Lusíada
Repositório das Universidades Lusíada

Universidades Lusíada

Correia, Cristina Maria Arrais, 1967-

Construção-desconstrução : o culminar de um processo de criação artística

http://hdl.handle.net/11067/2201

Metadados

Data de Publicação 2016-04-19

Resumo Os caminhos que nos levam ao Desconstrutivismo e à Obra de Frank Gehry conduzem-nos através de um percurso, que nos transporta desde a Natureza ao Indivíduo, ao racional e ao subjetivo, que se expressam na Arte e na Arquitetura. A criatividade tem início no indivíduo, Ser racional e emotivo, e revelando-se no mundo fora dele, através da arte e da arquitetura, que configuram uma manifestação existencial, espiritual. Faz-se convergir a Arquitetura Moderna na arquitetura desconstrutivista de Frank...

Palavras Chave Desconstrutivismo (Arquitectura), Criação (Literária, artística, etc.), Gehry, Frank, 1929- - - Crítica e interpretação

Tipo masterThesis

Revisão de Pares Não

Coleções [ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-07-18T14:26:14Z com informação proveniente do Repositório

http://repositorio.ulusiada.pt

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 Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Construção-desconstrução: o culminar de um processo de criação artística

Realizado por:
Cristina Maria Arrais Correia
Orientado por:
Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio
Orientador:	Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos
Arguente:	Prof.ª Doutora Arqt.ª Helena Cristina Caeiro Botelho

Dissertação aprovada em: 15 de Abril de 2016

Lisboa

2015

UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Construção-Desconstrução:
o culminar de um processo de criação artística

Cristina Maria Arrais Correia

Lisboa

Novembro 2015

UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Construção-Desconstrução:
o culminar de um processo de criação artística

Cristina Maria Arrais Correia

Lisboa

Novembro 2015

Cristina Maria Arrais Correia

Construção-Desconstrução:
o culminar de um processo de criação artística

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

Orientador: Professor Doutor Arquiteto Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos

Lisboa

Novembro 2015

Ficha Técnica

Autora Cristina Maria Arrais Correia

Orientador Professor Doutor Arquiteto Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos

Título Construção-Desconstrução: o culminar de um processo de criação artística

Local Lisboa

Ano 2015

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

CORREIA, Cristina Maria Arrais, 1967-

Construção-Desconstrução : o culminar de um processo de criação artística / Cristina Maria Arrais Correia ; orientado por Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos. - Lisboa : [s.n.], 2015. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - SANTOS, Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos, 1961-

LCSH
1. Desconstrutivismo (Arquitectura)
2. Criação (Literária, artística, etc.)
3. Gehry, Frank, 1929- - Crítica e interpretação
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
5. Teses - Portugal - Lisboa

1. Deconstructivism (Architecture)
2. Creation (Literary, artistic, etc.)
3. Gehry, Frank, 1929- - Criticism and interpretation
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
5. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC
1. NA682.D43 C67 2015

A todos os que fazem parte da minha vida e que amo tanto!

Nesta fase atribulada, em que o tempo foge de mim,
Quando o quero agarrar,
Gostaria até de o ver procriar,
Preciso do tempo que não tenho,
Para estar com quem quero,
Para fazer o que quero ou até descansar!

Se penso no tempo, que não tenho,
Penso, porque o pensar, está em mim,
Saber que não tenho tempo,
Até para quem gosta de mim...

Quando esta fase terminar,
Terei o tempo que o tempo tem,
Para agarrar e recuperar,
O tempo que não passei com os que, mesmo ausentes, me deram força para terminar!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas da minha vida e em especial:

Aos professores que fizeram parte da minha vida académica universitária e me estimularam mais ainda o gosto pela arquitetura e em especial ao meu orientador Prof. Dr. Arqt. Joaquim Marcelino pela sua dedicação, empenho e força desde o início do meu percurso, sem o seu apoio, a elaboração do presente trabalho não teria sido possível.

Aos meus colegas de curso pelo espírito de equipa e camaradagem que, num esforço conjunto nos fez caminhar com mais sucesso e alegria tendo em conta as dificuldades inerentes a este percurso.

Ao Coro Universitário o qual fez parte da minha vida académica.

Aos funcionários desta instituição que sempre disponíveis prestaram apoio e ajuda.

Aos meus familiares pelo apoio incondicional não me abandonando em momentos difíceis da vida e encorajando-me ao término deste percurso académico, aceitando a minha limitação de tempo e em especial ao meu filho Diogo Carvalho tendo sido o mais penalizado, sendo o pilar estrutural da minha vida.

Aos meus amigos que se viram privados da minha presença, mantendo-se sempre disponíveis e acreditando sempre em mim, dando-me coragem e força em momentos delicados. Não querendo esquecer ninguém porque todos são importantes e são muitos os nomes das pessoas que mostraram amizade ao longo da minha vida e que gostaria de mencionar, alguns mesmo ausentes estiveram sempre presentes em mim.

Aos meus professores do ensino secundário que me ajudaram e não permitiram que desistisse quando perdi o meu pai. Pela sua ajuda, esforço, empenho e dedicação, saliento o meu agradecimento especial à Drª Fernanda Guerreiro e ao Arqt. João Xavier que sempre acreditaram em mim e me encorajaram neste percurso.

A todos os que passaram pela minha vida e que de alguma forma a marcaram, permitindo chegar até aqui, um muito obrigado!

APRESENTAÇÃO

Construção–Desconstrução:
o culminar de um processo de criação artística

Cristina Maria Arrais Correia

Os caminhos que nos levam ao Desconstrutivismo e à Obra de Frank Gehry conduzem-nos através de um percurso, que nos transporta desde a Natureza ao Indivíduo, ao racional e ao subjetivo, que se expressam na Arte e na Arquitetura. A criatividade tem início no indivíduo, Ser racional e emotivo, e revelando-se no mundo fora dele, através da arte e da arquitetura, que configuram uma manifestação existencial, espiritual.

Faz-se convergir a Arquitetura Moderna na arquitetura desconstrutivista de Frank Gehry. Parte-se da pintura, da escultura e da arquitetura onde surgem outros artistas e arquitetos e tomam-se aspetos que se entendem ser fundamentais e esclarecedores do processo livre de criação artística. E enfatizam-se aspetos construtivos e expressivos de diferentes obras, que se relacionam com o racional e com o sensível. Acredita-se que através da liberdade, que se revelou na Era Iluminista e que foi sendo desenvolvida, construída, se formou uma visão crítica, que deu origem ao modo de pensar, Moderno e Pós-Moderno e que proporcionou o aparecimento de uma arquitetura como a de Gehry.

Mas a consolidação da cultura artística e arquitetónica desenvolveu-se através de um processo de autoconsciência, que reflete a herança histórica nas artes, na ciência e na tecnologia através das quais o Homem estende o seu corpo, os seus sentidos e amplia a sua ação de transformação sobre o mundo.

E esta consolidação afirma-se, também, a partir de um processo onde o Homem e a Natureza são objeto da pesquisa artística e da pesquisa científica e, assim, estabelece-se uma ponte do Iluminismo para a contemporaneidade. Da Natureza surge a matéria-prima da Arte, a imagem que se vê, que se sente, que se analisa, conjugada com os materiais, e ambos se transformam ao ponto de se tornarem artificiais. Mas, em última instância, há uma poética, que gere tudo. A Arte pode ser

entendida como uma transfiguração da Natureza através do Artista. Mas esta Natureza inclui a Natureza Humana no seio de um processo de autoconsciência, que se expressa através da liberdade criativa, que se consolida no Objeto de Arte.

Palavras-chave: criação, criatividade, expressão, construir, desconstruir, tecnologia

PRESENTATION

Construction-Deconstruction:
the culmination of a process of artistic creation

Cristina Maria Arrais Correia

The roads leading to Deconstructivism and to Frank Gehry's Oeuvre bring us through a path that takes Nature and individual person to us and in this way to the rational and to the subjective, both to be expressed in art and architecture. Creativity starts at the individual, at the rational and emotive being, and is revealed on the world outside him through art and architecture and configures an existential and spiritual revelation.

The argument takes Modern Architecture into Frank Gehry's deconstrutivist architecture. We depart from painting, sculpture and architecture where other artists or architects are to be found and we take some characteristics of their works that seem fundamental to clarify the creative process. And thus we emphasize constructive and expressive aspects of different works that display a sense of either rational or sense experience. We believe that Enlightenment brought a new liberty that was successfully developed and constructed, that a new critic vision rose, that modern and post-modern thought were brought along with the stream and that architecture like Gehry's was thus possible.

But consolidation of the artistic and architectonic culture involved a process of self conscientiousness that reflects our historical heritage on art, science and technology throughout which man extended his body, his senses and action regarding the transformation of the world he fashions.

Yet, this consolidation stands from a process where man and nature are objects of artistic and scientific inquire and thus we frame a link from the Enlightenment to the contemporary. The *matéria prima* of art emerges from nature. The image we see and feel and analyze is brought in together with materials and all are to be transformed and turn into artificial. But poetics rules all at the acme of the process. Art might be understood as a transfiguration of nature through the artist. But this nature includes

human nature at the core of a self conscientiousness process that is to be expressed by the creative freedom and that is to be consolidated on the art object.

Key words: creation, creativity, expression, build, deconstruct, technology

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - A Philosopher Gives a Lecturing on the Orrery, Joseph Wright of Derby, 1766 (Derby Museums, 2015) 33

Ilustração 2 - Jangada da Medusa de Théodore Géricault 1818-9, Louvre, Paris (Argan, 2006, p. 54) 40

Ilustração 3 - A Liberdade guia o povo, Eugène Delacroix, 1830, Louvre, Paris ([Adaptado a partir de:] Argan, 2006, p. 55) 41

Ilustração 4 - Os fuzilamentos de 3 de Maio de 1808, Francisco de Goya, 1814, Museu do Prado, Madrid ([Adaptado a partir de:] Argan, 2006, p. 42) 42

Ilustração 5 – Newton, William Blake, 1795, Tate Gallery, Londres ([Adaptado a partir de:] Argan, 2006, p. 35) 46

Ilustração 6 – O Ancião dos Dias, William Blake, 1794, British Museum, Londres (Gombrich, 2006, p. 491) 47

Ilustração 7 - O Pesadelo, Heinrich Füssli, 1781, Institut of Arts, Detroit ([Adaptado a partir de:] Argan, 2006, p. 36) 47

Ilustração 8 - A Noiva do vento, Oskar Kokoschka, 1914 (Ruhrberg, 2005, p. 62) 50

Ilustração 9 - O pensador, Auguste Rodin, 1902, Museu Rodin, Paris, (reuters, 2015) 51

Ilustração 10 - O Grito, Edvard Munch, 1893, Nasjonalgalleriet, Oslo ([Adaptado a partir de:] Ruhrberg, 2005, p. 35) 52

Ilustração 11 - Guernica, Pablo Picasso, 1937, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid ([Adaptado a partir de:] Ruhrberg, 2005, p. 216-217) 53

Ilustração 12 - Walking man (I), Alberto Giacometti, 1960 ([Adaptado a partir de:] Montaner, 2002, p. 111) 55

Ilustração 13 - Modelo para o Monumento à Terceira Internacional, Wladimir Tatlin, 1919-20 (Argan, 2006, p. 285) 57

Ilustração 14 - Um Universo, Alexander Calder, 1934, The Museaum of Modern Art, Nova Iorque ([Adaptado a partir de:] Gombrich, 2006 p. 584) 58

Ilustração 15 - Moduladora de luz e de espaço, László Moholy-Nagy, 1923-30 (Costa, 2015) 60

Ilustração 16 - Construção, Antoine Pevsner, 1938 (Schneckenburger. Fricke. Honnef, 2005, p. 451) 62

Ilustração 17 - Les Demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso, 1907, The Museum of Modern Art, Nova Iorque ([Adaptado a partir de:] Ruhrberg, 2005 p. 69) 62

Ilustração 18 - Quadrado Preto sobre Fundo Branco, Kasimir Malevich 1913, Museu Estatal-Russo Sampetersburgo (Ruhrberg, 2005, p. 164) 66

Ilustração 19 - Triturador de Chocolate nº1, Marcel Duchamp, 1914, Philadelphia Museum of Art, coleção Loiuse e Walter Arensberg, Filadélfia ([Adaptado a partir de:] Ruhrberg, 2005, p. 130) 70

Ilustração 20 - Roda de Bicicleta, Marcel Duchamp, 1913 (Schneckenburger. Fricke. Honnef, 2005, p. 457) 71

Ilustração 21 - Fonte, Marcel Duchamp, 1917, Galleria Schwarz, Milão ([Adaptado a partir de:] Schneckenburger. Fricke. Honnef, 2005, p. 459) 71

Ilustração 22 - Projectos para a «Cidade ideal», Claude-Nicolas Ledoux, 1794-1804 (D'Alfonso, 2006, p. 202) 73

Ilustração 23 - Palm House in the Royal Botanical Gardens in Kew, vista exterior, Decimus Burton e Richard Turner 1844-48 (Gössel, 1991, p19) 74

Ilustração 24 – Palm House in the Royal Botanical Gardens in Kew, vista interior, Decimus Burton e Richard Turner 1844-48 (Gössel, 1991, p18) 75

Ilustração 25 - Red House, arqtª: Philipp Webb; Jardim: William Morris, 1859 (Sabates, 2014) 77

Ilustração 26 - Red House, acesso ao piso superior, Philipp Webb, 1859, (Webb, 1999, s.p.) 77

Ilustração 27 – Red House, quarto e detalhe de mobiliário e ferragens, Philipp Webb, 1859, (Webb, 1999, s.p.) 77

Ilustração 28 - Balaústre da escada da casa Solvay, Victor Horta, 1894-9, Bruxelas (Argan, 2006, p. 201) 78

Ilustração 29 - Design Bauhaus, cadeira de dobrar, Beuer, 1925 (The curated object, 2009) 81

Ilustração 30 - Design Bauhaus, Bule de chá, Marianne Blandt, 1924 (Droste, 2006, p. 36) 81

Ilustração 31 - Gamble House, vista do exterior, Greene & Greene, 1907-09 (Hulten, 1992, p. 274) 82

Ilustração 32 - Gamble House, vista do interior, pormenor da entrada, Greene & Greene, 1907-09 (Hulten, 1992, p. 277) 82

Ilustração 33 - Gamble House, vista do interior da, sala, pormenor do orgão, Greene & Greene, 1907-09 (Hulten, 1992, p. 274) 82

Ilustração 34 - Villa Savoye, Poissy, vista exterior do edifício Le Corbusier, 1928 (Fondation Le Corbusier, 2015) 85

Ilustração 35 - Villa Savoye, Poissy, imagem do sistema de *pilotis* do edifício, Le Corbusier, 1928 (Fondation Le Corbusier, 2015) 86

Ilustração 36 - Villa Savoye, Poissy, vista da rampa de acesso ao terraço, Le Corbusier, 1928, (Fondation Le Corbusier, 2015) 86

Ilustração 37 - Villa Savoye, Poissy, cobertura jardim da, Le Corbusier, 1928, (Fondation Le Corbusier, 2015) 86

Ilustração 38 Villa Savoye, Poissy, vista da cozinha, Le Corbusier, 1928, (Fondation Le Corbusier, 2015) 87

Ilustração 39 - Unidade de habitação de Marselha, vista do edifício, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015) 87

Ilustração 40 - Unidade de habitação de Marselha, vista exterior, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015) 88

Ilustração 41 - Unidade de habitação de Marselha, vista exterior, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015) 88

Ilustração 42 - Unidade de habitação de Marselha, vista do «passeio público», Le Corbusier, 1945, (Fondation Le Corbusier, 2015) 88

Ilustração 43 - Unidade de habitação de Marselha, vista do espaço livre inferior ao edifício, Le Corbusier, 1945, (Fondation Le Corbusier, 2015) 89

Ilustração 44 - Unidade de habitação de Marselha, vista dos *pilotis* do edifício, Le Corbusier, 1945, (Fondation Le Corbusier, 2015) 89

Ilustração 45 - Unidade de habitação de Marselha, vista da entrada do edifício, Le Corbusier, 1945, (Fondation Le Corbusier, 2015) 89

Ilustração 46 - Unidade de habitação de Marselha, escada exterior de acesso aos pisos intermédios, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015) 90

Ilustração 47 - Unidade de habitação de Marselha, vista da cobertura-terraço, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015) 90

Ilustração 48 - Unidade de habitação de Marselha, vista da zona de lazer da cobertura-terraço, Le Corbusier, 1945 (Shimmin, 2012) 90

Ilustração 49 - Notre Dame du Haut, Ronchamp, vista exterior da capela, Le Corbusier, 1950-55 (Fondation Le Corbusier, 2015) 91

Ilustração 50 - Notre Dame du Haut, Ronchamp, vista exterior da capela, Le Corbusier, 1950-55 (Fondation Le Corbusier, 2015) 91

Ilustração 51 - Notre Dame du Haut, Ronchamp, vista interior da capela, Le Corbusier, 1950-55 (Fondation Le Corbusier, 2015) 92

Ilustração 52 - Notre Dame du Haut, Ronchamp, altar da capela, Le Corbusier, 1950-55 (Fondation Le Corbusier, 2015) 92

Ilustração 53 - Palácio da Assembleia em Chandigarh, vista exterior, Le Corbusier, 1955 (Fondation Le Corbusier, 2015) 93

Ilustração 54 - Palácio da Assembleia, Chandigarh, sala principal, Le Corbusier, 1955 (Fondation Le Corbusier, 2015) 94

Ilustração 55 - Palácio da Assembleia, Chandigarh, piso superior, acessos, Le Corbusier, 1955 (Fondation Le Corbusier, 2015) 94

Ilustração 56 - Palácio da Assembleia, Chandigarh, vista da cobertura e chaminé, Le Corbusier, 1955 (Fondation Le Corbusier, 2015) 94

Ilustração 57 - Pavilhão da Philips, Bruxelas, vista exterior, Le Corbusier, 1958 (Fondation Le Corbusier, 2015) 95

Ilustração 58 - Pavilhão da *Philips*, Bruxelas, vista da entrada, Le Corbusier, 1958 (Fondation Le Corbusier, 2015) 95

Ilustração 59 - Pavilhão da Philips, Bruxelas, Poème Électronique, Le Corbusier, 1958 (Fondation Le Corbusier, 2015) 96

Ilustração 60 - Pavilhão da Philips, Bruxelas, vista exterior, Le Corbusier, 1958 (Fondation Le Corbusier, 2015) 97

Ilustração 61 - Città nuova, Antonio Sant'Elia, 1914 (Hulten, 1992, p. 215)..... 100

Ilustração 62 - Parc de la La Villette “Folies”, Paris, Bernard Tschumi, 1982-85 (Degioanni, 2009) 105

Ilustração 63 - Parc de la La Villette “Folies”, Paris, Bernard Tschumi, 1982-85 (Gagliardi, 2015) 106

Ilustração 64 - Vanna Venturi, Chestnut Hill, fachada frontal, Robert Venturi, 1962-64 (Venturi, 1978, p. 195) 113

Ilustração 65 - Vanna Venturi, Chestnut Hill, corte lateral, Robert Venturi, 1962-64 (Venturi, 1978, p. 195) 114

Ilustração 66 - Vanna Venturi, Chestnut Hill, planta do piso inferiorr, Robert Venturi, 1962-64 (Venturi, 1978, p. 194) 114

Ilustração 67 - Vanna Venturi, Chestnut Hill, planta do piso superior, Robert Venturi, 1962-64 (Venturi, 1978, p. 194) 114

Ilustração 68 - Casa atelier de Ron Davis, Los Angeles, vista exterior, Frank Gehry, 1968-72 (Davis, 2014) 125

Ilustração 69 - Casa *atelier* de Ron Davis, Los Angeles, vista exterior, Frank Gehry, 1968-72 (Davis, 2014) 125

Ilustração 70 - Casa *atelier* de Ron Davis, Los Angeles, vista do *atelier*, Frank Gehry, 1968-72 (Davis, 2014) 126

Ilustração 71 - Casa *atelier* de Ron Davis, Los Angeles, vista interior dos acessos, Frank Gehry, 1968-72 (Davis, 2014) 126

Ilustração 72 - Habitação própria, Santa Mónica, fachada principal, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012) 127

Ilustração 73 – Habitação própria, Santa Mónica, vista interior, banco e mesa em cartão, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012) 128

Ilustração 74 - Habitação própria, Santa Mónica, vista exterior, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012) 128

Ilustração 75 - Habitação própria, Santa Mónica, vista exterior, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012) 128

Ilustração 76 - Habitação própria, Santa Mónica, cozinha, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012) 129

Ilustração 77 - Habitação própria, Santa Mónica, planta da casa, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012) 130

Ilustração 78 - Vitra Design Museu, Weil am Rhein, Frank Gehry, 1887-89 (Santana, 2014) 131

Ilustração 79 - Vitra Design Museu, Weil am Rhein, Frank Gehry, 1887-89 (Santana, 2014) 131

Ilustração 80 – Museu Guggenheim, Bilbao, Frank Gehry, 1991-97 (Controsol, 2015) 133

Ilustração 81 – Museu Guggenheim, Bilbao, esculturas em aço corten de Richard Serra (The Matter of Time 1994-2005), Frank Gehry, 1991-97 (Guggenheim Bilbao museoa, 2015) 135

Ilustração 82 - Museu Guggenheim, Bilbao, esculturas em aço corten de Richard Serra (The Matter of Time 1994-2005), Frank Gehry, 1991-97 (Guggenheim Bilbao museoa, 2015) 135

Ilustração 83 - Museu Guggenheim, Bilbao, escultura exterior em bronse, mármore e aço inoxidável de Louise Bourgeois (Maman, 1999), Frank Gehry, 1991-97 (Paco,2012) 135

Ilustração 84 - Museu Guggenheim, Bilbao, escultura exterior em aço inox colorido de Jeff Koons, (Tulips, 1995–2004), Frank Gehry, 1991-97 (Guggenheim Bilbao museoa, 2015) 135

Ilustração 85 - Museu Guggenheim, Bilbao, escultura em aço forjado de Jorge Oteiza (Ensayo de desocupación de la esfera, 1958), Frank Gehry, 1991-97, (Guggenheim Bilbao museoa, 2015) 136

Ilustração 87 – Museu Guggenheim, Bilbao, escultura em aço de Eduardo Chillida (Consejo al espacio V, 1993), Frank Gehry, 1991-97, (Guggenheim Bilbao museoa, 2015) 136

Ilustração 88 - Museu Guggenheim, Bilbao, vista interior da entrada, Frank Gehry, 1991-97 (Paco, 2012) 137

Ilustração 89 - Museu Guggenheim, Bilbao, vista interior da entrada, Frank Gehry, 1991-97 (Paco, 2012) 137

Ilustração 90 – Museu Guggenheim, Bilbao, vista interior, Frank Gehry, 1991-97 (Paco,2012) 138

Ilustração 91 - Serpentine Pavilion, Londres, Frank Gehry, 2008 (Fairs, 2008)..... 139

Ilustração 92 - Serpentine Pavilion, Londres, Frank Gehry, 2008 (Fairs, 2008)..... 140

Ilustração 93 - Serpentine Pavilion, Londres, Frank Gehry, 2008 (Fairs, 2008)..... 140

Ilustração 94 - Serpentine Pavilion, Londres, Frank Gehry, 2008 (Fairs, 2008)..... 141

Ilustração 95 - Mobiliário em cartão canelado, Frank Gery, 1969-72 (Phaidon, 2015) 143

Ilustração 96 - The Fish Lamps, Frank Gehry, 1983 (Colaço, 2015) 144

Ilustração 97 - The Fish Lamps, candeeiro de parede, Frank Gehry, 1983 (Colaço, 2015) 144

Ilustração 98 - The Fish Lamps, candeeiro de secretária, Frank Gehry, 1983 (Colaço, 2015) 144

Ilustração 99 - Fishdance restaurant, Kobe, vista do restaurante e escultura, Frank Gehry, 1987 (Bruggen, 1998, p. 47)..... 145

Ilustração 100 - Fishdance restaurant, Kobe, vista diurna da escultura, Frank Gehry, 1987 (Raaij, 2007) 145

Ilustração 101 - Fishdance restaurant, Kobe, vista noturna da escultura, Frank Gehry, 1987 (Tate, 2013) 145

Ilustração 102 – The Fisch, Jogos Olímpicos, Barcelona, Frank Gehry, 1992 (Santos, s.d.) 146

Ilustração 103 - The Fisch, Jogos Olímpicos, Barcelona, vista da entrada, Frank Gehry, 1992 (Santos, s.d.) 146

Ilustração 104 – Sculpture Glass fish, Minneapolis, Frank Gehry, 1986 (Bruggen, 1998, p. 45) 147

SUMÁRIO

1. Introdução 21
   1.1 Arte e criação artística. Arte moderna. Desenvolvimentos 21
   1.2 Frank Gehry. Depois do Movimento Moderno: um percurso 21
2. Homem e Natureza. O racional e o emotivo. O Espiritual 23
3. Kant. A ponte entre o racional e o emotivo 27
4. Arte e ciência como reflexo dos mundos internos e externos. O material e o espiritual 31
5. A revelação da consciência como fenómeno ético 33
6. Corpo, ação e tecnologia: transformar o Mundo 35
7. A criação da liberdade: ética, ação, tecnologia 37
8. Expressão da liberdade na arte e na ciência 39
9. Liberdade: tragédia aos olhos do artista 41
10. A tragédia e a revelação interior 45
11. A libertação da interioridade do indivíduo 49
12. Construir livremente no espaço e no tempo: as quatro dimensões e a libertação do euclidiano 57
13. Caráter ontológico do objeto 65
14. Poética e razão: manifestação do sujeito no objeto 69
15. Reflexo da liberdade criativa na arquitetura: a formação do construir moderno 73
16. Construir e desconstruir: reflexão sobre a arquitetura moderna 85
   16.1 Villa Savoye [1928] - Le Corbusier 85
   16.2 Unidade de Habitação de Marselha [1945] - Le Corbusier 87
   16.3 Capela de Notre Dame du Haut [1950-55] - Le Corbusier 91
   16.4 Palácio da Assembleia [1955] - Le Corbusier 93
   16.5 Pavilhão da Philips [1958] - Le Corbusier 95
17. O construir moderno como dinâmica da civilização 99
18. Construir e desconstruir: depois da arquitetura moderna 103
19. Robert Venturi: o Pós-Modernismo 109
   19.1 Casa Vanna Venturi [1962-64] – Robert Venturi 113
20. Frank Gehry: o Desconstrutivismo 119
   20.1 Casa atelier de Ron Davis [1968-72] – Frank Gehry 125
   20.2 Habitação própria [1977-78] - Frank Gehry 127
   20.3 Vitra Desin Museu [1987-89] – Frank Gehry 131
   20.4 Museu Guggenheim [1991-97] – Frank Gehry 133
   20.5 Serpentine Pavilion [2008] – Frank Gehry 139

23. Arquitetura desconstrutivista: o culminar de um processo de criação artística ... 143
25. Conclusão ... 149
Referências ... 151
Referências das ilustrações ... 155

1. INTRODUÇÃO[1]

1.1 ARTE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA. ARTE MODERNA. DESENVOLVIMENTOS

A presente dissertação explora a liberdade criativa e assume-a como consequência de um percurso Histórico. Naturalmente, ela está presente em qualquer época onde a Civilização Humana se manifesta. Contudo, optou-se por focalizar esta exploração a partir do Iluminismo dado poder afirmar-se, que será esta a época mais próxima da atual pelo facto de aí emergir uma cultura tecnológica específica, uma cultura científica e uma cultura artística onde, nomeadamente o Clássico e o Romântico se entrecruzam dando à civilização ocidental um sentido unitário que até aí carecia. O racional e o sensível vão-se aproximando ao longo de um percurso, que convergirá na cultura artística Moderna onde o Movimento Moderno a simboliza.

O Movimento Moderno e as fases subsequentes de desenvolvimento na cultura Pós-Moderna ou posteriores, mesmo que o critiquem, correspondem a um percurso de liberdade artística afirmado e consolidado no seu seio. Assim, não se estranhará o facto que a ênfase na liberdade no presente texto culmine, com o Desconstrutivismo, que é assumido como um ponto fulcral, que nos pode levar a refletir, quer sobre o caráter racional da arte e da arquitetura, quer sobre o caráter subjetivo, que em última instância está presente na síntese subjetiva, que envolve o objetivo e o relativo como fenómenos ativos de uma criação.

1.2 FRANK GEHRY. DEPOIS DO MOVIMENTO MODERNO: UM PERCURSO

O argumento de fundo da dissertação desenvolve-se no sentido de convergir na arquitetura descontrutivista de Frank Gehry[2], para quem o Movimento Moderno e os Arquitetos Modernos são fundamentais na construção do seu estilo, da sua liberdade artística, que incorpora aspetos racionais e aspetos sensíveis. Assim, esta liberdade poderá ser interpretada como uma visão crítica, à qual o próprio Movimento Moderno ambicionava.

Esta visão criativa surge no seio das Vanguardas pela variedade de temas e convicções que desenvolvem. O Expressionismo, como símbolo da Arte Moderna,

[1] A presente dissertação foi elaborada segundo o novo acordo ortográfico.
[2] Frank Owen Gehry (1929), nome de nascimento Ephraim Owen Goldberg alterado em 1954, naturalizado norte-americano, arquiteto, titular do prémio Nobel da arquitetura Pritzker Prize em 1989.

será um dos Movimentos de referência, desenvolvendo o processo de introspeção, espiritualidade e autoconsciência que levam a uma autoconfiança no sentido lato da expressão artística enquanto expressão do seu criador, da sua liberdade plena num plano superior.

Arte, Ciência e Tecnologia surgem combinadas pelo facto de cada uma, a seu modo contribuir para o desenvolvimento das capacidades humanas, logo para o território da liberdade e da criatividade. Por outro lado, trata-se de uma expansão do conhecimento humano que está em causa, assim como da extensão do corpo através da tecnologia, no seu modo de tocar o mundo, de o olhar, de o conhecer, de o transformar.

Nesta abordagem é imprescindível a abordagem da relação do Homem com a Natureza como formadora e enriquecedora, do gesto de transformar. O Homem adapta o mundo para si, para incrementar a sua liberdade e desenvolve aí a sua capacidade criativa. Em particular interessa-nos o Universo da Arte e da Arquitetura como, a arte e a tecnologia, o racional e o sensível se expressam na arquitetura de Frank Gehry, assim como a materialidade da arquitetura se manifesta num construir.

2. HOMEM E NATUREZA. O RACIONAL E O EMOTIVO. O ESPIRITUAL

O conhecimento da Natureza e o conhecimento do Homem são recíprocos e sempre presentes na Civilização. No Iluminismo desenvolveu-se o conhecimento deste Universo Homem-Natureza num sentido Moderno que, no entanto, não abdicou da consciência espiritual do Homem.

Aqui interessa-nos desenvolver esta temática de modo a conhecermos a origem moderna desta relação, que nos irá direcionar deste modo à relação num sentido geral e para um sentido específico, já arquitetónico. A Natureza é a fonte de sensações, mas também é a fonte de materiais – naturais – mas, que são sempre transformados por algum meio tecnológico. A serra. O machado, ou a faca que cortam a árvore ou arbustos são ferramentas, são meios tecnológicos. A árvore sai do seu lugar para ser casa ou objeto, o seu tronco é seccionado de diversas formas.

A Descoberta do Indivíduo e do Mundo, a identidade do Homem e da Natureza, que anteriormente eram abordadas sob uma vertente "meramente" teológica, são no espírito Iluminista submetidas a outros modos de inquérito que, como foi afirmado, têm de estabelecer uma "ponte" entre o racional e o emotivo. Assim, o desafio que é posto à ciência é particularmente difícil. E não será de estranhar que anteriores "verdades dogmáticas" sejam fortemente questionadas e percam em si qualquer validade. Estas novas formas de inquirir resultam e simbolizam a nova forma de liberdade do Homem, que, se pode dizer, preconiza uma outra forma de coexistência entre o Sagrado e o Profano: ambos são reformulados (leitura que é uma referência à cultura que se inicia com o Renascimento e que agora envereda por um novo ciclo).

No Mundo Clássico, que o Renascimento e o Neoclássico retomam, existe uma liberdade criativa na arte, mas que a Razão normaliza. Isto é, existe uma geométrico-matematização do "Cosmos". A Beleza, por definição, é matemática, é número ou relação entre números. Existe algures uma Lei, ou um conjunto de leis invariáveis, que regem a Natureza e o Homem, este agora sujeito, no seu corpo às leis naturais como qualquer outro ser. Assim, identifica-se intrinsecamente com essa Natureza através de uma atitude racional e lógica. Daqui surge a Ciência Moderna.

A natureza às mãos de Newton[3] torna-se mais complexa, mas retém o seu caráter racional, que a própria matemática tornará inteligível. Contudo, não questionará o seu caráter Divino ao nível da Criação, mas afirmará, que a sua complexidade matemática é superior ao que a doutrina Clássica previa, ao que, a geometria euclidiana permitia descrever. Mas, se aqui surge um novo desafio para o quadro racional, que o Homem é capaz de criar, também surge, paralelamente, o sensível e o sentimento, que em si, traduzem uma caraterística humana intrínseca e inquestionável, que explora a própria Natureza, nela descobre estímulos, que a matemática não consegue quantificar.

Aí o espírito Iluminista responde desenvolvendo duas conceções do Mundo, que se traduzem no Clássico e no Romântico, a primeira vem direitamente da Idade Clássica, da Grécia e de Roma assente no "racional", num sentido de se identificar com as fontes originais do próprio conhecimento, e a segunda da Idade Média assente no "emotivo", que, em rigor, também encerra em si uma interpretação da Idade Clássica embora seja aqui desenvolvida num sentido fortemente espiritual que se identifica com "um sentir".

Mas, a pesquisa racional é também uma pesquisa espiritual dado se entender que Deus criou o Mundo e o Cosmos com razões exatas cuja natureza é puramente matemática. Assim, a própria emoção tem de ser conduzida para um caminho, que nos leve à razão.

Não se pode, então estranhar, que a época que levou ao Clássico nos transportou simultaneamente ao Mundo Medieval, onde o Gótico se transformou na grande arquitetura da cidade. Esse Mundo Romântico de tradição Medieval parte do interior do "Ser Espiritual", psicológico, e é modelado por uma teologia, que também é uma disciplina racional na medida em que explica uma relação intrínseca do ser com Deus. É esta atitude introspectiva, espiritual, que desenvolve exaustivamente um sentido simbólico, que é o alicerce do espírito Romântico. Aqui desenvolve-se a consciência do subjetivo e do relativo enquanto partes fundamentais constituintes do Ser.

A coexistência entre o pensar – racional – e o sentir – subjetivo – será então o grande desafio numa era em que se forma a consciência moderna do indivíduo e da sua

[3] Isaac Newton (1642-1727) inglês, cientista, físico, matemático, astrónomo, alquimista, filósofo e teólogo, influencia a história da ciência com As três leis de Newton através da sua obra Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica, a Lei da gravitação Universal que explica os fenómenos do Universo, constrói o primeiro telescópio refletor (telescópio newtoniano), entre outras descobertas com um significado impulsionador para o desenvolvimento da humanidade.

liberdade, que exerce conscientemente. E este é um processo que intrincadamente se desenvolve nas raízes da nossa própria contemporaneidade. A arte moderna não aspira a ser anárquica, o próprio Duchan[4] cria um conflito que no fundo tem uma estrutura lógica, que põe em causa uma outra estrutura lógica aceite, e só por este motivo é que terá força para questionar a consistência da arte consigo própria. Do mesmo modo, mais tarde, Gehry não aspira a uma arquitetura caótica, sem sentido.

Importará então referir que o papel do artista, também ele indivíduo, está sujeito à normalização racional do Mundo, pelo menos no sentido em que lhe é referenciável, e em simultâneo torna-se consciente de um mundo espiritual, em si mesmo, o mundo das emoções, do próprio subjetivo. O artista como ser espiritual necessita organizar conscientemente o seu mundo das emoções de modo a poder explorar e exteriorizar através da arte a sua liberdade artística.

[4] Henri-Robert-Marcel Duchamp, (1887-1968), francês, pintor, escultor e poeta, inventor do ***readymade*** obras feitas com objetos.

3. KANT. A PONTE ENTRE O RACIONAL E O EMOTIVO

Kant[5] foi o filósofo que construiu a ponte entre o racional e o emotivo dando consistência à arte e à ciência. Deste modo, pode-se dizer que criou uma plataforma segura para o desenvolvimento ambivalente da criatividade e das suas manifestações numa época que sentiu estar na emergência de uma nova era, pelas manifestações do conhecimento científico, técnico e tecnológico, que deveriam estar em consonância com a própria Natureza Humana, tal como essa mesma época a via.

Da necessidade de conjugar aquelas duas realidades, o pensar-racional e o sentir-subjetivo, que se exprimem pela investigação de um mundo externo dos fenómenos naturais, e por um mundo interno, do espírito e da consciência, surge então a resposta Kantiana, que estabelece uma relação entre as duas realidades, dando-lhes uma leitura racional e inteligível: cria o lugar do subjetivo "emocional" e cria o lugar do objetivo "racional".

A existência de ideias inatas no indivíduo é, para Kant fundamental. Desta forma básica e fundamental desenvolve-se a capacidade de formar determinada ideia mais específica. Por outro lado essa condição inicial também permite fundamentar a capacidade de estimular impressões sensíveis através da imaginação. E neste contexto, o conhecimento Humano não pode ser contabilizado como um simples somatório de experiências. Com o objetivo de encontrar a origem do conhecimento, Kant, aborda a forma como o Homem constrói através da mente o conhecimento do mundo fora de nós. Deste modo, considera a mente como uma máquina processadora de sensações, que são adquiridas a partir do mundo exterior, sendo estas, a matéria para ser transformada em conhecimento.

Kant entende que o conhecimento é processado em três fases. A primeira fase carateriza-se pelas sensações cedidas à mente dos conceitos básicos de espaço e tempo (volume da massa e distância da mesma), deste modo a noção de espaço terá de existir na mente antes da experiência.

Na segunda fase a mente filtra as perceções que chegam do mundo exterior através do conhecimento do "espaço-tempo" e transforma-as em perceções lógicas, categorizando-as no pensamento (união, negação, causa-efeito), organizando os

[5] Immanuel Kant (1724-1804), prussiano, filósofo, professor, considerado o filósofo da Era Moderna, escreveu duas grandes obras, Crítica da Razão Pura e a Crítica da Razão Prática.

conteúdos da experiência de forma inata (crescimento, escuridão), obrigando todas as mentes a "pensar" e a questionar a causa, o que poderá estar na origem da transição de um estado para outro. Deste modo pode-se afirmar, que a causa-efeito é inata e Universal e, que todas as mentes humanas organizam as experiências, vindas do mundo exterior da mesma forma.

A terceira fase baseia-se no discernimento elaborado pela mente em que não poderá existir certeza em relação às perceções que acontecem no mundo fora de si, visto não as poder controlar.

Deste modo Kant conclui que a mente só pode acreditar na existência das três fases de construção racional se acreditar na existência de Deus e da Alma.

> The mind belives all three of these rational constructions exist, but since they are outside the bounds of the mind's ability to perceive them, it must remain forever agnostic about their actual existence. (Gelernter, 1995, p. 180)

Por outro lado, Descartes no seu discurso filosófico defende que a mente humana possui processos livres que transcendem a explicação científica, como nos refere Stephen Hawking[6].

> Muita gente, porém, embora aceitando que o determinismo científico rege os processos físicos, prefere abrir uma excepção para o comportamento humano, porque acredita que nós somos dotados de livre-arbítrio. Descartes, por exemplo, para preservar a ideia de livre-arbítrio, defendeu que a mente humana era algo diferente do mundo físico e não seguia as suas leis. Na sua perspectiva, as pessoas são compostas por dois ingredientes, um corpo e uma alma. Os corpos não são mais do que máquinas vulgares, mas a alma não está sujeita às leis científicas. (Hawking, 2011, p. 35)

Por conseguinte desenvolve-se um sistema que, não só cria o lugar para o sensível, mas que o legitima para além das leis da ciência. Surge como uma autoevidência que se sente e que é incomensurável do plano da ciência, no plano racional. Pode-se então dizer que a própria alma acede às leis da ciência, do mundo corpóreo, mas estas leis são opacas à alma.

Assim o movimento da alma entre o corpóreo e o incorpóreo, cria uma estrutura supra racional para o exercício da liberdade, que se constituirá como manifestação supra racional dessa mesma alma. Poder-se-á então dizer que é exatamente esta liberadde

[6] Stephen William Hawking (1942), inglês, físico, cosmólogo considrado um dos mais consagrados cientistas da atualidade, pesquisador, professor de matemática na Universidade de Cambridge. Autor de vários livros sobre a cosmologia e a gravidade quântica.

que se apodera do artista na sua criação do objeto de arte. Trata-se de um desejo emotivo e racional de enquadrar a liberdade do indivíduo, de a compreender, de a explorar e de compreender as criações humanas vindas da arte ou da ciência.

Kant representa, então, o espírito do século XVIII na medida em que dá corpo à necessidade de renovação, pela emancipação do Homem, da sua menoridade, refém de si mesmo e da capacidade de fazer uso do seu intelecto pela incompreenção da sua própria natureza face à relação entre o racional e o emotivo. Esta renovação simboliza uma nova tomada de consciência do Homem no seu Mundo, numa nova consciência de Liberdade enquanto manifestação humana, que se distingue da época anterior.

E é esta liberdade, que é criadora, que tem diante de si uma nova ciência, uma nova tecnologia e uma nova arte para inventar. Entende-se, que é daqui que nasce a consciência moderna, a arte moderna e a arquitetura moderna, e será deste processo, ainda, que surgirá mais tarde uma arquitetura como a de Frank Gehry. De algum modo a arte, a ciência, a técnica e a tecnologia encontram-se como consequência de um percurso, o qual é explorado na arquitetura descontrutivista. Existirão, naturalmente, outras manifestações da arquitetura, que são produto deste processo cultural, mas é no caso de Gehry que nos centramos.

No plano civilizacional e cultural, é o fenómeno conjunto da Revolução Industrial, da Revolução Americana e da Revolução Francesa, que proporciona o desenvolvimento do indivíduo num sentido lato, da sua autoconsciência e da sua ação que, cria conhecimento seguindo novos moldes e que, move a sua criatividade para a ciência, para a arte, para a tecnologia, para a técnica.

4. ARTE E CIÊNCIA COMO REFLEXO DOS MUNDOS INTERNOS E EXTERNOS. O MATERIAL E O ESPIRITUAL

Na nova era científica, que nos trás o Iluminismo, o Homem não abdica, na sua consciência que também é assumida como espiritual, como uma manifestação do espírito. Há inclusivamente um novo plano teológico que se desenvolve.

Os homens que estão no centro da Revolução Industrial têm uma formação ético-teológica. É neste ambiente que se criam as condições para o surgimento de uma organização como a Lunar Society of Birmingham[7], onde se questiona e investiga, a ciência, a física, ou a tecnologia. E, a este propósito ver-se-á, abaixo o papel e a formação dos membros da Lunar Society of Birmingham. Os membros desta sociedade eram, Erasmus Darwin que era médico, poeta e inventor, o industrial Matthew Boulton, técnico de motores a vapor James Watt, o oleiro Josiah Wedgwood, o químico e líder de dissidentes radicais Joseph Priestley, o médico William Small o relojoeiro e especialista em hidráulica, o geólogo John Whitehurst, o médico William Withering que trouxe melhorias para a medicina tradicional, o inventor Richard Lovell Edgeworth, o excêntrico e rico Thomas Day, autor de Sandford and Merton. Deste modo a Natureza deixa de ser lida como um puro mecanismo autónomo independente de um ser superior, uma divindade, um Deus.

Mas neste percurso de transformação da consciência, por vezes, cria-se mesmo uma crise dogmática-anti-dogmática como no caso de Darwin e da sua teoria evolucionista ao estabelecer a ascendência Humana imediata como emanando do macaco e este de um ser mais primitivo, que lhe deu origem, e assim sucessivamente. Leituras científicas que, para um conhecimento comum e mesmo para um conhecimento científico aceite na época, contradiziam objetivamente a doutrina teológica da criação e a essência divina do ser Humano autónomo, que domina sobre a Natureza e sobre os animais, que tem uma ascendência sobre tudo o que é criação Divina.

Assim, o processo de continuidade evolucionista não é interpretado em vastos setores da comunidade intelectual como a descoberta da obra de Deus criada sob este tipo de

[7] Lunar Society of Birmingham (1765-1800), grupo pioneiro constituído por filósofos, médicos, poetas, políticos, médicos, relojoeiros, geólogos, industriais e homens de ricos, ficando conhecidos como pais da revolução industrial. Sendo um grupo informal, organizava-se mensalmente coincidindo com a fase de Lua Cheia, de modo a usufruir da luminosidade nestes encontros secretos. Entre os membros, destacam-se Erasmus Darwin (1731-1802), Matthew Boulton (1728-1809), James Watt (1736-1819), Josiah Wedgwood (1730-1795), Joseph Priestley (1733-1804), Wiliam Small (1734-1775), John Whitehurst (1713-1788), William Withering (1741-1799), Richard Lovell Edgeworth (1744-1817), Thomas Day (1748-1789). (Oxford University Press, 2015).

lei, mas como uma afronta ao caráter divino do Homem pelo facto de o minimizar enquanto criação central no Mundo, no Universo, no Cosmos. Mas, Darwin não tinha em mente uma afronta ao Divino, simplesmente recolhia dados científicos, organizava-os e postulava uma teoria coerente, que decorria desses factos, que se tornavam, assim, científicos.

Inclusivamente, recordando Bronowski[8], até parece seguro afirmar, que o que move o novo espírito é simplesmente um espírio de humildade e de verdade, que permite a ascenção do próprio Homem:

> Revolutions are not made by fate but by men. Sometimes they are solitary men of genius. But the great revolutions in the eighteenth century were made by many lesser men banded together. What drove them was the conviction that every man is master of his own salvation. (Bronowski, 1973, p. 259)

[8] Jacob Bronowski (1908-1974), inglês, matemático, biólogo, historiador, autor de teatro, ficando conhecido pelos documentários no televisão BBC (1973) e pelo livro Ascent of Man.

5. A REVELAÇÃO DA CONSCIÊNCIA COMO FENÓMENO ÉTICO

A liberdade do indivíduo entre os indivíduos é participativa e como ação da consciência não pode ser caótica. Assim podemos falar de uma ética. E a ética começa no modo de ver, de pensar, o novo pensamento, o novo espírito científico. Em si, este modo de desenvolver uma nova ética é um exercício de liberdade para a Liberdade e serve a criatividade humana, a espiritualidade humana.

> We take it for granted now that science has a social responsibility. That idea would not have occurred to Newton or to Galileo. They thought of science as an account of the world as it is, and the only responsibility that they acknowledged was to tell the truth. The idea that science is a social enterprise is modern, and it begins at the Industrial Revolution. We are surprised that we cannot trace a social sense further back, because we nurse the illusion that the Industrial Revolution ended a golden age. (Bronowski, 1973, p. 259)

Ilustração 1 - A Philosopher Gives a Lecturing on the Orrery, Joseph Wright of Derby, 1766 (Derby Museums, 2015)

> Societies like the Lunar Society represent the sense of the makers of the Industrial Revolution (that very English sense) that they had a social responsability. I call it a English sense, though in fact that is not quite fair; the Lunar Society was much influenced by Benjamin Franklin and by other Americans associated with it. What ran through it was a simple faith: the good life is *more* than material decency, but the good life must be *based* on material decency.
>
> It took a hundred years before the ideals of the Lunar Society became reality in Victorian England. When it did come, the reality seemed commonplace, even comic, like a Victorian picture postcard. It is comic to think that cotton underwear and soap could work a transformation in the lives of the poor. Yet these simple things – coal in an iron range, glass in the windows, a choise of food – were a wonderful rise in the standard of life and health. By our standards, the industrial towns were slums, but to the people who had come from a cottage, a house in a terrace was a liberation from hunger, from dirt, and from disease; it offered a new wealth of choise. The bedroom with the text on the Wall seems funny and pathetic to us, but for the working class wife it was the first experience of private decency. Probably the iron bedstead saved more women

> from childbed fever than the doctor's black bag, which was itself a medical innovation. (Bronowski, 1973, p. 279)

É uma consciência ética que se desenvolve diretamente a partir do plano da vida, do imediato que é habitado e de tudo o que torna o ambiente habitável, mais, que o torna confortável, para além de elementos fundamentais como a própria salubridade. É neste sentido, que Bronowski se refere aos objetos, que tornam o espaço efetivamente habitável, onde a arquitetura deixa de ser uma mera abstração. Bronowski refere-se directamente à interioridade do espaço, que sofre uma revolução protagonizada pelos próprios objetos e a partir deles.

É uma consciência espiritual com detalhe ético num exteriorizar da experiência espiritual do indivíduo para o exterior onde se encontra tanto a Natureza como o outro Indivíduo, que, em última instância também participam no mesmo conjunto de fenómenos naturais.

Tanto as qualidades sensoriais como as racionais do Homem são, a seu modo, espirituais. As qualidades sensoriais do indivíduo sentem e são presença no Mundo, elas próprias questionam pelo facto de sentirem. Querem esclarecer esse sentimento.

O livre-arbítrio é uma das formas de conceber e de entender a liberdade no seu papel criativo e construtivo, que assim inventa e supera os quadros racionais, que também caraterizam o espírito humano.

E, o artista tem obrigação de liderar, de educar, no plano da ação, na criação da obra. Nesta criação, está a afirmação do indivíduo de modo equivalente ao que acontece nas ciências naturais, e que o leva, de forma íntima, a descobrir o seu "eu" como indivíduo único e capacitado através da liberdade de expressar a vertente subjetiva individual nas suas obras.

A utilidade da Obra é espiritual e não pretende ter um fim utilitário.

6. CORPO, AÇÃO E TECNOLOGIA: TRANSFORMAR O MUNDO

A contribuição que a ciência e a tecnologia exerceram no desenvolvimento do Mundo permitiu ao indivíduo inquirir de uma forma diferente a Natureza. Daí decorreu uma alteração da conceção, ou consciência, de si mesmo conjugada com uma conceção da Natureza na qual o Homem existe. Daqui deriva uma nova ideia de totalidade diferente, por exemplo, da que surge no Renascimento, na qual o Homem, ao ser a criação Divina por excelência, são os seus princípios sagrados, a sua constituição intrínseca, que determina a essência do Mundo, da Natureza, do Universo, em resumo, do Cosmos.

No geral, está sempre em causa uma nova consciência, que se desenvolve e se expressa através dos novos recursos que são utilizados na criação do próprio conhecimento. Se se concluir que nem tudo é possível ser explicado através das leis científicas, da atividade racional da mente, parece não haver impossibilidade para a atividade da consciência em si mesma. A experiência sensorial também se pode bastar a si mesma no plano da arte, da experiência do Objeto de Arte, pode transformar-se num poema. Ou seja, pode transformar-se em criação “pura”.

O artista, em cada obra, esclarece a essência desta nova consciência, que se apoia simultaneamente na subjetividade e objetividade, no livre-arbítrio e na atividade racional. Em rigor, todas coexistem e pertencem ao indivíduo, que as direciona para a criação da obra, para a Arte, ou para a compreensão da Natureza.

A Natureza desenvolve-se por processos cuja inteligibilidade se faz num processo de aderência da consciência ao fenómeno natural que, em si, reflete a consciência do ser humano projetada na própria Natureza. O indivíduo através da sua atividade cognitiva observa, interpreta e relaciona os processos da Natureza e atribui-lhes um caráter valorativo e, de máxima importância, seleciona-os. A funcionalidade de tais processos acaba por ser invariavelmente a expressão de uma atividade criativa extensa, que vai das suas necessidades de sobrevivência à atividade artística.

Por outro lado, a tecnologia permite prolongar os sentidos humanos, tanto do corpo como da mente. Ela resulta da atividade Homem-Mundo e, no Mundo pós Revolução Industrial tornou-se mais evidente o seu papel. O Homem, possuidor de um complexo e sofisticado sistema que permite viver, pensar, decidir e formar juízos de valor, pode ser considerado uma máquina biológica perfeita, pertencente à Natureza, ao Cosmos.

Assim, a tecnologia como *Mimésis* no seio do Sujeito é, em si, sujeito, invenção do próprio sujeito numa ação que cria meios que estendem a ação do corpo e da consciência.

7. A CRIAÇÃO DA LIBERDADE: ÉTICA, AÇÃO, TECNOLOGIA

Na Arte, o artista tem livre-arbítrio para usar o conhecimento que possui da Natureza de uma forma objetiva ou subjetiva, através das emoções ou da racionalidade na criação da obra ou objeto. Sendo este considerado belo, desde que a mesma obra ou objeto seja belo também para outros indivíduos que o observem. Este julgamento "estético*"* é subjetivo porque, a beleza de uma obra ou objeto resulta da perceção na mente que interage de modo intenso com as sensações criando a sentimento de prazer, sem a obrigatoriedade de regras estabelecidas de reconhecimento do belo no objeto. O belo pode ser considerado por uns e não ter esse conceito de beleza para outros, não se podendo caraterizar a beleza como qualidade Universal dos objetos, mas a forma como a nossa mente compreende o objeto, e concebe um julgamento através das Leis Universais da Natureza.

> «Houve um tempo em que as pessoas costumavam pintar as coisas que podiam ser vistas na Terra, as coisas para onde gostavam de olhar e que gostariam de ter visto. Agora, tornamos aparente a realidade das coisas visíveis e, ao fazê-lo, expressamos a crença de que, em relação ao mundo como um todo, a parte visível é apenas um exemplo isolado e que outras verdades se encontram latentes na maioria das coisas, As coisas aparecem no seu sentido lato e múltiplo, com frequência contradizendo experiências anteriores. O objetivo é revelar a ideia fundamental que se encontra por trás da coincidência.» Paul Klee (Ruhrberg, 2005, p. 112)

Na Sociedade Industrial pós Revolução Industrial, sendo o artista um criador, a imagem criada nas suas obras são criações de Homens Artistas que, à semelhança com o Criador, que criou o Mundo e o Cosmos, no qual os Homens e a Natureza se inserem, e considerando este modo de inquirir, temos uma equivalência de papéis. O artista ao pintar o que vê, pode não ser o mesmo que imitar a realidade observada, então pintar torna-se algo mais complexo, pois tem inserida a consciência de quem pinta o que vê, com o peso próprio e de consciência maior, visto possuir a consciência do artista.

A liberdade de expressão artística reflete a crise social e política da época, e numa procura dessa liberdade artística e aproveitando os dramas vividos na época, os artistas transportam para a tela um discurso de espaço e tempo, numa consciência do significado do Homem perante a grandiosidade da Natureza. Natureza que é beleza e tragédia.

8. EXPRESSÃO DA LIBERDADE NA ARTE E NA CIÊNCIA

A subjetividade surge no mundo interior do ser Humano, na forma de emoções, sentimentos e pensamentos, por seu lado a objetividade surge no plano racional do indivíduo. O indivíduo só conhecendo a Natureza pode optar por pensar ou agir subjetivamente ou objetivamente não podendo com efeito dissociar uma da outra no próprio indivíduo. O ser humano apenas consegue ser racional tendo conhecimento da Natureza como um todo em que está inserido e consciente desse conhecimento pode agir subjetivamente através da liberdade de pensar ou de agir.

Mas a liberdade não existe só no universo da arte e do artista, da Obra. A liberdade desenvolveu-se, num sentido Moderno, no sentido geral de direitos, de liberdade de pensamento, que invade a arte e a ciência, que, igualmente, é construída em ambos os universos. Mas também é um desígnio do indivíduo-sociedade, que cria uma Nação livre, um Estado livre. Assim, a liberdade do artista também será "comprometida" com outros universos onde o artista vive, onde a Obra se constitui, num acontecimento espácio-temporal.

> A arte é justamente a realidade que se cria a partir do encontro do homem com o mundo, demonstra a absoluta necessidade da arte em qualquer contexto social, antigo ou moderno, contemporâneo ou exótico. Uma civilização sem arte estaria destituída da consciência da continuidade entre o objecto e sujeito, da unidade fundamental do real (Argan, 2006, p. 232)

Na obra Jangada de Medusa de Géricault[9], o artista faz convergir a sua capacidade de gerir a subjetividade e a objetividade. Os náufragos, na sua natureza humana estão à mercê das forças da Natureza. O céu e o mar tempestuoso, as figuras numa jangada expostas à intempérie e à própria sorte, o cenário é de angústia, medo, desespero. Sob esse ponto de vista, a liberdade dos sobreviventes é restrita ao drama, à tragédia do naufrágio, que os limita e condiciona. Neste campo, pode-se dizer, que o livre-arbítrio revela o seu instinto mais básico e cruel, o de sobrevivência, recorrendo ao canibalismo como a última esperança de vida dos que resistem e acreditam (instinto de fé).

[9] Jean-Louis André Théodore Géricault (1791-1824), francês, pintor.

Ilustração 2 - Jangada da Medusa de Théodore Géricault 1818-9, Louvre, Paris (Argan, 2006, p. 54)

> O Realismo, para Géricault, é justamente a derrota do ideal, a inutilidade e a negatividade da história, a hostilidade entre homem e natureza, a ameaça da morte nas ações da vida. Recusar a ordem que no fluxo turvo da paixão (a energia) isola e distingue os sentimentos (as forças), guiando-os para um agir lucidamente decidido (a história); captar no mesmo rosto, no mesmo corpo, na mesma situação os elementos contrastantes da grandeza e da decadência, da nobreza e da depravação, do belo e do feio, isto é, captar a vida em sua contraditoriedade e precariedade: eis o primeiro pressuposto de um *realismo* que de forma alguma é imitação da natureza, mas recusa *moral* da concepção clássico-cristã da arte como catarse. (Argan, 2006, p. 53)

O artista na sua escolha do tema, recorre à investigação da notícia, projeta na tela o discurso de um drama que se revela cruel pela impotência dos intervenientes que, de 150 náufragos, sobrevivem apenas 15, numa sobrevivência, em que os fins justificam os meios, reflete uma nova objetividade sobre a História e sobre a leitura da História criando com um novo agir determinado e lúcido, uma mudança possível do curso da História num objetivo futuro de mudança do Mundo.

O processo de construção da liberdade artística parte simultaneamente de uma evolução tecnológica que permite uma nova aproximação à tela e uma reflexão sobre a grandiosidade dramática de uma época. Numa última instância, na tragédia, a liberdade acaba, morre com o corpo.

9. LIBERDADE: TRAGÉDIA AOS OLHOS DO ARTISTA

O artista ao escolher um tema, escolhe de que forma o irá abordar, ao refletir um acontecimento histórico, precisa de informação e só investigando consegue conhecer a história ou o acontecimento histórico, possibilitando a escolha de estratégia a utilizar na abordagem do tema, reflete-se assim numa nova objetividade, da abordagem à leitura da história pelo sujeito.

> Para Delacroix, líder reconhecido da "escola romântica", a história não é exemplo ou guia do agir humano, é um drama que começou com a humanidade e que dura até o presente. A história da época é de luta política pela liberdade. […]
>
> Para Delacroix, e em geral para os românticos (não apenas os franceses), liberdade é a independência nacional; […] quadro realista, que culmina em uma exortação retórica (como, tantas vezes, na prosa de Victor Hugo). Até a figura alegórica é um misto de realismo e retórica: uma figura "ideal" que, para a ocasião, vestiu os trapos do povo e, em vez da espada simbólica, empunha um fuzil de ordenança. (Argan, 2006, p. 55-56)

Ilustração 3 - A Liberdade guia o povo, Eugène Delacroix, 1830, Louvre, Paris ([Adaptado a partir de:] Argan, 2006, p. 55)

Nesta obra Delacroix[10], sente a necessidade de corrigir o esquema compositivo de Géricault na sua obra Jangada da Medusa, conservando a estrutura e invertendo o discurso explicitamente Moderno. A obra A liberdade guia o povo, relata um episódio histórico em que a ação inflamada dos rebeldes revela, a liberdade das classes socias contra a política instaurada. Numa época pós Revolução Francesa, de revoltas sociais em que todos os indivíduos independentemente da idade podem expressar a sua Liberdade. O artista usa a mulher para representar a Liberdade, despojada de pertences, desnudada, descalça e provocadora, (mais tarde esta obra serve de inspiração para a Estátua da Liberdade nos hoje - *United States of América*). O

[10] Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863), francês, pintor.

amontoado de figuras que servem de “tapete” aos que passam, derrubando qualquer barreira que surja em prol de algo maior, a Liberdade. Para atingir essa liberdade social estão dispostos a sacrificar a sua liberdade individual com a Morte, lutando pela Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

Quando a liberdade do indivíduo deixa de estar condicionada apenas ao seu livre-arbítrio e sim aos condicionalismos externos, a liberdade individual perde-se dando lugar a uma nova liberdade de cariz social, em que a decisão consciente do indivíduo vai condicioná-lo a duas vertentes, a objetiva em que o indivíduo irá ser o gerador de mudança a nível social, dando o exemplo para ser seguido mudando o curso da História e, a subjetiva, ao gerar o ato heroico de sacrifício por algo maior, associado aos mártires na crença de salvação, em que o sacrifício, permitirá a sua salvação e a dos demais, ambas o condicionam, à morte.

A revolta da Humanidade contra a tirania e a opressão numa consciência racional revela que o indivíduo age na demonstração do seu livre-arbítrio, independentemente se atinge ou não o objetivo de origem.

Ilustração 4 - Os fuzilamentos de 3 de Maio de 1808, Francisco de Goya, 1814, Museu do Prado, Madrid ([Adaptado a partir de:] Argan, 2006, p. 42)

Goya[11] revela com a obra Os Fuzilamentos de 3 de Maio de 1808, o testemunho vivo da crueldade dos homens para com o seu semelhante, em que a revolta popular de patriotismo, Madrilenos defendendo ideais políticos e religiosos, resulta em fuzilamento pela resistência Francesa. O drama relatado através desta pintura remete a um acontecimento histórico conturbado com atos destrutivos e desumanos. A imagem principal simboliza Jesus Cristo como mártir, os soldados, impondo o fim à

[11] Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), espanhol, pintor e gravurista.

liberdade demonstrada condenando-os a uma morte por fuzilamento, numa atitude de frustrar qualquer esperança de liberdade. O artista no discurso pictórico separou a cena em três grupos, no primeiro encontram-se os mortos e os condenados que aguardam a sua vez apavorados pela visão sangrenta que os espera, o segundo, destaca-se um grupo de soldados alinhados na ação de matar e por último, em destaque na cena pictórica, até pela blusa branca, cor que simboliza pureza e inocência, temos a figura do mártir, que em sinal de abnegação à sua condição, se rende à tirania do seu semelhante.

O artista afirma-se através da arte manifestando a sua visão, o seu próprio juízo, que se torna numa tomada de consciência ética, que vive a partir da sua arte e, assim é susceptível de inundar uma consciência coletiva, uma consciência mais vasta. Liberdade artística e liberdade enquanto possuidora ou motor de uma ética entrecruzam-se, revelam-se e enfatizam-se mutuamente. A arte adquire razão, certeza, aos olhos do seu criador, a liberdade é a manifestação que liga o processo.

10. A TRAGÉDIA E A REVELAÇÃO INTERIOR

A espiritualidade do indivíduo faz parte de uma exploração individual de interesse global, permitindo aprofundar o mais íntimo de cada ser, transmitindo realidades internas, e aprisionando, angústias e medos no plano pictórico. A capacidade de exprimir essa realidade interior desenvolve-se anteriormente a Delacroix, na época onde o artista explora o pitoresco e o sublime onde William Blake[12] e Heinrich Füssli[13] investigam a espiritualidade humana, desse interior desconhecido.

A Natureza mostra a sua majestosa força e magnitude face à pequenez do Homem, fornece ao Homem não apenas uma fonte de emoções, como também o induz ao pensar nos fenómenos naturais, nas intempéries, no comportamento das forças magnânimas da Natureza, que desde a tranquilidade à incontrolável e rebelde força avassaladora, que destrói sem qualquer controle humano. Mas isto é um facto:

> O mundo não é um espectáculo a ser admirado, e sim uma experiência a ser vivida, e a pintura é um modo de vivê-la […] (Argan, 2006, p. 59)

E se esta é uma referência da atitude da poética do pitoresco, existe uma aspiração a compreender, o mundo que, por outro lado, o sublime procura. A auto-afirmação do sujeito racional pressupõe um domínio sobre a Natureza num processo evolutivo, implicando que a razão humana possa ter de se sujeitar aos seus próprios impulsos. E neste conflito é a própria espiritualidade humana que tem de se revelar valorizando-se ou, se isso não suceder, simplesmente tende a enfraquecer.

Newton visto por Blake estabelece essa ponte entre o racional e o espiritual. Pretende abarcar a espiritualidade humana, que se manifesta no próprio conhecimento, mesmo quando este tem uma aparência racional restrita.

[12] William Blake (1757-1827), inglês, poeta, tipógrafo e pintor.
[13] Johann Heinrich Füssli (1741-1825), suiço, pintor.

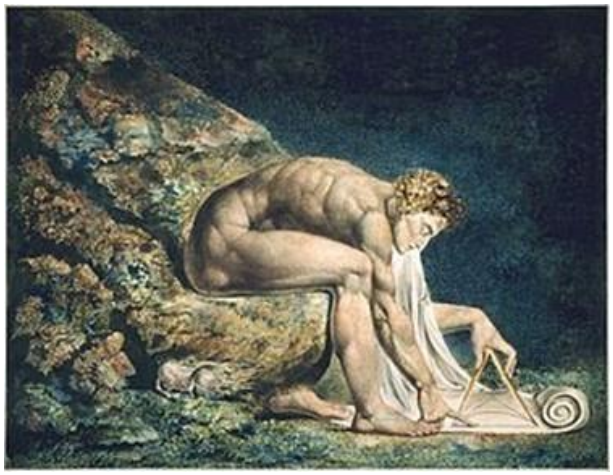


Ilustração 5 – Newton, William Blake, 1795, Tate Gallery, Londres ([Adaptado a partir de:] Argan, 2006, p. 35)

O intelecto de uma forma racional compara e distingue as coisas, cria relações numéricas, mede e calcula. O conhecimento alcançado deste modo sobre as coisas exteriores ao indivíduo permanece no entanto relativo, e incompleto, já que entre as inúmeras coisas do mundo, pode-se encontrar sempre mais relações, sendo impossível atingir um conhecimento absoluto. Paralelamente, a parte espiritual de cada indivíduo, possui virtudes com essências próprias não comparáveis entre si, qualidades individuais "sensações" que permitem ao indivíduo ter consciência das coisas de forma única.

No entanto, O Ancião dos Dias já é a investigação da espiritualidade humana num campo superior, algures um demiurgo que carece de ser compreendido, mas ele mesmo, terá uma intensa espiritualidade, é a dimensão de um Deus.

Ilustração 6 – O Ancião dos Dias, William Blake, 1794, British Museum, Londres (Gombrich, 2006, p. 491)

Mas, a acessibilidade à razão e à espiritualidade tem de ser resolvida pelo sujeito e no plano do sujeito. Há que conhecer a sua realidade interior, o seu verdadeiro mundo, no sentido, que é privado, só ele o poderá conhecer. É esta investigação que leva Füssli a manifestações como no caso do Pesadelo.

Ilustração 7 - O Pesadelo, Heinrich Füssli, 1781, Institut of Arts, Detroit ([Adaptado a partir de:] Argan, 2006, p. 36)

O Sublime permite uma interpretação mais livre, de mensagens Divinas onde o Mitológico convive com o Religioso, onde as forças sobrenaturais se sobrepõem ao Homem. O Homem como artista convive com os seus pensamentos mais íntimos, angustiado, isolado, entre visões e pesadelos.

> FÜSSLI vê na arte uma atividade inteiramente espiritual, antinaturalista: todavia, o "sublime", para ele, está na profundidade e não na altura, no sonho e no pesadelo,

> mais do que nas visões transcendentais. O mundo clássico, que considera morto, pode ser evocado apenas como um fantasma, em aguda oposição (mas também unido por elos secretos) ao presente, e mesmo às modas do dia. Rejeita o espírito científico em nome do erotismo, que se exprime antes na fantasia do que na realidade. Tanto Füssli como Blake reconhecem que a ciência é o eixo da nova cultura e contestam-na porque querem que o artista seja um ser excepcional, em contato com tudo o que a ciência, nos limites da sua racionalidade, não chega a compreender. (Argan, 2006, p. 36)

> A poética iluminista do ‘’pitoresco’’ vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural, e a poética romântica do ‘’sublime’’, o indivíduo que paga com a angústia e o pavor da solidão a soberba do seu próprio isolamento; mas ambas as poéticas se completam, e na sua contradição dialética refletem o grande problema da época, a dificuldade da relação entre indivíduo e coletividade. (Argan, 2006, p. 20)

A Natureza deixa de ser a ordem revelada e imutável da Criação, passa a ser o ambiente da existência humana, deixa de ser o modelo Universal e passa a ser o estímulo individual de cada um, deixa de ser a fonte de todo o saber, passa a ser o objeto da pesquisa cognitiva.

Assim, a criatividade sobre a interpretação da Natureza – sobre a sua compreensão intima – desenvolve-se de modo complementar, paralelo, que, em última instância revelam ao indivíduo, a sua capacidade de conhecer e de criar. E o indivíduo investe, inclusivamente em si mesmo.

> Tem-se a convicção crescente de que a fantasia, por mais desenfreada que seja, não inventa, mas revela: revela os processos e os fenômenos da existência biológica e psíquica que escapam ao controle da razão, embora ainda assim constituam processos e fenômenos da existência. O mundo ilimitado do inconsciente – para o qual Freud elabora um método rigoroso de análise – não é inacessível, e revela sua realidade justamente no sonho, antes considerado como pura irrealidade. (Argan, 2006,p. 139)

O homem investiga-se a si mesmo, mas não se limita quanto à sua realidade existencial. Ele acaba por se tornar a origem de tudo, onde a Arte e Ciência surgem como lugares do Homem e aí, ele, revela-se!

11. A LIBERTAÇÃO DA INTERIORIDADE DO INDIVÍDUO

> Bahr reinvindicava a urgência da libertação da interioridade do indivíduo, o «abrir a boca ao homem» para deixar sair o seu espírito, exprimindo desta maneira todos os motivos de angústia, de medo e insatisfação que o agitam interiormente. (Marrucchi, 2006, p. 28)

O progressivo conhecimento da interioridade do indivíduo vai provocar uma reação, a libertação do indivíduo cuja interioridade não é obstáculo para a criação artística, pelo contrário, é exatamente essa interioridade que tem de ser revelada, como gesto primeiro que legitima a própria liberdade individual, é uma espiritualidade no seu sentido autêntico. Assim, todas as suas criações terão também esse potencial, o de serem autênticas num sentido espiritual materializado plasmado na matéria.

Rodin[14] e os expressionistas revelam a intensidade duma nova arte que intensifica o sentido psicológico e espiritual do objeto e a materialidade tátil desse mesmo objeto como uma manifestação indissolúvel que o artista gere.

A Tempestade de Oscar Kokoschka[15] afirma-se na procura do subjetivo, que leva já à estrutura de "forma-cor", que afirma simultaneamente um quadro racional e emotivo. Assim, há uma certa noção dum "construir", de uma "estrutura" que não é exclusiva da afirmação do Construtivismo. É este tipo de fenómeno, que vem de trás, que se estabelece criando pontes entre o racional e o emotivo, que cria base para a arte e para a arquitetura modernas originando mais tarde fenómenos como o da Obra de Gehry.

[14] François-Auguste-René Rodin (1840-1917), francês, escultor, considerado o progenitor da escultura Moderna.
[15] Oskar Kokoschka (1886-1980), austríaco, pintor Expressionista.

Ilustração 8 - A Noiva do vento, Oskar Kokoschka, 1914 (Ruhrberg, 2005, p. 62**)**

> Assim, a pintura de Kokoschka se liga, por um lado, à dissolução formal do Rococó austríaco e, por outro, ao Impressionismo; com a ressalva de que já não há distinção entre sujeito e objeto, o mundo que se vê é o mundo em que se está, move-se à nossa volta, movemo-nos com ele. Já não existe o problema da forma ou da imagem: o primeiro problema a ser colocado por Kokoschka é o *signo*, como transcrição imediata de um estado sensorial ou afetivo. (Argan, 2006, p. 242)

Assim, as palavras de Argan[16] também podem ser interpretadas como a tempestade perfeita onde surge a dissolução perfeita do racional e do emotivo por uma perfeita síntese, que cria bases para uma posterior acessibilidade multipla a quadros racionais ou emotivos podendo constituir jogos criativos.

Auguste Rodin é outro artista que se envolve nesta exploração. O Pensador reflete a natureza do indivíduo como ser pensante, em que, ao entrar no mundo intelectual absorvido pelo pensamento, abstrai-se do mundo físico e de tudo o que o rodeia. Deste modo temos uma imagem de natureza subjetiva, o pensamento, a criação, o mundo psicológico. Existe uma dualidade nesta obra, o raciocínio inerente do pensamento racional e deste modo objetivo e, os sentimentos também associados de igual modo ao pensamento mas, intrinsecamente ligados à essência do ser, ao seu mundo subjetivo ao espírito, à alma.

[16] Giulio Carlo Argan (1909-1992), italiano, historiador e teórico da arte, destacam-se os seus livros Arte Moderna, Clássico e Anticlássico e História da Arte como História da Cidade.

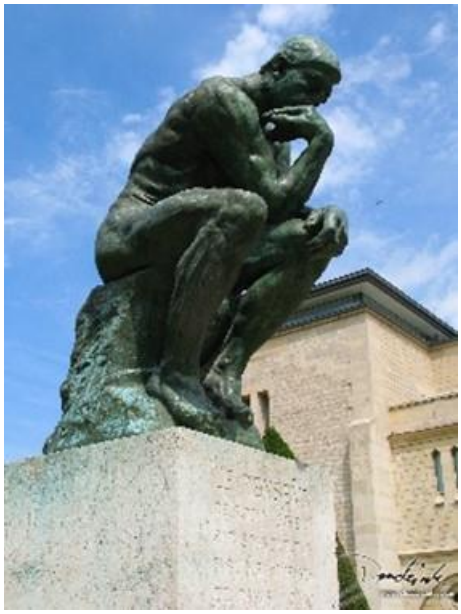


Ilustração 9 - O pensador, Auguste Rodin, 1902, Museu Rodin, Paris, (reuters, 2015)

Numa época conturbada, também Paul Gauguin revela, que o indivíduo está longe de atingir a Liberdade plena.

> Gauguin escreveu: «Os impressionistas, é verdade, estudavam a cor puramente como valor decorativo, mas não eram ainda livres, permanecendo agrilhoados à verosimilhança com a natureza […]. Investigavam o olho em vez de investigarem a misteriosa profundidade da alma». (Marrucchi, 2006, p. 169)

A obra O Grito de Munch[17] consegue transferir para o cenário pictórico, o indivíduo como parte da sociedade mas distante, podendo ser esmagado pela multidão de desconhecidos, o indivíduo como homem moderno, desconfortável perante as multidões. Deste modo o artista investiga o seu "eu" que o perturba no inconsciente, e deste modo transfere a sua visão pessimista do mundo, um indivíduo só e melancólico, perante a luxúria, o pecado, o sagrado, o profano, o amor, a morte, podendo os temas cruzar-se na tela.

O artista na sua procura interior, consciente do mundo exterior, explora o seu mundo interior, desce ao inconsciente, às memórias escondidas na alma aperfeiçoando e majorando a perceção que reteve na mente alojada na alma. Munch tinha por método repetir o mesmo tema cinco vezes, de dez em dez anos.

> A razão deste procedimento é explicada pelo próprio Munch: «Se retomo um tema mais do que uma vez é para descer ao meu interior profundo. [...] Cada versão representa

[17] Edvard Munch (1863-1944), norueguês, pintor, um dos precursores do Expressionismo alemão.

> um contributo para o reforço sentido da minha primeira impressão» (Marrucchi, 2006, p. 333)
>
> «Não pinto o que vejo, mas o que vi» Edvard Munch (Marrucchi, 2006, p. 333)
>
> O artista conduz uma análise do sofrimento psíquico que faz escola, pintando o indivíduo com as suas neuroses, as suas angústias, a sua substancial insatisfação com a vida burguesa, numa pintura sumária, redigida com pinceladas líquidas ou com ondas que parecem ampliar a ressonância emotiva da cada obra. (Marrucchi, 2006, p. 35)

Ilustração 10 - O Grito, Edvard Munch, 1893, Nasjonalgalleriet, Oslo ([Adaptado a partir de:] Ruhrberg, 2005, p. 35)

Munch nesta obra reflete a crise de uma consciência Moderna e a sua própria crise pessoal, concedendo-lhe maior intensidade pelo estado de espírito pessimista de uma época de transição, entre o Impressionismo e o Expressionismo, essencialmente simbolista, revela crises existenciais, que se transferem para o plano pictórico através de interioridades, refletindo o medo e angústia. Justificando-se a escolha de cores vivas, a articulação do gesto que permite integrar o horizonte com a imagem em primeiro plano numa fusão indefinida de caos interior e exterior.

Deste modo a pintura chega a um nível de liberdade do artista em que, despretensiosa e de espírito aberto atinge uma libertação de emoções e estímulos, aborda os temas, livre de contaminação de uma burguesia corrompida.

A I Guerra Mundial proporcionou-se como veículo de crescimento humano, que "catapulta" a perceção de consciência individual para uma consciência coletiva. O artista é livre na escolha e abordagem dos temas, revela a consciência de si mesmo como indivíduo num todo, a Humanidade. Os temas de acontecimentos históricos

transformam-se num meio de esclarecimento e consciencialização coletiva, que nasce de uma subjetividade no seio do sujeito e se transforma com objetividade na abordagem meticulosa de interesse social, no plano da arte e do objeto.

> «A capacidade criativa de um artista só se manifesta se ele conseguir transformar os fenómenos naturais em uma «outra realidade». Esta parte do processo criativo pode ser considerada um elemento independente e, se for consciente e desenvolvida, aponta para a possibilidade de se criar uma pintura. Pode então encantar ou comover o observador sem perturbar a cor orgânica dos fenómenos naturais.» Frantisek Kupka (Ruhrberg, 2005, p. 82)

Num ambiente pós I Guerra Mundial, os temas escolhidos vêm validar o processo de deformação, que define um novo estado psicológico do artista inserido numa sociedade em constante crescimento. Por um lado o sentimento de inquietação, solidão, com tendência a evoluir, devido aos ritmos de vida, da inquietação de uma sociedade pós-guerra, por outro lado a vida boémia, o prazer, a libertação, o despertar para o nu erótico.

Os percursores das Vanguardas pretendem uma nova expressão artística, defendendo que a pintura deveria ser um reflexo do mundo interior do artista e não do que o rodeia exterior a si mesmo.

> «Não, a pintura não foi inventada para decorar casas. É um instrumento de guerra para atacarmos e para nos defendermos do inimigo.» Pablo Picasso (Ruhrberg, 2005, p. 216)

Ilustração 11 - Guernica, Pablo Picasso, 1937, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid ([Adaptado a partir de:] Ruhrberg, 2005, p. 216-217)

Pablo Picasso[18] no quadro Guernica, não descreve o acontecimento histórico que o sustenta, revela contudo uma metáfora intemporal, associada ao massacre que ficou

[18] Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), espanhol, pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo, considerado um dos melhores e mais influentes artistas do século XX, conhecido por ser um dos fundadores do Cubismo.

para a história aquando do bombardeamento desferido pelos Alemães a uma pequena Aldeia Basca que culminou na destruição da aldeia, originando muitos mortos. Picasso almeja algo mais que um relato, ele reporta para a sua pintura as consequências desse acontecimento, as cores usadas são sóbrias, derivam do branco e preto, a ação de maior tragédia e dor é destacada ao centro em forma triangular, a existência de símbolos nacionais como o touro. Mais tarde veio a ser considerado um manifesto contra a guerra, contrariamente às suas próprias palavras inflamadas de revolta.

O indivíduo como artista tem a consciência da envolvente seja a nível da Natureza seja a nível social, numa evolução necessária ao crescimento pessoal, refazendo consciências e aprendizagens.

Num ambiente de agitação e receio, após duas guerras que deixaram muitas cicatrizes, a arte é o reflexo espiritual dos artistas que transpõem a realidade social, os sentimentos e medos interiores do indivíduo.

As obras de Giacometti[19] traduzem o desespero e angústia humana de quem já sentiu o desespero existencial, numa cruzada com a nova realidade da vida moderna na tentativa de fuga à solidão e morte.

> «Sim, faço pinturas e esculturas e sempre as fiz desde que comecei a desenhar ou pintar, para denunciar a realidade, defender-me, tornar-me mais forte… para ter uma base de apoio, para me poder movimentar em qualquer campo e em qualquer direcção, para me proteger da fome, do frio e da morte, para ser livre.» Alberto Giacometti (Schneckenburger. Fricke. Honnef, 2005, p. 487)

[19] Alberto Giacometti (1901-1973), suíço, pintor e escultor do Expressionismo.

Ilustração 12 - Walking man (I), Alberto Giacometti, 1960 ([Adaptado a partir de:] Montaner, 2002, p. 111)

As suas obras carregadas de simbolismo, contrastando a textura com o alongamento das figuras tornando-as quase antinaturais e de uma fragilidade gritante, de estatura idêntica ao Homem, por conseguinte, levando à reflexão.

Em si, o homem solitário de Giacometti é uma pura construção espacio-temporal edificada na matéria, matéria viva, que é tátil, que o homem leva consigo através do espaço e do tempo, que nos tranporta para as potencialidades do material em si, do mesmo modo que nos tranporta para a própria solidão da existencia. A matéria e a espiritualidade constroem-se mutuamente.

Surge com o Século XX a necessidade de uma arte subjetiva, obedecendo às leis da emotividade, abdicando das normas compositivas da tradição como a perspetiva, o volume, a espacialidade coerente, ligadas à racionalidade ou mesmo à *mimésis*, conduzindo o artista a um olhar introspetivo.

Mais tarde com o desenvolvimento da Arte no Século XX, período marcado pelas duas Grandes Guerras e fenómenos coletivos extensos, poder-se-á compreender a postura dos artistas, em não rejeitar o passado tradicional por ser feio ou estar ultrapassado ou mesmo por não o saberem reproduzir, e sim, por opção, conscientes que os tempos modernos requerem novas formas, que possam revelar uma nova manifestação da arquitetura. Expressando uma consciência individual ou uma consciência coletiva, impõe-se ao artista uma manifestação no plano espiritual e da ação, que ele não hesita em manifestar.

12. CONSTRUIR LIVREMENTE NO ESPAÇO E NO TEMPO: AS QUATRO DIMENSÕES E A LIBERTAÇÃO DO EUCLIDIANO

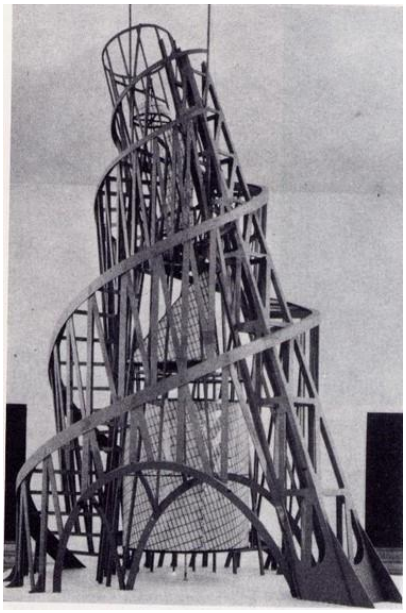


Ilustração 13 - Modelo para o Monumento à Terceira Internacional, Wladimir Tatlin, 1919-20 (Argan, 2006, p. 285)

> O ponto de partida da nova arquitetura é o projecto de Tatlin para o *Monumento à Terceira Internacional* (1919). Contém todas as premissas do Construtivismo. Indistinção das artes: é arquitetura, estrutura provisória, escultura construtivista em escala gigantesca; funcionalidade técnica e sistema de comunicação; expressividade simbólica do dinamismo ascendente da espiral inclinada (como uma torre Eiffel vista por Delaunay). (Argan, 2006, p. 285)

Neste projeto para o Monumento à Terceira Internacional, de cariz simbólico, construtivista e arrojado, percebe-se a existência de uma simbiose entre a arquitetura e a escultura, de elevada ambição individual do artista, numa procura exploratória da forma. Três enormes sólidos geométricos que se entre-cruzam e se mostram independentes e geradores individuais de movimento e dinamismo em sentidos opostos, relacionando-se ao Cosmos (em movimentos opostos de rotação individual, ano-mês-dia). O projeto se fosse construído, atingiria os limites da exequibilidade técnica ou financeira do seu tempo, em que o artista pretende mais do que uma satisfação pessoal, pretende a obra como um todo, de satisfação coletiva.

O crescimento acelerado que teve origem na Revolução Industrial originou por consequência um desenvolvimento das cidades e das tecnologias, quando aplicado no campo artístico assiste-se a uma nova abordagem a nível da pintura, fotografia, escultura e arquitetura. Sob o ponto de vista, da materialidade das formas escultóricas existe uma essência, de um espaço e de um tempo relativistas. Formas que,

diretamente sugerem "espaço-tempo", distorção ou dinamismo do "espaço" e do "tempo", no qual, essas formas e os próprios indivíduos existem. O Monumento de Tatlin[20] surge à escala da nova cidade e da nova tecnologia, que encontra no urbano o momento para se afirmar, na sua grandiosidade.

A Era da Máquina propõe, o movimento, a engrenagem, a conjugação de peças e componentes, construções evolutivas. A Era da Física revela-se no domínio do espaço, do tempo e do movimento. Ambas se preocupam com o movimento, algo que o ser humano gostaria de dominar.

É neste aspeto artístico, que nos interessa refletir, sobre "os quadrados" de Malevich, sobre as "engrenagens" de Moholy-Nagy[21], sobre as "estruturas" de Calder, sobre as suas propriedades dinâmicas ou estáticas, sobre o que são, sob o ponto de vista de um construir.

Ilustração 14 - Um Universo, Alexander Calder, 1934, The Museaum of Modern Art, Nova Iorque ([Adaptado a partir de:] Gombrich, 2006 p. 584)

Alexander Calder[22], escultor formado em engenharia, sensível à natureza e ao movimento, impressionado pela arte de Mondrian[23], ansiava uma arte que pudesse refletir as leis matemáticas do Universo, uma arte ambiciosa que não poderia ser

[20] Vladimir Evgrafovič Tatlin (1885-1953), russo, pintor, escultor e arquiteto, teórico do construtivismo e incentivador do movimento Construtivista.
[21] László Moholy-Nagy (1895-1946), húngaro, *designer*, fotógrafo, pintor, professor de *design*, conhecido por ter lecionado na escola Bauhaus, defende a integração da tecnologia e indústria no *design* e nas artes.
[22] Alexander Calder (1898-1976), americano, pintor, escultor, ficando conhecido pelos seus **móbiles**.
[23] Pieter Cornelis Mondrian (1872-1944), holandês, pintor, cria o movimento artístico neoplasticismo.

rígida ou estática. Assim como o Universo, no seu constante movimento, também as formas e cores oscilam no espaço, em movimento e em equilíbrio. Sugerindo o inacabado, que não é mais que, um segmento do Universo que representa.

Contudo, isto não significa que não nos debrucemos já sobre o espaço e o tempo, que foi objeto de pesquisa dos futuristas, que já tinha sido objeto de pesquisa do Cubismo. O que verdadeiramente interessa, neste momento, é ficarmo-nos na materialidade do espaço-tempo em si mesmo, como se releva, como se pode representar e como se torna representação na materialidade escultórica, que comungará um sentido geral do espaço e do tempo, mas que lhe dá especificidade e que o materializa num cariz puramente artístico – que não é necessariamente como ele se releva num sentido geral ou não haveria lugar à obra de arte.

Deste modo, assim como o Universo está em constante movimento, também a criação de formas suspensas em perfeito equilíbrio de diversos materiais e cores, possuem ‘’vida própria‘’, existindo a possibilidade de conviverem diretamente com os elementos da Natureza, circulando e baloiçando no espaço, mostrando o dinamismo efetivo da forma.

A necessidade de perceber como o espaço-tempo interage com o indivíduo e a sua envolvente incentivou alguns artistas a investigarem novos materiais e experimentar novas situações que simulem de alguma forma o espaço-tempo. A influência do Construtivismo Russo foi fundamental para a Bauhaus[24] e por sua vez para Moholy que lecionou nesta escola, valorizando a educação nas artes plásticas. Neste sentido László Moholy-Nagy, pretende modular a luz e o espaço, de modo a que, a forma ganhe novos contornos, através do movimento de jogos de luz e de espelhos.

[24] Bauhaus escola fundada em 1919 na Alemanha, com as disciplinas de *design*, artes plásticas e arquitetura de vanguarda, tendo como fundador Walter Gropius, conhecida como a primeira escola de *design* do mundo.

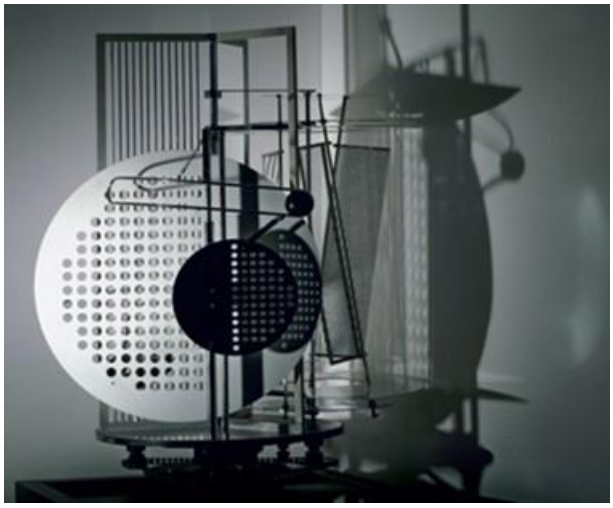


Ilustração 15 - Moduladora de luz e de espaço, László Moholy-Nagy, 1923-30 (Costa, 2015)

Com este instrumento, Moholy propõe uma nova forma de "ver", aumentando as capacidades sensoriais do indivíduo e ampliando a sua limitada visão. Neste contexto a obra interage com o indivíduo através do movimento, estabelece uma interligação, deixando o seu cariz estático fundir-se com o indivíduo passando a existir uma atitude dinâmica dos dois, assim como o indivíduo se desloca para conseguir observar a obra, a mesma, também ela em movimento adquire dinamismo na fusão da perceção.

Esta atitude artística faz-nos lembrar a *Promenade Architectural*, em que o objeto entra em sintonia com o indivíduo, desperta a curiosidade num percurso de exploração na descoberta do dinamismo do objeto.

Importa salientar que o espaço e o tempo não existem fora da percepção do indivíduo, fazem parte dele, por sua vez os objetos, também eles possuidores de matéria, também eles possuem espaço e tempo, conclui-se que o tempo é uma forma de sentir e viver essa experiência de observação do objeto. De salientar que apenas podemos ser conscientes do objeto se tivermos consciência do seu espaço e da relação que possui com outros objetos no tempo. Deste modo o espaço e tempo é intrinseco em nós sendo os objetos construções espacio-temporais. E pode-se dizer que Moholy nos propõe um objeto no qual queremos entrar para descobrir a sua vida interna.

O espaço e o tempo ocupados poderão ser identificados não só em torno do objeto mas, dentro e através deste. A espacialidade da obra existe e a obra é por si só real através do tempo.

> Como diz Giulio Carlo Argan, os materiais de Moholy-Nagy tornaram-se a «nova matéria-prima de uma construção formal», composta por formas triangulares, cúbicas, circulares e varetas. (Ruhrberg, 2005, p. 179)
>
> Muitos artistas de vanguarda posteriores foram herdeiros de Moholy-Nagy, muitos espectáculos de luzes, muitos objectos rotativos, cinéticos, dependentes dos efeitos da sombra e da luz e muitas imagens feitas de vidro foram uma variante ou a continuação do que começou na *Bauhaus*. (Ruhrberg, 2005, p. 178)
>
> Esta combinação de experimentação espontânea com os materiais de um novo século, de sofisticação técnica e artística com um método intelectual, virtual, descreve bastante bem o tipo de trabalho que se fazia na *Bauhaus* – cujos extremos se encontravam marcados, por um lado, por uma tendência para o folcrórico e para a simplicidade e, por outro, por um compromisso com a máquina e com a perfeição tecnológica. (Ruhrberg, 2005, p. 179)

Estas experiências vieram refletir-se tanto na arte como na arquitetura construtivista onde incutem a sua inspiração. Cada artista desenvolve mecanismos na procura de encontrar o seu próprio universo formal, explorando a ilusão ótica, levando o observador a questionar a aparência do que observa, revelendo o mistério que habita no mundo que observamos, explora os objetos fora de escala e a sua contextualização. A questão da relatividade na arte veio assim transferir para o plano artístico a forma de perceção, o dimensionamento e interpretação de espaço-tempo que se encontra em constante transformação.

De certo modo, é uma estratégia que se afirmou fortemente e que nos permite compreender aspetos relacionados com as formas que Gehry desenvolve, o modo como se propagam no espaço e no tempo, que ambicionando um movimento contínuo, as que a própria matéria sustém. E, pode-se dizer que as esculturas de Pesver[25] já adivinham as formas que Gehry virá a desenvolver.

[25] Nikolaus Pevsner (1902-1983), alemão, desenvolve o seu trabalho na área da história da arte da arquitetura e do *design*.

Ilustração 16 - Construção, Antoine Pevsner, 1938 (Schneckenburger. Fricke. Honnef, 2005, p. 451)

A libertação do espaço e do tempo euclideanos foi, no século XX, protagonizada pelo Cubismo e proporcionou uma nova aproximação à arquitetura e à escultura como nos exemplos anteriormente apontados. O Movimento do Cubismo surge, pelo conhecimento do seu passado histórico, simultaneamente com o contacto com diferentes culturas, e novas formas de arte, esta influência iria proporcionar a inevitável abordagem do artista ao objeto, à representação da arte e ao próprio indivíduo.

Ilustração 17 - Les Demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso, 1907, The Museum of Modern Art, Nova Iorque ([Adaptado a partir de:] Ruhrberg, 2005 p. 69)

> «Desta vez, em Les Demoiselles d'Avignon, disseram que eu tinha posto o nariz de lado, mas tive de pintá-lo assim para mostrar que era um "nariz". Tinha a certeza que mais tarde iriam ver que não era a maneira errada de fazê-lo.» Pablo Picasso (Ruhrberg, 2005, p. 68)

> A arte torna-se num exercício livre da mente que decompõe, analisa e estrutura a realidade segundo critérios inéditos, em que os conceitos de espaço e tempo, já estudados pelas novas reflexões científicas e filosóficas, fundam uma nova visão do tema. (Marrucchi, 2006, p. 69)

A pintura possui a liberdade de representar, um mundo impossível, onde as leis da gravidade não se aplicam, em que o espaço e o tempo não estejam coniventes com um mundo real, onde o artista faz uso da sua mente como gerador de informação, que transfere para o plano pictórico, manipulando a perspetiva no modo como irá representar, o que entende ser o mundo fora de si.

Na obra de arte o indivíduo pode reconhecer um objeto pela associação da cor e/ou forma, mas sempre associadas às memórias anteriores, caso existam. Deste modo ao reconhecer por semelhança estará a recorrer às suas memórias no acesso à mente. O Cubismo começa a explorar este tipo de percecionar o percecionado, através de semelhanças com o mundo fora de si por associação direta.

A arte, em si mesma, torna-se o resultado de um percurso e de uma época identificáveis, mas também importa compreender a essência dos objetos em si mesmos na medida em que constituem referências, não só dos artistas de harmonia com a sua cultura privada, que se pode inquirir, mas também num sentido mais abrangente ao que se consegue delinear.

> Se existem músicas sem palavras porque não haveria de existir uma pintura sem coisas? (Argan, 2006, p. 236)

> Kandinsky esperava tocar a alma do observador cada vez mais através dos efeitos psicológicos da cor do que através dos seus efeitos físicos Como ele mesmo disse, «Em geral, a cor é um meio para exercer uma influência directa na alma» [...] «a cor é a chave. O olho é o martelo. A alma é o piano, com muitas cordas». (Ruhrberg, 2005, p. 105)

> «O que diferencia o Cubismo da pintura precedente – escrevia o crítico Guillaume Apollinaire, em 1911 – é que não se trata duma arte de imitação, mas de uma arte de concepção que tende a elevar-se até à criação» já não se pinta com base nas regras da natureza, mas segundo a aplicação dum pensamento que pretende fornecer as estruturas compositivas desta, a sua essência íntima. (Marrucchi, 2006, p. 71)

O Cubismo assenta na procura da estrutura oculta das coisas, trata a Natureza através de formas geométricas puras, possui um novo olhar para a Natureza, tentando compreendê-la, conhecê-la melhor. Da fragmentação do objeto à "colagem", inserindo materiais não ortodoxos da Arte Clássica, possibilitando importantes consequências (o jogo de texturas, colagens, fragmentos de objetos entre outros). A pintura assume deste modo uma nova densidade, ganha espessura e, essa espessura é a espessura do tempo, transportando-nos a uma quarta dimensão.

> Na verdade, a linguagem hermética da pintura cubista não é fácil de ler. Os próprios pintores o sentiram e, como a simplicidade é frequentemente um sinal de maturidade, assim que abandonaram alguns dos seus meios técnicos, começaram a fornecer ao público, algumas indicações visuais, sugestões de coisas reconhecíveis que ao mesmo tempo serviam para interpretar o tema das suas pinturas. (Ruhrberg, 2005, p. 73)

O uso da geometrização da forma, a fragmentação dos objetos e figuras, funciona como método, contribuindo e facilitando deste modo, por um lado, uma melhor compreensão do espaço-tempo nas obras de arte, conferindo-lhes dinamismo através da fragmentação, por outro lado existe um desmembrar para compreender, num investigar para entender, usando o conhecimento, inquirindo na identidade do objeto, através da estrutura, da sobreposição de elementos, retornando à unidade inicial do objeto de onde partiu.

13. CARÁTER ONTOLÓGICO DO OBJETO

A necessidade de adquirir respostas, de ultrapassar os seus próprios limites, de conhecer a estrutura oculta das coisas, caraterizar a Natureza como formas geométricas puras, pode ser entendido como uma procura da essência das coisas, levando o indivíduo a investir em novas aparências, em novas formas, numa procura renovada da forma. Neste novo olhar para a Natureza, com intuito de percebe-la melhor, insere-se o Cubismo, que veio dar resposta a esta necessidade de, não esquecendo a Natureza tentar penetrá-la e conhecê-la melhor.

> O significado revolucionário da sua pintura [Picasso] reside no percurso, no processo de deslocação em direcção ao infinito, em direcção a essa zona de perfeição «não-objectiva» em que as oposições entre homem e natureza, espírito e matéria seriam ultrapassadas. (Ruhrberg, 2005, p. 162)

Mas neste contexto não podemos esquecer o papel de Malevich[26].

> Malevich foi o primeiro artista que tentou seriamente chegar à pintura absoluta, purificada de qualquer referência e alusão objectivas. [...] a descobrir o potencial expressivo do espaço vazio [...] (Ruhrberg, 2005, p. 163)

A pesquisa artística enveredou, então, como já tinha anteriormente acontecido na exploração da autenticidade do objeto, do seu potencial valor simbólico e na transmissão de uma ideia ou de uma realidade espiritual. Sucede, porém, que Malevich, com o "quadrado preto sobre o quadrado branco" investiga a "realidade espiritual" do objeto pictórico em si mesmo, que possui uma identidade própria e única, não irradicando da *mimésis.*

> «O quadrado não é uma forma subconsciente. É a criação da razão intuitiva. É o rosto da nova arte. O quadrado é uma criança viva, magnificente. É o primeiro passo na criação pura na arte. Antes dele, existiram deformidades e cópias ingénuas da natureza.» Kasimir Malevich (Ruhrberg, 2005, p. 164)

> Malevich's rejection of the objective world was much more thorough going than Kandinsky's. He defined suprematism as 'the supremacy of feeling in art', and invented a vocabulary of regular shapes to serve as equivalents for physical sensations. (Bowness, 1995, p. 135)

[26] Kazimir Severinovich Malevich (1878-1935), russo, pintor, mentor do movimento Suprematista.

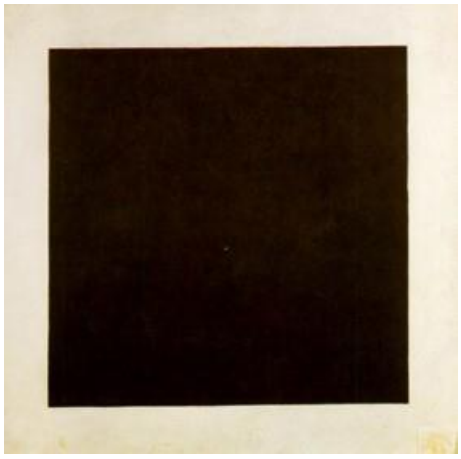


Ilustração 18 - Quadrado Preto sobre Fundo Branco, Kasimir Malevich 1913, Museu Estatal-Russo Sampetersburgo (Ruhrberg, 2005, p. 164)

> «Não inventei nada», disse, «apenas senti a noite dentro de mim e pressenti a nova coisa a que chamo Suprematismo» [...] Kasimir Malevich (Ruhrberg,2005, p. 164)

> Malevich, em sua proposta de um novo universo suprematista formado essencialmente por quadriláteros negros, vermelhos, brancos e dos seus derivados, situou a energia como conceito básico: energia das cores e dos materiais. Em seu texto, *O Suprematismo* (1920), proclama: "deduz-se que na criação infinita ocorre uma transformação dos materiais e a formação de novas ensambladuras energéticas". Continua: "A cidade, como forma de ensambladura energética dos materiais, perdeu as suas cores, se tornou tonal; nela predominam o preto e o branco". Inclusive chega a anunciar, de alguma maneira, um novo universo virtual e desmaterializado quando afirma que "chegará a época dos novos materiais privados de cor e de tom. (Montaner, 2002, p. 224)

Malevich consegue atingir o limite da abstração da forma, dando origem ao chamado Suprematismo. Mas importa compreender esta obcessão pela síntese, como um reflexo do seu interior psíquico, que se reflete ao observador obrigando-o a "pensar", conduzindo-o a uma interiorização individual.

> […] Malevich detestava tudo o que era orgânico e vivo, desejava somente um mundo metálico e artificial, sem sol, sem natureza, onde reinasse a vitória do quadrilátero negro, a onipresença das formas simples, a autonomia do mundo dos materiais pictóricos. (Montaner, 2002, p. 74)

Deste modo, o Suprematismo surge a um nível elevado baseando-se numa exploração da interioridade do indivíduo recorrendo ao subconsciente, podendo conduzir o direcionamento da obra para a síntese de materiais, da expressão artística ou da forma, ou mesmo conduzir a caminhos contrapostos, no sentido de compacto ou desmaterializado, de tradicional ou monumental.

> «As formas do Suprematismo, o novo Realismo na pintura, são já prova da construção de formas a partir do nada, descobertas pela razão intuitiva.» Kasimir Malevich (Ruhrberg, 2005, p. 162)

As obras de Malevich expressam, através do abstracionismo um novo realismo pictórico, usando linhas que definem áreas de planos de cores, o preenchimento de espaços entre linhas, a regularidade geométrica e cores primárias, atribuindo significados simbólicos a cada uma das cores ou seja, isto é um exercício de conjugar uma atividade racional expressa pela geometria e uma realidade espiritual que assim se torna sensível e inteligível. Malevich faz uma desconstrução do objeto incutindo o caráter espiritual no objeto.

> Em 1913, Kasimir Malevich colocou um quadrado preto sobre um fundo branco que ele denominou "vazio" e criou a primeira composição suprematista. Um ano depois, Marcel Duchamp apresentou como uma obra de arte original, um suporte metálico comum para garrafas que ele chamou de "*ready-made*". Durante meio século, essas duas obras marcaram os limites das artes visuais. [...] Retrospectivamente, fica claro que esta síntese deve ser não apenas possível, mas também provável.
>
> Pois, embora superficialmente Malevich e Duchamp representem as polaridades da arte do século XX – ou seja, de um lado a busca pelo transcendental, universal, e absoluto e, do outro, a negação generalizada da existência de valores absolutos. (Montaner, 2002, p. 165)

As Vanguardas surgem assim inevitavelmente pela necessidade que o indivíduo tem, em superar-se a si mesmo, com o objetivo de alcançar o reconhecimento como indivíduo, como artista que almeja superar limites estéticos, tendências, distinguindo a vertente artística como outra forma de liberdade numa comunicação evolutiva e coerente, de modo a identificar novos desafios, a nível individual ou artístico. A possibilidade de usar a cor numa representação ou da musicalidade do som, no cenário pictórico.

De algum modo a poética e a linguística cruzam-se numa experimentação provocatória e evolutiva de cariz tradicional mas, numa evolução necessária, com a possibilidade de mais do que ouvir, escutar a linguagem num sentido mais amplo, nem sempre racional, nem sempre coerente, em que os sentidos da narrativa flutuam numa dimensão paralela, permitindo que os sentidos se possam cruzar num suposto caos originando uma nova ordem, de equilíbrios internos dando origem a uma harmonia do conjunto.

14. POÉTICA E RAZÃO: MANIFESTAÇÃO DO SUJEITO NO OBJETO

No início do século XX regista-se uma inovação artística, cultural e tecnológica que veio disponibilizar meios, criar formas de conhecimento, necessidades e manifestando-se na liberdade do indivíduo de querer satisfazer-se, a si mesmo, pelo prazer de ter, pelo prazer de comprar, tornando-se vítima da sociedade de consumo em crescimento acelerado.

O sujeito [artista] tem a preocupação ou objetivo, de fazer uma ponte, uma síntese entre a poética da arte e uma forma de racionalização dessa mesma arte. Esta síntese ambiciona desenvolver-se num ambiente de liberdade. Aqui a crítica é um barómetro, um despertar para a interrogação.

> A crítica da arte moderna é um resultado natural da liberdade concedida ao artista de este apresentar a sua visão individual. Considero que o barómetro da oposição é um indicador saudável da profundidade da expressão individual.Quanto mais hostil for a crítica, mais encorajadora é para o artista.» Marcel Duchamp (Ruhrberg, 2005, p. 127)

Quando a crítica é hostil, torna-se verdadeiramente operativa, é motor de criação da própria liberdade. Na representação da obra Triturador de Chocolate de Marcel Duchamp, a representação lembra-nos uma mesa com os respetivos pés, os três blocos em forma de cilindros, constituídos por fios esticados em tensão num suposto mecanismo que os une, como um todo juntando o conjunto, numa conjetura de movimento, embora a nível funcional não se assemelhe a um mecanismo funcional, induz um mecanismo, que pela sua identidade e semelhança, nos permite associar a engrenagens que conhecemos, que por sua vez associamos ao movimento.

Ilustração 19 - Triturador de Chocolate nº1, Marcel Duchamp, 1914, Philadelphia Museum of Art, coleção Loiuse e Walter Arensberg, Filadélfia ([Adaptado a partir de:] Ruhrberg, 2005, p. 130)

> [...] estas obras apontavam para a independência intelectual de Duchamp, artista que abandonava imediatamente uma abordagem assim que a dominava. (Ruhrberg, 2005, p. 128)

Duchamp, ao mostrar desinteresse pelo conhecido que domina, mostra querer ser surpreendido pelo desconhecido, pelo que a razão não domina. O seu desapego pela arte de pintar, ou mesmo a crítica ao mundo e à sociedade que eram colocados nas suas obras de arte vieram causar um grande impacto.

> Não foi a arte o que ele atacou, mas sim o abuso da arte, o tédio causado pela repetição, pelo esvaziamente de todo o significado provocado por uma espécie de tragédia hipócrita e pelo declínio da obra de arte que adquiria o estatuto de mercadoria. (Ruhrberg, 2005, p. 130)

Nesta tensão da poética e da razão, surge uma explosão do próprio sentido da arte, dos objetivos “éticos” do sujeito face ao objeto e ao Mundo, Sociedade.

Ilustração 20 - Roda de Bicicleta, Marcel Duchamp, 1913 (Schneckenburger. Fricke. Honnef, 2005, p. 457)

Ilustração 21 - Fonte, Marcel Duchamp, 1917, Galleria Schwarz, Milão ([Adaptado a partir de:] Schneckenburger. Fricke. Honnef, 2005, p. 459)

> «Em 1913, eu tive a feliz ideia de fixar uma roda de bicicleta a um banco de cozinha e ficar a vê-la rodar… Em Nova Iorque, em 1915, comprei numa loja de ferragens uma pá para a neve na qual eu escrevi 'em antecipação ao braço partido'. Foi por essa altura que a palavra 'readymade' me veio ao espírito para designar esta forma de manifestação. Un ponto que eu desejo frisar é que a escolha destes 'readymades' nunca foi ditada por deleite estético. A escolha baseou-se numa reação de indiferença visual e, em simultâneo, com uma total ausência de bom ou mau gosto… de facto, uma completa anestesia.» Marcel Duchamp (Schneckenburger. Fricke. Honnef, 2005, p. 457)

Marcel Ducham, preocupado apenas em causar reação, polémica no público, recusa-se a criar algo aborrecido, repetições do existente, deste modo, faz uma crítica à sociedade cultural, atribuindo um significado diferente a objetos do simples uso doméstico, objetos aos quais retira a função, atribuindo novas interpretações. O objeto abandona o seu significado inicial ganhando um outro novo significado, neste caso o de arte, vindo a chamar-se *readymade.*

> [...] Duchamp introduziu uma arte reflectiva, uma arte da alusão indirecta de que fazem parte a alusão literária e filosófica – o que para um artista pensador como Duchamp (tal como para René Magritte, que seguiu na sua esteira) fazia tão naturalmente parte da obra quanto a mobilização do observador. O observador era desafiado a travar um diálogo com a obra, completando-a com a sua imaginação através de associações mentais perfeitamente livres. (Ruhrberg, 2005, p. 131)

Na Roda de Bicicleta, Duchamp, utiliza uma roda real de biclicleta, cuja função seria circular no solo e, coloca-a em cima de um banco, que por sua vez serve habitualmente para uma posição estática, curiosamente, a roda está suspensa no banco e o movimento não foi retirado, ela gira, mas não da forma habitual, embora evoque tal movimento donde partiu. É uma colagem.

No caso da Fonte, Duchamp ficou conhecido por este trabalho, em que retira o urinol da sua função e apenas o vira ao contrário, atribuindo-lhe o significado de arte. O objeto abandona a função convencional, e passa a ser um objeto de contemplação. Este "baralhar" o sentido da arte, obriga o sujeito a questionar, a colocar em causa o que observa e fundamentalmente a "pensar" a arte de forma diferente. Esta criação através da negação, permite explorar os objetos de forma distinta e pensá-los de forma não convencional.

O sujeito cria no seu intelecto um modelo estereotipado do que aprendeu ao longo do passado histórico, do que é considerado arte, e a classificação que se faz a nível racional torna-se automática no sujeito, tendo permitido a Kant definir e atribuir lugar ao racional e ao emotivo. Quando existe algo que coloca em causa, todo o sistema que até aí era considerado correto, então o sujeito é obrigado a pensar, e o seu conceito de arte jamais será o mesmo, despertando o sujeito até para o humor na arte.

15. REFLEXO DA LIBERDADE CRIATIVA NA ARQUITETURA: A FORMAÇÃO DO CONSTRUIR MODERNO

A Arquitetura Moderna inicia-se como resultado da consciência individual, social e cultural movida pela Revolução Industrial em finais do século XVIII. O Homem é contagiado pelo desenvolvimento na indústria, consciente do mundo interior, em si, e do mundo exterior, fora de si, movido pela liberdade de pensar, e razão de agir, numa consciência social, traduzindo-se na tendência para superar uma instabilidade individual e social, exercendo a sua liberdade, o seu juízo, através de revoltas sociais por melhores condições sociais. A arquitetura torna-se fundamemtalmente uma manifestação ética para um novo habitat.

Na génese do Moderno, surge a pequena cidade de Saline des Chaux onde a futura Arquitetura Moderna, já propõe o seu desígnio de ser arquitetura e de ser cidade, ambas duma nova Era. O edifício afirma-se protagonista na nova cidade.

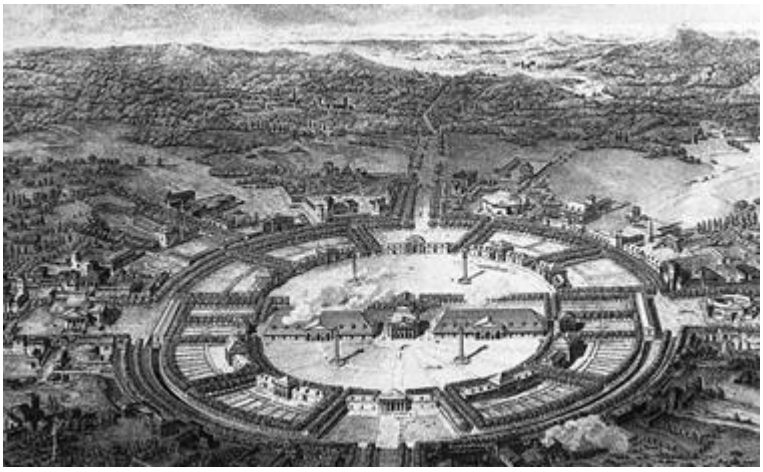


Ilustração 22 - Projectos para a «Cidade ideal», Claude-Nicolas Ledoux, 1794-1804 (D'Alfonso, 2006, p. 202)

A Revolução Industrial permitiu o sonho e a idealização de um mundo melhor a nível individual e social. No plano arquitetónico, o cescimento estará associado à necessidade de desenvolvimento acelerado das cidades, e à necessidade de ordem social urbana. A nova abordagem à simplicidade construtiva dos sistemas tradicionais permitia de uma forma simples e quase imediata a produção em série, favorecendo o progresso e a industrialização, originando uma arquitetura eclética, que procura e luta por uma nova arquitetura. A construção rompe parâmetros clássicos e a Arquitetura e a Engenharia ganham repercussão e prestígio devido às grandes estruturas em ferro e vidro, destacando-se a Torre *Eifel* como a primeira estrutura monumental de cariz

simbólico, de função puramente estética, uma construção para se ver, subir e admirar, a pura construção.

A cidade é contagiada pelo progresso, surge necessidade de organização, em que a cidade reflete um todo, é pensada a função, desde a habitação à indústria, passando por todos os serviços necessários ao funcionamento de uma cidade, de uma forma organizada, nomeadamente os equipamentos culturais, que a nova sociedade exige. A ópera, a grande sala de espetáculos e o museu tornam-se fundamentais. Consequentemente assiste-se a uma revolução arquitetónica, surgem projetos de grandes Metrópoles, verdadeiras visões utópicas, cidades industriais ideais e funcionais. Abre-se caminho para a deslocação efetiva do campo para a cidade nascendo a metrópole.

Na arquitetura, a Revolução Industrial revelou-se, pelo surgimento de novas tecnologias que vão dar ao ferro, ao aço e ao vidro uma nova expressão. O ferro conhecido desde a Idade do Ferro é agora explorado com uma intensidade sem precedentes, agora acompanhado pelo seu processamento industrial. As estruturas surgem com maior volumetria e maiores vãos. Surgem as grandes estruturas em ferro das pontes, das estações de caminhos de ferro, dos mercados, dos salões de exposição ou das estufas onde as plantas não são simplesmente apresentadas, mas também são objeto da pesquisa científica.

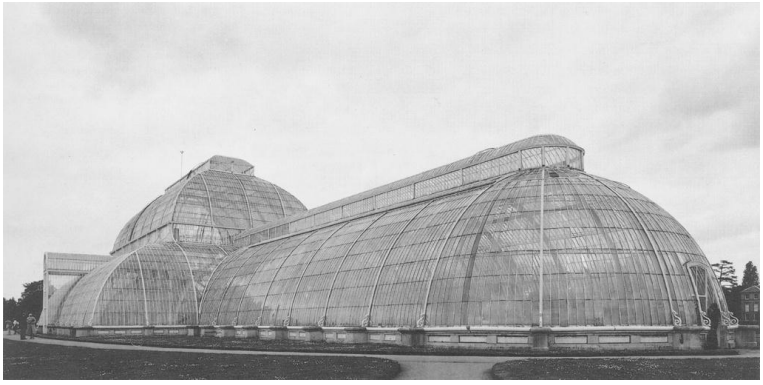


Ilustração 23 - Palm House in the Royal Botanical Gardens in Kew, vista exterior, Decimus Burton e Richard Turner 1844-48 (Gössel, 1991, p19)

Ilustração 24 – Palm House in the Royal Botanical Gardens in Kew, vista interior, Decimus Burton e Richard Turner 1844-48 (Gössel, 1991, p18)

Por outro lado, a Revolução Francesa possibilitou por um lado alguma instabilidade no plano artístico, como a rutura com a tradição, mas por outro lado trouxe a possibilidade de ultrapassar conflitos individuais, numa liberdade criativa do artista, incutindo o seu cunho pessoal da nova Era, expresso através da arte, assistindo-se a uma consciencialização social e política. Deste modo, gera-se a necessidade de introspeção do sujeito levando-o ao isolamento e a uma reflexão existencial, na sua interação com uma sociedade doente, intoxicada de vícios e de uma burguesia corrompida, apercebendo-se que está longe de uma liberdade plena. Mas, o sujeito também é levado à ação e à intervenção.

> Tanto los arquitectos como los pintores trabajan para cambiar las convenciones culturales heredadas del pasado, ahora bien, una de estas convenciones es, precisamente, que la arquitectura y la pintura constituyen actividades distintas. Según la definición de Morris la arquitectura «abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea a la vida humana» y la renovación de la arquitectura incluye la renovación de las artes figurativas, negando su autonomía. Por tanto, los pintores y los arquitectos no sólo se influyen entre sí sino que hacen un mismo trabajo.
>
> El pintura, por la mayor inmediatez de los procedimentos, los nuevos descubrimientos se manifiestan antes, pero sólo se concretan a título provisional y su destino es el de ser utilizados para dar nueva forma al ambiente en que vive y trabaja el hombre, para proyectar los objetos de uso común, los muebles, los edificios, la ciudad. (Benévolo, 1999, p. 282)

O pós Revolução Francesa teve o seu maior impacto na Europa no campo da arte e da arquitetura onde a própria tecnologia surge como uma dádiva da nova Era. Os artistas aproveitam a possibilidade de expressar nas suas obras o seu alerta e preocupação, como janela de oportunidade, para comunicar com a sociedade, gritando silenciosamente analisando e criticando a situação política, social, cultural e

moral de uma sociedade pós-guerra, decadente, repleta de tensões sociais e políticas em que o indivíduo ainda não encontrou a sua liberdade individual, existindo a necessidade de alterar mentalidades e reerguer o indivíduo e a sociedade.

> «[...] La esperanza de nuestra ignorancia ha desaparecido, pero ha dado lugar a la esperanza de un nuevo conocimiento. La historia nos enseñó la evolución de la arquitectura, y ahora nos está enseñando la evolución de la sociedad; resulta claro para nosotros, e incluso para muchos de los que se niegan a reconocerlo, que […] la nueva sociedad no estará tan angustiada como lo estamos nosotros por la necesidad de producir cada vez más y más mercancías para sacar beneficios, com independencia de que alguien las necesite o no; que producirá para vivir y no vivirá para producir, como hacemos nosotros.» William Morris The revival of architecture, 1888 (Frampton, 2014, p. 42)

Como afirmado no inicío da dissertação estamos num tempo de revoluções e a Revolução Industrial Inglesa deve ser tratada como uma revolução social. Por isso ao nos deslocarmos de França para Inglaterra nesta análise que nos leva a William Morris[27] pretendemos enquadrar este amplo Movimento, que se estendeu da Europa aos Estados Unidos e de lá à Europa.

Nesta consciência de mudança, a construção da Red House vem simbolizar um novo espírito artístico, William Morris introduz conceitos novos na forma de conceber arquitetura, que tem início no interior do edifício, terminando no seu exterior. A valorização do vernacular e do artesanal, em prol do industrial a produção por máquinas, atribuindo o mesmo peso arquitetónico, à arquitetura e à Natureza, sendo o edifício pensado integrando a Natureza, elegendo qual a vegetação certa para determinado edifício. E projetando no interior, essa mesma natureza.

A Red House torna-se num bom exemplo deste tipo de arquitetura, onde Morris seleciona as trepadeiras como vegetação que crescerá pelas paredes exteriores da casa, cobrindo-as no Verão, permitindo refrescar o seu interior e, no inverno ao secarem, ficará o tijolo à vista absorvendo o calor durante o dia e retendo-o durante a noite, revertendo-o para o interior, tendo em conta que as temperaturas exteriores baixam bastante chegando a nevar, permite evitar deste modo choques térmicos no interior da casa, muito frio e muito calor. O seu nome deriva do seu material construtivo, de blocos de argila, que ao ser exposto a temperaturas altas se torna avermelhado.

[27] William Morris (1834-1896), inglês, pintor, escritor, foi um dos fundadores do Movimento das Artes e Ofícios, dedicado à pintura de papéis de parede, livros e tecidos através do padrão, eswcreve poesia e ficção.

Ilustração 25 - Red House, arqtª: Philipp Webb; Jardim: William Morris, 1859 (Sabates, 2014)

O uso de materiais locais como a telha e o tijolo burro (ou furado), blocos produzidos de modo artesanal com argila, possibilita a economia de meios através da normalização da produção de blocos estandarizados, que assim se industrializa embora respeite os métodos construtivos tradicionais. Enfatiza-se o respeito pela Natureza e pelos recursos naturais. A Red House transporta-nos ao rústico, associado ao Gótico, pela elevada inclinação do telhado, pelos materiais usados no seu estado original sem adorno, tijolo à vista, uma arquitetura que opta pela redução do excesso de ornamento, destacando-se pela simplicidade e funcionalidade.

Ilustração 26 - Red House, acesso ao piso superior, Philipp Webb, 1859, (Webb, 1999, s.p.)

Ilustração 27 – Red House, quarto e detalhe de mobiliário e ferragens, Philipp Webb, 1859, (Webb, 1999, s.p.)

Os temas florais onde se pode observar a estrutura interna da natureza, bem como a valorização do termo artesanal, veio abrir o caminho para as *Arts & Crafs*[28], que privilegia a qualidade à quantidade, em que o trabalho humano é valorizado em qualidade em relação à máquina que neste período apenas produz quantidade, tendo como fundadores William Morris e John Ruskin[29], vindo a influenciar mais tarde o Movimento Arte Nova, que vai ter grande impacto nas capitais europeias como Paris, Bruxelas ou Viena (Jungenstil). E, porteriormente terá grande importância na formação dos métodos de ensino da Bauhaus no século XX, passando pela formação da Deutscher Werkbund[30], tendo sido Muthesius[31], quem primeiro chamou à atenção para a relevância da Red House, de Webb[32] e de Morris.

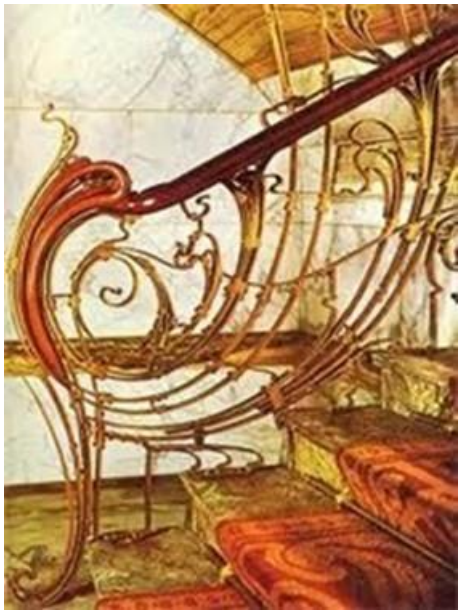


Ilustração 28 - Balaústre da escada da casa Solvay, Victor Horta, 1894-9, Bruxelas (Argan, 2006, p. 201)

O início do século XIX regista o declínio do artesanato em prol da indústria na medida em que esta o absorve, criando um novo lugar para o artesão qualificado. Mas também se registou que a qualidade cede lugar à quantidade. Por isso processa-se uma luta para repor a atividade das artes e da arquitetura do centro do debate artístico agora movido pelo novo conceito das artes industriais.

[28] *Arts & Crafts*, movimento estético que surge em Inglaterra, defende a arte produzida pelo artesão, e do artesão como artista, não podendo existir distinção.
[29] John Ruskin (1819-1900), inglês, escritor, crítico de arte, poeta e desenhador.
[30] Deutscher Werkbund, Associação do trabalho criada na Alemanha em 1907 por um grupo de arquitetos, *designers* e empresários ligados à Arte Nova Alemã, com interesse no desenvolvimento tecnológico em que o artesão e a artista contribuiriam para melhorar os produtos industriais, fundando em 1919 a escola Bauhaus.
[31] Adam Gottlieb Hermann Muthesius (1861-927) arquiteto, alemão, defensor do Movimento *Arts & Crafts*, veio influenciar a arquitetura Modernista da Alemanha e da própria Bauhaus.
[32] Philip Speakman Webb (1831-1915), inglês, arquiteto, fez parte do Movimento *Arts & Crafts*, a sua obra com maior destaque foi a Red House.

Mas surgem novos meios de comunicação a nível coletivo. Os anúncios, através da difusão publicitária possibilitam assistir a uma verdadeira fusão da arte com a informação, diretamente focada nas vendas. A divulgação ficou facilitada pelo aparecimento de um novo método de impressão cromolitografia[33], impressão com mais cores, vindo permitir a execução rápida e uma produção em número elevado de cópias, permitindo uma grande divulgação destes cartazes ilustrados, contribuindo para transformar a imagem das cidades, numa representação pictórica, especialmente pública, em estações de metro, pinturas, cartazes, azulejos invadindo toda a cidade.

Por outro lado, a Arte Nova contribuiu para encontrar respostas a exigências de simplificação de imagem gráfica, tornando-a viva e cativante, valorizando a estrutura como estética, em que o ornamento pertence à própria estrutura, sendo indissociáveis numa continuidade de formas materializando-se através de linhas que identificam esta Arte Nova. Mas sobretudo, a Arte Nova afirma-se na cidade como uma nova imagem urbana, um sinal de modernidade e de acessibilidade aos seus cidadãos.

A necessidade nas cidades de embelezamento estético, associado pelo apoio da indústria torna possível a reprodução dos temas florais em quantidades elevadas, onde a visualização estrutural da Natureza começa a ganhar importância no meio artístico e arquitetónico. Ao considerarmos a cidade como um local de vida, onde tudo se movimenta, cabe aos arquitetos modernos atribuírem uma nova vitalidade à arquitetura, numa arquitetura de Arte Moderna, onde a decoração faz parte da arquitetura tendo um cunho pessoal do artista e estando ligada à sensibilidade do próprio artista. Surge a preocupação com a Beleza, do projeto integral do edifício, em que tudo é pensado pelo arquiteto, da estrutura ao mobiliário interior, demonstrando a sua sensibilidade em relação aos materiais e à forma.

> O edifício não interrompe o movimento da cidade, a arquitectura não fecha nem segrega, e sim filtra e intensifica a vida. (Argan, 2006, p. 197)

A Arquitetura passa a trabalhar com um sentido unificador que vai desde a estrutura do edifício ao puxador da porta, aos móveis, aos objetos. No exterior do edifício, a vegetação do jardim é pensada para criar ambientes integrados que coabitem entre si, equivalendo a uma correspondência entre elementos diversos, criando assim um novo "estilo" arquitetónio que se configura numa "moda". O Estilo Internacional foi

[33] Cromolitografia é um método que deriva da litografia que permite a impressão a cores obtendo um acabamento idêntico à pintura num processo mecanizado. Técnica patentiada e desenvolvida em 1837.

importante ao estabelecer orientações a nível arquitetónico, associado a um modelo padrão, *standard*, possibilitando a industrialização na eventualidade de produção em massa com medidas estereotipadas, aumentando a produção diminuindo os custos, resultando numa arquitetura limpa de ornamentos desnecessários, formas puras, redução dos equipamentos ao essencial, por exemplo nos elementos de circulação ou condutas de adução e descarga. Por um lado pretende-se a substituição dos códigos clássicos, por outro lado pretende-se uma arquitetura Universal e não Histórica.

O Estilo Internacional emana de um modo muito forte das Vanguardas cujo surgimento coincide com o romper da I Guerra Mundial, em que a construção perde impacto e é necessário repensar a arte e a arquitetura.

> «Formemos una nueva corporación de artesanos, pero sin aquella arrogancia que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas. Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva acividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma, arquitectura, escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo.» Programa de la Bauhaus de Weimar, 1919. (Frampton, 2014, p. 125)

A época de mudança que se assiste em toda a Europa, tem como consequência a criação de uma escola de Arte Aplicada, de Arte Industrial, onde se pretende provar que é possível juntar a arte à engenharia e agregar a indústria, tendo Walter Gropius[34] como fundador. Reconhecida mundialmente, a Bauhaus surge no início do Século XX, com influência das *Arts & Crafts*, dedicada à produção com qualidade, destaca-se como, uma das mais importantes expressões do Modernismo do *Design* e Arquitetura, assim como primeira escola de *design* do Mundo.

Surgindo assim o *design*, como consequência das *Arts & Crafts* e da Bauhaus.

> O método projectual da *Bauhaus*, porém, não é um método para encontrar a forma correta, a *gute Form:* estimulante para os processos psíquicos da consciência é a forma que não se apresenta como dada, mas é captada em sua formação, isto é, no dinamismo que a produz.[...] A arte é justamente o modo de pensamento pelo qual a experiência do mundo realizada através dos sentidos assume um significado cognitivo, pelo qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma. (Argan, 2006, p 272)

A escola Bauhaus particularmente dedicada à produção com qualidade onde o artesão conduz o seu valor à produção industrializada transformando a experimentação num

[34] Walter Gropius (1993-1969), alemão, arquiteto, professor, fundador da escola Bauhaus.

método de fazer para aprender, traduzindo-se num liberdade criativa e artística individual.

Ilustração 29 - Design Bauhaus, cadeira de dobrar, Beuer, 1925 **(**The curated object, 2009)

Ilustração 30 - Design Bauhaus, Bule de chá, Marianne Blandt, 1924 (Droste, 2006, p. 36)

Na Bauhaus manteve-se o processo criativo, alterando as metodologias, e indroduzindo a possibilidade de industrialização de objetos com qualidade, é eminente esta necessidade de alterar os processos até ai utilizados, o elevado custo dos produtos não permitia serem rentáveis e a indústria é a solução que melhor satisfaz a ambição de fundir a arte à indústria, traduzindo-se em objetos industriais. Como consequência é necessário pensar o objeto ergonómicamente, para se adaptar ao corpo e não o inverso.

Os Estados Unidos também enveredarão por este processo onde a renovação de Chicago subsequente ao incêncio em 1871, destruiu toda a cidade, tendo sido fundamental para quebrar tradições no pensamento arquitetónico de raíz historicista.

A Escola de Chicago nasce desta necessidade de reconstruir a cidade que mergulhou num incêndio destruidor e pela necessidade de reconstrução urbanística associada a questões ao nível geográfico, estando cincundada por rio e Oceano, e ao nível económico (valor/m^2), que excede qualquer solução de construção horizontal, sendo a solução vertical de crescimento em altura a melhor opção, erguendo-se “arranha-céus”, considerados a solução para a nova edificação. O capitalismo industrial afirma-se definitivamente na cidade e cria o seu *ícone*, o edifício de escritórios, que se desenvolve em altura servido pelo recém inventado elevador de *Otis*.

Mas os Estados Unidos também terão a sua revelação de modo equivalente ao movimento *Arts & Crafts* na Obra dos Irmãos Greene[35] e em Frank Lloyd Wright[36], que conjuntamente com a Escola de Chicago estabelecem as bases para uma futura Arquitetura Moderna Americana.

Ilustração 31 - Gamble House, vista do exterior, Greene & Greene, 1907-09 (Hulten, 1992, p. 274)

Ilustração 32 - Gamble House, vista do interior, pormenor da entrada, Greene & Greene, 1907-09 (Hulten, 1992, p. 277)

Ilustração 33 - Gamble House, vista do interior da, sala, pormenor do orgão, Greene & Greene, 1907-09 (Hulten, 1992, p. 274)

A importância da construção, da textura, da cor dos materiais, o sentido compositivo do conjunto, serão assim valores que serão moldados pela própria tradição Americana, que se irá desenvolver através de arquitetos como Frank Lloyd Wright ou

[35] Charles Greene (1868-1957) e Henry Greene (1870-1954), arquitetos, sefuidores das *Arts & Crafts*, após se fixarem em Pasadena, vindo a influenciar a arquitetura da Califórnia.
[36] Frank Lloyd Wright (1867-1959), americano, arquiteto, escritor, professor, participou na reconstrução de Chicago na construção dos arranha-céus, considerado um dos mais imprtantes arquitetos da história da arquitetura moderna, sendo fundamental para a arquitetura orgânica, autor de um obra extensa, sendo a mais conhecida, a Casa da cascata.

Louis Kahn[37]. Assim, a arquitetura de Gehry também será produto de um desenvolvimento interno da cultura arquitetónica Americana.

[37] Louis Isadore Kahn (1901-74), naturalizado americano em 1914, arquiteto.

16. CONSTRUIR E DESCONSTRUIR: REFLEXÃO SOBRE A ARQUITETURA MODERNA

O século XX ficou fortemente marcado pelas obras de Le Corbusier[38] e pelo Estilo Internacional, pela Arquitetura Moderna num sentido geral. Para além dos aspectos de planificação do espaço e do tempo arquitectónicos, e do desenvolvimento da investigação construtiva através das obras, Le Corbusier inventa o *Modulor,*[39] um sistema de proporções unificador na procura da humanização da nova arquitetura. E a humanização da arte e da arquitectura é preocupação transversal à Cultura Moderna, preocupação que também encontramos, por exemplo, na própria Bauhaus. Mas, neste momento, não nos interessa investigar propriamente o problema da proporção, mesmo sabendo que é fundamental, mas analisar outros aspectos das obras de Le Corbusier.

16.1 VILLA SAVOYE [1928] - LE CORBUSIER

Ilustração 34 - Villa Savoye, Poissy, vista exterior do edifício Le Corbusier, 1928 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Le Corbusier torna-se num marco para a Arquitetura Moderna, devido à sua consciência histórica e de contemporaneidade e assim desenvolve uma nova

[38] Charles-Edouard Jeanneret-Gris, conhecido por Le Corbusier (1887-1965), suiço, naturalizado francês em 1930, arquiteto, urbanista, escultor e pintor, conhecido como um dos mais importantes arquitetos do século XX, cria o conceito da casa como máquina de habitar, criador dos cinco pontos (planta livre da estrutura, fachada livre da estrutura, *pilotis*, terraço jardim, janelas em fila), cria o sistema *modulor* estabelecendo medidas padrão para o corpo humano, com uma obra vastíssima de salientar os seus edifícios Villa Savoye, Unidade de habitação de Marselha, Capela Notre Dame du Haut, Palácio da Assembleia e Pavilhão Philips.

[39] *Modulor* é um sistema de medidas padrão para o corpo humano, vindo a basear-se mais tarde no número de ouro e na frequência e na sequência de Fibonaci, tendo sido criado a partir de pesquisas de medidas médias do indivíduo em diferentes partes do mundo. Veio permitir no campo das artes o estudo ergonómico adaptando os objetos ao homem e não o inverso, no campo da arquitetura, permitiu estudar a casa, fazendo habitção mínima com as condições de espaço necessárias ao homem.

linguagem arquitetónica para o século XX. Na obra da Villa Savoye, são reunidos os "cinco pontos" por uma nova arquitetura formulados em 1927. O objetivo desta solução arquitetónica foi inserir o edifício na paisagem, libertando-o do solo através de "*pilotis"*, numa fruição contínua da paisagem, aproveitando a áera de implantação criando um espaço superior de fruição da paisagem, recuperar (mesmo assim) o espaço de implantação criando um ponto superior de fruição da paisagem, transformando a cobertura em terraço. Fruir da paisagem dentro do edifício, através de janelas longas, no geral a atividade interna do edifício de um modo geral define-se como planta livre e fachada livre.

Ilustração 35 - Villa Savoye, Poissy, imagem do sistema de *pilotis* do edifício, Le Corbusier, 1928 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 36 - Villa Savoye, Poissy, vista da rampa de acesso ao terraço, Le Corbusier, 1928, (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 37 - Villa Savoye, Poissy, cobertura jardim da, Le Corbusier, 1928, (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 38 - Villa Savoye, Poissy, vista da sala para a cobertura jardim, Le Corbusier, 1928, (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 38 Villa Savoye, Poissy, vista da cozinha, Le Corbusier, 1928, (Fondation Le Corbusier, 2015)

A compatibilização entre formas planas e curvas num contínuo diálogo expressivo é aqui relevante. Entendenmo-las como um compromisso, entre o racional e o emotivo, como um discurso. Se considerarmos o dinamismo das curvas como escultóricas, registamos que a curva da base, por entre os *pilotis*, atinge a sua grande expressão na cobertura evocando-se assim uma coexistência antiga entre as artes.

16.2 UNIDADE DE HABITAÇÃO DE MARSELHA [1945] - LE CORBUSIER

Ilustração 39 - Unidade de habitação de Marselha, vista do edifício, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015)

A Unidade de Habitação de Marselha assemelha-se a uma cidade compacta, uma pequena cidade, numa manifestação arquitetónica da vida moderna. Surgem apartamentos munidos de equipamentos modernos como fogão elétrico, pia dupla com coleta de lixo automática, frigorífico e mesa de trabalho, a cozinha possuindo ar condicionado através do sistema central, a sala com grandes janelas para o exterior, proporcionando visão completa da paisagem envolvente, os apartamentos estão

pensados até no isolamento acústico, tendo sido colocadas folhas de chumbo entre paredes na separação de cada apartamento. Todos os apartamentos são *duplex* possuindo um duplo pé direito devido ao *mezzanine*, o acesso é feito por "ruas" que fazem a articulação entre pisos.

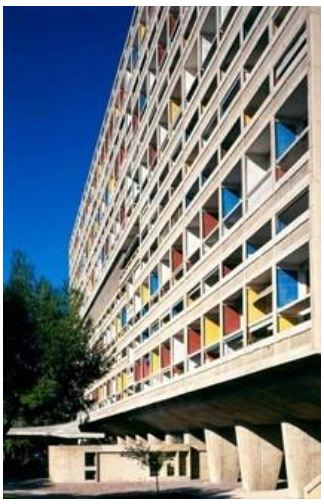


Ilustração 40 - Unidade de habitação de Marselha, vista exterior, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 41 - Unidade de habitação de Marselha, vista exterior, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015)

A Unidade de Habitação ao ser pensanda no bem-estar dos que nela habitam e na sua eficácia funcional, implicou a criação de serviços, comércio e equipamentos no seu interior. Na cobertura em terraço encontra-se o ginásio, jardim-de-infância, creche, piscina, jardim, terraço aberto, solário e *snack-bar*. Daqui frui-se a paisagem com grande amplitude.

Ilustração 42 - Unidade de habitação de Marselha, vista do «passeio público», Le Corbusier, 1945, (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ao nível intermédio, diferenciando-se na perceção pelas janelas ao alto onde se situa a maioria do comércio, possuindo hotel, *snack-bar* e restaurante com serviço especial para os apartamentos, assim como centro comercial. O centro comercial é composto por padaria, peixaria, talho, frutaria, farmácia, barbearia, lavandaria, serviços de

limpeza, estação de correios. O edifício está situado numa zona alta, ficando a elevação a norte completamente fechada devido aos ventos frios. Todo o prédio está elevado sobre "*pilotis*, libertando o espaço ao nível do solo para estacionamento automóvel, circulação pedestre e de bicicletas.

Ilustração 43 - Unidade de habitação de Marselha, vista do espaço livre inferior ao edifício, Le Corbusier, 1945, (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 44 - Unidade de habitação de Marselha, vista dos *pilotis* do edifício, Le Corbusier, 1945, (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ao nível do solo existe a entrada do edifício com a caixa de elevadores, e a casa de máquinas que dá apoio ao edifício, bem como a escada exterior que termina no piso intermédio. Expressa-se o edifício numa forma poderosa de transparência, mas também de forte contacto com o solo pelo carácter sólido da estrutura de betão armado à vista. O discurso entre o plano e a curva inicia-se aqui num espaço que se percorre livremente por entre a materialidade da arquitectura.

Ilustração 45 - Unidade de habitação de Marselha, vista da entrada do edifício, Le Corbusier, 1945, (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 46 - Unidade de habitação de Marselha, escada exterior de acesso aos pisos intermédios, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015)

A estrutura em betão armado, como material equivalente ao natural e com a mesma importância plástica que a pedra, a madeira ou o barro; como se fosse uma pedra reconstituida, com a dignidade de um material natural e por isso podendo ficar à vista. De aspeto tosco e com imperfeições originadas pelas cofragens, assemelhando-se aos materiais naturais, como por exemplo a madeira que mostra os seus nós, deste modo, é explorando a riqueza de significados que a materialidade irá tornar a estrutura mais interessante. Deste modo é explorada a materialidade e ao admitir as "falhas" poder-se-á tirar partido delas, através da exploração de significados.

Ilustração 47 - Unidade de habitação de Marselha, vista da cobertura-terraço, Le Corbusier, 1945 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 48 - Unidade de habitação de Marselha, vista da zona de lazer da cobertura-terraço, Le Corbusier, 1945 (Shimmin, 2012)

As duas enormes chaminés já mostram uma plasticidade orgânica, o edifíco é uma autêntica máquina de habitar, resultado da tecnologia, pensado para o homem de acordo com as necessidades modernas, refletindo um sistema independente, num

bloco com vida. Esta cidade compacta explora claramente aspetos expressivos da forma arquitetónica e seu enquadramento no lugar, na paisagem.

16.3 CAPELA DE NOTRE DAME DU HAUT [1950-55] - LE CORBUSIER

Ilustração 49 - Notre Dame du Haut, Ronchamp, vista exterior da capela, Le Corbusier, 1950-55 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Situada numa colina, partindo da reconstrução da capela original destruida pela guerra, considerado um local sagrado de peregrinação.

A sua enorme cobertura parece “aterrar” no topo do edifício como uma “casca” não chegando a acoplar com a estrutura permanecendo uma fenda conferindo-lhe leveza, sinal de aproximação espiritual ao Divino. Mas é só no interior, filtrada pela luz das massas, da matéria, que esta entrada de luz é efetivamente revelada num ambiente onde materialidades e luz se entrecruzam.

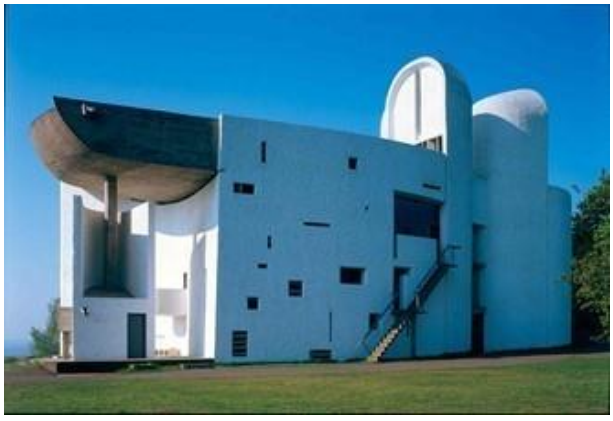


Ilustração 50 - Notre Dame du Haut, Ronchamp, vista exterior da capela, Le Corbusier, 1950-55 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Toda a estrutura é em em betão armado, mas é na cobertura que surge o betão à vista. As paredes apresentam apenas a textura do reboco, que cobre as alvenarias de tijolo, mas confinam e definem volumes. Numa fusão de cor e textura, criam um revestimento homogénio, mostrando o betão à vista da cobertura que, de perto, parece não tocar nas paredes. A parede virada a sul de espessura generosa, possui janelas de diversos tamanhos permanecendo a forma geométrica, criando nichos no seu interior, modulando a luz. As janelas possuem vidro transparente colorido, sendo possível no interior visualizar o exterior, sentir a sua presença, permitindo jogos de luz e sombra, transformando-se em matéria possível de "esculpir" o espaço. A porta de entrada possui um eixo ao centro, cada face coberta por oito paineis de chapa de aço esmaltado em cores vivas, sendo esta uma técnica nova aplicada pela primeira vez à aquitetura.

Ilustração 51 - Notre Dame du Haut, Ronchamp, vista interior da capela, Le Corbusier, 1950-55 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 52 - Notre Dame du Haut, Ronchamp, altar da capela, Le Corbusier, 1950-55 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Deste modo assistimos a um edifício religioso particularmente expressivo, que nos remete para uma liberdade formal e simbólica centrada no divino, no espiritual. E tem força para recrear todo o lugar, neste sentido sagrado.

16.4 PALÁCIO DA ASSEMBLEIA [1955] - LE CORBUSIER

Ilustração 53 - Palácio da Assembleia em Chandigarh, vista exterior, Le Corbusier, 1955 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Os grandes valores expressivos são também manifestados nesta cidade, que se quer como centro simbólico do Punjab[40]. E todos os edifícios comungam esta intenção, numa cidade que pretende ser moderna, estar em sintonia com o mundo exterior.

Podemos destacar o salão principal do Palácio da Assembleia possuindo a forma de hiperboloide, separando hierarquicamente o interior na horizontal e na vertical. O salão principal ao centro destina-se à assembleia colocando os deputados da oposição frente a frente, os três pisos superiores que circundam o salão estão destinados a escritórios. Um autêntico laboratório físico, com o objetivo de garantir a interação de iluminação natural, iluminação artificial, ventilação, acústica bem como mecanismos eletrónicos.

[40] Punjab, zona dividada entre a India e o Paquistão, a lingua local Panjabi fala maioritáriamente o Hindu.

Ilustração 54 - Palácio da Assembleia, Chandigarh, sala principal, Le Corbusier, 1955 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Ilustração 55 - Palácio da Assembleia, Chandigarh, piso superior, acessos, Le Corbusier, 1955 (Fondation Le Corbusier, 2015)

O topo da hiperboloide está preparado para anualmente o Sol interagir com o edifício oferecendo autênticos festivais solares, verdadeiros jogos de luz e sombra.

Ilustração 56 - Palácio da Assembleia, Chandigarh, vista da cobertura e chaminé, Le Corbusier, 1955 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Um edifício interatuante com a natureza, com o meio-ambiente imediato, que assim dá vida às formas expressivas, mesmo escultóricas, livres, que desenvolve.

16.5 PAVILHÃO DA PHILIPS [1958] - LE CORBUSIER

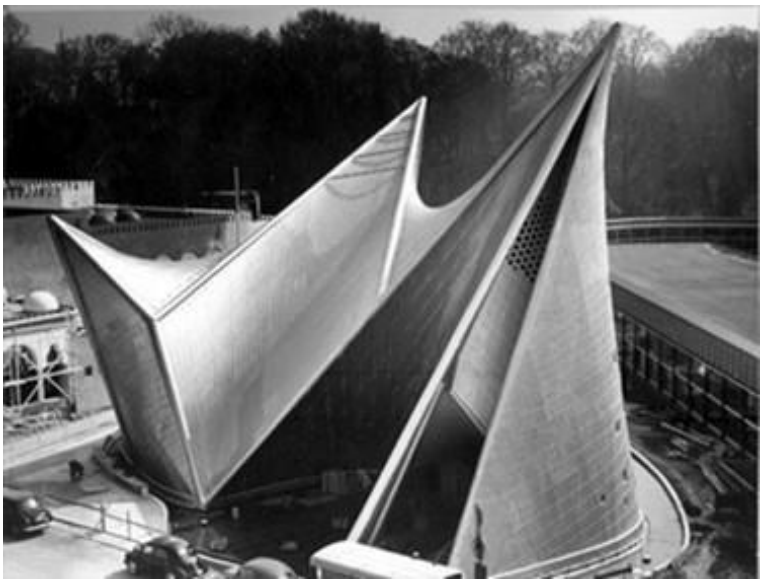


Ilustração 57 - Pavilhão da Philips, Bruxelas, vista exterior, Le Corbusier, 1958 (Fondation Le Corbusier, 2015)

> Esta obra de arte total integra na arquitetura as propriedades de cor, som, luz, e música. (Puente, 2000, p. 135)

A forma exterior do pavilhão da *Philips* é composta por paraboloides hiperbólicas, a estrutura é elaborada num misto de aço e betão, com esticadores de aço a "esticar" a estrutura.

> É construída uma tenda apache com lajes arqueadas de concreto pré-fabricado de cinco centímetros de espessura, esticado por uma fina rede de cabos que alinham os paraboloides hiberbólicos. (Puente, 2000, p. 135)

Ilustração 58 - Pavilhão da *Philips*, Bruxelas, vista da entrada, Le Corbusier, 1958 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Pavilhão da exposição Universal de Bruxelas tinha como objetivo mostrar aos visitantes imagens projetadas nas paredes através de diapositivos, acompanhadas pelo Poema Eletrónico de Edgar Varèse[41], composto por banda sonora.

> A apresentação de diapositivos, com a duração de seis minutos, segundo Le Corbusier, pretendia ilustrar «no seio de um tumulto angustiante a nossa civilização que partiu à conquista dos tempos modernos». (Cohen, 2004)

Ilustração 59 - Pavilhão da Philips, Bruxelas, Poème Électronique, Le Corbusier, 1958 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Este pavilhão revela o desejo de liberdade plena, numa reflexão sobre a angústia e a Liberdade do Homem Moderno.

Uma obra de arte total com ênfase nas expressões artísticas que o desenvolvimento tecnológico proporcionou no século XIX e XX, nomeadamente a fotografia, o cinema e a música. Os próprios aspetos escultóricos e arquitetónicos derivam do desenvolvimento tecnológico que a arte deciciu explorar.

[41] Edgar(d) Victor Achille Charles Varèse (1883-1965), francês naturalizado americano, compositor de música erudita e eletrónica, cria a New Symphony Orchestra, fundou a Associação Internacional de Compositores, autor de várias obras das quais se salienta o Poème Électronique, para fita magnética (1958).

Ilustração 60 - Pavilhão da Philips, Bruxelas, vista exterior, Le Corbusier, 1958 (Fondation Le Corbusier, 2015)

Le Corbusier torna-se um arquiteto a pensar a arquitetura associada à transformação exaustiva do espaço e do tempo, porque o tempo é movimento, dinamismo, e não estática, em que os veículos exigem uma nova organização de urbanismo de futuro, numa metamorfose irreversível, uma nova arquitetura adequada ao homem moderno. Pode-se dizer que as suas formas nos fazem lembrar as formas da Construção de Antoine Pevsner.

E poder-se-á dizer que, Le Corbusier consegue combinar aspetos racionais e puramente plásticos – escultóricos – na sua arquitetura. A sua Obra é vasta, mas alguns exemplos bastarão para elucidar este aspeto. Os casos apresentados apresentam uma liberdade racional e uma liberdade emotiva, que explora a arquitetura de um modo vasto. É este tipo de reflexão, que nos pode levar a pensar que, de facto Gehry desenvolverá mais tarde a sua arquitetura a partir de um conjunto de princípios e abordagens gerados no seio da própria Arquitetura Moderna.

17. O CONSTRUIR MODERNO COMO DINÂMICA DA CIVILIZAÇÃO

O Século XX impulsionou o crescimento das cidades que já havia sido despoletado anteriormente pelo impacto da Revolução industrial sobre os centros urbanos. A expansão não é só horizontal, mas também vertical, fenómeno, que se havia definitivamente imposto com a reconstrução de Chicago. Os edifícios que se elevam cada vez mais, aproximando os diferentes pisos do solo através dos elevadores, quebrando a habitual hierarquia das diferentes condições sociais da população. Nesta conceção moderna, os elevadores fazem as ligações dos diferentes pisos de igual importância, criando espaços funcionais e mais luminosos. No plano arquitetónico, poder-se-á dizer que a arquitetura faz parte de uma ação do sujeito.

> «El arquitecto no tiene, como casi ningún habitante de la ciudad, cultura alguna. Le falta la seguridad del campesino, que posee cultura. El habitante de la ciudad es un desarraigado. Llamo cultura al equilibrio interior y exterior de la persona, a lo único que hace posible un pensamiento y una acción razonables.» Adolf Loos 'Arquitectura', (1910) (Frampton, 2014, p. 92)

Assim como nas artes, também na arquitetura se sente as influências dos vários movimentos ou correntes que surgem no Século XX, o reflexo que se fez sentir em termos arquitetónicos foi uma arquitetura eclética, marcada pela mistura livre de estilos históricos. Na Europa, ao nível das artes, assiste-se à necessidade de exteriorizar a visão individual do artista ao nível do objeto, expressando a sua leitura do mundo fora de si em vez de apenas a pura observação. O Expressionismo encaminhou a Arte para a expressão pura do espírito interior do artista, surgindo no seio das correntes Modernas, evidenciando a liberdade criativa desse espírito, numa visão pessoal expressa através da forma.

> [...] poderíamos até considerar cada quadro como um auto-retrato do artista, no qual reverberam a exasperação, o drama, o sentimento da angústia existencial definido pelos próprios expressionistas. (Marrucchi, 2006, p. 34)

> O sentimento de angústia existencial que Kirchner e o grupo Die Brücke amplificam em comparação com Vincent Van Gogh e Edvard Munch – apesar de deles derivarem em vários aspectos – é de facto traduzido com uma composição pictórica agitada, desarmónica, sumária, de traços e de manchas que manifesta a investigação incessante dos expressionistas em relação a eles próprios e à arte. (Marrucchi, 2006, p. 36-37)

Ao nível arquitetónico, assiste-se a mudanças a todo o nível, sendo a indústria a grande responsável, pela inserção de materiais novos como ferro, vidro e betão. O conhecimento científico veio permitir testar os limites de resistência dos novos

materiais, tirando partido das possibilidades estruturais, vencendo os limites de altura até então condicionados, tendo contribuído para esse passo os elevadores. A tecnologia ativa, que se move e nos faz mover como símbolo da civilização. E é neste ambiente que pensamos no Futurismo e nos desenhos de Sant'Elia[42].

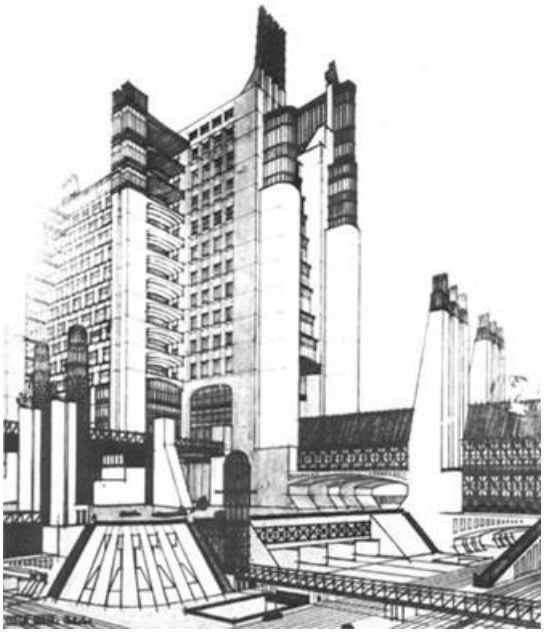


Ilustração 61 - Città nuova, Antonio Sant'Elia, 1914 (Hulten, 1992, p. 215)

O Futurismo trás consigo uma linha de valores simbólicos que se dirige para a ideia velho-novo-velho-novo onde o presente é sempre mutável movido pela força do futuro.

A ideia Futurista consistia na possibilidade de criação de cidades destruindo as formas ligadas ao passado, num caminhar ao futuro, em que a cidade pode ser contagiada pela arte, e em que o futuro começa nas oficinas e fábricas. Pretende-se uma arquitetura que origine novas formas arquitetónicas, livre da individualidade alienada, numa nova objetividade. Por este motivo, a expressão dos valores da tecnologia na cidade é enfatizada.

Entende-se que, os tempos modernos precisam de uma arquitetura que acompanhe a aceleração e dinamismo de crescimento das cidades, rasgando fronteiras, opondo-se a toda a arquitetura estática para um tempo estático Assim como o indivíduo, a cidade

[42] Antonio Sant'Elia (1888-916), italiano, arquiteto, ligado ao Futurismo.

e a arquitetura precisam de ser sacudidas da passividade, adquirindo novas motivações que as farão ambicionar a mudança.

Surge aqui um modo de destruir-construir-destruir-construir, um sentido de destruir-inventar-construir como movimento perpétuo da criação artística e da civilização independentemente que, já nos poderão fazer pensar no que será o modo como o Desconstrutivismo aborda a arquitetura e o processo de criação astística.

O Futurismo pode levar-nos a refletir o facto, de que a Arte e a Arquitetura Moderna possam responder à perca de identidade do Homem da cidade, a um desmembramento interior. O indivíduo nesta consciência, nulo de identidade, pode ser induzido a crises de identidade, sendo o arquiteto um dos veículos capazes de alterar esta conciência social. E aqui pode-se dizer, que as Vanguardas se geram por fragmentos do Modernismo e desse processo, gera-se, *a posteriori*, a unificação de um todo, que origina fenómenos como o Desconstrutivismo. As Vanguardas surgem como fragmentos que acrescentam conhecimento aos processos iniciais, no percurso que irá dar origem à desconstrução. Deste modo, "fragmentar*"* e, cada fragmento ter uma leitura individual, sendo a união de fragmentos lida como um todo.

> As primeiras ações da vanguarda arquitetónica se enquadram, evidentemente, no movimento construtivista, já florescente, das artes plásticas. [...] o Construtivismo derruba todas as barreiras tradicionais entre as artes, os modelos formais dos novos arquitetos são as obras de Malevich, Tatlin, Pevsner e Gabo, os quais, por sua vez, enfrentam o problema da arquitetura, e não apenas no plano teórico.[...] o Construtivismo, que visa expressar nas formas arquitetônicas o ímpeto dinâmico da revolução, possui um forte componente expressionista. A estética do Construtivismo pretende que ‘'todos os acréscimos que a rua da grande cidade traz à construção (placas, propagandas, relógios, alto-falantes e até os elevadores internos) sejam incluídos na composição como pontos de igual importância. (Argan, 2006, p. 283)

A arquitetura do século XX é fortemente influenciada pelas Vanguardas, por correntes artísticas, como o Construtivismo e o Expressionismo, e por outros movimentos como o Suprematismo Russo ou *De Stijl*[43], focalizam-se na ambição de "mudar" o mundo na forma de pensar, fazendo surgir uma nova arte mais funcional e normativa, Universal e coletiva, distante do individualismo e da subjetividade. De raiz clássica e romântica, o Construtivismo e o Suprematismo tendem ao infinito ao absoluto numa comunhão de

[43] *De Stijl*, o nome surge da revista *De Stijl* em 1917, que publicava autênticos manifestos sobre a expressão artística pretendendo definir um modelo harmonioso entre indivíduos e sociedade, conhecido como movimento artístico do Neoplasticismo que ajudou a mudar a consciência estética no *design*, artes plásticas, poesia e arquitetura.

distintas caraterísticas como a tecnologia do Construtivismo com o místico e abstrato que representa o Suprematismo.

O Construtivismo assume a combinação e articulação compacta de diferentes objetos que poder-se-ão unir num todo que consequentemente se poderá denominar construção. Mas estes objectos deverão enfatizar um carácter plástico da construção pleo que a presença de diferentes materiais e de diferentes processos construídos combinados é uma expressão procurada.

O final da I Grande Guerra trouxe consigo a paz possível, que não resolveu de modo definitivo tensões culturais, sociais e políticas, permanecendo uma certa instabilidade. Por outro lado, já antes do início destes conflitos, as Vanguardas haviam explorado uma diversidade de materiais, técnicas e formas de expressão, que mais do que encerrar capítulos do florescimento da arte, abrem novas abordagens. Assim, também se poderá falar de uma certa instabilidade na arte como aquela que surgiu, por exemplo e dir-se-á de modo exacerbado, no Futurismo. Um destruir-inventar-construir, que lançava um elevado estado de instabilidade num percurso tradicional da arte, onde os movimentos permaneciam durante períodos longos num desenvolver "tranquilo", ou mais estável, da evolução da sociedade e da arte.

18. CONSTRUIR E DESCONSTRUIR: DEPOIS DA ARQUITETURA MODERNA

Na segunda metade do século XX a Europa perde protagonismo ao nível da cultura artística moderna, passando a referência da Arte Moderna para os Estados Unidos, para Nova Iorque, disseminando-se posteriormente por outros centros associados especialmente à emigração dos artistas e arquitectos europeus para a América, destacando-se os antigos protagonistas da Bauhaus. O facto de ser uma Nação sem passado histórico semelhante à Europa permitiu-lhe crescer livre como símbolo da descoberta, da invenção e do ímpeto criativo, significados de liberdade.

Os Estados Unidos, ao nível arquitetónico ambicionavam uma arquitetura nova, que vai ser questionada ao nível dos valores da própria Arquitectura Moderna. Vai-se questionar a arquitectura e o valor da função e da forma, a qual não tem de ficar agarrada à função, pretendendo que a arquitetura "fale", comunicando com a cidade tendo a Pop Art[44] contribuído numa nova leitura da arte.

Neste contexto, o arquiteto Robert Venturi[45], desenvolve uma crítica ao modo como se desenvolveu a arquitetura ocidental e ao modo como a Arquitetura Moderna interpretou essa tradição, ao modo como a Arquitectura Moderna criou a lei inquestionável d'a forma segue a função e propõe uma nova linguagem para a arquitetura, que defende com o seu manifesto Complexidade e Contradição na Arquitetura, abrindo o caminho para o Pós-Modernismo na arquitectura. Aqui revela-se numa procura da forma pelo interesse que desperta, sem estar agarrada ao passado, embora o possa evocar, procura a riqueza de significados em vez dos significados evidentes, nas funções implícitas frente às explícitas, pela ambiguidade que substitui a certeza racional, a clareza da arquitectura.

> O termo pós-modernismo fez reagir alguns filósofos como Derrida[46], na tentativa de encontrar uma explicação para o que origina a desconstrução e o termo de Desconstrutivismo ao ter origem na linguagem. Tudo o que nos é vinculado pela tradição, pelos textos preexistentes, que assumimos ou podemos assumir como

[44] Pop Art, movimento artístico surge no século XX em Nova Iorque, baseia-se essecialmente na linguagem de comunicação, usada na publicidade, artes plásticas, utilizando como material, gesso, tinta acrílica, poliéster, látex na reprodução objetos do quotidiano.
[45] Robert Charles Venturi (1925), americano, arquiteto, professor, crítico da arquitetura moderna, publicou entre outros o manifesto Complexidade e Contradição na arquitetura e Learning from Las Vegas, participante ativo no Pós-Modernismo.
[46] Jacques Derrida (2004), argelino, filósofo, professor, inicia a desconstrução na filosofia em 1960 influenciando a arquitetura através da linguagem desconstrutivista, autor de obra literária da qual se destaca "Jacques Derrida - Pensar a desconstrução"

> absolutos são questionados quanto ao que efetivamente são e quanto ao modo como os interpretamos.
>
> The question of translation most conspicuously surfaces in deconstrutive discourse when Derrida's "Des Tours des Babel," following Walter Benjamin's 1923 essay "The Task of the Translator," argues that translation is not the transmission, reproduction, or image of an original meaning that preceded it. On the contrary, the very sense of something original is but an effect of translation, the translation actually producing what it appears to simply reproduce [...]
>
> A text is never an organic, unified whole. It is already corrupted, already fissured, inhabited by something "alien". [...] Languages and texts are necessarily impure. Always divided, they remain irreducibly foreign to themselves. (Wigley, 1995, p. 3)

Deste modo, a linguagem e o texto são entendidos como impuros, e de difícil compreensão permanecendo estranhos a si mesmos.

> [...]Derrida argues at one point, "the question of deconstruction is also through and through *the* question of translation", its thinking about architecture is likely to surface in those texts where its thinking about translation, which is implicitly written into, if not organizing, all of the other texts, becomes explicit. In fact, Derrida's account of translation is explicitly organized around an architectural figure: the Tower of Babel. It is the failure of the tower that marks the necessity for translation, the proliferation of a multiplicity of languages, the unruly, play of representation, which is to say the necessity for controlling representation. (Wigley, 1995, p. 23)

Neste contexto, Derrida adequa o seu discurso à arquitetura:

> If the philosophical dream of pure translation is a kind of building project, the inevitable incompletion of the building marks the necessity of architecture, understood as a representation that speaks of the structural essence of building, a supplementary layer that represents the ground in its absence. If building is the presentation of the ground, architecture is the representation of that grounding. Architecture is, as it were, the translation of building that represents building to itself as complete, secure, undivided [...] Architecture can never be divorced from building, even though traditional discourse works hard to do so. (Wigley, 1995. p. 25)

A interpretação da arquitetura passa por uma análise interpretativa, nos significados das próprias palavras.

> I do not believe that today one can, simply, analyze anything whatever while calmly trusting the diference between an infrastructure and a superstructure … at the point where a deconstrutive analysis enters, this opposition cannot be considered as guaranteed, or even as a thing in which one can have confidence … Conveyance is all there is between … infrastructure and superstructure, [there is only] translation in the most open sense of the world, … There is no pure infrastructure. There is no pure superstructure. There is only text … the economic infrastructure is text, for example. (Wigley, 1995, p. 27)

A arquitetura passa pela arte de representar, num processo construtivo e não se pode considerar apenas um ato de adicionar.

> The sense of structure is actually produced by the supplementary layers of representation that appear least structural. [...] Architecture is made to submit to a law of its own making. [...] The labor of construction is never more than a labor of representation. [...]
>
> The radical consequences of the thought that architecture is the possibility of building rather than a simple addition to it, that ornament is the possibility of structure, cannot be overestimated. (Wigley, 1995, p. 27)

Neste sentido, o discurso do Desconstrutivismo na arquitetura torna-se complexo, porque a arquitetura é construir não destruir, mas metaforicamente teremos de desmembrar, "destruir" na forma de interpretar para poder reconstruir.

Falar em Desconstrutivismo, será necessário termos em conta o exemplo do Parc de la Villette, projetado por Bernard Tschumi[47], situado em Paris e o maior deste tipo, composto por vários elementos arquitetónicos virados para a ciência e música, com vivências individuais, e coletivas, lidos individualmento ou num todo, num conjunto.

Ilustração 62 - Parc de la La Villette "Folies", Paris, Bernard Tschumi, 1982-85 (Degioanni, 2009)

De aspeto inacabado e frágil estas estruturas arquitetónicas inserem-se na linguagem desconstrutivista.

[47] Bernard Tschumi (1944), suiço, professor, escritor, arquiteto destaca-se o seu projeto Parc de la Villette considerado o exemplo da arquitetura desconstrutivista.

Ilustração 63 - Parc de la La Villette “Folies”, Paris, Bernard Tschumi, 1982-85 (Gagliardi, 2015)

Ilustração 65 - Pac de la Villette “Folies”, Paris, Bernard Tschumi, 1982-85 (Jodidio, 1997, p. 21)

A descontrução não passa necessariamente por desmembrar pedra por pedra uma edificação existente, tendo a sua construção sido assente num sistema filosófico, tradicional, cultural, será necessário passar a analisar a estrutura destituindo-a da sua estrutura original. Pensar em arquitetura desconstrutivista não passa apenas por repensar o objeto, será necessário, colocá-lo em causa sem o abandonar.

> To translate deconstrution in architecture does not simply lead to a formal reconfiguration of the architectural object or architectural theory. Rather, it calls into question the status of the object without simply abandoning it. (Wigley, 1995, p. 30)

Mas um discurso desconstrutivo, terá de passar pela forma de interrogar, de compreender, numa possível releitura do sistema construtivo, analisando as suas fragilidades, criando o arquiteto a sua própria leitura, leitura esta que irá interferir com as estruturas, volumes, e não apenas no discurso ou no significado dessas representações.

> The translation contract on which those discourses are based underpins a multiplicity of cultural economies. The concern here is with the strategic play of the architectural motif within these heterogeneous exchanges (Wigley, 1995, p. 31)

A arquitetura desconstrutivista deverá conter a fragilidade de algo incabado mas a solidez de um todo.

> The "Tower of Babel" does not merely figure the irreducible multiplicity of tongues; it exhibits an incompletion, the impossibility of finishing, of totalizing, of saturating, of completing something on the order of edification, architectural construction, system and architectonics. What the multiplicity of idioms actually limits is not only a "true" translation, a transparent and adequate interexpression, it is also a structural order, a coherence of construct. There is then (let us translate) something like an internal limit to formalization, an incompleteness of the constructure. It would be easy and up to a certain point justified to see there the translation of a system in deconstruction. (Wigley, 1995, p. 31-32)

Não será destruindo tudo e reconstruir do zero de igual forma que trará uma nova arquitetura, será necessário novas formas para que sobreviva.

> At the very least, deconstructive discourse redirects attention to the traditional resourses of architectural discourse. It may be that deconstruction is not so much a transformation of architectural discourse as an appropriation of certain architectural enigmas already build into that discourse. (Wigley, 1995, p. 85)

> Derrida's argument can be developed further by suggesting that architecture enters by virtue of its claim on "design". The "trace" that is the signature of the divine artist is design and, for Kant, fine art is only able to give life to the dead body of an object because it is authorized by that signature: "no one would ascribe design, in the proper sense of the term, to a lifeless material." Fine art imitates the original productivity of the divine artist, the capacity to produce originals, to be original, by presenting design rather than imitating his products by representing specific designs. (Wigley, 1995, p. 91)

O Arquiteto assim como o artesão é um artista e transfere para a obra o que lhe dita a inspiração, o que lhe vai na alma, conforme os seus conhecimentos e a sua habilidade.

> If someone asks in what way the form of the body may be similar to the form and reason of the spirit and the Angel, I ask this person to consider the edifice of the Architect. From the beginning the Architect conceives in his spirit and approximately the Idea of the edifice; he then makes the house (according to his ability) in the way in which he has decided in his mind. Who will deny that the house is a body, and that it is very similar to the incorporeal Idea of the artisan, in whose image it has been made? It must certainly be judged for a certain incorporeal order rather than for its matter. (Wigley, 1995, p. 103)

A linguagem interior que uma obra de arquitetura possui, deverá segundo Derrida ser, o mesmo tipo de linguagem que possui no seu exterior. A obra de arquitetura não deve

estar pensada apenas para o interior e seus ocupantes, é algo mais, terá de possuir uma linguagem comunicativa com o exterior.

> The space of philosophy is not just a domestic space, it is a space in which a certain idea about the domestic is sustained and protected.
>
> The house's ability to domesticate is its capacity to define inside and outside, but not simply because that which is located inside is domesticated. For Derrida, the "outside" of a house continues to be organized by the logic of the house and so actually remains inside it. By being placed outside, the other is placed, domesticated, kept inside. (Wigley, 1995, p. 107)

Um edifício não se baseia apenas numa estrutura sólida, que garanta a proteção ou restrinja de algum modo quem a habita, será sempre uma estrutura alvo da nossa interpretação, a nível ético e social, analisando qual o fim a ter, podendo ser apenas habitação ou algo mais.

> The house is no longer the paradigm of presence. It is first and foremost a representation (albeit of the absence of representation). It is not just that the house's status as an institutionally produced and sustained image is simply exposed, but that the familiar itself becomes an image. (Wigley, 1995, p. 117)

O Desconstrutivismo interpreta-se como uma nova linguagem de pensar a arquitetura e mais do isso interpretar cada elemento e processo, num todo. A desconstrução tem por base a fragmentação ou a totalidade de fragmentos, as Vanguardas como processos evolutivos de conhecimento originam um crescimento aos processos iniciais dando origem à desconstrução, a totalidade de uma fragmentação, ou seja de um fragmento, poder-se-á criar a totalidade.

> Deconstrutive discourse, if it is anything, is no more than a rethinking of inhabitation. It never involves a simple departure from an enclosure. On the contrary, it goes further into the structure, running the risk of consolidating it in order to locate the cracks that both hold it up and produce the sense of interior in the first place. (Wigley, 1995, p. 120)

Na atualidade, o arquiteto possui a liberdade de pensar mas também de fazer arquitetura, e assim como na arte deve usar os conhecimentos que possui e a inspiração, mas não esquecendo da leitura do lugar, do programa, da função, da funcionalidade, da Natureza, do impacto ambiental e do Homem. Considerando que na atualidade se vive numa sociedade de consumo e que é essencial a imagem, não deixa de ser importante todos os ensinamentos do passado, e a liberdade do arquiteto de optar pelo caminho ideal.

19. ROBERT VENTURI: O PÓS-MODERNISMO

Venturi nasce em 1925 em Filadélfia, formado em arquitetura, titular do prémio Nobel da arquitetura Pritzker Prize em 1991, crítico do Movimento Moderno. Venturi surge num período do segundo pós-guerra associado à crítica ao Movimento Moderno, participante ativo no que ficou designado Pós-Modernismo, neste contexto, destacam-se duas obras de sua autoria Complexidade e Contradição na Arquitetura, 1996 e Aprendendo com Las Vegas, de 1972.

No seu manifesto Complexidade e Contradição na Arquitetura apresenta a sua crítica pessoal, a sua maneira de ver a Arquitetura. Venturi elege alguns exemplos que refletem a sua inclinação por determinadas épocas, como o Maneirismo, o Barroco e o Rococó, partilhando a necessidade analisar obras do passado refletindo o interesse caraterístico de qualquer arquiteto pela História da Arquitetura do passado, salientando o seu pessoal interesse pela complexidade e a contradição.

No decorrer da segunda metade do século XX, Venturi na sua crítica ao Movimento Moderno, propõe no seu manifesto uma análise exaustiva de obras do passado onde se pode encontrar complexidades e contradições e, articula o seu discurso com exemplos de obras do passado e com obras recentes de sua autoria. Na sua proposta para esta nova leitura da arquitetura, tem em conta duas fontes fundamentais, a primeira, manter as tradições elitistas do Clássico, correspondentes à arquitetura tradicional, vindas do Maneirismo, Barroco, Rococó, a segunda, a arquitetura Vernacular Contemporânea. As obras escolhidas permitem observar a existência de complexidade e contradições na arquitetura do passado.

> Venturi indica: «Os edifícios maneiristas e barrocos tem muitas cornijas que são frisos, janelas que são nichos, ornamentos de cornijas que contém janelas, esquinas que se transformam em arcos. (Montaner, 2007, p. 153-154)

Com o manifesto Complexidade e Contradição na arquitetura, Venturi sugere uma nova abordagem à arquitetura, contrária à visão da arquitetura moderna, valorizando a via híbrida, contraditória, complexa e ambígua, transgredindo os princípios em que se fundamenta o racionalismo do Movimento Moderno principalmente o da coerência. Ao analisar diferentes edifícios da história da arquitetura, tornou-se necessário a valorização da riqueza formal e expressiva dos edifícios que foram escolhidos. Deste modo, Venturi pretende mostrar que a arquitetura é composta de uma complexidade formal, agarrada a um único sistema lógico estético. Defende e justifica, argumentando

que a arquitetura é complexa e contraditória devido aos elementos vitruvianos de comodidade, solidez e beleza, não podendo ser resolvida sem tensões. Divulga o seu desagrado pela pretensão dos arquitetos modernos que procuram apenas a diferença e a novidade esquecendo os ensinamentos do passado tradicional. Deste modo propõe no seu manifesto e defende as suas preferências da seguinte forma:

> «Prefiro os elementos híbridos aos «puros», os comprometidos aos «limpos», os distorcidos aos «retos», os ambíguos aos «articulados», os tergiversados que ao mesmo tempo são impessoais, aos chatos que ao mesmo tempo são «interessantes», os convencionais aos «projetados», os integradores aos «excludentes», os redundantes aos simples, os reminiscentes que ao mesmo tempo são inovadores, os irregulares e equívocos aos diretos e claros. Defendo a vitalidade confusa frente à unidade transparente. Aceito a falta de lógica e proclamo a dualidade.
>
> Defendo a riqueza de significados em vez da claridade de significados; a função implícita e a explícita simultaneamente. Prefiro «este e o outro» a «ou este ou o outro», o branco e o negro, e algumas vezes o cinza, ao negro ou ao branco. Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significados e se centra em muitos pontos: seu espaço e seus elementos se lêem e funcionam ao mesmo tempo de várias maneiras.
>
> Mas a arquitetura da complexidade e da contradição deve servir especialmente ao conjunto; sua verdade deve estar em sua totalidade ou em suas implicações. Deve incorporar a unidade difícil da inclusão em vez da unidade fácil da exclusão. Mais não é menos.» (Montaner, 2007, p. 155)

Venturi neste manifesto, questiona a arquitetura do Movimento Moderno quanto à sua capacidade comunicativa e associativa, considerando-a perdida, questiona a capacidade de proporcionar a ideia de conforto e segurança, exigida pelo grande público, que ao perder a forma convencional seria como estar desconectada com a realidade necessária.

Os anos sessenta transformaram-se em anos de mudança, seria expetável para Venturi que a arquitetura fosse mais ambiciosa, e acompanhasse o período de mudança que se avizinhava, ao erguer-se de um pós-guerra. Sendo o Pós-Modernismo a grande crítica, a toda a arquitetura, feita até então, distanciando-se para que não exista hesitação no que defende, na tentativa de compreender e interpretar a arquitetura em vez de proceder da forma mais rápida, mudando o que não compreende.

Venturi na sua crítica à arquitetura moderna propõe, que ao invés de mudar o ambiente existente ou os usuários, deveríamos entendê-los, revalorizando-os. Visto que a complexidade e contradição, estiveram e permanecerão inerentes a qualquer

experiência ou obra de arte, a resolução não passará obrigatóriamente por suprimi-las mas por compreendê-las para poder superá-las.

> A teoria de Venturi significava a introdução dos conceitos de complexidade, diversidade, contradição e ambiguidade na interpretação da história da arquitetura e no projeto arquitetónico contemporâneo.
>
> [...] Robert Venturi destacava o valor positivo da ambiguidade, não só como força poética mas também como qualidade da arquitetura que possui elementos que são diferentes entre si. (Montaner, 2002, p. 120)

A complexidade, ao estar presente na arte, e sendo reconhecida pelos críticos de arte como caraterística da pintura (temos o exemplo do Expressionismo abstrato), onde é tida em conta a perceção visual, numa arte óptica, mudando as justaposições e as dualidades ambíguas relativas à forma de expressão. Na Pop Art, os pintores usaram a ambiguidade para criar conteúdos paradoxos e tirar partido das possibilidades da perceção, estendem-do-se à literatura que também a complexidade e contradição terão tido aceitação pelos seus críticos, confirmando ser possível em obras como as de Shakespeare, na obtenção de vários níveis de significação.

> E foram as teorias linguísticas e semiológicas que fundamentaram com mais força a consciência de diversidade e pluralismo: pluralidade de culturas, pluralidade de línguas e pluralidade de possibilidades de interpretações dos signos. (Montaner, 2002, p. 120)

Ao nos debruçarmos sobre o pluralismo, e ao considerarmos, que essa diversidade de discursos terão uma valoração similar, iremos concluir que serão opostos a determinados conceitos Universais, ou seja somos conduzidos aos caminhos do relativismo.

> O olho em movimento em um corpo em movimento deve esforçar-se para captar e interpretar uma variedade de ordens mutantes e justapostas, semelhantes às configurações mutantes de uma pintura de Victor Vasarely. É a unidade que "mantém, mas apenas mantém, um controle sobre os elementos conflitantes que a compõem. O caos está muito próximo, sua proximidade, e o facto de ser evitado, dá… força". (Montaner, 2002, p. 127)

As caraterísticas da Pós-Modernidade, segundo Montaner, passam pelas qualidades da cultura Pop, transferindo-se para a arquitetura que se baseia na lógica da comunicação e recorre à interpretação da história como depósito de imagens e de metáforas.

> Uma arquitetura que, pela colagem de fragmentos tipológicos e pelo tratamento das peles como sistema de percepção, busca alcançar a desejada complexidade. Tal

> recorrência à história, ao uso de metáforas e à recriação da fragmentação admite com frequência uma arquitetura de objetos encontrados. (Montaner, 2002, p. 128)

Não obstante, à complexidade com recurso à história do passado, assistimos a novas formas de alcançá-la, com o avanço tecnológico, abre-se um novo espaço na história da arquitetetura, a engenharia, que proclama um saber ciêntífico, uma consciência estrutural das novas tipologias, a experiência das possibilidades reais dos novos materiais, identificando-se acima dos conhecimentos dos arquitetos, considerando-os como limitados e meramente artísticos, proclamando que a arquitetura deveria ser produto industrial e tratado como tal.

> Somente uma parte da arquitetura atual aceitará esta ideia. A maioria, desde Kahn até Rossi, passando por Venturi, seguirão defendendo os elementos culturais, históricos, simbólicos, humanos e diferenciados da arquitetura em relação às leis escritas da produção industrial e material. (Montaner, 2007, p. 115)

A arquitetura de Venturi veio abanar o habitual pensamento arquitetónico, pela introdução de metáforas, em que os elementos arquitetónicos podem expressar vários significados, espaços e elementos podendo conter dupla funcionalidade, a possibilidade de usar uma ordem compositiva e poder transgredi-la, a utilização de convenções de forma não convencional, a justaposição de elementos, tensões, dualidades, fragmentações, descontinuidades que devem estar integradas pela inclusão.

Venturi identifica-se com uma arquitetura comunicativa e ao criticar o Movimento Moderno, não pretende renunciar à experiência reconhecida de arquitetos como Le Corbusier, na planta livre que trará vantagens espaciais aos edifícios. Segundo Montaner[48], a linguagem do Pós-Moderno deriva da comunicação da Pop Art, com início no Surrealismo, notando-se a influência em obras tanto do arquiteto Robert Venturi como em Frank Gehry, em que existe a predominância do edifício fora de escala ou apenas em elementos deste.

Ao analisarmos a arquitetura do Moderno e do Pós-Moderno, parece-nos que esta última fecha-se, ao caminho aberto pela arquitetura do século XX e, às possibilidades tecnológicas alcançadas. Assim sendo, a arquitetura que surje do Pós-Modernismo tenderá a ser menos fiel ao contemporâneo, não aceitando o caráter fragmentário de um mundo contemporâneo de mudança, ao invés irá apoiar-se no retorno ao passado

[48] Josep Maria Montaner (1954), espanhol, arquiteto, escritor, professor, autor de publicações que se destaca As formas do século XX e Depois do movimento moderno.

clássico, no anseio de recuperar a ordem num caos instalado no mundo já caótico, numa postura conservadora, camuflando a realidade dos dias modernos.

Os anos setenta ficaram marcados pela crise construtiva nos Estados Unidos que trouxeram consequências, originando uma arquitetura mais contida colocando em causa o Pós-Modernismo, voltando a reequacionar obras do Movimento Moderno e reanalisar o produto das Vanguardas, criando ruturas com o sistema clássico, explorando as possibilidades de múltiplas combinações que movimentos como o Cubismo, *De Stijl*, Suprematismo e o Construtivismo descobriram.

A Casa Vanna Venturi foi uma das obras escolhidas por Venturi como exemplo válido aos argumentos no manifesto à crítica do Moderno, mostrando a inclusão de complexidades e contradições, sendo analisada pelo próprio juntamente com outros edifícios escolhidos para o efeito. Foi projetada no ano 1962, numa fase inicial da sua carreira de arquiteto, para a sua mãe que na altura já estava em idade de reforma.

19.1 CASA VANNA VENTURI [1962-64] – ROBERT VENTURI

Ilustração 64 - Vanna Venturi, Chestnut Hill, fachada frontal, Robert Venturi, 1962-64 (Venturi, 1978, p. 195)

Sendo esta uma casa que serviu de exemplo para Venturi comprovar que as complexidades e contradições que defende no seu manifesto contra o Movimento Moderno, parece-nos um bom exemplo para analisar a arquitetura do Pós-Modernismo.

Deste modo, Venturi explica a escolha, da Casa Vanna Venturi, no seu manifesto ao Movimento Moderno da seguinte forma:

> Este edificio admite complejidades y contradicciones: es complejo y simple, abierto y cerrado, grande y pequeño; algunos de sus elementos son buenos a un nivel y malos a otro; su ordem integra los elementos genéricos de la casa en general y los elementos circunstanciales de una casa en particular. Consigue la difícil unidad com un número medio de partes diversas en vez de la unidad fácil con unas pocas o muchas partes forzadas. (Venturi, 1978, p. 194)

Em relação aos espaços interiores, conforme se pode ver em planta e corte que, embora complexos estão distorcidos nas formas e interligações, numa complexidade intrínseca de um programa funcional doméstico, associado a algumas fantasias próprias de uma habitação individual, sugerindo que, a forma segue a função mas também segue a fantasia ou o divertimento.

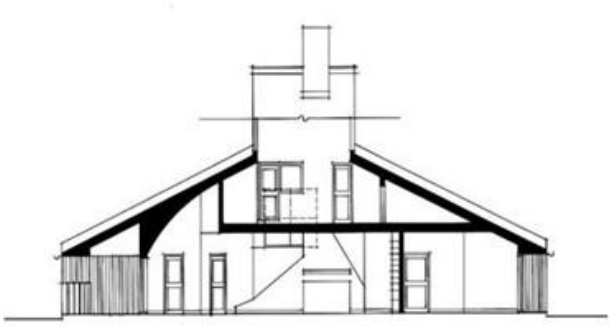
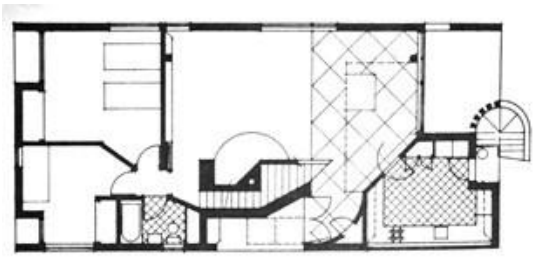


Ilustração 65 - Vanna Venturi, Chestnut Hill, corte lateral, Robert Venturi, 1962-64 (Venturi, 1978, p. 195)



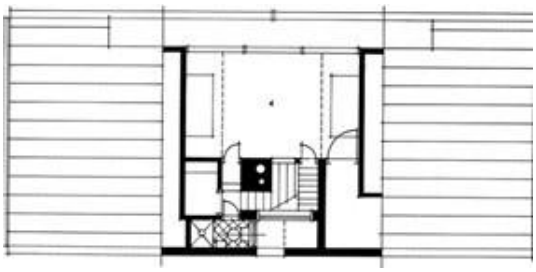


Ilustração 66 - Vanna Venturi, Chestnut Hill, planta do piso inferiorr, Robert Venturi, 1962-64 (Venturi, 1978, p. 194)

Ilustração 67 - Vanna Venturi, Chestnut Hill, planta do piso superior, Robert Venturi, 1962-64 (Venturi, 1978, p. 194)

O exterior da casa também encerra complexidade e contradições, observamos que a parede exterior ao estar rematada por um parapeito ao longo da fachada ao nível das janelas, se irá repetir na fachada posterior, a cobertura é composta por diferentes pendentes de várias amplitudes, possui a simplicidade e regularidade, revelando a escala de uma casa unifamiliar.

A contradição existente entre interior e exterior pode ser explicada devido ao facto de que, no interior a planta reflete a regularidade simétrica do exterior, convivendo com a realidade exterior do edifíco onde existe a predominância de vazamento nos alçados refletindo as distorções circunstanciais do interior.

> Respecto al interior, la planta es simétrica originalmente con un centro vertical del que irradian dos muros diagonales casi simétricos que separan dos espacios terminales delanteros de un espacio mayor central trasero. Sin embargo, esta rigidez casi Palladiana y simétrica, está distorsionada para adaptarse a las necesidades particulares de los espacios: por ejemplo, la cocina a la derecha varía respecto a la habitación a la izquierda. (Venturi, 1978, p. 195)

O núcleo central insere-se com uma apropriação mais violenta, numa competição entre dois elementos verticais, a chaminé e a escada, elementos opostos em relação à solidez. Deste modo temos as escadas como volume cheio que dividem, por um lado a chaminé volume oco, por outro lado as janelas, o vazio aberto do exterior. Assim, fazendo concessões de espaço, na criação um bloco no núcleo central, permitir-se-á a hierarquia entre pisos e a articulação de circulação com o restante espaço.

> Por una parte, el hogar se deforma y se desplaza un poco, como lo hace su chimenea: por otra parte la escalera contrae de repente su anchura y distorsiona su trayecto por causa de la chimenea. (Venturi, 1978, p. 196)

A chaminé torna-se num elemento que articula espaços, situada entre a sala retangular e paralela à ordem estabelecida com o núcleo central, importante na regularidade espacial, e por outro pelo muro diagonal que surge na intriga de exterior-interior que, surpreende o sujeito gerando um foco de tensão, passando de um local aberto no exterior, para outro comprimido à entrada, voltando a descomprimir ao entrar da sala, produzido pelo duplo pé direito conforme é possível ver em corte, deste modo teremos aberto-fechado-aberto. A escada, num misto de auto-afirmação, por um lado no seu "desfile" hierarquico, em que na base é mais larga perdendo protagonismo ao subir, onde a intriga termina, e por outro lado, a simbiose entre utilidade e comodidade, permitindo arrumar objetos e descansar na sua base, em quanto que, entre pisos é possível aceder à janela e à respetiva claraboia para reparações ou limpeza.

As complexidades e contradições arquitetónicas do interior refletem-se no seu exterior, por um lado, as janelas da fachada frontal que embora sejam na mesma quantidade, possuem uma distribuição diferente, cinco janelas ao longo, na fachada frontal à direita formando um retângulo, e no lado oposto, quatro janelas formando um quadrado e uma janela isolada mais elevada, por outro lado devido aos vazados de tamanhos diferentes ao longo de todas as laterais da casa, assim como a posição descentrada da chaminé, contradizendo a simetria formal do exterior.

A fachada principal assume uma linguagem comunicativa de caráter classicizante trazido para a escala do vernacular, encerrando uma intriga interior exterior. A fachada é dividida pela entrada principal que domina toda a fachada e pelo elemento vertical da chaminé. Possui a distribuição equilibrada de cinco janelas em cada lateral da fachada, janelas quadradas de medidas iguais, distribuidas da seguinte forma, na lateral direita as janelas estão ao baixo acompanhando a zona da cozinha, no lado esquerdo encontram-se quatro janelas concentradas na porta de acesso à sala, ficando uma das janelas isolada e mais elevada, as restantes janelas da casa são assimétricas. A fachada principal e a posterior terminam num parapeito enfatizando uma intriga interior, despertando a curiosidade para o que poderá estar por trás deste. É dado o realce às janelas de toda a casa com uma moldura saliente bem como no parapeito da janela superior.

Venturi ao enfatizar o caráter da casa como simples e complexa, aberta e fechada, teve como referência as caraterísticas contraditórias das paredes laterais exteriores.

> Primero, sus parapetos, lo mismo que la pared de la terraza superior de la parte trasera, acentúan la sensación de espacio cerrado horizontal, pero permiten crear una expressión de abertura detrás de ellos en la terraza superior, y encima de ellos en la protuberancia de la chimenea-lucernario. Segundo, la forma regular de los muros en planta acentúa la sensación de espacio cerrado rígido, aunque las grandes aberturas, a menudo situadas precariamente cerca de las esquinas, contradicen la expresión de espacio cerrado. (Venturi, 1978, p. 198)

Ao introduzir níveis de sobreposição, Venturi consegue provocar o efeito de espaço fechado, por outro lado a existência de aberturas confere o efeito de abertura, o elemento vertical chaminé, que se encontra recuado em relação à fachada frontal, parece descontextualizado solto, de toda a estrutura, ao invés será o elemento que agarra a estrutura e orienta para a entrada principal. Neste seguimento encontra-se um espaço que é determinado pela parede da entrada principal recuada e pelas paredes laterais que sobem acompanhando a escada, possuindo janelas de diferentes tamanhos e posições, caraterizando-se como convencionais estando escondidas pela fachada frontal contrastando com todas as janelas da casa.

> Se forma un espacio en estratos más que un espacio interpenetrado. (Venturi, 1978, p. 199)

Embora uma casa relativamente pequena possui uma escala grande, devido aos elementos que a compõem, a sala é grande, contém portas largas e a existência de um duplo pé direito, que em comparação com o tamanho da casa se evidencia a

escala. A escala também se manifesta pelo mínimo de divisões que a compõem, reduzindo ao mínimo o espaço de circulação num aproveitamento máximo da planta livre.

No exterior (tal como no interior) apresentam-se, argumento de simetria *versus* assimetria e cria-se uma intriga. No exterior a escala manifesta-se nos elementos grandes reduzidos em número, a sua posição é central ou simétrica, bem como a simplicidade e regularidade formal formando um edifício simples no seu todo. Ainda no exterior, a janela situada no piso superior, na fachada posterior, é grande e domina pela sua forma e localização elevada.

A entrada principal é acentuada por um lado, pela grande escala devido à sua largura e altura, encontrando-se ao centro da fachada frontal contrastando com as restantes portas que partilham forma similar mas, mais reduzidas nas dimensões, e por outro lado a sua posição reguladora de entrada para o interior mas de reduzida profundidade para o seu tamanho. As molduras aplicadas nas portas e janelas incrementam também a escala. O elemento vertical da chaminé aumenta esse efeito, devido à sua imponência elevando-se acima do próprio edifício. Deste modo se pode referir ainda que, a complexidade combinada com a pequena escala aplicada em edifícios pequenos conferem-lhe movimento, dinamismo. A grande escala aplicada em edifícios pequenos assim como as outras complexidades conferem-lhe um jogo de tensões que se adequa a este tipo de arquitetura.

A casa possui uma composição abstrata de elementos geométricos combinados, sendo que, os retângulos relacionam-se com a ordem dominante em planta e corte. Os elementos diagonais estão relacionados com as direções que fazem a distribuição pela entrada, articulando os espaços que se relacionam entre si, e pela forma como a cobertura encerra em planta e em corte, funcionando como proteção aos elementos naturais. As curvas relacionam-se com as necessidades espaciais-direcionais da entrada e da escada exterior de acesso ao piso inferior, através das mudanças de direção. Por outro lado, o denotado discurso espacial-expresso, evidente na verticalidade expressa através do duplo pé direito na sala, que é contraditório com a pendente do telhado, acompanhado pelo simbolismo da entrada onde está presente uma grande escala, evidenciada pelas molduras no alçado frontal sugerindo um pórtico, pelo avanço-recuo do elemento vertical da chaminé.

A localização da Casa Vanna Venturi situa-se numa planície onde apenas o arvoredo a delimita, a rua de acesso à habitação é perpendicular à entrada principal, a intriga tem início ainda no exterior, fazendo-se sentir na aproximação à casa sugerindo a possibilidade de duas portas, sendo apenas perceptível junto à casa, apenas uma porta do lado direito.

A Casa Vanna Venturi continua a ser um bom exemplo de estudo ao Pós-Modernismo contendo complexidades e contradições, metáforas e intrigas que se unem num discurso comunicativo ao interior e exterior de si mesma.

20. FRANK GEHRY: O DESCONSTRUTIVISMO

Frank Gehry nasce em 1929 em Toronto, formado em arquitetura, titular do prémio Nobel da arquitetura Pritzker Prize em 1989, surge na época do Pós-Modernismo. Nas suas obras permanece a contínua procura do objeto arquitetónico como obra de arte, associando o saber do passado e as tecnologias do presente com a sua criatividade numa simbiose de liberdade artística.

A sua obra é vista como desconstrutivista pela forma como "comunica*"* pelo *design* arrojado e pela utilização da expressividade dos materiais, bem como pela leitura e interpretação dos elementos que compõem uma intervenção projetual acertiva, e uma uma reinterpretação que articula com o objeto arquitetónico, assumindo a identidade que o artista imprimiu na sua liberdade individual e artística.

As cidades do século XX transformaram-se no reflexo do crescimento e desenvolvimento tecnológico e social, mas essencialmente refletem o movimento constante dos meios de transporte. Sendo o automóvel uma extensão do homem e ao mesmo tempo a sua mais recente forma de individualidade e liberdade, é importante não esquecer que, do mesmo modo, a arte se torna a expressão de liberdade individual dos artistas.

> Es difícil hablar de Frank Gehry sin mencionar inmediatamente su ciudad, Los Angeles [...] Los Angeles es, ante todo, la expresión de la movilidad y la celebración más entusiasta de los derechos y las libertades del individuo. El automóvil hace posible tal movilidad y se convierte en último reducto de la persona en cuanto individuo, asumiendo el papel de armadura y coraza que le permite ejercer sus derechos y liberdades.» Frank Gehry (Moneo, 2004, p. 254)

Frank Gehry quando pensa arquitetura, não fica aprisionado ao preexistente, não o desvaloriza mas também não o condiciona, pelo contrário, interpreta como um desafio. Como arquiteto poderá ser analisado como pioneiro, à imagem de um homem livre, que se propõe conquistar um novo estilo de arquitetura, monumental em contraste com a arquitetura existente. Considerando a sempre existência de espaço para nos integrarmos e podendo distinguir-mo-nos pela diferença, a inspiração surge como catalizadora do processo criativo e pode estar num papel amachucado, num poema, numa música, numa pintura de um quadro, ou seja tudo pode ser uma fonte de inspiração, basta estarmos atentos à nossa volta.

A arquitetura de Gehry, tem um caráter próprio e individual, podendo considerar-se que possue o caráter de escultura gigante com função, as obras revelam-se únicas, adquirindo a importância de objetos em si mesmos, atingindo uma identidade que possibilita a valorização do local onde se inserem, como Obra de Arte, temos o exemplo do Museu Guggenheim de Bilbao, que aumentou o fluxo de turismo devido ao edifício, tornando-se um *ícone* da Cidade de Bilbao.

Os materiais são elementos que se destacam devido à expressão que adquirem quando se domina o conhecimento das suas propriedades, possibilitando uma exploração mais livre da forma, atingindo modelos exóticos e espontâneos, por vezes transmitindo um aspeto inacabado e uma fragilidade no seu todo. A leitura feita pelo indivíduo terá de ser sempre variável, tendo em conta várias permissas, a interpretação altera de indivíduo para indivíduo, pela estrutura ou interpretação individual, dependendo do ponto de vista do observador, sendo estático ou dinâmico, associado a uma invariável, todo o edifício no seu exterior é efetivamente diferente, associado ao facto de que a ambiência altera consoante o desenvolver do dia e as estações do ano, o próprio edifício é percorrido pela diferente ambiência, assim como o percurso adquire a dinâmica individual do próprio indivíduo associado ao reflexo da ambiência no edifício.

> «Lo que más me gusta es romper el proyecto en tantas partes como fuera posible… en lugar de entender una casa como una sola cosa, yo la veo como si fueran diez cosas distintas… ello permite un mayor compromiso del cliente con el proyecto.» Frank Gehry (Moneo, 2004, p. 258)

Esta rutura da unidade do projeto, não é condicionante, pelo contrário, permite uma liberdade na análise do programa e considerando-se essencialmente um desafio. Sendo fundamental a estrutura do programa, que ao ser “desmembrada”, irá ser interpretada por funções individuais e distintas, para uma melhor compreensão do todo, com a pretensão de alcançar o conceito, como elemento livre que irá convergir e articular todo o programa. Uma obra arquitetónica é composta por elementos, que prefazem o programa exigido, ao fragmentar os elementos ou funções, os elementos passam a estar desmembrados, possibilitando uma libertação ao nível da criatividade, separando a forma da função, sem esquecer o respetivo programa.

Gehry embora arquiteto, pode ser considerado um artista, e como artista, qualquer coisa pode ser motivo de inspiração, na Natureza existem milhões de formas, cores e estruturas numa infinidade de possibilidades de inspiração. Quando a curiosidade se

associa à vontade de experimentar, cria-se o caminho para o conhecimento. Se, associarmos essa curiosidade ao que temos como certo em relação aos materiais, então abrimos uma imensidão de potencialidades que poderemos explorar saindo do âmbito do convencional. Sendo assim, ao dominarmos através do conhecimento por experimentação as suas caraterísticas e propriedades podemos alcançar novas identidades para os materiais, podendo vir a assumir funções diversas das habituais e deste modo Gehry se aperfeiçoa no seu caminho de curioso inconformado.

As obras de Gehry começam a ganhar forma, como se de uma escultura se tratasse e, de um artesão falássemos, entre o esquiço, as maquetes, o desenho rigoroso de plantas e seções numa procura incessante da forma ideal. Sendo a escala uma das suas preocupações, os vários modelos tridimensionais resolvem e articulam a compreensão do espaço, sendo difícil não ficar refém do objeto maquete, esse distanciamento é conseguido através de vários modelos com diferentes escalas. Este estudo da forma, torna-se no primeiro contato direto com a materialidade, com a manipulação da forma, que o direciona para a compreensão do potencial das mesmas na aproximação ao objeto final.

A Gehry interessa, que a sua obra seja única, que possua identidade em si mesma, embora o arquiteto seja o responsável pela sua criação, esta deve ser entendida como expressão de uma liberdade individual, atingindo o almejado limiar individual, de Obra de Arte, porque a imagem no espírito pode permanecer mais tempo, que a própria matéria.

> La durabilidad se adquiere no tanto por la resistencia de los materiales cuanto por el valor que a un edificio le confiere le confiere el ser entendido como obra de arte. Paradójicamente el espíritu dura más que la materia. (Moneo, 2004, p. 259)

Mas para entender a arquitetura de Gehry é necessário compreender a importância dos materiais, a sua materialidade e comportamento no edifício construído e finalizado. Torna-se necessário para Gehry conhecer bem os materiais e dar-lhes uma aplicabilidade não convencional, não explorada, essa exploração da materialidade é uma técnica essencial no trabalho de Gehry. Temos o exemplo da sua habitação própria denominada como edificação desconstrutivista, em que a exploração de novas materialidades fica expressa na sua habitação por exemplo através de chapa ondulada que tem a leitura de muro, no reflexo pela necessidade de mais luz ou espaço. A habitação é ampliada para o exterior, trabalhando eficazmente o interior-exterior, abrindo janelas ao estilo de Le Corbisier rasgando vãos em prol da liberdade

visual contemplativa da Natureza. Gehry nas suas obras deliberadamente procura criar espaços intrigantes que possuam uma linguagem, um diálogo interior e exterior de subtileza por vezes "enganadora", induzindo o indivíduo a observar dualidades através dos reflexos.

Em relação aos materiais, Gehry reinventa uma outra possível utilização, determina que a materialidade expetável também pode ser contrariada e estudada, de modo a conseguir uma outra aplicabilidade possível. Deste modo os materiais, transformam-se em elementos com elevada importância numa construção, criando interesse desde o início, desde a sua aplicabilidade, mostrando ao longo do percurso da obra o seu aspeto inacabado, deixando em aberto as potencialidades do seu término, em quanto que, um edifício concluído, não terá o mesmo interesse, uma vez que encerra em si mesmo novas oportunidades de intervenção mostrando-se por vezes menos interessantes quando terminados.

> Gehry [...] A él le gustaría que sus edificios se mantuviesen en su más esencial materialidad. Y eso significa que no se acaben. (Moneo, 2004, p. 261)

Embora esta obsessão pela criatividade, pela exploração do novo, do ideal, Gehry ambiciona que as suas obras sejam mais que edifícios tradicionais, pretende que perdurem na memória como obras de arte, possuindo um desapego ao ornamento desnecessário, criando uma arquitetura com uma nova linguagem.

A tecnologia e a robótica facilitam esta evolução das obras de Gehry, sendo possível a construção de objetos tridimensionais em computador com programas específicos, vindo aperfeiçoar a leitura e a definição da estrutura com a precisão e confiança necessária. Deste modo aumentam as possibilidades de maior liberdade e flexibilidade na exploração das formas bem como da geometria dos edifícios.

Enquanto Álvaro Siza Vieira[49] tem a preocupação com o lugar, para Gehry o fundamental é o programa. O esquiço de Siza mostra uma intenção, uma ideia, já identificada em esquiço, um embrião com ideia definida, por vezes Gehry, esquiça deixando em aberto sem definir forma, o seu esquiço é um emaranhado de linhas contendo uma ideia em crescimento, que permite ao arquiteto decidir durante o caminho não se comprometendo com uma ideia final, não antecipando uma realidade

[49] Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira (1933), português, arquiteto, o seu último prémio de arquitetura Golden Lion na Bienal de Arquitetura de Veneza em 2012, na sua obra destacam-se As piscinas das marés e a Casa de chá.

ainda não concluída na mente. Em relação ao tipo de arquitetura, Aldo Rossi[50] persegue a expressão coletiva num tipo de arquitetura de anonimato, sem protagonismo, em que a sociedade se insere, sem protagonismo dos indivíduos, por sua vez Gehry pretende que as suas obras sejam únicas e autênticas Obras de Arte, refletindo o individualismo nas suas obras mas renunciando à condição heróica, considera-se um artista idêntico a outros. Assim como Le Corbusier delineou que, a casa é uma máquina de habitar, Gehry opondo-se a esse pensamento defende que, a casa não é uma máquina para viver e sim um lugar para a vida. Em relação à expressão, "a forma segue a função*"* criada por Louis Sullivan[51], Gehry defende que a forma é independente da função e vai mais longe, nas suas obras prevalece o programa, e de seguida envolve-o com uma "pele orgânica", com habilidade e mestria, onde dominam a forma e os materiais, fazendo surgir o gesto arquitetónico de liberdade individual do artista numa intenção caraterística de uma Obra de Arte.

Gehry ao longo do seu percurso arquitetónico e artístico, é influenciado pelas Vanguardas mas, sem negar o passado tradicional na arquitetura, conhece e aplica vários elementos que se tornam essenciais nas suas obras, desde a inspiração que pode derivar de um candelabro ou de qualquer outro objeto recente ou do passado, até ao culminar de todo um processo, recriando a Monumentalidade, sem a identificarmos diretamente a obras do passado mas, aproximando-nos de experiências vividas através das obras arquitetónicas do passado, articulando com as diferenças de escala, a luz, a *Promenade Architectural* entre outras. As influências diretas são diversas, desde Alvar Aalto[52] a Le Corbusier, passando por movimentos como *Arts & Crafts*, Movimento Moderno, Cubismo, Futurismo, Construtivismo, Expressionismo, Surrealismo, Pop Art, numa leitua pessoal, interpretando e recriando a sua própria forma de fazer e pensar arquitetura, no entanto é considerado um escultor Cubista Moderno, pelo modo como lida com as formas.

Gehry, como arquiteto ou mesmo artista, ao assumir formas originais e arrojadas contrastando com as formas arquitetónicas existentes e convencionais, terá de possuir a coragem e a convicção ao fazê-lo. A arquitetura almeja ser um desafio, para que o

[50] Aldo Rossi (1931-1997), italiano, arquiteto, ganha o Prémio Pritzker em 1990, publicou A Arquitetura da Cidade.
[51] Louis Sullivan (1856-1924), americano, arquiteto, defensou do conceito **a forma segue a função**.
[52] Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976), finlandês, arquiteto, *designer,* na sua obra insere-se na arquitetura orgânica do Movimento Moderno, destaca-se na sua obra de arquitetua a Universidade de tecnologia de Helsinque, Baker House, pavilhão da Finlândia, no designdo jarro Savoy e cadeira para Paimio.

arquiteto possa querer, ambicionando com ousadia ser bem-sucedido, mesmo que ao dar o seu melhor não o consiga, então deverá ser a sociedade ou o mercado, a rejeitar o projeto ou obra.

Os arquitetos habitualmente partilham o interesse pela história da arquitetura do passado, e no desenvolvimento do seu percurso arquitetónico, inevitávelmente terão de conhecer tanto o passado como a atualidade, embora não sendo obrigados a segui-lo, podem optar em consciência, através do seu livre-arbítrio, o percurso ou as inspirações arquitetónicas individuais, fazendo uso da sua liberdade individual e artística.

A grande maioria das obras de Frank Gehry, destacam-se pela *Promenade Architectural,* possuindo estruturas exteriores arquitetónicas diferentes em todas as vistas convidando a uma exploração, a utilização da materialidade e da cor dos materiais para despertar os sentidos a uma aproximação, revelando a curiosidade de quem observa, num convite ao percurso. No interior a inclusão de espaços com leitura individualizada, mas integrados num diálogo fluido completando um todo, temos o exemplo do Museu de Bilbao, em que a presença de esculturas gigantescas, objetos isolados que conseguem a ligação do interior exterior como extensão do próprio edifício. Este Museu possui uma identidade própria, “empurra” o indivíduo a percorrê-lo, tornando-se num percurso dinâmico devido às diferentes ambiências que a luz natural proporciona. O edifício entra em simbiose com o meio ambiente e numa atitude de comunhão, convida a uma visita como se possuísse vida própria.

Gehry, na sua postura como artista, a obra arquitetónica final concluída nunca o satisfaz, sentindo que poderia fazer sempre melhor, o que permite esquecer esse tipo de trivialidades no edifício é a forma alcançada, a de Obra de Arte.

20.1 CASA ATELIER DE RON DAVIS [1968-72] – FRANK GEHRY

Ilustração 68 - Casa atelier de Ron Davis, Los Angeles, vista exterior, Frank Gehry, 1968-72 (Davis, 2014)

O projeto de casa *atelier* para Ron Davis[53], um artista plástico que faz da pintura sua profissão, veio a inspirar Gehry na exploração da sua criatividade na procura de novas formas e na representação de uma nova liberdade de expressão.

Ilustração 69 - Casa *atelier* de Ron Davis, Los Angeles, vista exterior, Frank Gehry, 1968-72 (Davis, 2014)

Gehry, por sua vez, estudou o local a intervir, o modo como o sol e as sombras incidem sobre o local, que tipo de reflexos produzem e como explorá-los, extraindo, assim, emoções visuais e emocionais pela vivência do espaço no tempo.

[53] Ronald Davis (1937), americano, pintor, expõe individualmente pela primeira vez na Galeria Nicholas Wilder em Los Angeles em 1965.

> Gehry [...] na casa estúdio de Ron Davis (1970-1972) cria um ambiente cheio de espaços e elementos sempre diferentes e labirínticos: recria a estrutura do subconsciente. Seu método, baseado de forma geral no choque e desconstrução dos diversos volumes que formam o programa da edificação, que lhe permite conseguir uma maior expontaneidade formal e variedade de usos. (Montaner, 2007, p. 217)

Uma única estrutura de madeira coberta com chapa de aço galvanizado, confere uma espacialidade visual de *Loft*[54], de aspeto exterior sóbrio e linear, o seu interior é constituído por dois pisos e dois espaços (*atelier* e habitação), possui um complexo organizacional que divide e articula a relação dos espaços. O *atelier* espaço único que funciona como zona de trabalho, e a respetiva zona de habitação. O *mezzanine* limita o espaço de habitar, sendo *atelier* priveligiado com um duplo pé direito. Na zona de habitação a complexidade espacial é caraterizada pelas circulações feitas essencialmente por escadas que articulam toda a área. O edifício foi preparado para poder crecer em planta e no sentido do solo.

Ilustração 70 - Casa *atelier* de Ron Davis, Los Angeles, vista do *atelier*, Frank Gehry, 1968-72 (Davis, 2014)

Ilustração 71 - Casa *atelier* de Ron Davis, Los Angeles, vista interior dos acessos, Frank Gehry, 1968-72 (Davis, 2014)

Adaptado à atividade artística do pintor, com uma organização espacial flexível separando a zona de habitação do *atelier*, que possui a capacidade de expor obras de grande dimensão, possuindo ainda uma garagem com acesso interior. Os materiais são simples e a sua materialidade como a cor, textura, densidade, foram deixadas intencionalmente à vista. O interior composto por madeira maciça, as escadas fazem a

[54] *Loft*, espaço amplo, geralmente caraterizado para habitação, possuidor pé direito elevado, e sem divisórias.

interligação dos habitáculos de funções distintas e articulam o espaço horizontal e vertical. Este tipo de abordagem projetual, veio despertar em Gehry a leitura para uma nova espacialidade e materialidade na arquitetura. O *atelier* e habitação possui espaços complexos em que as passagens e circulações permitem fornecer emoções, sensações, tensões, fluindo a imaginação, não esquecendo a funcionalidade e a utilização.

20.2 HABITAÇÃO PRÓPRIA [1977-78] - FRANK GEHRY

Ilustração 72 - Habitação própria, Santa Mónica, fachada principal, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012)

A partir de 1969, Gehry entra, na sua época experimental no âmbito do *design*, inicia investigações sobre materialidade de determinados materiais convencionais, atribuindo-lhes novas funções de empregabilidade, e possível marginalidade de utilização. Neste âmbito dedica-se a "reinventar" o cartão canelado, atribuindo-lhe uma nova função, criando móveis neste material, vulgar e mole, vindo a adquirir propriedades opostas de estabilidade física devido à multiplicidade pela união, mas de modo insólito "vestindo" a representação de material sólido como a madeira ou metal, substituindo o habitual material usado neste tipo de mobiliário.

Ilustração 73 – Habitação própria, Santa Mónica, vista interior, banco e mesa em cartão, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012)

Surgem assim objetos, que transpiram fragilidade, mas surpreendem pela estética e pela estabilidade surpreendente que alcança o modelo, que apenas atinge esse grau de pureza da forma exploratória, devido aos materiais soltos de amarras ao lógico e convencional.

Ilustração 74 - Habitação própria, Santa Mónica, vista exterior, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012)

Ilustração 75 - Habitação própria, Santa Mónica, vista exterior, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012)

Neste seguimento, Gehry "veste" a sua própria habitação com uma nova "pele", usando a estratégia desconstrutivista, consegue com esta obra reconhecer uma nova linguagem na arquitetura, que embora possuindo um processo de colagens, estas não colidem ou entram em conflito nem com a habitação original existente, nem com os volumes acoplados, que por sua vez transmitem a ideia de serem colocados de forma aleatória.

> Para projetar sua própria casa em Santa Mónica (Califórnia, 1977-1978), Gehry revestiu a casa anônima que havia adquirido com materiais baratos e encontrados (como chapa ondulada, madeira laminada, rede metálica fina, ou bloco pré-fabricado). Assim criou um corpo novo para a cozinha, cuja forma e tratamento era anônimo e vernáculo. A rede metálica sobre a clarabóia deste novo corpo cria um ambiente onírico de teia de aranha, uma evocação infantil à casa da árvore. É uma colagem onde tudo – a casa existente e o invólucro de materiais reciclados – foi montado no estado em que foi encontrado, como se fosse um poema-objeto ou um *assemblage* à moda surrealista. (Montaner, 2002, p. 56)

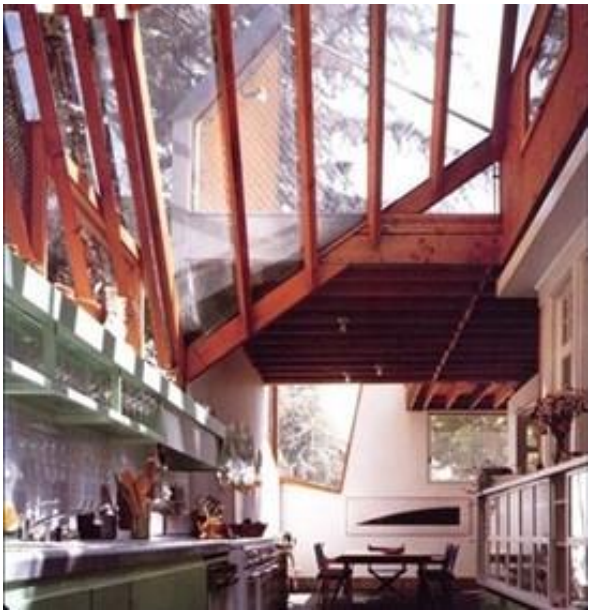


Ilustração 76 - Habitação própria, Santa Mónica, cozinha, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012)

A casa original sofreu poucas alterações, as alterações efetuadas foram mais exteriores que interiores. Tendo sido alongada ao redor do edifício original, apropriando-se do espaço exterior, revelando elementos estruturais antigos e novos. A abertura de novos vãos, permitindo um contato direto interior-exterior e o inverso. Neste sentido destaca-se a colocação de janelas com vidro inclinado permitindo que a luz exerça reflexão e origine uma dupla realidade através do reflexo, sendo possível observar o exterior fora de casa, contemplar o Universo de estrelas à noite e ainda possibilitando observar a lua ou ver o seu reflexo noutro local.

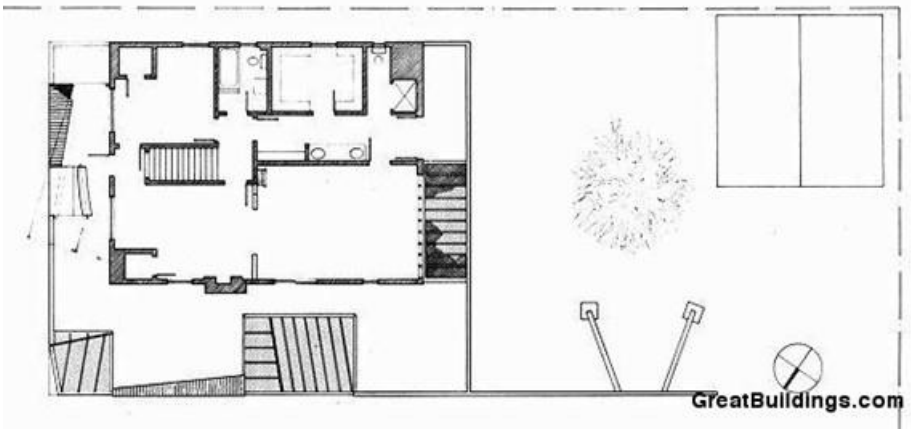


Ilustração 77 - Habitação própria, Santa Mónica, planta da casa, Frank Gehry, 1977-78 (Holanda, 2012)

Mark Wigley[55] escreve no seu catálogo para a exposição sobre arquitetura desconstrutivista elaborada no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque em 1988:

> La forma es en sí misma distorsionadora. Sin embargo, esta distorsión interna no destruye la forma. De alguna extraña manera, la forma permanece intacta. Ésta es una arquitectura de desgarro, dislocación, desmembramiento, desviación y distorsión, más que de demolición, desmantelamiento, deterioro, descomposición y desintegración. Desplaza la estructura en lugar de destruirla.
>
> Lo que resulta finalmente tan inquietante de todo ello es precisamente que la forma no sólo sobrevive a la tortura, sino que parece aún más fuerte por su causa. Tal vez la forma está incluso producida por ella. No está claro qué fue primero, la forma o la distorsión, el huésped o el parásito. […] Ninguna técnica quirúrgica puede liberar la forma; no puede hacerse ninguna incisión limpia. Eliminar el parásito seria matar al huésped. Ambos componen una entidad simbiótica. (Frampton, 2014, p. 317)

Neste contexto, pode-se fazer uma leitura final desta obra, que ao ser a habitação própria de Gehry, mostra o seu respeito pelo existente, e sem destruí-lo consegue dinamizá-lo fortalecendo-o num discurso de aspeto frágil mas de sólidos conceitos que no seu aspeto fragmentado se unificam consistentemente.

[55] Mark Antony Wigley nasce na Nova Zelândia, arquiteto, escritor de várias obras que se destaca The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt e (com Philip Johnson) Deconstructivist Architecture.

20.3 VITRA DESIN MUSEU [1987-89] – FRANK GEHRY

Ilustração 78 - Vitra Design Museu, Weil am Rhein, Frank Gehry, 1887-89 (Santana, 2014)

O Museu Vitra reflete uma nova abordagem à arquitetura, Frank Gehry vem com este projeto distanciar-se da sua arquitetura convencional. Contido na volumetria tendo em conta a monumentalidade habitual nas suas futuras obras, de cor neutra o branco, edifício organizado de forma unitária, tem a particularidade de "nascer" de um único elemento, a escada exterior.

Ilustração 79 - Vitra Design Museu, Weil am Rhein, Frank Gehry, 1887-89 (Santana, 2014)

O edifício tem um aspeto sólido, de bloco compacto, mas possui a dificuldade de distinção entre interior e exterior, entre vertical e horizontal. Não se torna inteligível uma clareza na identificação dos elementos que o compõem, a sua leitura apresenta-

se como uma nova realidade espacial, contendo a *Promenade Architectural* que virá a estar contida nas suas obras.

> En Vitra Gehry trata, deliberadamente, de adentrarse en un nuevo territorio, abandonando el que ya ha explorado. Y, sin duda, la arquitectura de Vitra es hija de la experiencia previa, incluso en lo que tiene de deliberado olvido de la misma. Gehry aprendió a lo largo de su carrera a trabajar con libertad, pero tal libertad no es en Vitra simplesmente negación, como en el caso de algunos de sus seguidores que, amparándose en el de-constructivismo, se muestran satisfechos y complacidos en el simple y mecánico quebranto de las reglas. (Moneo, 2004, p. 301)

Ao longo da sua carreira Gehry conquistou uma liberdade artística que deposita neste projeto, manifestado através dos espaços distintos entre si, não convencionais. Existe um diálogo na leitura do interior e exterior que une os espaços numa subtileza de discurso.

> Gehry pretende que en su arquitectura no sea posible establecer ya tal distinción y nos muestra la posibilidad de construir una realidad en la que el exterior, adueñándose del movimiento, y el interior, insistiendo en la continuidad y la unidad, sean el reflejo de una sola cosa: un indefinible y fluido espacio. (Moneo, 2004, p. 301)

Vitra possui a liberdade do artista na descoberta da forma, a introdução do movimento transmitido pela escada exterior irá quebrar a monotonia e a estática da paisagem ou mesmo retirar a uniformidade da cor branca do edifício.

> No Museu Vitra (1987-1989), Gehry já havia experimentado este tipo de espaço em um pequeno recinto de três salas interligadas uma a outra, com separações que não chegavam a tocar o teto. Um ambiente composto por formas curvas e irregulares, e iluminado por luz natural zenital de tal maneira que gera um espaço fluido, onírico e sensual. A união de distintos volumes potencializa esta interligação irracional de espaços interiores; e o sistema de clarabóias irregularmente distribuídas ilumina dramaticamente o interior, que funde as salas e rompe as esquinas e os limites do espaço perceptivo com a luz. (Montaner, 2002, p. 56)

O Museu Vitra surge como um novo projeto, com caraterísticas um pouco diferentes das habituais na arquitetura de Gehry até então. Esta obra embora não possua a monumentalidade e o arrojo na forma que futuramente as suas obras irão oferecer mas, a sua leitura pode ser feita como uma intenção nesse caminho. Nesta fase os materiais empregues não fugiam do tradicional mas, assiste-se a uma obra brindada com a elaboração de um tipo de espaço sensual, fluído e possuidor de tensões, não se tornando monótona, pelo contrário proporcionando emoções. Um edifício contextualizado com o local, conferindo-lhe uma leitura unificada. Gehry consegue com este edifício mostrar uma intenção com a sua liberdade artística, “brincando” com

a forma, diferente do convencional, num gesto que possui a intencionalidade do que nos irá brindar em obras futuras.

Em todos as obras de Gehry é impossível ficar-se indiferente, à capacidade que as obras possuem de comunicação, conferindo uma leitura muito pessoal e única em cada observador.

20.4 MUSEU GUGGENHEIM [1991-97] – FRANK GEHRY

Ilustração 80 – Museu Guggenheim, Bilbao, Frank Gehry, 1991-97 (Controsol, 2015)

Esta obra representa o culminar de um processo de criação artística de Frank Gehry, onde se insere uma nova linguagem de comunicação em que o Desconstrutivismo se insere, sem negar os conhecimentos do passado aliada à tecnologia do futuro, este edifício destaca-se como uma enorme escultura e insere-se como Obra de Arte na paisagem circundante.

O Museu possui um novo espírito que irá metamorfosear a antiga cidade de Bilbao situada em Espanha. Identifica-se como manifesto arquitetónico, como um novo símbolo da cidade de Bilbao. A escolha da materialidade e do local a poente foram fundamentais, e provam que Gehry não é apenas um arquiteto do Desconstrutivismo, é um artista consciente do objetivo final da sua obra, dos elementos envolventes, da perceção da realidade urbanística em que o edifício se insere. Deste modo o edifício veio unir as duas margens, transformando-se no centro, de facto, no coração da cidade de Bilbao agora renovada.

> La arquitectura deja de ser una realidad inmóvil para convertirse en un cuerpo palpitante (...) Un mundo de formas sin limites se abre ante nosotros. (Moneo, 2004, p. 305)

O Museu de Bilbao é composto por uma volumetria monumental, destacando-se do existente a nível arquitetónico, possuindo um discurso inovador na liberdade da forma. Transmitindo uma sensualidade e musicalidade, capaz de expressar sentimentos a quem o visita, sendo impossível ficar indiferente a uma estrutura com esta dimensão. A materialidade, os reflexos a magia da cor criados pela ambiência são importantes porque a luz, surge como elemento estrutural com muita importância neste projeto.

Inicialmente a estrutura parecia não estar integrada no local, parecendo um objeto gigante e descontextualizado, parecendo ter caído do céu, sem ligação ao preexistente, mas rapidamente foi absorvido como elemento principal e ganhou o mérito de *ícone* e nesta altura é o Museu que permite a leitura da cidade de Bilbao identificando-a.

Gehry consegue expandir o Museu para o exterior colocando a arte em contato com a cidade e com a natureza que a envolve, e aí a escultura eleva-se a uma escala também ela expandida. O próprio edifício arrisca-se a ofuscar as obras de menor escala no seu interior. Mas, se assim for, caso ocorra essa competição de facto, então a arte exposta não terá o destaque suficiente para merecer a sua exposição neste Museu.

Richard Serra[56] é um dos artistas que participam do fenómeno Guggenheim.

> «A minha decisão precoce de construir trabalhos em aço para locais específicos, tirou-me do estúdio tradicional. Este foi sustituído pelo urbanismo e pela indústria. Eu contei com o sector industrial para construir a minha obra, com engenheiros de estruturas e de construção civil, com peritos, trabalhadores, transportadores, operadores de máquinas, operários da construção, etc. etc. Siderusgias, estaleiros e fábricas tornaram-se os prolongamentos itinerantes dos estúdios.» Richard Serra (Schneckenburger. Fricke. Honnef, 2005, p. 542)

Espaços confinados surgem na vivência da obra, pelos percursos permitidos pelo material que se transforma em estrutura. A escultura e o espaço museológico entrepenetram-se. Tudo é escultura, tudo é edifício.

[56] Richard Serra (1939), americano, escultor, ligado ao Minimalismo, recebe o Prêmio Príncipe de Astúrias das Artes em 2010.

Ilustração 81 – Museu Guggenheim, Bilbao, esculturas em aço corten de Richard Serra (The Matter of Time 1994-2005), Frank Gehry, 1991-97 (Guggenheim Bilbao museoa, 2015)

Ilustração 82 - Museu Guggenheim, Bilbao, esculturas em aço corten de Richard Serra (The Matter of Time 1994-2005), Frank Gehry, 1991-97 (Guggenheim Bilbao museoa, 2015)

> Factory is a good a name as any. A factory is where you build things. This is where I make or *build* my work. In my art work, hand painting would take much too long and anyway that's not the age we live in Mechanical means are *today*, and using them I can get more art to more people. Art should be for everyone. (Buchloh, 2003, p. 467)
>
> But when you're talking about intentions, all you're telling people about is the relation of physical facts. And I think an artwork is not merely predicting correctly all the relations you can measure - Richard Serra (Buchloh, 2003, p. 405)

Outros artistas participam e deixam o seu testemunho com obras que se destacam pela originalidade e escala no interior ou exterior do Museu.

Ilustração 83 - Museu Guggenheim, Bilbao, escultura exterior em bronse, mármore e aço inoxidável de Louise Bourgeois (Maman, 1999), Frank Gehry, 1991-97 (Paco,2012)

Ilustração 84 - Museu Guggenheim, Bilbao, escultura exterior em aço inox colorido de Jeff Koons, (Tulips, 1995–2004), Frank Gehry, 1991-97 (Guggenheim Bilbao museoa, 2015)

Ilustração 85 - Museu Guggenheim, Bilbao, escultura em aço forjado de Jorge Oteiza (Ensayo de desocupación de la esfera, 1958), Frank Gehry, 1991-97, (Guggenheim Bilbao museoa, 2015)

Ilustração 86 – Museu Guggenheim, Bilbao, escultura em aço de Eduardo Chillida (Consejo al espacio V, 1993), Frank Gehry, 1991-97, (Guggenheim Bilbao museoa, 2015)

O Museu no seu programa diferencia dois tipos de espaços, o programa funcional onde se inserem as salas de exposição, auditório e restantes equipamentos, e os acessos que possibilitam a articulação com todos os espaços de lazer ou culturais, numa simbiose complexa onde predomina a luz natural.

Gehry evidencia a volumetria pelas diferenças de escala, as tensões entre volumetria e materialidade, do contido ao fluido, da opacidade à transparência entre jogos de volumetria e luz.

Os espaços internos do museu se desenvolvem de maneira fluida e interligada. São compostos por espaços grandes e pequenos, verticais e horizontais, formas inéditas e estrutura convencional, sempre iluminados pela luz natural e definidos por formas que caem como cascatas. Um grande hall central (uma interpretação surrealista e sensual do espaço interior orgânico do Guggenheim em Nova York de Frank Lloyd Wright) é o espaço que dá acesso de maneira fluida e assimétrica aos diversos ambientes. (Montaner, 2002, p. 58)

Ilustração 87 - Museu Guggenheim, Bilbao, vista interior da entrada, Frank Gehry, 1991-97 (Paco, 2012)

Ilustração 88 - Museu Guggenheim, Bilbao, vista interior da entrada, Frank Gehry, 1991-97 (Paco, 2012)

Esta variedade de espaços orgânicos segue o mesmo padrão que Kiesler explorou e Gehry desenvolveu: colisão de diversos volumes que geram em seu interior um sistema sensual e onírico de concatenação, com luz natural fornecida por diferentes volumes zenitais [...]

O espaço onírico é atemporal, a ele desembocam o passado remoto e o recente, sem nenhuma lógica temporal; é fluido e concatenado; tem a capacidade de conduzir o observador de um ambiente a outro, de alguns personagens a outros; e o observador contempla sua ação sensual ou inquietante de forma passiva, se transforma em mero espectador de visões interiores incontroláveis. (Montaner, 2002, p. 58)

Ilustração 89 – Museu Guggenheim, Bilbao, vista interior, Frank Gehry, 1991-97 (Paco,2012)

A plasticidade orgânica da estrutura de linhas fluidas e sensuais, possuidora de uma linguagem poética e musical, sem ornamentos ou juntas, assemelhando-se a um organismo vivo que apela aos sentidos para ser apreciado na sua volumetria externa ou interna, conduzindo o visitante à experiência de contrastes, entre espaços contidos, de tensão que, antecipam a monumentalidade que surpreende e intimida quem percorre o espaço, e os espaços fluidos onde o visitante é convidado a percorrer, brindando o visitante com um turbilhão de emoções.

O Museu é um espaço cultural de interesse público, não pode ser pensado de modo igual a um edifício de habitação ou mesmo de comércio, possui um programa funcional com o objetivo de divulgação da cultura e da arte dos diversos artistas que participam no seu interior e exterior com as suas obras, o próprio edifício se identifica como obra total, de caráter único, com um discurso em si mesmo, é o objeto arquitetónico.

O Museu convive com três realidades, a realidade cultural possuindo espaços pensados para as obras de arte que vão articulando o espaço, consoante o artista participante, a realidade dos locais de lazer e de circulação ou estacionamento, para uma afluência maciça de pessoas que permanecem ou circulam, sendo que, a articulação com o edifício e com o programa cultural do Museu é essencial, e, por

último a realidade da contextulização, no local onde se insere, rivalizando com a arquitetura existente mas com o peso distinto de Obra de Arte que, sem destruir o espaço onde se insere consegue enriquecê-lo.

Em relação ao público-alvo, existe um facto que é necessário ter em conta, o indivíduo da atualidade, possui autonomia, e independência, facilmente estimulado ao consumo ou a interagir com o espaço envolvente, de plena liberdade de pensamento e ação, de fácil acesso à informação, as preferências da atualidade bem como as necessidades são distintas das do passado.

O Museu Guggenheim possui uma linguagem fluida no seu interior e exterior a nível arquitetónico, e uma linguagem comunicativa que interage com o público com as esculturas "residentes" interiores e exteriores, as salas de exposição interiores possuem a tecnologia necessária a nível acústico e térmico para que as obras estejam protegidas e iluminadas com o destaque merecido. Um edifício que suscita curiosidade, interesse e emoção aos visitantes, a sua forma de escultura monumental tornou-se no símbolo da cidade e o alvo de visita.

20.5 SERPENTINE PAVILION [2008] – FRANK GEHRY

Ilustração 90 - Serpentine Pavilion, Londres, Frank Gehry, 2008 (Fairs, 2008)

O Pavilhão Serpentine conta com a participação de vários artistas Internacionais e teve início no ano 2000, efetuado na época de verão no Kensington Gardens em Londres, de caráter temporário, recebe até cerca de 250.000 visitantes por ano, durante os três meses neste programa de arquitetura Mundial, sendo um dos eventos mais esperados no calendário Internacional de *Design*, composto por palestras e eventos públicos.

Gehry participa com este projeto em 2008 e surpreende pela inspiração que nos leva até ao Clássico pelo enorme pórtico de entrada, remete-nos às *Arts & Crafts* e ao racionalismo como processo de ver a arquitetura como pura construção, pela materialidade intencionalmente deixada à vista, a madeira na sua cor original, vidro e pano branco.

Remete-nos ainda à praia, ao mar, aos grandes barcos de madeira, com os seus mastros com enormes velas de pano branco, neste pavilhão o pano envolve e entrelaça as traves de madeira conferindo um aspeto fresco e leve.

Ilustração 91 - Serpentine Pavilion, Londres, Frank Gehry, 2008 (Fairs, 2008)

Ilustração 92 - Serpentine Pavilion, Londres, Frank Gehry, 2008 (Fairs, 2008)

Convida a entrar, permanecer e percorrer, possuindo uma larga passagem ao centro, aparentando uma rua, a entrada imponente devido ao pórtico existente nas duas entradas do pavilhão conferem-lhe a ideia de percurso.

Ilustração 93 - Serpentine Pavilion, Londres, Frank Gehry, 2008 (Fairs, 2008)

Embora de aspeto arejado, foi elaborado pensando na proteção aos elementos naturais, os seus longos bancos de madeira convidam o visitante a permanecer, e descobrir o seu interior visual e despertando sensações.

De uma complexidade e espetacularidade que resulta da sobreposição de elementos, entrelaçamento de outros, de materialidades diferentes, permeável-impermeável, rijo-frágil, flexível-inflexível, opaco-translúcido, no todo resultando numa montagem eficaz de aspeto aleatório e frágil. A construção suspende-se enquanto construção para ser percorrida, constrói a materialidade do chão, da terra, do céu. Tudo é arquitetura que eu encontro e descubro. Em resumo, é poética.

23. ARQUITETURA DESCONSTRUTIVISTA: O CULMINAR DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Os edifícios de Gehry distinguem-se pela forma inovadora onde é explorada a materialidade e a plasticidade. Esta liberdade no processo criativo, permite a Gehry explorar as funções dos materiais.

> I have been fortunate to have had support from living painters and sculptors. I have never felt that what artists are doing is very different. I have always felt there is a moment of truth when you decide: what color, what size, what composition? How you get to that moment of truth is different and the end result is different.
>
> Solving all the functional problems is an intellectual exercise. That is a defferent part of my brain. It's not less important, it's just defferent. And I make a value out of solving all those problems, dealing with the context and the client and finding my moment of truth after I understand the problem. (Bruggen, 1998, p. 95)

Ilustração 94 - Mobiliário em cartão canelado, Frank Gery, 1969-72 (Phaidon, 2015)

A possibilidade de fazer arte de qualquer material, construir objetos, mobília, torna-se um desafio que é explorado na conceção de mobiliário de papelão canelado por Gehry. Mas Gehry também reflete sobre as origens da arquitetura como fundamento para desenvolver as suas ideias.

> "I think that the primitive beginning of architecture come from zoomorphic yearnings and skeletal images." (Bruggen, 1998, p. 42)

Deste modo Gehry, explora a forma do peixe como objeto que remonta à sua origem natural e livre. Por exemplo, é o que sucede quando cria candeeiros trabalhando a textura, a luz, a cor e a poética dos materiais, quer da própria luz como material por excelência.

Ilustração 95 - The Fish Lamps, Frank Gehry, 1983 (**Colaço, 2015)**

Ilustração 96 - The Fish Lamps, candeeiro de parede, Frank Gehry, 1983 (**Colaço, 2015)**

Ilustração 97 - The Fish Lamps, candeeiro de secretária, Frank Gehry, 1983 (**Colaço, 2015)**

O objeto é a expressão da criatividade artística do seu criador, deste modo a liberdade transfere-se para o objeto, numa construção pura, uma poética pura. Este trabalho ao nível do pequeno objeto, utensílio que cria um ambiente, um habitar interno, pode ser desenvolvido para a escala do próprio edifício numa lógica que remonta ao Movimento *Arts & Crafts*. Temos o exemplo do Fishdance Restaurant, em que a escultura em forma de peixe, identifica a tipologia do próprio restaurante que serve apenas peixe.

Ilustração 98 - Fishdance restaurant, Kobe, vista do restaurante e escultura, Frank Gehry, 1987 (Bruggen, 1998, p. 47)

Ilustração 99 - Fishdance restaurant, Kobe, vista diurna da escultura, Frank Gehry, 1987 (Raaij, 2007)

Ilustração 100 - Fishdance restaurant, Kobe, vista noturna da escultura, Frank Gehry, 1987 (Tate, 2013)

Deste modo, pode-se dizer que a arquitetura não diverge muito da pintura ou da escultura, incorpora-a como um conjunto de obra de Arte total. Assiste-se a uma liberdade criativa, que acompanha a forma e se transfere para a arquitetura, na exploração dos materiais, a textura, a cor, a luz, a estrutura, ou seja a poética expressa numa materialidade.

Ilustração 101 – The Fisch, Jogos Olímpicos, Barcelona, Frank Gehry, 1992 (Santos, s.d.)

Gehry sente a necessidade de explorar a sua própria liberdade criativa, até sentir que atingiu a obra de arte perfeita.

Ilustração 102 - The Fisch, Jogos Olímpicos, Barcelona, vista da entrada, Frank Gehry, 1992 (Santos, s.d.)

O portico Clássico é submetido à simples marcação do espaço, à entrada do edifício, local ideal para a escultura em forma de peixe que se percorre e nos leva até ele, que o enquadra no contexto urbano da praça.

> In 1985, Gehry stated: "I kept drawing it and sketching it and it started to become for me like a symbol for a certain kind of perfection that I couldn't achieve with my buildings. Eventually whenever I'd draw something and I couldn't finish the design, I'd draw the fish as a notation (...) that I want this to be better than just a dumb building. I want it to be more beautiful." (Bruggen, 1998, p. 55)

Mas a arquitetura tem condicionantes, necessita estar atenta aos comportamentos humanos, guiá-los, ter uma função explícita. E para isso parte de um programa, que tem de humanizar. Gehry entende que a humanização está ligada à exploração artística que desenvolve. E aqui concentra fortemente aquilo que para si é a criatividade artística e o modo de a desenvolver, através de um processo de a concretizar.

Glass Fish traduz um habitar, do peixe num espaço, que não é o mar, nem um aquário, que já é um espaço arquitetónico, assim, a escultura é o veículo para uma noção de habitar. Pode-se assim dizer que arte-escultura-arquitetura são exploradas de forma interligada. As palmeiras são uma espécie de pilares ou colunas e o peixe culmina a referência ao mundo natural, mas tudo é construção, criatividade, poética.

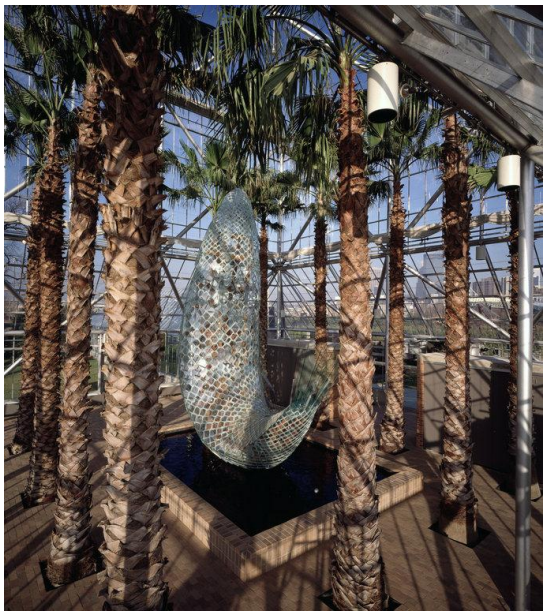


Ilustração 103 – Sculpture Glass fish, Minneapolis, Frank Gehry, 1986 (Bruggen, 1998, p. 45)

Para Gehry, construir é também, construir a ideia de inacabado, que se desenvolve progressivamente e indefinidamente. É aí que ele também defende a liberdade artística como processo, e a obra final deve também ilustrar esse processo criativo e compositivo, incompleto. A inspiração está no Homem, no modo como vê a Natureza e se vê a si próprio e não pode rejeitar nenhuma forma animada ou inanimada como inspiração. À criatividade compete a tarefa de tudo resolver e, criar arte, arquitetura.

25. CONCLUSÃO

Com a presente dissertação pretendeu-se explorar a forma como a liberdade artística, fruto do processo de criatividade se reflete de modo diferente na arte e na arquitetura, culminando no Desconstrutivismo. Terá sido uma lacuna não explorar a obra de outros arquitectos, que também enveredaram por este tipo de pesquisa, mas tal deve-se ao caminho seguido de estabelecer um percurso que nos pudesse, pelo menos levar a compreender melhor um dos arquitectos desta corrente arquitetónica. Mas, este caminho poderia, de facto, levar-nos a outros arquitetos. E um sentido de restringir o âmbito da pesquisa esteve também presente neste ponto.

Este processo tem início no seio subjetivo do sujeito, e formaliza-se através da expressão objetiva ou subjetiva, no mundo fora dele, através da criatividade e criação, numa construção pura. O Iluminismo marcou uma época de mudança em que a procura da liberdade individual e coletiva, fez parte de uma evolução da história que acompanhou todas as áreas do conhecimento. Neste processo de autoconsciência do conhecimento ao nível da Arte, da Ciência e da Tecnologia, torna-se expetável ao Homem ter a ambição de querer mais, conhecer mais, saber mais. A arte concretiza uma forma de expressão, que se desenvolve ao longo do Tempo. Concretiza-se numa extensão do corpo humano e pode ambicionar mudar o mundo presente e alcançar um futuro melhor.

Deste modo a criatividade é fundamental na criação e o processo *construir-destruir-construir* faz parte desse processo experimental. A Arquitetura é Arte e importa compreender que a liberdade criativa existe na sua criação, tanto quanto nas artes plásticas num sentido amplo, podendo o sentido de liberdade e de pesquisa, o método de criação ser, ou não, expresso na concretização da obra.

Contudo, a liberdade criativa nas artes plásticas é expressão livre do artista, enquanto que na arquitetura é um processo mais complexo devido aos condicionalismos construtivos e de programa. A liberdade enquanto criatividade artística pode-se considerar uma construção pura tanto nas artes plásticas como na arquitetura, visto ser criada no subjetivo do sujeito sem contaminação. O processo de construir e desconstruir fará parte do processo criativo, originando uma construção pura, que pode ser enfatizado com um discurso específico.

Assim sendo, foi importante refletir sobre o Desconstrutivismo, como é abordado pela arquitetura desconstrutivista, como se transforma numa forma de liberdade na expressão artística, uma nova linguagem, uma arquitetura comunicativa, uma arquitetura *parlante*.

Importa salientar que o estudo de obras que marcaram o Movimento Moderno, o Pós-Moderno e o Desconstrutivismo foram essenciais para compreender o papel da liberdade criativa como um processo de criação desenvolvido exaustivamente pelo artista ou pelo arquitecto. Teve-se consciência da exploração dos materiais pela sua plasticidade, pelo modo como podem ser estruturais, ou simples textura e cor, como marcam o espaço e criam percursos. Entende-se, que no Desconstrutivismo a arquitetura não é mera construção, é uma construção pura, que metaforicamente se quer incompleta e criam-se imagens para este fim.

Mas a arquitetura é uma arte comprometida com o destino do Homem, aí tem de viver, tem de prosseguir uma função. Para existir compreenção e aceitação da Arquitetura Moderna, da Pós-Moderna, da Arquitetura Descontrutivista, da Obra de Gehry ou de outra, importa sempre considerar a humanizaçao da arquitetura. Mas Gehry leva-nos à ideia da Obra de Arte Total e aos seus processos criativos, que ele sintetiza numa poética, que tem desenvolvido através das suas obras.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo, (2006) - Arte moderna. São Paulo : Companhia das Letras. ISBN: 85-7164-251-6.

BENEVOLO, Leonardo (1999) - Historia de la arquitectura moderna. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1793-8.

BOWNESS, Alan (1995) - Modern European Art. London : Thames and Hudson. ISBN: 0-500-20205-2.

BRONOWSKI, Jacob (1979) - The ascent of man. London : British Broadcasting Corporation. ISBN: 0-563-10498-8.

BRUGGEN, Coosje Van (1998) – Frank O. Gehry: Geggenheim Museum Bilbao. German : Cantz. ISBN: 0-8109-6907-6.

BUCHLOH, Benjamin H.D. (2003) – Neo-Avantage and culture industry: essays on European an American art from 1955 to 1975. London : October. ISBN: 9-780262-523479.

COHEN, Jean-Louis (2004) – Le Corbusier : Lisboa : Taschen. ISBN: 3-8228-4213-3.

FRAMPTON, Kenneth (2014) - Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2274-0.

GELERNTER, Mark (1995) – Sources of architectural form : a critical history of Western design theory. Manchester : Mancherter University Press. ISBN: 0-7190-4129-5.

GOMBRICH, E. H. (2006) – A história da arte. Lisboa : Phaidon ISBN: 5-602227-302025.

GÖSSEL, Peter ; LEUTHÄUSER, Gabriele (1991) – Architecture in the twentieth century. Berlim : Tachen. ISBN: 3-8228-0550-5.

HAWKING, Stephen ; MILODINOW, Leonard (2011) – O Grande Desígnio. Lisboa : Gradiva. ISBN: 978-989-616-410-2.

KANT, Immanuel (1989) – Crítica da razão pura. Lisboa : Gulbenkian.

KANT, Immanuel (2014) – Crítica da razão prática. Lisboa : Edições 70. ISBN: 978-972-44-1514-7.

MARRUCCHI, Giulia (2006) – A grande história da arte : impressionismo. Porto : Público. V. 13.

MARRUCCHI, Giulia (2006) – A grande história da arte : séc. XX : das vanguardas à arte global. Porto : Público. V. 15. ISBN: 84-9819-459-8.

MARRUCCHI, Giulia (2006) – A grande história da arte : séc.XX : cubismo, expressionismo e surrealismo. Porto : Público. V. 14. ISBN: 84-9819-459-8.

MONEO, Rafael (2004) – Inquietud teórica y estrategia proyectual – en la obra de ocho arquitectos comtemporáneos. Barcelona : Actar. ISBN: 84-95951-68-1.

MONTANER, Josep Maria (2002) - As formas do século XX. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1897-7.

MONTANER, Josep Maria (2007) - Depois do Movimento Moderno, Arquitetura da segunda metado do século XX. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-1828-6.

PUENTE, Moisés (2000) - Pavilhões de exposição. 100 Anos. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1817-9.

RUHRBERG, Karl, (2005) - Arte do século XX : pintura. Organizado por Ingo F. Walther : Taschen. V. 1. Lisboa. ISBN: 3-8228-4228-1.

SABATÉS, Mariona Rubio, ed. (2014) - Los diez mejores arquitectos de la historia de la arquitectura moderna. ¿Estás de acuerdo?. Trendencias Lifestyle [Em linha]. (25 Jun. 2014). [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://lifestyle.trendencias.com/arquitectura/los-diez-mejores-arquitectos-de-la-historia-moderna-estas-de-acuerdo>.

SCHNECKENBURGER, Manfred ; FRICKE, Christiane ; HONNEF, Klaus (2010) - Arte do século XX : pintura. Escultura. Novos media. Fotografia. Organizado por Ingo F. Walther : Taschen. V. 2. Lisboa. ISBN: 3-8228-4228-1.

VENTURI, Robert (1978) - Complejidad y Contradicción en la Arquitectura. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN: 84-252-0499-2.

WIGLEY, Mark (1995) - The Architecture of Desconstrution: Derrida's Haunt. United States of America : The Mit Press. ISBN: 978-0-262-73114-0.

REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

ALBUQUERQUE, Carlos (2007) - Arquitectura en Alemania : de Bauhaus a la Alemania de la posguerra. DW : made for minds [Em linha]. (10 Jun. 2007). [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.dw.com/es/arquitectura-en-alemania-de-bauhaus-a-la-alemania-de-la-posguerra/a-2580826>.

ARGAN, Giulio Carlo, (2006) - Arte moderna. São Paulo : Companhia das Letras. ISBN: 85-7164-251-6.

BRUGGEN, Coosje Van (1998) – Frank O. Gehry: Geggenheim Museum Bilbao. German : Cantz. ISBN: 0-8109-6907-6.

CAPUA, Franco Di (2011) - Frank O. Gehry - the Fish [Registo video] [Em linha]. [S.l.] : Franco di Capua. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:URL:https://www.youtube.com/watch?v=KNRY-RL97gM>.

COLAÇO, Gorete (2015) - Os peixes de Frank Gehry [Em linha]. Rio de Janeiro : Gorete Colaço. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.goretecolaco.com/os-peixes-de-frank-gehry/>.

CONTROSOL (2015) - Museu Guggenheim – Bilbao [Em linha]. Lisboa : Controsol. [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://www.controsol.pt/pt/portfolio/museu-guggenheim-bilbao/>.

COSTA, Andreia (2015) - Os fotogramas do húngaro László Moholy-Nagy [Em linha]. [S.l.] : Coletivo Mínimo. [Consult. 19 Set. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://coletivominimo.com/2015/07/03/os-fotogramas-de-laszlo-moholy-nagy/>.

D'ALFONSO, Ernesto ; SAMSA, Danilo (2006) - Guia de história da arquitectura, estilos arquitectonicos. Lisboa : Presença. ISBN: 972-23-3584-7.

DAVIS House (2014). In Ansieties +- Strategies [Em linha]. [S.l.] : Ansieties +- Strategies, 2014. [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://anxietiesandstrategies.tumblr.com/tagged/Davis-House>.

DEGIOANNI, Jacques-Franck (2009) - Objectif 2012 pour la Cité des Sciences. Le moniteur.fr [Em linha]. (6 Mar. 2009). [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em

WWW:<URL: http://www.lemoniteur.fr/article/objectif-2012-pour-la-cite-des-sciences-731517?3087=275687#3087>.

DERBY MUSEUMS (2015) - Joseph Wright Gallery [Em linha]. Derby : Derby Museums. [Consult. 20 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.derbymuseums.org/joseph-wright-gallery/>.

DROSTE, magdalena (2006) – Bauhaus. Lisboa : Taschen ISBN: 978-3-8228-4676-6 .

FAIRS, Marcus (2008) - Serpentine Gallery Pavilion 2008 by Frank Gehry. Dezeen magazine [Em linha]. (21 July 2008). [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.dezeen.com/2008/07/21/serpentine-gallery-pavilion-2008-by-frank-gehry-2/>.

FONDATION LE CORBUSIER (2015) – Works : architecture : buildings - projects [Em linha]. Paris : Foundation Le Corbusier. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=64&sysLanguage=en-en&itemPos=1&sysParentId=64&clearQuery=1>.

GAGLIARDI, Mario (2015) – Parc de la Villette, Paris [Em linha]. [S.l.] : Pencil. [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.penccil.com/gallery.php?p=647915047381>.

GEHRY, Frank (1980) - American Architecture Now: Frank Gehry, 1980 [Registo video] [Em linha]. Interviewer Barbaralee Diamonstein. [S.l.] : The Rockefeller Foundation. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL: https://www.youtube.com/watch?v=h3rexBgSPf4>.

GEHRY, Frank (2013) – Frank Gehry and with Paul Goldberger [Registo video] [Em linha]. San Francisco : Jewish Community Center of San Francisco. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL: https://www.youtube.com/watch?v=2klFq5Tw05w>.

GOMBRICH, E. H. (2006) – A história da arte. Lisboa : Phaidon ISBN: 5-602227-302025.

GÖSSEL, Peter ; LEUTHÄUSER, Gabriele (1991) – Architecture in the twentieth century. Berlim : Tachen. ISBN: 3-8228-0550-5.

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA (2015) - Guggenheim Bilbao [Em linha]. Bilbao : Guggenheim Bilbao Museoa. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.guggenheim-bilbao.es/en/the-building/inside-the-museum/>.

HOLANDA, Marina de (2012) - Clássicos da Arquitetura: Casa Gehry / Frank Gehry. Archdaily [Em linha]. (13 Out. 2012). [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.archdaily.com.br/br/01-75579/classicos-da-arquitetura-casa-gehry-frank-gehry>.

HULTEN, Pontus, dir. (1992) - Futurismo & Futurismi. Milan : Bompiani.

JODIDIO, Philip (1997) – New forms: architecture in the 1990s. Spain : Taschen. ISBN: 3-8228-8579-7.

MONTANER, Josep Maria (2002) - As formas do século XX. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1897-7.

OXFORD UNIVERSITY PRESS (2015) – Oxford Dictionary of National Biography [Em linha]. Oxford : Oxford University Press. [Consult. 23 Set. 2015]. Disponível em WWW.<URL:http://www.oxforddnb.com/public/themes/59/59220.htm>.

PACO, Nathalie (2012) - Bilbao Guggenheim Museum in Spain. Demotix : the home world-leading photojournalism [Em linha]. (5 April 2012). [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.demotix.com/news/1147521/bilbao-guggenheim-museum-spain#media-1147366>.

PHAIDON (2015) - Frank Gehry's fish lamps alight at The Gagosian [Em linha]. London : Phaidon. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://uk.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2013/january/09/frank-gehrys-fish-lamps-alight-at-the-gagosian/>.

RAAIJ, Michiel van (2007) - Frank Gehry, or the inhabitable fish [Em linha]. [S.l.] : Michiel van Raaij. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.eikongraphia.com/?p=937>.

REUTERS (2015) - Um clássico em Paris, Museu Rodin reabre após três anos. Urbana UP [Em linha]. (10 Nov. 2015). [Consult. 18 Nov. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.revistaurbanaup. com.br/um-classico-em-paris-museu-rodin-reabre-apos-tres-anos/>.

RUHRBERG, Karl, (2005) - Arte do século XX : pintura. Organizado por Ingo F. Walther : Taschen. V. 1. Lisboa. ISBN: 3-8228-4228-1.

SABATÉS, Mariona Rubio, ed. (2014) - Los diez mejores arquitectos de la historia de la arquitectura moderna. ¿Estás de acuerdo?. Trendencias Lifestyle [Em linha]. (25 Jun. 2014). [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://lifestyle.trendencias.com/arquitectura/los-diez-mejores-arquitectos-de-la-historia-moderna-estas-de-acuerdo>.

SANTANA, Saida (2014) - Vitra Design Museum : A Vital Space for Design and Architecture. Azure Azure : a privileged life [Em linha]. (2014). [Consult. 18 Ago. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://azureazure.com/homes/vitra-design-museum-a-vital-space-for-design>.

SANTOS, Joaquim Marcelino da Conceição (s.d.) – Conjunto de fotos do pórtico de entrada dos Jogos Olímpicos de 1992 em Barcelona. [documentos icónicos] [S.l. : s.n.].imagens cedidas pelo Professor Doutor Arquiteto Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos

SCHNECKENBURGER, Manfred ; FRICKE, Christiane ; HONNEF, Klaus (2010) - Arte do século XX : pintura. Escultura. Novos media. Fotografia. Organizado por Ingo F. Walther : Taschen. V. 2. Lisboa. ISBN: 3-8228-4228-1.

SHIMMIN, Heather (2012) - Le Corbusier unite d'habitation and the ocean liner [Em linha]. [S.l.] : Heater Shimmin. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.heathershimmin.com/le-corbusier>.

TATE, Ryan (2013) - Here's the 'Very Anonymous' Building Facebook Demanded From a Starchitect. Wired [Em linha]. (29 Mar. 2013). [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.wired.com/2013/03/facebook-vs-frank-gehry/>.

THE CITY OF PRAGUE MUSEUM (2015) – Raumplan [Em linha]. Prague : The City of Prague Museum. [Consult. 2 Nov. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://en.muzeumprahy.cz/raumplan/>.

THE CURATED OBJECT (2009) - Exhibitions Berlin. Bauhaus Model. Martin-Gropius Bau. The Curated Object [Em linha]. [S.l.] : The Curated Object. [Consult. 19 Out. 2015]. Disponível em

WWW:<URL:http://www.curatedobject.us/the_curated_object_/2008/07/exhibitions-ber.html>.

VENTURI, Robert (1978) - Complejidad y Contradicción en la Arquitectura. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN: 84-252-0499-2.

WEBB, Philip (1999) – Arts & Crafts Houses. London : Phaidon. ISBN: 0-7148-3875-6.

BIBLIOGRAFIA

BBC (2015) - Frank Gehry The Architect Says Why Can´t I [Em linha]. [S.l.] : BBC. [Consult. 4 Out. 2015]. Disponível em WWW.<URL: http://www.bbc.co.uk/programmes/b060fgs9>.

EHRENZWEIG, Anton (1969) – A ordem oculta da arte, um estudo sôbre a psicologia da imaginação artística. Rio de Janeiro : Zahar

GOMBRICH, E. H (1996) – Art & illusion, A study in the psychology of pictorial representation. Londres : Phaidon. ISBN: 0-7148-1756-2.

HAWKING, Stephen (2011) – Breve história do tempo. Lisboa : Gradiva. ISBN: 978-972-662-010-5.

HITCHCOK, Henry-Russel (2008) – Arquitectura de los siglos XIX y XX. Madrid : Cátedra. ISBN: 978-84-376-2446-4.

LAHTI, Louna (2006) – Aalto. Lisboa : Taschen. ISBN: 978-3-8228-3732-0.

LUPFER, Gilbert ; SIGEL, Paul (2006) – Gropius. Lisboa : Taschen. ISBN: 978-3-8228-3738-2.

MACMILLAN, Ian, dir. (1999) - This is modern art / 1 of 6 / i am a genius [Registo video] [Em linha]. [S.l.] : Channel 4. [Consult. 23 Set. 2015]. Epis. 1. Disponível em WWW.<URL:www.youtube.com/results?search_query=this+is+modern+art+1 (This is Modern Art 1 of 6 / I Am a Genius / 1999 / Matthew Collings), visualização 2015.10.03

MACMILLAN, Ian, dir. (1999) - This is modern art / 2 of 6 / shock! horror! [Registo video] [Em linha]. [S.l.] : Channel 4. [Consult. 3 Out. 2015]. Epis. 2. Disponível em WWW.<URL:www.youtube.com/results?search_query=this+is+modern+art+2>.

MACMILLAN, Ian, dir. (1999) - This is modern art / 3 of 6 / lovely lovely [Registo video] [Em linha]. [S.l.] : Channel 4. [Consult. 4 Out. 2015]. Epis. 3. Disponível em WWW.<URL:www.youtube.com/results?search_query=this+is+modern+art+3>.

MACMILLAN, Ian, dir. (1999) - This is modern art / 4 of 6 / nothing matters [Registo video] [Em linha]. [S.l.] : Channel 4. [Consult. 4 Out. 2015]. Epis. 4. Disponível em WWW.<URL:www.youtube.com/results?search_query=this+is+modern+art+4>.

MACMILLAN, Ian, dir. (1999) - This is modern art / 5 of 6 / hollow laughter [Registo video] [Em linha]. [S.l.] : Channel 4. [Consult. 6 Out. 2015]. Epis. 5. Disponível em WWW.<URL:www.youtube.com/results?search_query=this+is+modern+art+5>.

MACMILLAN, Ian, dir. (1999) - This is modern art / 6 of 6 / the shock of the now [Registo video] [Em linha]. [S.l.] : Channel 4. [Consult. 6 Out. 2015]. Epis. 6. Disponível em WWW.<URL:www.youtube.com/watch?v=G6ZhnMA6Cls>.

MICHAEL BLACKWOOD PRODUCTIONS (2007) - Desconstructivist architects [Registo vídeo]. New York : Michael Blackwood Productions. 1 disco DVD ; 57 min. ; color., son.

POLLACK, Sydney, dir. (2013) - Sketches of Frank Gehry [Registo video] [Em linha]. [S.l.] : Ultan Guilfoyle. [Consult. 23 Set. 2015]. Disponível em WWW.<URL:www.youtube.com/watch?v=E0amON0l_1o>.

ROSA, Joseph 2006) – Kahn. Lisboa : Taschen. ISBN: 978-3-8228-2000-1.

SARNITZ, August (2006) – Wagner. Lisboa : Tachen. ISBN: 978-3-8228-3737-5.