra, é porque escultura era o termo mais indicado para a época. De facto, segundo Sardo, *Merzbau*, não deverá ser restringido à palavra escultura, pois ela comporta-se para além do termo escultura, que a restringe. Esta obra insere-se, notoriamente, num campo de difícil caracterização (SARDO, 2001, p.84). Mas que se aproxima do campo ampliado que Rosalind Krauss refere, pois esta parece ser uma proposta híbrida onde os limites da escultura parecem tocar nos da arquitectura.

Muitos contemporâneos e colegas de Schwitters, partilhavam estes mesmos princípios: “(...) including El Lissitzky, Naum Gabo, Theo van Doesburg, and Mies van der Rohe, had worked with the concept of space as a sculptural and architectural element itself.” (Webster, 2010, p.126-127)<sup>53</sup>. De acordo com palavras do próprio artista, *Merzbau*, consistia numa “new experience of space.” (Webster, 2010, p. 126-127).

Associada a esta questão do espaço, não podemos esquecer a forte relação que a obra tem com o corpo, *Merzbau* cria uma experiência espacial onde, planos imaginários orientam e criam uma relação intrínseca com o corpo “(...) they were defined by processes of human and environmental interaction.” (Webster, 2010,p. 127).<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Carta enviada por Kurt Schwitters a Alfred H. Barr (director do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, da altura) datada de 23 de Novembro de 1936.

<sup>53</sup> “(...) incluindo El Lissitzky, Naum Gabo, Theo van Doesburg, and Mies van der Rohe, trabalharam com o conceito de espaço como um elemento escultural e arquitectónico.” (Tradução nossa).

<sup>54</sup> “(...) eram definidos pelo processo humano e interacção com o ambiente.” (Tradução nossa).

Schwitters parece abrir portas para as intervenções artísticas do final do séc. XX, estabelecendo-se, eventualmente, como um dos pioneiros da performatividade associada à arquitectura.

#### **4.2.2. MARCEL DUCHAMP, 16 MILES OF STRING**

##### **FREDERICK KIESLER, EXPOSIÇÃO INAUGURAL DE GALERIA ART OF THIS CENTURY**

Marcel Duchamp (1887-1968)<sup>55</sup> é um artista transversal a qualquer área e movimento artísticos, tendo marcado a maior parte dos movimentos artísticos da primeira metade do séc. XX, exercendo, ainda, uma influência bastante relevante na maioria das neo-vanguardas. Anteriormente referimos Duchamp, enquanto artista que marca uma viragem profunda no seio artístico do séc. XX, agora voltamos a referir o artista enquanto impulsor da performance e da instalação artística - obras que visam a interacção do corpo com o espaço, e exemplificam os limites e o hibridismo da arte com a arquitectura.

À semelhança de Schwitters, também Duchamp abre portas para a performatividade associada ao espaço. Ao olharmos para a instalação *Sixteen Miles of String* somos remetidos para *Merzbau*, onde um espaço interior é completamente alterado, reagindo contra qualquer tipo de arte ou obra até então elaborada. De facto, esta semelhança não é de natureza ingénua ou casual, Duchamp teve a oportunidade de visitar a casa/atelier de Schwitters em 1929, com a sua patrona Katherine Drier, e parece ter retido a essência do trabalho do artista alemão. (Taylor, 2009, p.32)

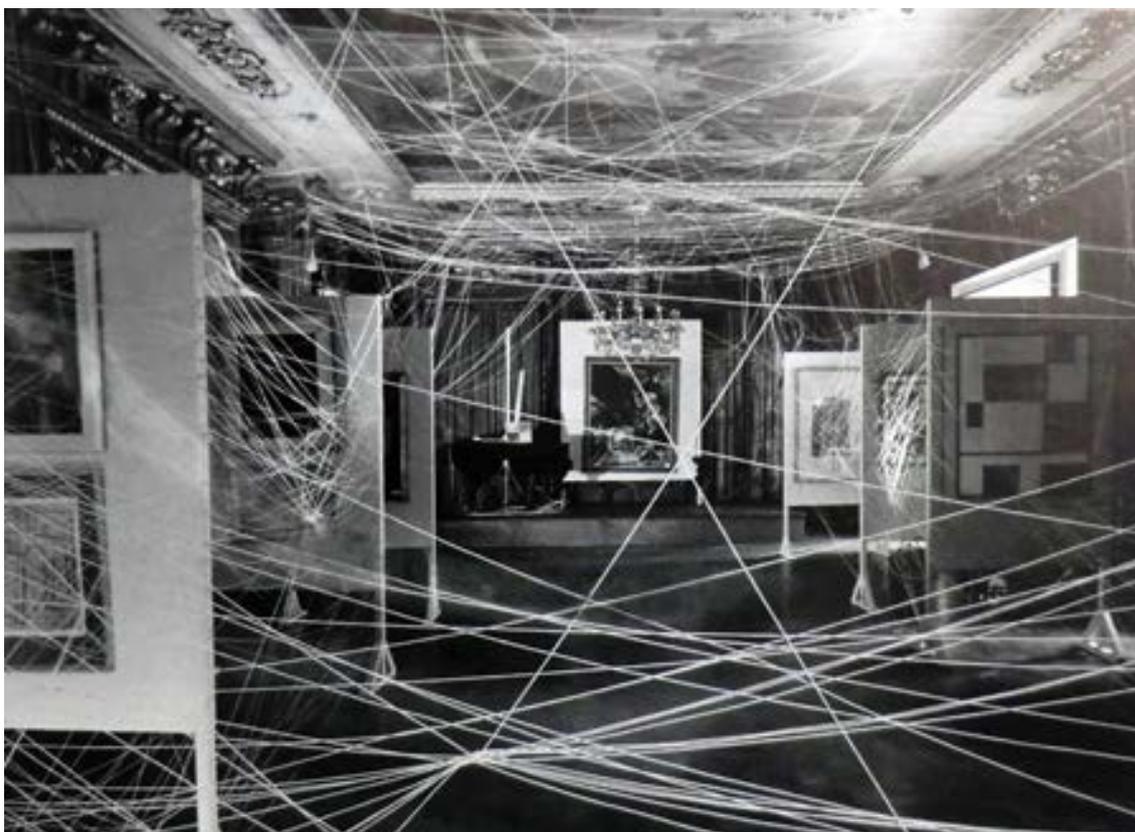
*Sixteen Miles of String* (1942) é, então, uma instalação de Duchamp para acompanhar a exposição Surrealista *First Papers of Surrealism*, que decorre de 14 Outubro a 7 de Novembro de 1942, num palacete antigo Neo-Barroco, e conta com a representação de cerca de 50 artistas surrealistas que procuraram exílio nos Estados

---

<sup>55</sup> Consultar anexo D.

Unidos da América<sup>56</sup>, esta é uma exposição deslocada do contexto geográfico e político do surrealismo.

A instalação consiste na criação de um labirinto, um emaranhado de linhas, que ocupa a sala de exposição do palacete. Duchamp cria, de algum modo, um ready-made, que à semelhança da obra anteriormente referida *Fonte*, parece levantar questões pertinentes para a época e para a própria exposição - de certo modo, Duchamp crítica a arte da época, criando um espaço não figurativo, uma abstracção total de qualquer representação pictórica ou escultórica.



**Ilustração 25** - "Gallery view of the First Papers of Surrealism with Marcel Duchamp's instalation know as "Sixteen Miles of String" John D. Schiff, 1942 (Taylor, 2000, p. 47)

Duchamp cria uma nova relação entre espaço e as obras expostas, criando espaços específicos para a visualização das obras e transformando, por completo, o espaço expositivo, "(...) Duchamp's string installation placed a physical and psychological barrier that determined the distance and angle at which the 105 works were viewed." (Taylor, 2009, p.47). O autor cria um espaço multisensorial, apelando á

---

<sup>56</sup> "(...) (including Breton, Ernst, Masson, Matta, Duchamp, and others) encountered when they came to New York between 1940 and 1942." (Demos, 2001, p.91).

interacção dos visitantes com as linhas e as obras expostas (Taylor, 2009, p.46) - um lugar onde o corpo e o espaço são protagonistas.

Poucos dias antes da abertura da exposição *First Papers of Surrealism*<sup>57</sup>, nomeadamente a 20 de Outubro de 1942, é apresentada na galeria *Art of this Century*, da conhecida colecionadora de arte Peggy Guggenheim, uma outra exposição que tanto parece ter uma estreita relação com a instalação que anteriormente referida de Duchamp, como parece ter uma relação com o papel da instalação e performance nas segundas vanguardas do séc. XX. (Taylor, 2009, p.48)

A instalação de Frederick Kiesler<sup>58</sup>, *Art of this Century*, consiste no emprego de linhas que suportam os quadros expostos, contudo Kiesler não pretende criar nem demarcar uma separação entre observador e obra, tal como Duchamp, pretende sim criar uma transparência e fluidez integrando o observador e a obra no mesmo espaço, criando um espaço habitável onde o observador pode estabelecer uma coerência entre as obras. (Demos, 2001, p. 94).

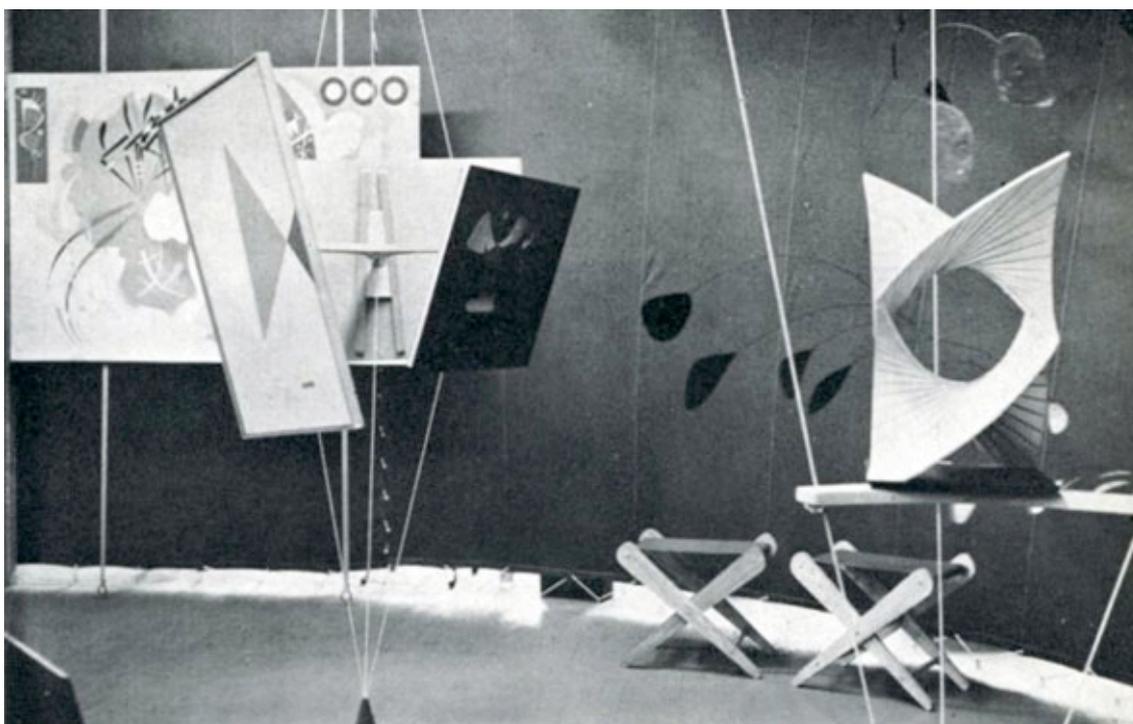


Ilustração 26 - "Art of This Century Gallery" Frederick Kiesler, 1942 (Weinberg, 2010)

---

<sup>57</sup> É de referir que nesta altura Duchamp exilado da Europa, instala-se na casa da família Kiesler. Para além de partilharem amizade, partilham também ideais artísticos, que permite que a semelhança entre trabalhos seja evidente. (Taylor, 2009, p.47).

<sup>58</sup> Consultar anexo E.

Sendo Kiesler arquitecto e artista, a preocupação com a representação do espaço, ou criação de espaços segundo os ideais que regem o início do século, está presente nesta obra. O arquitecto/artista cria, então, uma estrutura que se assemelha à pintura de Mondrian ou Theo van Doesburg, contudo acrescenta a noção de espaço, não se regendo pela simples *mimesis* da pintura destes artistas. Kiesler cria uma composição espacial, tridimensional, que os pintores não conseguiam atingir apenas com a pintura.

This architectural project consisted of intersecting parallel lines and flat planes of color - reminiscent of the linear and geometrical elements found in the abstract paintings of Piet Mondrian, Theo van Doesberg, and other De Stijl artists - that were used to represent an idealized three-dimensional city of the future, floating effortlessly in endless space. (Taylor, 2009, p.48)<sup>59</sup>

Parece ser, deste modo, que Kiesler e Duchamp atingem o ideal de arte total, criando uma peça performativa, com premissas do universo da pintura e materializando-a com a maior das preocupações da arquitectura, criando espaço.

No entanto entendemos que o conceito de arte total é de certa forma alterado. Os artistas, nestes exemplos, conseguem compor um obra total não apenas adoptando objectos que fazem parte de outras artes, mas adoptando pensamentos críticos e preocupações artísticas que neste tempo são abrangentes a todas as áreas, é, então, desta forma que devemos olhar para o conceito de *Gesamtkunstwerk* no séc. XX, a obra total é formalizada englobando preocupações que agora dizem respeito a todas as artes.

#### **4.2.3. GORDON MATTA-CLARK, *CONICAL INTERSECT***

Gordon Matta-Clark<sup>60</sup>, foi um artista que actuou na cena artística Nova Iorque nos anos 1970. Filho do surrealista Roberto Matta e de Anne Clark, Gordon nasce num berço artístico, do qual será influenciado e inspirado. Tem como seu padrinho Marcel

---

<sup>59</sup> “ Este processo arquitectónico consistia na intercepção de linhas paralelas e planos achatados de cor, remetendo aos elementos lineares e geométricos das pinturas abstractas de Piet Mondrian, Theo van Doesberg, e outros artistas de De Stijl - que representavam normalmente uma cidade do futuro idealizada tridimensionalmente, flutuando sem esforço no espaço infinito” (Tradução nossa).

<sup>60</sup> Consultar anexo F.

Duchamp, e sendo frequentador assíduo de sua casa, trava intimidades com o casal Duchamp.

Seguindo os passos do pai, Gordon estuda arquitectura na Cornell University em Nova Iorque, da qual retira imensa informação para os seus trabalhos, estuda igualmente em Paris e aí é extremamente influenciado pelos movimentos activistas que dão origem ao Maio de 68, é, também, em França que recebe influências do grupo *Internacional Situacionista* e *Fluxus*, os quais exercem uma forte influência sobre o seu trabalho. As influências de Gordon Matta-Clark são imensas, artistas como Robert Smithson, Richard Serra, Christo e Jeanne-Claude, Robert Rauschenberg, o próprio pai, os grupos anteriormente referidos, e muitos outros trabalham com ele durante a sua curta vida.

Em 1973 é criado na 112 Green Street em Nova Iorque o grupo *ANARCHITECTURE*, do qual Matta-Clark é fundador.

Embora o nome escolhido pelo grupo jogasse com a palavra ‘anarquia’, Matta-Clark considerou que o tema não implicava “anti-arquitectura”, mas sim “uma tentativa de divulgar ideias sobre espaço que são perspectivas e reacções pessoais e não declarações sociopolíticas formais” (...) numa espécie de jogos em que espaços urbanos instáveis, limiares, “vazios metafóricos, intervalos, espaços que sobravam” eram interpretados como especulações sobre arquitectura. (Zitel, 2005, p.95).

A actividade deste grupo consiste em reuniões periódicas, que dão origem a uma suposta exposição com o mesmo nome no mês de Março de 1974, da qual existe a referência de um convite e um cartão com 33 variações do nome. O grupo pretende ser um colectivo de artistas onde a interdisciplinaridade e experiências mútuas são palavra de ordem, contudo Anarquitectura acaba por ficar associado ao nome de Matta-Clark e é referência dos seus trabalhos.



architecture per se, but simply refused the architecture they found in the contemporary world, and that one object, at least, of their work was the uncovering of a more fundamental architecture in all of its psychological, sociopolitical, and counterprofessional nature. (Vidler, 2006, p. 59)<sup>61</sup>.

É deste modo, que trabalha Matta-Clark, trabalha sobre a arquitectura, não de uma forma convencional, mas explorando questões intrínsecas a esta. Matta-Clark trabalha sobre a construção de espaço explorando espaços já construídos, através de cortes sobre os limites do espaço vazio. Estas actuações sobre um 'objecto' já construído, remetendo-nos para os ready-made de Duchamp. Matta-Clark atribui um novo sentido ao que outrora estava condenado à sua funcionalidade inicial, gerando uma complexidade espacial, tal como o próprio afirma:

The act of cutting through from one space to another produces a certain complexity depth depth. perception of Aspects probably interest me more than the interest unexpected which are views by the removals - not the removals, but the thin thin, the edge severed that reveals the autobiographical autobiographical of its process. There is a kind of complexity which comes from taking an otherwise completely normal, conventional, albeit anonymous situation and redefining it, retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present. Each building generates its own unique situation. (apud Yee, 2011 p.107) <sup>62</sup>

Este modo de actuar remete-nos, ainda, para os ideais Fluxistas, a rejeição da arte tal como se conhecia até então, dando preferéncia a uma actuação 'anti-arte', ou 'anti-arquitectura' - embora *anarchitecture* não fosse uma anti-arquitectura - ou seja, um modo não-convencional de actuar sobre a disciplina. Uma arte centrada nas questões

---

<sup>61</sup> "Também gostava de propor que ambos os artistas estavam, na essência, a virar as costas à prática de arquitectura da profissão, especialmente como era proposto no auto-proposto avant-garde, em favor de uma "outra" arquitectura, uma que realmente apresente as aspirações e se não realizações dos seus pensadores mais radicais. o que quer dizer que vou assumir, para efeitos de argumentação, que Matta e Matta-Clark nunca rejeitaram a arquitectura per se, mas simplesmente a recusaram tal como a encontravam no mundo contemporâneo, e que um objecto, pelo menos, do seu trabalho foi a descoberta de uma arquitectura mais fundamental em toda a sua psicológico, sócio-política, e a natureza profissional." (Tradução nossa).

<sup>62</sup> "O acto de cortar através de um espaço para outro produz uma certa complexidade que envolve uma percepção aprofundada. Aspectos como a estratificação provavelmente interessam-me mais que a vista inesperada gerada pelas remoções - não a superfície, mas a fina fronteira, a superfície separada que revela o processo autobiográfico da sua execução. Há uma certa complexidade toma outra forma completamente normal, convencional, embora uma circunstancia anónima e que a redefine, retraduz em sobreposição e múltiplas leituras de condições passadas e presentes. Cada edifício gera a sua própria situação única." (Tradução nossa).

psicológicas, sócio-políticas, opostas à pratica convencional, tal como Anthony Vidler anteriormente refere.

*Splitting* (1974), *Conical Intersect* (1975), *Office Baroque* (1977), *Circus/Caribbean Orange* (1978) são alguns exemplos do trabalho de Matta-Clark, onde a remoção de pedaços de edifícios é um processo de trabalho, acabando por criar espaços intrigantes. Contudo, nenhuma das obras de Matta-Clark se mantêm, apenas temos acesso a estas intervenções através de Fotografias, algumas foram montadas pelo artista, desenhos, vídeos e alguns dos pedaços que extrai dos edifícios onde actua. Sobre estes elementos recai uma enorme importância já que Matta-Clark faz questão de captar todos os seus trabalhos através destes suportes, anunciando, assim, o fim da vida do objecto sobre o qual actua.

(...) we might reinterpret Matta-clark's cuttings in a new mode: not so much destructive, or deconstructive, in relation to architecture but rather constructive of an architecture that would (finally) embody the modernist spatial promise (...). (Vidler, 2006, p. 70)<sup>63</sup>

*Circus/Caribbean Orange* é um trabalho desenvolvido sob a curadoria de Judith Russi Kirshener, consistindo na transformação de um edifício adjacente ao *Museum of Contemporary Art* em Chicago. A essência deste trabalho reside na transformação espacial de todo o edifício, onde Matta-Clark cria um vazio em forma de espiral, atravessando três pisos do edifício - fachada, lajes e paredes - seguindo uma série de cortes circulares. É deste modo que surge o nome alternativo *Caribbean Orange*, pois esta forma deixada assemelha-se à casca de uma laranja retirada em espiral. (Szupinska, 2012)

---

<sup>63</sup> "(...) podemos reinterpretar os cortes de Matta-Clark de um novo modo; não tanto destrutivos, ou desconstrutivistas, em relação à arquitectura, mas antes como construtivos de uma arquitectura que finalmente inclui a promessa do espaço (...)" (Tradução nossa).

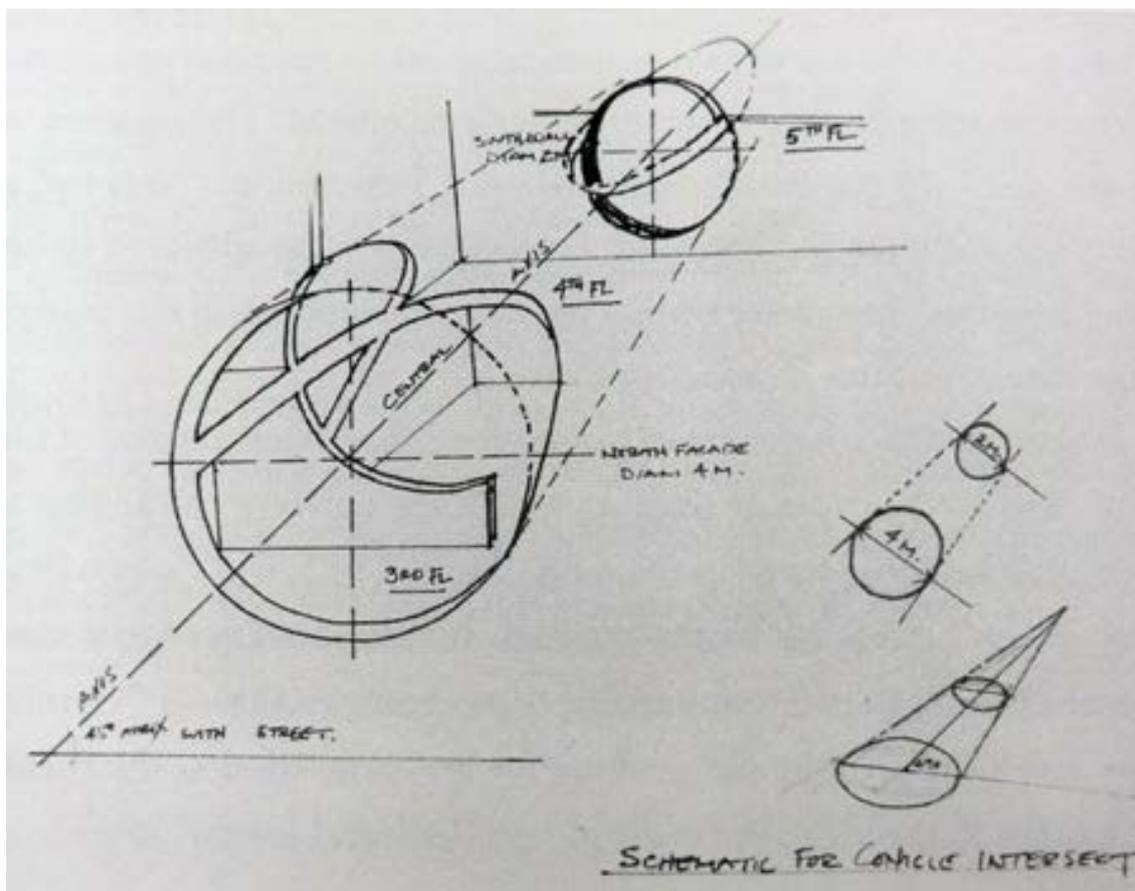


Ilustração 28 - "Schematic Drawing for Conical Intersect" Gordon Matta-Clark, 1975 (Lee, 2000, p.170)

A remoção destes pedaços de construção são bastante complexos, deste modo, Matta-Clark desenvolve desenhos técnicos para que o seu trabalho seja bem sucedido, ou seja, há um estudo meticoloso por detrás deste trabalho. Através destes desenhos podemos perceber que a espiral vai ganhando escala, vai se abrindo, tal como um tornado, criando uma nova interioridade.

I think that they [the projects] are all different versions of some kind of preoccupation with a dynamic. The thing I would really like to express is the idea of transforming the static, enclosed condition of architecture on a way very mundane level into this kind of architecture wich incorporates ... This sort of animated geometry or this animated, tenuous relationship between void and surface ... [It] implies a kind of kinetic, internal dynamism of some sort. (Matta-Clark apud Lee, 2000, p.153)<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> "Penso que eles [os projectos] são todos versões diferentes de um tipo de preocupação com o dinamismo. O que realmente pretendo expressar é a ideia de transformar o estático, a condição inclusa da arquitectura num nível muito mundano, para dentro desta arquitectura que o incorpora ... Este tipo de geometria animada ou esta animação, a ténue relação entre vazio e superfície ... Implica uma espécie de cinética, dinamismo de algum tipo." (Tradução nossa).

O espaço e a arquitectura são referidos por Matta-Clark, nesta citação, como elementos primordiais dos seus trabalhos; a dinâmica espacial, a relação entre superfície e vazio, são abordados como elementos que implicam uma relação cinética com o espaço.

O corpo, e a sua apreensão sensorial do espaço, é determinante na obra de Matta-Clark. Stephen Walker (2009, p.57) no livro *Gordon Matta-Clark art, architecture and the attack on modernism* refere a importância da experiência corporal nestas dissecações arquitectónicas:

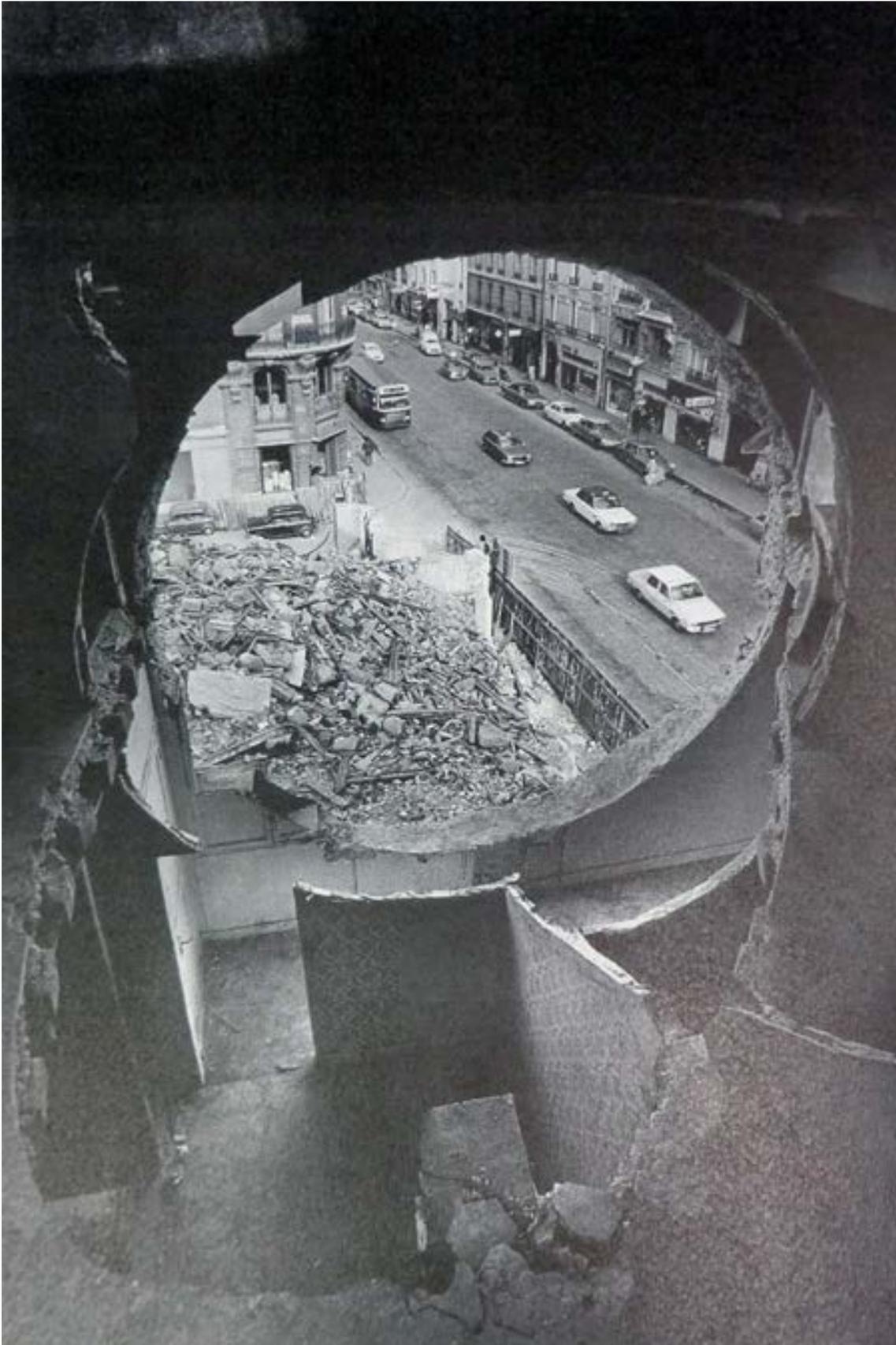
Intensive space involves those aspects of the body and the mind that operate outside the intellect, a configuration that permits and sustains 'extensive' space, allowing contingent understanding (form-moment) while defying the whole object.

Matta-Clark's valorisation of works which 'internal complexity' can be positioned around this interplay, which conditions his demand 'you have to walk', such that this bodily movement must enjoy intensive as well as extensive spatiality. (Walker, 2009, p.58)<sup>65</sup>

Concluimos, então, que os cortes de Matta-Clark relacionam-se directamente com a arquitectura, apesar de não se aproximarem da linguagem convencional desta, criam espaços dinâmicos e complexos, abordando o corpo e o espaço como médium das suas actuações.

---

<sup>65</sup> "Espaço intenso envolve aqueles aspectos do corpo e da mente que operam fora do intelecto, uma configuração que permite e sustem um espaço 'extensivo', permitindo uma contingência de compreensão (momento da forma) ao invés de definir todo o objecto. A valorização dos trabalhos de Matta-Clark, na 'complexidade interna', podem se posicionar neste jogo, onde as condições propostas são 'tem de andar', de modo a este movimento do corpo tem uma experiência intensiva, bem como extensiva no que remete para a espacialidade." (Tradução nossa).



**Ilustração 29** - "Conical Intersect" Gordon Matta-Clark, 1975 (Lee, 2000, p.179)

## 5. HIBRIDISMO DA ARTE E DA ARQUITECTURA NA CONTEMPORANEIDADE

Neste capítulo abordaremos os casos contemporâneos que englobam todas as questões anteriormente referidas, e que são exemplos de como estas continuam, pontualmente, a fazer parte das preocupações arquitectónicas e artísticas. É de notar que apesar de estes serem exemplos que se encontram maioritariamente no início deste século (XXI), os arquitectos e artistas fazem parte de uma geração que vive a intensidade criativa da segunda metade do séc. XX.

Iremos dividir este capítulo por três áreas onde tentaremos englobar todos os anteriores capítulos. Desta forma, a primeira área diz respeito às colaborações entre artistas e arquitectos, de modo a que a obra se aproxime de uma obra de arte total, na segunda área, vamos referir a ambivalência associada à obra de determinados arquitectos, em que, pelas suas características, esta obra, se aproxima mais do mundo da arte, do que do mundo da arquitectura, apesar de ainda terem características marcadamente arquitectónicas. A terceira área tratará de artistas que à semelhança da área anterior, trabalham sobre questões conceptuais que envolvem a arquitectura e, assim, os seus trabalhos aproximam-se de um contexto conceptual arquitectónico. Todos estes projectos encontram-se entre arte e arquitectura - concretizando o que entendemos por objectos híbridos.

Desde cedo que a arte e arquitectura partilham o mesmo campo de actividade, contudo, esta afinidade entre áreas foi-se alterando. Hoje assistimos a uma caracterização cada vez mais difícil de áreas artísticas, pois estas são cada vez mais abrangentes no seu modo de operar.

The artist has extended his traditional work vocabulary and has begun to create interiors, environments, installations and space-defining structures. His methodology and tools have adapted to the new requirements and his reference sources now incorporate science, biology, construction, lighting, decoration, sound, fashion, film and computers. Within this context it is hardly surprising that artists have also begun to build. (Shulz- Dornberg, 2000, p.13)<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> “O artista expandiu o seu vocabulário tradicional e começou a criar interiores, ambientes, instalações e estruturas definidoras de espaço. A sua metodologia e materiais adaptaram-se aos novo requisitos, e as suas referências são agora a ciência, biologia, construção, luz, decoração, som, moda, filme e computadores. Neste contexto não é surpreendente que os artistas também comecem a construir.” (Tradução nossa).

Esta abrangência deve-se ao facto de a maioria dos campos artísticos, incluindo a arquitectura, terem tomado para si as mesmas preocupações. Tal como foi referido anteriormente, o corpo e o espaço fazem parte destas preocupações, dominando as duas áreas. Assim, no sub-capítulo relativo às colaborações abordaremos o caso do museu Chichu Art, onde o arquitecto Tadao Ando elabora espaços para a presença de obras específicas, trabalhando em conjunto com os artistas Walter de Maria e James Turrell. Como veremos os espaços são bastante específicos e singulares devido a esta colaboração, sendo que estes artistas partilham com o arquitecto, as preocupações inerentes à relação do espaço com o corpo nas suas obras. No que diz respeito aos seguintes sub-capítulos as mesmas preocupações estão presentes, contudo, não se trata de colaborações, mas sim de uma efectivação daquilo que parece ser uma obra total, e híbrida, quando o artista ou arquitecto tem a capacidade de ser um profissional interdisciplinar.

## **5.1. COLABORAÇÕES**

### **5.1.1. TADAO ANDO, CHICHU ART MUSEUM**

We wanted to establish a method unique to Naoshima combining architecture and art. We also wanted to close the distance between architecture and art on Naoshima (Yuji, 2005, p. 81)<sup>67</sup>

Chichu Art Museum é um museu do qual não é possível especificar uma autoria em concreto, é um projecto que nasce de uma vontade pessoal de Soichiro Fukutake<sup>68</sup>, e que se realiza numa colaboração entre o arquitecto Tadao Ando<sup>69</sup>, e os artistas James Turrell, Walter De Maria<sup>70</sup> e indirectamente Claude Monet<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> “Queremos estabelecer um método único para Naoshima, combinando arquitectura e arte. Queremos de igual modo aproximar a distância entre arquitectura e arte em Naoshima.” (Tradução nossa).

<sup>68</sup> Soichiro Fukutake é um coleccionador e patrono de arte japonês.

<sup>69</sup> Consultar anexo G.

<sup>70</sup> Consultar anexo H.

<sup>71</sup> Consultar anexo I.

O museu encontra-se inserido na ilha de Naoshima, Japão, que conta com a presença de menos de quatro mil habitantes. Contudo, esta ilha tem-se tornado um ícone para a arte e arquitectura contemporâneas, desenvolvendo a particularidade de estar em perfeita consonância com os locais, com as tradições camponesas, com a natureza, e com a própria cultura japonesa.

Assim nasce o projecto *Chichu Art*, sendo uma extensão e continuação de outros projectos elaborados na mesma ilha, tal como o hotel/galeria *Benesse House*, ou *Art House Project*, obras criadas especificamente para este lugar, procurando estabelecer uma relação entre arte, arquitectura e o existente. O colecionador Soichiro Fukutake, ao adquirir as obras de Claude Monet, tem em mente expô-las em Naoshima. Deste modo, convida Ando, Turrell, e De Maria para criarem espaços e obras que entrem em consonância com a série *Water Lilies* de Monet, apelando à sensibilidade e cooperatividade entre arquitecto e artistas.

Este projecto consiste na criação de um museu que alberga três obras específicas de três autores: a série *Water Lilies* que consiste em cinco quadros de Claude Monet - *Water-Lily Pond C.1915-26*, *Water-Lilies, Cluster of Grass*, 1914-17, *Water-Lilies*, 1914-17, *Water-Lily Pond*, 1917-19 e *Water Lilies, Reflections of Weeping Willows*, 1916-19; as obra de James Turrell - *Afrum*, *Pale Blue*, 1968, *Open Field*, 2000 e *Open Sky*, 2004; e ainda uma obra de Walter De Maria - *Time/Timeless/No Time*, 2004. Tadao Ando fica encarregue da arquitectura, contando com a colaboração de Walter De Maria e James Turrell, para as salas que contêm as suas obras. É de notar que tanto a arquitectura como as obras dos artistas são inspiradas pelos quadros de Claude Monet.

Claude Monet absorbed nature into his own spirit and sublimated it into the form of painting; James Turrell and Walter De Maria have been greatly influenced by nature and reconstructed it with perception and experience; and Tadao Ando studies the characteristics of an environment and reconstructs a site where human beings can live. I believe that these are the only artists who can create a space where one's spiritual voice is expressed quietly. The museum does not require the inclusion of any additional artists. (Fukutake, 2005 , p.80)<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> "Claude Monet absorveu a natureza para o seu próprio espírito e sublimou-a na pintura; James Turrell e Walter de Maria foram influenciados pela natureza e reconstruíram-a com percepção e experiência; e os estudos de Tadao Ando detêm características de um ambiente construído num sítio onde o humano pode viver. Eu acredito que estes três artistas são aqueles que criam um espaço onde a voz espiritual é expressa silenciosamente. O museu não requiere a inclusão de outros artistas." (Tradução nossa).

Tadao Ando apropria-se do interior da falésia que olha para o mar Selo, enterrando o museu<sup>73</sup> e deixando toda a paisagem à mercê do visitante, revelando apenas um percurso que conduz o visitante para o interior do museu enterrado. Segue-se um percurso interior que guia o visitante, através de pequenas frechas de luz para as salas de exposição. Estas encontram-se totalmente abertas para o exterior através da cobertura, criando pátios que vão pontuando a paisagem exterior com formas geométricas. Tadao Ando afirma ter :

(...) uma inclinação quase inconsciente para os espaços subterrâneos. Seja qual for a natureza do terreno, tento criar uma arquitectura que nunca se imponha à sua envolvente... Trabalhar com espaços subterrâneos liga-se à busca das origens da arquitectura. (apud Jodidio, 2010, p. 266).

O arquitecto dá o exemplo de Cappadocia como uma inspiração, pelo seu carácter labiríntico e subterrâneo (Ando, 2005, p.108). Há, então, um respeito evidente entre a paisagem envolvente e o projecto de arquitectura, de modo e enfatizar as obras expostas, pois a elas pertencem, respectivamente, uma sala pensada e desenhada para si, assumindo-se na paisagem da ilha a partir de pátios. A simbiose entre o antigo e o contemporâneo é evidente. Poderíamos dizer que Naoshima reclama para si duas culturas distintas - uma tradicional e uma contemporânea - que trabalham em perfeita harmonia com a ajuda da criatividade.

While my goal was to produce an impact between nature and art, with the “Naoshima - Art House Project” I was attempting to search for a new relationship between the old and the new, utilizing the 250 to 300 years old houses anew and making them exhibitions spaces for contemporary art. (Ando, 2001, p.9)<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Chichu significa enterrado.

<sup>74</sup> “Enquanto o meu objectivo era produzir um impacto entre natureza e arte, com o “Naoshima - Art House Project” tentei procurar uma nova relação entre o velho e o novo, usando casas antigas com 250 a 300 anos, afim de as tornar espaços expositivos para arte contemporânea.” (Tradução nossa).



**Ilustração 30** - "Vista exterior de Chichu Art Museum" (Jodidio, 2010, p.262)

O museu apresenta-se como uma sequência de espaços, centrados nas obras expostas. Apesar de estar subterrado, Tadao Ando encaminha-nos para o interior de uma maneira muito subtil, um muro indica a chegada ao museu e encaminha o visitante para o seu interior subindo a colina onde este se encontra enterrado. Em seguida é desenhado um pátio quadrangular que, tal como os pátios das salas de exposição, desenha o exterior do edifício, apresentando-se como a entrada do museu, que encaminhará o visitante para os pisos inferiores onde se encontram as obras dos artistas. Os pátios exercem um papel preponderante nesta obra, pois estes desenharam a exterioridade do edifício, assemelhando-se a uma obra artística de *Land Art*, e articulam todos os espaços enterrados, dinamizando o museu e oferecendo pequenos apontamentos da ilha.

Deste modo existem seis pátios principais que articulam todo o espaço interior; o primeiro pátio, tal como anteriormente referido, é o quadrangular que se revela como um espaço de acolhimento dos visitantes, preparando-os para a visita, o segundo pátio é um pátio rectangular que acompanha um grande corredor, encaminhando o visitante para os grandes espaços expositivos a que se segue um grande espaço aberto ao exterior com base triangular, onde o visitante, mais uma vez, tem a possibilidade de contemplar Naoshima. Destes pátios introdutórios, às obras, o

visitante segue então para as salas expositivas, que se caracterizam igualmente pelos seus pátios. A sala de Turrell, que parece ainda ser uma continuação deste percurso do museu, a sala Walter De Maria e, finalmente, a sala de Monet. É de referir que todos estes espaços são acompanhado por uma arquitectura que, pelo seu carácter minimalista e brutalista, parece afastar-se de um contexto arquitectónico, aproximando-se de um contexto escultórico ou de *Land art*.

My challenge was to achieve a highly complex and varied sequence of “lightscapes” within a configuration of simple, geometrical forms. Based on the geometry, I carved volumes into the earth and tried instill in them a sense of further depth, which inevitably resulted in less light and an intensified atmosphere. I examined every detail of the amount and quality of light penetrating the darkness and highlighting the individual spaces, making each distinctive. The museum was intended, holistically, to be visited with light as a guide. (Ando, 2005, 108)<sup>75</sup>.



**Ilustração 31** - “Planta Cobertura” (JODIDIO, 2010, p.262)

---

<sup>75</sup> “O Meu desafio era conseguir uma sequência altamente complexa e variada “lightscapes” dentro de uma configuração simples, formas geométricas. Com base na geometria, cravei volumes na terra e tentei incutir-lhes uma sensação de maior profundidade, que resultou inevitavelmente em menos luz e uma atmosfera intensificada. Examinei todos os detalhes da quantidade e qualidade de luz que penetrou na escuridão e destaquei os espaços individuais, tornando cada distinto. O museu foi concebido, de forma holística, para ser visitado com a luz como um guia.” (Tradução nossa).

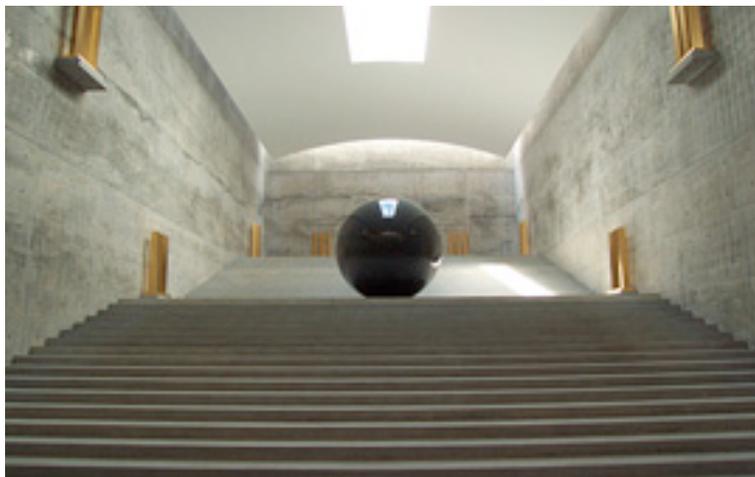
Todo o percurso desenvolvido para a visita da exposição põe em evidencia o trabalho de Monet. A culminar neste, somos levados a fazer uma visita preparatória para as obras do autor impressionista, como que recuássemos no tempo e fizéssemos uma analogia tanto com a arquitectura, como com os trabalhos dos artistas contemporâneos.

A sala Turrell acolhe três instalações deste artista, que em colaboração com Tadao Ando desenvolve estes espaços, é de referir que Turrell é um artista que, como veremos mais adiante, trabalha com as ferramentas da arquitectura e usa-a em proveito da sua arte. Turrell trabalha a luz - tanto artificial como natural - como seu médium artístico, ele modela-a, transforma-a e consegue proporcionar uma experiência única ao visitante das suas obras. No museu Chichu apresentam-se uma série de trabalhos em que o artista tem oportunidade de sintetizar o seu percurso artístico. Começando por *Afrum* (1968), em que é projectada para o canto de uma sala uma luz azulada e completamente controlada, fazendo que se percepcione um cubo que flutua no espaço da sala expositiva, seguindo-se por *Open Field* (2000), onde é criado um espaço completamente ilusório, o artista usa a luz criando o que parece uma continuação espacial da própria sala expositiva, por fim, apresenta a peça feita propositadamente para este museu *Open Sky* (2004), onde é criada uma sala que, acompanhando o desenho arquitectónico do resto do museu, se abre ao céu, controladamente, onde pode ser apreciada uma 'tela viva' que se desenha com as mudanças do céu através da luz.

Já anteriormente Tadao Ando e James Turrell tinham trabalhado em Naoshima, com o projecto Art House Project, tentando já aproximar, através da colaboração, a arquitectura de Ando com a arte de Turrell - é o caso de Minadera e de Art House Project. (Yuji, 2005, p.81).

A sala Walter de Maria com a obra *Time/Timeless/No time* de 2004, conta com a presença de uma enorme esfera feita em granito que se situa no patamar da grande escadaria que ocupa toda a sala. Deste modo, somos introduzidos num espaço onde o tempo parece ter parado, e onde o visitante pode ter uma experiência silenciosa, salientando o valor espacial.

Finalmente a sala Monet, sala final, apresenta-se como um espaço onde a criação do arquitecto é mais uma vez particular, deixando à mercê do visitante um espaço que colabora com uma apresentação completa da obra do artista impressionista.



**Ilustração 32** -"Open Sky" James Turrell, 2004 ( Bennesse artsite, 2012)  
**Ilustração 33** -"Time/Timeless/No time" Walter de Maria, 2004 ( Bennesse artsite, 2012)  
**Ilustração 34** -"Water Lilies" Claude Monet, 1914-26 ( Bennesse artsite, 2012)

“Place for aesthetic experience” é como Yuji Akimoto (2005, p.81) caracteriza o museu, sendo que este convive com obras de arte especificamente criadas para este espaço e vice versa. Assim, para além de uma experiência estética, este museu oferece de igual modo uma experiência arquitectónica única, onde arte e arquitectura convivem no mesmo espaço e são o mesmo espaço. Yuji Akimoto refere, ainda, que deste modo arquitectura e arte são colocadas ao mesmo nível, desenvolvendo uma continuidade espacial. (Yuji, 2005,p.83) É de realçar o facto deste dois últimos artistas - Turrell e De Maria - terem trabalhado com Tadao Ando, onde a criação de espaços particulares é proporcionada pela colaboração, e onde a criação de um espaço se integra no interstício da arte e arquitectura, já que ambos os artistas trabalham com questões espaciais na sua obra. A colaboração é então necessária neste contexto contemporâneo pois se artista e arquitecto detêm as mesmas preocupações a criação de um espaço em colaboração parece atingir uma obra total.

## 5.2 ARQUITECTOS/ ARTISTAS

### 5.2.1. DILLER+SCOFIDIO+RENFRO, *BLUR*

Elisabeth Diller (1954-) e Ricardo Scofidio (1935-) representam a dupla americana de arquitectos DS+R<sup>76</sup> que se intitula como um atelier multidisciplinar, realizando trabalhos no campo das artes visuais, performativas e no campo da arquitectura. Sedeados em Nova Iorque, realizam trabalhos desde 1981, até aos dias de hoje, contando com a recente colaboração de Charles Renfro. (Diller Scofidio + Renfro, 2012)

É de referir que ambos têm formação em arquitectura, mas que desde cedo se intrigam por questões que abraçam as duas áreas, desde cedo trabalham com ferramentas que dizem respeito à arte e à arquitectura, assim Elisabeth Diller a uma entrevista à revista *ARQ./A* refere que:

Se há uma constante eu diria, desde o nosso primeiro projecto independente, é sobre o espaço (...) Estamos incrivelmente interessados no espaço e, claro, na materialidade

---

<sup>76</sup> Consultar anexo J.

também, em efeitos especiais e como a arquitectura produz efeitos especiais. Não consideramos o espaço como tábua rasa. (Furtado, 2008, p. 71).

Esta citação de Diller deixa adivinhar que o trabalho de Diller Scofidio (+Renfro) para além de ser multidisciplinar, procura definir os ténues limites entre arquitectura, arte visuais, urbanismo e artes performativas. Os seus trabalhos apresentam um cariz de intriga social, arquitectónica e artística muito elevados, das quais nascem as suas primeiras obras maioritariamente nas áreas da cenografia, design de equipamento, instalações ou mesmo exposições.

Contudo, o crescimento do atelier mostra procurar um grau elevado de experimentação na escala e no campo da arquitectura, partindo dos primeiros objectos criados, que sempre se mostraram preocupados com a interferência do corpo no espaço, apropriando-se de modos tecnológicos que possam representar essa interferência. “Video, monitor, micro-chip entrano a far parte dei loro lavoro, eppure Diller e Scofidio sembrano essere tornati all’esperienza sensoriale dell’architettura (...)” (Incerti, 2006, p. 18)<sup>77</sup>

Ao apresentar o trabalho desta dupla (agora tripla), não devemos esquecer o contexto americano dos anos 60 e 70, onde a crise social e política gerada pela crise petrolífera causa grandes mudanças no contexto da cidade. Surge, então, um novo tipo de arquitectos, que pela conjuntura Nova Iorque da altura, necessitam de se integrar no difícil contexto arquitectónico, estes são apelidados de *Paper Architects*. (Incerti, 2006, p. 17)

Estes são assim apelidados por serem arquitectos que apenas projectam no papel, as suas obras não chegam a ser construídas, contudo estes acabam por se virar para um tipo de arquitectura que acaba por ter um estatuto que se adequa mais ao campo da arte, colocando questões intrínsecas à arquitectura nestes trabalhos desenvolvidos. Poderíamos dizer que a falta de trabalho na escala da arquitectura, leva estes arquitectos a desenvolver uma arquitectura à escala da arte. (Incerti, 2006, p.13-16)

Diller e Scofidio fazem parte destes *Paper Architects*, e os seus primeiros trabalhos entram neste contexto híbrido de arte e arquitectura, o que como veremos em seguida

---

<sup>77</sup> “Monitores de vídeo, micro-chips tornam-se parte do seu trabalho, mas Diller e Scofidio parecem se ter virado para a experiência sensorial da arquitectura.” (Tradução nossa).

com o projecto *Blur*, exerce uma importância extrema nos seus trabalhos mais recentes.

Assim, dos primeiros trabalhos da dupla podemos exemplificar *Traffic* (1981) - duração de 24 horas, em Nova Iorque - que consiste na elaboração de um espaço urbano, a partir da colocação de cones de trânsito, criando seis ilhas de trânsito, organizando-o e oferecendo uma nova interação com a cidade.

*Traffic* è un'opera al limite tra arte pubblica e urbanismo concettuale, un lavoro d'arte *site specific*. L'arte *site specific* può essere considerata fonte (e allo stesso tempo derivazione) della performing art. (Incerti, 2006, p.17)<sup>78</sup>.

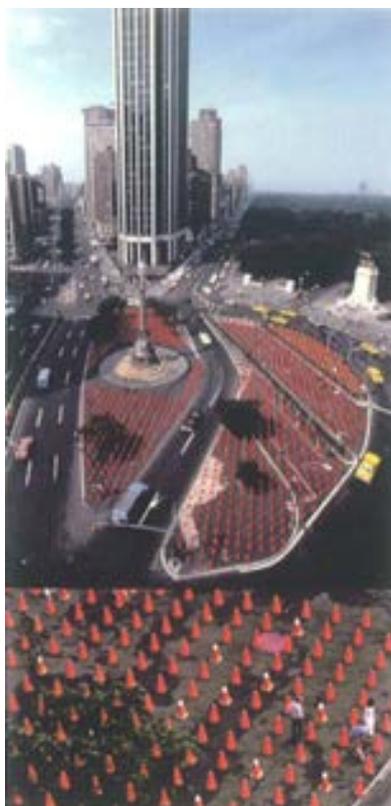


Ilustração 35 - "Traffic" Diller + Scofidio, 1981, Nova Iorque (Incerti, 2006, p.15)

Conduto, iremo-nos debruçar sobre um projecto mais recente que já se integra numa escala arquitectónica. *Blur* é um pavilhão criado pelo atelier, para a exposição nacional Expo.02 na cidade Yverdon, Suíça com o tema *Natural and Artifice*<sup>79</sup>, para o lago de

---

<sup>78</sup> "Traffic opera no limite entre arte pública e urbanismo, conceptualmente é um trabalho artístico de site specific. A arte site specific pode ser considerada uma fonte (e ao mesmo tempo derivação) das artes do espectáculo." (Tradução nossa).

<sup>79</sup> Natural e Artificial (Tradução nossa).

Neuchâtel. O pavilhão encontra-se sobre a água do lago, pretendendo o atelier criar uma arquitectura de atmosfera, onde a própria água possa ser a matéria do pavilhão.

O pavilhão nasce da ideia que esta subjacente à própria exposição, a tentativa de mostrar cada região Suíça num recinto fechado, recorrendo a meios tecnológicos de ponta. Deste modo, os arquitectos utilizam este princípio subvertem-o, ou seja, o facto da alta tecnologia ser, como afirma Liz Diller, “the new orthodoxy nowadays”<sup>80</sup> (TED, 2007) deu asas a uma criação de um projecto onde a a tecnologia de ponta seja primordial. Contudo, os arquitectos pretendem aliar esta alta tecnologia a uma *Low-Definition*, onde a experiência do lugar pudesse ser o princípio regulador deste objecto.



**Ilustração 36** - “Vista interior de Blur” Diller Scofidio, 2002, Suíça (Diller Scofidio + Renfro)

Esta obra é por muitos críticos apelidada de instalação ou performance, já que tem ao seu dispor uma atmosfera, que claramente é estranha aos parâmetros arquitectónicos, mas que, de igual modo, não se afasta deles, suprimindo aquilo a que normalmente associamos à arquitectura, como fachada, vãos, paredes ..., criando uma arquitectura de atmosfera. O pavilhão pode ser habitado e experienciado, tem a sua função, e apesar de a sua forma não ser estanque, também a tem.



**Ilustração 37** - “Blur - rendering varie condizioni atmosferiche+ Scofidio, 2002, Suíça (Incerti, 2006, p.145)

Assim o pavilhão apresenta-se como uma estrutura elíptica que levita sobre o lago, com 300m de largura, 200m de profundidade e 75m de altura, sustentada por quatro colunas e com capacidade para 400 visitantes. Apesar de ser um ‘edifício’ com

---

<sup>80</sup> “a nova ortodoxia dos dias de hoje.” (Tradução nossa).

tamanhas dimensões, ele detém a leveza como característica, isto deve-se ao facto de este se 'formar' a partir de 35.000 jactos de vapor de água filtrada, bombeada do lago Neuchâtel, criando uma nuvem ao redor desta estrutura. Um sistema meteorológico computadorizado, assimila as condições atmosféricas e regula a pressão dos jactos, bem como a quantidade de vapor emitido.

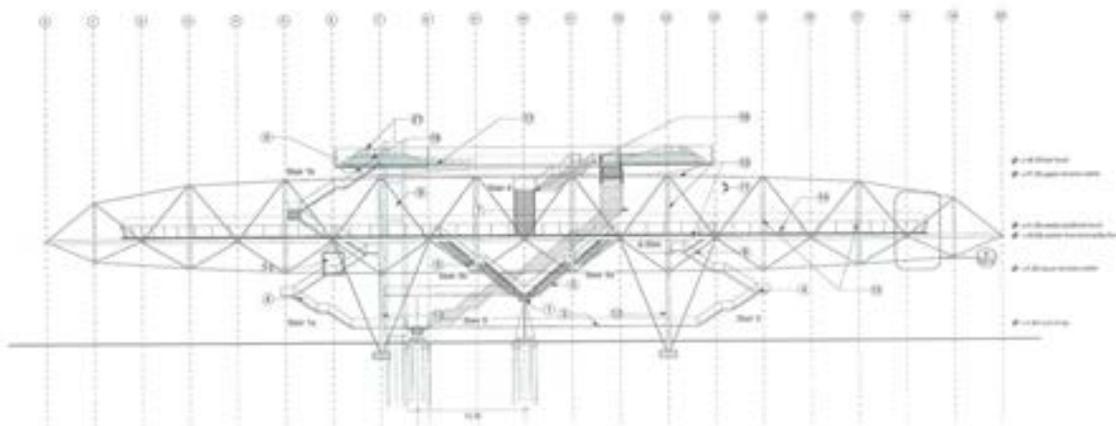


Ilustração 38 - "Blur - sezione" Diller + Scofidio, 2002, Suíça (Incerti, 2006, p.154)

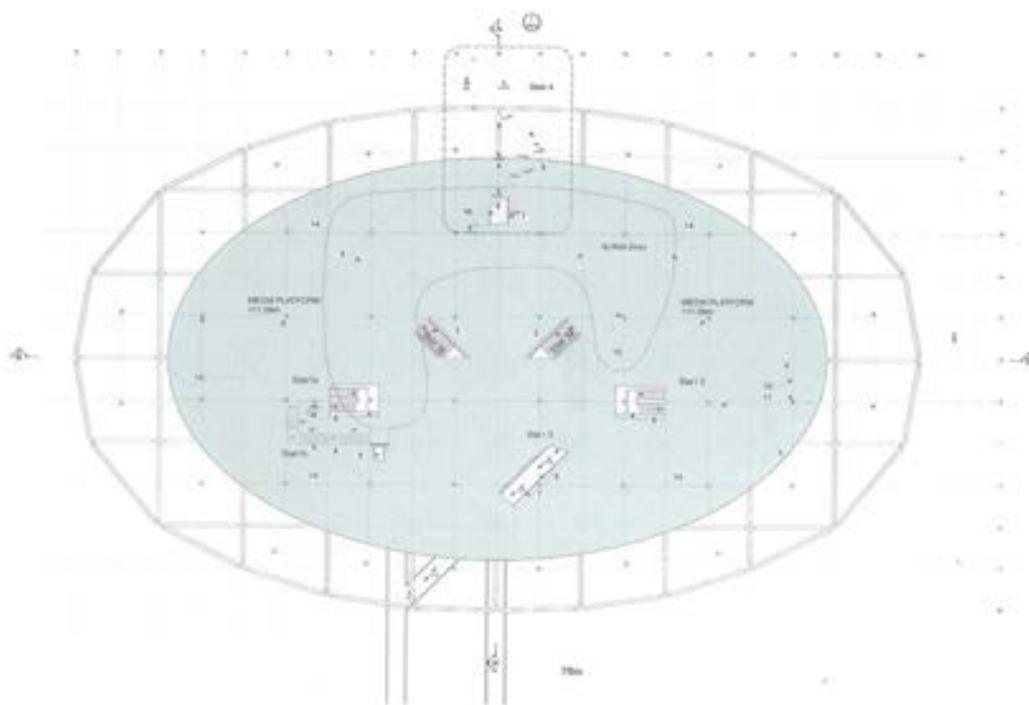


Ilustração 39 - "Blur - pianta della piattaforma mediana" Diller + Scofidio, 2002, Suíça (Incerti, 2006, p.155)

A particularidade de *Blur* ser um edifício de baixa definição (*Low-Defenition*), onde sentidos como a visão e audição são exponenciados, já que o nevoeiro é tão denso e o barulho dos jactos tão intenso, leva os visitantes a terem uma atenção redobrada neste ambiente tão denso. A relação entre os vários visitantes dentro do contexto arquitectónico de *Blur*, levanta várias questões a esta equipa de arquitectos. A resposta encontrada foi elaborada em parceria com um outro grupo de artistas, EXTASIA. Desta parceria é criado um casaco impermeável inteligente que contém LED's<sup>81</sup>. *Brain Coat*, nome dado a este casaco actua "(...) as a prosthetic skin that receives and broadcasts signals." (Diller Scofidio + Renfro, 2012)<sup>82</sup>.

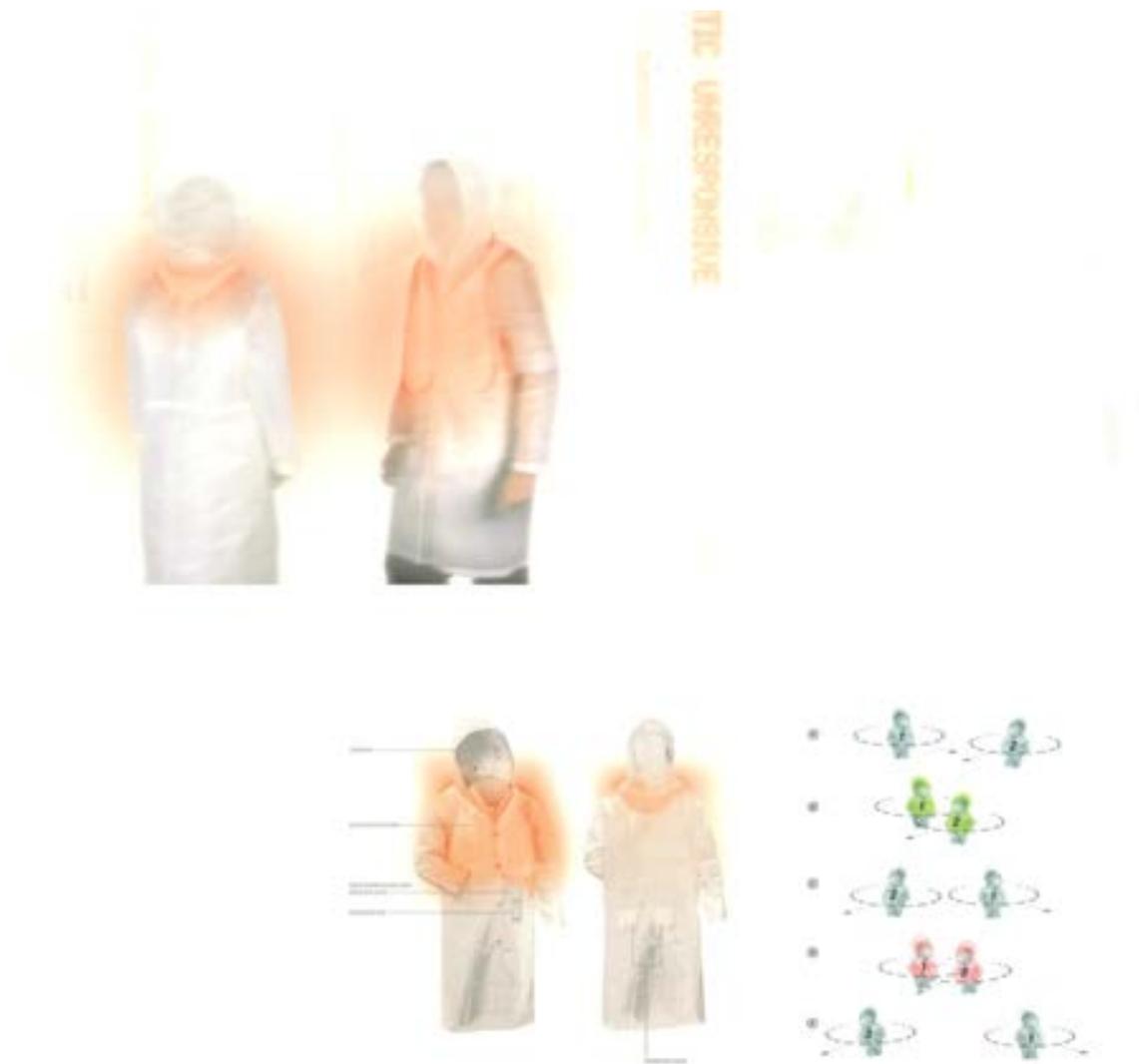
Ao chegar ao pavilhão é necessário fazer-se um *login*, de modo a ser criado um perfil do visitante - à semelhança de um perfil de rede social - em que o inquirido responde a uma série de perguntas que mais tarde lhe serão úteis para a sua orientação dentro do pavilhão. Desta forma, ao passar por outra pessoa o casaco emite um código de cores, possível através dos LED's. É criado, então um "(...) degree of affinity or antipathy (...)"<sup>83</sup> (Diller Scofidio + Renfro, 2012). O padrão vai desde verde azulado que representa antipatia, a um vermelho que representa afinidade; este jogo de cores é o complementado por uma vibração nos bolsos traseiros, quando a compatibilidade, entre sujeitos, é total, criando assim um código perceptível aos visitantes, atraindo-os ou repelindo-os.

---

<sup>81</sup> LED (Light Emitting Diode), Díodo emissor de luz em Português.

<sup>82</sup> "(...) como uma prótese de pele que recebe e transmite sinais." (Tradução nossa).

<sup>83</sup> "(...) grau de afinidade ou antipatia (...)" (Tradução nossa).



**Ilustração 40** - "Blur -componenti multimediali di Baincoat" Diller + Scofidio, 2002, Suíça (Incerti, 2006, p.152)

A finalizar o percurso do pavilhão, existe uma grande plataforma em forma de asas anjo, que se ergue deste mundo de nuvens, deixando o visitante contemplar uma paisagem 'infinita' de água, do lago, e vapor, do pavilhão que se dissipa. A cegueira anterior é erradicada e são servidas águas de todo o Mundo. Como se o pavilhão fosse uma mediação entre céu e terra.



**Ilustração 41** - "Angel" Diller Scofidio, 2002, Suíça (Diller Scofidio + Renfro)

Assim, a performatividade está aliada a este projecto situando-o num contexto híbrido. Delfim Sardo apresenta este projecto como um exemplo de arquitectura performativa, uma arquitectura sem definição própria, que se sustenta numa criação artística que vê o corpo e o espaço como elementos primordiais.

É exactamente esta a questão do campo sem nome que aqui se propõe: ele vive da performatividade, isto é, da ficção de possibilidade de alguém - de uma concreção, de uma especificidade - se ultrapassar, sair fora de si. A performatividade perseguida pela arte do pós-guerra (no dealbar do minimal, na body art, no pós-minimalismo) consiste, precisamente, na tentativa de mobilizar um valor de uso como uma narração sobre um corpo, qualquer corpo, genérico ou específico, se testar, em tempo real. (SARDO, 2001, p.94).

### 5.2.2. JUNYA ISHIGAMI, *KAIT WORKSHOP, WRCHITECTURE AS AIR*

Junya Ishigami (1974- )<sup>84</sup> é um jovem arquitecto japonês, que se alinha dentro do contexto da nova arquitectura japonesa. Os seus trabalhos apresentam um nível de experimentação, conceptualização e abstracção muito elevado, tanto a nível da construção, como dos próprios conceitos que definem a arquitectura.

O espaço é mais uma vez um conceito determinante na carreira deste arquitecto, explorando-o e conferindo-lhe novas formas, características e materialidades.

É ainda importante referir que Ishigami inicia a sua carreira como arquitecto no atelier Sanaa - de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, e em 2009 ganha o prestigiado prémio do *Architectural Institute of Japan*, com o projecto, que apresentaremos em seguida, *KAIT*, e em 2010 recebe, ainda, o *Golden Lion award* da 12<sup>o</sup> *International Architecture Exhibition*, da Bienal de Veneza, com o projecto, que também iremos referir *Architecture as air: study for château la coste*.

*KAIT Workshop* (2008), é um projecto desenvolvido para o *Kanagawa Institute of Technology*, na cidade de Tokyo, Japão, apresentando-se como um projecto muito singular. Este projecto consiste na criação de um espaço versátil, de trabalho e investigação para alunos deste instituto. Ishigami pretende criar um projecto que se assemelhe à estrutura de uma floresta densa, onde vários tipos de árvores e plantas convivem e criam um espaço térreo complexo, e uma cobertura simples e protectora.

Ishigami, cria uma cobertura plana, parcialmente transparente, que é suportada por 305 colunas organizadas num espaço de base quadrangular (45mx45m), ligeiramente distorcida, com cerca de 2000 m<sup>2</sup>. O arquitecto dá grande atenção a estas 305 colunas, desenhando-as individualmente, onde cada uma tem um desenho, proporção, e orientação diferentes (Harvard Graduate School of Design, 2011). Esta densidade espacial e estrutural cria, em quem a percorre, uma espécie de visão caleidoscópica (Ishigami, 2010, p.28).

---

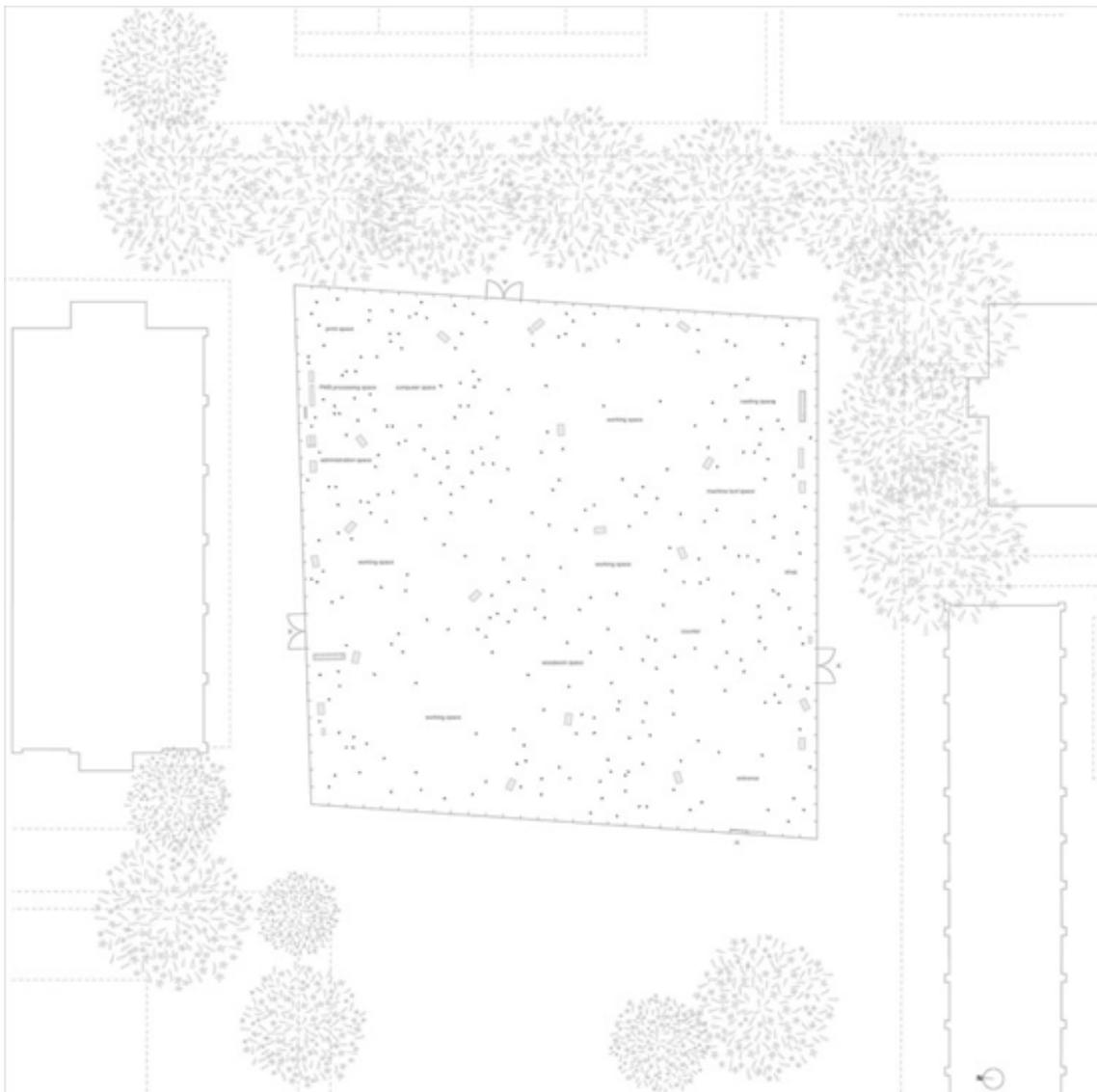
<sup>84</sup> Consultar anexo K.



**Ilustração 42** - “Kait Street view” Junya Ishigami (Designboom, 2000-2012a)

Vale então dar especial atenção a estas colunas que, apesar de parecerem estar colocadas ao acaso, denunciam um trabalho minucioso sobre elas. Assim existem então dois grandes tipos de apoios - colunas verticais e vigas - que procuram criar uma estrutura simples e o mais delgada possível. A intenção primordial não é apenas criar uma estrutura suportante, Ishigami pretende criar uma ‘enciclopédia’ de colunas, com diferentes formas, colocadas milimetricamente, de modo a organizar o espaço interior, e a criar uma dinâmica espacial (Ishigami, 2008, p.28).

As colunas são, então, colocadas em locais estratégicos de modo a criar espaços livres, organizando-os em vários tipos de espaços - espaço de entrada, de trabalho colectivo, de trabalho individual, de descanso, espaços de passagem, etc. (ISHIGAMI, 2008, p.32). Contudo a planta livre que este ‘pavilhão’ denuncia permite qualquer tipo de organização espacial, bem como uma fluidez espacial, onde o movimento é livre. O arquitecto refere que acredita que a organização espacial da arquitectura deve ser versátil, pois se hoje um edifício serve um fim, no futuro poderá servir um outro. Assim a função adapta-se à forma.



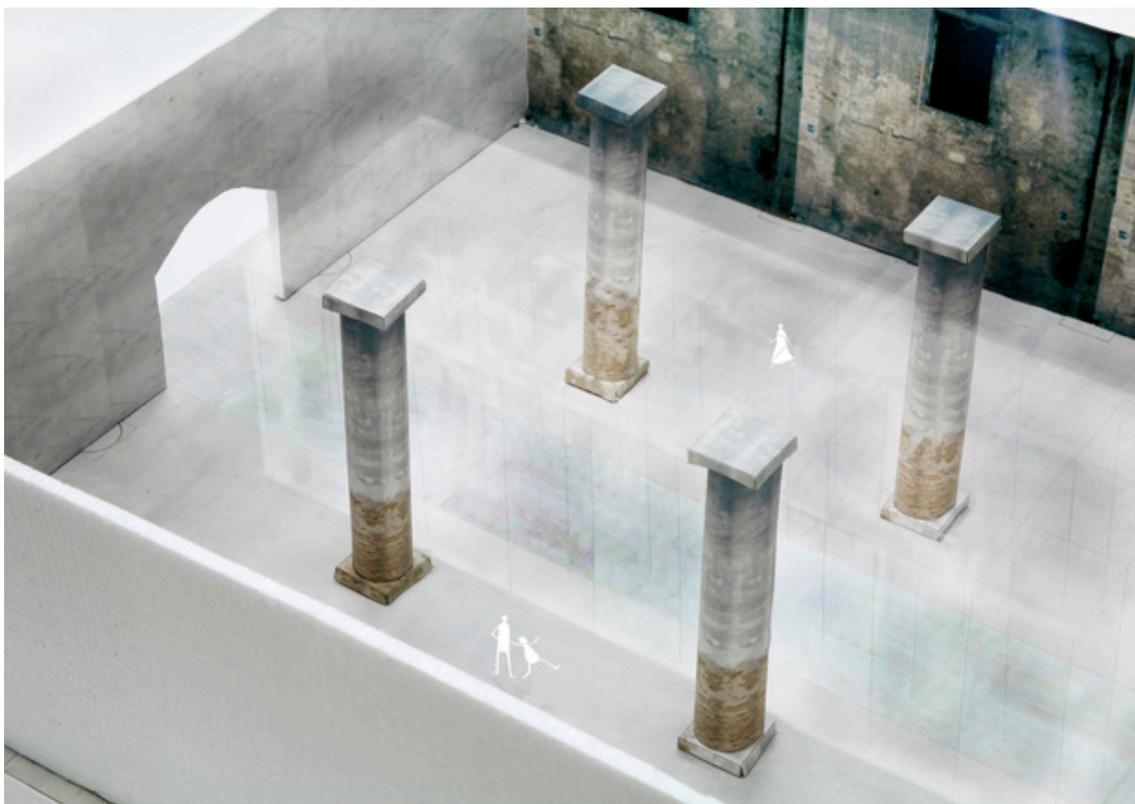
**Ilustração 43** - "Kait -plan" Junya Ishigami (Designboom, 2000-2012a)



Space in a building should be flexible; as time goes by, it will be used by other people as well. A hundred years ago society was much simpler, and we didn't have as many building type as we do now. Today's society is far more complicated. Everyone has a different philosophy, a different purpose. We should be making architecture that satisfies the current need for flexibility. (Ishigami apud Cathelijne, 2012, p. 88)<sup>85</sup>

*Architecture as air: study for chateau la coste* é um projecto/instalação de Ishigami, mostrado na 12º Bienal de Veneza em 2010, dirigida por Kazuyo Sejima, com o tema *People meet in architecture*.

Junya Ishigami cria um espaço que vai para além da arquitectura tal como a conhecemos, esbatendo os limites entre espaço e estrutura. (Designboom, 2000-2012).



**Ilustração 45** - "ARCHITECTURE AS AIR- study" Junya Ishigami, 2010 (Designboom, 2000-2012)

---

<sup>85</sup> "O espaço num edifício deve ser flexível; com o passar do tempo, irá também ser usado por outras pessoas. À cem anos atrás a sociedade era bem mais simples, e não tínhamos tantos tipos de edifícios como hoje. A sociedade contemporânea é de longe mais complicada. Toda a gente tem uma filosofia diferente, e um objectivo diferente. Deveríamos fazer arquitectura que satisfaça a necessidade actual de flexibilidade." (Tradução nossa).

O projecto consiste na elaboração de um modelo à escala real, de um projecto situado algures na Europa, com forma paralelepípedica - 14m de profundidade, por 4m de altura, e de 4m de largura - feito em fibra de carbono com espessuras compreendidas entre 0.02 e 1 milímetro de diâmetro. Esta estrutura complexa, é reduzida através de uma escala (milímetros) normalmente usada para um modelo reduzido de arquitectura, ou seja, Ishigami usa uma escala reduzida para um projecto à escala 1:1 (Harvard Graduate School of Design, 2011).

Esta estrutura, é apenas denunciada quando é percorrida, ou seja, à primeira vista o observador entra numa sala vazia, apenas à medida que se desloca no espaço é que se depara com esta estrutura, e, conseqüentemente, com o espaço criado por ela. Apelando à transparência, o arquitecto pretende criar um volume transparente potencializado, não pelos materiais aos quais a arquitectura se apoia para criar transparência, mas sim pela transparência que a estrutura pode oferecer à própria arquitectura. (Harvard Graduate School of Design, 2011).



**Ilustração 46 (esq)** - "ARCHITECTURE AS AIR" Junya Ishigami, 2010 (Designboom, 2000-2012)

**Ilustração 47 (dir)** - "ARCHITECTURE AS AIR" Junya Ishigami, 2010 (Designboom, 2000-2012)

Ishigami toma para este projecto a matéria da arquitectura: o ar, o vazio, o imaterial, e cria uma arquitectura de ar, onde conceitos como a densidade, o volume, a opacidade

dão lugar à leveza, transparência e imaterialidade. Assim o arquitecto explora o limite da construção espacial. (Harvard Graduate School of Design, 2011).

### **5.3. ARTISTAS/ ARQUITECTOS**

#### **5.3.1. RACHEL WHITEREAD, *HOUSE, WATER TOWER***

Rachel Whiteread<sup>86</sup> é uma escultora britânica, que actua desde o final da década de oitenta, até aos nossos dias. Os seus primeiros trabalhos são bastante controversos, pois Whiteread desventra objectos comuns e coloca à disposição do observador a interioridade destes, mostrando o que de mais íntimo estes possuem - o seu interior. Esta é mais uma artista contemporânea que emprega no seu trabalho as questões anteriormente referidas, que tanto preocupam a arte com a arquitectura: o espaço, a escala, a memória e o corpo.

As obras desta artista são, então, caracterizadas pela representação do Espaço, o espaço invisível, aquele que é habitado, aquele que compete à arquitectura desenhar e projectar os limites que o caracterizam. O que Whiteread faz é representar este Espaço solidificando-o e tornando-o visível.

Esta estranha e perturbante operação permite-nos contactar com a “forma” do espaço, negando-nos simultaneamente as características habituais desse mesmo espaço: a sua penetrabilidade, a sua transparência. Esta inversão é comum a muitas esculturas de Whiteread, onde o que era vazio se torna cheio, o que era transparente se torna opaco, o interior passa a exterior. (Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 44).

---

<sup>86</sup> Consultar anexo L.



**Ilustração 48** - "House Study (Grove Road)" Rachel Whiteread, 1992 (Whiteread, 2004, London, p.115)

Usando como materiais o gesso, resina, cimento, borracha, betão, entre outros materiais que permitem ser moldados, associa-os a um objecto já existente. O trabalho de Rachel Whiteread remete-nos para artistas já anteriormente referidos. O primeiro Joseph Beuys, associa-se precisamente pela materialidade escolhida, materiais que remetem para as necessidades básicas da vida humana, como o abrigo, como dormir, lavar, etc. A segunda referência, remete para Marcel Duchamp, e para o uso de objectos do dia-a-dia no contexto da arte; os *ready-made* de Whiteread são uma espécie de avesso do conceito de *ready-made* do Duchamp, já que a artista usa os objectos retirando o que existe entre eles e neles. Esta característica associada a Whiteread, remete ainda, para Gordon Matta-Clark, que do mesmo modo subverte os objectos em que actua, tornando-os *ready-made*.

(...) Whiteread petrifies the useless spaces around these domestic objects, and as we occupy the void of space, her casts annihilate space and, consequently, the very possibility of occupation. The spectator is pushed out of the space and forced into the position of an outsider observer. Whiteread's architectural embalmings make us

intensely aware of the boundary surface that delines an object or a space. (Pallasma, 2005, p.22)<sup>87</sup>.

Juhani Pallasma oferece-nos uma descrição bastante elucidativa do trabalho de Whiteread e da relação deste com o espaço, alertando para a representação de um espaço inútil que passa a ser útil perante a representação artística. Pallasma usa a palavra embalsamar que se adequa bastante aos trabalhos da artista. Contudo alertamos para o facto de o observador poder ver este espaço anteriormente vazio e inútil como algo que remete para o que outrora continha este vazio. Os trabalhos de Whiteread conseguem que o observado faça o inverso do seu pensamento, consegue ver o vazio e imaginar o que o continha ou que o caracterizava. “Whiteread’s House, far from undermining modernim’s spatial ideology, reinforces it, and on its own terms.” (Vidler, 2000, P. 145)<sup>88</sup>.

Apesar da maioria dos trabalhos desta artista serem elucidativos destes factos, House (1993) reclama um lugar especial em toda a carreira de Rachel Whiteread. Com uma vida muito curta a obra, referente a House, começa em 1993, e finalizada em Outubro do mesmo ano. Contudo, é destruída ainda no mesmo ano, pela com a força contenciosa de alguns média, e pela falta de compreensão por parte dos moradores daquela zona que fazem um abaixo assinado, em que é tomada a decisão de deolição por parte do Tower Hamlets London Borough Council. É ainda de referir, que, passado apenas 1 mês do seu término a artista ganha o Turner Prize.

---

<sup>87</sup> “(...) Whiteread petrifica os espaços inutilizados em torno desses objectos domésticos, e ocupa o vazio como espaço, pretende aniquilar o espaço, e conseqüentemente a sua possibilidade de ocupação. O espectador é levado para fora do espaço e forçado à posição de observador exterior. O embalsamar da arquitectura de Whiteread faz-nos ter ciente das fronteiras que delineiam um objecto ou um espaço.” (Tradução nossa).

<sup>88</sup> “House de Whiteread, está longe de enfraquecer a ideologia espacial modernista, reforça-a, nos seus próprios termos. (Tradução nossa).



Ilustração 49 - "House" Rachel Whiteread, 1993 (Whiteread, 2004, London, p.118)

Esta é uma escultura de grande escala, da escala da arquitectura, pois a artista 'preenche' uma casa victoriana, de betão e retira as paredes que serviram de molde. Assim, podemos ver todas as saliências e reentrâncias que esta casa continha, as escadas, a lareira... Conseguimos imaginar a casa, vendo o interior agora exposto no exterior.

Anthony Vidler caracteriza *House*, como um monumento aos espaços doentes e claustrofóbicos do passado, como se a interioridade, a intimidade fosse aqui desvendada e mostrada a todos. *House* é, então, a invasão de uma privacidade psicológica, já que o interior da casa será o melhor reflexo do habitante. A casa convida a uma vida que existia anteriormente, é como que um embalsamar de uma vida anterior, remetendo para uma memória perdida, e convidando a um apropriar do espaço, que está já morto e não é possível viver de outra forma que não seja pela memória. Esta invasão da interioridade remete para as teorias *RAUM*, em que aqui podemos entender todo o espaço interior, sendo que ele é desvendado. Nestas teorias a arquitectura não é entendida como espaço feito por paredes chão e tecto, mas sim pelo espaço vazio (massa, superfície, linha e forma), e assim se tornam gradualmente a chave do estudo da arquitectura. (Vidler, 1995, p. 64).

The man-object relationship, however, is much more complex and rather determined by emotional and temporal latency. In an interior space, a person is surrounded by and moves around between protective walls. The room seems like a second skin which forms a cocoon with intermediate space around him or her. At the same time, it stores the personal story and aura of the people who live in it and thus becomes their physical-psychological memory (...) (Whitread, 2005, p. 8-10)<sup>89</sup>



**Ilustração 50** -"Water Tower Project" Rachel Whitread, 1998-99 ( Whitread, 2004, London, p.132)

Numa época de ascensão artística britânica, contando com artistas como Damien Hirst, Sarah Lucas ou Gary Hume, em 1994 Rachel Whitread é comissariada pelo *New York's Public Art Fund*, com a intenção de criar uma escultura para a cidade de Nova Iorque, mais propriamente para o bairro de SoHo.

---

<sup>89</sup> "A relação homem-objecto, no entanto, é muito complexa e , em vez de determinada pela latência emocional e temporal. Num espaço interior, uma pessoa é rodeada por movimentos à volta e entre paredes protectoras. A sala parece como uma segunda pele que forma um casulo com espaço intermediário à volta dele ou dela. Ao mesmo tempo, armazena a história pessoal e a aura das pessoas que nela vivem, e assim, torna-se memória física e psicológica (...)" (Tradução nossa).

*Water Tower* (1998-99) é, então, a primeira escultura de Rachel Whiteread nos EUA. Esta é uma escultura que, ao contrário de *House* que assenta na escala doméstica, procura instalar-se numa escala urbana. O projecto é iniciado em 1994, demorando quatro anos a ser finalizado. É exposto na cidade durante um ano.

A escultura de Whiteread, mais uma vez, revela o interior do objecto escolhido, neste caso, um dos muitos depósitos de água que se encontram nas coberturas dos edifícios Nova Iorque. A artista para além de pretender representar o espaço interior deste reservatório, pretende criar a ilusão de solidificar a água, deste modo, a escolha do material utilizado recai sobre a resina, que é translúcida. Ao olharmos para esta escultura somos surpreendidos pelo seu carácter subtil e expectante, como se estivesse na eminência de se dissolver ou rebentar.

Tal como *House*, esta escultura também deixa adivinhar a sua 'embalagem', contudo, esta é uma peça que mais, do que representar o espaço vazio, representa o conteúdo deste vazio, e mais uma vez petrifica-o. Esta abordagem de Whiteread ao interior leva o observador a viver o espaço, a senti-lo e a ser seduzido por ele.

Whiteread cria, então, uma escultura que, mais que uma peça de arte pública, se instala na paisagem, fazendo parte da 'mobília' da cidade e do 'skyline' de Nova Iorque pelo menos durante um ano.



Ilustração 51 - "Water Tower" Rachel Whiteread, 1998-99 (Whiteread, 2004, London, p.143)

### 5.3.1. JAMES TURRELL, *RODEN CRATER*

Já anteriormente referimos James Turrell<sup>90</sup> (1943), enquanto artista que colaborou com Tadao Ando, agora iremos aborda-lo enquanto artista individual.

Turrell integra-se na geração de artistas que trabalha num contexto de *Environment Art*<sup>91</sup>, referente aos anos 60 e seguintes, tomando especial atenção ao planeta Terra, e ao seu espaço natural. Estas manifestações dão-se sobretudo no vasto território dos Estados Unidos - primeiro porque era o primordial centro da arte, nos anos 60 e seguintes, segundo porque estes continente abarca uma vastidão de território por explorar que permite aos artistas trabalharem sobre o mesmo.

---

<sup>90</sup> Consultar anexo M.

<sup>91</sup> "(...) an expression used to define the experiments of Process Art, Minimal Art, Conceptual Art, Land Art or earth Art and certain operations by exponents of the Italian Arte Povera movement. The Albanian OHO movement, and the Argentinian Arte de Sistemas, all linked by the common thread of man's intervention on nature." (Harrison, 2006, p.91).



**Ilustração 52** - "Aerial View of Roden Crater from the South" James Turrell, 1980 (Adcock, 1990, p.155)

(...) the projects of Environment Art share the principle of the dissolution of the art object, proposing actions and creations destined not to last in a permanent manner and in a stable form, but to change on the basis of events not dependent on or subject to the will of man and of the artist, such as climate, the temperature, or simply the passing of time; on the other hand, as a result of their mutability these projects assume an almost complete autonomy compared to the closed circuit of studio, gallery and collection (...) (Harrison, 2006, p.91) <sup>92</sup>

Como podemos perceber, este movimento artístico centra-se na criação de uma arte efémera, uma arte de evento, onde o artista cria a peça, não detendo o completo domínio desta, pois o 'evento' é criado quando este é deixado à mercê dos elementos. Este princípio remete-nos para o grupo *Fluxos*, apesar de James Turrell não ter feito parte do grupo. De algum modo, esta é uma forma de fazer uma 'anti-arte', uma arte em que o artista não tem domínio completo, uma arte que é realizada não tanto pelo artista, mas mais pela Natureza. Bruno Duarte refere que o trabalho de Turrell se baseia na "(...) obsessão do não-fazer da arte." (1998, p.15)

---

<sup>92</sup> "(...) os projectos de Environment Art partilham o princípio da dissolução do objecto de arte, propondo acções e criações destinadas não apenas para terem uma duração permanente e estável, mas para mudar em função de eventos não dependendo no assunto, na vontade do homem e artista, como o clima, a temperatura, ou apenas o passar do tempo; por outro lado como resultado da sua mutabilidade, estes projectos assumem uma autonomia quase completa comparados com o circuito fechado do estúdio, galeria ou colecção (...)" (Harrison, 2006, p.91) (Tradução nossa).

Como veremos, as obras de Turrell situam-se num campo difícil de definir, pois já não são esculturas, que são colocadas em museus, já não têm a escala de uma escultura, nem fazem parte da definição de escultura que estamos familiarizados.

Turrell trabalha primordialmente com a luz e o espaço, fazendo destes os seus materiais artísticos. Cria espaços e ambientes completamente manipulados, manipulando, também, o observador que percepção esta luz e este espaço alterados do contexto a que está habituado.

Turrell's light images create a fluctuant perceptual volumes that are wholly immaterial - despite the fact that they can be perceived as actual forms (...) Turrell's light images are composed of perception. (Adcock, 1990, p.36-37)<sup>93</sup>.

Assim, as suas obras fazem parte do conceito criado por Rosalind Krauss levantou, um campo ampliado. Contudo, não podemos esquecer que estas não são apenas características de Turrell, mas sim da maioria dos artistas que integram o grupo anteriormente referido.

No final dos anos 1970, James Turrell inicia um projecto a larga escala, no deserto do Arizona, EUA. Localizado na cratera de um vulcão extinto no campo vulcânico de São Francisco, Turrell dá início aquele que poderá ser <sup>94</sup> o seu projecto mais emblemático - *Roden Crater*.

*Roden Crater* é um projecto localizado no centro do cone vulcânico do vulcão Roden. A iniciativa de Turrell é criar um observatório natural, isolado da massa urbana, onde a experiência com a natureza e os fenómenos celestiais, criem um impacto no observador. Turrell pretende, ainda, criar um local que se assemelhe aos antigos observatórios naturais, orientados segundo posições geográficas específicas, que permitiam à luz criar ambiências espaciais específicas. (Adcock, 1990, p.158).

Among the specific phenomena that he wanted to engage artistically were celestial vaulting and its counterpart in the concave earth illusion - visual impressions that are especially evident from the air. From the ground, such effects are most noticeable from

---

<sup>93</sup> "As imagens de luz de Turrell criam um volume de percepção flutuante e imaterial - apesar do facto de percebidas como formas (...) as imagens de Turrell são compostas de percepção." (Tradução nossa).

<sup>94</sup> É de referir que o projecto até à data ainda não foi aberto ao público, a informação que temos sobre este projecto é baseada em exposições que foram feitas, vídeos, e entrevistas ao autor e publicações em revistas e livros.

locations where the air is clear and the sky color deep. These last parameters determined the basic requirements for Turrell's site: he needed a crater or a butte that rose from surrounding plain to height of between 600 and 1000 feet. (Adcock, 1990, p. 154)<sup>95</sup>.

O projecto assume-se então, como uma grande construção parcialmente enterrada dividido por várias câmara - ou espaços - onde cada uma oferece uma experiência espacial única. É ainda de referir que Turrell, para a criação deste projecto o artista conta com a colaboração de astrónomos, topógrafos, psicólogos, entre outros.

Craig Adcock (1990, p.159 -) refere que projecto é demarcado segundo um percurso, uma sucessão de espaços, dentro dos quais o observador vai penetrando e experienciando-os. Assim, o autor divide estes espaços por: a aproximação, o espaço dos quatro pontos cardeais, o espaço da fumarola, o túnel principal e o fim do túnel, a abobada celeste, entre outros. Como podemos perceber, por esta breve descrição, Roden Crater é um projecto complexo.

À medida que o visitante se aproxima do vulcão é abarcado por uma vista magnífica sobre todo o vale vulcânico, assim que chega ao cone do vulcão é engolido por este, que, pela sua escala, não permite ter outras referências para além da terra e do céu. Existem locais específicos, onde o visitante se pode deitar e, ao olhar para o céu, tem uma vista que se assemelha à vista da terra vista do espaço, lembremos, ainda, que toda a cratera foi moldada para este projecto. Deste modo, o visitante é convidado a entrar no interior do vulcão - interior do projecto. A primeira câmara representa os quatro pontos cardeais, a lua e o sol : "In the east and west spaces, most dramatic light involves sunrise and sunsets; in the north and south spaces, the light has greater contrasts (...)"(Adcock, 1990, p.162)<sup>96</sup>. Esta luz do espaço *east and west*, que Adcock refere, é projectada através da entrada do projecto para uma pedra de forma circular, semi-transparente, condensando-a. Este grande círculo representa o sol - do lado que recebe mais luz, e a lua - do lado que recebe menos luz.

---

<sup>95</sup> "Entre estes fenómenos específicos que ele queria alcançar artisticamente eram a abobada celeste e a semelhança da ilusão da concavidade da terra - impressões visuais que são entendidas especialmente do ar. A partir do solo, estes efeitos são mais evidentes a partir de locais onde o ar é limpo e cor do céu profunda. Estes últimos parâmetros determinam os requisitos básicos do sítio de Turrell: ele precisava de uma cratera ou um montículo que subiu da planície circundante com altura entre 600 e 1000 pés." (Tradução nossa).

<sup>96</sup> "Nos espaços este e oeste, o dramatismo da luz envolve o nascer do sol e o por do sol, nos espaços norte e sul, a luz detêm contrastes fantásticos (...)" (Tradução nossa).



**Ilustração 53** - "Sala quatro pontos cardeais" James Turrell, 2010 (Turrell, 2010)

A esta câmara, segue-se um longo corredor estreito completamente escuro que apenas deixa ver um ponto longínquo de luz, a forma deste corredor assemelha-se a uma fechadura. Ao percorrer este espaço e ao aproximar-se da luz, esta começa a ser mais intensa até ao momento em que o observador consegue reconhecer um espaço de onde a luz é proveniente - uma abertura na cobertura, que se transforma de um círculo perfeito para uma elipse, através da nossa aproximação. Assim o observador chega a esta sala, onde é acolhido por um grande escadaria dourada que dá acesso ao ponto central da cratera, aqui inicia uma aparente ascensão ao céu.



**Ilustração 54** (esq) - “Corredor” James Turrell, 2010 (Turrell, 2010)

**Ilustração 55** (dir) - “Sala Olho” James Turrell, 2010 (Turrell, 2010)

As aberturas das câmaras, a luz interior, a manipulação do espaço da cratera e o desenho dos espaços interiores procuram exercer um forte impacto no visitante. Como podemos perceber, este trabalho mais que um objecto de *Land Art*, é um trabalho sobre o espaço e a luz, sobre a capacidade que estes têm em influenciar a percepção do ser humano. “My works are not a looking at, but a looking into; not the displacement of space with mass, but the working of space; not objects in a room, but the room. The format is not within space, but space itself.” (Turrell apud Adcock, 1990, p.36)<sup>97</sup>.

Turrell é, então, um artista que se apropria do espaço arquitectónico como médium da sua arte, usando a espacialidade para manipular a luz e a percepção do observador.

---

<sup>97</sup> “Os meus trabalhos não procuram olhar para, mas sim olhar sobre; não o deslocamento do espaço com a massa, mas trabalhar o espaço; não são objectos numa sala. O formato não é com espaço, mas o espaço em si.” (Tradução nossa).

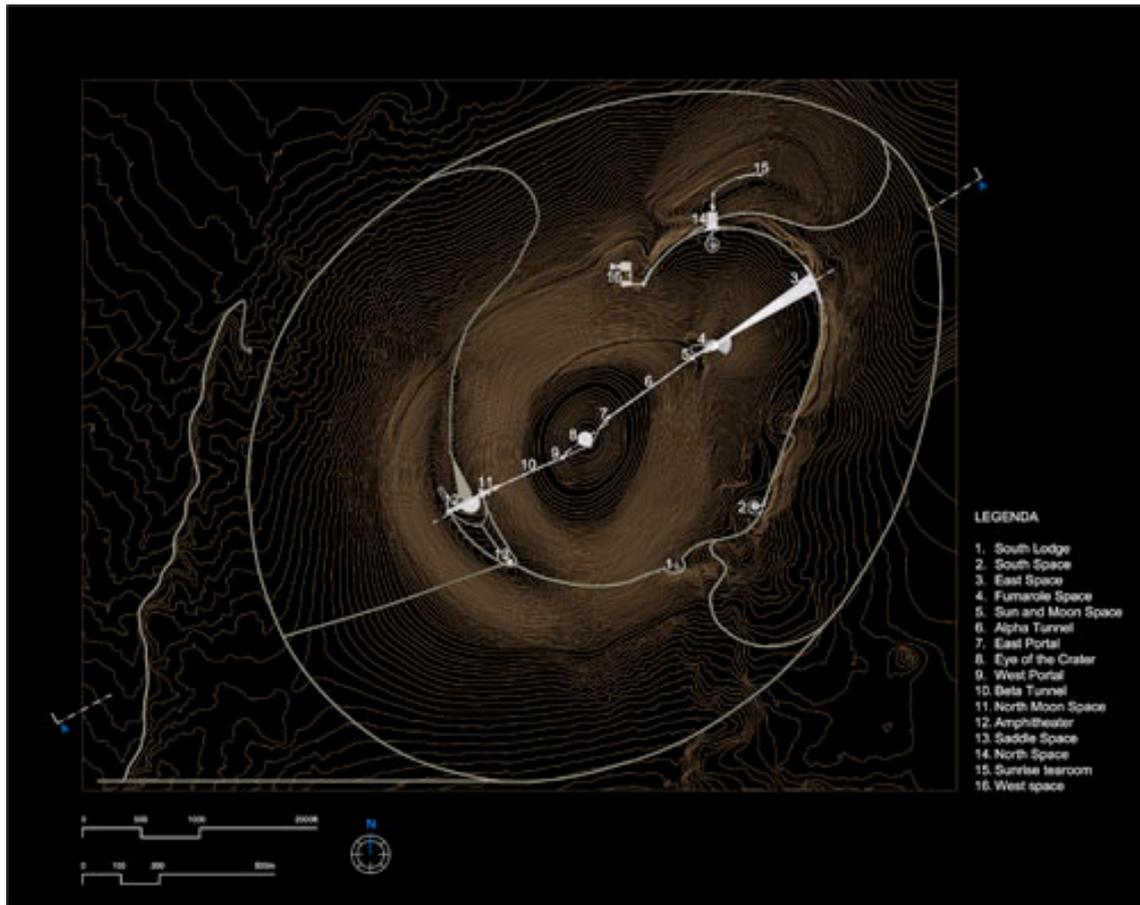


Ilustração 56 - "Planta estudo" James Turrell, 2010 (Turrell, 2010)



## 6. CONCLUSÃO

O conceito de Campo Ampliado, desenvolvido por Rosalind Krauss abre portas para uma nova interpretação da arte. No séc. XX, os limites da arte são expandidos e explorados; este é um século de acontecimentos artísticos importantes para todas as artes.

O processo de hibridismo entre a arte e a arquitectura é tomado como um processo que pode ser dividido em duas grandes fases. A primeira fase, corresponde à primeira metade do séc. XX, em que a “morte da pintura” exerce um papel preponderante na alteração da arte e abre horizontes para novas formas artísticas. O conceito de Obra de arte total de Wagner é reintroduzido no seio artístico, e é utilizado por vários artistas como elemento essencial da sua actuação. Desta fase observamos as primeiras intervenções performativas, em que os movimentos Futurismo e Dadaísmo, são impulsionadores e influenciam as actuações artísticas vindouras.

A segunda fase começou em meados dos anos 60 do mesmo século, e prolonga-se até aos dias de hoje. A *performance art* surge como resposta à “morte da pintura”; integrando questões que desde o início do século acompanham o processo de arquitectura - o espaço e o corpo. Deste modo, existem aproximações à arquitectura por parte de artistas plásticos. Estas segundas performances são mais consolidadas, pois apesar de serem já um movimento implementado no universo artístico são, também mais conscientes e exemplificativas de uma preocupação do artista com o corpo e com o espaço.

É, deste modo, que a *performance art* oferece o seu contributo à arquitectura; por ser uma arte com um carácter fortemente experimental, abrange questões que intrigam também, o campo da arquitectura, e intervém sobre elas de um modo que se distânciam do modo de actuação ‘normal’ relativo ao processo arquitectónico. O corpo e o espaço são simbióticos neste movimento artístico e contribuem para um novo olhar da arquitectura para estas questões.

Tendo em conta a integração da arte na arquitectura e vice-versa, as obras analisadas podem ser divididas em três grupos.

O primeiro grupo corresponde à colaboração entre arquitectos e artistas, em que o objecto criado detém características tão específicas da arte e da arquitectura que não pode ser classificado como uma ou outra. Apesar de nesta elaboração de projecto - os objectos arquitectónicos que albergam obras de arte - é difícil estabelecer fronteiras.

O segundo grupo engloba as obras de arquitectos, que pela sua natureza experimental, podemos classificar como híbridas. Estas obras ao afastarem-se de um contexto tradicional de arquitectura, e deterem um carácter performativo, aproximam-se da arte.

No terceiro grupo foram englobadas as obras de artistas que trabalham sobre questões similares às da arquitectura; por esta razão aproximam-se da actuação da arquitectura.

É, então, pela aproximação e pelo contributo da *performance art* à arquitectura, que podemos estabelecer um hibridismo entre arte e arquitectura. A arquitectura performativa poderá ser considerada como a efectivação deste hibridismo.

A arte e a arquitectura não se cingem apenas ao corpo e ao espaço, existem outras questões que são intrínsecas às duas áreas. Deste modo, podemos-nos questionar como é que estas áreas abordam estas outras questões, para que possam continuar a apoiar-se mutuamente? E, ainda, de que modo o experimentalismo da arte contribuí efectivamente para uma nova caracterização da arquitectura? Estas são algumas questões que surgiram com este estudo.

Deste modo, esta pesquisa não deverá ser tomada como fechada, mas sim como início de uma pesquisa continuada, estas questões e outras novas poderão ser a base para uma nova pesquisa que surge como continuação deste estudo.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina [et al.] (1995) - Marina Abramovic: Objects Performance Video Sound. Oxford : Museum of Modern Art Stuttgart; Germany : Hansjorg Mayor.

ABRAMOVIC, Marina (2012) - Biography. In Lacan [Em Linha]. [Consult. 20 Abr. 2012] Disponível em WWW: < URL: <http://www.lacan.com/abramovic.htm> >.

ADCOCK, Craig (1990) - James Turrell: the art of light and space. Berkeley : University of California Press.

AGUIAR, Douglas (2006) - Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. ARQTEXTO [Em Linha] nº8 (2º semestre 2006). P. 74-95 [Consult. 5 Jan. 2012]. Disponível em WWW: < URL: <http://www.ufrgs.br/propar/> >.

ANDO, Tadao (1996) - Thinking in Ma, opening Ma . El Croquis. Madrid. ISSN 0212-5683. p.10-11.

ANDO, Tadao (2001) - «Shintai» e Espaço. In DAL CO, Francesco (2001) - Tadao Ando: As obras, os textos, a crítica. Lisboa : Dinalivro. P. 453

ANDO, Tadao (2005) - The Chichu Art Museum. In RONDEAU, James [et al.] (2005) - Chichu Art Museum: Tadao Ando builds for Walter de Maria, James Turrell, and Claude Monet. Hatje Cantz.

ANTUNES, Jair (2008) - Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. Revista trágica. S.I . V.1 nº2. (2008). P.53-70

BOWTL, John E. [et al] (2009)- ÉTONNE-MOI! : SERGE DIAGHILEV ET LES BALLETS RUSSES. Genève : Skira.

BRITTO, Fabiano de Lemos (2010)- NIETZSCHE E O GESAMTKUNSTWERK WAGNERIANO. Analytica. Rio de Janeiro : Brasil. Vol.14 nº1, 2010. P-193-215.

CARLOS, Laurie (1998) - Introduction: Performance art was the one place where there were so few definitions. IN: GOLDBERG, Roselee - PERFORMANCE : LIVE ART SINCE THE 60'S. London : Thames and Hudson.

CATHELIJNE, Nuijsink (2012) - Natural Highs Junya Ishigami blends buildings and landscapes. Frame nº85 (Mar/Apr 2012) p. 87-96.

CHAMI, Camille (2007) - Le Corbusier and Villa Savoye Remembered. In Archinnovations [Em Linha]. [Consult. 7 Abr. 2012] Disponível em WWW: < URL: <http://www.archinnovations.com/featured-projects/houses/le-corbusier-and-villa-savoye/> >

COELHO, Jaime Nuno Cepeda; Fundação Calouste Gulbenkian (1998) - Dicionário de Japonês-Português. Porto : Porto Editora.

COLOMINA, Beatriz; GUASCH, Anna Maria (2006) - Doble Exposición: Arquitectura através del arte. Madrid: Akal Ediciones.

CORREIA, António Mendes [et al.], dir. (1989) - Existencial. In CORREIA, António Mendes, [et al.], dir - Grande enciclopédia portuguesa e brasileira. Lisboa; Rio de Janeiro : Editorial Enciclopédia. V.10. P. 733-734

DANTO, Arthur C. (2006) – Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo, Brasil : Odysseus Editora Ltda.

DANTO, Arthur C. (1997) - AFTER THE END OF ART. Princeton; New jersey : Princeton University Press.

DAL CO, Francesco (2001) - Tadao Ando: As obras, os textos, a critica. Lisboa : Dinalivro.

DESIGNBOOM (2000-2012) - Junya Ishigami wins golden lion for best project at the venice biennale. In DESIGNBOOM - DesignBoom. [Em Linha]. [Consult. 15 Abr. 2012] Disponível em WWW: < <http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/11341/junya-ishigami-wins-golden-lion-for-best-project-at-the-venice-biennale.html> >

DESIGNBOOM (2000-2012a) - junya ishigami wins golden lion for best project at the venice biennale. In DESIGNBOOM - DesignBoom. [Em Linha]. [Consult. 15 Abr. 2012]

Disponível em WWW: < <http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/11422/junya-ishigami-kait.html> >

DIAS, Mariana (2012) - Fluxus: o Grito da Antiarte. In Obviousmag [Em Linha]. São Paulo, Brasil. [Consult. 4 Maio 2012] Disponível em WWW: < <http://lounge.obviousmag.org/semiotizando/2012/05/fluxus-o-grito-da-antiarte.html> >

DIETRICH, Dorothea (1993) - The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Inovation. Cambrige : University Press.

DILLER SCOFIDIO + RENFRO (2012) - Diller Scofidio + Renfro. [Em Linha]. New York : Diller Scofidio + Renfro [Consult. 8 Jan. 2012] Disponível em WWW: < <http://www.dsny.com/> >

DEMOS, T.J. (2001) - Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942. OCTOBER. Cambridge : The MIT Press. (2001). Vol.97 p. 91-119

DROSTE, Magdalena (2001) - Bauhaus 1919-1933. Berlin :Taschen.

DUARTE, BRUNO C. (1998) - Limites e contra-limites. Arte Ibérica. Lisboa : Arrábida. Nº13 (Abril 1998)

FERNANDES, Fernanda - Síntese das artes e cultura urbana. Relação entre arte, arquitectura e cidade. In: Docomomo [Em linha]. São Paulo, Brasil. [Consult. 10 Jan. 2012] Disponível em WWW: < URL: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/176.pdf>>

FRAMPTON, Kenneth. (2003) - História critica da arquitectura moderna. São Paulo : Martins Fontes.

FRAMPTON, Kenneth. (1998) - Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses.

Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de arte moderna José de Azevedo Perdigão [et al.] (1998) - Direcção : Escultura. Lisboa : Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão.

FUKUTAKE, Soichiro (2005) - To contemplate Living Well. In RONDEAU, James [et.al.] (2005) - Chichu Art Museum: Tadao Ando builds for Walter de Maria, James Turrell, and Claude Monet. Hatje Cantz.

FURTADO, Gonçalo (2008) - Performing the Critical. ARQ./A. Lisboa. ISSN 1647-077X. 64 (2008). P. 70-75

GEORGE MACIUNAS FOUNDATION Inc. (2012) - Expanded Arts Diagram. In GEORGE MACIUNAS FOUNDATION Inc. - Mapping Maciunas. New York [Consult. 4 Out. 2011]. Disponível em WWW: <[http://georgemaciunas.com/?page\\_id=1850](http://georgemaciunas.com/?page_id=1850) >.

GAMARD, Elisabeth Burns (2000) - Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery. New York : Princeton Architectural Press.

GOLDBERG, Roselee (1998) - PERFORMANCE : LIVE ART SINCE THE 60'S. London : Thames and Hudson, cop.

GOLDBERG, Roselee (2001)- Performance Art, From Futurism to the Present. New York : Thames & Hudson.

GOLDBERG, Roselee (1995) - Marina Abramovic. In ABRAMOVIC, Marina [et.al.] - MARINA ABRAMOVIC : OBJECTS PERFORMANCE VIDEO SOUND. Oxford : Museum of Modern Art Stuttgart, Germany : Hansjorg Mayor.

HARRISON, Charles; ALTHÖFER, Heinz; TERRANOLI, Valerio (2006) - Art of the Twentieth Century. Milano : Skira.

HARVARD GRADUATE SCHOOL OF DESIGN, realiz. (2011) - Junya Ishigami : recent work. [Em Linha] San Bruno : Youtube. [Consult. 10 Mar. 2012]. 83 min. This lecture is part of the series "A new innocence : emerging trends in japanese architecture" sponsored by Dean's Office and made possible with the support of Harvard University Asia Center. Disponível em WWW: <URL: [http://www.youtube.com/watch?v=tglelBds\\_OQ&feature=plcp](http://www.youtube.com/watch?v=tglelBds_OQ&feature=plcp) >.

INCERTI, Guido; RICCHI, Daria; SIMPSON, Deane (2006) - Diller+Scofidio (+Renfro): Architetture in dissolvenza. Boston : Skira.

ISHIGAMI, Junya (2008) - Junya Ishigami Small Images. Tokyo : INAX.

ISHIGAMI, Junya (2010) - Junya Ishigami Another scale for Architecture. Kyoto : Sheigensha Art Publishing.

JODIDIO, Philip (2010) - Ando: Complete Works 1975-2010. Köln : Taschen.

JONHSON, William S.; RICE, Mark; WILLIAMS, Carla (2005) - A History of Photography from 1839 to the present. Koln : Tashen.

JUNCOSA, Patricia (2011) - Joseph Lluís Sert: Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes. Gustavo Gili.

KLEIN, Yves (1960) - Le vrai devient réalité - Online Yves Klein Archives [Em Linha] . Paris. [Consult. 8 Jan. 2012] 1960. Disponível em WWW: <URL: [http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite\\_fr.html](http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite_fr.html) >.

KRAUSS, Rosalind E. (1991) - The Originality of the Avant-garde and the other modernist myths. Cambridge : The MIT Press.

KRAUSS, Rosalind E. (1979) - Sculpture in the Expanded Field. OCTOBER. Cambridge : The MIT Press, (1979). Vol.8 P 30-44

KRUSZYNSKI, Anette (2000) - “My goal is the Merzgesamtkunstwerk...” on the unity of Kurt Schwitters’ œuvre. In Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf, Alemanha) [et al] - MERZ : IN THE BEGINNING WAS MERZ : FROM KURT SCHWITTERS TO THE PRESENT DAY. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz.

KUROKAWA, Kisho (1991) - Intercultural Architecture : the Philosophy of symbiosis. London : Academy.

LEE, Pamela M. (2000) - Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark. Cambridge, Massachusetts; London: Mit Press.

MACIUNAS, George (1963) - Manifesto Fluxus. [Em Linha] artnotart [Consult. 25 Fev. 2012] Disponível em WWW: < <http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas-manifesto.html> >.

MADEIRA, Cláudia M.G. (1972) - O hibridismo nas artes performativas em Portugal. Lisboa : Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais. Tese de Doutoramento

MADERUELO, Javier (2008) - La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989. Madrid: Akal.

NEGREIROS, Almada (1993) - Manifesto Anti-Dantas. Lisboa : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, cop. Reedição.

NESBITT, Kate (org) (2008) - Uma Nova Agenda para a Arquitectura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo : Cosacnaify.

NEVES, Victor (1998) - O espaço, o Mundo e a Arquitectura. Lisboa : Universidade Lusíada.

PALLASMA, Juhani (2005) - Rachel Whiteread. In WHITEREAD, Rachel [et al] (2005) - WALLS, DOORS [AND] FLOORS, STAIRS. König :Verlag der Buchhandlung Walther König.

PIANOWSKI, Fabiane (2007) - O corpo como arte; Gunter Brus e o acionismo vienense. Revista Observações Filosóficas. [Em Linha] nº5, segundo semestre 2007 [Consult. 25 Nov. 2011] Disponível em WWW: < <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpopocomoarte.html>>

PIETROMARCGI, Bartolomeo; CANZIANI, Cecilia (2005) - The [un]common place: art, public space and urban aesthetics in Europe. Rome: Fondazione Adriano Olivetti; Barcelona: Actar.

PINTO, Ana ; MEIRELES, Fernanda ; CAMBOTAS, M.C (2001) - Cadernos de História da Arte-9. Porto : Porto Editora.

PINTO, Ana ; MEIRELES, Fernanda ; CAMBOTAS, M.C (2001a)- Cadernos de História da Arte-10. Porto : Porto Editora.

PINTO, Manoel de Sousa (1924) - DANÇAS E BAILADOS. Lisboa : Portugália editora.

PRITCHARD, Jane; Victoria and Albert Museum (2010)- Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes. London : V&A.

READ, Herbert (1977) - The art of sculpture. Princeton: Princeton University Press.

READ, Herbert; STANGOS, Nikos; PÉREZ, Teresa Louro (1989) - Dicionário da Arte e dos Artistas. Lisboa : Edições 70.

READ, Herbert; STANGOS, Nikos (1994) - The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists. London : Thames and Hudson.

RICHARD, Lionel (1985) - ENCYCLOPÉDIE DU BAUHAUS. Paris : Somogy.

RODRIGUES, António Jacinto (1989) - A Bauhaus e o Ensino Artístico. Lisboa : Editorial Presença.

RONTE, Dieter; [et al.] (2000)- Arte Alemã do pós-guerra : a colecção do Kunstmuseum de Bona. Lisboa : Fundação Centro Cultural de Belém.

ROSENBERG, Susan (2007) - Trisha Brown: The Signs of Gestures. Florida : Contemporary Art Museum / Institute for research in Art.

SANTO, Maria do Carmo E. (2010) - Déspota iluminado. In: L+ARTE. Lisboa. Nº78 (Dez.2010) p.36-39

SARDO, Delfim (2001) - Jonas no interior da baleia: notas sobre arte e arquitectura. Prototipo. Lisboa : Stereomatrix. ISSN 0874-4513 . A.3 nº 6 (Dez.200) 84-95

STILES, Kristine (1998) - Out Of Actions: Between Performance and object, 1949-1979. New York : Thames and Hudson.

SZUPINSKA, Joanna (2012) - Gordon Matta-Clark, 'Circus' or 'The Caribbean Orange'. Grupa o.k. [Em Linha] 2012 [Consult. 26 Abr. 2012] Disponível em WWW: <URL: <http://grupaok.tumblr.com/post/15621520460/gordon-matta-clark-circus-or-the-caribbean-orange> >

TAYLOR, Michael R.; Philadelphia Museum of Art; LINS, Andrew (2009) - Marcel Duchamp : Étant Donnés. Philadelphia : Philadelphia Museum of Art; New Haven; London : Yale University.

TED, realiz (2007) - Liz Diller plays with architecture. [Em Linha] New York : Ted. [Consult. 5 Abr. 2012] Disponível em WWW: <[http://www.ted.com/talks/liz\\_diller\\_plays\\_with\\_architecture.html](http://www.ted.com/talks/liz_diller_plays_with_architecture.html) >

TRISHA BROWN DANCE COMPANY (2012) - Trisha Brown [Em Linha]. New York : Trisha Brown Dance Company. [Consult. 12 Maio 2012] Disponível em WWW: < URL: <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?section=38#main> >.

TSCHUMI, Bernard (1994)- Architecture and Disjunction. Cambridge Massachusetts; London : MIT Press.

TSCHUMI, Bernard (2008) - Arquitetura e Limites I, II, III. In NESBITT, Kate - Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo : Cosacnaify, 2008. P. 172-188.

TURRELL, James (2010) - Roden Crater. In Roden Crater [Em Linha] 2010 [Consult. 25 Abr. 2012] Disponível em WWW: <URL: <<http://rodencrater.com/>>

VERGINE, Lea (2001) - Art on the Cutting Edge: A Guide to Contemporary Movements. Guernsey, GY, Uni (Incerti, 2006, p. 18) Kingdom: Skira.

VIDLER, Anthony (2000) - Warped space: art, architecture and anxiety in modern culture. Cambridge, Massachusetts; London : MIT Press.

VIDLER, Anthony (2006) - “Architecture-to-be” : Notes on architecture in the work of Matta and Gordon Matta-Clark. In FER, Briony, [et al.] - Transmission: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark. San Diego, California : San Diego Museum of Art.

VIDLER, Anthony (1995) - House. In WHITEREAD, Rachel; BIRD, Jon; LINGWOOD, James (1995) - HOUSE. Londres : Phaidon.

WALKER, Stephen (2009) - Gordon Matta-Clark art, architecture and the attack on modernism. London : I.B. Tauris.

WEBSTER, Gwendolen (2010) - Kurt Schwitters's Merzbau. In Menil Collection [et al.] - Kurt Schwitters: color and collage. Houston: Menil Foundation; New Haven; London : Yale University Press.

WEINBERG, Larry (2010) - Pick Six: Store Designs of the 1940's. In Interior design. [Em Linha] 2012 [Consult. 4 Maio 2012] Disponível em WWW: <URL: <[http://www.interiordesign.net/blog/Cindy\\_s\\_Salon/37379-Pick\\_Six\\_Store\\_Designs\\_of\\_the\\_1940\\_s.php](http://www.interiordesign.net/blog/Cindy_s_Salon/37379-Pick_Six_Store_Designs_of_the_1940_s.php)>

WEITEMEIER, Hannah (2004) - KLEIN. Koln : Taschen.

WINESTEIN, Anna; PURVIS, Alston W; RAND, Peter (2009) - Les Bellets Russes: Arts et Design. Paris : Hazan.

WHITEREAD, Rachel; BIRD, Jon; LINGWOOD, James (1995) - HOUSE. Londres : Phaidon 1995

WHITEREAD, Rachel [et al.] (2005) - WALLS, DOORS [AND] FLOORS, STAIRS. König :Verlag der Buchhandlung Walther König.

WHITEREAD, Rachel; TOWNSEND, Chris (2004) - The art of Rachel Whiteread. London : Thames and Hudson.

YEE, Lydia [et al] (2011) - Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta Clark: Pioneers of the Downtown Scene New York 1970's. Londres: Prestel.

YUJI, Akimoto (2005) - Creating a Place for Aesthetic Experience. In RONDEAU, James [et.al.] (2005) - Chichu Art Museum: Tadao Ando builds for Walter de Maria, James Turrell, and Claude Monet. Hatje Cantz.



## BIBLIOGRAFIA

ARCHER, Michael (1997) – Art since 1960. Londres : Thames and Hudson.

ARGAN, Giulio Carlo (1984) - Walter Gropius e a Bauhaus. Lisboa : Presença.

ARTE IBÉRICA. Lisboa : Arrábida. A.2, nº13 (Abr. 1998) ISSN 0873-5700

ATLEE, James; Center for Contemporary Arts ; Architectural Association (2003?)-  
Gordon Matta-Clark: the Space Between. [Tuscon] : Nazraeli Press.

A ZITEL, Andre (2005) - anARQUITECTURA. Fundação Serralves/ Jornal PÚBLICO.

BAUHAUS- ARCHIV MUSEUM FÜR GESTALTUNG (2009) - Bauhaus : a Conceptual Model. Ostfildern : Hatje Cantz

BARR JUNIOR, Alfred H. - Cubism and Abstract Art. New York : Museum of modern Art. 1974

BELTING, Hans (1987) - The end of history of art?. Chicago; London : University of Chicago Press.

BJONE, Christian (2009) - Art + Architecture strategies in collaboration. Berlin : Birkhäuser.

BLASER, Werner (2001) - Tadao Ando: Architecture der Stille / Architecture of Silence. Basel; Boston; Berlin : Birkhäuser.

BOGNER, Dieter; DAVIDSON, Susan; RYLANDS, Phillip (2005) - Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler : the story of Art of this Century. Ostfildern - Ruit : Hatje Cantz

BRADLEY, Jessica; HUYSEN, Andreas, co-aut; Art Gallery of Ontario (Toronto, Canadá), ed.lit. - Displacements : Miri Slavka, Doris Salcedo, Rachel Whiteread. Toronto : Art Gallery of Ontario. 1998

BRUNO, Giuliana; VIDLER, Anthony (2007) - Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts. Cambridge, Mass.: London : MIT Press.

CARVALHO, Benjamim de Araújo (1968) - Arquitetura : no tempo e no Espaço. Rio de Janeiro : Freitas Bastor.

CONTEMPORARY (19--?). Londres : Art 21. NC 77 (2005). ISSN 1475-9853

COUTINHO, Evaldo (1977) - O espaço da arquitetura. São Paulo; Brasil : Editora Perspectiva.

CROW, Thomas [et. al] (2003)- Gordon Matta-Clark. London: Phaidon Press.

DILLER, Elisabeth; SCOFIDIO, Ricardo (2002) - Blur: The Making of Nothing. New York : Abrams.

DILLER, Elisabeth; SCOFIDIO, Ricardo (1994) -Flesh : Architectural Probes . New York : Princenton Architectural Press.

EISENMAN, Peter (1932-), coment.; FUTAGAWA, Yukio, ed.lit. - Tadao Ando : Details. Tokyo : A.D.A..1992

EXIT (2000-). Madrid : Olivares y Asociados. Nº24 (Oct-Dec.2006) ISSN 1577-2721.

FLASH ART : The largest European Art Magazine (1964-). Milano : Giancarlo Politi. Vol. XXV, nº 167 (Nov. Dec. 1992). ISSN 0394- 1493

FRANÇA, José A. (2006) - História da arte ocidental 1750-200. Lisboa : Livros Horizonte.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES (1999) - Merce Cunningham. Milano : Charta.

GIEDION, SIEGFRIED (1982) - Space, Time, and Architecture: the growth of a new tradition. Cambridge : Harvard University Press.

GOMBRICH, E. H. ( 1993) -A História da Arte. Rio de Janeiro : LTC editora.

GRANDE, Nuno (2009) - O Espaço enquanto imagem institucional. In CARNEIRO, Alberto [et al.] - ESPAÇO arte contemporânea. Montemor-o-Novo : Oficinas do Convento, D.L.

HAYDEN, Malin Heldlin (2003) - Out of Minimalism : Refrencial Cube : Contextualizing Sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread. Uppsala : Uppsala University

HENEGHAN, Tom; FUTAGAWA, Yukio; TAKASE, Yoshio (2000) - Tadao Ando. Tokyo : A.D.A.

HURD, Philippa; BAINES, Rosemarie (2000) - The Prestel Dictionary of Art and Artists in the 20th Century. Munich; London; New York : Prestel.

HUYGHE, René (1986) - Sentido e Destino da Arte. Lisboa : Edições 70.

JAGUER, Edouard (1991) - After Duchamp. Paris : Galeria 1900-2000

JANSON, H. W. [et al.] (2010) - A Nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

JOHNSTON, Jill (1994) - Flux Acts. Art in America (1913-). Springfield, Massachusetts. ISSN 0004-3214. Vol. 82 nº6 (Junho 1994). P.73-83

KACHUR, Lewis (2001) - Displayins the Mervelous : Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist : Exhibitions Installations. Cambridge; London : The MIT Press.

KAPROW, Allan (1927-2006); KELLEY, Jef, ed.lit. - Essay on the blurring of art and life. Berkeley : University of California Press, cop. 1993

KRUSZYNSKI, Anette (2000) - “My goal is the Merzgesamtkunstwerk...” on the unity of Kurt Schwitters’ oeuvre. In Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf, Alemanha) [et al] - MERZ : IN THE BEGINNING WAS MERZ : FROM KURT SCHWITTERS TO THE PRESENT DAY. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz.

LAPIZ : Revista Internacional de arte (1982-). Madrid : LAPIZ. A.8, nº 70 (Verano 1990). ISSN 0212-1700

LAPIZ : Revista Internacional de arte (1982-). Madrid : LAPIZ. A.12, nº 103 (May 1994). ISSN 0212-1700

LEVIN, Kim; TISDALL, Caroline; KUONI, Carin (1993) - Joseph Beuys in America : energy plan for the western man : writing by and interview with the artist. New York : Four Walls Eight Windows.

LISTA, Giovanni (1984) - Giacomo Balla Futurism. Lausanne : l'age d'Homme.

LUCIE-SMITH, Edward (1995) – Movements in art since 1945: issues and concepts. London: Thames and Hudson.

LUCIE-SMITH, Edward (1995a)– Movements in art since 1945. Londres : Thames and Hudson.

MARCHAN FIZ, Simón; SUREDA, Joan, ed.lit. - Del Arte Objectual al Art de Concepto, 1960-1974. Madrid : Akal. 1994

MARRUCCHI, Giulia; BELCARI, Riccardo (2006) - A Grande História da Arte: Século XX das Vanguardas à Arte Global. Público

MATEUS, Francisco Aires [et al.] (2005) - AIRES MATEUS. Coimbra: Almedina.

MILES, Malcom (1997) - Art, Space and the city: public art and urban Futures. London; New York: Routledge.

MONTANER, Josep Maria - La Modernidad Superada: Arquitectura, Arte y Pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., cop. 1997

MOORE, Charles Willard [et al.] (1978) - Dimensiones de la Arqitutura: Espacio, Forma y Escala. Barcelona : Gustavo Gili.

PAIK, Nam June (1932-2006) [et.al] - Nam June Paik : Fluxus und Videoskulptur. Duisburg : Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. 2002

PARMESANI, Loredana (2000) - Art of the twentieth century: movements, theories, schools and tendencies, 1900-2000. Milão : Skira.

PIETROMARCGI, Bartolomeo; CANZIANI, Cecilia (2005) - The [un]common place: art, public space and urban aesthetics in Europe. Rome: Fondazione Adriano Olivetti; Barcelona: Actar.

RENDELL, Jane (2010) - Site-Writing: The Architecture of Art Criticism. New York : I.B. Tauris

RENDELL, Jane (2006) - Art & Architecture : A Place Between. London : I.B. Tauris

SCHULZ-NORBERG, Christian (1975) - Existencia, Espacio y Arquitectura. Espanha : Editorial Blume. 1975

SCHULZ-DORNBURG, Julia (2000) - Arte y arquitectura: nuevas afinidades. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

SCHWITTERS, Kurt [et al.] (2010) - Kurt Schwitters : Color and Collage. Huston : Menil Foundation

SCHWITTERS, Kurt [et al.] (1999) - Kurt Schwitters y el Espiritu de la Utopia : Colección Ernest Schwitters. Madrid : Fundación Juan March

TISDALL, Caroline (1988) - Joseph Beuys : Coyote. Munchen : Schirmer -Mosel.

VICTORIA AND ABBERT MUSEUM (2010) - Diaghilev and the Golden age of the Ballets Russes. London : V&A.

WHITEREAD, Rachel [et al.] (2000) - Rachel Whiteread : Transient Spaces. New York : Guggenheim Museum Publications

ZEVI, Bruno (1996) - Saber Ver a Arquitectura. São Paulo : Matins Fontes Editora Ltda.



**ANEXOS**

---



## LISTA DE ANEXOS

Anexo A - George Maciunas, Expanded Arts Diagram

Anexo B - Rosalind Krauss Sculpture in the Expanded Field de 1979

Anexo C - Biografia Kurt Schwitters

Anexo D - Biografia Marcel Duchamp

Anexo E - Biografia Frederick Kiesler

Anexo F - Biografia Gordon Matta-Clark

Anexo G - Biografia Tadao Ando

Anexo H - Biografia Walter de Maria

Anexo I - Biografia Claude Monet

Anexo J - Biografia DS+R

Anexo K - Biografia Junya Ishigam

Anexo L - Biografia Rachel Whiteread

Anexo M - Biografia James Turrell



## **ANEXO A**

---

### **George Maciunas *Expanded Arts Diagram***







**ANEXO B**

---

**Rosalind Krauss *Sculpture in the Expanded Field***



## ANEXO B

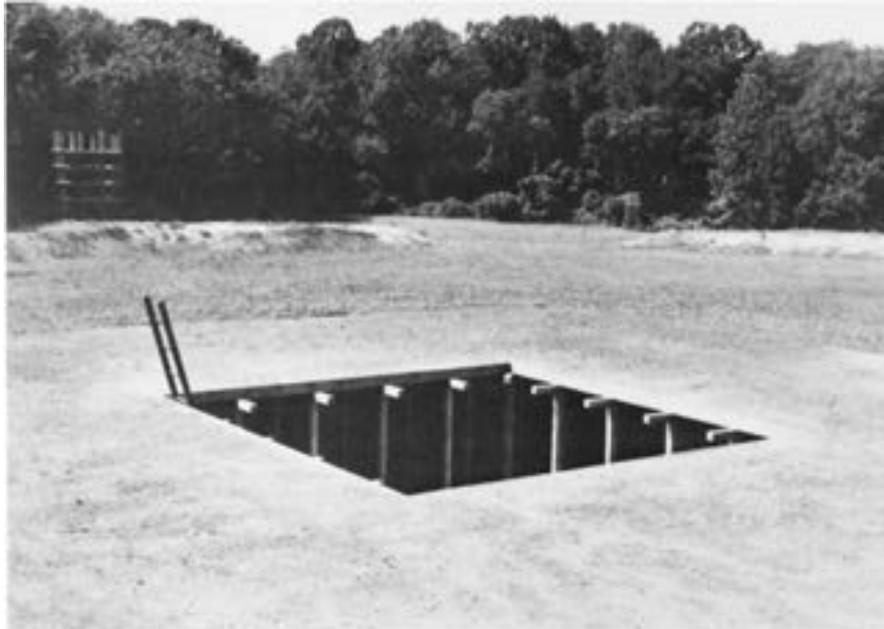
### Sculpture in the Expanded Field

ROSALIND KRAUSS

Toward the center of the field there is a slight mound, a swelling in the earth, which is the only warning given for the presence of the work. Closer to it, the large square face of the pit can be seen, as can the ends of the ladder that is needed to descend into the excavation. The work itself is thus entirely below grade: half atrium, half tunnel, the boundary between outside and in, a delicate structure of wooden posts and beams. The work, *Perimeters/Pavilions/Decoys*, 1978, by Mary Miss, is of course a sculpture or, more precisely, an earthwork.

Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable.

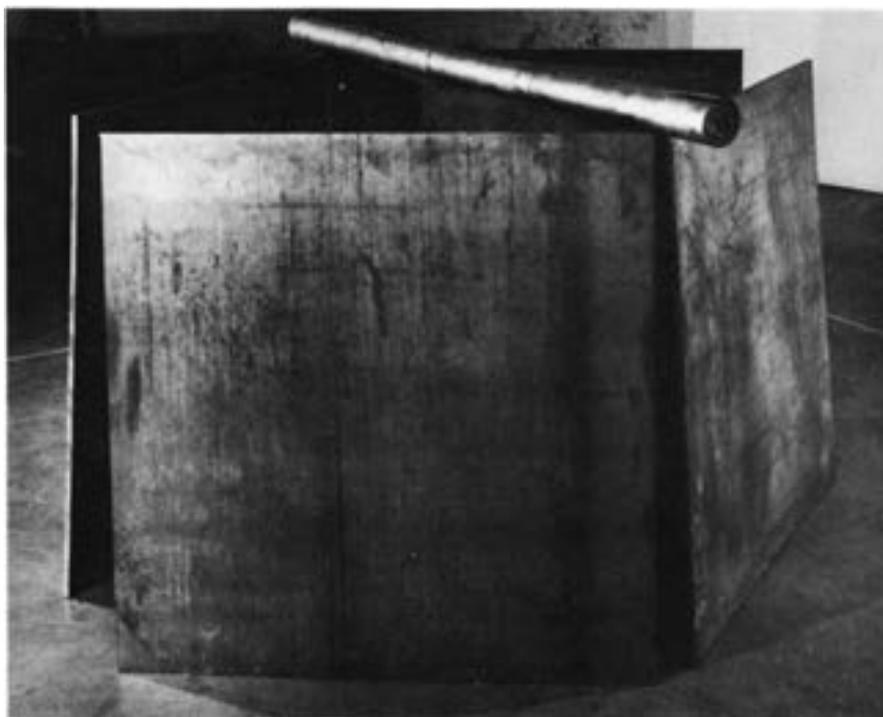
The critical operations that have accompanied postwar American art have largely worked in the service of this manipulation. In the hands of this criticism categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything. And though this pulling and stretching of a term such as sculpture is overtly performed in the name of vanguard aesthetics—the ideology of the new—its covert message is that of historicism. The new is made comfortable by being made familiar, since it is seen as having gradually evolved from the forms of the past. Historicism works on the new and different to diminish newness and mitigate difference. It makes a place for change in our experience by evoking the model of evolution, so that the man who now is can be accepted as being different from the child he once was, by simultaneously being seen—through the unseeable action of the telos—as the same. And we are comforted by this perception of sameness, this strategy for reducing anything foreign in either time or space, to what we already know and are.



Mary Miss. *Perimeters/Pavillions/Decoys*. 1978.  
(Nassau County, Long Island, New York.)



No sooner had minimal sculpture appeared on the horizon of the aesthetic experience of the 1960s, than criticism began to construct a paternity for this work, a set of constructivist fathers who could legitimize and thereby authenticate the strangeness of these objects. Plastic? inert geometries? factory production?—none of this was *really* strange, as the ghosts of Gabo and Tatlin and Lissitzky could be called in to testify. Never mind that the content of the one had nothing to do with, was in fact the exact opposite of, the content of the other. Never mind that Gabo's celluloid was the sign of lucidity and intellection, while Judd's plastic-tinged-with-dayglo spoke the hip patois of California. It did not matter that constructivist forms were intended as visual proof of the immutable logic and coherence of universal geometries, while their seeming counterparts in minimalism were demonstrably contingent—denoting a universe held together not by Mind but by guy wires, or glue, or the accidents of gravity. The rage to historicize simply swept these differences aside.



*Richard Serra. 5.30. 1969.*

Of course, with the passing of time these sweeping operations got a little harder to perform. As the 1960s began to lengthen into the 1970s and “sculpture” began to be piles of thread waste on the floor, or sawed redwood timbers rolled into the gallery, or tons of earth excavated from the desert, or stockades of logs surrounded by firepits, the word *sculpture* became harder to pronounce—but not really that much harder. The historian/critic simply performed a more extended sleight-of-hand and began to construct his genealogies out of the data of millenia rather than decades. Stonehenge, the Nazca lines, the Toltec ballcourts, Indian burial mounds—anything at all could be hauled into court to bear witness to this work’s connection to history and thereby to legitimize its status as sculpture. Of course Stonehenge and the Toltec ballcourts were just exactly *not* sculpture, and so their role as historicist precedent becomes somewhat suspect in this particular demonstration. But never mind. The trick can still be done by calling upon a variety of primitivizing work from the earlier part of the century—Brancusi’s *Endless Column* will do—to mediate between extreme past and present.

But in doing all of this, the very term we had thought we were saving—*sculpture*—has begun to be somewhat obscured. We had thought to use a universal category to authenticate a group of particulars, but the category has now been forced to cover such a heterogeneity that it is, itself, in danger of collapsing. And so we stare at the pit in the earth and think we both do and don’t know what sculpture is.

Yet I would submit that we know very well what sculpture is. And one of the things we know is that it is a historically bounded category and not a universal one. As is true of any other convention, sculpture has its own internal logic, its own set of rules, which, though they can be applied to a variety of situations, are not themselves open to very much change. The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place. The equestrian statue of Marcus Aurelius is such a monument, set in the center of the Campidoglio to represent by its symbolical presence the relationship between ancient, Imperial Rome and the seat of government of modern, Renaissance Rome. Bernini’s statue of the *Conversion of Constantine*, placed at the foot of the Vatican stairway connecting the Basilica of St. Peter to the heart of the papacy is another such monument, a marker at a particular place for a specific meaning/event. Because they thus function in relation to the logic of representation and marking, sculptures are normally figurative and vertical, their pedestals an important part of the structure since they mediate between actual site and representational sign. There is nothing very mysterious about this logic; understood and inhabited, it was the source of a tremendous production of sculpture during centuries of Western art.

But the convention is not immutable and there came a time when the logic began to fail. Late in the nineteenth century we witnessed the fading of the logic of

“Sculpture in the Expanded Field” Rosalind Krauss, 1979 (Krauss, 1979, p. 30-44)

the monument. It happened rather gradually. But two cases come to mind, both bearing the marks of their own transitional status. Rodin's *Gates of Hell* and his statue of *Balzac* were both conceived as monuments. The first were commissioned in 1880 as the doors to a projected museum of decorative arts; the second was commissioned in 1891 as a memorial to literary genius to be set up at a specific site in Paris. The failure of these two works as monuments is signaled not only by the fact that multiple versions can be found in a variety of museums in various countries, while no version exists on the original sites—both commissions having eventually collapsed. Their failure is also encoded onto the very surfaces of these works: the doors having been gouged away and anti-structurally encrusted to the point where they bear their inoperative condition on their face; the *Balzac* executed with such a degree of subjectivity that not even Rodin believed (as letters by him attest) that the work would ever be accepted.

With these two sculptural projects, I would say, one crosses the threshold of the logic of the monument, entering the space of what could be called its negative condition—a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place. Which is to say one enters modernism, since it is the modernist period of sculptural production that operates in relation to this loss of site, producing the monument as abstraction, the monument as pure marker or base, functionally placeless and largely self-referential.

It is these two characteristics of modernist sculpture that declare its status, and therefore its meaning and function, as essentially nomadic. Through its fetishization of the base, the sculpture reaches downward to absorb the pedestal into itself and away from actual place; and through the representation of its own materials or the process of its construction, the sculpture depicts its own autonomy. Brancusi's art is an extraordinary instance of the way this happens. The base becomes, in a work like the *Cock*, the morphological generator of the figurative part of the object; in the *Caryatids* and *Endless Column*, the sculpture is all base; while in *Adam and Eve*, the sculpture is in a reciprocal relation to its base. The base is thus defined as essentially transportable, the marker of the work's homelessness integrated into the very fiber of the sculpture. And Brancusi's interest in expressing parts of the body as fragments that tend toward radical abstractness also testifies to a loss of site, in this case the site of the rest of the body, the skeletal support that would give to one of the bronze or marble heads a home.

In being the negative condition of the monument, modernist sculpture had a kind of idealist space to explore, a domain cut off from the project of temporal and spatial representation, a vein that was rich and new and could for a while be profitably mined. But it was a limited vein and, having been opened in the early part of the century, it began by about 1950 to be exhausted. It began, that is, to be experienced more and more as pure negativity. At this point modernist sculpture appeared as a kind of black hole in the space of consciousness, something whose positive content was increasingly difficult to define, something that was possible to locate only in terms of what it was not. "Sculpture is what you bump into when

*Auguste Rodin. Balzac. 1897.*



*Constantin Brancusi. Beginning of the World. 1924.*

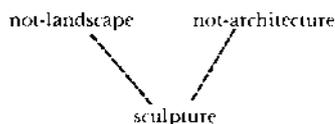
Robert Morris. *Green Gallery Installation*, 1964.  
*Untitled (Mirrored Boxes)*, 1965.



you back up to see a painting," Barnett Newman said in the fifties. But it would probably be more accurate to say of the work that one found in the early sixties that sculpture had entered a categorical no-man's-land: it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.

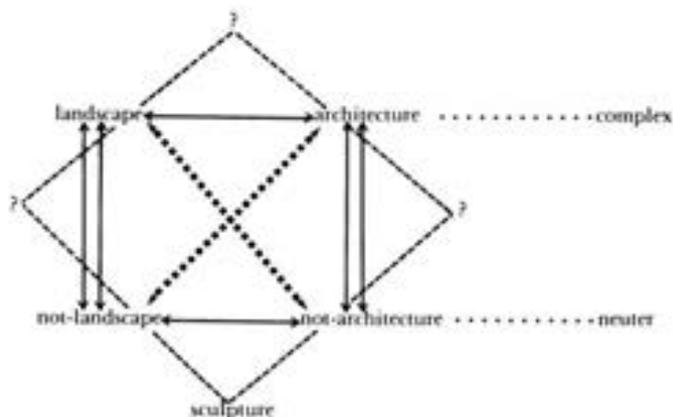
The purest examples that come to mind from the early 1960s are both by Robert Morris. One is the work exhibited in 1964 in the Green Gallery—quasi-architectural integers whose status as sculpture reduces almost completely to the simple determination that it is what is in the room that is not really the room; the other is the outdoor exhibition of the mirrored boxes—forms which are distinct from the setting only because, though visually continuous with grass and trees, they are not in fact part of the landscape.

In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the *not-landscape* to the *not-architecture*. Diagrammatically expressed, the limit of modernist sculpture, the addition of the neither/nor, looks like this:



Now, if sculpture itself had become a kind of ontological absence, the combination of exclusions, the sum of the neither/nor, that does not mean that the terms themselves from which it was built—the *not-landscape* and the *not-*

*architecture*—did not have a certain interest. This is because these terms express a strict opposition between the built and the not-built, the cultural and the natural, between which the production of sculptural art appeared to be suspended. And what began to happen in the career of one sculptor after another, beginning at the end of the 1960s, is that attention began to focus on the outer limits of those terms of exclusion. For, if those terms are the expression of a logical opposition stated as a pair of negatives, they can be transformed by a simple inversion into the same polar opposites but expressed positively. That is, the *not-architecture* is, according to the logic of a certain kind of expansion, just another way of expressing the term *landscape*, and the *not-landscape* is, simply, *architecture*. The expansion to which I am referring is called a Klein group when employed mathematically and has various other designations, among them the Piaget group, when used by structuralists involved in mapping operations within the human sciences.\* By means of this logical expansion a set of binaries is transformed into a quaternary field which both mirrors the original opposition and at the same time opens it. It becomes a logically expanded field which looks like this:

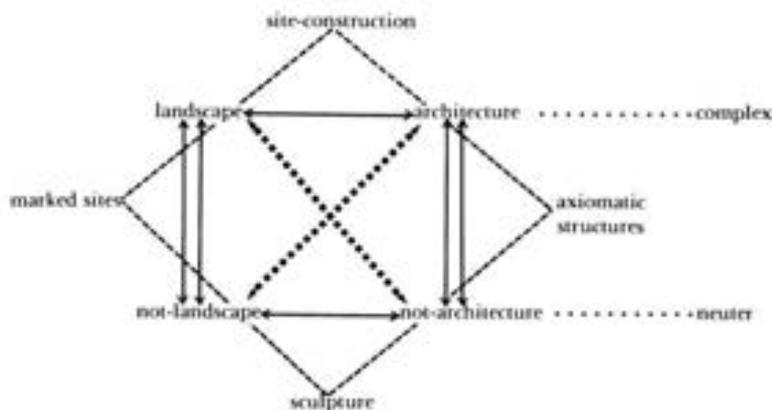


\* The dimensions of this structure may be analyzed as follows: 1) there are two relationships of pure contradiction which are termed *axes* (and further differentiated into the *complex axis* and the *neuter axis*) and are designated by the solid arrows (see diagram); 2) there are two relationships of contradiction, expressed as *involution*, which are called *schemas* and are designated by the double arrows; and 3) there are two relationships of implication which are called *deixes* and are designated by the broken arrows.

For a discussion of the Klein group, see Marc Barbut, "On the Meaning of the Word 'Structure' in Mathematics," in Michael Lane, ed., *Introduction to Structuralism*, New York, Basic Books, 1970; for an application of the Piaget group, see A.-J. Greimas and F. Rastier, "The Interaction of Semiotic Constraints," *Yale French Studies*, no. 41 (1968), 86-105.

Another way of saying this is that even though *sculpture* may be reduced to what is in the Klein group the neuter term of the *not-landscape* plus the *not-architecture*, there is no reason not to imagine an opposite term—one that would be both *landscape* and *architecture*—which within this schema is called the *complex*. But to think the *complex* is to admit into the realm of art two terms that had formerly been prohibited from it: *landscape* and *architecture*—terms that could function to define the sculptural (as they had begun to do in modernism) only in their negative or neuter condition. Because it was ideologically prohibited, the *complex* had remained excluded from what might be called the closure of post-Renaissance art. Our culture had not before been able to think the *complex*, although other cultures have thought this term with great ease. Labyrinths and mazes are *both* landscape and architecture; Japanese gardens are *both* landscape and architecture; the ritual playing fields and processions of ancient civilizations were all in this sense the unquestioned occupants of the *complex*. Which is *not* to say that they were an early, or a degenerate, or a variant form of sculpture. They were part of a universe or cultural space in which sculpture was simply another part—not somehow, as our historicist minds would have it, the same. Their purpose and pleasure is exactly that they are opposite and different.

The expanded field is thus generated by problematizing the set of oppositions between which the modernist category *sculpture* is suspended. And once this has happened, once one is able to think one's way into this expansion, there are—logically—three other categories that one can envision, all of them a condition of the field itself, and none of them assimilable to *sculpture*. Because as we can see, *sculpture* is no longer the privileged middle term between two things that it isn't. *Sculpture* is rather only one term on the periphery of a field in which there are other, differently structured possibilities. And one has thereby gained the "permission" to think these other forms. So our diagram is filled in as follows:





*Robert Smithson. Spiral Jetty. 1969-70. (Photo Gianfranco Gorgoni.)*

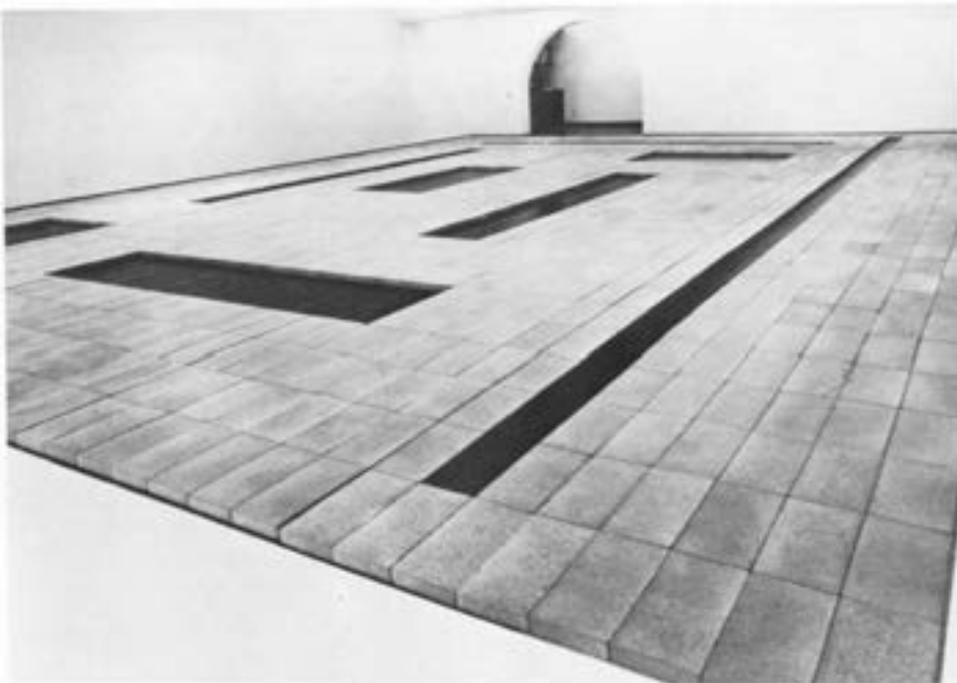
*Robert Morris. Observatory. 1970.*





*Alice Aycock. Maw. 1972.*

*Carl Andre. Cuts. 1967.*



It seems fairly clear that this permission (or pressure) to think the expanded field was felt by a number of artists at about the same time, roughly between the years 1968 and 1970. For, one after another Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman . . . had entered a situation the logical conditions of which can no longer be described as modernist. In order to name this historical rupture and the structural transformation of the cultural field that characterizes it, one must have recourse to another term. The one already in use in other areas of criticism is postmodernism. There seems no reason not to use it.

But whatever term one uses, the evidence is already in. By 1970, with the *Partially Buried Woodshed* at Kent State University, in Ohio, Robert Smithson had begun to occupy the complex axis, which for ease of reference I am calling *site construction*. In 1971 with the observatory he built in wood and sod in Holland, Robert Morris had joined him. Since that time, many other artists—Robert Irwin, Alice Aycock, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss, Charles Simonds—have operated within this new set of possibilities.

Similarly, the possible combination of *landscape* and *not-landscape* began to be explored in the late 1960s. The term *marked sites* is used to identify work like Smithson's *Spiral Jetty* (1970) and Heizer's *Double Negative* (1969), as it also describes some of the work in the seventies by Serra, Morris, Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis, and many others. But in addition to actual physical manipulations of sites, this term also refers to other forms of marking. These might operate through the application of impermanent marks—Heizer's *Depressions*, Oppenheim's *Time Lines*, or De Maria's *Mile Long Drawing*, for example—or through the use of photography. Smithson's *Mirror Displacements in the Yucatan* were probably the first widely known instances of this, but since then the work of Richard Long and Hamish Fulton has focused on the photographic experience of marking. Christo's *Running Fence* might be said to be an impermanent, photographic, and political instance of marking a site.

The first artists to explore the possibilities of *architecture* plus *not-architecture* were Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra, and Christo. In every case of these *axiomatic structures*, there is some kind of intervention into the real space of architecture, sometimes through partial reconstruction, sometimes through drawing, or as in the recent works of Morris, through the use of mirrors. As was true of the category of the *marked site*, photography can be used for this purpose; I am thinking here of the video corridors by Nauman. But whatever the medium employed, the possibility explored in this category is a process of mapping the axiomatic features of the architectural experience—the abstract conditions of openness and closure—onto the reality of a given space.

The expanded field which characterizes this domain of postmodernism possesses two features that are already implicit in the above description. One of these concerns the practice of individual artists; the other has to do with the

question of medium. At both these points the bounded conditions of modernism have suffered a logically determined rupture.

With regard to individual practice, it is easy to see that many of the artists in question have found themselves occupying, successively, different places within the expanded field. And though the experience of the field suggests that this continual relocation of one's energies is entirely logical, an art criticism still in the thrall of a modernist ethos has been largely suspicious of such movement, calling it eclectic. This suspicion of a career that moves continually and erratically beyond the domain of sculpture obviously derives from the modernist demand for the purity and separateness of the various mediums (and thus the necessary specialization of a practitioner within a given medium). But what appears as eclectic from one point of view can be seen as rigorously logical from another. For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium—sculpture—but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium—photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself—might be used.

Thus the field provides both for an expanded but finite set of related positions for a given artist to occupy and explore, and for an organization of work that is not

*Robert Smithson. First and Seventh Mirror Displacements. Yucatan. 1969.*



dictated by the conditions of a particular medium. From the structure laid out above, it is obvious that the logic of the space of postmodernist practice is no longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation. (The postmodernist space of painting would obviously involve a similar expansion around a different set of terms from the pair *architecture/landscape*—a set that would probably turn on the opposition *uniqueness/reproducibility*.) It follows, then, that within any one of the positions generated by the given logical space, many different mediums might be employed. It follows as well that any single artist might occupy, successively, any one of the positions. And it also seems the case that within the limited position of sculpture itself the organization and content of much of the strongest work will reflect the condition of the logical space. I am thinking here of the sculpture of Joel Shapiro, which, though it positions itself in the neuter term, is involved in the setting of images of architecture within relatively vast fields (landscapes) of space. (These considerations apply, obviously, to other work as well—Charles Simonds, for example, or Ann and Patrick Poirier.)

*Richard Long, Untitled, 1969. (Krefeld, Germany.)*



I have been insisting that the expanded field of postmodernism occurs at a specific moment in the recent history of art. It is a historical event with a determinant structure. It seems to me extremely important to map that structure and that is what I have begun to do here. But clearly, since this is a matter of history, it is also important to explore a deeper set of questions which pertain to something more than mapping and involve instead the problem of explanation. These address the root cause—the conditions of possibility—that brought about the shift into postmodernism, as they also address the cultural determinants of the opposition through which a given field is structured. This is obviously a different approach to thinking about the history of form from that of historicist criticism's constructions of elaborate genealogical trees. It presupposes the acceptance of definitive ruptures and the possibility of looking at historical process from the point of view of logical structure.

*Joel Shapiro. Untitled (Cast Iron and Plaster Houses). 1975.*





## **ANEXO C**

---

### **Biografia Kurt Schwitters**



## ANEXO C

“Schwitters, Kurt (1887-1948). Pintor escultor, escritor, arquitecto, tipógrafo e editor alemão. Começou por pintar num idioma cubista, mas associou-se aos Dadaístas alemães após a 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial. Em 1918 foi o fundador do grupo Dada em Hanôver. Viveu na Noruega de 1930 a 1937 e depois em Inglaterra. Os seus dois principais media eram construções e colagens em que utilizava refugo, coisas partidas e deitadas ao lixo, para criar formas de notável sensibilidade, p.e. Aberto pela Alfândega (1937-9). Ampliou estas ideias naquilo a que chamava quadros «merz», p.e. os 3 Merzbaue: Hanôver (1920-22; destruídas 1943), Oslo (1930-37; queimadas 1953) e Langdale, Westmorland (1947-8), construções que enchiam um edifício inteiro.” (READ, 1994, 418)



## **ANEXO D**

---

### **Biografia Marcel Duchamp**



## ANEXO D

“Duchamp, Marcel (1887-1968). Pintor francês, irmão de Jacques Villon e de Raymond Duchamp-Villon. Estudou em part-time na Académie Julian, em Paris, enquanto trabalhava como bibliotecário na Bibliothèque Ste-Geneviève. Abandonou a pintura na década de 1920 mas contribuiu para as exposições surrealistas em 1938 e em 1947. As suas primeiras pinturas (1911-12), influenciadas pelos Cubistas, analisavam o movimento da forma no espaço. Nu Descendo a Escada Nº1 (1911 e Nº2 (1912) inspirados, como a pintura futurista contemporânea, na cronofotografia, tentavam criar um equivalente autónomo da figura em movimento e originalmente ele pretendia que a construção A Noiva Posta a Nu pelos seus Celibatários, mesmo se movesse realmente. (...) A exposição dos seus ready-mades, p.ex. Roda de Bicicleta (1913), Seca-Garrafas (1914), Em lugar do Ponteiro Partido (1915), Pente (1916), Fonte (1917), etc. Prefiguraram o polémico carácter «anti-arte» de Dada. Ele foi, com Picabia, o líder do movimento Dada e surrealista em N.Y. (...) Permaneceu toda a sua vida uma figura lendária. (...)” ( READ, 1994, 155)



## **ANEXO E**

---

### **Biografia Frederick Kiesler**



## ANEXO E

“Kiesler, Frederick (John). 189 Cernovcy, Ukraine, 1965 New York. Ukranian-born American architect, designer, and sculptor. He studied architecture at the Kusntakademie, Vienna (1910-13). In 1923 he designed an “electro-mechanical” stage set in Berlin, where he came into contact with members of the De Stijl group. In 1926 he settled in New York, where he worked on a succession of visionary architectural designs. He designed the Abstract Gallery in Peggy Guggenheim’s Art of This Century Gallery (New York, 1942), the International Exhibition of Surrealism in Paris (1947), and Shrine of the Book for the Dead Sea scrolls in Jerusalem (1957-65). Kiesler’s theories were influenced by van Doesburg and De Stijl. His approach was based on what he termed “correalism,” according to which people and their environment are seen as complex, integrated system of interrelations. Kiesler believed that the boundaries between different art forms should be removed, and that scientific findings as well as magic and myth had an equally important part to play in design (Manifest du Corréalisme, Paris, 1947)” (HURD, 2000, p.176)



## **ANEXO F**

---

### **Biografia Gordon Matta-Clark**



## ANEXO F

Matta-Clark, Gordon. 1943 New York 1978 New York. American Conceptual artist, the son of Matta. In 1962 he studied architecture at Cornell University, and, in 1963-64, French literature in Paris. He never really practised as an architect in the true sense. During his student days he produced site-specific installations in the area around the Ithaca reservoir. In the following years the connection between nature and architecture dominated his projects and performances (Tree-House, 1971). In 1971 he embarked on his first venture into a type of architecture and artistic principle which from then on would determine his work. He used unoccupied rooms, and even whole buildings, houses, and warehouses destined for demolition as sculptural material by treating the structures as volumes to be altered by divisions, cut-out sections, and openings, thus creating new ways of perceiving space (A W-Hole-House, Milan, 1973; Splitting, Englewood, 1974). At the same time he revealed the hidden, tectonic construction of buildings and urban underground structures. Some of the cutout segments were later exhibited in galleries, while the buildings themselves fulfilled their fate of demolition. Matta-Clark usually produced preparatory drawings and plans and then documented his projects photographically, habitually cutting up the photographs and making them into collages, in order to make the high degree of spatial complexity into a visual experience. Matta-Clark's works are to be seen as a commentary on social and an aesthetically revolutionary social protest against conventions in art and architecture. Many of his ideas (e.g. Suspended balloon structures or floating park complexes) remain visionary. (HURD, 2000, p.218)



## **ANEXO G**

---

### **Biografia Tadao Ando**



## ANEXO G

“Tadao Ando nasceu em Osaca em 1941.

Autodidacta, depois de ter viajado pelos Estados Unidos, Europa e África, em 1969 iniciou a carreira de arquitecto e constituiu o gabinete «Tadao Ando Architects & Associates» em Osaca, é de 1972 a realização da casa Tomishima, em Osaca, primeira de uma longa série de moradias unifamiliares, que Ando construiu nos anos seguintes. De 1976 é a casa Azuma, também em Osaca, que chama a atenção dos críticos mais perspicazes para o trabalho do arquitecto; três anos mais tarde, 1979, Ando obtém por esta obra, o Prémio anual atribuído pelo Architectural Institute of Japan. Em 1983 é completado o primeiro núcleo do complexo residencial Rokko, em Kobe, pelo qual é atribuído ao arquitecto, nesse mesmo ano, o Japanese Cultural Design Prize.

Em 1985, comprovando a fama de que Ando goza a nível internacional, é-lhe atribuída a Alvar Aalto Medal, da Associação dos Arquitectos. Em 1986, fica terminada a capela no monte Rokko, em Kobe, e Ando recebe o Prémio anual do Ministério da Educação Japonês.

Em 1987 é construído o edifício Old-New em Kobe, e Ando recebe pela capela no monte Rokko, o Mainichi Art Prize. Em 1988 fica terminada a capela sobre a água, na ilha de Hokkaido; no mesmo ano, Ando é distinguido com o Isoya Yoshida Award. No ano seguinte, o arquitecto completa uma série de obras de grande relevo, entre as quais a Capela sobre a água, em Tomamu, e o Museu das crianças, em Himeji, entretanto, recebe a Medaille d’Or de d’Academie d’Arcgitecture, francesa. Em 1991 ficam terminados o Museu da Literatura, de Himeji, e o templo sobre a água na ilha de Awajishima e, no ano seguinte, o Pavilhão do Japão na Expo de Sevilha, o Museu dos Túmulos, em Kumamoto, e o Museu de Arte Contemporanea em Naoshima, em Okayama. Entretanto Ando é nomeado Honorary Fellow do American Institute of Architects e é-lhe atribuído o Arnold W. Brunner Memorial Prize. Em 1993 completa-se o segundo lote do complexo residencial Rokko, em Kobe, e o espaço Vitra, para seminários, enquanto o arquitecto é nomeado Honorary Fellow do Riba. De 1994 são, entre outros, o Museu Histórico Chikatsu-Azuka, em Osaca, e o Museu da Madeira, em Hyogo; a primeira destas duas obras dá a Ando o Japan Art Grand Prix.

O gabinete Tadao Ando Architect & Associates participou em diversos concursos internacionais, entre os quais o novo Museu de Estocolmo (1990-1991), o da reestruturação da Estação de Quioto (1990-1991), o do Município de Nara (1992) e o do Museu de Arte de Fort Worth (1997). Tadao Ando ensinou em algumas universidades americanas, entre as quais Yale, Colúmbia e Harvard. Diversas

exposições foram dedicadas, desde 1979, à obra do arquitecto de Osaca, nos principais países do mundo, como o Museum of Modern Art, de Nova Iorque, e o Centre Pompidou, em Paris. Em 1995, Ando recebeu o Pritzker Prize e o VII International Design Award; em 1996, o Praemium Imperiale e em 1997 a Royal Gold Medal do Riba.” (Dal Co, 2001, p.514)

## **ANEXO H**

---

### **Biografia Walter de Maria**



## ANEXO H

"De Maria, Walter. 1935 Albany, California. American sculptor and composer living in New York. He studied history and art at the University of California, Berkeley, (1953-59). Moving to New York in 1960, he came into contact with Morris, the dancer Yvonne Rainer, and the composer La Monte Young. His early sculptures from the beginning of the 1960s were influenced by Dada and other modern art movements; he then turned increasingly to simple geometric shapes and industrially manufactured materials, e.g. Stainless steel and aluminum - materials which became characteristic of Minimal Art. In the mid-1960s he became involved in a wide range of artistic activities. He appeared at happenings, composed two musicals (Cricket Music, 1964; Ocean Music, 1968), produced two films ( Three Circles and two Lines in the desert; Hard Core both 1969) and was, for a short time, drummer in the New York rock group The Velvet Underground. From 1968 he produced Minimalist sculptures and Installations (such as the Munich Erdrum of 1968, or in 1987 the 5 Components Sculpture in the Staatsgalerie Stuttgart). He also realized Land art projects in the deserts of the southwest US (from the mid-1960s), with the aim of creating situations where the landscape and natural, light and weather become an intense, physical and psychic experience.

De Maria's best-known work, Lightning Field (1973-77), consists of 400 stainless steel posts (each approx. 6 m high) arranged in a carefully calculated grid over an area of 1.5x1 km. The optical effects change with the time and the weather, and it lights up briefly during thunder storms. The Vertical Earth Kilometer (Documenta 6, 1977) a 1 km-long brass rod buried in the square outside the Fridericianum in Kassel, attracted much attention. After De Maria, the notion of the work of art which blends insensibly into the environment is intended to make the viewer think about earth and its relationship to the universe. De Maria is considered a pioneer in the development of Minimal art, Conceptual art, and Land art." (HURD, 2000, p. 96)



## **ANEXO I**

---

### **Biografia Claude Monet**



## ANEXO I

“Monet, Claude (1840-1926). Pintor francês. Nasceu em Paris mas foi educado no Harve onde, em 1858, conheceu Boudin, que o encorajou a pintar a natureza no local. No Atelier Suisse em Paris em 1859 conheceu Pissarro e Cézanne e depois do serviço militar em Argel ( 1862) voltou para Paris para estudar com Gleyre. Consiscípulo de Renoir, Sisley e Bazile (1862-4), pintou com eles em Chailly, perto de Fontainebleau. As aulas de Gleyre não o satisfiziam e aprendeu mais com Jonkind e Boudin; e foi trabalhando com eles em Honfleur (1864) que começou a pintar paisagem em termos da sua aparência atmosférica. As sua spinturas so estuário do Sena- muito bem acolhidas no Salon de 1865 - revelavam ja o discernimento extraordinariamente penetrante dos valores tonais que induziram Cézanne a chamar-lhe «apenas um olho, mas meu Deus, que olho». Por volta de 1865/6 tentou pegar de novo no tema de Manet, Déjeuner sur l’herbe, sem a sua artificialidade de atelier. A grande pintura projectada nunca foi provavelmente completada; mas o estudo, datado de 1866, agora em Moscovo, é uma tentativa extraordinariamente completa de representar figuras numa clareira, com o sol filtrando-se através das folhas. Viria a ser um tema impressionista recorrente.nos finais da década de 1860 M. E Renoir trabalharam em parceria com benefícios para ambos e produziram as primeiras obras impressionistas puras. (...) Em 1883 fixou-se em Giverny onde- afora as visitas a Londres (1891, 1899, 1903) e a Veneza (1908-9) - passouo resto da sua vida. Ali criou um espantoso jardim elaboradamente arranjado com plantas e flores de diferentes cores. As ultimas pinturas de nenúfares (Nymphéas) pintadas nos jardins aquaticos («ateliers ao ar livre») que ali construiu, eram ainda reacções ao seu olhar, mas, cada vez mais subjectivas, incorporavam um maior sentido cósmico da natureza. (...)” (READ, 1989, p. 318-320)



**ANEXO J**

---

**Biografia DS+R**



## **ANEXO J**

ELIZABETH DILLER, a founding Partner of Diller Scofidio + Renfro, attended The Cooper Union School of Art and received a Bachelor of Architecture from the Cooper Union School of Architecture. Ms. Diller is a Professor of Architecture at Princeton University.

RICARDO SCOFIDIO, AIA, a founding Partner of Diller Scofidio + Renfro, attended The Cooper Union School of Architecture and received a Bachelor of Architecture from Columbia University. Mr. Scofidio is Professor Emeritus of Architecture at Cooper Union.

CHARLES RENFRO, AIA, joined the studio in 1997 and became Partner in 2004. He attended Rice University and received a Master of Architecture degree from Columbia University. Mr. Renfro is currently a Visiting Professor at Parsons New School for Design.

(<http://www.dsrny.com/>)



## **ANEXO K**

---

### **Biografia Junya Ishigami**



## ANEXO K

“Born in Kanagawa prefecture in 1974. Master’s degree in architecture and planning, Graduate School of Fine Arts, Tokyo National University of Fine Arts and Music. Worked in the architectural firm, Kazuyo Sejima and Associates from 2000 to 2004. Established junya.ishigami + associates in 2004. Designed the Lexus automobile exhibition space at Milano Salone in 2004, displaying his low chair and round table, which were acquired by the Pompidou Centre. Submitted small garden of row house to SD Review of 2005 and received the SD Prize. Submitted table to the Kirin Art Project of 2005 and received the Kirin Prize. Table shown at the Basel Art Fair by Gallery Koyanagi in 2006 and acquired by the Israel Museum. First prize in residential architecture project sponsored by the Tokyo Electric Power Company. Exhibited balloon and little gardens in SPACE FOR YOUR FUTURE at the Museum of Contemporary Art, Tokyo in 2007. Designed KAIT Studio for the Kanagawa Institute of Technology in 2008.” (JPF, 2011)



**ANEXO L**

---

**Biografia Rachel Whiteread**



## ANEXO L

“Whiteread, Rachel. 1963 London. British sculptor living in London. She attended Brighton Polytechnic in 1982-85, and in 1985-87 the Slade School of Fine Art. In 1992-93 she was awarded a DAAD Scholarship in Berlin. In 1993 she received the Turner Prize; and in 1996 the prize for the Jewish memorial in Vienna. Her work appeared in 1997 at the Venice Biennale and Documenta 10. In 1998 she received a public commission for the City of New York: the installation of the plastic sculpture without title (Water Tank) on the roof of a high-rise building. Whiteread’s sculptural principle corresponds to the reversal on inside and outside, or positive and negative form. After having made plaster casts or impressions of parts of her body applied this procedure to everyday objects (e.g. Cupboard, bathtub). The best-known work to date, house, was made in 1993 in the east End of London where she filled an entire empty space, i.e. The rooms of a Victorian house, with plaster as if making a cast. The outer surface of the sculpture were thus formed by the inner walls of the house. Although initially biographically orientated her work is gaining increasing importance as a way of fixing archaeological or ethnological evidence, as well as through its tendency to thematize social and historic concerns” (HURD, 2000, p.342)



## **ANEXO M**

---

### **Biografia James Turrell**



## ANEXO M

“Turrell, James. 1943 Los Angeles. American Light artist living in Flagstaff, Arizona and Inishkeame in the West of Ireland. In 1961-65 he studied experimental psychology and mathematics at Pomona College, Claremont, California. From 1966 Turrell dedicated himself exclusively to art, his early interest being in the exploration of light and space - Light art. In the early Shallow Space Constructions, beams of light from hidden projector divided the darkened room into seemingly intangible surfaces of light (Wedgewood III, 1969). In the Mendota Stoppages (1969-74), Turrell develops experimental spaces filled with light, that can be entered and which disrupt the viewers' perception, for example, so-called Ganzfeld Pieces (Danae, 1983). These light spaces are complemented by Dark Pieces: rooms in which the viewer is made aware of his own perceptions through low-level light stimuli (Pleiades, 1983). In the landscape piece, Roden Crater Project (from 1981), a nature observatory planned in an extinct volcanic crater near Flagstaff, Arizona, rooms, tunnels, chambers, and zones enable light phenomena through the use of natural illumination, thus linking human perception with cosmic events.” (HURD, 2000, p. 325)

