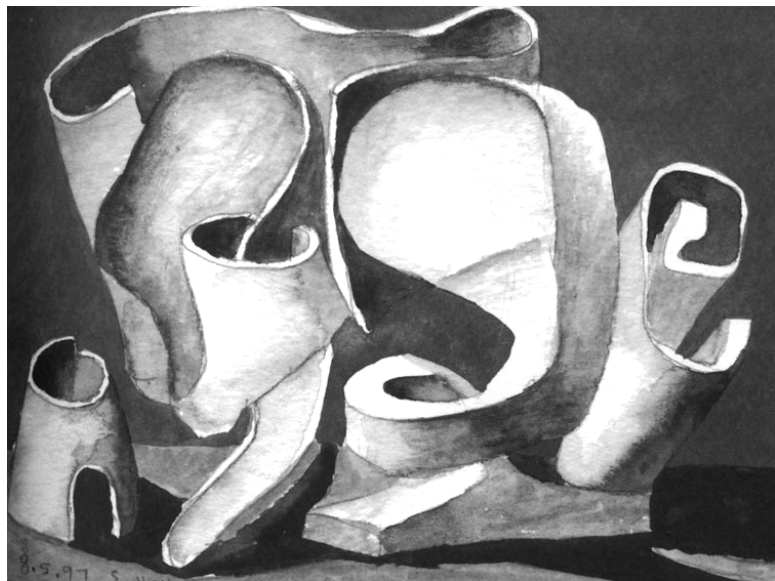


Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes

Dissertação de Mestrado – Abril 2008

ARQUITECTOS OU ARTISTAS?

Relação entre arte, fotografia e arquitectura no século XX.



Márcia Filipa dos Santos Silva

Orientador:

Professor Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes

"A arte sublimou-se, a imaginação afirmou-se, a paz governa as nações".¹

Lewis Mumford, 1952

¹ In MUMFORD, Lewis – Arte e Técnica. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 142.

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO	3
II. REFERÊNCIA HISTÓRICA / TERMINOLOGIA	5
– Expressionismo, De Stijl e Bauhaus.	
– Arte.	
– Fotografia.	
– Arquitectura.	
III. ARQUITECTURA E ARTE	22
– Conceito de Belas-Artes.	
– Arquitectos e artistas.	
IV. ARQUITECTURA E FOTOGRAFIA	52
– A fotografia de arquitectura enquanto arte.	
– A janela como fotografia.	
– O objecto arquitectónico enquanto modelo fotográfico.	
V. CONCLUSÃO	73
VI. ÍNDICE ICONOGRÁFICO	79
VII. BIBLIOGRAFIA	82

I. INTRODUÇÃO.

Actualmente, cada vez mais se sente a proximidade, a interligação e a cumplicidade entre as mais variadas formas de arte. Foram criadas analogias, que contribuíram para que os limites entre as artes se tornassem cada vez mais ténues, possibilitando uma maior intercepção de técnicas e conceitos entre as várias disciplinas.

A arte, a fotografia e a arquitectura são testemunhas dessas novas relações criadas e vividas mais intensamente no século XX. Considera-se que foi neste século que as fronteiras entre as disciplinas começaram a ser diluídas, tornando-se assim quase imperceptíveis e inexistentes. Temos agora uma nova premissa estabelecida entre a própria arquitectura do século XX, e a sua estreita relação com as demais artes.

A forma, considerada o motivo central, o conceito chave, da arte e da arquitectura, devendo transmitir valores estéticos, remete a marcos culturais, compartilha critérios sociais e refere-se a significados. Esta ideia de forma servirá de auxílio para analisar a arquitectura e para estabelecer correspondências entre as formas de arte, procurando descobrir e justificar semelhanças em obras pertencentes a diversas actividades artísticas. Porque, mesmo que se tenham multiplicado no século XX, as relações entre as artes sempre existiram: nas obras do Renascimento e nas mútuas relações entre pintura e arquitectura para gerar a perspectiva; entre os compositores musicais e os escritores dos libretos de ópera no século XIX; entre os novelistas e os roteiristas cinematográficos no século XX; ou nas obras dos arquitectos contemporâneos que foram, por vezes, simultaneamente artistas plásticos, dos músicos que foram escritores, dos pintores que foram poetas.

O presente trabalho tem como principal objectivo, apresentar a relação existente entre a arte, a fotografia e a

arquitectura no século XX, tendo como propósito fazer uma reflexão sobre os seus limites, o respeito mútuo e as aspirações semelhantes; desde as artes plásticas, nomeadamente a pintura e a escultura, chegando à fotografia.

Pretende-se, deste modo, fazer uma análise das relações entre a arte, a fotografia e a arquitectura ao nível estético, criativo, sensorial, e emocional; que, apesar das diferenças entre a liberdade artística e a responsabilidade do arquitecto, sempre estabeleceram conexão.

O trabalho de investigação seguirá uma trajectória na qual se considera a relação entre arte e arquitectura desde o início do século XX até aos nossos dias, mencionando arquitectos e artistas contemporâneos que, através das suas obras, se confundem, tais como Pancho Guedes, ou mais recentemente Frank O. Gehry, Daniel Libeskind ou Zaha Hadid. Procura-se fazer referência a projectos que relacionem a prática da arquitectura com a das artes plásticas, na reflexão sobre os seus campos e na criação de situações em que estes se cruzem, visto que hoje em dia, cada vez mais os artistas plásticos trabalham e questionam temas que sempre estiveram relacionados com a arquitectura; tais como: concepção espacial, esquemas estruturais, exequibilidade, pesquisa sobre materiais e redefinição do espaço público e do espaço privado.

Sendo este um trabalho de investigação e análise, pretende-se abordar sucintamente três temas centrais, arte, arquitectura e fotografia (fotografia de arquitectura enquanto objecto de arte); esta dissertação pretende constituir uma análise destes três conceitos enquanto objectos singulares, mas principalmente, enquanto conjunto, procurando assim compreender a sua forte conexão e qual o seu contributo para as nossas vidas.

II. REFERÊNCIA HISTÓRICA / TERMINOLOGIA.

REFERÊNCIA HISTÓRICA

Actualmente, cada um de nós convive diariamente com inúmeras formas de expressão artística, estabelecendo com elas, relações mais ou menos directas, quer através da nossa profissão, do modo de vida, ou do gosto pessoal. Vivemos em relação constante com as mais variadas formas de arte; habitamos, ouvimos, observamos, realizamos, interpretamos arte, através das suas expressões, tais como: arquitectura, cinema, música, pintura, escultura, dança, literatura, fotografia.

A origem das primeiras relações entre formas de arte e arquitectura remete-nos para um período em que estas se começaram a sentir mais intensamente, o Renascimento. Este movimento cultural e período da história europeia, foi considerado como um marco do final da Idade Média e o início da idade Moderna. Contribuiu e fez parte de inúmeras transformações, quer a nível cultural, social e económico, quer a nível filosófico, político e religioso, representando uma ruptura com o Medieval. Os seus ideais, associados ao humanismo, fortalecem a ideia de que o Homem se encontra no centro de toda a humanidade.

Nos meios de produção da arquitectura, este período caracteriza-se por uma nova atitude dos arquitectos em relação à arte, passando a assumirem-se cada vez mais como profissionais independentes, portadores de um estilo pessoal. É também um momento em que se assume o início de uma cumplicidade entre as consideradas Belas-Artes (pintura e escultura) e a arquitectura, criando um projecto de síntese e de interdisciplinaridade entre ambas.

No século XVI, o Renascimento torna-se num movimento universal europeu, tendo, no entanto, iniciado a sua decadência. Ou seja, começaram a surgir novos caminhos.

Já no século XX, encontramos vários movimentos que exploram as diferentes artes de diversas formas. A partir das primeiras décadas deste século, com a eclosão das vanguardas, as experiências artísticas e arquitectónicas passaram a ser complementárias. A intensa relação da arquitectura com as demais artes foi um fenómeno sentido e vivido neste século. Alguns exemplos disso são os próprios arquitectos que foram ao mesmo tempo, exímios pintores, tais como Le Corbusier, para o qual a pintura purista sempre foi uma fonte de expressão e experimentação, ou Alvar Aalto, que alternou a arquitectura e o design de móveis com a pintura abstracta. É também no início neste século que se reafirma um novo meio de expressão e comunicação, inserindo-se, ao princípio, como intruso e perturbador, no contexto das artes: a fotografia. Como evolução das várias experiências já referidas por Leonardo da Vinci e por Giovanni Della Porta no Renascimento, a fotografia foi, desde cedo, um dos mais importantes meios auxiliares para pintores e arquitectos.

As primeiras décadas do século XX, no que diz respeito à arquitectura e ao design, ficaram marcadas por vivas polémicas que envolveram arquitectos e artistas em geral, em demoradas discussões sobre a relação entre a *Arte* e a *Técnica* e entre a *Forma* e a *Função*. Estas crises eram assim, o reflexo da primeira grande crise de valores das sociedades industriais do Ocidente. Nas duas primeiras décadas deste século, tempo de guerra, a arquitectura, tal como as restantes artes e actividades humanas, sofreram um período de estagnação. Deste modo, sobrou tempo para reflexões teóricas sobre a nova arquitectura e sobre o seu papel nas sociedades contemporâneas. Nestas reflexões os arquitectos deixaram-se influenciar pelas teorias dos movimentos artísticos dos artistas plásticos e teóricos seus contemporâneos, procurando concretizar, nos seus projectos e experiências, os conceitos estéticos e plásticos, e as novas propostas formais dessas vanguardas, na direcção de encontrar uma arquitectura capaz de corresponder aos anseios das novas sociedades. A arquitectura surge neste período, com raízes na arquitectura

industrial do século XIX, expurgando das construções todos os elementos que não tivessem utilidade prática. A ética funcionalista surgiu como reacção aos historicismos e eclectismos do século anterior, dando, por conseguinte, origem à procura de novas respostas, as quais foram, por sua vez, originar movimentos e expressões artísticas de vanguarda. Movimentos como o Expressionismo, De Stijl ou Bauhaus, foram expoentes das tendências funcionalistas do início do século; contribuindo, através das influências teóricas, das mais variadas experiências, de estudos e de actividades, para um sentido unificador do conceito de arte.

Procede-se deste modo, a uma breve análise/referência a estes três movimentos, considerados fundamentais para a parceria entre as artes e como impulsionadores de novas tendências e novos "modos de vida".

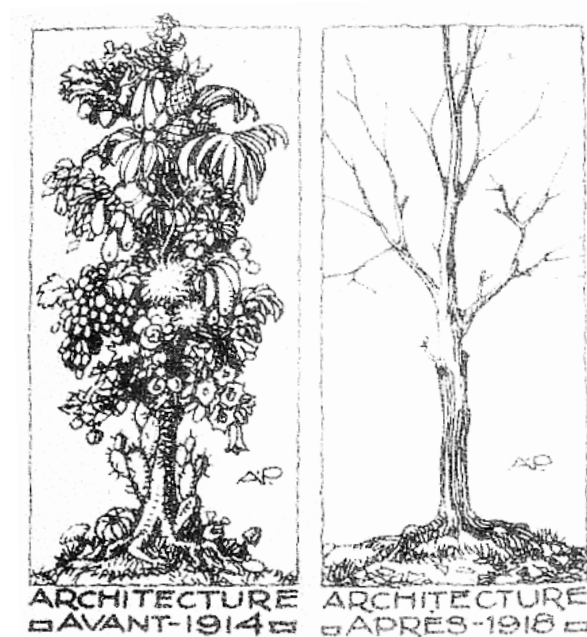


Fig. 1 – A. Pompe, *Vinheta satírica sobre a evolução da arquitectura*, 1918.

EXPRESSIONISMO, DE STIJL E BAUHAUS

O movimento artístico denominado de **Expressionismo**, onde o tema principal se concentrava no incongruente, no fantástico e no onírico, foi um dos primeiros fenómenos do século XX, que permitiu a relação entre a pintura, a arquitectura, o urbanismo, o cinema, o teatro e a literatura.

Nesta expressão artística, toda a arte que se produzia estava ligada ao informalismo de pendor filosófico e intelectual. Na arquitectura, foi atribuído às suas construções, um carácter fantasista, bizarro e simbólico; inspirado, frequentemente, em formas orgânicas, procurando expressar sentimentos, estados de ânimo e conteúdos emotivos e simbólicos nos edifícios. Podemos confirmar as raízes teóricas nos escritos de Nietzsche, na filosofia vitalista² de Henri Bergson e na legitimação das raízes psíquicas da criatividade por Sigmund Freud.

No expressionismo um edifício pode "exprimir um estado de espírito – alegria e movimento no pequeno e rodopiante *Teatro de Comédia* de Berlim – ou até ideias sobre astronomia e relatividade, como a *Torre de Einstein* de Eric Mendlesohn"³, de acordo com Richard Sheppard in "Monument to Architect?" (1967).

O Expressionismo valorizou assim, a expressividade das formas arquitectónicas, obtida através das formas e dos volumes, usando uma arquitectura com o mesmo valor plástico e conceptual da pintura e da escultura.

Embora a funcionalidade de um edifício (a sua função) estivesse presente, porque esse é dos princípios da arquitectura, ela não se limita a seguir a forma, como acontece na *máxima* defendida posteriormente no funcionalismo. A arquitectura deste período pretendia que se vivessem sonhos, tentando, através da sua plasticidade, transportá-los para a

² Vitalismo – doutrina formulada por cientistas europeus, entre meados do século XVIII e do século XIX, que defendia a ideia de que os fenómenos relativos aos seres vivos, como a evolução, a reprodução e o desenvolvimento, seriam controlados por um impulso vital de natureza imaterial, diferente das forças físicas ou interações físico-químicas conhecidas. In site – <http://www.oquequerdizer.com/vitalismo.html>.

³ In GOODMAN, Nelson – *Linguagens da Arte*. Lisboa: Edição Gradiva, 2006, p. 115.

arquitectura, igualando assim a arquitectura às outras formas de arte.

*“Na Casa Nova, não só nos sentiremos, nós próprios, os habitantes de uma colmeia de cristal de conto de fadas, como também os ocupantes internos de um organismo, vagabundeando de órgão em órgão, numa simbiose generosa e repetitiva de um útero fóssil e gigantesco. (...) Os pés vanguardarão por chãos com uma transparência vítrea (...) empurrando para o ilusório o horizontal necessário mas terrível que, se fosse sólido e denso, cortaria ao meio o novo espaço do edifício, como uma membrana patológica. Através do chão transparente, contudo, difunde-se um sentido de espaço omnidimensional, mantendo o ocupante num equilíbrio insuspeitado. (...) Por conseguinte, a casa podia tornar-se numa experiência, numa mãe viva e marsupial que amorosamente nos nutre e forma, como o saco fluido de um insecto recém-nascido (...)”*⁴

Hermann Finsterlin, 1921.



Fig. 2 – Bruno Taut, *Pavilhão do Vidro*, na Exposição da Deutsche Werkbund, Colónia, 1914.



Fig. 3 – Eric Mendelsohn, *Torre Einstein*, Potsdam, 1920.

⁴ In CAMBOTAS, Manuela Cernadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lúcia – *Cadernos de História da Arte* – 10. Porto: Porto Editora, 2001, p. 70.

De Stijl foi um movimento estético que teve profunda influência sobre o design e sobre as artes plásticas, sendo mais um dos movimentos fundamentais para a revolução artística que se vivia nas primeiras décadas do século XX. Iniciado em 1917 na Holanda, com uma revista homónima, foi um dos grandes marcos da arte moderna, sendo considerado o "mais puro dos movimentos abstractos" e, ainda hoje, pode ser sentida a sua influência, particularmente nos campos da pintura e arquitectura. Caracterizou-se pelo fervor dos seus partidários, que acreditavam existir leis que regem a expressão artística e que viam na sua arte um modelo para relações harmoniosas julgadas possíveis entre indivíduos e a sociedade.

Este movimento era visto pelos seus impulsionadores como mais do que um estilo artístico, sendo uma forma de filosofia e de religião. Tinha como ideais a procura da ordem e da harmonia perfeita, que poderia ser acessível ao homem e à sociedade, desde que, este se subordinasse a esta. Trata-se portanto de uma tentativa de alcançar a "*beleza universal*" citada por Mondrian.

Esta forma de expressão artística é fruto da intuição pura, do pensamento puro, embora Mondrian e Theo van Doesburg admitam que os estímulos do mundo exterior são indispensáveis, pois provocam o desejo de criação, o desejo de tornar concreto (através da obra de arte) aquilo que só podemos sentir de forma vaga e imprecisa, mas que é inerente à vida e subjacente à realidade visível.

É ainda de ressaltar, como último ponto fundamental desta doutrina, a visão sintética das artes. Prevê que, no futuro, a materialização concreta dos valores pictóricos suplantaria a arte, viver-se-ia no meio de "*arte realizada*". Segundo os mentores do De Stijl, ir-se-ia considerar que tudo o que nos rodeava teria sido concebido com os valores subjectivos inerentes numa forma de arte, tornando único o próprio conceito de arte.

Esta aproximação das artes revela-se nitidamente na grande participação e influência de arquitectos no De Stijl e no trabalho conjunto com Theo van Doesburg, visando a produção

de um ambiente que fosse em si mesmo uma expressão artística.

Dentro dos arquitectos do De Stijl, destaca-se Thomas Gerrit Rietveld, extremamente fiel às premissas teóricas do movimento, do qual temos o exemplo arquitectónico da “Casa Schröder”, construída em Utrecht, em 1923-24, onde se pode identificar as características do movimento.

A preocupação estrutural, em detrimento de ornamentos, expressa-se assim, não só na pintura de Mondrian, como na arquitectura dos adeptos do De Stijl, o que, mais uma vez, reforça a relação entre as mais diversificadas expressões artísticas.



Fig. 4 – Rietveld sentado à porta da sua loja/atelier, sem data.



Fig. 5 – Gerrit Rietveld, *Casa Schröder*, Utrecht, 1924.

“Se o artista quer ir ainda mais além, se desejar assumir as consequências estéticas, chegando até à criação da ideia estética através de meios exclusivamente estéticos, tem que encontrar para o objecto da experiência, uma forma nova, exclusivamente estética. Se quer encontrar uma forma nova, exclusivamente estética, tem que chegar à reconstrução do objecto da sua experiência. Deverá reconstruir o objecto da experiência até à sua manifestação espacial mais elementar, despojada de qualquer particularidade, simplificada e expressa em relações artísticas. Desta maneira o artista plasmará todos os acentos estéticos em si mesmo com os meios respectivos: na pintura com a cor e o plano do espaço plástico, na escultura com o volume e o espaço tridimensional.

Os acentos estéticos aparecerão então de forma clara, ou seja, despojados de qualquer associação: eles agrupam-se na obra de arte até constituir uma unidade. Assim plasma-se a ideia estética.

(...)

Nesta síntese plástica, o artista também expressa a realidade e, sem dúvida, o faz de outra maneira, ou seja, totalmente à maneira da arte, expressando uma realidade mais profunda do que aquela que se expressa através da circunstância especial na qual o objecto da experiência se encontra.

O artista dá uma nova forma à realidade ao plasmá-la numa plástica estética.

Até tais alturas ascendeu a arte plástica do nosso tempo”⁵

Theo van Doesburg, Grondbegrippen Van De Nieuwe Beeldende Kunst,
Tijdschrift Voor Wijsbegeerte XIII, 1919.

⁵ In MONTANER, Josep Maria – As formas do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 67.

A **Bauhaus** foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado o Modernismo do design e da arquitectura, sendo uma das primeiras escolas de design do mundo. Surgiu após a Primeira Grande Guerra, em 1919, na Alemanha, sendo a intenção inicial criar uma escola que propunha a integração entre artes aplicadas e belas-artes, pugnando pela renovação destes conceitos e pela valorização do design industrial.

O seu programa lançou um projecto pedagógico inovador que assentava no trabalho de equipa e na interacção teoria/prática, concedendo, igualmente, grande liberdade de criação e de concepção; contando com a colaboração conjunta de artistas plásticos, designers, professores, arquitectos e urbanistas.

Multifacetada, a Bauhaus, desenvolveu as artes plásticas, as artes decorativas, a música e o teatro (como elementos experimentais e coadjuvantes das restantes) e a arquitectura, a qual, a partir de 1924, exerceu o papel de "*arte integradora das outras artes*".



Fig. 6 – O teatro na *Bauhaus*: *cena do Ballet Triádico de Óscar Schlemmer*, 1926.

Ligações não só a nível funcional e estético, mas também sentimental, interrelacionaram-se de uma forma mais intensa, e tal como nos movimentos referidos anteriormente, a Bauhaus procurava que todas as formas de arte tivessem em si elementos comuns que, não se relacionassem apenas, mas que se complementassem entre si, transmitindo de igual modo as

necessidades e os ideais vividos. Contudo, no que respeita à arquitectura, explorou novas concepções espaciais, guiadas por elevados e depurados padrões estéticos, os quais pugnavam pela simplicidade formal e estrutural, quer em exteriores quer nos interiores, onde o espaço se desenvolve em continuidade.



Fig. 7 – Os Mestres da *Bauhaus*, Weimar, 1920.

Com esta breve abordagem sobre alguns dos movimentos considerados mais impulsionadores para a união do conceito de arte, pode-se verificar que surgiram como resposta às necessidades impostas por uma sociedade cada vez mais descontente, influenciada por uma enorme instabilidade política, por pensadores e filósofos revolucionários. As suas ideologias prevêm uma sociedade sem classes, tendo como ideal comum o da absoluta liberdade da arte relativamente a qualquer pressão ou opressão política e moralista. Tudo isto levou a que os sentimentos e emoções até agora associados a organismos e pessoas, a concepções políticas e religiosas, fossem canalizados para formas mecânicas ligadas à funcionalidade e às necessidades do homem, não apenas enquanto ser vivo mas enquanto ser humano.

Contudo, apesar da relação entre arte e arquitectura sempre ter existido, principalmente a um nível mais profundo e inconsciente, a arquitectura sempre teve um estatuto social muito mais evidenciado do que a arte. Se, ainda durante o Renascimento, a arquitectura foi fortemente impulsionada pela recuperação e renovação dos tratados clássicos, a arte teria de esperar até à filosofia estética de Kant e até à criação do Museu para obter um estatuto social e cultural evidenciado, como hoje reconhecemos.

No mundo actual do homem moderno, os interesses, os valores subjectivos, as emoções e os sentimentos, desempenham um papel tão importante como o meio envolvente físico, onde vivemos.

A arquitectura do século XX evoluiu no sentido da renovação das técnicas e dos sistemas construtivos que, foram ganhando uma nova liberdade para criar formas cada vez mais diferenciadas, adaptadas às condições da vida moderna e às condições interpretativas, estéticas e éticas, que sobre elas pesaram. A arte, adquire também um regime de autonomia que, rapidamente, lhe confere um lugar incomparável no mundo contemporâneo. Como afirmará Theodor Adorno já neste século, "as obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria".⁶

Verifica-se então que, não existe arte, e muito menos arquitectura sem estar relacionada com o homem, sem inserção e significado social.

⁶ In ADORNO, Theodor – Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 12.

TERMINOLOGIA

Arte – *"Arte é proporcionar satisfação através da imaginação, do significado social e da harmonia"*.⁷

Fotografia – *"Fotografar é colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração"*.⁸

Arquitectura – *"A arquitectura é um objecto complexo em que todas as contingências são assumidas pela forma plástica"*.⁹

Estas três definições escolhidas sobre os temas principais desta tese, mostram que, em todas elas encontramos referência aos sentidos, à satisfação do nosso íntimo, quer pela harmonia ou pela satisfação atingida por sentidos como o olhar ou o sentir. Acima de tudo, em arte, fotografia e arquitectura, assim como em todas as formas de arte, o homem encontrou os meios de interiorizar o mundo externo e de exteriorizar o seu mundo interno.

Estas três manifestações de forma de arte mostram-nos elos de ligação entre si, pelo seu significado intrínseco que nos atinge no subconsciente, sendo capazes de despertar sentimentos ocultos, e emoções peculiares.

Sem os símbolos analógicos da arte, presentes em todas as suas múltiplas manifestações – pintura, música, arquitectura, poesia, escultura, etc. – o homem viveria culturalmente num mundo de cegos, surdos e mudos. Cada uma destas manifestações gera emoções, que apesar de se poderem considerar diferentes, porque a sua expressão artística varia de época para época, de país para país; são identificadas como emoções da mesma espécie, provenientes do sentimento, da experiência, ou do valor significativo gerado nas pessoas. As manifestações da arte tornam-se num veículo de transmissão,

⁷ In D'OREY, Carmo – O que é a arte? – A perspectiva analítica. Lisboa: Editora Dinalivro, 2007, p. 66.

⁸ In CARTIER-BRESSON, Henri – Fotografia. Wikipédia. Site – http://achfoto.com.sapo.pt/hf_1luz.html.

⁹ In RODRIGUES, Maria João Madeira – O que é Arquitectura. Lisboa: Editores Quimera, 2002, p. 45.

numa série de valores e sentidos consolidados que surgem das verdadeiras profundezas do "eu", sublinhando a intenção de deleitar e alimentar o espírito humano.

Actualmente, os temas que, na sua maioria, sempre estiveram relacionados com a arquitectura, são tratados e contestados por artistas plásticos. Os limites entre a arte e a arquitectura tornaram-se cada vez mais ténues, possibilitando uma maior inter-relação de técnicas e conceitos entre ambas as disciplinas e intensificando um diálogo frutífero já existente.

A fotografia, no âmbito da arquitectura, consiste no reflexo de uma realidade concreta, existe para nos transmitir a interacção da arquitectura com a arte, da arquitectura com as pessoas; registando momentos, experiências e objectos que, através dela, percorrem o mundo e ficam para sempre.

Actualmente, a utilização da fotografia de arquitectura tem maior expressão no campo documental, e nas publicações, enquadrando-se assim numa forma de arte. Esta fotografia enquanto arte, procura, através da sua expressão, captar da arquitectura o que lhe é fundamental, deixando o objecto arquitectónico fluir através das imagens.

Assim, Arte, Fotografia e Arquitectura identificam-se, complementam-se, interrelacionam-se. Porque, fotografia e arquitectura, na sua essência, são arte, porque a fotografia vive da arte, em qualquer que seja o seu significado, e favorece a transposição da representação arquitectónica para o domínio do entendimento artístico, e, porque, a arquitectura, tal como a arte e a fotografia, visa, cada vez mais, criar ou construir versões de mundos, formas de organizar as coisas e de transmitir aquilo que nos inquieta ou rejubila.



Fig. 8 – Man Ray, *O Enigma de Isidore Ducasse*, 1920.

ARTE

A arte tem assumido, no decurso da história, muitas formas e dito muitas coisas, constituindo, em si, um conceito aberto. É essencialmente, uma *expressão de amor* sob todas as suas formas, uma manifestação de impulsos e de valores significantes. Supõe uma ligação profunda com a Vida, quer individual, quer social, e define-se em perspectivas sobre essa Vida, conferindo-lhe valorizações, não assumindo apenas a forma de uma pintura ou escultura, mas estendendo-se a uma vasta gama de formas.

Quase sempre ligada a questões filosóficas, políticas, culturais e sociais, é, na maioria das vezes, uma forma de traduzir para a sociedade aquilo que se vive interiormente, no subconsciente, assumindo-se que a arte tem em si algo que nos faz perceber aquilo que de outro modo não é claro e visível. Assim, e segundo Nelson Goodman “as obras de arte não se destinam a ser contempladas, fruídas ou adoradas, mas a proporcionar conhecimento das coisas”.¹⁰



Fig. 9 – Marcel Duchamp, *Fonte*, porcelana, 1917.

¹⁰ In GOODMAN, Nelson – *Linguagens da Arte*. Lisboa: Edição Gradiva, 2006, p. 22.

Na segunda metade do séc. XX, devido às surpreendentes e filosoficamente perturbantes mutações que iam acontecendo na prática artística, a questão da natureza da arte e da sua definição adoptou um papel fundamental e essencial, assumindo-se que a arte depende da sociedade e ajuda à sua manutenção.

As obras de arte são mensagens que comunicam factos, pensamentos e sentimentos – comunicam –, ou seja, pode-se afirmar que a obra de arte em si, no seu conceito/sentido conceptual, não transmite esses sentimentos e emoções directamente, mas sim propriedades que fazem suscitar em nós determinadas emoções e determinados sentimentos. Pode assim acontecer que objectos muito diferentes provoquem no sujeito experiências que têm algo em comum, e, se pudermos encontrar uma característica que seja partilhada por todas as experiências provocadas pelas obras de arte, podemos definir a arte como aquilo que provoca essas experiências.

FOTOGRAFIA

A fotografia é uma linguagem universal. Uma imagem pode transmitir emoções e sentimentos impossíveis de serem expressos através de palavras, por isso se utiliza a expressão *"vale mais uma imagem do que mil palavras"*.

Por todo o mundo, a fotografia surge como o meio de comunicação visual mais divulgado e mais eficaz para o registo, para a publicidade e até para o prazer pessoal. Na sociedade actual a fotografia não pode ser dissociada de tudo o que nos rodeia, tendo laços indestrutíveis com a publicidade, moda, arquitectura, artes plásticas, astronomia, medicina, investigação científica, etc. Os factos e marcas do século XX, estão intimamente relacionados com a fotografia, na medida em que são por ela captados e divulgados. Ela é o testemunho objectivo desses mesmos factos, sem a fotografia o nosso conhecimento sobre muitas das coisas do mundo estaria limitado

e incapacitado. Uma fotografia, capta um momento único, que não mais se repetirá.



Fig. 10 – Henri Cartier-Bresson, *Saint Lazare*, 1932.

A fotografia afirmou-se como uma arte autónoma. A carga imensa de informação e expressão que uma fotografia pode conter, faz dela um meio tão elevado como qualquer outra forma de arte. Contudo, para se ser fotógrafo é necessário ter sensibilidade e senso crítico, pois a imagem final deverá ser uma obra artística que comunique algo, que invoque uma emoção, que passe uma informação ou mensagem.

Através da fotografia é possível capturar um instante, pôr em evidência um momento, isto é, o tempo que não pára de correr e de ter transformações. Porém, a fotografia relaciona-se com outras formas de arte, trazendo consigo mais do que aquilo que se vê. Esta, não somente capta imagens do mundo, mas busca, através do ensaio fotográfico, a emoção, algo que nunca se tenha sentido. A fotografia é capaz de ferir, de comover ou de animar uma pessoa.

De acordo com Roland Barthes, em *Câmara Clara* (1984), a verdadeira alma da fotografia está em interpretar a realidade,

não apenas em copiá-la. Tem que haver sensibilidade, pois esta recria o mundo externo através da realidade estética.

ARQUITECTURA

A arquitectura é a mais política das artes, por impor uma visão do homem e dos seus objectivos, independentemente de qualquer acordo pessoal por parte dos que vivem com ela.

Foi considerada a mais completa das formas de arte por Hegel e Heidegger, pelo modo como corresponde aos valores ontológicos e existenciais presentes na Humanidade. Caracteriza-se por ser uma realidade material, por responder a necessidades espirituais, éticas, estéticas e ontológicas, por cumprir funções práticas, morais e funcionais, por responder a ordens presentes na sociedade e adequar a ordem das suas respostas às questões colocadas por essa sociedade.

Pelo seu valor plástico e espacial, a arquitectura é um conjunto de qualidades sensíveis, valorizando de um modo especial as atitudes e as emoções, sendo a expressão, em si, uma das funções primordiais da arquitectura. Nesta arte, beleza e uso, símbolo e estrutura, significado e função prática, dificilmente podem ser dissociados, pois um edifício, por muito pouco artístico que seja, pela sua própria presença não pode deixar de afirmar algo, mesmo que seja apenas, na mais simples escolha estética de materiais ou de proporções.

A arquitectura edificada provoca reacções nas populações que a envolvem. Gera sentimentos de adoração ou de repulsa que derivam de factores intrínsecos em cada um. Na arquitectura, apesar de, a forma "seguir", "expressar" ou "incorporar" a função, ideias associadas a Vitruvius e a Viollet-le-Duc, todos os edifícios mostram uma linguagem, e é essa linguagem que nos leva a gerar sentimentos, significações simbólicas, emoções, que por sua vez, fazem com que a arquitectura seja considerada uma das mais significativas formas de manifestação desse conceito que é a *arte*.

III. ARQUITECTURA E ARTE.

Arquitectura e arte são consideradas um modo de expressão; sendo a expressão uma parte da realização da vida interior, tornando perceptível o que, de outro modo, é inexplicável e confuso. Assim sendo, a expressão é, em si, uma das funções primordiais da arquitectura e de toda a arte.

Ambas nos transmitem algo. Ambas são criadas por nós, homens, enquanto ser humanos com necessidades de exprimir emoções que ocorrem no mais profundo de cada um de nós. Ambas revelam uma essência própria, que, apesar de assim o ser, se assemelha ao nos fazer sentir, muitas vezes, de modo igual perante situações diferentes. Essas mesmas emoções têm que ser sentidas e vividas, isto é, têm que ocorrer, para que sejam usadas pelo nosso conhecimento e absorvidas pelo nosso corpo, para que sejam experiência viva dentro de cada um de nós.

Na arquitectura utilizamos a sua plasticidade para que, a partir de determinados jogos de volumes, formas, cores e materiais, leve os seus utilizadores a sentirem aquilo que determinado espaço significa, na sua essência e no seu conceito, não apenas pela sua funcionalidade, esta, que por sua vez pode estar escondida na forma do próprio objecto arquitectónico, mas também através de valores subentendidos na proporção, na luz, na cor ou nos materiais, valores esses que, na maioria das vezes não se vêem, apenas se sentem. A essência da arquitectura está presente e consiste numa interacção harmoniosa entre o espaço, a forma, a função e os valores internos transmitidos, significando que, em arquitectura, deve ser possível, ver não só cores e formas, mas também, massa, espaço e relações espaciais. É da maior importância que o símbolo e a função em arquitectura sejam integrados em plena harmonia.

Podemos dizer a respeito de todos os elementos de arquitectura, que não existem regras definitivas, nem

directrizes que, se forem estritamente obedecidas, garantam uma boa arquitectura. Portanto, o espaço, as relações espaciais e o jogo dos vazios entrelaçados são os verdadeiros objectos da experiência arquitectural. O "espaço" é o aspecto mais difícil da arquitectura, mas é a parte indispensável e marcante da sua essência e o último destino, para o qual a arquitectura se dirige.

"Pela escolha que faz dos materiais, das texturas e cores, pelo jogo de contrastes entre luz e sombra, pela multiplicação de planos, pela ênfase, quando necessário, da escultura ou da ornamentação, o arquitecto transforma de facto a sua obra num género especial de pintura: uma pintura multidimensional animada, cujo carácter vai mudando com as horas e as estações, e com as funções e acções dos espectadores e dos componentes. Simultaneamente, ele cria, num edifício, uma obra única de escultura, susceptível não só de ser vista por fora como também por dentro, de uma forma na qual o próprio movimento do espectador através do espaço é uma das condições para que os espaços convexos e côncavos da arquitectura tenham um poderoso efeito estético, desconhecido em qualquer outra arte".¹¹

A arquitectura está intimamente relacionada connosco, dependendo, não apenas das suas propriedades peculiares, mas também do modo como a compreendemos e devemos compreender. Nenhuma outra arte está tão intimamente ligada à vida quotidiana do homem, desde o berço à sepultura. A arquitectura é produzida por pessoas comuns para pessoas comuns; portanto, deve ser facilmente compreensível a todos. Apreender o carácter expressivo de uma obra arquitectónica é sentir o seu significado, saber qual é o seu carácter, sentir o reflexo interior de uma ideia ou de um modo de vida, e é isso que deve ser expresso a todos através da arquitectura.

Assim como a arte, a arquitectura tem a possibilidade e o poder de exercer influência sobre as pessoas, definindo os espaços exteriores e interiores e portanto desencadeando emoções e sentimentos, chegando mesmo algumas vezes, a alterar comportamentos.

O que de facto consiste no conceito de um objecto arquitectónico está inteiramente relacionado com esse poder exercido sobre os seus utilizadores ou observadores, porque

¹¹ In MUMFORD, Lewis – Arte e Técnica. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 108.

sem o homem ou a sociedade, sem o seu reconhecimento, sem algo que desperte algum tipo de emoção ou sentimento, a arquitectura jamais poderia ser considerada arte. Portanto, se um arquitecto quer que o seu edifício seja uma autêntica experiência, ele deve empregar formas que não deixem o espectador afastar-se tão facilmente, mas, pelo contrário, que o forcem à observação e à vivência activas, para que a arquitectura seja um reflexo dos desejos e respostas característicos da nossa natureza racional.

Contudo, ao contrário de algumas das outras formas de arte, a arquitectura lida com algumas limitações, visto ser uma arte pública. Foi feita para ser habitada e vivida de forma directa, por nós enquanto seres racionais, com um passado, um presente e um futuro. É uma arte considerada imóvel (embora percorra o mundo de várias formas, como através da fotografia, o que se poderá verificar no capítulo seguinte), sendo este um dos aspectos que a diferencia das demais artes.

As obras de literatura, música e pintura podem realizar-se num número infinito de locais, podem ser executadas em diversos sítios e deslocadas, percorrendo o mundo e tendo assim uma maior facilidade de se darem a conhecer e de aproximação com o público/utilizador. Todavia, apesar da sua propriedade estática, a arquitectura é considerada uma arte viva, porque, dentro dela e ao longo da nossa vida passamos a maioria do nosso tempo; vivemo-la através de diversos modos e, por isso nunca pode ser simplesmente contemplada ou adorada como objecto, tem uma função para a qual “nasceu” e que não pode ser esquecida, mas que no entanto, deve estar em concordância com as suas demais vertentes. Ela assemelha-se a outras artes em vários aspectos, contudo, a utilidade terá sempre um lugar de destaque e diferenciação. Como Steen Eiler Rasmussen afirma: “a arquitectura é uma arte funcional muito especial; confina o espaço para que possamos residir nele e cria a estrutura em torno das nossas vidas. Noutras palavras, a diferença entre escultura e arquitectura não está em que a primeira se preocupa com formas mais orgânicas e a segunda com formas mais abstractas. Até a mais abstracta peça de escultura, limitada a formas puramente geométricas,

não se converte em arquitectura. Falta-lhe um factor decisivo: a utilidade”.¹²

Porém, tal facto não significa que as outras formas de expressão artística não sejam vividas de forma intensa, ou que tenham uma menor importância, ou ainda que sejam apenas objecto de contemplação; o que acontece, é que diferem na maneira como são vividas, no modo como transmitem a sua essência e os seus valores mais íntimos, e no modo como cada um vive e lida com as experiências a que as próprias obras de arte nos levam, através dos sentimentos, das emoções, das sensações e dos desejos. A arte é sobretudo um fazer, embora diferente do fazer comum, porque é suscitada por um *furor* interno, ou seja, pelo sentimento, por um estado de agitação emocional ou afectiva. É assim entendida como uma actividade humana ligada a manifestações de ordem estética (beleza, equilíbrio, harmonia), por parte do ser, feita com a intenção de estimular os sentidos humanos, bem como transmitir emoções e ideias.

Artes como a música ou a pintura, adquirem muito do seu carácter expressivo pela maneira pessoal como nos aproximamos delas, pela capacidade de se dirigirem a uma audiência específica. Embora exista diferença no modo como “vivemos” as diversas artes, ambas nos transmitem algo comum e, é isso, que por sua vez, todas as obras consideradas arte, comunicam ao observador quer, seja através de uma pintura, escultura, obra arquitectónica ou peça de teatro. E é aí que nos podemos assegurar o que de facto faz ou não parte do conceito *arte* e contribui para uma união de todas as suas formas de expressão.

*“A arte não é um modo de perceber, mas de fazer perceber aquilo que não é perceptível”.*¹³

Considerando que a expressão é uma tentativa de vida interior realizada, é tornar inteligível o que não se consegue exprimir por palavras e, fazendo esta parte de todas as formas de arte – porque todo e qualquer objecto considerado

¹² In RASMUSSEN, Steen Eiler – Arquitectura vivenciada. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 8.

¹³ In ARGAN, Giulio Carlo – Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 55.

arte, exprime algo, por mais imperceptível que isso seja – não dispomos assim de outro meio para reconhecer uma obra de arte que não seja o sentimento que esta suscita em nós, seja este qual for. Por conseguinte, e apesar de muitos sentimentos poderem ser expressos de diversas maneiras, encontramos aqui um forte elo unificador da arquitectura com a arte. A arquitectura, inovadora, propõe cada vez mais e com maior intensidade, soluções que incorporam estratégias artísticas, e com isso, o conteúdo artístico pode articular mais facilmente com o próprio espaço arquitectónico.

A arquitectura é arte quando, pela sua forma plástica e estética, pela relação dos seus volumes não sabemos se a considerar uma escultura ou uma obra arquitectónica; quando, as suas cores, formas e proporções, nos fazem lembrar uma pintura; ou quando pela sua harmonia, ritmo e intensidade, nos lembramos e a relacionamos a uma composição musical.

Arte e arquitectura estabelecem elos de ligação ao atingirem, de modos diferentes, resultados comuns, reconhecimento perante a humanidade, por exercerem os seus “poderes” sobre quem com elas interage, e de nos atingir no interior. As características externas de qualquer meio de expressão artística tornam-se assim, um meio de comunicar sentimentos e estados de espírito.

Actualmente, todas as pessoas falam de forma banal sobre aspectos que nos remetem ao subconsciente, àquela parte que não se domina totalmente, e que, em períodos passados eram apenas retractados através da pintura ou escultura, eram traduzidos em romances ou composições musicais, aspectos como o amor, a dor, a revolta, a felicidade, o desespero ou a angústia. Todos precisamos deles para viver, mesmo na maioria das vezes não sabendo como vivê-los, e por isso, talvez a arte tenha atingido um estatuto tão elevado nas nossas vidas, surgindo como meio de tradução do nosso interior, da nossa visão privada sobre o mundo, criando *novos mundos*.

A produção artística está muito mais relacionada com a produção de interpretações, ou com *versões do mundo* que, na maioria das vezes, nos levam a uma maior consciência crítica da

realidade que nos rodeia. E, a arquitectura também assim o é, um meio de tradução daquilo que desejamos, sentimos e queremos, ainda que com uma enorme complexidade.

Vivemos de modo diferente dependentemente do espaço onde habitamos ou trabalhamos, respiramos e absorvemos o que ele nos transmite quer directa ou indirectamente e isso irá reflectir-se no nosso modo de ser, de agir e de estar.

Apesar da sua função e utilidade estarem sempre subjugadas, no resultado final, uma obra arquitectónica pode surgir nas mais diversas formas, obter imensos resultados, transmitindo-nos valores de uma sociedade ou de uma época histórica. E, embora não seja concebida para o próprio arquitecto, para seu próprio benefício, a arquitectura representa o modo como os arquitectos respondem a determinados problemas, estes que não dizem respeito apenas a si, mas a toda a sociedade. Podemos verificar que os melhores edifícios foram construídos quando o arquitecto foi inspirado por algum aspecto do problema que tem a resolver, cuja solução dará ao edifício um carácter distinto e um espírito especial, transmitindo esse espírito a todos os outros.

Pode-se dizer que, quer se queira ou não, todos nós somos obrigados a lidar com a arquitectura, porque esta é pública e vivemos "dentro" dela. Vemos, tocamos e movemo-nos entre edifícios, tal como vemos, tocamos e movemo-nos entre todos os objectos do nosso mundo.

"A arquitectura é uma actividade pública, ela aspira uma objectividade e uma acessibilidade pública, que podem estar ausentes de obras de música e de poesia sem detrimento do seu valor estético. Um edifício é essencialmente um objecto público, para ser olhado, viver-se nele e caminhar para lá em qualquer altura, em todas as condições e com todas as disposições".¹⁴

O que muitas vezes difere na arquitectura, é o modo como as pessoas lidam com esta, como apreendem o seu significado e experiência, ou seja, o mesmo edifício pode ser sentido de vários modos e transmitir várias sensações

¹⁴ In SCRUTON, Roger – Estética da Arquitectura. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 188.

diferentes, porque sabemos que a arquitectura se relaciona de modo diferente com cada pessoa, e que é o modo como cada pessoa se aproxima e estabelece relação com o objecto arquitectónico que vai identificar, ou não, esse edifício como objecto de sensações ou prazer.

Por conseguinte, a arquitectura alcança qualidades especiais, transmitidas através de factores como a harmonia ou o ritmo. E, o facto do ritmo e da harmonia terem surgido na arquitectura deve ser atribuído à organização, que é a ideia subjacente da arte. É também possível que um edifício deva parte do efeito arquitectural à qualidade das suas formas esculturais, sendo mais uma vez evidenciada a colaboração e a importância de todas as artes actuarem de forma comum. Na arquitectura, não se pode apenas e exclusivamente querer que o seu utilizador se sinta de determinada forma ou que tenha determinadas emoções. Questões como a função, a proporção, o espaço e o uso estão sempre presentes e fazem parte do próprio conceito de arquitectura, que vive veemente interessada na forma, na divisão e articulação do espaço.

No que respeita a outras formas de arte, não vivemos "dentro" delas, mas vivemos com elas e sobretudo através delas. Dizem respeito, não a meios e a consequências externas, mas a transformações internas e, se não produzir essas transformações internas, a obra de arte será superficial ou sem vida.

Uma obra de arte, como por exemplo, uma pintura, uma escultura ou uma composição musical, pode ser criada para tentar expressar algo que o seu criador/artista sente em determinado momento, revolta, tristeza, êxtase, felicidade, angústia; ou com o fim de que, quem se relacione com ela, sinta certas emoções ou sentimentos. Surge também, muitas vezes, como resposta a movimentos e atitudes da sociedade, como aconteceu em vários movimentos do século XX, em que se utilizou a obra de arte como uma forma subtil de criticar ou felicitar aquilo que se passava em redor.

Contudo, como podemos verificar na teoria defendida por Nelson Goodman, em *Linguagens da Arte*, os artistas não têm que sentir determinado sentimento ou emoção. O que é

expresso é, ao invés, algo que provoca esse sentimento ou emoção no observador/utilizador: "uma imagem exprime tristeza ao provocar alguma tristeza no público da galeria de arte, e uma tragédia exprime pesar levando o espectador às lágrimas reais ou quase. O actor não precisa de se sentir triste, mas consegue exprimir tristeza na medida exacta em que me fizer sentir triste".¹⁵

Toda a arte do século XX esteve, directa ou indirectamente, relacionada com a situação política, levando a que os movimentos artísticos deste século tivessem surgido da necessidade de quebra com o passado, e como resposta a tudo o que é novo e inatingível. Abordaram-se neste século, e cada vez mais na contemporaneidade (no actual século XXI), novos temas na arte, novas experiências e novas tentativas de conseguir comunicar aquilo que ainda não foi transmitido, procurando sempre atingir a nível sentimental e interno quem estabelece afinidade com qualquer uma das numerosas formas de arte. Ao longo do tempo, a função de toda a arte tem sido vista como um meio de reflectir o nosso mundo, para adornar o dia-a-dia, para explicar e descrever a história e os diversos *eus* que existem dentro de um só ser, e para ajudar a explorar o mundo e o próprio homem.

Como o próprio Kandinsky afirma "não é a sensação visual recebida do mundo exterior, mas a vontade interior do sujeito que determina a forma artística"¹⁶, seja esta qual for, incluindo a própria arquitectura. Do mesmo modo, formas artísticas podem assim expressar e exagerar a realidade, ou simplesmente criar novas formas de perceber a própria realidade, sendo capazes de alterar a psique do espectador e do próprio autor.

¹⁵ In GOODMAN, Nelson – Linguagens da Arte. Lisboa: Edição Gradiva, 2006, p. 75.

¹⁶ In ARGAN, Giulio Carlo – Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 106.

CONCEITO DE BELAS – ARTES

Belas-Artes – “Aqueles em que a finalidade principal é a produção do Belo plasmando a forma e o espaço. As artes – pintura, escultura, gravura, arquitectura – têm em comum a dominante finalidade estética, conferindo valores estéticos e artísticos ao Mundo material. No valor artístico incluem-se, naturalmente, e por mediação dos valores estéticos, valores éticos e ontológicos. A função do artista cumpre-se quando a representação (em sentido filosófico) das ideias é transmutada na apresentação de uma visão interior do Mundo”.¹⁷

O conceito de Belas-Artes está associado à ideia de que, um certo conjunto de suportes e manifestações artísticas é superior aos demais. As Belas-Artes eram aquelas que, segundo o ponto de vista do período em questão, possuíam a dignidade da nobreza, não sendo normalmente acessíveis às classes sociais menos favorecidas, estas que por sua vez se dedicavam às artes ditas Menores ou Aplicadas.

Divididas em três, *Arquitectura*, *Pintura* e *Escultura*, as Belas-Artes, desde sempre estiveram fortemente unidas pelos mais diversos meios. Durante anos a arquitectura, a pintura e a escultura foram denominadas as artes que estão envolvidas com o “belo” e agradam aos olhos, tal como a música agrada ao ouvido, ou um poema ao coração. Em cada uma das três, supõe-se uma ligação profunda com a Vida, quer individual, quer social, e definem perspectivas sobre essa Vida conferindo-lhe inúmeras valorizações.

Todas representam uma necessidade especificamente humana, demandam um conhecimento, uma exteriorização da alma e do espírito; representam muitas das vezes uma forma de transmitir ideias e conceitos sobre a posteridade numa linguagem universal. E, tudo isso, embora já presente de uma forma mais subtil, intensificou-se com a relação directa entre as Belas-Artes. Escultura e pintura complementavam e faziam

¹⁷ In BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira; RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho – Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura. Portugal: Editores Quimera, 2005, p. 47.

parte essencial da arquitectura; a pintura e a escultura utilizaram desde cedo os princípios da arquitectura, regra, proporção, forma, equilíbrio, cor, perspectiva. As formas escultóricas utilizadas por Michelangelo e Bernini são compostas por uma tendência dominante de concavidades, preenchidas, nos músculos em tensão e nas veias dilatadas; os interiores e exteriores de Borromini são constituídos por curvas e contracurvas, com cúpulas que pareciam perfurar o céu, demonstrando que os mesmos princípios já aí eram compartilhados. Também a própria cor, utilizada constantemente na arquitectura, é considerada por muitos como a base da imagem e da pintura, e os esboços de um arquitecto, ainda actualmente, parecem-se bastante com os esboços de um pintor.

Já Vitrúvio defendia que um arquitecto deveria ser conhecedor em vários campos das artes, como a música, a literatura, etc., justificando mais uma vez a necessidade de todas as formas de arte se relacionarem, contribuindo para que, mais tarde, se abolisse o conceito de Belas-Artes, e se passasse a ter um conceito de arte muito mais vasto, abrangendo inúmeras e variadas formas de expressão artística, porque a arte não se resume apenas a uma simples sucessão de estilos e momentos, a arte é muito mais do que isso.

A *arquitectura* como actividade humana existe desde que o homem se passou a abrigar das tempestades, e sempre foi considerada a primeira das três formas de arte. A pintura e escultura representavam, no conjunto das Belas-Artes, um papel secundário, servindo de apoio e complemento à considerada maior das artes, a arquitectura; que, segundo a obra de Vitrúvio, se define em três elementos fundamentais: a *firmitas* (que se refere à estabilidade, ao carácter construtivo da arquitectura), a *utilitas* (que originalmente se refere à comodidade, tendo sido ao longo da história, associada à função e ao utilitarismo), e a *venustas* (associada à beleza e à apreciação estética).

A *pintura* foi uma das principais formas de representação dos povos medievais até ao século XX. É considerada ainda hoje, como um meio de representação visual através das cores.

Foi e continua a ser um dos meios artísticos mais importantes na transposição do interno para o externo, por meio das mais variadíssimas técnicas e suportes. Estabelece ligação com a arquitectura, não apenas pela sua presença nos frescos das grandiosas catedrais e capelas, ou pelo uso da perspectiva, da proporção e da escala, mas também pela transmissão de valores e ideais, acentuando na maioria das vezes, o que a arquitectura pretendia transmitir em determinado espaço, como por exemplo, a aproximação ao céu e ao divino nas capelas do Barroco. Para tal, os pintores, no âmbito da sua procura para a representação verdadeira do espaço, sempre recorreram às figurações de estruturas arquitectónicas para caracterizar o ambiente das cenas que pretendiam resolver.

A *escultura* é uma arte que representa imagens plásticas em relevo total ou parcial. Embora possam ser utilizadas para representar qualquer coisa, tradicionalmente o objectivo maior foi sempre representar o corpo humano, ou a divindade antropomórfica. Considerada a terceira das artes clássicas, estabelece, assim como a pintura, uma relação de cumplicidade e assume, em alguns casos, um papel complementar em relação à arquitectura. Através das suas obras, a escultura completa e embeleza a arquitectura, dando-lhe um outro significado, através de uma gárgula, do ornamento nos mais variados elementos arquitectónicos, ou da presença de esculturas do corpo humano em determinado espaço.

Todas procuraram, e continuam a procurar, o originar de emoção, e a obtenção da satisfação como fim. No caso da arquitectura, isso afirma-se com uma maior intensidade, visto que, em períodos como o Classicismo, o Renascimento, ou o Barroco, obteve o seu auge e ficou para sempre, como história, como referência e como símbolo. Para o filósofo e escritor alemão Goethe, a "arquitectura é música petrificada", traduzindo em si, não apenas o que a pintura ou escultura nos mostram, mas também o mesmo que a música, ou seja, o mesmo que todas as artes – uma forte expressão e um intenso significado.

O arquitecto trabalha com forma e volume, à semelhança do escultor, e, tal como o pintor, trabalha igualmente com cor. Mas, apesar das semelhanças e conexões, de entre as três artes, a arquitectura é a única funcional, não podendo assim deixar de se preocupar com factores como a função e a utilidade que não estão presentes em pintura ou escultura.

Contudo, as características não explícitas da arquitectura surgiram desde cedo, e surgem ainda actualmente, associadas ao conceito de pintar e de esculpir; surgem, tal como na mente do arquitecto, na mente do pintor e do escultor. Tratam assim de provocar prazer estético, de dar um conceito, um objectivo e uma forma a uma ideia que será posteriormente, admirada, utilizada e valorizada.

*“O trabalho – pintar e escrever – deve ser perturbado o menos possível, é um rito, um acto de magia. Por meio desse trabalho, pelo que significa em criação e expansão de sentimentos, é que a realidade pode ser subjectivamente transfigurada para se moldar às exigências da fantasia. Pela arte, pensa o Homem, é que o quotidiano pode ser afugentado. Por meio da arte é que podem ganhar forma os devaneios de glória e aventura, de paixões e sacrifícios”.*¹⁸

E. Delacroix, sem data.

Por conseguinte, para os mais inexperientes, as esculturas de um certo período podem aparecer como uma arquitectura reduzida, e as obras arquitectónicas, como esculturas aumentadas. Facto que se tem vindo a acentuar, pelas formas plásticas irregulares e irreverentes, na arquitectura contemporânea.

¹⁸ In CAMBOTAS, Manuela Cernadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lúcia – Cadernos de História da Arte – 8. Porto: Porto Editora, 2001, p. 84.

ARQUITECTOS E ARTISTAS

Como saberemos distinguir se uma pintura foi realizada por um pintor, um arquitecto ou um escultor? Ou se uma escultura não foi realizada por um arquitecto? Todos eles trabalham com elementos comuns, que transparecem sobre os seus trabalhos, mas que não os identificam como profissionais exclusivos de uma única forma de expressão artística. Arquitectos podem ser artistas plásticos, podem expressar-se através da sua marcante forma plástica, interagindo assim de forma directa.

O artista faz arte segundo os seus sentimentos, as suas vontades, o seu conhecimento e as suas ideias, a sua criatividade e a sua imaginação; o que faz com que, cada obra de arte seja uma forma de interpretação da vida. Artista, é aquele que domina a prática da arte e pela mestria do seu ofício encontra a técnica expressiva que lhe permite criar a forma. O artista é portador de valores, no sentido em que constitui uma visão interior acerca do Mundo que materializa na sua obra, sendo o seu pensamento expresso através da forma obtida. Ternura, nostalgia, desejo, cólera, tudo isso existe no artista, bem como muitos outros impulsos, mais fluidos, mais secretos, por vezes com maior riqueza, alegria e subtilidade que nos outros homens. Imerso na totalidade da vida, nela se inspira, e é exclusivamente seu o privilégio de ilustrar, recordar, pensar, sentir, através das formas criadas, quer sejam estas peças de arte, ou objectos arquitectónicos.

Consequentemente, a sua arte pode despertar sentimentos morais ou estéticos, podendo ser entendida como uma forma de comunicar tais sentimentos. Como Henri Focillon afirma, "(...) o artista, trabalha sobre a natureza, com os dados que a vida psíquica lhe fornece a partir de dentro, e que não cessa de elaborar para deles fazer a sua matéria particular, para os transformar em espírito, para os *formar*".¹⁹

¹⁹ In FOCILLON, Henri – A vida das formas. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 72.

Para muitos, a arquitectura é, antes de mais nada, considerada construção, mas não apenas simples construção, é concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade, visando determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e de expressar, ela revela-se igualmente arte plástica. Cabe ao sentimento individual do arquitecto, no que ele tem de artista, portanto, escolher a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da finalidade da obra idealizada. Tal intenção que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitectura da simples construção.

Desta forma, arquitectos ou artistas podem ser assim considerados criadores de mundos independentes, para os quais transmitem as suas mensagens, ansiedades e desejos, nunca esquecendo, no caso da arquitectura, a sua componente utilitária, pela qual procuram resolver determinados problemas, conferindo nas suas soluções exemplos únicos das visões dos seus mundos secretos e autónomos; atingindo o espectador/utilizador do mesmo modo e com uma intensidade semelhante à emitida por uma obra de arte, ainda que os meios utilizados para se realizarem sejam diferentes.

No contexto geral, para o trabalho de criação, quer este seja de arquitectura ou de qualquer outra forma artística, o importante não é o conhecimento abrangente e muito amplo das várias características e elementos, mas a capacidade e a coragem de consolidar novas relações entre os elementos expressivos existentes, dando-lhes por meio das ligações e relações um novo sentido, que vai além do simples sentido do uso e da função.

Devido a uma procura de "algo mais" no meio artístico, a utilização de formas geométricas e abstractas como conteúdo artístico principal foi cada vez mais expressa em desenhos, em esculturas e em arquitectura. Por sua vez, estas formas, procuraram através de inovadoras experiências, vindas da influência de vários movimentos como o Surrealismo ou o Dadaísmo, interagir com novas realidades, presentes nos sonhos ou nas formas do próprio corpo humano, tentando

alcançar uma maior intensidade e uma nova direcção, oposta àquela para a qual o funcionalismo e o minimalismo estavam a levar a arte e, principalmente a arquitectura.

Assim, feita não só de ideia nem só de desenho, a obra arquitectónica surge numa dimensão poética, numa relação de convivência entre o dinâmico e imprevisto, entre espaços e corpos.

"A realidade da Arquitectura não é a Arquitectura construída. Além destas formas condicionais - construído e não construído - a Arquitectura forma a sua própria realidade, comparável à realidade autónoma de uma pintura ou de uma escultura".²⁰



Fig. 11 – Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969.

²⁰ Herzog & De Meuron, catálogo da exposição *Architektur Denkform* ocorrida no Museu de Arquitectura de Basileia, em 1988. In Site – <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp114.asp>

Surgem deste modo, já em meados do século XX, novas experiências na arquitectura, repelindo a pureza do volume, as superfícies lisas e neutras e o próprio racionalismo, este que, sendo resultado da razão, dificilmente apresenta uma expressão na arte.

Frederick Kiesler (1890–1965) foi um dos primeiros exemplos das novas experiências de arquitectura com o espaço onírico. O artista, arquitecto, designer, e filósofo de origem romena, criou um novo modo de explorar o espaço infinito em arquitectura e empregou ao longo da sua existência distintos meios de expressão, passando do neoclassicismo ao surrealismo, do surrealismo ao organicismo, chegando ainda a trabalhar com o *pop art* já no final da sua vida.

A partir de 1940, vinculado com vários artistas surrealistas, realizou algumas experiências, através das quais defendeu as formas orgânicas mais humanas contra a ditadura das formas planas e racionais, experimentando o espaço do sonho, sem tempo nem limites, contemplando o recolhido, o curvo, o suave e o macio, onde tudo é permitido. A interacção que Kiesler descreve entre o espaço e o corpo que nele habita é dinâmica e intensa como se se tratasse da relação entre duas pessoas. Nas suas obras, diferenciação entre pisos, paredes e tectos foi superada com espaços compostos por formas unitárias e contínuas, sem limites nem arestas. Deste modo, a riqueza e a sensualidade espacial não necessitaram de nenhuma máscara decorativa para tornar a casa sensual e habitável.

Das suas principais obras podem-se ressaltar a Galeria Surrealista da exposição *Art of this Century* (1942), em Nova Iorque, a *Endless House* (Casa Sem Fim) (1959), ou o *Bucephalus* (1963), sendo estas o resultado da procura de formas arquitectónicas onde o corpo humano fosse capaz de se interrelacionar de maneira espiritual, física e social com a envolvente. Por sua vez, este tipo de espaço veio a exercer uma grande influência a vários arquitectos das últimas décadas do século XX, como é o caso do arquitecto Frank O. Gehry.

A sua mediática obra denominada *Endless House* é o culminar de uma arquitectura que procura, antes de mais, o

êxtase de quem a habita. O próprio nome do projecto explicita esse carácter de objecto de limites indefiníveis, de linhas contínuas nas quais não é possível identificar princípio ou fim, mas sim o infinito.

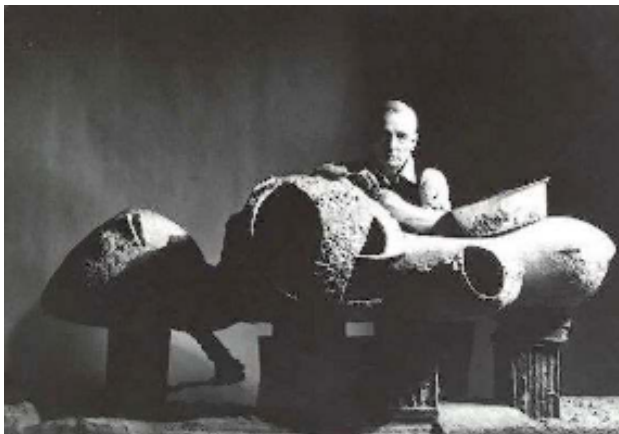


Fig. 12 – Frederick Kiesler com o modelo da *Endless House*, 1959.

Kiesler rejeitava as formas racionalistas e direitas, acrescentando à casa uma dimensão psicológica, analisando a sua psique, indissociável da sua corporalidade. A casa surge como um produto do *instinto criativo*. Desta forma, pretendia libertar a arquitectura daquilo que os seus seguidores viam como as regras construtivas do modernismo, tais como a “forma segue a função” ou a “pureza da forma”. Para ele “a função é um processo em contínua transformação, e a forma não segue a função, ao contrário, a função segue a visão. A vida é pluridimensional, orgânica e fluida, e portanto a ela não correspondem ângulos rectos nem formas planas, abstractas e padronizadas”.²¹

Posteriormente a Frederick Kiesler, o arquitecto americano Robert Venturi (1925), deu continuidade à “luta” contra as regras impostas pelo racionalismo purista, ou seja, discordava do caminho que o Movimento Moderno estava a levar, principalmente da simplicidade e pureza dos edifícios, dando origem a uma nova complexidade da arquitectura.

²¹ In MONTANER, Josep Maria – As formas do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 54.

Venturi abriu caminho para uma produção diversificada, que ia do historicismo ao regionalismo, do puro ao excêntrico, temas estes excluídos da arquitectura desde as vanguardas europeias. O seu fundamento baseou-se na constatação de que a arquitectura moderna perdera a sua capacidade de transmitir significados e valores; criticou o puritanismo da arquitectura moderna e acreditou que, as complexidades, contradições, ambiguidades, tensões e incertezas também estão presentes nas obras arquitectónicas, destacando o valor positivo da ambiguidade como qualidade da arquitectura e como força poética. Defendeu ainda, que os edifícios deviam transmitir mensagens, literalmente, facto que se vem a comprovar posteriormente no seu livro *Learning from Las Vegas*, onde se trata primordialmente da função do signo na arte humana.

As suas teorias não se nutriam só das referências a uma série de conceitos relacionados com a complexidade, mas também tinham uma importante relação com outros conceitos, principalmente com os que nos levavam para a arquitectura como um sistema comunicativo. E como resultado dessas teorias, as suas obras tornaram-se manifestos empíricos que exploram incansavelmente novos mecanismos influenciados por uma *cultura pop*, formulando pospostas para a superação da modernidade.

Assim, obras como o *Institute for Scientific Information* (1978), em Filadélfia, lembram as serigrafias de Andy Warhol, evidenciando as conexões entre a arquitectura e a *pop-art*.



Fig. 13 – Robert Venturi, *Institute for Scientific Information*, Filadélfia, 1978.

Consequentemente, estabelecera-se novamente, uma nova relação de intensa cumplicidade entre as novas vanguardas que atingiam a arte, com o conceito de uma nova complexidade e expressividade na arquitectura.

"Acolho com prazer os problemas e exploro as incertezas. Ao aceitar a contradição, assim como a complexidade, tenho em vista a vitalidade, tanto quanto a validade.

Os arquitectos já não se podem deixar intimidar pela linguagem puritanamente moralista da arquitectura moderna ortodoxa. Gosto mais dos elementos híbridos do que dos "puros", mais dos que são fruto de acomodações do que dos "limpos", distorcidos em vez dos "directos", ambíguos em vez de "articulados", perversos tanto quanto impessoais, enfadonhos tanto quanto "interessantes", mais dos convencionais do que dos "inventados", acomodatórios em vez de excludentes, redundantes em vez de simples, tanto vestigiais quanto inovadores, inconsistentes e equívocos em vez de directos e claros. Sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia. Incluo o non sequitur.

Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado; pela função implícita, tanto quanto pela função explícita. Prefiro "tanto... como" a "ou... ou", preto e branco, e às vezes cinza, a ou preto ou branco. Uma arquitectura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoques: o espaço arquitectónico e os seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo.

Mas uma arquitectura de complexidade e de contradição tem uma obrigação especial em relação ao todo: a sua verdade deve estar na sua totalidade ou nas suas implicações de totalidade. Deve consubstanciar a difícil unidade de inclusão, em vez da fácil unidade de exclusão. Mais não é menos".²²

Robert Venturi, 1966

²² In VENTURI, Robert – Complexidade e contradição em arquitectura. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 1-2.

Paralelamente a Robert Venturi, embora com convicções diferentes, e em ambientes desiguais, surge o arquitecto Pancho Guedes, Amancio D'Alpoim Miranda Guedes (1925).

A sua obra ecléctica caracteriza-se pelos seus edifícios e projectos exuberantes, eclécticos, complexos e inquietos. A sua imaginação visual absorve muita influência, desde a arte de África – visto o seu período mais criativo ter sido passado em Moçambique – aos surrealistas e organicistas, e sintetiza-o num estilo que é irreconhecivelmente seu, embora os resultados possam parecer diferentes à primeira vista. Cria mundos pessoais, edifícios que parecem “casas de bonecas” gigantes, utilizando elementos escultóricos, cores fortes e formas curvas e irregulares.

Pancho Guedes é um exemplo vivo do que podemos considerar *artista*, é arquitecto, pintor, escultor, entre outras actividades. Rege todas as suas obras por uma cumplicidade e interligação entre o mundo visível e o mundo imaginário. Criou estilos próprios, versões do seu modo de ver o mundo, aplicando-lhes o sonho, a imaginação e a fantasia. Muitas das suas pinturas, dos seus desenhos e das suas esculturas têm origem num projecto de arquitectura, ou vice-versa, demonstrando-nos que a essência da arquitectura e da arte está fortemente e intimamente ligada. Mostra muitas vezes, através das suas telas, o próprio conceito do projecto de arquitectura nela retractado, a sua forma pessoal de o ver, a base da sua origem na sua mente de criador.

*“A arquitectura não é apreendida como uma experiência intelectual mas como uma sensação – uma emoção. Os edifícios devem tornar-se presenças – ser como enormes monstros apocalípticos ou como albatrozes pairando pesadamente. Os edifícios deverão ser inventados para que sejam recordados para sempre, como os templos da Índia ou as pirâmides do Egipto”.*²³

²³ In FERNANDES, Miguel Santiago – Pancho Guedes – Metamorfoses Espaciais. Lisboa: Edição Caleidoscópio, 2007, p. 53.

Por vezes, edifícios com formas abstractas, confusas e incomuns, podem-nos levar a dizer que, na actualidade não há arquitectura mas sim escultura, visto que a desmaterialização e o caos – estes que abrem agora a possibilidade a mutações e transformações marcantes – foram utilizados como paradigmas em algumas obras recentes, com o objectivo de demonstrar que também é possível viver dentro deles; passando-se deste modo a acreditar que o novo conceito de caos e de imaterial associado à arquitectura opõe-se à ordem, consolidando-se no imenso espaço do indizível e enigmático, encontrando-se por sua vez, além dos limites da linguagem do mundo até agora conhecidos. Criou-se assim, nos finais do século XX, a possibilidade de conciliar o caótico e o orgânico com o ordenado e o geométrico.

A beleza clássica é assim superada pela beleza convulsa e violenta que defendiam os dadaístas. A herança da abstracção do Expressionismo e do onírico do Surrealismo permite a imaginação de formas instáveis e dinâmicas que superem as formas convencionais, permite a aproximação ao sublime, criando projectos que se tornam rapidamente identificáveis pela liberdade de tratar a relação entre volumetria e estrutura, dirigidos a um sujeito capaz de tirar prazer da incerteza do imprevisível, capaz de aceitar obras de autores que as elaboram frequentemente de modo arbitrário e altivo. Segundo estas heranças, o objectivo é o de formular, com certa sistematização, formas complexas e indeterminadas, vivas e gestuais, radicais e utópicas, instáveis, fluidas ou mutantes, prevendo a representação mental daquilo que ainda vai existir, provocando sensações, atingindo a nossa alma.

Nunca deixando de assumir a especificidade disciplinar da arquitectura, os arquitectos contemporâneos, que pelas suas obras são considerados também artistas, interessam-se pelo meio artístico e colaboram com diversos artistas como forma privilegiada de expandirem o campo das suas investigações.

Desde cedo, alguns arquitectos actuais, declararam a sua intenção de explorar a dimensão da realidade arquitectónica para lá da aparência, concretizada através de um apelo

estrutural ao “invisível” e ao “imaterial”, revelando um interesse no mundo invisível para encontrar a sua forma no mundo visível. O que para eles interessa não é a realização singular de uma obra bela ou funcional, mas a capacidade de através dela confrontar a inércia da realidade e produzir experiência significativa, pretendendo fazer edifícios que provoquem sensações, não que representem apenas determinada ideia. Já nas pinturas abstractas de Paul Klee (1879-1940) são desvendadas algumas formas de inflexão e de concavidade que nos permitem interpretar a essência da natureza e da alma. Assim, também a *nova* arquitectura supera o estado da mera edificação, cumprindo com o fim artístico.

Contudo, a complexidade do fim artístico atribuído à arquitectura, que continua a estimular os arquitectos contemporâneos, dá origem a diferentes tentativas de conceder novos limites à arquitectura, preocupando-se principalmente em provocar novas sensações e em criar respostas emocionais.

Feita não só de ideias nem só de desenhos, a obra arquitectónica surge numa dimensão poética, numa relação de convivência entre o dinâmico e imprevisto, entre espaços e corpos. No interior de cada arquitecto contemporâneo existe, desta forma, uma necessidade de criar harmonia, de criar uma sensação de admiração, a qual não é só extravagância, a qual vem ligada a uma função e a um conceito de obra de arte, a qual perdurará e cumprirá com as necessidades física, estrutural e humana da arquitectura.

*“Nestes mundos imaginários, em que o artista é o geómetra, o mecânico, o físico e o químico, o psicólogo e o historiador, a forma, através do jogo das metamorfoses, vai continuamente do seu constrangimento à sua liberdade”.*²⁴

Actualmente deparamo-nos com edifícios que à primeira vista nos parecem esculturas gigantes, quer pelo uso dos mais invulgares e novos materiais, quer pelas suas formas irregulares, dinâmicas e abstractas. Obras de arquitectura que,

²⁴ In FOCILLON, Henri – A vida das formas. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 100.

nos fazem cogitar se estamos perante um edifício, com função, utilidade e vivência, ou perante uma enorme obra escultórica, com formas voluptuosas e até excêntricas. Obras arquitectónicas onde as lajes se curvam e se transformam em paredes, onde as fachadas se transformam em coberturas e onde o horizontal de funde com o vertical, procurando unificar o programa, a circulação e a estrutura numa forma única, sintética e abrangente, leve, deslizante e suspensa.

Deste modo, tendo uma reflexão do que se passa actualmente, poderíamos assegurar que arquitectos como Frank O. Gehry (1929), Daniel Libeskind (1946), Steven Holl (1947), Zaha Hadid (1950), ou a dupla Herzog e de Meuron (ambos de 1950), são alguns dos exemplos mais importantes do que se poderia chamar a nova busca por expressão e transmissão de sentimentos e emoções em arquitectura e, inevitavelmente, da relação entre as diferentes artes, ainda que essa relação seja mais evidente, acontecendo de forma mais intensa, entre a arquitectura e a escultura.

O uso de novos materiais, de novas formas de investigação e pesquisa, de novos métodos de trabalho, como o computador, e de novos motivos de inspiração contribuíram igualmente para que nas obras destes arquitectos se tente alcançar a tão merecida consideração no meio artístico contemporâneo. Inovações como o uso do computador nos projectos artísticos e arquitectónicos permitiram a aproximação ao terreno do imensurável e do inimaginável. As formas mais complexas podem ser imaginadas e representadas por meio de simulações. Formas dinâmicas, fluidas e com movimento tornam-se visíveis e podem ser estruturadas pelas triangulações do computador e potencializadas por meio dos novos métodos de representação e criação. A complexidade da arquitectura está assim relacionada com uma nova visão ávida de experimentação.

Procura-se actualmente, ampliar o campo da arquitectura e estender os seus limites como fenómeno. Pode-se apreciar cada detalhe significativo nas obras destes arquitectos, nas quais se verifica a intenção de causar sensações e não apenas de representar directamente alguma coisa. Surgem como resultado de uma procura por um novo sublime e ênfase da

forma plástica e artística, atingindo o subconsciente de quem com elas se relaciona.

São arquitectos, que ao mesmo tempo são artistas, quer sejam pintores, escultores, designers, músicos ou escritores, tendo *visão de artista* – porque os artistas vêem e sentem de forma diferente das outras pessoas – e tal factor reflecte-se nas suas obras de arquitectura, levando-nos a ter sensações intensas, quer sejam estas de ódio ou de paixão, mas levando-nos definitivamente a sentir algo; respeito mútuo, aspirações semelhantes, visões compartilhadas, objectivos comuns, função fundamentalmente criativa.

*“A obra de arte é uma tentativa de aproximação ao único, afirma-se como um todo, como um absoluto, e, ao mesmo tempo, faz parte de um sistema de relações complexas. (...) ela é matéria e espírito, ela é forma e conteúdo”.*²⁵



Fig. 14 – Steven Holl e Vito Acconci, *Storefront for Art and Architecture*, Nova Iorque, 1982.

²⁵ In FOCILLON, Henri – A vida das formas. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 11.

Analisa-se seguidamente alguns dos arquitectos referidos, que são ao mesmo tempo arquitectos, artistas plásticos, designers, e consequentemente, criadores de sonhos. Faz-se também referência a algumas das suas obras, que no contexto apresentado, melhor se identificam com o conceito de *arquitecto e artista*.

Frank O. Gehry

Influenciado por distintos mecanismos surrealistas, Frank O. Gehry, procura integrar nas suas obras o irracional, o criativo, o excêntrico, o acaso e o efémero; projectando uma estrutura do subconsciente, um espaço íntimo onde os recintos se vão estruturando numa cadeia, como que um pesadelo, sem nenhuma razão ou motivo aparente. Recorre a formas de animais com significados inquietantes que apareciam nas obras de Max Ernst, e utiliza objectos com a escala e a função alterada em muitos dos seus projectos.

Conseguiu assim, retirar o máximo partido de recursos surrealistas como a colagem ou o espaço onírico, manipulando, por meio da participação crítica da inteligência, todo o material inédito, e irracional pertencente ao próprio terreno do subconsciente e da loucura.

O Museu Vitra, composto por formas curvas e irregulares, e iluminado por luz natural zenital, transmite-nos um ambiente constituído por um espaço etéreo, onírico e sensual. A utilização e união de distintos volumes, assim como os jogos de luz conseguidos, permitem uma interligação irracional de espaços interiores. Gehry apodera-se e desconstrói o típico cubo branco sem os adornos das galerias de arte modernistas, utilizando as geometrias remissivas do cubismo e do expressionismo abstracto.

Originado por um processo de criação de formas abstractas, surgiu o Museu Guggenheim de Bilbao. Embora baseado nos mesmos princípios do que o Museu Vitra, em formas irracionais e oníricas, este surge com uma

monumentalidade inédita. Os seus espaços internos desenvolvem-se de forma fluida e interligada, sendo compostos por espaços grandes e pequenos, verticais e horizontais, sempre iluminados por luz natural e definidos por formas que parecem estar em constante movimento.

Esta organização de espaços remete-nos, mais uma vez, para os sistemas sensuais e oníricos ligados à luz transmitida por elementos zenitais, utilizados anteriormente por Kiesler.

O Guggenheim de Bilbao foi assim idealizado como um ser vivo, sendo projectado principalmente para ser apreciado pelos sentidos, conduzindo o visitante a uma experiência sobre o fantástico e o admirável.



Fig. 15 – Frank O. Gehry, *Vitra Museum*, Weil am Rhein, 1987-89.



Fig. 16 – Frank O. Gehry, *Museu Guggenheim*, Bilbao, 1992-97.

Daniel Libeskind

O arquitecto Daniel Libeskind, representante de um lado criativo e irracional da arquitectura, considera que para além de serem utilizados, os edifícios devem ser estimulantes, podendo-se comparar, sem dúvida, as suas obras a *arte*.

Daniel Libeskind, que também é músico, realizou, e continua a realizar, um trabalho multidisciplinar baseado em várias experiências teóricas. Imagina novos espaços matemáticos e recria universos de fragmentos geométricos que explodem e flutuam, feitos de abstracções e de colisões. Desde os seus primeiros projectos que procurou transferir para a arquitectura as potencialidades espaciais da arte, especialmente da pintura de Mondrian e de Van Doesburg, apologistas do movimento De Stijl, rejeitando as condições da realidade e aproximando-se muitas vezes de uma realidade utópica.

Libeskind considera que os objectos arquitectónicos são apenas “resíduos” de algo que é verdadeiramente importante: a “experiência participatória”. Procura criar através da obra, um novo entendimento para a arquitectura do século XXI, o desejo de uma cultura que exprima a memória de um futuro possível.

A sua actividade representa trajectórias que se traduzem em torno de contradições do tipo: passado/presente, começo/fim, visível/invisível, caos/ordem. Propõe espaços de ausência, e alcança, por meio de linhas quebradas e descontínuas, os mais variados sentimentos e a importante experiência da participação; tal como acontece no Museu Judaico em Berlim (1988-99), ou no Museu Felix Nussbaum (1995-98).



Fig. 17 – Daniel Libeskind, *Felix Nussbaum Museum*, Alemanha, 1995-98.

Zaha Hadid

A iraniana Zaha Hadid, arquitecta, pintora e designer, sustenta, na maioria das suas obras, a concepção na dissociação da *forma/construtiva forma/arquitectónica*, e estas caracterizam-se pelo facto de exibirem recursos espaciais, não explorados apenas num contexto arquitectónico, mas aproximando-se de outra linguagem, próprias da arte, talvez do design, ou da própria escultura.

Evitando o dogmatismo, Zaha Hadid coloca nos seus projectos a deformação, a justaposição e a estratificação, introduzindo complexidade nos objectos arquitectónicos por si criados; trabalha com volumes delgados, projectados, pontiagudos, a partir de formas extraordinariamente dinâmicas e abstractas, suspensas no ar, recriando consequentemente formas radicais e cinemáticas.

Apresentando fortes influências vindas do antidogmatismo e da nova complexidade da ciência, a sua atenção vira-se, depois da arquitectura moderna, para a experimentação livre, vinda das vanguardas russas, onde encontra a vontade genuína de conciliação entre ética e estética, entre programa social e projecto plástico.

A fluidez da planta, a sua fragmentação, o acaso perfeitamente calculado, o carácter inovador e utópico são ideias retiradas de Kazimir Malevitch (1878-1935) e dos movimentos vanguardistas mais radicais, como o neoplasticismo ou o construtivismo, que conduzem a novas formas de utilizar, ver e criar espaço.



Fig. 18 – Zaha Hadid, *Estação de Bombeiros na fábrica Vitra*,
Wiel am Rhein, 1989-93.

Deste modo, podemos comprovar que na mente de cada um destes arquitectos existe um artista oculto, um escultor, um pintor, um músico, ou um poeta, da qual sai a inspiração para cada uma das suas obras criadas, sendo estas, portanto, chamadas de *arte*. O significado das suas obras faz com que estas assim o sejam consideradas, porque o seu conteúdo é demonstrado, assemelham-se as aparências externas às finalidades internas, a sua expressão imediata e as suas formas são completadas para além de um único sentido, para além de uma forma ou ideia construída. Caracterizam-se por uma contínua "costura" de uma série de fragmentos preestabelecidos em cada um dos seus projectos elaborados: balanços, paredes curvas, pilares inclinados, rampas, coberturas orgânicas, etc.

Procuraram inspiração em muitos outros arquitectos, que foram ao mesmo tempo artistas das mais variadas formas, e que lutaram pela diminuição da frequente dificuldade que se tinha, e continua a ter, em exprimir por meio de formas realizadas os "pensamentos" transmitidos pela obra de arte. Tanto artistas quanto arquitectos, cujo papel é multifuncional e o trabalho interdisciplinar, começaram a criar interiores, ambientes, instalações e estruturas configuradoras de espaço, incorporando como novas fontes de referência, não só os importantes movimentos vanguardistas do século XX, mas também as novas tecnologias.

Recorrer ao sonho, ao irracional, ao criativo, ao excêntrico, ao jogo contraditório de continuidade e descontinuidade inerente à expressão e à estrutura, e por vezes a formas abstractas e livres de qualquer purismo ou dogmatismo, leva a que uma nova era de arquitectos contemporâneos consigam transmitir para a arquitectura as potencialidades espaciais da arte, atingindo sensações análogas e provocando emoções semelhantes às da própria arte.

O exercício da arquitectura corresponde assim a uma espécie de maneira de estar; a uma inevitabilidade cuja expressão ganha forma no desenho, que posteriormente se transforma em objecto arquitectónico. E consequentemente, o que dá prazer na arquitectura não é a beleza exterior da obra,

mas a satisfação, o sentimento e a utilidade que esta proporciona ao entrar na nossa vida, mostrando-nos valores intrínsecos que não se sentem apenas pelo sentido da visão ou do tacto, mas sim através da interacção de todos os nossos sentidos, trazendo-nos contribuições intensas que modificam a nossa percepção.

Do mesmo modo, duração, economia, funcionalidade, facilidade construtiva e dignidade estética são objectivos que esta nova complexidade da arquitectura procura resolver simultaneamente, sem privilegiar um aspecto sobre o outro, mas equilibrando-os dentro das exigências estritamente requeridas e ligadas à arquitectura, desenhando projectos que se tornam rapidamente identificáveis não só pela ênfase plástica, e pela liberdade, mas também pelo modo de tratar a relação entre volumetria e estrutura. Surge uma arquitectura oblíqua que supera as tradicionais propostas horizontais e verticais, e que procura ser composta por espaços inclinados, contínuos, dinâmicos e sem limites: uma arquitectura móvel, um espaço de circulação habitável, que sugere que o corpo se adapte à instabilidade e ao desequilíbrio, encontrando nele uma identificação pessoal.

Actualmente, a arquitectura está mais interessada no conceito por trás de um objecto ou acção e no efeito que tem sobre nós, do que na sua representação simbólica. A arquitectura não pode mais ser uma unidade homogénea que representa um todo, podendo somente ser entendida como uma série de fragmentos que são interligados pela pessoa que os experimenta.

A inspiração no subconsciente e nos sonhos continua a ser referência para as criações mais recentes, porque um arquitecto, tal como qualquer artista, não é apenas criador de imagens e objectos, mas também autor de sonhos e de utopias realizáveis. As fronteiras entre a arte e a arquitectura, entre artistas e arquitectos, começam-se a desfazer à medida que ambas as disciplinas e que ambas as funções caminham para objectivos comuns, alcançando assim fins idênticos.

IV. ARQUITECTURA E FOTOGRAFIA.

Todos nós concordamos que, como meio de expressão e comunicação a fotografia é muito popular no século XX. Partimos do princípio que a fotografia como invenção, transformou o carácter geral das artes, aparecendo no mundo das artes plásticas como uma espécie de intrusa perturbadora e bastarda. Contudo, ao aparecer não foi considerada arte, mas o aparecimento de vários factores e necessidades, fizeram florescer esta nova expressão artística, transformando assim todo o sistema, nomeadamente o da pintura, da arte do retrato e da paisagem. Se a pintura era unitária e artesanal, a fotografia pertence a um grupo de arte em série, de relativa facilidade de reprodução.

Alguns pintores passam a reagir contra a fotografia sem se darem conta de que esta era apenas mais uma nova forma de expressão artística, decorrente de um processo cultural e histórico, fruto da evolução das diversas técnicas de reprodução. A fotografia, com a sua constante evolução, teve porventura um papel extremamente importante na pintura a partir do Renascimento. Leonardo da Vinci referenciou-a por várias vezes e pensa-se que esta foi muito usada quer pelo próprio Leonardo da Vinci, quer por outros pintores renascentistas, para a formação da imagem como auxiliar do desenho e da pintura. Como nos diz da Vinci no seu *Tratado da Pintura* (1490): “para ver se a tua pintura está, no seu conjunto, conforme com a coisa que representa, toma um espelho e faz com que nele se reflita o modelo, compara este reflexo com a tua pintura e vê bem, em toda a superfície, se as duas imagens do objecto se assemelham”²⁶, reforçando a ideia de que a fotografia simplificaria o trabalho dos pintores, nomeadamente na representação fiel da realidade; porque o ser humano sempre teve a necessidade de reproduzir o real e

²⁶ In AMAR, Pierre-Jean – História da Fotografia. Lisboa: Coleção Arte & Comunicação, Edições 70, 2007, p. 10.

deixar uma marca do seu pensamento para se libertar do esquecimento e da morte.

Apesar do surgimento da fotografia contribuir para que a função principal da pintura de cavalete, a representação de imagens, enfrentasse uma competição difícil, rapidamente se começa a perceber que a fotografia não constitui uma ameaça à pintura; mas sim um meio auxiliar para aprofundar e desenvolver novas experiências, possibilitando coisas que não seriam possíveis na pintura, principalmente a captação do instante; porque aquilo que a fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez, ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.

*“Para Degas e para Toulouse, a fotografia é um instrumento necessário à arte: capta de facto uma quantidade de figuras e movimentos que os olhos não conseguem, porque não chegam a separá-los dos precedentes e dos seguintes. Não se trata apenas de utilizar um meio mecânico que permite uma percepção mais rápida, instantânea: graças à fotografia pode-se passar de um instrumento puramente visual a um impressionismo psíquico, que possibilita novos campos de experiência e responde ao dinamismo de uma mentalidade verdadeiramente moderna”.*²⁷

Desde a antiguidade que o ser humano se interessa pelos fenómenos e efeitos da luz na visão. Embora à primeira vista se possa pensar que vemos as coisas exactamente como elas são, a qualidade da luz afecta imenso o aspecto da cena e do objecto a fotografar. A iluminação desta varia conforme a intensidade, qualidade e direcção da luz. A qualidade – termo utilizado para definir a natureza da fonte emissora de luz – pode ser suave, produzindo sombras ténues, como a luz natural num dia nublado, ou “dura”, como a luz do meio-dia no Verão, que produz sombras marcadas e densas, com margens bem definidas e contrastes elevados, sendo a luz um dos principais elementos que contribuem para a diversidade da fotografia, para o próprio modo como esta nos aparece, e consequentemente, responsável por muito daquilo que nos transmite.

²⁷ In ARGAN, Giulio Carlo – Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 57.

Em fotografia, a luz é provavelmente o mais importante dos factores intervenientes; a luz é a matéria básica da fotografia. Em certos casos, a luz pode ser tão específica ou invulgar, que ela própria é o tema central da fotografia, sendo isso contudo muito mais evidente em fotografias a preto e branco, onde o jogo de luz se pode trabalhar de uma forma muito mais específica, e onde se evidenciam elementos constituintes de uma forma muito mais activa (como acontece nos objectos arquitectónicos retratados pelo casal Bernd e Hilla Becher).

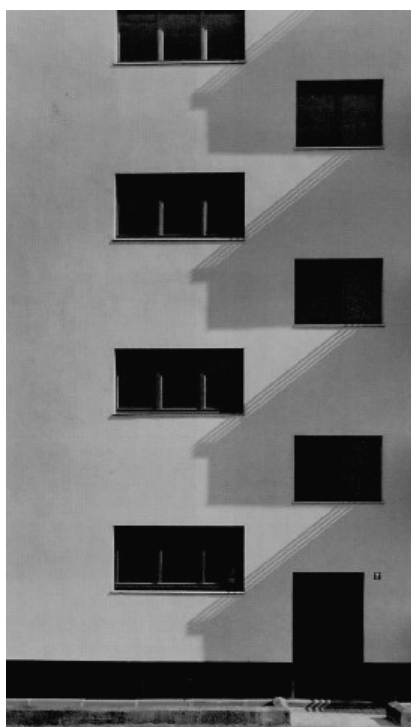


Fig. 19 – Werner Mantz, *Complexo de casas*, Colónia-Kalkerfeld, 1930.



Fig. 20 – Bernd & Hilla Becher, *Torre de água em Pittsburg*, 1980.

O fotógrafo não tem a possibilidade, de como um pintor, criar um objecto arquitectónico ou uma cidade inteira até então inexistente, tornando-os visíveis por meio de algumas pinceladas, acrescentar um ou dois pormenores a uma edificação, ou ainda eliminar o cume de uma montanha. Ele deve reproduzir aquilo que vê, exactamente do modo que vê, sendo a escolha do ponto de vista o único privilégio à sua disposição. Todavia, a fotografia, assim como o desenho e a pintura, são bidimensionais; para se conseguir obter numa fotografia o efeito de profundidade é necessário captar a perspectiva, esta que sempre foi utilizada tanto na pintura como no desenho arquitectónico, sendo uma das características comuns a algumas formas de arte.

É igualmente visível a capacidade que o fotógrafo possui de seleccionar e dispor os elementos que compõem uma fotografia, capacidade essa que depende em grande parte do ponto de vista do fotógrafo; fazendo com que uma boa imagem dependa muito mais de factores como formas, linhas de força, escolha de planos, tons e cores, do que da qualidade da câmara fotográfica.

Ao longo do século XX vários artistas como os dadaístas e os membros do *pop art* experimentaram conexões entre a pintura e a fotografia, criando colagens, gravuras, e novas tendências. Contribuíram para que se integrasse a fotografia no meio artístico, e para que se descobrisse nela, características até agora inerentes apenas em outras formas de arte, sendo possível expressar através de uma imagem fotográfica sentimentos e sons, exemplificar cores e formas.

A fotografia deixa assim de ser uma mera representação da realidade realizada por meios mecânicos, e passa a captar segundos que fizeram história, momentos que ficaram para sempre, edifícios e pessoas que deixaram de existir, mas que, devido à fotografia, ficaram eternamente entre nós.

Na arquitectura, passou-se a retratar edifícios e cidades, não apenas com o intuito de estes serem comunicados ao mundo, mas também como objecto arquitectónico, captando o que estes têm de seu, de característico, de conceptual e de

único; assumindo uma relação de cumplicidade com a própria arquitectura.



Fig. 21 – Lúcia Moholy, *Bauhaus Dessau, Ala de oficinas*, 1926.

Considera-se que no século XX, são diversos os fotógrafos considerados artistas, ou os artistas que se deixaram apaixonar e se renderam à fotografia, sendo igualmente vistos como fotógrafos. Temos como exemplo artistas como Man Ray (1890–1976), László Moholy-Nagy (1895–1946) e Henri Cartier-Bresson (1908–2004), dos quais se apresentará uma breve referência.

Man Ray é um dos nomes mais importantes dos movimentos vanguardistas da década de vinte do século anterior, responsável por inovações artísticas na fotografia, as suas fotografias abriram novos caminhos, em especial no sector experimental. Foi um dos primeiros pintores abstractos dos Estados Unidos da América a contactar com o movimento surrealista na pintura; foi igualmente pioneiro dentro dos movimentos Dadá e Surrealista nos anos vinte e trinta, dos quais a sua obra tem profundas ligações, sendo a sua amizade com artistas de vanguarda do seu tempo responsável pelo reconhecimento da fotografia no contexto artístico.

Desenvolveu uma obra fotográfica que conjugou de uma forma criativa uma grande capacidade plástica com um enorme rigor técnico. Nas suas fotografias podem-se destacar várias linhas de força, como o jogo de luz-sombra, visível em quase toda a sua obra.

Ele representou a figura do artista multifacetado e vanguardista que procurou ultrapassar as várias fronteiras disciplinares, e as tendências puristas da época, tentando ligar as várias formas artísticas com a mesma dignidade. E como ele próprio afirma: "a natureza não cria obras de arte. Somos nós, com a peculiar capacidade de interpretação do cérebro humano, que vemos arte".²⁸



Fig. 22 – Man Ray, *Pablo Picasso*, 1932.

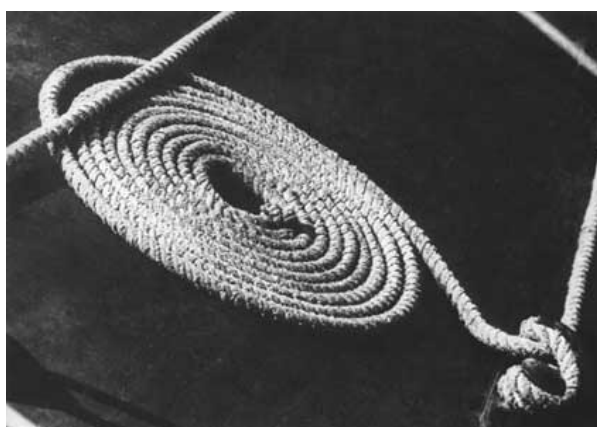


Fig. 23 – Man Ray, *sem título*, 1950.

²⁸ Man Ray, sem data. In site – <http://blog.riguardare.com.br/2007704/18/sobremam-ray/>

László Moholy-Nagy, que embora se considerasse pintor e não fotógrafo, é actualmente visto como um dos precursores da fotografia dos anos vinte. Para ele, a fotografia não era sobretudo uma ferramenta auxiliar para intensificar a visão humana, mas num novo meio artístico; considerava que inexistiam limites entre a fotografia, pintura, arquitectura e entre tantas outras artes às quais se dedicou. É considerado um dos pioneiros desta forma de expressão, tornando-se o representante da fotografia na Bauhaus – escola onde se acreditava e se lutava pela união de todas as formas de arte – e esforçou-se sempre por tornar a fotografia num meio com o mesmo valor artístico que a pintura.

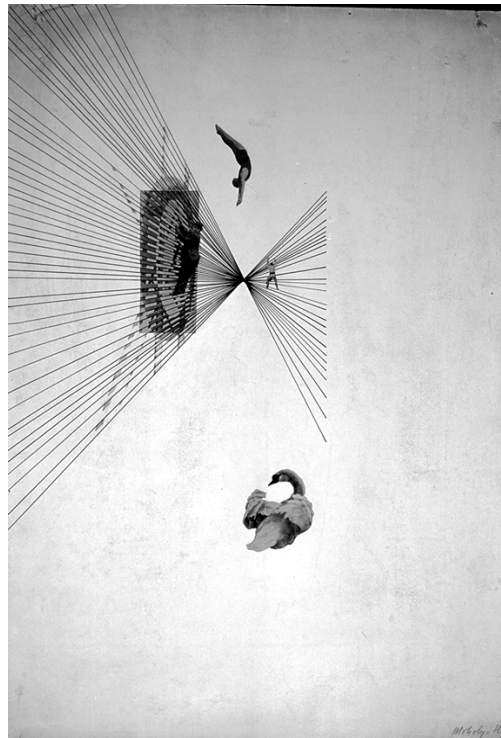


Fig. 24 – László Moholy-Nagy, *Leda e o cisne*, 1925.

Henri Cartier-Bresson fez poesia através da câmara fotográfica. Realçou repetidamente que não era possível aprender a tirar fotografias; que ele foi abençoado com um talento enorme para a percepção e para a capacidade de reagir, conseguindo misteriosamente estar sempre no sítio certo à hora certa, em situações que o interessavam e premir

o botão precisamente quando se apercebia do seu culminar, evitando então, que um fragmento de realidade caísse em esquecimento.

Para Cartier-Bresson, a fotografia por si só não interessava, somente a reportagem fotográfica, onde existe a comunicação entre o homem e o mundo, permitindo que o uso da fotografia seja visto como meio de expressão e seja um medidor entre realidade e ficção; levando a que a ideia de que a fotografia é capaz de reproduzir fielmente a realidade, e que contém a possibilidade de verdade, seja de importância vital. Para ele, a fotografia é um reconhecimento simultâneo, numa fracção de segundo, do significado do acontecimento, assim como da precisa organização das formas que dá ao acontecimento a sua expressão exacta.



Fig. 25 – Henri Cartier-Bresson, *Galant vert*, Paris, 1953.



Fig. 26 – Henri Cartier-Bresson, *Hyerres*, sem data.

A fotografia, no âmbito da arquitectura, consiste no reflexo de uma realidade concreta, existe para nos transmitir a interacção da arquitectura com a arte, da arquitectura com as pessoas; registando momentos, experiências e objectos que, através dela, percorrem o mundo e ficam para sempre; visto que a fotografia é a maior responsável pela divulgação da arquitectura em todo o mundo, uma vez que ao contrário do que acontece com a maioria das outras formas de expressão artística, a arquitectura apenas pode percorrer o mundo por meios diferentes e alternativos. E, para chegar a um plano de maior comunicabilidade, a arquitectura depende muito de quem a fotografa, e principalmente do modo como é fotografada.

As mesmas imagens de edifícios/objectos arquitectónicos captadas através da fotografia constituem e constituirão uma espécie de plano de arranque para a memória futura de todo o ser humano. A fotografia constrói uma imagem alternativa à arquitectura, chegando-se, num universo mediático, a confundir com a própria arquitectura.

A FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA ENQUANTO ARTE

Entende-se por *arte* tudo aquilo que, devido a características próprias, nos provoque emoções, nos atinja ao nível dos sentidos, suscitando-nos a utilizá-los, e que acima de tudo estabeleça uma relação connosco. Assim acontece com a fotografia, e consequentemente com a maioria das fotografias de arquitectura. Estas expressam-nos objectos arquitectónicos, mostram-nos edifícios que são retractados devido à sua grandiosidade, e edifícios que se tornam objectos de interesse devido ao próprio método do fotógrafo.

Hoje em dia, a utilização da fotografia de arquitectura atinge a sua maior expressão no campo documental, e nas publicações, enquadrando-se assim numa forma de arte. Esta fotografia enquanto arte, procura através da sua expressão, captar da arquitectura o que lhe é fundamental, deixando o objecto arquitectónico fluir através das imagens. Mostrando através dos seus resultados, que nem só uma pintura é capaz de emocionar, de provocar sensações, e de nos levar a suscitar o pensamento sobre determinado assunto.

A fotografia de arquitectura é arte na medida que leva uma obra de arquitectura, já por si considerada arte (ou não), a percorrer o mundo, dando-a a conhecer a quem por outro modo estaria impossibilitado de estabelecer qualquer tipo de relação com este; porque a fotografia é um dos mais importantes meios de comunicação, ela tem o poder de conseguir chegar à maioria das pessoas e a uma infinidade de locais. Esta surge-nos como imagem, como símbolo, como representação e como significado, deixando, no caso da arquitectura, o edifício fluir através das suas imagens, estas, que na maioria das vezes falam por si.

No contexto da arte contemporânea, no entanto, a fotografia de arquitectura não surge somente com a prioridade de demonstrar a "forma arquitectónica", mas possui uma outra ligação com a componente documental da imagem fotográfica e, simultaneamente, da prática arquitectónica em si mesma. Isto é, não nos são demonstradas apenas sucessões de formas

arquitectónicas, imagens vistas de diferentes perspectivas, com maior ou menor pormenor ou com técnicas diferentes, mas sim o que determinado edifício tem de característico e exclusivo, o que o torna num motivo de interesse ao ser fotografado, o que nele existe que faz prender a atenção de um fotógrafo, e consequentemente, o que faz com que este tenha necessidade de se expandir e de se dar a conhecer através da fotografia, passando a viver de certo modo, do que esta de si transmitir.

"A fotografia deve ser silenciosa (...): não se trata de uma questão de "descrição", mas de música. A subjectividade absoluta só é atingida num estado, num esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer falar a imagem no silêncio). A foto toca-me quando retiro o seu "bla-bla" vulgar: "Técnica", "Realidade", "Reportagem", "Arte", etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar que o pormenor suba sozinho à consciência afectiva".²⁹



Fig. 27 – Karl Hugo Schmölz, *Escadaria WRM/ML, Pormenor*, 1986.

²⁹ In BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 64.

A JANELA COMO FOTOGRAFIA

Componente da arquitectura, a luz natural é de extrema importância para qualquer projecto. A partir desta, muitas vezes, se definem espaços, se desenvolvem conceitos e se joga com elementos subjacentes à sua força e importância; surgindo-nos assim vãos das mais variadas formas, nos locais menos improváveis, com orientações distintas. E, na maioria das vezes, os vãos designados por janelas, estabelecem não apenas um meio de transmissão da luz natural, mas também uma forte relação com o exterior, mostrando-nos o mundo externo, dependendo porém, do local onde a obra arquitectónica se encontra.



Fig. 28 – Daniel Libeskind, *Entrada de luz*, interior do Museu Judaico, Berlim, 1988-99.

Poder-se-ia igualmente incluir a porta como elemento essencial na relação da fotografia com a arquitectura, mas esta, carrega em si um conceito diferenciado do da janela no que respeita à sua relação com a arquitectura. A porta, que aqui poderia estar igualmente ligada ao conceito de vão estabelecido para a janela, representa uma separação entre dois mundos/ dois ambientes; tendo por sua vez, a função de

estabelecer conexão e ligação entre eles, servindo como meio de transição, como meio de entrada e de saída. A porta, na maioria das vezes, não nos permite estar dentro de um espaço/obra arquitectónica e manter ligação com o exterior, ela simboliza ao mesmo tempo a passagem, o início e o fim.

Relacionada com a janela e com o conceito a si atribuído de *janela como fotografia*, a porta não nos submete para uma fotografia “real” ou para uma pintura realista, pois estará sempre em si implicado o conceito de porta, de acesso e de trajecto. Porém, ao ter a função de estabelecer ligação entre estes dois meios, quando aberta – tal como uma janela – elimina a separação entre eles e constitui um meio de comunicação entre um mundo controlado pela natureza ou pela sociedade, e um mundo particular, próprio de cada um; a porta representa assim, simbolicamente, um meio de libertação ou de clausura, dando contudo ao homem, a liberdade de escolha.

A janela, tal como a porta, encontra-se carregada de simbolismo; mas, estabelece uma conexão quase exclusiva do interior para o exterior, ligando também dois mundos, não fazendo necessariamente uma divisão entre eles, diferenciando-se assim da porta. Isto significa que a janela estabelece principalmente uma relação visual, de dentro para fora, quer através da sua qualidade de transparência e de entrada de luz, quer através dos seus eixos visuais, não servindo como meio de entrada ou de saída de determinado espaço/mundo, nem estabelecendo o conceito de divisão física.

Contudo, a janela pode ser equiparada à porta, partilhando por vezes situações comuns. Ambas estabelecem ligação entre algo, representam um caminho, físico/visual ou imaginário, permitem a conexão entre dois meios, ainda que de modo diferente, possibilitando através deles, conhecer cada um desses mundos, mesmo sem estabelecer uma vivência activa. A janela representa muitas vezes um “olho” da casa, permitindo-nos observar o exterior, fazendo-nos sentir como se não estivéssemos em casa, mas sim, como se fôssemos parte integrante da paisagem envolvente, quando esta assim o permite.

Podemos encontrar, em algumas obras arquitectónicas, uma janela que, à primeira vista, não sabemos se realmente é um simples vão, ou uma imagem fotográfica exposta como um quadro. São vãos que, na maioria das vezes, devido à excepionalidade onde a obra arquitectónica se encontra, nos mostram a envolvente de uma maneira muito especial; são criadas, não unicamente com o intuito de servirem de janela – uma abertura destinada à iluminação e ventilação – mas sim de relação com o exterior, mostrando-nos este de uma forma única, transformando-a num objecto de contemplação, que na maior parte das vezes é a própria natureza em estado puro.

Vistas de determinados pontos, estas “janelas fotográficas” mostram-nos perspectivas distintas sobre um mesmo tema envolvente: o mar, a floresta, a cidade, o campo, o nascer ou o pôr-do-sol, estabelecendo com estes, fortes relações visuais. Desvendam-nos um mundo exterior que, tal como uma pintura ou uma imagem fotográfica, nos transmite sensações e emoções variadas e nos permite viver através delas. Estabelece-se assim uma relação directa entre a arquitectura e a fotografia, onde esta, ainda que de modo imperceptível, está presente na arquitectura e em todo o seu conceito; demonstrando, mais uma vez, que a arte, através das mais variadas formas, e por vezes em situações similares, está presente em arquitectura.

Existem algumas obras que nos mostram de forma explícita estas “janelas como fotografia”, nas quais está evidente a sua envolvente e a sua localização, dando ao espaço em questão características próprias e uma vivência peculiar.

Encontramos como excelente exemplo deste facto, a **Casa Malaparte** (1938-42), localizada na Ilha de Capri, Itália, projectada pelo arquitecto Adalberto Libera, mas idealizada segundo as vontades e com a participação activa do seu dono, Cruzio Malaparte, homem de letras, poeta, ensaísta, dramaturgo e cineasta.

A casa nasce no próprio promontório rochoso, denominado Punta Massulo, um local delicado e extraordinário. Apesar de

bem integrada, a casa nada faz para se misturar no ambiente circundante, aparecendo com uma cor que a destaca, não a podendo, contudo, imaginar e integrar em nenhum outro local. Surge por entre árvores, apoiada no enorme rochedo, estabelecendo ligação com o mar por umas pequenas escadas que, através da encosta nos levam até ele, e também com o sol, por um solário situado em toda a sua cobertura. Talvez deva à sua magnífica localização o facto de nela se encontrarem estas “fotografias vivas”.

No interior, a vista avassaladora é emoldurada por janelas rectangulares da maior simplicidade, rasgadas nas grossas paredes. Na sala de estar, zona principal da casa, encontram-se quatro janelas de dimensões diferentes, com caixilhos castanhos, que formam os mais belos enquadramentos da paisagem envolvente. Estas, não são simplesmente janelas, são molduras de uma paisagem viva, são telas carregadas de realismo, são uma relação directa e muito forte com a natureza.

Segundo o próprio Malaparte, o que foi construído não foi a casa, mas sim a própria paisagem, visto que no interior da casa, esta nunca está esquecida e está evidenciada de forma excepcional. Os próprios caixilhos, ao serem de madeira castanha e com uma espessura considerável, mostram a intenção de assemelhar os vãos a uma imagem fotográfica colocada numa enorme moldura, ou a uma enorme tela com tema naturalista. Também a própria lareira situada na sala de estar, tem um pequeno envidraçado orientado para o mar, permitindo ver a imagem das chamas sobre o Mediterrâneo, sendo um dos pormenores manifestamente artísticos desta obra arquitectónica, provocando um sublime instante artístico de fusão entre o fogo e a água.



Fig. 29 – Uma das janelas da Casa Malaparte, 1938-42.

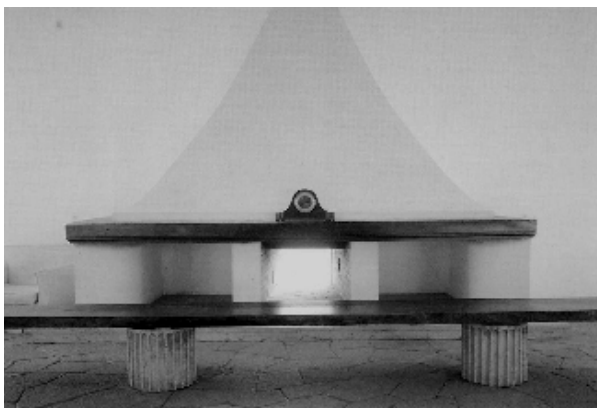


Fig. 30 – *Lareira da Casa Malaparte*, 1938–42.

Embora numa área reservada, encontra-se ainda uma janela com intenso simbolismo e significado, situada no escritório/ atelier de Cruzio Malaparte. É o único vão orientado a noroeste, cuja vista dá apenas para o mar, nada se vê para além do azul do Mediterrâneo. É uma janela com uma imagem fotográfica do intenso azul do mar, localizada no centro de uma parede branca, abandonando por vezes a sua função de janela, tendo a função de quadro, servido talvez, de inspiração para o próprio Malaparte.

O OBJECTO ARQUITECTÓNICO ENQUANTO MODELO FOTOGRÁFICO

Actualmente chegam até nós inúmeras imagens de obras arquitectónicas, principalmente por meio de publicações. São imagens que captam instantes, pontos de vista, perspectivas e modos de ver, transmitindo não apenas um objecto arquitectónico, mas todo o seu conceito.

Entende-se por objecto arquitectónico, todo aquele que, por variadas razões, se predispõe a ser gravado no filme de uma máquina fotográfica e, conseqüentemente, a obter um novo estatuto, uma nova responsabilidade, deixando o anonimato da sua localização, passando a viver também das múltiplas intenções e pontos de vista de quem o retracta, adquirindo por vezes novas funções, tais como representar, surpreender, dar significação, provocar desejo.

A fotografia é assim de extrema importância para a arquitectura, porque é através dela, que um determinado objecto arquitectónico se dá a conhecer ao mundo, levando-nos até ele sem que estejamos na sua presença. São exemplo disso as grandes obras arquitectónicas das mais variadas épocas e dos mais variados movimentos artísticos, que primeiro chegaram até nós por meio da fotografia a preto e branco, e que, com a evolução desta forma de expressão artística, nos chegam posteriormente de uma forma muito mais realista, expressando não apenas a sua forma, mas demonstrando novos elementos como a cor; dando-nos a possibilidade de com ela estabelecer novas relações e atingir novas emoções, estabelecendo uma interligação, criando um desejo, no fundo, uma "amostra" do que se poderá pensar, sentir e absorver ao estar diante de tal objecto. Como afirma Roland Barthes, "no fundo a fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é *pensativa*".³⁰

Contudo, um objecto arquitectónico fotografado é afectado pela imagem fotográfica – passa a viver dela e, frequentemente, para ela – passa a ser inseparável das imagens que sucessivas gerações de fotógrafos dele produziram, sendo este associado de forma directa e quase

³⁰ In BARTHES, Roland – A Câmara Clara. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 47.

imperceptível às imensas imagens que dele existem. Ou seja, um mesmo objecto arquitectónico adquire vários pontos de vista, conforme os pontos de vista do fotógrafo que o retrata, transmite com maior ou menor evidência os aspectos fulcrais conforme o retratista assim os entender, sendo resultado daquilo que este apreende e daquilo que pretende evidenciar ou transmitir.

O objecto arquitectónico é dependente de quem o retrata, das perspectivas e dos próprios elementos constituintes capturados (envolvente, pessoas, movimento, luz). Todavia, por vezes, é através dela que nos chegamos com precisão pormenores, elementos singulares, e materiais, que são próprios de cada um, e que de outro modo, talvez nos passassem despercebidos.

“A fotografia precisa é o que melhor prepara uma cultura do material, porque ela oferece, na concentração do seu foco, um procedimento abreviado para a vivência do material. Para o homem inquieto de hoje, trata-se de um estímulo para lentamente se aproximar mais do objecto”.³¹



Fig. 31 – Andreas Gursky, *Paris – Montparnasse*, 1993.

Deste modo, existem actualmente alguns trabalhos bastante significativos e importantes que contribuíram para uma reformulação da relação entre arte, fotografia e arquitectura. Tal como **Bernd e Hilla Becher** nos mostram, um objecto arquitectónico, pode surgir de forma muito própria, adquirindo um valor totalmente diferente do qual lhe daríamos se não fosse exposto de determinada forma.

³¹ In MOHOLY-NAGY, László – *Do material à arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 39.

Este casal de fotógrafos alemães realizou um trabalho totalmente especializado em arquitectura, desenvolvendo um conceito de fotografia industrial sistematizada. De forma involuntária, as suas fotografias iniciaram-se pela imagem arquitectónica, tomada como imagem paisagística.

Sendo por vezes considerados escultores, simplesmente fotografam as paisagens industriais abandonadas, estas que, sem eles, não teriam passado de "esculturas anónimas". Evidenciam, através das suas fotografias, imagens de arquitectura que pretendem ser o testemunho ideológico de um lugar, nunca vendo qualquer razão para interferir numa imagem. Os objectos fotografados são na sua maioria minas de carvão, fornos, reservatórios de água, chaminés de refinarias, ou casas com traves de madeira, escolhidos pela ausência de propósitos estéticos, com disposições básicas semelhantes. Esses edifícios têm sempre algumas condições funcionais em comum, diferindo apenas em pormenores, que podem advir da tradição, como nas casas com traves de madeira, ou requisitos técnicos, como na arquitectura industrial.

O facto destes objectos estarem destinados a desempenhar uma mesma função, mas aparecerem numa diversidade de formas, é motivo da atenção do casal Becher, que, por escolha própria, excluem das suas fotografias o humano, afastando das suas reproduções quaisquer "ruídos visuais", sejam estes pessoas, sombras ou distorções de perspectiva.

Mas o que mais chama a nossa atenção nas suas obras fotográficas, é o facto dos objectos arquitectónicos por si retractados, surgirem como elementos fixos, dando a impressão de que foram ali ancorados, postos no chão, distantes de qualquer integração na envolvente existente num projecto de arquitectura. Estes são captados a partir de critérios funcionais, regionais, históricos, estéticos ou mesmo geográficos (como *As Minas de carvão do Ruhrgebiet* ou as *Torres de Água de Chateaux d'Eau*), revelando a diversidade e o vigor da expressão documental nos seus trabalhos, registando com frequência uma ameaça de destruição, desmoronamento ou abandono dos objectos.

As imagens de edifícios industriais ou de depósitos de água, simultaneamente simples, unos e secos, apresentados em séries despidas de qualquer expressividade, faziam, na década de sessenta, a ponte entre o universo da arquitectura, o minimalismo que se afirmava nos Estados Unidos, e um curioso entendimento da escultura. As suas imagens surgem assim como um novo conceito de captar o objecto arquitectónico, de um modo que este nos parece uma escultura ou um qualquer objecto comum, não transparecendo a sua função como importância primordial, mas evidenciando porém, as diferentes formas que uma determinada utilidade pode assumir.

Se a frieza do olhar fotográfico é uma evidência no trabalho do casal Becher, esta é contornada pelo rigor conceptual que as diversas combinações tipológicas suscitam a cada comparação. Os Becher revelam-nos fundamentalmente uma aura arqueológica incontornável, como se estivéssemos apenas perante mais um vestígio longínquo.

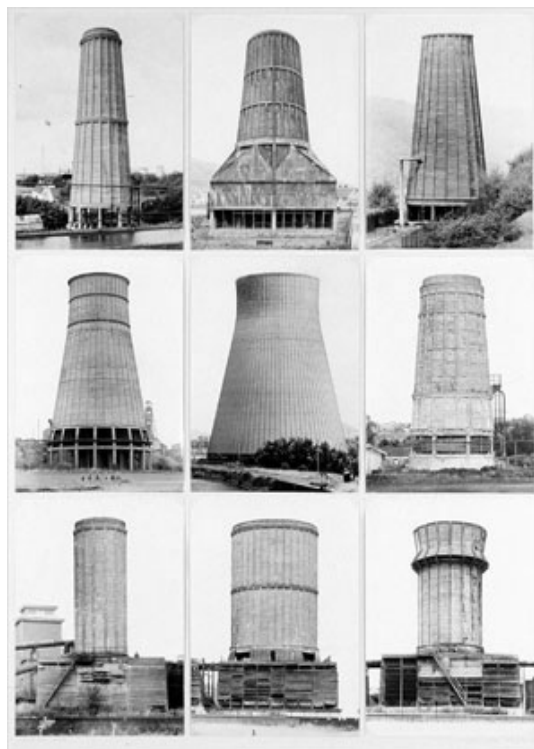


Fig. 32 – Bernd & Hilla Becher, *Torres de arrefecimento*, (Marian Goodman Gallery), 1972.

Num trabalho que revela o “subconsciente da história urbana”, os fotógrafos Bernd e Hilla Becher transformaram paisagens abandonadas e decadentes em voluptuosidades estéticas repetidas em série, sendo hoje conhecidos em todo o mundo, e atingindo o reconhecimento, pela primeira vez, por parte da cena artística de obras fotográficas tecnicamente perfeitas. Até então, a cena artística procurara ignorar o aspecto técnico, negligenciando deliberadamente os regulamentos básicos da fotografia. As suas obras, actualmente fazem parte de colecções importantes em museus de vários países.

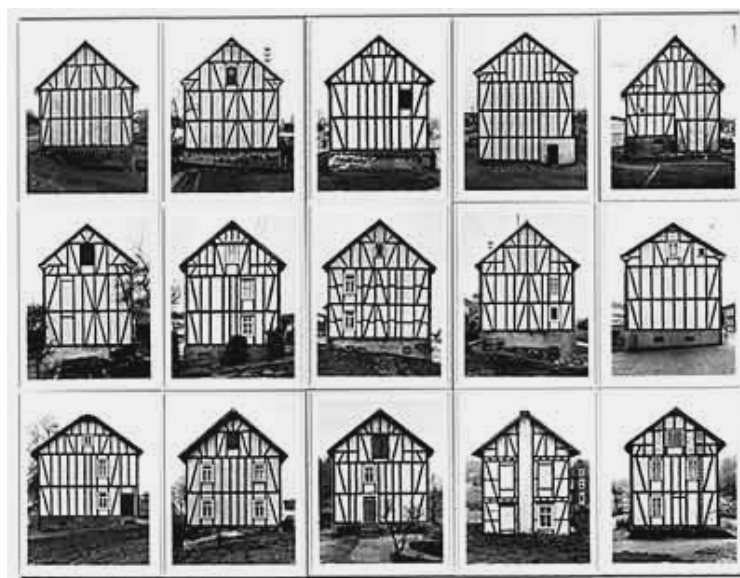


Fig. 33 – Bernd & Hilla Becher, *Tipologia de casas com traves de madeira*, 1959-74.

V. CONCLUSÃO

Dividida em três temas centrais, arte, arquitectura e fotografia, esta dissertação teve o intuito de constituir uma análise destes três conceitos enquanto objectos singulares, mas principalmente, enquanto conjunto, procurando compreender a sua forte conexão e o seu contributo para as nossas vidas e para a compreensão do mundo artístico contemporâneo.

Com bases nos movimentos vanguardistas do início do século XX, a arte, a arquitectura e a fotografia procuram igualdade de expressão e de direitos, interligando-se de forma directa, procurando atingir fins e resultados similares e comuns. Tanto a arte como a arquitectura quebraram os seus “moldes” históricos e voltaram-se para as nossas vidas quotidianas e para os nossos sonhos na procura de inspiração. Deixaram para trás os cânones e as leis rígidas que dirigiam o meio artístico e guiaram-se pela liberdade, pela procura da transmissão de emoções e sensações retiradas dos sonhos, e pela tentativa de estabelecer uma linguagem artística comum, que alcançasse todos os meios de expressão da arte.

Consequentemente, a arte ganha uma nova liberdade, trabalha formas abstractas e novas técnicas. A arquitectura contemporânea, inspirada nas formas abstractas da arte do século XX e nos novos fundamentos teóricos e filosóficos a ela associados, utiliza formas oníricas, irregulares, busca a transmissão de sensações através dos seus espaços, das suas formas, das suas volumetrias, e até, através dos próprios materiais utilizados. Ambas, arquitectura e arte, trabalham em conjunto e estão fortemente ligadas, continuando uma relação existente desde o conceito de Belas – Artes, actualmente muito mais amplo.

A arquitectura não cria, agora, apenas estruturas emblemáticas para serem admiradas mas sim, lugares para serem usados, sentidos e experimentados. A arte substituiu o

“objecto” para ser olhado, pelo “ambiente” para ser sentido, levando a que se criem novos vínculos entre o próprio objecto arquitectónico e o seu observador/utilizador. A qualidade da obra de arquitectura pode ser, actualmente, avaliada pela maneira como o usuário estabelece relação com ele; o observador/utilizador é um participante activo, a sua percepção da obra está irrevogavelmente ligada à experiência sensitiva, à transmissão de ideias, de pensamentos, de emoções, e principalmente de sentimentos.

Os arquitectos têm, assim, cada vez mais influência sobre o curso do mundo, porque constroem um cenário para as pessoas que o utilizam, que o vivem e que o percebem com maior ou menor intensidade. A arquitectura tornou-se portanto, tal como a arte, num instrumento de percepção, num meio de gerar sentimentos nas pessoas, não se preocupando apenas com o seu lado funcional ou com pequenas questões estéticas, mas tendo como objectivo entender a vida, tentando-a compreender a todos os níveis.

A partir de meados do século XX, surgem arquitectos que demonstram através das suas obras a intenção de gerar sentimentos em quem as usufrui, intensificando a relação entre as artes, uma vez que estas procuram igualmente, embora cada uma do seu modo, atingir o subconsciente dos seus observadores/ utilizadores e estimular os seus sentidos. E, por conseguinte, é fundamental usar os cinco sentidos para explorar o mundo da arquitectura, quer na sua criação, quer na sua utilização; porque um arquitecto ao conceber um objecto arquitectónico apelando à utilização dos seus sentidos, realiza-o tal como um artista realiza uma obra de arte, fazendo da própria arquitectura uma forma de expressão artística, dispondo-lhe qualidades artísticas, através das suas formas e conteúdos.

Deste modo, verifica-se que vários arquitectos se relacionam de forma intensa com as mais diversas formas de arte, não se restringindo apenas à sua *arte*. Estes encontraram através da actividade libertadora da criação de desenhos, de formas e de volumetrias, um meio de interacção entre a arquitectura e as pessoas, provocando uma relação de

identificação das suas obras arquitectónicas com obras de arte, fazendo com que estas muitas vezes se pareçam esculturas abstractas com vida própria.

Porque não necessitamos de entender a arte, apenas necessitamos de a experimentar inteiramente, e depois viver as consequências dessa experiência; cada vez mais, na contemporaneidade, arquitectos projectam formas de arte habitáveis, que nos concedem ao mesmo tempo qualidade funcional, e principalmente, uma atmosfera capaz de nos comover, sendo verdadeiramente esse o modo como nos afectam a arte e a arquitectura.



Fig. 34 – Daniel Libeskind, *Ampliação do Museu de Arte de Denver*, EUA, 2000–2006.

A fotografia, por sua vez, desde cedo apareceu ligada à pintura, ainda que inicialmente de uma forma não muito positiva, pois a pintura receava que a fotografia a viesse substituir, por esta ser um meio mecânico e rápido. Mas rapidamente a fotografia conquistou o seu lugar no mundo artístico, servindo de meio auxiliar para várias produções artísticas.

Sendo um modo de captar um instante único, a fotografia foi o realizar de um desejo antigo do ser humano, o de criar um mundo imaginário tão credível quanto o próprio mundo real. Pela primeira vez, era possível registar o passado sem ser apenas com palavras escritas ou reproduções pintadas, guardando-o para sempre através das imagens fotográficas. A fotografia é o exemplo mais comum de recordações pessoais que delineiam os vários estágios das nossas vidas, estando por isso fortemente ligada à nossa memória, quer de pessoas e de

acontecimentos, quer de edifícios e lugares. Ela não somente capta imagens do mundo, mas pode registar o “gesto revelador”, a expressão que tudo resume, a vida que o movimento acompanha.

As imagens são aparentemente silenciosas; no entanto, provocam e conduzem a uma infinidade de discursos em torno delas. A fotografia captura um instante, põe em evidência um momento, ou seja, o tempo não pára de correr e de ter transformações, que através dela ficam guardadas.

Foi em meados do século XX que se evidenciaram fotógrafos como artistas, ligados também à arquitectura, transmitindo o seu modo de ver determinado objecto arquitectónico. São assim de extrema importância os fotógrafos que desenvolveram novas técnicas de fotografia, contribuindo para que também esta fosse integrada no meio da arte, e, principalmente, para que se relacionasse com as outras formas de expressão artística. Fotografias de corpos, de esculturas ou de paisagens, foram igualmente importantes para o desenvolvimento da fotografia de arquitectura, porque, poder-se-ia, a partir de agora, aplicar a esta, as novas técnicas e os novos métodos, retratando a arquitectura como qualquer outro objecto digno de ser captado para sempre. Assim, cada fotógrafo produz mais do que uma cópia, ele capta a essência de um objecto arquitectónico, o que este tem de característico e de “especial”, capta-o de forma única – conforme o seu ponto de vista – e, permite que este, através das suas imagens, se torne público perante o mundo.

A fotografia de arquitectura enquanto arte, capta de um objecto arquitectónico, aquilo que dele o faz ser *arte*, permitindo-nos, através de si, ter sensações similares às que se teria ao estar perante o próprio objecto. Isto significa que é possível, através de uma fotografia, gerar emoções e sentimentos, que é possível viver; sendo talvez por isso, que esta assume, hoje em dia, um papel tão importante; a fotografia é sinónimo de comunicação, de conhecimento, de vivência e de memória.

É através da fotografia de arquitectura, da sua realidade pictórica expressa em coisas, momentos e actos reais, que se

pode encontrar uma ferramenta que permite expressar novas ideias sobre a arquitectura de uma maneira contemporânea.

Dentro do próprio objecto arquitectónico encontramos por vezes, elementos que nos levam a relacionar a arquitectura com a fotografia; elementos como uma janela que nos permite, através das suas propriedades de transparência, estabelecer uma relação quase directa com o exterior, sendo este, em alguns casos, tão mágico quanto uma imagem fotográfica; uma janela que ao primeiro olhar nos confunde se estamos perante uma pintura ou uma fotografia em ponto grande. A janela esquece assim a sua funcionalidade de entrada de luz, e ao contrário da porta – que simboliza a ligação/ separação entre dois mundos – liga visualmente dois ambientes, integrando o objecto arquitectónico na envolvente e vice-versa.

Surge ainda no contexto fotográfico de arquitectura, o objecto arquitectónico como modelo fotográfico, em que este nos é revelado como uma “escultura anónima”. Extraído do seu contexto original e abstraído da sua funcionalidade, o objecto arquitectónico transforma-se em objecto escultórico, sendo retractado como uma escultura, equiparando-se assim a uma outra forma de arte. A arquitectura poderá assim ser tratada como um simples objecto merecedor de atenção fotográfica, mostrando-se que esta não é apenas um conjunto de funcionalidades, mas também um objecto digno de ser capturado na sua essência e de, com o auxílio da fotografia, transitar pelo mundo e ficar retida na nossa memória.

Conclui-se que arquitectos são, por vezes, artistas nas mais variadas vertentes, músicos, poetas, fotógrafos, artistas plásticos, etc., mas principalmente que o próprio acto de criação da arquitectura implica em si, o conceito de arte e de criação artística, pois esta será vivida por cada um de nós de forma única, estimulando-nos os sentidos e dando-nos prazer na relação com ela estabelecida, transmitindo-nos ideias, valores, sentimentos, e memórias.

Arte, fotografia e arquitectura estão relacionadas desde longa data, uniram-se e fortaleceram essas relações durante o século XX, continuando a sua conexão durante este século; porque “somente com a colaboração de todas as artes (...) é possível completar a arquitectura”.³²



Figs. 35, 36 e 37 – Hans Peter Wörndl, *GucklHunpf*, Mondsee, Áustria, 1993.

³² Theo van Doesburg, 1924. In MONTANER, Josep Maria – As formas do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 72.

VI. ÍNDICE ICONOGRÁFICO

Capa – Steven Holl, *sem título*, aguarela, 1991. Imagem In site:
<http://www.stevenholl.com/painting.php>

Capítulo II

Fig. 1 – A. Pompe, *Vinheta satírica sobre a evolução da arquitectura*, 1918. Imagem In CAMBOTAS, Manuela Cernadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lúcia – *Cadernos de História da Arte* – 10. Porto: Porto Editora, 2001, p. 62.

Fig. 2 – Bruno Taut, *Pavilhão do Vidro*, na Exposição da Deutsche Werkbund, Colónia, 1914. Imagem In CAMBOTAS, Manuela Cernadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lúcia – *Cadernos de História da Arte* – 10. Porto: Porto Editora, 2001, p. 72.

Fig. 3 – Eric Mendelsohn, *Torre Einstein*, Potsdam, 1920. Imagem In site:
<http://architettura.supereva.com/books/2005/200504001/index.htm>

Fig. 4 – Rietveld sentado à porta da sua loja/atelier, sem data.

Imagem In site:

<http://glooka.blogspot.com/2007/07/vanguardas-3.html>

Fig. 5 – Gerrit Rietveld, *Casa Schröder*, Utrecht, 1924. Imagem In site:
http://arqandutopie.blogspot.com/2007_04_01_archive.html

Fig. 6 – O teatro na *Bauhaus: cena do Ballet Triádico de Óscar Schlemmer*, 1926. Imagem In CAMBOTAS, Manuela Cernadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lúcia – *Cadernos de História da Arte* – 10. Porto: Porto Editora, 2001, p. 79.

Fig. 7 – Os Mestres da *Bauhaus*, Weimar, 1920. Imagem In CAMBOTAS, Manuela Cernadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lúcia – *Cadernos de História da Arte* – 10. Porto: Porto Editora, 2001, p. 78.

Fig. 8 – Man Ray, *O Enigma de Isidore Ducasse*, 1920. Imagem In site:
<http://antologiadoesquecimento.blogspot.com/2005/09/antes-de-christo.html>

Fig. 9 – Marcel Duchamp, *Fonte*, porcelana, 1917. Imagem In site:
http://oglobo.globo.com/pais/noblat/default.asp?a=111&cod_blog=129&palavra=&pagAtual=11%20&periodo=200709

Fig. 10 – Henri Cartier-Bresson, *Saint Lazare*, 1932. Imagem In AMAR, Pierre-Jean – *História da Fotografia*. Lisboa: Colecção Arte & Comunicação, Edições 70, 2007, p. 109.

Capítulo III

Fig. 11 – Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969.

Imagem In site: <http://moma.org/exhibitions/2007/serra/flash.html>

Fig. 12 – Frederick Kiesler com o modelo da *Endless House*, 1959.

Imagem In site:

<http://www.krisselstudio.com/000-docs/2-research/Kiesler.pdf>

Fig. 13 – Robert Venturi, *Institute for Scientific Information*, Filadélfia, 1978. Imagem In MOREIRA, Fernando Diniz – Ornamento e representação em Venturi & Scott Brown e Herzog & de Meuron – As caixas decoradas. *arq./a*, Arquitectura e arte nº 54. Lisboa: Fevereiro 2008, p. 57.

Fig. 14 – Steven Holl e Vito Acconci, *Storefront for Art and Architecture*, Nova Iorque, 1982. Imagem In site:

<http://bldgblog.blogspot.com/2007/05/postopolis.html>

Fig. 15 – Frank O. Gehry, *Vitra Museum*, Weil am Rhein, 1987-89.

Imagem In site: <http://www.aschwanden.com/d/information/?cat=61&sub=14>

Fig. 16 – Frank O. Gehry, *Museu Guggenheim*, Bilbao, 1992-97.

Imagem In site: <http://olhares.aeiou.pt/aranha/foto110824.html>

Fig. 17 – Daniel Libeskind, *Felix Nussbaum Museum*, Alemanha, 1995-98.

Imagem In site:

<http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/felix-nussbaum-haus/>

Fig. 18 – Zaha Hadid, *Estação de Bombeiros na fábrica Vitra*, Weil am Rhein, 1989-93.

Imagem In site: <http://www.designboom.com/eng/interview/hadid.html>

Capítulo IV

Fig. 19 – Werner Mantz, *Complexo de casas*, Colónia-Kalkerfeld, 1930. Imagem In PHILIPPI, Simone – Fotografia do século XX – Museu Ludwig de Colónia. Colónia: Editores Taschen, 2007, p. 413.

Fig. 20 – Bernd & Hilla Becher, *Torre de água em Pittsburg*, 1980.

Imagem In site: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2186162,00.html>

Fig. 21 – Lúcia Moholy, *Bauhaus Dessau, Ala de oficinas*, 1926. Imagem In PHILIPPI, Simone – Fotografia do século XX – Museu Ludwig de Colónia. Colónia: Editores Taschen, 2007, p. 441.

Fig. 22 – Man Ray, *Pablo Picasso*, 1932. Imagem In PHILIPPI, Simone – Fotografia do século XX – Museu Ludwig de Colónia. Colónia: Editores Taschen, 2007, p. 517.

Fig. 23 – Man Ray, *sem título*, 1950. Imagem In site:

http://sepia.no.sapo.pt/sepia_fotos-manray2.html

Fig. 24 – László Moholy-Nagy, *Leda e o cisne*, 1925. Imagem In PHILIPPI, Simone – Fotografia do século XX – Museu Ludwig de Colónia. Colónia: Editores Taschen, 2007, p. 445.

Fig. 25 – Henri Cartier-Bresson, *Galant vert*, Paris, 1953.

Imagem In PHILIPPI, Simone – Fotografia do século XX – Museu Ludwig de Colónia. Colónia: Editores Taschen, 2007, p. 100.

Fig. 26 – Henri Cartier-Bresson, *Hyerres*, sem data.

Imagem In site:

<http://www.artnet.com/artwork/424657240/424175658/hyerres.html>

Fig. 27 – Karl Hugo Schmölz, *Escadaria WRM/ML, Pormenor*, 1986.

Imagem In PHILIPPI, Simone – *Fotografia do século XX* – Museu Ludwig de Colónia. Colónia: Editores Taschen, 2007, p. 604.

Fig. 28 – Daniel Libeskind, *Entrada de luz, interior do Museu Judaico*, Berlim, 1988-99. Imagem In site:

<http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin/>

Fig. 29 – *Uma das janelas da Casa Malaparte*, 1938-42. Imagem In site:

http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=16&PHPSESSID=35d52001f7c66f6a0945cd72699a9160

Fig. 30 – *Lareira da Casa Malaparte*, 1938-42. Imagem In site:

<http://www2.ufp.pt/~avoliv/trab%20teo%20alunos/MALAPARTE.pdf>

Fig. 31 – Andreas Gursky, *Paris – Montparnasse*, 1993. Imagem In PHILIPPI, Simone – *Fotografia do século XX* – Museu Ludwig de Colónia. Colónia: Editores Taschen, 2007, p. 210.

Fig. 32 – Bernd & Hilla Becher, *Torres de arrefecimento, (Marian Goodman Gallery)*, 1972. Imagem In site:

<http://blogs.publico.pt/artephotographica/files/davidsantos.html>

Fig. 33 – Bernd & Hilla Becher, *Tipologia de casas com traves de madeira*, 1959-74. Imagem In site:

<http://home.hccnet.nl/ps.baaijens/map1-indfot/Becher.htm>

Capítulo V

Fig. 34 – Daniel Libeskind, *Ampliação do Museu de Arte de Denver*, EUA, 2000-2006. Imagem In BAPTISTA, Luís Santiago – *Memórias Difusas* – Daniel Libeskind e João Mendes Ribeiro. *arq./a, Arquitectura e arte* nº 46. Lisboa: Junho 2007, p. 57.

Figs. 35, 36 e 37 – Hans Peter Wörndl, *GucklHunpf*, Mondsee, Áustria, 1993. Imagem In SCHULZ-DORNBURG, Júlia – *Arte e Arquitectura: novas afinidades*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 105.

VII. BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ÁBALOS, Iñaki – **A boa-vida**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

ADORNO, Theodor – **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1993.

BARBOSA, Pedro – **Metamorfoses do real: arte, imaginário e conhecimento estético**. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

BARTHES, Roland – **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2007 (reimpressão).

BENEVOLO, Leonardo – **História de la Arquitectura Moderna**. 7ª Edição, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994.

BENEVOLO, Leonardo – **Introdução à Arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BERGER, John – **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1999.

CALVINO, Italo – **As Cidades Invisíveis**. Lisboa: Editorial Teorema, 1993.

CAMBOTAS, Manuela Cernadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lúcia – **Cadernos de História da Arte – 8**. Porto: Porto Editora, 2001.

CAMBOTAS, Manuela Cernadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lúcia – **Cadernos de História da Arte – 10**. Porto: Porto Editora, 2001.

CASTELLO-LOPES, Gérard – **Reflexões sobre a Fotografia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CHING, Francis – **Arquitectura: Forma, Espaço e Ordem**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, Umberto – **História da Beleza**. Tradução de António Maia da Rocha. Milão: Circulo de Leitores, 2002.

FERNANDES, Miguel Santiago – **Pancho Guedes – Metamorfoses Espaciais**. Lisboa: Edição Caleidoscópio, 2007.

FOCILLON, Henri – **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 2001.

FRAMPTON, Kenneth – **História Crítica da Arquitectura Moderna**. Martins Fontes: S. Paulo, 2000.

FRANCASTEL, Pierre – **Arte e técnica no séc. XI e XX**. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1963.

FUSCO, Renato – **A ideia de Arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 1984.

GOODMAN, Nelson – **Linguagens da Arte**. Lisboa: Edição Gradiva, 2006.

GOSSEL, Peter; LEUTHAUSER, Gabriele – **Arquitectura no século XX**. Lisboa: Taschen, 2001.

JENCKS, Charles – **Movimentos modernos em Arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LAMERS-SCHÜTZE, Petra – **Teoria da arquitectura**. Itália: Editores Taschen, 2003.

MOHOLY-NAGY, László – **Do material à arquitectura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

MONTANER, Josep Maria – **As formas do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MONTANER, Josep Maria – **A modernidade superada, arquitectura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

MUMFORD, Lewis – **Arte e Técnica**. Lisboa: Edições 70, 2001.

PANOFSKY, Erwin – **A Perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

PANOFSKY, Erwin – **Ideia: A Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fonte, 1994.

PHILIPPI, Simone – **Fotografia do século XX – Museu Ludwig de Colónia**. Colónia: Editores Taschen, 2007.

RASMUSSEN, Steen Eiler – **Arquitectura vivenciada**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RODRIGUES, Jacinto – **A Bauhaus e o ensino artístico**. Lisboa: Editora Presença, 1989.

RODRIGUES, Maria João Madeira – **O que é Arquitectura**. Lisboa: Editores Quimera, 2002.

VENTURI, Robert – **Complexidade e contradição em arquitectura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Zevi, Bruno – **A Linguagem Moderna da Arquitectura**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

ZUMTHOR, Peter – **Atmosferas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter – **Pensar a Arquitectura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA:

AMAR, Pierre-Jean – **História da Fotografia**. Lisboa: Colecção Arte & Comunicação, Edições 70, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo – **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BECHTLER, Cristina; SCHNETZ, Salome; URSPRUNG, Philip – **Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall – Fotografias de arquitectura. Arquitectura de fotografías**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

D'OREY, Carmo – **O que é a arte? – A perspectiva analítica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2007.

SCHULZ-DORNBURG, Júlia – **Arte e Arquitectura: novas afinidades**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

SCRUTON, Roger – **Estética da Arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 1983.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS:

BAPTISTA, Luís Santiago – **Memórias Difusas – Daniel Libeskind e João Mendes Ribeiro**. Arq./a, Arquitectura e arte nº 46. Lisboa: Junho 2007.

BAPTISTA, Luís Santiago – **Programas Híbridos**. arq./a, Arquitectura e arte nº 44. Lisboa: Abril 2007.

CAPELA, José – **Utilidade da arquitectura 0+6 possibilidades – Opúsculo 1**. Porto: Dafne Editora, Janeiro 2007.

GADANHO, Pedro – **A ansiedade do híbrido: Arquitectura, arte e Design. J.A.: Jornal Arquitectos 220/221.** Publicação trimestral da Ordem dos Arquitectos. Lisboa: Julho – Dezembro 2005.

GADANHO, Pedro – **Para que serve a arquitectura? – Opúsculo 2.** Porto: Dafne Editora, Dezembro 2006.

MONTEIRO, José Charters (director) – **Fotografias, casas e ruas. Arquitectura e vida nº 78.** Lisboa: Janeiro 2007.

MOREIRA, Fernando Diniz – **Ornamento e representação em Venturi & Scott Brown e Herzog & de Meuron – As caixas decoradas. Arq./a, Arquitectura e arte nº 54.** Lisboa: Fevereiro 2008.

PEREIRA, Godofredo – **Delírios de poder – Opúsculo 3.** Porto: Dafne Editora, Março 2007.

DICIONÁRIOS:

ALMEIDA, Aires – **Dicionário Escolar de Filosofia.** Portugal: Plátano Editora, 2003.

BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira; RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho – **Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura.** Portugal: Editores Quimera, 2005.

CHÂTELET, François (coord.) – **História da Filosofia. Ideias, doutrinas: o século XX.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRAND, Alain – **Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes; Gestos, Formas, Figuras, Cores.** Lisboa: Teorema, 1994.