



**TÉCNICO**  
LISBOA

**ESTUDOS SOBRE O HABITAR:  
O CASO DE PEZO VON ELLRICHSHAUSEN**

- encontro entre arquitetura e escultura -

**Ana Teresa Moreira da Costa Freire Correia**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Arquitetura**

Orientadores:

Professora Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões  
Professor Doutor Bruno Marchand

**Júri**

Presidente: Professor Doutor João Rosa Vieira Caldas  
Orientador: Professora Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões  
Vogal: Professor Francisco Manuel Caldeira Pinto Teixeira Bastos

**Outubro 2015**

\* As traduções foram feitas pelo autor.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À minha orientadora, a Professora Ana Tostões, por ter aceite orientar esta dissertação, bem como pelo incentivo e confiança demonstrados ao longo desta pesquisa.

Ao meu orientador, o Professor Bruno Marchand, pela amizade, dedicação e as excelentes condições de trabalho que me proporcionou durante a minha estadia na Suíça contribuindo fortemente para a realização desta investigação teórica.

Aos arquitetos Maurício Pezo e Soffia Von Ellrichshausen, pela simpatia, pela disponibilidade e pelo workshop em que pude trabalhar diretamente com os mesmos e realizar uma entrevista muito enriquecedora.

A todos os Professores e funcionários do IST, nomeadamente à coordenadora do curso, a Professora Teresa Heitor, pela contribuição para a minha formação ao longo de todo o curso.

A todos os colegas pelo bom ambiente que proporcionaram ao longo deste percurso académico.

Às *Técnicas* pela amizade ao longo destes cinco anos, de modo particular à Bea pelo apoio nesta reta final.

A todos os amigos que deixei na Suíça, nomeadamente à Natália, à Kátia e ao Álvaro pela sua disponibilidade e amizade.

À Catarina e à Carla pelas leituras e amizade.

A toda a minha família por estar sempre presente. Aos meus pais, irmã e avós por sempre acreditarem em mim. Em especial à minha mãe pela opinião crítica e dedicação.

Por último, ao Gonçalo pelo apoio, força e paciência.



## **ABSTRACT – Português**

A presente investigação teórica procura relacionar arquitetura e escultura. O tema – *possibilidade de ler uma obra arquitetónica enquanto objeto escultórico* – surgiu da crença que a influência artística promove uma mais-valia no espaço habitacional.

De modo a estruturar a reflexão, dividiu-se a análise da expressão arquitetónica em duas vias: *blob* e *box*. A primeira, abordagem *orgânica*, foi estudada em torno da figura de André Bloc. A segunda, linha *geométrica* e *ortogonal*, baseou-se na análise do trabalho de Donald Judd. Esta pesquisa teve sempre em conta a relação entre arquitetura e escultura. De seguida, analisou-se a obra de Pezo Von Ellrichshausen, tendo como casos de estudo a *Poli House* e a *Solo House*. O atelier encontra-se precisamente entre um gabinete de arquitetura e um estúdio artístico. Para além da identificação e tipificação das características fundamentais, esta dissertação inclui a comparação de aspetos arquitetónicos entre as obras dos arquitetos Maurício Pezo e Sofia Von Ellrichshausen e outros arquitetos, nomeadamente Sou Fujimoto. A habitação pode não ser apenas uma residência, muitas vezes engloba distintos programas adquirindo uma pluralidade e ambiguidade de funções.

A escolha destes dois arquitetos mostrou-se adequada pelo facto de procurarem novos caminhos para a arquitetura, sem nunca esquecerem o conforto e bem-estar de quem vai usufruir o espaço. Além de ilustrarem o carácter plástico e escultórico da arquitetura de hoje.

Palavras-chaves: Arquitetura, Escultura, André Bloc, Donald Judd, Pezo Von Ellrichshausen



## **ABSTRACT – Inglês**

The current theoretical research seeks to relate architecture and sculpture. The subject – *possibility of reading an architectural work as sculptural object* – arose from the belief that the artistic influence promotes a gain in the living space.

In order to structure the reflection, the architectural analysis was divided into two ways: *blob* and *box*. The first approach, *more organic*, was studied around the artist André Bloc. The second one, *more geometric*, was based on the analysis of Donald Judd's work. This research has always taken into account the relationship between architecture and sculpture. Then, the work of Pezo Von Ellrichshausen was analyzed with the case studies of the *Poli House* and the *Solo House*. Their atelier is a mixture between an architectural office and an art studio. In addition to the identification and classification of the fundamental characteristics, this work includes a comparison of architectural aspects of the works of the architects Maurício Pezo and Sofia von Ellrichshausen and other architects, including Sou Fujimoto. Housing can be not only a residence, often includes mixed programs acquiring a plurality and ambiguity of functions.

The choice of these two architects was adequate in the sense that they seek new ways for architecture, never forgetting the comfort and well-being of those who will use the space. Besides this they also illustrate the plastic and sculptural nature of today's architecture.

Keywords: Architecture, Sculpture, André Bloc, Donald Judd, Pezo Von Ellrichshausen





## **ABSTRACT – Français**

La présente recherche théorique vise à mettre en relation l'architecture et la sculpture. Le thème – *en quoi une œuvre architecturale peut être lu comme une sculpture* – parvint de la conviction que l'influence artistique promouvoit un gain dans l'espace habitationnel.

Afin de structurer la réflexion, l'analyse architecturale s'est divisée en deux voies : *blob* et *box*. La première, approche *plus organique*, a été étudiée autour d'André Bloc. La seconde, approche *plus géométrique*, s'est basée sur l'analyse de l'œuvre Donald Judd. Cette recherche a toujours pris en compte la relation entre l'architecture et la sculpture. L'oeuvre de Pezo Von Ellrichshausen a été ensuite analysée avec les cas d'étude de *Poli House* et de *Solo House*. L'atelier est précisément à mi chemin entre un bureau d'architecture et un studio d'art. En plus de l'identification et la typification des caractéristiques fondamentales, ce travail comprend une comparaison des aspects architecturaux des œuvres des architectes Maurício Pezo et Sofia Von Ellrichshausen et d'autres architectes, notamment Sou Fujimoto. L'habitation n'est pas juste une résidence, elle peut comprendre des programmes distincts et acquérir une pluralité et une ambiguïté fonctionnelle.

Le choix de ces deux architectes s'est avéré judicieux puisqu'ils cherchent de nouvelles voies pour l'architecture, n'oubliant jamais le confort et le bien-être de ceux qui vont utiliser l'espace. De plus, les œuvres étudiées illustrent bien la plastique et le caractère sculptural de l'architecture d'aujourd'hui.

Mots-clés: Architecture, Sculpture, André Bloc, Donald Judd, Pezo Von Ellrichshausen



## **ABSTRACT – Espanhol**

La presente investigación teórica pretende relacionar arquitectura y escultura. El tema – *posibilidad de leer una obra arquitectónica como objeto escultórico* – surge de la convicción de que la influencia artística supone un valor añadido en el espacio habitacional.

Para estructurar la reflexión, se divide el análisis arquitectónico en dos vías: *blob* y *box*. El primer enfoque, *más orgánico*, se estudia alrededor de la figura de André Bloc. La segunda línea, *más geométrica*, se basa en el análisis de la obra de Donald Judd. Esta investigación siempre ha tenido en cuenta la relación entre la arquitectura y la escultura. Acto seguido, se analiza el trabajo de Pezo Von Ellrichshausen con los casos de estudio de la *Casa Poli* y *Casa Solo*. El taller está precisamente entre una oficina de arquitectura y un estudio de arte. Además de la identificación y clasificación de las características fundamentales, este trabajo incluye una comparación entre los aspectos arquitectónicos de las obras de los arquitectos Maurício Pezo y Sofía von Ellrichshausen y las de otros, tal es el ejemplo de Sou Fujimoto. La estancia no puede ser comprendida sólo como una residencia, puede también incluir distintos programas y adquirir una pluralidad y ambigüedad de funciones.

La elección de estos dos arquitectos sería adecuada por el hecho de que buscan nuevas formas de arquitectura, sin olvidar el confort y el bienestar de las personas que utilizarán el espacio; además de ilustrar el carácter plástico y escultural de la arquitectura de hoy.

Palabras clave: Arquitectura, Escultura, André Bloc, Donald Judd, Pezo Von Ellrichshausen



## ÍNDICE GERAL

AGRADECIMENTOS	iii
ABSTRACT – Português	v
ABSTRACT – Inglês	vii
ABSTRACT – Francês	ix
ABSTRACT – Espanhol	xi
ÍNDICE GERAL	xiii
LISTA DE ABREVIATURAS	xv
LISTA DE FIGURAS	xvii
<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
1.1. Tema, objectivos e limites da pesquisa	3
1.2. Estado da arte	5
1.3. Estrutura	16
1.4. Revisão bibliográfica	17
<b>2. DUAS VIAS: BLOB VS BOX</b>	<b>31</b>
2.1. Via I : Blob	33
2.1.1. André Bloc: percurso de uma revista	33
2.1.2. André Bloc: <i>Groupe Espace</i>	36
2.1.3. André Bloc: colaboração entre artistas	40
2.1.4. André Bloc: <i>sculpture-habitacle</i>	44
2.2. Via II : Box	54
2.2.1. André Bloc mais uma vez	54
2.2.2. Donald Judd: artista ou arquiteto?	56
2.2.3. Donald Judd: <i>Spécific Objects</i>	60
2.2.4. Donald Judd: Marfa, Texas	65

<b>3. CASOS DE ESTUDO</b>	<b>73</b>
<b>3.1. Atelier: Pezo Von Ellrichshausen</b>	<b>76</b>
3.1.1. PVE: <i>anti-fitness</i>	76
3.1.2. PVE: instalações artísticas	78
3.1.3. PVE: influência da arte	82
3.1.4. PVE: processo criativo	85
3.1.5. PVE: atelier de arquitetura ou de arte?	89
<b>3.2. Obras: <i>Poli House</i> vs <i>Solo House</i></b>	<b>95</b>
3.2.1. Série I : <i>Poli House</i>	95
3.2.1.1. <i>Poli House</i> : a obra	95
3.2.1.2. <i>Poli House</i> : contextualização na obra de Pezo Von Ellrichshausen	100
3.2.1.3. <i>Poli House</i> : um exemplo de <i>Raumplan</i>	109
3.2.1.4. <i>Poli House</i> : objeto escultórico	111
3.2.2. Série II : <i>Solo House</i>	118
3.2.2.1. <i>Solo House</i> : a obra	118
3.2.2.2. <i>Solo House</i> : contextualização na obra de Pezo Von Ellrichshausen	122
3.2.2.3. <i>Solo House</i> : um exemplo de villa Palladiana	129
3.2.2.4. <i>Solo House</i> : objeto escultórico	130
<b>4. FECHO</b>	<b>133</b>
<b>4.1. Reflexão crítica</b>	<b>135</b>
<b>4.2. Trabalhos futuros</b>	<b>141</b>
<b>5. ANEXOS</b>	<b>143</b>
ANEXO I – Artigo: « Est-ce une maison? Est-ce une sculpture ? »	145
ANEXO II – Arquitetura-escultura / Escultura-arquitetura	151
ANEXO III – Entrevista a Pezo Von Ellrichshausen	153
ANEXO IV – Breve resumo da minha experiência no studio PVE no âmbito do PortAcademy'15	163
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>167</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS

CIAM – *Congrès International d'Architecture Moderne*

EPFL – *École Polytechnique Fédérale de Lausanne*

MP – Mauricio Pezo

PVE – atelier Pezo Von Ellrichshausen

RPA – Rodrigo Pérez de Arce

SEMP – *Swiss-European Mobility Programme*

SVE – Sofia Von Ellrichshausen





## LISTA DE FIGURAS

Fig. 001 - Longaberger Basket Home Office, Newark, Ohio, USA

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/newark-ohio-longaberger-headquarters-front.jpg>

Fig. 002 - Desenho de Robert Venturi do «The Long Island Duckling»

Fonte: Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, USA, Ed. The Massachusetts Institute of Technology, 1977, p.133

Fig. 003 - «The Long Island Duckling», Flanders, New York, USA

Fonte: [http://www.leblogdukitsch.com/wp-content/uploads/2011/02/the\\_big\\_duck\\_architecture\\_canard\\_kitsch.jpg](http://www.leblogdukitsch.com/wp-content/uploads/2011/02/the_big_duck_architecture_canard_kitsch.jpg)

Fig. 004 - *Museu Guggenheim Bilbao* (Espanha, 1997), Frank. O. Gehry

Fonte: [http://images3.arq.com.mx/noticias/articulos/11242-guggenheim\\_bilbao\\_1.jpg](http://images3.arq.com.mx/noticias/articulos/11242-guggenheim_bilbao_1.jpg)

[site oficial do museu : <http://www.guggenheim-bilbao.es/>]

Fig. 005 - *Composition en rouge jaune bleu et noir* (1926), Piet Mondrian

Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/piet\\_mondrian#/media/file:piet\\_mondriaan,\\_1926\\_-\\_composition\\_en\\_rouge,\\_jaune,\\_bleu\\_et\\_noir.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/piet_mondrian#/media/file:piet_mondriaan,_1926_-_composition_en_rouge,_jaune,_bleu_et_noir.jpg)

Fig. 006 - *Schröder House* (Utrecht, Holanda, 1924), Gerrit Rietveld

Fonte: Maria Moreira (2014)

Fig. 007 - *Palais idéal* (França, 1879-1912), Facteur Cheval

Fonte: <http://www.facteurcheval.com/files/contenu/photos/facade-est.jpg>

Fig. 008 - *Parque Guëll* (Barcelona, Espanha, 1900-1914), Antoni Gaudi

Fonte: <http://www.sights-and-culture.com/Spain/barcelona-park-guell-2966.jpg>

Fig. 009 - *Casa Nova* (desenho ilustrativo, 1920), Hermann Finsterlin

Fonte: <http://50watts.com/Wandering-from-Organ-to-Organ-with-Hermann-Finsterlin>

[informação complementar: *Aujourd'hui - Espaces sculptés, Espaces architecturés*, nº53, maio-junho 1966]

Fig. 010 - *Maison sans fin* (maquette, 1924), Frederick Kiesler

Fonte: [http://static.skynetblogs.be/media/2130/dyn007\\_original\\_520\\_372\\_pjpeg\\_2649770\\_d5b12665e9d286d45ae43e8190816357.jpg](http://static.skynetblogs.be/media/2130/dyn007_original_520_372_pjpeg_2649770_d5b12665e9d286d45ae43e8190816357.jpg)

[informação complementar: *Aujourd'hui - Espaces sculptés, Espaces architecturés*, nº53, maio-junho 1966]

Fig. 011 - *Halle aux Vins* (1946), Émile Gilioli

Fonte: <http://www.mutualart.com/Artwork/LA-HALLE-AUX-VINS/27F051EEA64454D9>

Fig. 012 - *Museu El Eco* (desenho 1952), Mathias Goeritz

Fonte: <http://www.museoreinaSofía.es/en/activities/mathias-goeritz-activating-space-art-commotion>

Fig. 013 - *Museu El Eco* (maquette), Mathias Goeritz

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/20/0c/4e/200c4e1e84df97e502ea68701420d092.jpg>

[site oficial do museu : <http://eleco.unam.mx/eleco/>]

Fig. 014 - *Demeure n°1* (escultura em bronze, 1956-1958), Étienne Martin

Fonte: *Aujourd'hui*, n°53, maio-junho 1966, p.96

Fig. 015 - *Sculpture-habitacle n°1* (1962), André Bloc

Fonte: Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), *Architecture Sculpture. Collections FRAC et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly*, Ed. HYX, Orléans, 2008, p.35

Fig. 016 - *capela Notre-Dame-du-Haut* (Ronchamp, França, 1950-1955), Le Corbusier

Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5147&sysLanguage=en-en&itemPos=3&itemCount=5&sysParentName=Home&sysParentId=11>

Fig. 017 - *Finite Format* (Exposição de pinturas em Budweis, República Checa, Outubro 2015), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=1569&sm=2#1569>

Fig. 018 - André Bloc (1896-1966)

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, n°56-60, Dezembro 1967, p.5

Fig. 019 - *Manifeste du Groupe Espace*

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, n°56-60, Dezembro 1967, p.55

Fig. 020 - «*Architecture, formes, couleur*» (exposição em Biot, França, 1954), *Groupe Espace*

Fonte: Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), *Architecture Sculpture. Collections FRAC et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly*, Orléans, Ed. HYX, 2008, p.15

Fig. 021 - *Maison Bloc* (Cabo de Antibes, França, 1959-1962), colaboração do artista André Bloc e do arquiteto Claude Parent

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.126-127

Fig. 022 - *Maison Bloc* (Cabo de Antibes, França, 1959-1962), colaboração do artista André Bloc e do arquiteto Claude Parent

Fonte: *Architecture de Lumière*, nº15, 1966, p.40

Fig. 023 - maquette datada de 1959 da *Maison Bloc* (Cabo de Antibes, França, 1959-1962), colaboração do artista André Bloc e do arquiteto Claude Parent

Fonte: Frédéric Migayrou (et.al), *Bloc – Le Monolithe Fracturé : VIe Mostra Internazionale d'Architecture de Venise, 15 septembre-16 novembre 1996*, Orléans, Ed. HXX, 1996, p.61

Fig. 024 - vista exterior da *Maison d'Iran* (Paris, França, 1963-1965), colaboração do artista André Bloc e do arquiteto Claude Parent

Fonte: [https://c1.staticflickr.com/9/8375/8553130051\\_3a88435ae1\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/9/8375/8553130051_3a88435ae1_b.jpg)

Fig. 025 - pormenor das escadas exteriores da *Maison d'Iran* (Paris, França, 1963-1965), colaboração do artista André Bloc e do arquiteto Claude Parent

Fonte: <http://pei.parisiennedephoto.com/fr/SSPI/volumes/PEIF5/b2125c09f25f685d84a569cd2744f2e6>

Fig. 026 - alçado oeste da *Maison d'Iran* (Paris, França, 1963-1965), colaboração do artista André Bloc e do arquiteto Claude Parent

Fonte: <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/parent-claude/maison-l-iran-fondation-avicenne-cite-internationale-universitaire-paris-64.html?authID=143&ensembleID=361>

Fig. 027 - *Sculptures-habitacles* (1962-1966), André Bloc

Fonte: Frédéric Migayrou (et.al), *Bloc – Le Monolithe Fracturé : VIe Mostra Internazionale d'Architecture de Venise, 15 septembre-16 novembre 1996*, Orléans, Ed. HXX, 1996, p.46-49

Fig. 028 - maquette da *Maison à Carboneras* (Espanha, 1964), André Bloc

Fonte: Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), *Architecture Sculpture. Collections FRAC et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly*, Orléans, Ed. HXX, 2008, p.41

Fig. 029 - fotografia da *Maison à Carboneras* (Espanha, 1964), André Bloc

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.140

Fig. 030 - planta da *Maison à Carboneras* (Espanha, 1964), André Bloc

Fonte: Frédéric Migayrou, (et.al), *Bloc – Le Monolithe Fracturé : VIe Mostra Internationale d'Architecture de Venise, 15 septembre-16 novembre 1996*, Orléans, Ed. HXX, 1996, p.59

Fig. 031 - exemplo de construções trogloditas

Fonte: *Aujourd'hui – espaces sculptés, espaces architecturés*, nº53, maio-junho 1966, p.20-21

Fig. 032 - *Labirinto* (Meudon, França, 1963), André Bloc

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.140

Fig. 033 - maquete do esboço *Pavillon du Plâtre* (Paris, França, 1965), André Bloc

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.141

Fig. 034 - maquete do *Pavillon du Plâtre* (Paris, França, 1965), André Bloc

Fonte: Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), *Architecture Sculpture. Collections FRAC et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly*, Orléans, Ed. HXX, 2008, p.40

Fig. 035 - André Bloc estudando em maquete o *Pavillon du Plâtre* (Paris, França, 1965)

Fonte: Frédéric Migayrou (et.al), *Bloc – Le Monolithe Fracturé : VIe Mostra Internationale d'Architecture de Venise, 15 septembre-16 novembre 1996*, Orléans, Ed. HXX, 1996, p.54

Fig. 036 - maquete do *Pavillon du Plâtre* (Paris, França, 1965), André Bloc

Fonte: Frédéric Migayrou (et.al), *Bloc – Le Monolithe Fracturé : VIe Mostra Internationale d'Architecture de Venise, 15 septembre-16 novembre 1996*, Orléans, Ed. HXX, 1996, p.55

Fig. 037 - maquete do *Pavillon du Plâtre* (Paris, França, 1965), André Bloc

Fonte: AAVV, *Architectures expérimentales 1950-2012. Collections FRAC center.*, Orléans, Ed. HXX, 2013, p.144

Fig. 038 - *Pavillon du Plâtre* (Paris, França, 1965), André Bloc

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.141

Fig. 039-040 - maquete do *Habitacle I* (Meudon, França, 1962), André Bloc

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.138

Fig. 041-044 - *Habitacle I* (Meudon, França, 1962), André Bloc

Fonte: Vera Cardot, Pierre Joly (et. al), *Architecture Sculpture. Collections FRAC et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly*, Orléans, Ed. HYX, 2008, p.25

Fig. 045 - « *Sculptures à habiter* » trabalhos realizados na Faculdade de Arquitetura de Florença sob a orientação do professor Leonardo Ricci

Fonte: *Aujourd'hui – espaces sculptés, espaces architecturés*, nº53, maio-junho 1966, p.76

Fig. 046-047 - projecções luminosas de Roger Tallon no *Habitacle I* (Meudon, França)

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.139

Fig. 048-051 - *Habitacle II* (Meudon, França, 1964), André Bloc

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.142-143

Fig. 052-053 - cenas do filme « *Qui êtes-vous Polly Magoo?* » de William Klein no *Habitacle II*

Fonte: *Aujourd'hui – espaces sculptés, espaces architecturés*, nº53, maio-junho 1966, p.47

Fig. 054-057 - *Tour* (Meudon, França, 1966), André Bloc

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.145-146

Fig. 058 - *Demeure nº4*, Etienne Martin

Fonte: *L'Architecture d'Aujourd'hui – Recherches*, nº115, Junho-Julho 1964, p.102

Fig. 059 - Exemplos de elementos pré-fabricados (s.d.), André Bloc

Fonte: *Aujourd'hui – André Bloc*, nº56-60, Dezembro 1967, p.122-123

Fig. 060 - « *Projet d'habitation à partir d'éléments typifiés* » (s.d.), André Bloc e Claude Parent

Fonte: *Aujourd'hui*, nº40, Janeiro 1963, p.88-89

Fig. 061 - Exemplos de elementos pré-fabricados de Jean Englebert (esquerda) e André Bloc (direita)

Fonte: *L'Architecture d'Aujourd'hui – Recherche architecturale*, nº128, Outubro-Novembro 1966, p.100-101

Fig. 062 - Donald Judd (1928-1994)

Fonte: <http://www.juddfoundation.org/Exhibitions/Woodcuts/Juddstudio2.jpg>

Fig. 063 - série de pinturas (Sem título, 1988), Donald Judd

Fonte: AAVV, *Donald Judd: selected works (1960-1991)*, Saitama, Ed. Museum of Modern Art, 1999, p.72

Fig. 064 - *Progressions*, Donald Judd (ex: série de Fibonacci, s.d.)

Fonte: [http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere\\_dett.php?id\\_art=235&id\\_opera=653](http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=235&id_opera=653)

Fig. 065 - *Progressions*, Donald Judd (ex: adição de números, s.d.)

Fonte: <https://chinati.org/>

Fig. 066 - *Progressions*, Donald Judd (ex: números naturais inversos, s.d.)

Fonte: <https://chinati.org/>

Fig. 067 - *Stacks*, Donald Judd

Fonte: <http://www.mnuchingallery.com/exhibitions/donald-judd>

Fig. 068 - *Stacks*, Donald Judd (desenho 1966)

Fonte: AAVV, *Donald Judd – Drawings (1956-1976)*, NY, Ed. NY University Press, Kunstmuseum Basel, 1976, p.106

Fig. 069 - *Boxes* (1974), Donald Judd

Fonte: [http://artfcity.com/wp-content/uploads/2010/10/Judd\\_UntitledSixBoxes\\_1974.jpg](http://artfcity.com/wp-content/uploads/2010/10/Judd_UntitledSixBoxes_1974.jpg)

Fig. 070 - *Boxes*, Donald Judd

Fonte: <https://classconnection.s3.amazonaws.com/14/flashcards/2726014/jpg/judd-untitled1965-b1353599736480-13EFC5D6EC7605E2A1D.jpg>

Fig. 071 - *Boxes*, Donald Judd

Fonte: [http://www.raulmourao.com/blog/wp-content/uploads/2013/03/JUDDO0367-Untitled-1991\\_view-3-600x396.jpg](http://www.raulmourao.com/blog/wp-content/uploads/2013/03/JUDDO0367-Untitled-1991_view-3-600x396.jpg)

Fig. 072 - *Boxes*, Donald Judd

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/45/b6/83/45b68385130be25cf7f8489ed60595f4.jpg>

Fig. 073 - *Boxes*, Donald Judd

Fonte: Donald Judd, Rudi Fuchs, *Donald Judd - Large Scale Works*, NY, Ed. The Pace Gallery, 1993, p.15

Fig. 074 - *Mobiliário*, Donald Judd (Marfa, Texas)

Fonte: [http://www.gardendesign.com/sites/all/files/\\_images/201012/GRD0211\\_MF11.jpg](http://www.gardendesign.com/sites/all/files/_images/201012/GRD0211_MF11.jpg)

Fig. 075 - *Mobiliário*, Donald Judd

Fonte: <http://www.mak.at/jart/prj3/mak/images/img-db/1342454604596.jpg>

Fig. 076 - *Mobiliário*, Donald Judd

Fonte: [http://40.media.tumblr.com/9d39de605f69caf7317c3a7b2c213ce3/tumblr\\_nu4kggy65x1r65\\_voc\\_o1\\_r5\\_500.jpg](http://40.media.tumblr.com/9d39de605f69caf7317c3a7b2c213ce3/tumblr_nu4kggy65x1r65_voc_o1_r5_500.jpg)

Fig. 077 - planta da Fundação Chinati, Marfa, Texas, USA

Fonte: AAVV, *Donald Judd - Raume Spaces*, Ostfildern-Ruit, Ed. Cantz Verlag, 1993, p.37

Fig. 078-079 - Fundação Chinati, Marfa, Texas, USA

Fonte: <https://www.chinati.org/images/>

Fig. 080 - prédio na 101 Spring Street, Nova York, USA (vista exterior)

Fonte: [http://designdiversions.com/wp-content/uploads/2014/02/989\\_1judd\\_foundation\\_james\\_ewing\\_1904.jpg](http://designdiversions.com/wp-content/uploads/2014/02/989_1judd_foundation_james_ewing_1904.jpg)

Fig. 081 - prédio na 101 Spring Street, Nova York, USA (vista interior – sala)

Fonte: [http://www.klatmagazine.com/wp-content/uploads/2013/07/Klat\\_Donald\\_Judd\\_House\\_Studio\\_3.jpg](http://www.klatmagazine.com/wp-content/uploads/2013/07/Klat_Donald_Judd_House_Studio_3.jpg)

Fig. 082 - prédio na 101 Spring Street, Nova York, USA (vista interior – quarto)

Fonte: [https://placesjournal.org/assets/legacy/media/images/Felicella\\_6\\_525\\_525.jpg](https://placesjournal.org/assets/legacy/media/images/Felicella_6_525_525.jpg)

Fig. 083 - *15 untitled works in concrete* (Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

Fonte: [http://40.media.tumblr.com/167aa56310704c4735d9ec479d3d8491/tumblr\\_mw07im24nq1rclv0wo1\\_1280.jpg](http://40.media.tumblr.com/167aa56310704c4735d9ec479d3d8491/tumblr_mw07im24nq1rclv0wo1_1280.jpg)

Fig. 084 - *15 untitled works in concrete* (Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

Fonte: <https://www.chinati.org/collection/donaldjudd2.php>

Fig. 085-086 - esquemas da organização em planta de *15 untitled works in concrete* (Fundação Chinati, 1983), Donald Judd

Fonte: AAVV, *Donald Judd: selected works (1960-1991)*, Saitama, Ed. Museum of Modern Art, 1999, p.135-136

Fig. 087 - *15 untitled works in concrete* (Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

Fonte: <https://chinati.org/collection/donaldjudd.php>

Fig. 088 - *15 untitled works in concrete* (Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/0c/0f/3d/0c0f3db34991ff40a9f0ab1a764f32e9.jpg>

Fig. 089 - *15 untitled works in concrete* (Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

Fonte: <http://www.laumeiersculpturepark.org/donald-judd/>

Fig. 090 - *Sem título* (Western Washington University, Bellingham, Washington, USA, 1982), Donald Judd

Fonte: Donald Judd, Rudi Fuchs, *Donald Judd - Large Scale Works*, NY, Ed. The Pace Gallery, 1993, p.24

Fig. 091 - *Sem título* (Western Washington University, Bellingham, Washington, USA, 1982), Donald Judd

Fonte: [https://classconnection.s3.amazonaws.com/635/flashcards/1129635/jpg/3388304978\\_8649a4bee0\\_z13294103\\_43133.jpg](https://classconnection.s3.amazonaws.com/635/flashcards/1129635/jpg/3388304978_8649a4bee0_z13294103_43133.jpg)

Fig. 092 - planta do *Jewish Community Center* (Trenton, New Jersey, USA, 1954-1959), Louis Kahn

Fonte: Jochen Eisenbrand (ed.), Mateo Kries (ed.), *Louis Kahn – the power of architecture*, Weil am Rhein, Ed. Vitra Design Museum, 2012, p.114

Fig. 093 - planta do *Day Camp* (Trenton, New Jersey, USA, 1957), Louis Kahn

Fonte: <http://www.quondam.com/19/1957i27.jpg>

Fig. 094 - *Day Camp* (Trenton, New Jersey, USA), Louis Kahn

Fonte: <http://de.phaidon.com/agenda/architecture/picture-galleries/2010/october/27/rebirth-of-an-icon-louis-kahns-jewish-community-centre/?idx=5&idx=5>

Fig. 095 - desenho de uma pérgula para *La Mansana* de Chinati (Marfa, Texas, USA, 1982), Donald Judd

Fonte: AAVV, *Donald Judd : Architecture (Architektur)*, Ostfildern-Ruit, Ed. Hatje Cantz, 2003, p.63

Fig. 096 - pérgula da *Casa Pérez em Marfa* (Texas, USA), Donald Judd

Fonte: AAVV, *Donald Judd - Raume Spaces*, Ostfildern-Ruit, Ed. Cantz Verlag, 1993, p.114

Fig. 097 - pérgula da *Casa Pérez em Marfa* (Texas, USA), Donald Judd

Fonte: <http://glasstire.com/wp-content/themes/themeforest/urbanmag-v1-02/library/extensions/tim-thumb/timthumb.php?src=http://glasstire.com/wp-content/uploads/2011/10/casa-perez.jpg&w=580&h=326&q=100>

Fig. 098 - *15 untitled works in concrete* (Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

Fonte: <https://chinati.org/collection/donaldjudd.php>

Fig. 099 - *Cars Parks* (Herdern, Suíça, 1998), Peter Kunz Architektur

Fonte: <http://www.kunz-architektur.ch/de/bauten/atelierhaeuser/herdern.asp>



Fig. 100-102 - *100 untitled works in mill aluminum* (Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

Fonte: <https://chinati.org/collection/donaldjudd.php>

Fig. 103 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: [https://arcowebarquivos.s3.amazonaws.com/imagens/24/87/arq\\_52487.jpg](https://arcowebarquivos.s3.amazonaws.com/imagens/24/87/arq_52487.jpg)

Fig. 104 - *Solo House* (Cretas, Espanha, 2009-2012), PVE

Fonte: [https://www.yatzer.com/sites/default/files/article\\_images/3606/1\\_Solo\\_House\\_by\\_Pezo\\_von\\_ellrichshausen\\_Architects\\_yatzer.jpg](https://www.yatzer.com/sites/default/files/article_images/3606/1_Solo_House_by_Pezo_von_ellrichshausen_Architects_yatzer.jpg)

Fig. 105 - *120 Doors Pavillion* (Concepción, Chile, 2003), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=849&sm=3#849>

Fig. 106 - exemplo de um *Labirinto do Minotaurus* (s.d., autor desconhecido)

Fonte: <http://www.didaticarte.it/public/labirinto-minotauro.jpg>

Fig. 107 - *Quadrado branco sobre fundo branco* (19118), Kazimir Malevich

Fonte: <http://www.moma.org/collection/works/80385?locale=pt>

Fig. 108 - *Circular* (Londres, 2012), PVE

Fonte: Maurício Pezo, Sofia Von Ellrichshausen, « Rutina Circular » in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205\\_PVE\\_RUTINA-CIRCULAR.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205_PVE_RUTINA-CIRCULAR.pdf)

Fig. 109 - *Turf Circle* (Krefeld, Alemanha, 1969), Richard Long

Fonte: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/turf.html>

Fig. 110 - *Today series*, On Kawara

Fonte: <http://www.phaidon.com/resource/ins-068-1.jpg>

Fig. 111 - *One and Three Chairs* (1965), Joseph Kosuth

Fonte: <http://uploads4.wikiart.org/images/joseph-kosuth/one-and-three-chairs.jpg>

Fig. 112 - *Box* (1965), Joseph Kosuth

Fonte: [http://nsmn1.uh.edu/dgraur/images/kosuth\\_box\\_1965.jpg](http://nsmn1.uh.edu/dgraur/images/kosuth_box_1965.jpg)

Fig. 113 - *4-chlororesorcinol* (1999), Damien Hirst

Fonte: <http://www.damienhirst.com/4-chlororesorcinol-pfs>

Fig. 114 - *Dicaprin* (2007), Damien Hirst

Fonte: <http://www.damienhirst.com/dicaprin>

Fig. 115 - *Chlorobenzene* (2002), Damien Hirst  
Fonte: <http://www.damienhirst.com/chlorobenzene>

Fig. 116-117 - *Field* (Ithaca, NY, USA, 2009), PVE  
Fonte: <http://pezo.cl/?p=936&sm=3#936>

Fig. 118-119 - *Hipocentro Memorial* (Concepcion, Chile, 2010 – proyecto não construído), PVE  
Fonte: <http://pezo.cl/?p=965&sm=3#965>

Fig. 120 - *Two Stage – Transfer Drawing* (1971), Dennis Oppenheim  
Fonte: Maurício Pezo, Sofia Von Ellrichshausen, « Rutina Circular » in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205\\_PVE\\_RUTINA-CIRCULAR.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205_PVE_RUTINA-CIRCULAR.pdf)

Fig. 121 - exemplos de axonometrias de obras construídas (*Cien House*), PVE  
Fonte: [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/inside\\_out/wp-content/uploads/2014/06/Cien-House\\_paintings.jpg](http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2014/06/Cien-House_paintings.jpg)

Fig. 122 - exemplos de axonometrias de obras construídas (*Blue Pavillion*), PVE  
Fonte: [http://www.floornature.eu/media/photos/30/9887/02\\_pezo-von-ellrichshausen\\_blue\\_popup.jpg](http://www.floornature.eu/media/photos/30/9887/02_pezo-von-ellrichshausen_blue_popup.jpg)

Fig. 123-124 - exemplo de axonometria conceptual, PVE  
Fonte: [http://www.architectural-review.com/pictures/636xAny/9/2/8/1349928\\_122\\_AR\\_1013\\_2\\_.jpg](http://www.architectural-review.com/pictures/636xAny/9/2/8/1349928_122_AR_1013_2_.jpg)

Fig. 125 - exemplos de *Finite Format* (2012-2014), PVE  
Fonte: <https://soa.utexas.edu/events/friday-lunch-forum-Sofia-von-ellrichshausen-and-Mauricio-pezo>

Fig. 126 - exposição *Finite Format* (České Budějovice, República Checa ,2015), PVE  
Fonte: <http://pezo.cl/?p=1569&sm=2#1569>

Fig. 127 - *Rómon* (jogo com 15 vigas de madeira, Panteon de Agripa, Roma, Itália, 2013), PVE  
Fonte: Maurício Pezo e Sofia Von Ellrichshausen

Fig. 128 - Maurício Pezo (1973-) e Sofia Von Ellrichshausen (1976-)  
Fonte: <https://arch.iit.edu/img/396379c646e71428/pve-131217-01-s.jpg>

Fig. 129 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE  
Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-poli/2#>

Fig. 130 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE  
Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-poli/4>

Fig. 131 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-poli/29>

Fig. 132 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/320388960963097609/>

Fig. 133 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=862&sm=3#862>

Fig. 134-135 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/476/poli-house-pezo-von-ellrichshausen/500ebd7628ba0d0cc7000135-poli-house-pezo-von-ellrichshausen-image>

Fig. 136 - *Poli House* (vista exterior, Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: [http://archrecord.construction.com/residential/recordhouses/2007/07\\_CasaPoli/07casapoli\\_thumb2.jpg](http://archrecord.construction.com/residential/recordhouses/2007/07_CasaPoli/07casapoli_thumb2.jpg)

Fig. 137 - *Poli House* (vista interior, Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: [http://www.erietaattali.com/fileadmin/user\\_upload/architects/pezo-von-ellrichshausen/casa-poli-chile/erieta-attali\\_13b-s-and-f\\_133\\_237.jpg](http://www.erietaattali.com/fileadmin/user_upload/architects/pezo-von-ellrichshausen/casa-poli-chile/erieta-attali_13b-s-and-f_133_237.jpg)

Fig. 138 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-poli/18>

Fig. 139 - *Poli House* (vista interior, Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/427208714624928379/>

Fig. 140 - *Poli House* (vista exterior, Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/476/poli-house-pezo-von-ellrichshausen/500ebd7628ba0d0cc7000135-poli-house-pezo-von-ellrichshausen-image>

Fig. 141 - *Poli House* (vista interior da acessibilidade, Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-poli/17#>

Fig. 142 - *Poli House* (vista interior da wc incorporada no *muro habitável*, Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-poli/32>

Fig. 143 - *Poli House* (desenhos técnicos, Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/476/poli-house-pezo-von-ellrichshausen/500ebd7f28ba0d0cc7000139-poli-house-pezo-von-ellrichshausen-image>

[axonometria: [http://images.adsttc.com/media/images/500e/bd9b/28ba/0d0c/c700/0147/large\\_jpg/stringio.jpg?1414397197](http://images.adsttc.com/media/images/500e/bd9b/28ba/0d0c/c700/0147/large_jpg/stringio.jpg?1414397197)]

Fig. 144 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=862&sm=3#862>

Fig. 145 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-poli/14>

Fig. 146 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/476/poli-house-pezo-von-ellrichshausen/500ebd6328ba0d0cc700012d-poli-house-pe-zo-von-ellrichshausen-image>

Fig. 147-149 - *Rivo House* (Valdivia, Chile, 2002-2003), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-rivo>

Fig. 150 - axonometria da *Rivo House* (Valdivia, Chile, 2002-2003), PVE

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/526499012657317520/>

Fig. 151 - plantas da *Rivo House* (Valdivia, Chile, 2002-2003), PVE

Fonte: <http://woodsrl.com.ar/wp-content/uploads/2012/11/image0492.jpg>

Fig. 152 - exemplo de uma paisagem serena de John Constable (1816)

Fonte: [https://images.nga.gov/en/web\\_images/constable.jpg](https://images.nga.gov/en/web_images/constable.jpg)

Fig. 153 - performance *AAA-AAA* (1978), Ulay e Marina Abramović

Fonte: [http://2.bp.blogspot.com/-8Se\\_oGrYKgs/UemI9UZj0NI/AAAAAAAAAYI/K4GaVbe9BKk/s1600/marina-abramovic-aaa-aaa.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-8Se_oGrYKgs/UemI9UZj0NI/AAAAAAAAAYI/K4GaVbe9BKk/s1600/marina-abramovic-aaa-aaa.jpg)

Fig. 154 - performance *Relation in time* (s.d.), Ulay e Marina Abramović

Fonte: [http://pomeranz-collection.com/sites/default/files/Abramovic\\_RelationInTime\\_0.jpg](http://pomeranz-collection.com/sites/default/files/Abramovic_RelationInTime_0.jpg)

Fig. 155 - *Rivo House* (Valdivia, Chile, 2002-2003), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=854&sm=3#854>

Fig. 156 - vista interior e exterior da *Wolf House* (San Pedro, Chile, 2005-2007), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-wolf>

Fig. 157 - axonometria da *Wolf House* (San Pedro, Chile, 2005-2007), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=873&sm=3#873>

Fig. 158 - planta de implantação da *Wolf House* (San Pedro, Chile, 2005-2007), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/3184/wolf-house-pezo-von-ellrichshausen-arquitetos/500ee0bc28ba0d0cc7000af2-wolf-house-pezo-von-ellrichshausen-arquitetos-image>

Fig. 159 - plantas da *Wolf House* (San Pedro, Chile, 2005-2007), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/3184/wolf-house-pezo-von-ellrichshausen-arquitetos/500ee0ab28ba0d0cc7000aed-wolf-house-pezo-von-ellrichshausen-arquitetos-image>

Fig. 160 - render exterior e interior da *Marf House* (Silves, Portugal, não construído), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=880&sm=3#880>

Fig. 161 - axonometria da *Marf House* (San Pedro, Chile, não construído), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=880&sm=3#880>

Fig. 162 - vista interior e exterior da *Fosc House* (San Pedro, Chile, 2008-2009), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-fosc>

Fig. 163 - axonometria da *Fosc House* (San Pedro, Chile, 2008-2009), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=917&sm=3#917>

Fig. 164 - planta de implantação da *Fosc House* (San Pedro, Chile, 2008-2009), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/3184/wolf-house-pezo-von-ellrichshausen-arquitetos/500ee0bc28ba0d0cc7000af2-wolf-house-pezo-von-ellrichshausen-arquitetos-image>

Fig. 165 - plantas da *Fosc House* (San Pedro, Chile, 2008-2009), PVE

Fonte: [http://static1.squarespace.com/static/50aa813ce4b0726ad3f3fdb0/524fe450e4b05c977ba54344/524fe45be4b0b7fca7547df3/1380967516425/the\\_tree\\_mag-fosc-house-by-pezo-von-ellrichshausen-architects-150.jpg](http://static1.squarespace.com/static/50aa813ce4b0726ad3f3fdb0/524fe450e4b05c977ba54344/524fe45be4b0b7fca7547df3/1380967516425/the_tree_mag-fosc-house-by-pezo-von-ellrichshausen-architects-150.jpg)

Fig. 166 - vista interior e exterior da *Gago House* (San Pedro, Chile, 2011-2012), PVE

Fonte: [http://estudiopalma.cl/casa\\_gago](http://estudiopalma.cl/casa_gago)

Fig. 167 - axonometria da *Gago House* (San Pedro, Chile, 2011-2012), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=1016&sm=3#1016>

Fig. 168 - planta de implantação da *Gago House* (San Pedro, Chile, 2011-2012), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/492577/gago-house-pezo-von-ellrichshausen/533c37d9c07a80ce3000000e-gago-house-pezo-von-ellrichshausen-location>

Fig. 169 - plantas da *Gago House* (San Pedro, Chile, 2011-2012), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/492577/gago-house-pezo-von-ellrichshausen/533c37d2c07a80ce300000d-gago-house-pezo-von-ellrichshausen-floor-plans>

Fig. 170 - *Detached* (*Poli House* e *Fosc House* exibidas na Bienal de Veneza, Itália, 2010), PVE

Fonte: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-53024/bienal-de-venecia-2010-detached-pezo-von-ellrichshausen>

Fig. 171 - vista da *Fosc House* (San Pedro, Chile, 2008-2009), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-fosc>

Fig. 172 - pormenor da materialidade exterior da *Fosc House* (San Pedro, Chile, 2008-2009), PVE

Fonte: [http://static1.squarespace.com/static/50aa813ce4b0726ad3f3fdb0/t/524fe441e4b06a49dee46181/1380967492379/the\\_tree\\_mag-fosc-house-by-pezo-von-ellrichshausen-architects-110.jpg](http://static1.squarespace.com/static/50aa813ce4b0726ad3f3fdb0/t/524fe441e4b06a49dee46181/1380967492379/the_tree_mag-fosc-house-by-pezo-von-ellrichshausen-architects-110.jpg)

Fig. 173 - vista exterior da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: <http://www.dezeen.com/2014/04/26/casa-cien-concrete-house-chile-pezo-von-ellrichshausen/>

Fig. 174 - plantas da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: [http://images.adsttc.com/media/images/512b/764d/b3fc/4b11/a700/b989/large\\_jpg/1314710431-cien-modules.jpg?1412020154](http://images.adsttc.com/media/images/512b/764d/b3fc/4b11/a700/b989/large_jpg/1314710431-cien-modules.jpg?1412020154)

Fig. 175 - planta de implantação da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: [http://images.adsttc.com/media/images/512b/767c/b3fc/4b11/a700/b993/large\\_jpg/1314710457-cien-site.jpg?1412020216](http://images.adsttc.com/media/images/512b/767c/b3fc/4b11/a700/b993/large_jpg/1314710457-cien-site.jpg?1412020216)

Fig. 176 - axonometria da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=986&sm=3#986>

Fig. 177 - vista interior da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: [http://estudiopalma.cl/casa\\_cien](http://estudiopalma.cl/casa_cien)

Fig. 178 - *Blind* (2013), Anish Kapoor

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/anish-kapoor-blind>

Fig. 179 - vista interior da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: [http://estudiopalma.cl/casa\\_cien](http://estudiopalma.cl/casa_cien)

Fig. 180 - vista interior da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: [http://img.fffound.com/static-data/assets/6/550cb931b509b284ed53136ceedf73bb35b23214\\_m.jpg](http://img.fffound.com/static-data/assets/6/550cb931b509b284ed53136ceedf73bb35b23214_m.jpg)

Fig. 181 - vista exterior da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: [http://estudiopalma.cl/casa\\_cien](http://estudiopalma.cl/casa_cien)

Fig. 182 - pormenor da materialidade exterior da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-KPLP-Otno-c/Tmfjcbp6il/AAAAAAAAAK80/kDgk6a8ozUU/s1600/Screen%2Bshot%2B2011-09-07%2Bat%2B2.33.37%2BPM.png>

Fig. 183-184 - vista interior da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: [http://estudiopalma.cl/casa\\_cien](http://estudiopalma.cl/casa_cien)

Fig. 185 - vista interior da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: <http://s3.amazonaws.com/gili-shop/public/files/assets/4784/CasaCien.jpg>

Fig. 186 - vista interior da *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Fonte: [http://api.ning.com/files/YRLUUDDSi\\*SeJrkVQUQ3luYU-3g\\*i5938QUb193Rq\\*5ZBV2LIAmm-rLI4O4XbABuzY emCXTorU0cVA9oUrWXzJogyRppQQHi/cien\\_house4\\_interior.jpg](http://api.ning.com/files/YRLUUDDSi*SeJrkVQUQ3luYU-3g*i5938QUb193Rq*5ZBV2LIAmm-rLI4O4XbABuzY emCXTorU0cVA9oUrWXzJogyRppQQHi/cien_house4_interior.jpg)

Fig. 187 - vista exterior da *Villa Müller* (Praga, República-Checa, 1928-1930), Adolf Loos

Fonte: [http://2.bp.blogspot.com/-aJnsWISmJMI/USwp9XzdM5I/AAAAAAAAAFo/OplLmkRfcfg/s1600/tumblr\\_m3i3I1HMg51qd5inoo1\\_1280.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-aJnsWISmJMI/USwp9XzdM5I/AAAAAAAAAFo/OplLmkRfcfg/s1600/tumblr_m3i3I1HMg51qd5inoo1_1280.jpg)

Fig. 188 - maquete da *Villa Müller* (Praga, República-Checa, 1928-1930), Adolf Loos

Fonte: <http://pansyyau.blogspot.pt/>

Fig. 189 - vista interior da *Villa Müller* (Praga, República-Checa, 1928-1930), Adolf Loos

Fonte: <http://socks-studio.com/img/blog/loos-muller-06.jpg>

Fig. 190 - vista interior da *Villa Müller* (Praga, República-Checa, 1928-1930), Adolf Loos

Fonte: [http://40.media.tumblr.com/tumblr\\_ltzvnpUmXJ1qdstwzo1\\_1280.jpg](http://40.media.tumblr.com/tumblr_ltzvnpUmXJ1qdstwzo1_1280.jpg)

Fig. 191 - esquema de *Raumplan*

Fonte: <http://in1.ccio.co/w4/R/Z5/VillaMullerPublicvsPrivate.jpg>

Fig. 192-194 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-poli/14>

Fig. 195 - *Homage to Goethe I* (1975), Eduardo Chillida

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/b2/b0/60/b2b060a2e09e52385f07ff381f89c901.jpg>

Fig. 196-198 - *Final Wooden House* (Kumamoto, Japan, 2006), Sou Fujimoto

Fonte: <http://www.archdaily.com/7638/final-wooden-house-sou-fujimoto>

Fig. 199 - *Final Wooden House* (Kumamoto, Japan, 2006), Sou Fujimoto

Fonte: [http://assets.coolhunting.com/coolhunting/culture/assets/images/large\\_10539\\_6\\_house6.jpg](http://assets.coolhunting.com/coolhunting/culture/assets/images/large_10539_6_house6.jpg)

Fig. 200 - *Primitive Future House*, Sou Fujimoto

Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/-nBQ5BcrJspE/UEjtHjbP0gl/AAAAAAAAASI/dUMOD3ttlfM/s1600/02.jpg>

Fig. 201 - *Primitive Future House*, Sou Fujimoto

Fonte: [http://www.artecapital.net/uploads/arq\\_design/2\\_08-ok.jpg](http://www.artecapital.net/uploads/arq_design/2_08-ok.jpg)

Fig. 202-203 - *Final Wooden House* (Kumamoto, Japan, 2006), Sou Fujimoto

Fonte: [http://www.elcroquis.es/media/public/img/Magazines/151/Proyectos\\_big/151\\_WOODEN7\\_big.jpg](http://www.elcroquis.es/media/public/img/Magazines/151/Proyectos_big/151_WOODEN7_big.jpg)

Fig. 204 - *Timber Piece (Well)* (1964/1970), Carl Andre

Fonte: <http://pictify.saatchigallery.com/459300/carl-andre-timber-piece-well>

Fig. 205 - *Pyre (from Element series)* (1960), Carl Andre

Fonte: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.26.html/2011/contemporary-art-evening-sale-n08791>

Fig. 206- *Final Wooden House (Louisiana – Museum of Modern Art em Copenhaga, Dinamarca, no âmbito da exposição LIVING: Frontiers of Architecture III-IV (01.06.2011-02.10.2011))*, Sou Fujimoto

Fonte: [http://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/architecture/2011/08/29/living/big\\_356604\\_8668\\_Web\\_Living\\_2011-021.jpg](http://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/architecture/2011/08/29/living/big_356604_8668_Web_Living_2011-021.jpg)

Fig. 207 - *Final Wooden House (Sculpture Park de Kunsthalle em Bielfeld, Alemanha, no âmbito da exposição Sou Fujimoto – Futuropective Architecture (03.06.2012-02.09.2012))*, Sou Fujimoto

Fonte: [http://www.dbz.de/artikel/dbz\\_\\_1431841.html](http://www.dbz.de/artikel/dbz__1431841.html)

Fig. 208-211 - *Solo House* (Cretas, Espanha, 2009-2012), PVE

Fonte: [http://estudiopalma.cl/solo\\_house](http://estudiopalma.cl/solo_house)

Fig. 212-213 - *Solo House* (Cretas, Espanha, 2009-2012), PVE

Fonte: <http://myfancyhouse.com/2014/04/18/solo-house-by-pezo-von-ellrichshausen-in-teruel-spain/>

Fig. 214 - *Solo House* (Cretas, Espanha, 2009-2012), PVE

Fonte: [http://estudiopalma.cl/solo\\_house](http://estudiopalma.cl/solo_house)



Fig. 215-216 - *Arco House* (Concepción, Chile, 2010-2011), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=993&sm=3#993>

Fig. 217 - *Arco House* (Concepción, Chile, 2010-2011), PVE

Fonte: [http://phaidonatlas.com/sites/default/files/styles/c\\_standard\\_thumb\\_sq/public/resized/user/3135/arco\\_paint\\_01\\_low-45598114.jpg?itok=q5rd21RS](http://phaidonatlas.com/sites/default/files/styles/c_standard_thumb_sq/public/resized/user/3135/arco_paint_01_low-45598114.jpg?itok=q5rd21RS)

Fig. 218 - plantas da *Arco House* (Concepción, Chile, 2010-2011), PVE

Fonte: [http://1.bp.blogspot.com/-Fq8xX0UasRA/UK5UvgIHydI/AAAAAAAAAXdw/okK2zq\\_N8ds/s1600/Pezo+von+Ellrichshausen+.+Arco+House+.+Concepci%25C3%25B3n+%252814%2529.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-Fq8xX0UasRA/UK5UvgIHydI/AAAAAAAAAXdw/okK2zq_N8ds/s1600/Pezo+von+Ellrichshausen+.+Arco+House+.+Concepci%25C3%25B3n+%252814%2529.jpg)

Fig. 219 - *Arco House* (Concepción, Chile, 2010-2011), PVE

Fonte: <https://relationalthought.files.wordpress.com/2012/05/pezo-von-ellrichshausen-pezo-von-ellrichshausen-architectsarco-house-project-2010-chile.jpg?w=710>

Fig. 220 - *Arco House* (Concepción, Chile, 2010-2011), PVE

Fonte: <http://estudiopalma.cl/casa-arco>

Fig. 221 - *XYZ Pavilion* (Concepción, Chile, 2001), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=648&sm=3#648>

Fig. 222 - *120 Doors Pavilion* (Concepción, Chile, 2003), PVE

Fonte: <http://cientodiez.cl/revistas/vol05/bmp/120%20puertas.jpg>

Fig. 223-224 - *Sota Pavilion* (San Pedro, Chile, 2011-2012), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=1000&sm=3#1000>

Fig. 225 - *Farnsworth House* (Illinois, USA, 1951), Mies Von Der Rohe

Fonte: [https://planyourcity.files.wordpress.com/2013/10/p1010579\\_1.png](https://planyourcity.files.wordpress.com/2013/10/p1010579_1.png)

Fig. 226-227 - *Endo House* (Machalí, Chile, 2010 - projeto), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=952&sm=3#952>

Fig. 228 - *Endo House* (Machalí, Chile, 2010 - projeto), PVE

Fonte: 2G – *Pezo Von Ellrichshausen*, nº61, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2012, p.86

Fig. 229 - *Faro Pavilion* (Isla Santa Maria, Chile, 2010 - projeto), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=1005&sm=3#1005>

Fig. 230-231 - *Guna House* (San Pedro, Chile, 2010-2012), PVE

Fonte: <http://pezo.cl/?p=1390&sm=3#1390>

Fig. 232-240 - *Guna House* (San Pedro, Chile, 2010-2012), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/583794/guna-house-pezo-von-ellrichshausen>

Fig. 241 - *Blue Pavilion* (Royal Academy of Arts, Londres, UK, no âmbito da exposição *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*, 25.01.2014-06.04.2014), PVE

Fonte: <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/sensing-spaces>

Fig. 242 - *Blue Pavilion* (Royal Academy of Arts, Londres, UK, no âmbito da exposição *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*, 25.01.2014-06.04.2014), PVE

Fonte: <http://www.archdaily.com/583794/guna-house-pezo-von-ellrichshausen>

Fig. 243 - *Blue Pavilion*, PVE ig. 244-245 - *Villa Rotonda* (Itália, 1566), Andrea Palladio

Fonte: <https://d1ee3oaj5b5ueh.cloudfront.net/2014/09/5406f039d698e.jpeg>

Fig. 244 - *Villa Rotonda* (Itália, 1566), Andrea Palladio

Fonte: [https://www.google.pt/search?q=VILLA+ROTONDA&espv=2&biw=1366&bih=599&source=lnms&tbm=isch&](https://www.google.pt/search?q=VILLA+ROTONDA&espv=2&biw=1366&bih=599&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMlivW7mLKsyAIVyNQaCh0S2AKk#imgsrc=UHgRCzI9PVBPHM%3A)

[sa=X&ved=0CAYQ\\_AUoAWoVChMlivW7mLKsyAIVyNQaCh0S2AKk#imgsrc=UHgRCzI9PVBPHM%3A](https://www.google.pt/search?q=VILLA+ROTONDA&espv=2&biw=1366&bih=599&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMlivW7mLKsyAIVyNQaCh0S2AKk#imgsrc=UHgRCzI9PVBPHM%3A)

Fig. 245 - *Villa Rotonda* (Itália, 1566), Andrea Palladio

Fonte: [http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/0cbbd94cd5f4\\_figura\\_15.jpg](http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/0cbbd94cd5f4_figura_15.jpg)

Fig. 246 - *First Modular Structure* (1965), Sol LeWitt

Fonte: Gary Garrels (ed.), *Sol LeWitt: a retrospective*, San Francisco, California, US, Ed. San Francisco Museum of Modern Art, 2000, p.135

Fig. 247 - *Modular Floor Structure* (1966), Sol LeWitt

Fonte: <https://classconnection.s3.amazonaws.com/191/flashcards/1135191/jpg/lewitt-modstructure-b1353599228653.jpg>

Fig. 248 - *Serial Project #1 (ABCD)* (1966), Sol LeWitt

Fonte: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/sol-lewitt-serial-project-i-abcd-1966](https://www.moma.org/learn/moma_learning/sol-lewitt-serial-project-i-abcd-1966)

Fig. 249 - *Serial Project #1 (ABCD)* (1966), Sol LeWitt

Fonte: [http://40.media.tumblr.com/tumblr\\_m279ijw0pE1rrgmp8o1\\_500.jpg](http://40.media.tumblr.com/tumblr_m279ijw0pE1rrgmp8o1_500.jpg)

Fig. 250 - *Untitled (White baked steel)* (1968), Sol LeWitt

Fonte: Paul-Hervé Parsy, *Art Minimal*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1992, p.57

Fig. 251 - *Unfinished house* (Ilhas Kalymnos, Grécia, s.d.), autor desconhecido

Fonte: Jan Theissen

[arquiteto do atelier AMUNT – Architekten Martenson und Nagel Theissen: [www.amunt.info](http://www.amunt.info)]

Fig. 252 - *Open Geometric Structure* (s.d.), Sol LeWitt

Fonte: [http://3.bp.blogspot.com/-67whuLyMS\\_k/UGjoBUXKLCI/AAAAAAAAAL0/jmFiMZpoykY/s400/Open+Geometric+Structure+2-2.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-67whuLyMS_k/UGjoBUXKLCI/AAAAAAAAAL0/jmFiMZpoykY/s400/Open+Geometric+Structure+2-2.jpg)



# 1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação foi elaborada para obter o grau de Mestrado Integrado em Arquitetura no Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, Portugal, usufruindo da frequência na *École Polytechnique Fédérale de Lausanne* (EPFL), Suíça, aquando do programa *Swiss-European Mobility Programme* (SEMP), durante o ano académico 2014-2015.



## 1.1. Tema, objetivos e limites da pesquisa

Esta tese insere-se na linha de investigação sobre o pensamento projetual contemporâneo. É uma reflexão sobre a relação entre a arquitetura e a escultura, tendo como ponto de partida o caso de estudo de obras dos arquitetos Maurício Pezo [MP] e Sofia Von Ellrichshausen [SVE].

O tema – possibilidade de ler uma obra arquitetónica enquanto objeto escultórico – surgiu no seguimento de um artigo escrito no âmbito da disciplina de *Théorie de l'Architecture VII* lecionada pelo Professor Bruno Marchand. Nesse texto – “*Est-ce une maison? Est-ce une sculpture?*”<sup>1</sup> – foi analisada a *Poli House*, obra da autoria do atelier Pezo Von Ellrichshausen. Como será desenvolvido ao longo da dissertação, este edifício tem função dupla: por um lado tem carácter privado – uso doméstico, podendo ser utilizado como casa pelos seus proprietários (os artistas Eduardo Meissner And Rosmarie Prim e os arquitetos MP e SVE); por outro lado pode adotar um carácter público – centro cultural CASAPOLI, *i.e.*, um espaço que acolhe artistas. A sua localização, que privilegia o contacto com a natureza, resulta num lugar propício à inspiração e produção artística. Quanto à formulação do programa esta obra tem também uma conceção ambígua, tenta englobar duas escalas.<sup>2</sup> Em termos formais, a obra também revela ambiguidade: a peça pode ser vista como objeto arquitetónico (habitação) e objeto escultórico (obra de arte). Isto, talvez porque num primeiro olhar este edifício não se reconheça de imediato como uma casa: observa-se um volume monolítico, compacto e autónomo no terreno, quase ao abandono, e contém perfurações quadradas nas quatro fachadas sem deixar associar a função específica do respectivo espaço interior. A impossibilidade de chegar a uma conclusão aprofundada quando da redacção do artigo foi o pretexto para continuar a investigação.

Assim, os objetivos do presente trabalho são a elaboração de um estudo aprofundado desta problemática e a contribuição para a compreensão da teoria da arquitetura atual, sendo também possível conjugar o gosto particular pela obra deste atelier com o estudo e a pesquisa na área da arte, mais especificamente a escultura moderna abstrata. Esta dissertação permite um enriquecimento tanto ao nível da cultura arquitetónica como artística.

Contrariamente ao que se poderia pensar quando, numa primeira instância, se menciona a relação entre arquitetura e escultura, nesta tese não será abordada a relação direta e imediata destas. Esta relação acontece, por exemplo, nos casos de ampliação de um objeto comum (ver fig.001) ou ainda na “arquitetura-pato” caracterizada por Robert Venturi<sup>3</sup> (ver fig.002-003). Por outro

---

<sup>1</sup> Ana Patrícia Fiúza, Ana Teresa Correia, « Est-ce une maison? Est-ce une sculpture? » in Bruno Marchand, *Matières en devenir*, nº 14, Lausanne, Ed. LTH2 - EPFL, 2015, p.348-357

<sup>2</sup> Como apresentado de forma detalhada no capítulo 3, esta ambiguidade traduz-se na organização do espaço interior e na definição das divisões.

<sup>3</sup> Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, USA, Ed. The Massachusetts Institute of Technology, 1977, p.129 (versão original: “Where the architectural systems of space, structure, and program are submerged and distorted by an overall symbolic form. This kind of building-becoming-sculpture we call the *duck* in honor of the duck-shaped drive-in, “The Long Island Duckling”, illustrated in *God’s Own Junkyard* by Peter Blake.”)

lado também não será aprofundada a linha de investigação que utiliza formas indefinidas e geometrias irregulares que anulam, ou tentam afastar, as referências a elementos básicos arquitetônicos (como janelas, portas, entre outros). A arquitetura de Zaha Hadid ou de Frank O. Gehry (ver fig.004) ilustram esta maneira de projetar que pode ser compreendida como obra escultórica, pelo facto de se apresentar como algo abstrato. Por fim, é necessário esclarecer que os movimentos artísticos, como o *Bauhaus* ou *De Stijl* (ver fig.005-006), não serão examinados com detalhe. Nestes movimentos, embora se verifique uma importante preocupação com a síntese das artes e a cooperação entre as diversas disciplinas, a fusão entre arquitetura e escultura não é primordial, a influência da escultura na arquitetura não é significativa (ao contrário da pintura, por exemplo).



fig. 001 - Longaberger Basket Home Office, Newark, Ohio, USA

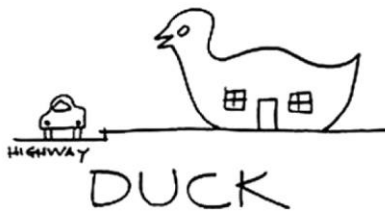


fig. 002 - Desenho Robert Venturi do «The Long Island Duckling»



fig. 003 - «The Long Island Duckling», Flanders, New York, USA



fig. 004 - Museu de Bilbao, Espanha, de Frank. O. Gehry (1997)

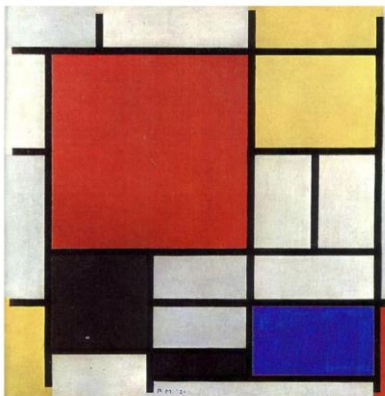


fig. 005 - *Composition en rouge jaune bleu et noir*, Mondrian (1926)



fig. 006 - *Schröder House*, Utrecht, Holanda, de Gerrit Rietveld (1924)

Para estabelecer os limites da pesquisa, identificaram-se duas vias para abordar a relação entre arquitetura e escultura. Tem-se, por um lado, uma abordagem *orgânica* e, por outro lado, uma *geométrica* e *ortogonal*. De seguida, elegeram-se dois personagens que ilustrassem as duas estratégias, respetivamente, o engenheiro André Bloc e o artista Donald Judd. A análise do contexto e da obra dos dois indivíduos permitiu uma compreensão aprofundada nesta área artística. Este estudo mostrou-se essencial para o entendimento da obra de PVE, bem como para posterior investigação crítica do seu posicionamento na teoria da arquitetura contemporânea.



## 1.2. Estado da arte

A presente dissertação foca-se sobretudo na ambiguidade entre arquitetura e escultura. Esta centra-se também na análise de pensamentos, teorias e obras cujos limites nestas disciplinas são complexos e ambíguos. Prende-se com uma opção pessoal, a crença que a influência da arte na disciplina arquitetónica potencia uma mais-valia para a expressão arquitetónica.

O problema da definição e limite do que é arquitetura e do que é escultura colocou-se no Renascimento, *i.e.*, quando se deu a separação entre as várias disciplinas e se iniciaram as especialidades. O historiador e crítico de arquitetura **Sigfried Giedion** (1888-1968) no livro *Architecture et vie collective* apresenta a problemática da *estética* – “dito de outro modo: o domínio nos quais se exprimem os sentimentos”<sup>4</sup> – discutida no CIAM de 1947 onde se reflete sobre a falta de cooperação entre arquitetos, urbanistas, pintores e escultores, e se questiona: “seria possível que voltassem a trabalhar em conjunto desde o início da obra como foi o caso de outras épocas, nomeadamente na Idade Média [...]?”<sup>5</sup>. Refere também que, segundo o matemático e filósofo Alfred North Whitehead (1861-1947), “a ideia segundo a qual os valores estéticos revelariam exclusivamente a opinião individual constitui um erro”<sup>6</sup>. Giedion considera ainda que, contrariamente à filosofia cartesiana, não se deve separar totalmente a Ciência da Filosofia, pois isto resulta que a Filosofia fique responsável pela “atividade consciente do espírito” e que a Ciência se preocupe com “a estrutura da matéria”.<sup>7</sup> Acrescenta ainda que “este divórcio está na origem do racionalismo, divide o mundo em duas partes: por um lado o pensamento racional e, por outro, a matéria independente”<sup>8</sup>.

Assim, de forma a unir novamente as duas linhas artísticas e acabar com a separação entre o “espírito” e o “objeto”, entre “a experiência” e “*l’expérimentateur*”, nasce esta tendência.

Embora consciente da abrangência do tema escolhido, serão de seguida apresentados sucintamente pensamentos de diversos autores relativos ao assunto em estudo; tendo sempre em vista que se trata de uma dissertação de mestrado.

Visto que o tema desta dissertação se encontra entre duas disciplinas artísticas é essencial definir o que se entende por “*architecture-sculpture*” e “*sculpture-architecture*”.

---

<sup>4</sup> Sigfried Giedion, *Architecture et vie collective*, Paris, Ed. Denoëll Gonthier, 1980, p.105 (versão original: “Autrement dit: aux domaines dans lesquels s’exprime le sentiment.”)

<sup>5</sup> Idem, p.103 (versão original: “L’autre groupe prit pour point de départ de sa réflexion ce manque de coopération entre architecte, planificateur, peintre et sculpteur, maque qui va s’aggravant depuis un siècle et demi. Est-ce possible qu’ils se remettent à œuvrer en commun dès le début du travail, comme ce fut le cas à d’autres époques : au Moyen Âge [...]?”)

<sup>6</sup> Ibidem, p.103 (versão original: “[...] l’idée selon laquelle les valeurs esthétiques relèveraient exclusivement de l’opinion individuelle constitue une erreur”)

<sup>7</sup> Ibidem, p.105 (“versão original: [...] la philosophie a pris en charge l’activité consciente de l’esprit cependant que la science se préoccupait de la structure de la matière.”)

<sup>8</sup> Ibidem, p.105 (versão original: “Ce divorce est à l’origine du rationalisme étroit. Celui-ci divisa le monde en deux parties: la pensée consciente d’un côté et la matière indépendante de l’autre.”)

A expressão *arquitetura-escultura* caracteriza “os arquitetos que realizam a sua arte à maneira de um escultor.”<sup>9</sup> Inversamente, o termo *escultura-arquitetura*, refere-se aos “escultores cujas obras, *a priori* gratuitas, constituem propostas que podem influenciar ou inspirar arquitetos e engenheiros a realizarem estas obras ou a modificá-las consoante as exigências técnicas com que os artistas plásticos não necessitam de se preocupar”<sup>10</sup>.

Na verdade, o teórico **Michel Ragon** afirma-se como o inventor dos termos *arquitetura-escultura* e *escultura-arquitetura*, tendo surgido pela primeira vez no seu livro “*Où vivrons-nous demain?*” publicado em 1963. De acordo com o autor estas designações são novas mas a corrente onde se situam é antiga. Segundo Ragon, no início do século XX já se verificava esta tendência no *Palais idéal* (1879-1912)<sup>11</sup> de Joseph Ferdinand Cheval (mais conhecido por Facteur Cheval – 1836-1924) em França (ver fig.007), bem como nas construções no parque Guëll (1900-1914)<sup>12</sup> em Barcelona, Espanha, de Antoni Gaudí (1852-1926) (ver fig.008). Os projetos dos arquitetos expressionistas alemães ilustram igualmente esta abordagem: a *Casa Nova* (1919) de Hermann Finsterlin (1877-1973) (ver fig.009) que “constitui uma surpreendente escultura habitável abstrata”<sup>13</sup>, ou ainda, a « *Maison sans fin* » (1924) de Frederick Kiesler (1890-1965) (ver fig.010). O autor prossegue com a pesquisa e afirma que com o triunfo da arquitetura funcionalista esta tendência se perdeu e só depois da Segunda Guerra Mundial voltou a ganhar forma na obra de alguns escultores: *Halle aux Vins* (1946) de Émile Gilioli (1911-1977) (ver fig.011); o museu *El Eco* (1952) de Mathias Goeritz (1915-1990) (ver fig.012 e fig.013); a primeira *Demeure* (1956) de Étienne-Martin (1913-1995) (ver fig.014); assim como na primeira *sculpture-habitacle* (1962) de André Bloc (1896-1966) (ver fig.015).<sup>14</sup> Esta corrente artística foi importante pelos princípios de síntese das artes<sup>15</sup> que defendia e deu um novo olhar à arquitetura. No entanto, em número de obras não teve um impacto significativo, os exemplos são pontuais, “são exceções, digamos mesmo anomalias”<sup>16</sup>.

---

<sup>9</sup> Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain.*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1963, p.111 (versão original : “les architectes qui réalisent leur art à la manière d’un sculpteur.”)

<sup>10</sup> Idem (versão original : “sculpteurs dont les œuvres a priori gratuites peuvent constituer des propositions soumises à la méditation des architectes et des ingénieurs qui les réaliseront ensuite ou les modifieront suivant des exigences techniques que les plasticiens n’ont pas à se poser.”)

<sup>11</sup> in <http://www.facteurcheval.com/history/palace.html> (disponível em linha a 17.06.2015)

<sup>12</sup> in <http://www.parkguell.cat/en/park-gueell/over-a-hundred-years-of-history/> (disponível em linha a 17.06.2015)

<sup>13</sup> Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain*, op.cit., p.111 (versão original : “constitue une étonnante sculpture habitable abstraite”)

<sup>14</sup> Michel Ragon, *Prospective et futurologie. Histoire Mondiale de l’Architecture et de l’Urbanisme Modernes* (Tome III), Tournai, Ed. Casterman, 1987, p.284-285

<sup>15</sup> N.B.: A *síntese das artes* era compreendida sobretudo como incorporar a Pintura e a Escultura ao serviço da Arquitetura – “Une construction architecturale où les arts se rencontrent : peinture décorative, sculpture, mobilier, équipement s’associent à l’architecture, s’unissent pour former une œuvre unique”, acrescentando mais à frente que “[...] les arts s’allient sans se confondre, se répondent et demeurent distincts les uns des autres”. (Naïme Jornod, « Le Corbusier ou la Synthèse des arts » in AAVV, *Le Corbusier ou la Synthèse des arts*, Genève, Ed. Skira, 2006, p.16-17) Na realidade, não se trata da verdadeira fusão de todas as disciplinas artísticas como defendia André Bloc e onde se verifica uma ambiguidade entre arquitetura e escultura. A obra deste último será apresentada mais à frente nesta tese (ver capítulo 2.1.).

<sup>16</sup> Michel Ragon, *Prospective et futurologie. Histoire Mondiale de l’Architecture et de l’Urbanisme Modernes*, op.cit., p.285 (versão original : “ce sont des exceptions, disons mêmes de anomalies”)



fig 007 - *Palais idéal* (França, 1879-1912), Facteur Cheval



fig 008 - *Parque Guëll* (Barcelona, Espanha, 1900-1914), Antoni Gaudi

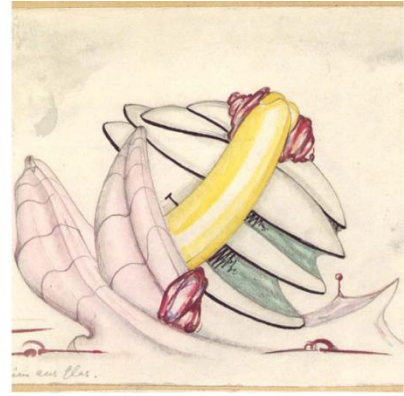


fig 009 - *Casa Nova* (desenho ilustrativo, 1920), Hermann Finsterlin

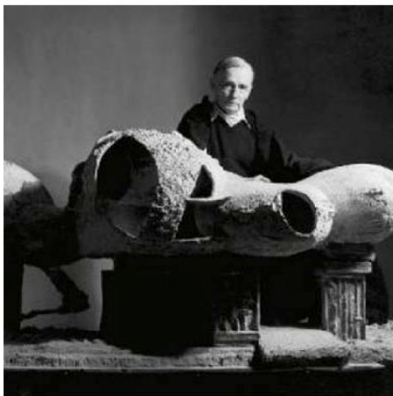


fig 010 - *Maison sans fin* (maquette, 1924), Frederick Kiesler



fig. 011 - *Halle aux Vins* (1946), Émile Gilioli

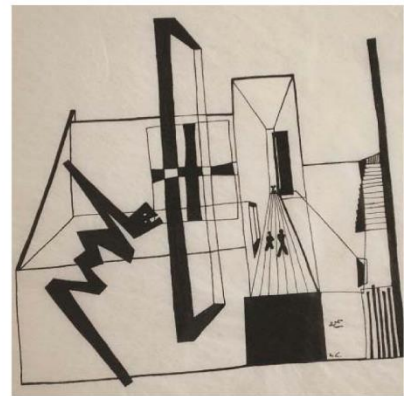


fig. 012 - *Museu El Eco* (desenho 1952), Mathias Goeritz

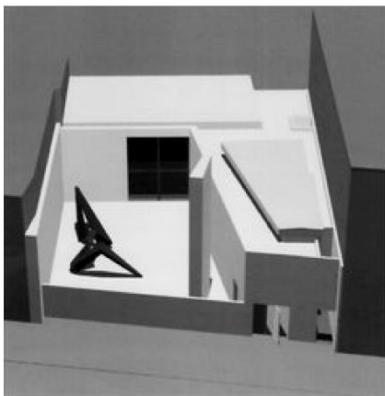


fig 013 - *Museu El Eco* (maquette), Mathias Goeritz



fig. 014 - *Demeure n°1* (1956-1958), Étienne Martin



fig. 015 - *Sculpture-habitacle n°1* (1962), André Bloc

Outra maneira de distinguir as duas vias artísticas – *blob* vs *box* – é, segundo o historiador de arte **Henri Focillon** (1881-1943) e em relação ao domínio da escultura, o “espaço-meio” e o “espaço-limite”. O *espaço-meio* está “inteiramente aberto à expansão dos volumes que não contém [...] [e] da mesma forma que favorece a dispersão dos volumes, o jogo dos vazios, os buracos súbitos, acolhe, no próprio modelado, múltiplos planos opostos, que cortam a luz”<sup>17</sup>. Por sua vez, o *espaço-limite* caracteriza-se por moderar “a propagação dos relevos, o excesso das proeminências, a desordem dos volumes, que tende a bloquear numa massa única” e por limitar “rigorosamente a [sua] expansão”<sup>18</sup>.

Henri Focillon relaciona as duas disciplinas comparando o trabalho do arquiteto ao do “escultor [que] parte do desbaste para ir modelando os volumes a pouco e pouco”<sup>19</sup>, uma vez que o autor considera “que a massa é tratada como um sólido cheio”<sup>20</sup>. Por fim, afirma que seja “talvez na massa interna que reside a originalidade profunda da arquitetura”<sup>21</sup>. Ainda em *Vida das Formas* (1934), é importante referir que “as três dimensões não são apenas o espaço em que se concretiza a arquitetura; são também a matéria de que ela é feita, tal como são o peso e o equilíbrio”<sup>22</sup>. Assim, questões como a proporção e a escala devem ser preocupações primordiais num processo criativo.

Segundo **André Bloc** (1896-1966), a vontade de uma liberdade expressiva conjugada com o anseio pela parte dos arquitetos de “se libertarem do espírito de Mies van der Rohe”<sup>23</sup> levou ao aparecimento de uma nova tendência, por vezes designada por *Novo Barroco*<sup>24</sup>.

André Bloc (ver capítulo 2.1. *Via I : Blob*) é simultaneamente engenheiro, arquiteto, pintor, escultor e diretor das revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Art d'Aujourd'hui* e *Aujourd'hui*. A vida desta figura é de facto um testemunho de tentativa de uma verdadeira cooperação entre os vários campos da arte. De salientar as obras que realizou no jardim de sua casa em Meudon, França, e às quais denominou por *sculptures-habitacles* (como acima mencionado). O resultado destas é um espaço que pode ser habitado, mas sem função pré-determinada. Estas construções à escala

---

<sup>17</sup> Henri Focillon, *A Vida das Formas*, Viséu, Edições 70, 1988 [1934], p.43

<sup>18</sup> idem

<sup>19</sup> ibidem, p.39

<sup>20</sup> ibidem, p.39

<sup>21</sup> ibidem, p.39

<sup>22</sup> ibidem, p.36

<sup>23</sup> André Bloc citado em Guy Habasques, « L'architecture actuelle s'orientent-elle vers un nouveau baroque? » in *L'Œil – numéros spécial l'architecture au XXe siècle*, nº99, Março 1963, p.80 ; Cf. Bruno Marchand, « Je pense avec les formes » in *Matières 10*, Lausanne, Ed. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2012, p.35-38 (versão original: “s'évadent de l'esprit de Mies van der Rohe”)

<sup>24</sup> N.B.: *Novo Barroco* é, segundo Bruno Marchand, “l'émergence d'un nouveau style qui rallierait une série de formes architecturales et d'ingénierie libres et expressives ; [...] le dépassement de la simple application des préceptes fonctionnalistes.” (Bruno Marchand, « Je pense avec les formes » in op.cit., p.35) Bruno Zevi define esta tendência como “um estado de espírito de liberdade” e acrescenta: “é libertação espacial, é libertação mental das regras dos tratadistas, das convenções, da geometria elementar e da estaticidade, é libertação da simetria e da antítese entre espaços interior e exterior.” (Bruno Zevi, *Saber Ver a Arquitetura*, São Paulo, Ed. WMF Martins Fontes, 2011, p.114) Esta forma de projectar remete, posteriormente, para a obra do arquitecto Óscar Niemeyer que elogia a linha curva: “Não é o ângulo recto que me atrai, nem a linha recta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein.” (Óscar Niemeyer, *Minha Arquitetura*, Rio de Janeiro, Ed. Revan, 2000 (2ªed), p.17) Para estudo aprofundado consultar igualmente: Cf. Guy Habasques, op.cit.

humana fazem parte do processo criativo do artista e da vontade de explorar os limites das disciplinas escultura e arquitetura.

Apesar de **Le Corbusier** (1887-1965), em *Vers une architecture* (1923), declarar que “a construção é para erguer; a arquitetura é para emocionar”<sup>25</sup> e acrescentar que a arquitetura “pertence ao domínio da emoção plástica [...] e utiliza elementos susceptíveis de tocar os nossos sentidos e colmatar os nossos desejos visuais”<sup>26</sup>, o arquiteto suíço é frequentemente visto como um dos principais mestres do funcionalismo por ser sobretudo conhecido pela invenção dos *cinco pontos da nova arquitetura*<sup>27</sup> e também pelo entendimento da casa como *máquina de habitar*<sup>28</sup>. Constata-se, no entanto, que entre 1950 e 1955 criou a capela *Notre-Dame-du-Haut* em Ronchamp, França (ver fig.016). No artigo « Ronchamp. Le Corbusier’s chapel and the crisis of the rationalism », o arquiteto James Stirling (1926-1992) verifica uma “crise do racionalismo” e descreve esta obra como sendo “possivelmente o edifício mais plástico alguma vez erguido em nome da arquitetura moderna”<sup>29</sup>. O artista, arquiteto e teórico Frederick Kiesler (1890-1965) considera a capela simultaneamente escultura e arquitetura e afirma:

*“A arquitetura deve ser como a escultura.  
Deve ser escultura.”*<sup>30</sup>



fig. 016 - capela Notre-Dame-du-Haut (Ronchamp, França, 1950-1955), Le corbusier

<sup>25</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Ed. Flammarion, 2008 [1923], p.9 (versão original : “la Construction, c’est pour tenir ; l’Architecture, c’est pour émouvoir”)

<sup>26</sup> Idem, p.7 (versão original: “est une chose d’émotion plastique [...],et employer les éléments susceptibles de frapper nos sens, de combler nos désirs visuels”)

<sup>27</sup> NB: 5 pontos da arquitetura segundo Le Corbusier são os pilotis, as coberturas em terraço, a planta livre, as janelas em banda e a fachada livre ; citado em Bruno Marchand, *Cahier des cours de Théorie de l’Architecture IV - La période héroïque du Mouvement Moderne: les années 1910, 1920 et 1930*, Lausanne, Ed. EPFL/ENAC/IA/LTH2, 2006, p.31 [referência original: *L’Architecture Vivante*, n° 17, 1927]

<sup>28</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, op.cit. p.83

<sup>29</sup> James Stirling, « Ronchamp. Le Corbusier’s chapel and the crisis of the rationalism » in *The Architectural Review*, vol.119, nº711, março 1956, p.155 (versão original : “[...] the chapel by Le Corbusier may possibly be the most plastic building ever erected in the name of modern architecture”) ; cf. LUCAN, Jacques, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théorie*, Paris, Ed. Le Moniteur, 2001, cap. V : « Formes libres et tentations sculpturales », p.115-136

<sup>30</sup> Michel Ragon, *Prospective et futurologie. Histoire Mondiale de l’Architecture et de l’Urbanisme Modernes*, op.cit., p.285 (versão original : “L’architecture doit être comme de la sculpture. Elle doit être sculpture.”)

Também o importante arquiteto moderno **Adolf Loos** (1870-1933) apresenta uma reflexão sobre a relação entre obra de arte e arquitetura doméstica; declarando:

*“A casa deve agradar a todos – é o que a distingue da obra de arte que não é obrigada a agradar a ninguém. A obra de arte é um assunto privado do artista. A casa não é um assunto privado. A obra de arte nasce sem que ninguém se aperceba da sua necessidade. O artista não é responsável perante ninguém. O arquiteto é responsável perante todos. A obra de arte tira os homens do seu conforto. A casa apenas o conforto. A obra de arte é na sua essência revolucionária, a casa conservadora. A obra de arte pensa no futuro, a casa no presente. Todos nós gostamos do nosso conforto. Detestamos aquele que nos tira o nosso conforto e vem perturbar o nosso bem-estar. É por esta razão que amamos a casa e odiamos a arte. Mas, então, a casa não seria uma obra de arte? A arquitetura não é arte? Sim, é. Existe apenas uma pequena parte do trabalho do arquiteto que pertence ao domínio das Belas-Artes: o túmulo e o monumento comemorativo. Tudo o resto, tudo o que é útil, tudo o que satisfaz uma necessidade, deve ser retirado à arte.”*<sup>31</sup>

Porém, ao contrário do que se podia esperar e como observa Kenneth Frampton, “apesar dos esforços de Loos para separar arquitetura e arte, os seus interiores domésticos revelam ambas invariavelmente”<sup>32</sup>.

Apresenta-se igualmente o ponto de vista do artista **Donald Judd** (1928-1994), frequentemente catalogado como pertencente ao minimalismo<sup>33</sup> (apesar de o próprio o rejeitar). Este autor escolheu a formação de pintor de modo a fugir às exigências dos clientes que um arquiteto tem obrigação de responder, *i.e.*, procurou a libertação de qualquer restrição embora considere difícil quando as obras de arte entram no mercado e o artista sobrevive deste facto. Deste autor, destaca-se a criação de *objetos tridimensionais*. Este termo, da autoria do artista, designa peças que não se enquadram nem na pintura nem na escultura. Como será aprofundado no capítulo 2.2. *Via II: Box*, Donald Judd trabalha em *série*. Entre as várias obras, salientam-se três grupos – *stacks*, *progressions*

---

<sup>31</sup> Adolf Loos, « Architecture » (1910), in *Malgré tout* (1900-1930), Editions Champ Libre, Paris, 1994, p.226 (versão original : “La maison doit plaire à tout le monde. C'est ce qui la distingue de l'œuvre d'art, qui n'est obligée de plaire à personne. L'oeuvre d'art est l'affaire privée de l'artiste. La maison n'est pas une affaire privée. L'oeuvre d'art est mise au monde sans que personne n'en ressente le besoin. L'artiste n'est responsable envers personne. L'architecte est responsable envers tout le monde. L'œuvre d'art arrache les hommes à leur commodité. La maison ne sert qu'à la commodité. L'oeuvre d'art est par essence révolutionnaire, la maison est conservatrice. L'oeuvre d'art pense à l'avenir, la maison au présent. Nous aimons tous notre commodité. Nous détestons celui qui nous arrache à notre commodité et vient troubler notre bien-être. C'est pourquoi nous aimons la maison et détestons l'art. Mais alors la maison ne serait pas une oeuvre d'art ? L'architecture ne serait pas un art ? Oui c'est ainsi. Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des Beaux-Arts: le tombeau et le monument commémoratif. Tout le reste, tout ce qui est utile, tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art.”)

<sup>32</sup> Kenneth Frampton, « Adolf Loos : l'architecte comme maître bâtisseur », in FRAMPTON, Kenneth, ROSA, Joseph, *Adolf Loos : architecture 1903-1932*, Paris, Ed. SEUIL, 1996, p. 17 (versão original : “en dépit des efforts de Loos pour séparer architecture et art, ses intérieurs domestiques relèvent invariablement des deux.”)

<sup>33</sup> Cf. 2.2.2 *Donald Judd: artista ou arquiteto*

e *boxes* –, para além das construções de grande escala realizadas em Marfa, bem como a recuperação do edifício 101 Spring Street em Nova York, USA, para instalar obras de arte.

Também **Sol LeWitt** (1928-2007) se enquadra neste *pensamento em série* e recorre igualmente a linhas geométricas e formas simples e depuradas.<sup>34</sup> O artista é igualmente visto como membro do movimento minimalista, embora se identifique com a Arte Conceptual<sup>35</sup>. Em *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), Sol LeWitt distingue as disciplinas de arquitetura e escultura, uma vez que considera a noção de funcionalidade como uma característica indispensável no projeto arquitetónico:

*“Arquitetura e arte tridimensional são de naturezas completamente opostas. A primeira responsabiliza-se por conceber uma área com uma função específica. A arquitetura, quer seja obra de arte quer não, deve ser utilitária, caso contrário falha completamente o seu propósito. A arte não é utilitária. Quando a arte tridimensional começa a aproximar-se das características intrínsecas do domínio da arquitetura, tal como a criação de espaços utilitários – enfraquece a sua função enquanto arte.”<sup>36</sup>*

Em oposição, PVE (usualmente conhecido apenas por “Pezo”) é um atelier que desde 2002 cria, em paralelo, obras arquitetónicas (geralmente habitações unifamiliares) e instalações artísticas, resultando num trabalho contínuo de pesquisa e exploração.

A dupla, **Maurício Pezo** (1973-) e **Sofia Von Ellrichshausen** (1976-), não diferencia as duas disciplinas, *i.e.*, considera que os projetos de arquitetura e os trabalhos no campo da arte fazem parte de um mesmo processo criativo. O *pensamento em série* encontra-se igualmente presente nas suas obras, nomeadamente na conceção de *Finite Format*<sup>37</sup> (ver fig.017) – exercício que consiste na exploração de todas as combinações possíveis de um objeto fazendo-o variar com base em regras restritas (por exemplo: três relações de altura, largura, comprimento), revelando deste modo os efeitos destas pequenas mudanças.



fig. 017 - *Finite Format* (2015), PVE

<sup>34</sup> A obra de Sol LeWitt referente à série de *Incomplete Open Cube* está brevemente apresentada no capítulo 3.2.2.4. *Solo House: objecto escultórico* aquando da comparação com a *Solo House* da autoria de PVE.

<sup>35</sup> Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art » in Gary Garrels (ed.), *Sol LeWitt: a retrospective*, San Francisco, California, Ed. San Francisco Museum of Modern Art, 2000, p.369. O texto foi publicado originalmente na revista *Artforum* nº10, Junho 1967. (versão original: “In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.”)

<sup>36</sup> Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art » in op.cit., p.370 (versão original: “Architecture and three-dimensional art are of completely opposite nature. The former is concerned with making an area with a specific function. Architecture, whether it is a work of art or not, must be utilitarian or else fail completely. Art is not utilitarian. When three dimensional art starts to make on some of the characteristics of architecture such as forming utilitarian areas it weakens its function as art.”)

<sup>37</sup> NB: Inaugurada a 21 de Outubro de 2015, a Gallery of Contemporary Art and Architecture em České Budějovice, República Checa, apresenta a exposição *Finite Format* que consiste no conjunto de duas séries, cada uma com 243 pinturas, da autoria de PVE. (<http://www.c-budejovice.cz/cz/turistika-a-volny-cas/ducb/vystavy/stranky/pezo-von-ellrichshausen-finite-format.aspx>; <http://pezo.cl/?p=1569&sm=2#1569> - consultado em linha a 30.09.2015)

Para além disso, o trabalho arquitetónico deste atelier resulta em duas séries, sendo a *Poli House* e a *Solo House* as principais obras que ilustram as mesmas (razão pela qual são o objeto de estudo da presente dissertação). O trabalho de PVE aproxima-se da via *box*, uma vez que recorre a geometrias simples e linhas ortogonais, sendo o *quadrado* um elemento essencial<sup>38</sup>. De facto, os arquitetos pretendem conceber *a obra mais radical* com recurso a referências identificáveis pelo recetor. Esta estratégia assegura o conforto e a sensação de familiaridade e segurança do utilizador.<sup>39</sup> Por último, apresenta-se uma citação de um poeta argentino, Godofredo Iommi (1917-2001), que os arquitetos chileno-argentina seguem como *lema*: “Fazer sempre o mesmo, mas nunca da mesma maneira”.

Para a elaboração da presente dissertação, foi também considerado o pensamento de **Sou Fujimoto** (1971-) que se baseia na vontade de explorar a ambiguidade da definição dos espaços que o arquiteto chama de *in between spaces* [espaço entre espaços]. “Matéria e espaço não são díspares. Som e silêncio não são díspares.”<sup>40</sup> – segundo este autor a arquitetura é “sempre uma dualidade”<sup>41</sup> – por exemplo, interior-exterior, carro-casa, cidade-casa, combinação de várias funções, etc. – concluindo que “possuem aparências diferentes de uma mesma coisa”<sup>42</sup>. De facto, o arquiteto não tenciona projetar “arquitetura que pareça arquitetura. Pretende ir mais além e conceber uma casa que não é uma casa; esta pode incluir jardins, cidades, céu, etc.”<sup>43,44</sup> O ponto de partida da sua arquitetura assenta nas vivências do utilizador:

*“Gosto de projetar espaços onde as pessoas possam fazer alguma coisa lá, qualquer coisa, se sintam livres de escolher o que querem fazer. Mas se fizer um espaço, onde não há nada, então este não será libertador. Sim, o nosso conceito prende-se com a capacidade de criar espaços livres, liberdade total.”*<sup>45</sup>

Sou Fujimoto acredita que a criatividade e a inovação são características essenciais no processo criativo<sup>46</sup>, apesar de ter consciência que é influenciado pelas mais variadas circunstâncias, nomeadamente pela “arquitetura, mas também pela arte ou história, pela cultura”<sup>47</sup>:

---

<sup>38</sup> Cf. 3.1. *Atelier: Pezo Von Ellrichshausen*

<sup>39</sup> Cf. 3. *Casos de estudo*; Cf. entrevista aos arquitetos transcrita no Anexo III

<sup>40</sup> Sou Fujimoto, *Primitive Future*, Japão, Ed. INAX Publishing, 2008, p.119 (versão original: “Matter and space are not disparate things. Sound and silence are not disparate things.”)

<sup>41</sup> in Entrevista a Sou Fujimoto pela arquiteta Marta Pedro (2009) (disponível em linha a 30.09.2015 : [http://www.artecapital.net/arq\\_des-55-sou-fujimoto](http://www.artecapital.net/arq_des-55-sou-fujimoto))

<sup>42</sup> in <http://www.onarchitecture.com/content/sou-fujimoto-i> (disponível em linha a 12.06.2015) (versão original: “they are the different appearance of one same thing.”)

<sup>43</sup> Idem (versão original: “I don't want to make architecture that looks like architecture. I want to go beyond that, so a house it's not a house. It could include gardens, cities, the sky or else.”)

<sup>44</sup> Nesta dissertação será apresentada brevemente a obra *Final Wooden House* (2005-2008) que se revela a concretização da ideia essencial “primitive future” de Sou Fujimoto (ver capítulo 3.2.1.4. *Poli House: objecto escultórico*)

<sup>45</sup> Op.cit. in <http://www.onarchitecture.com/content/sou-fujimoto-i> (versão original: “I like to design a space which allows people to do something there, anything, so they can select or they can feel free to do something. But if you make the space, there's nothing, then it's not freedom. Yeah, our concept is about free space, total freedom.”)

<sup>46</sup> in <http://www.onarchitecture.com/content/sou-fujimoto-ii> (disponível em linha a 12.06.2015)



*“Muitas coisas podem inspirar-nos e podemos traduzir essa inspiração na arquitetura. Assim, [...] será possível desenvolver influência real - e é muito bom ser influente.”*<sup>48</sup>

[Acrescentando]

*“Tanto a experiência como o conceito são importantes. Pondo o conceito e experiência ao mesmo nível consegue-se criar algo novo. Por exemplo, quando se termina uma obra arquitetônica e o cliente passa a habitá-la, este experiencia algo novo. Mas isto não é o fim da arquitetura. Penso que deveria ser capaz de gerar outras novas arquiteturas. Não só para o cliente, mas para outros arquitetos, para outros artistas, para os críticos... Estou muito interessado nesta amplitude de influência da arquitetura. Se possível, superar o mundo da arquitetura.”*<sup>49</sup>

O pensamento do arquiteto japonês evoca a ideia de *complexidade e contradição* de **Robert Venturi**, *i.e.*, “uma arquitetura complexa e contraditória assente na riqueza e ambiguidade da vida moderna e da prática artística.”<sup>50</sup> Para Venturi, “uma arquitetura complexa e contraditória procura integrar («ambos»), em vez de excluir («um ou outro») [...] Uma arquitetura que contém vários níveis de significado gera ambiguidade e tensão”<sup>51</sup>.

**Juhani Pallasmaa** (1936-), arquiteto e teórico finlandês, defende a “arquitetura dos sentidos”<sup>52</sup> e proclama que a “arquitetura é a arte de reconciliar os homens e o mundo, e esta mediação acontece através dos sentidos”<sup>53</sup>. Por exemplo, em *An Architecture of the seven senses*, o autor descreve como é que o corpo humano se relaciona com o espaço habitacional: “o encontro de qualquer obra de arte implica uma interação corporal. [...] A arquitetura é a comunicação a partir do corpo do arquiteto diretamente para o corpo do habitante. [...] sentimos prazer e proteção quando o

---

<sup>47</sup> Idem (versão original: “architecture, but also art or history, cultural things”)

<sup>48</sup> Ibidem (versão original: “Many things can inspire us and we can translate that inspiration into architecture. And then [...] it can develop some real influence – and it’s very nice to be influential.”)

<sup>49</sup> Sou Fujimoto citado no artigo « The significance of Sou Fujimoto » de Julian Worrall in *2G – Sou Fujimoto*, nº50, 2009, p.21 (versão original: “Both experience and concept are important. Only by thinking about concept and experience in equal position can we create something new. For example, when we complete on architecture, then hand it over to the client, the client experiences something new. But that is not the end of the architectures. I think it should be able to generate other new architectures. Not only for the client, but for others architects, for others artists, for critics... I am very interested in that wide-range influence of architecture. If possible, beyond the world of architecture.”)

<sup>50</sup> Robert Venturi, *De l’ambigüité en Architecture*, Paris, Ed. Bordas, 1976, p.22 (título original : *Complexity and Contradition in Architecture*, NY, 1966) (versão original: “[...] une architecture complexe et contradictoire fondée sur la richesse et l’ambigüité de la vie moderne et de la pratique de l’art.”)

<sup>51</sup> Idem, p.31 [título original : *Complexity and Contradition in Architecture*, NY, 1966] (versão original: “une architecture de complexité et contradictions cherche à intégrer («à la fois») plutôt qu’à exclure («l’un ou l’autre») [...] Une architecture qui contient plusieurs niveaux de significations engendre l’ambigüité et la tension”)

<sup>52</sup> Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin*, Great-Britain, Ed. Wiley-Academy, 2005, p.39 (versão original: “sensory architecture”)

<sup>53</sup> Idem, p.72 (versão original: “Architecture is the art of recocinciliation between ourselves and the world, and this mediation takes place through the senses”)

corpo descobre a sua ressonância no espaço”<sup>54</sup>. Considera ainda a arquitetura como uma arte complexa visto que:

*“Em vez de criar meros objetos de sedução visual, a arquitetura relaciona, medeia e projeta significados. O sentido último de qualquer edifício está além da arquitetura; ele direciona a nossa consciência de volta para o mundo e para o nosso próprio sentido de ser. A arquitetura de qualidade faz com que nos sintamos seres espirituais encarnados e completos. Na verdade, esta é a grande função de toda a arte de qualidade.”*<sup>55</sup>

Para além de teórico e professor, Juhani Pallasmaa é também arquiteto. Enquanto projetista elabora múltiplos desenhos esquemáticos e maquettes à escala real<sup>56</sup> que poderiam ser vistas como esculturas. Porém, o autor afirma: “Nunca as chamo de esculturas, prefiro o termo *architectural objects* [objetos arquitetónicos] [...] Crio-as com o propósito de preservar esta sensibilidade tátil”<sup>57</sup>. Embora se dedique fortemente à conceção do projeto, outra importante característica do seu trabalho prende-se com a *neutralidade* da obra:

*“O trabalho final não pode conter as minhas emoções. [...] A neutralidade da obra torna-se um espelho: reflete as emoções do utilizador ou observador. Nesse sentido, é anónima e separada da minha própria personalidade. Penso que seja esta a generosidade da arte e da arquitetura: permitir que as pessoas, todos nós, experienciem sentimentos, que são nossos, mas não os poderíamos experienciar sem essa obra.”*<sup>58</sup>

Na prática, estes ideais concretizam-se de forma simples e subtil, tendo em atenção pequenos detalhes que se relacionam com as vivências do espaço e que conferem identidade à obra:

---

<sup>54</sup> Juhani Pallasmaa, « Na Architecture of the Seven Senses » in Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Perez-Gomes, *Questions of perception – phenomenology of architecture*, Japão, Ed. A+U Publishing Co. Ltd, 2008, p.36 (versão original: “The encounter of any work of art implies a bodily interaction. [...] architecture is communication from body of the architect directly to the body of the inhabitant. [...] We feel pleasure and protection when the body discovers its resonance in space”)

<sup>55</sup> Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin*, op.cit., p.11 (versão original: “Instead of creating mere objects of visual seduction, architecture relates, mediates and projects meanings. The ultimate meaning of any building is beyond the architecture; it directs our consciousness back to the world and towards our own sense of self and being. Significant architecture makes us experience ourselves as complete embodied and spiritual beings. In fact, this is the great function of all meaningful art.”)

<sup>56</sup> A escala 1:1 é escolhida uma vez que, segundo o autor, “We understand visual qualities in a reduced scale, we can understand visual proportion of a façade or a chair reduced in one-to-ten or even one-to-one hundred scale, but we understand the tactility of things, the edges and details only in one-to-one scale. The tactile interest obliges you to work and think in one-to-one scale.” in <http://www.onarchitecture.com/content/juhani-pallasmaa> (consultado em linha a 12.06.2015)

<sup>57</sup> Idem (versão original: “I never call them sculptures, I call them architectural objects [...] I do them for the purpose of maintaining this tactile sensibility”)

<sup>58</sup> Ibidem (versão original: “The finished work has to be without my emotions. [...] The neutrality of the work becomes like a mirror: it reflects back the emotions of the user or viewer. In that sense, it is anonymous and detached from my own personality. And I think that’s the generosity of art and architecture: it permits people, all of us, to experience feelings, which are ours, but we would not experience them without that work.”)

*“[...] Penso que é importante saber como é que um edifício reage às expectativas. Quando se pretende olhar para fora, existe uma janela precisamente por onde se quer olhar; quando se começa a interessar pelo segundo piso, encontra-se uma escada; e a maçaneta da porta não serve apenas para abrir a porta, convida a mão. Parecem ser coisas quase invisíveis, mas fazem toda a diferença entre um edifício generoso e outro que não o é.”*<sup>59</sup>

Também **Peter Zumthor** (1943-) dá particular atenção às vivências que a arquitetura pode proporcionar ao habitante<sup>60</sup> ao criar “atmosferas”<sup>61</sup>, apesar do arquiteto reconhecer características distintas entre arte e arquitetura, nomeadamente quanto à funcionalidade da obra, declara:

*“A arquitetura, ao fim ao cabo, é feita para o nosso uso. Nesse sentido não é uma arte livre. Penso que a arquitetura atinge a sua qualidade máxima enquanto arte aplicada. E atinge o auge da beleza quando cada elemento pertence ao seu lugar, quando existe coerência. Isto acontece quando tudo se relaciona com tudo e é impossível remover um único elemento sem destruir o todo. Lugar, uso e forma.”*<sup>62</sup>

O arquiteto suíço afirma descobrir a “beleza” através da inspiração proveniente tanto da literatura, cinema, teatro, música, como da arte<sup>63</sup>; por exemplo, em *Atmospheres* (2003), ao falar da importância da *luz*<sup>64</sup> ao conceber os seus projetos, cita a obra do artista/escultor Walter de Maria (1935-2013) como referência a “um exemplo de luz”<sup>65</sup>.

Por último, é importante salientar a definição de arquitetura de **Bruno Zevi** (1918-2000):

*“[...] a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha.”*<sup>66</sup>

---

<sup>59</sup> Ibidem (versão original: “[...] I think it is important how a building reacts to expectations. When you want to look out, there is a window right there, where you want to do it; when you become interested in the second floor the stairway is right there; and the door handle is not just dimly on the door, it makes a gesture towards the hand, it invites the hand. These are almost invisible things, but they make a difference between a building that is generous and another one which is not.”)

<sup>60</sup> Peter Zumthor, *Atmospheres*, Basileia, Ed. Birkhäuser, 2006, p. 65 [texto realizado a partir da palestra apresentada no Festival de Literatura e Música em East-Westphalia-Lippe, Alemanha, a 1 de Junho de 2003]

<sup>61</sup> Idem, p. 11

<sup>62</sup> Ibidem, p. 68 (versão original: “Architecture, after all, is made for our use. It is not a free art in that sense. I think architecture attains its highest quality as an applied art. And it is at its most beautiful when things have come into their own, when they are coherent. That is when everything refers to everything else and it is impossible to remove a single thing without destroying the whole. Place, use and form.”)

<sup>63</sup> Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Basileia, Ed. Birkhäuser, 1999, p.36 (versão original: “[...] images of architectural situations, which emanate from the world of art, or films, theater or literature.”); cf. Peter Zumthor, *Atmospheres*, op.cit., p.66 e p.72

<sup>64</sup> NB: a *luz* na obra arquitectónica é vista como um atributo primordial nos projectos de Peter Zumthor.

<sup>65</sup> Peter Zumthor, *Atmospheres*, op.cit, p. 59 (versão original: “an example of light”)

<sup>66</sup> Bruno Zevi, op.cit., p.17

Com a análise de duas estratégias distintas de conceber uma obra – *i.e.*, a via *blob* orgânica e a via *box* geométrica – e com o estudo aprofundado do pensamento e obra dos arquitetos MP e SVE, a presente dissertação pretende oferecer uma nova visão sobre o assunto em estudo. Esta tese procura compreender em que direção se orienta a arquitetura contemporânea – quer para uma aproximação das duas disciplinas, quer para a separação das mesmas. Com esta pesquisa dá-se então a conhecer uma nova visão sobre o tema da arquitetura e da escultura. Pretende-se ainda contribuir para a elaboração da definição do que é arquitetura; neste caso segundo um prisma particular, *i.e.*, um olhar escultórico. Outro objetivo é ainda divulgar e tornar acessível um estudo aprofundado da obra de PVE. Revela-se assim um trabalho que traduz um enriquecimento tanto ao nível arquitetónico como artístico.

### 1.3. Estrutura

A presente dissertação divide-se em três grandes capítulos, para além da introdução inicial.

Primeiramente identificam-se duas vias distintas de abordar o tema da relação entre expressão da arquitetura e da escultura. Como acima mencionado, existe uma abordagem *orgânica* e outra *geométrica*. A primeira, também designada por *blob*, é apresentada em torno da pessoa de André Bloc. Ao longo de todo o seu percurso influenciou diversas personagens, tendo na década de 60 um papel essencial na cooperação entre artistas nas áreas da arquitetura e da escultura. A obra de Bloc culminou na elaboração de “*sculptures-habitacles*”, construções cuja fronteira entre escultura e arquitetura é intencionalmente ambígua. A segunda abordagem, via geométrica igualmente denominada por *box*, é ilustrada em torno do trabalho de Donald Judd. Este, através de elementos depurados e lineares, produz peças abstratas recorrendo frequentemente a volumes paralelepípedicos. Para além disto, Judd possui uma característica singular: a investigação de múltiplas composições possíveis, criando séries e elaborando diferentes combinações de um mesmo objeto. Este método permitiu estruturar o pensamento desta dissertação; ambos os estudos mostraram-se pertinentes para de seguida analisar os casos de estudo. Se por um lado a relação e ambiguidade da expressão arquitectónica aproxima-se de maneira mais imediata da escultura na via *blob*, o objectivo desta pesquisa prende-se precisamente com a verificação desta relação e ambiguidade da expressão das duas disciplinas à luz da análise do pensamento e obra de PVE, atelier chileno relativamente recente que se enquadra na via *box*.

Depois da identificação e da análise destas duas formas de compreender a relação entre arquitetura e escultura, aparentemente divergentes, são introduzidos os conceitos de *housing*, bem como de *normalidade* e *familiaridade*. Esta etapa introduz o capítulo sobre os casos de estudo, sendo que o intuito destes é perceber e enquadrar as obras dos arquitetos MP e SVE. Nesta segunda fase da pesquisa faz-se um estudo aprofundado de duas obras: *Poli House* e *Solo House*. Estas duas casas ilustram os dois tipos de abordagem que os arquitetos exploram no projeto de uma habitação. Cada via é analisada com detalhe. Individualmente são contextualizadas no percurso dos seus autores, assim como são comparadas com obras de outros arquitetos. Por fim, é elaborada uma leitura de cada um destes objetos à luz de peças escultóricas.

Por último, tecem-se as conclusões. Faz-se uma análise crítica sobre o posicionamento destes arquitetos no enquadramento da Arquitetura dos dias de hoje, bem como uma reflexão sobre a influência da escultura na expressão arquitetónica contemporânea. Para além disto, é igualmente concebida uma lista de provocações e interrogações consequentes a este trabalho de pesquisa.

#### **1.4. Revisão bibliográfica**

A metodologia seguida teve por base o entendimento da arquitetura através da comparação com a arte, particularmente a escultura, e fez-se sobretudo pela recolha de bibliografia de referência. Na presente seção é apresentada uma breve revisão dos documentos consultados mais relevantes para a elaboração deste trabalho.

##### ***Comparação entre arquitetura e escultura e diferenciação da via blob e box***

O livro *Où vivrons-nous demain?* do historiador e crítico de arte e arquitetura moderna Michel Ragon (1924-) foi importante para uma primeira abordagem do tema, bem como para a definição de alguns conceitos – nomeadamente, *architecture-sculpture* e *sculpture-architecture*.

- Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain?*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1963

Quanto à diferenciação da via *blob* e *box*, o catálogo da exposição *ArchiSculpture – Dialogues between Architecture and Sculpture from the Eighteenth Century to the Present Day*, apresentada na Fundação Beyeler em Basel, Suíça, de 3 de Outubro 2004 a 30 de setembro 2005 (e entre 11 de outubro 2005 e 28 de fevereiro de 2006 no museu Guggenheim de Bilbao, Espanha) foi igualmente significativo interessante para apreender um novo ponto de vista sobre a história do modernismo fazendo o paralelismo entre as duas disciplinas. Neste catálogo, destaca-se o artigo de Philip Ursprung (1963-) « Blur, Monolith, Blob, Box. Atmospheres of ArchiSculpture. », onde é apresentada a confrontação das duas linhas artísticas, *blob* vs *box*, e onde são brevemente descritas. Nesta mesma linha de pensamento, fazendo a distinção entre as duas estratégias, o artigo « Je pense avec les formes » de Bruno Marchand (1955-), foi esclarecedor embora depois se concentre na análise da obra de Frank O. Gehry (1929-), arquitetura que se afasta da pesquisa desta dissertação. Ainda sobre a comparação entre as duas vias artísticas, particularmente no campo da escultura, o livro *La vie des formes* do historiador de arte francês Henry Focillon (1881-1943) foi enriquecedor – definindo os termos “espaço-meio” e “espaço-limite” – apesar da sua escrita densa e nem sempre muito acessível.

- Henry Focillon, *La vie des formes*, Paris, Ed. PUF - Presses Universitaires de France, 1943

- Bruno Marchand, « Je pense avec les formes » in *Matières n°10*, Lausanne, Ed. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2012, p.32-49
- Philip Ursprung, « Blur, Monolith, Blob, Box. Atmospheres of ArchiSculpture. » in Markus Brüderlin, (éd.), *ArchiSculpture. Dialogues between Architecture and Sculpture from the Eighteenth Century to the Present Day*, Fondation Beyeler, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2004, p.42-46

Como mencionado no *Estado da Arte*, a abordagem ao tema em estudo elaborada por outros personagens foi também tida em conta. Ao longo da presente dissertação é analisado o pensamento de quatro grandes figuras – André Bloc (1896-1966), Donald Judd (1928-1994) e os arquitetos do atelier PVE, MP(1973-) e Sofia Von Ellrichshausen (1976-). Para além destes, também diversos autores contribuíram para a contextualização do tema, dos quais se citam as seguintes obras:

- AAVV, *Le Corbusier ou la Synthèse des arts*, Genève, Ed. Skira, 2006
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Ed. Flammarion, 1923 [1ªed]
- Kenneth Frampton, « Adolf Loos: l'architecte comme maître bâtisseur » (1996) in Kenneth Frampton, Joseph Rosa, *Adolf Loos : architecture 1903-1932*, Paris, Ed. SEUIL, 1996
- Adolf Loos, « Architecture » (1910) in *Malgré tout (1900-1930)*, Paris, Editions Champ Libre, 1994
- Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin*, Great Britain, Ed. Wiley-Academy, 1996 [1ªed.]
- Juhani Pallasmaa, «Newness, Tradition and Identity – Existential Meaning in Architecture» (2012) in *DO.CO.MO.MO. – for an Architect's training*, Journal n°49, 2013/2, p.4-9
- Bruno Zevi, *Saber Ver a Arquitetura*, São Paulo, Ed. WMF Martins Fontes, 2006 [1ªed.]
- Peter Zumthor, *Pensar Arquitetura*, Basileia, Ed. Birkhäuser, 1999 [1ªed.]
- Peter Zumthor, *Atmospheres*, Basileia, Ed. Birkhäuser, 2006 [1ªed.]



Num segundo momento e após a discussão com os professores orientadores elegeram-se André Bloc (1896-1966) para o estudo da via *blob* – apesar de ter tirado o curso de engenharia na *École Centrale de Paris*, França, André Bloc é sobretudo conhecido por ter sido pintor, escultor, arquiteto e diretor das revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Art d'Aujourd'hui* e *Aujourd'hui* – e Donald Judd (1928-1994) para o estudo da via *box* – artista e crítico de arte norte-americano, tendo deixado grande parte da sua obra na Fundação Chinata em Marfa, Texas, USA, fundação que criou para guardar as suas peças e sendo simultaneamente uma crítica à exposição da arte em museus e galerias.

### **Estudo da obra de André Bloc**

Para um primeiro enquadramento da obra de André Bloc e de modo a obter um contexto histórico sobre a arquitetura em França nos anos 60, o livro *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théorie* de Jacques Lucan (1947-), especialmente o capítulo *V : Formes libres et tentations sculpturales*, verificou-se muito importante.

Porém, para um estudo aprofundado de todo o seu percurso artístico foi essencial a revista *Aujourd'hui – André Bloc*, nº59-60 (dezembro 1967), dedicada exclusivamente a este artista. Uma vez que o personagem em questão era diretor das revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* e de *Art d'Aujourd'hui* que depois mudou de nome para *Aujourd'hui*, diversos números destas revistas foram analisados, nomeadamente entre a década de 40 e 70. Sempre que possível, leu-se o editorial respetivo a cada primeiro volume de cada revista onde geralmente se encontram descritos os principais objetivos das mesmas. Sublinha-se a sua preocupação em divulgar boa arquitetura moderna bem como em expor questões sobre a inserção, interação e cooperação entre os vários domínios da arte, nomeadamente a necessidade de uma relação forte entre a arquitetura e a escultura, e a sua influência mútua defendida por André Bloc – problemáticas que entram no tema desta tese de mestrado. Entre outras, destaca-se:

- *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº46, fevereiro-março 1953  
Ver artigo sobre o *Groupe Espace* (p.xix).
- *L'Architecture d'Aujourd'hui – architectures fantastiques*, nº102, junho-julho 1962  
Ver artigo « André Bloc – de la sculpture à l'architecture par la caverne troglodytique » (p.28) de Pierre Guéguen sobre a escultura de André Bloc.
- *L'Architecture d'Aujourd'hui – Recherches*, nº115, junho-julho 1964  
Ver, entre outros, o artigo « André Bloc – recherche d'expressions architecturales » (p.94-97) de Roger Bordier sobre a escultura de André Bloc e sobre sua casa em Carboneras, Espanha.

- *L'Architecture d'Aujourd'hui – Recherche architecturale*, nº128, outubro-novembro 1966  
Ver os exemplos de elementos pré-fabricados apresentados nos artigos « Recherche pour une industrialisation de l'habitat. Conception : Jean Englebert » (p.100) e « Préfabrication en béton par éléments typifiés. Conception : André Bloc » (p.101).
- *Aujourd'hui – Espaces sculptés. Espaces architecturés.*, nº53, Maio-Junho 1966  
Ver, entre outros, o artigo « André Bloc » (p.46-47) de André Bloc sobre as *Sculptures-habitacle* (nomeadamente a *Tour de Meudon* e o *Habitacle II* que foi palco de cenas do filme *Qui êtes-vous Polly Magoo?* de William Klein).

Estas revistas abundantemente ilustradas foram fundamentais para a divulgação de projetos de arquitetura (e não só) à época da sua publicação e continuam, ainda hoje úteis, uma vez que apresentam informação nem sempre de fácil acesso e muitas vezes esquecida.

É também importante referir o catálogo da exposição *Bloc – Le Monolithe Fracturé* elaborado no âmbito da Bienal de Arquitetura de Veneza (1996) sob a orientação de Frédéric Migayrou (1958-) que contém uma selecção de iconografia e de excertos de textos.

Outro catálogo que se verificou relevante foi o *Architecture sculpture* elaborado no âmbito da exposição realizada no *Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun*, França (2008), por conter uma selecção de maquettes e fotografias de Véra Cardot (1920-2003) e Pierre Joly (1925-1992) e, sobretudo, por apresentar diversos textos introdutórios, em particular *La Synthèse des arts et le Groupe Espace* de Véronique Wiesinger.

Por último, quanto à análise da *Maison au Cap d'Antibes*, salienta-se a revista *Architecture de lumière*, nº15, 1966, bem como os dois livros: *La villa Bloc de Claude Parent. Architecture & Sculpture.* e *De la sculpture à l'architecture* de André Bloc que apresenta um breve perfil do artista e realça a mais-valia da colaboração de arquitetos e escultores num projeto de arquitetura. Estas publicações foram importantes para a compreensão da obra, tanto ao nível das fotografias e desenhos técnicos documentados, como pelos textos que os acompanham.

- *Architecture de lumière*, nº15, 1966
- André Bloc, *De la sculpture à l'architecture*, Boulogne, Ed. Aujourd'hui, 1964
- Jean-Lucien Bonillo, *La villa Bloc de Claude Parent. Architecture & Sculpture.*, Paris, Ed. Imbernon, 2011
- Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), *Architecture Sculpture. Collections FRAC et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly*, Orléans, Ed. HYX, 2008



- Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théorie*, Paris, Ed. Le Moniteur, 2001
- Frédéric Migayrou (et.al), *Bloc – Le Monolithe Fracturé : VIe Mostra Internationale d'Architecture de Venise, 15 septembre-16 novembre 1996*, Orléans, Ed. HYX, 1996

### **Estudo da obra de Donald Judd**

Quanto ao estudo dos princípios e obra escultórica de Donald Judd, o livro que reúne os seus escritos, *Écrits 1963-1990*, foi sem dúvida fundamental para a compreensão das ideias defendidas pelo próprio. Entre os diversos textos destacam-se os seguintes:

- *De quelques objets spécifiques*<sup>67</sup>  
Explica o aparecimento de uma nova categoria na arte, *objets tridimensionais*, que já não pertence nem à pintura, nem à escultura.
- *Arte et Architecture, 1987*  
Explica e justifica a razão de ser artista plástico e apresenta as oito primeiras teses sobre os princípios de arte e de arquitetura.
- *Marfa, Texas ; Déclaration à propôs de la Fondation Chinati ; De l'installation*<sup>68</sup> ; e *Pour défendre mon travail*<sup>69</sup>  
Foram importantes para o estudo das suas obras de maior escala assim como para a análise do conceito de *Marfa* – local onde se cria a Fundação Chinati que alberga de forma permanente e ideal as obras de Donald Judd assim como de outros artista, sendo algo inovador e uma forte crítica aos museus e galerias da época.

Em relação a este último ponto acrescenta-se o artigo *Sur la route de Marfa* de Olivier Boissière, assim como o *site* da própria Fundação Chinati, Texas, USA: <https://chinati.org/>

Outros livros foram consultados, nomeadamente *Donald Judd* de Nicholas Serotan – livro bastante completo cuja diversidade de imagens contribuiu para a compreensão da obra de Donald Judd. No livro *Donald Judd: raüme spaces* salienta-se a presença de uma planta de Marfa muito esclarecedora. Os livros *Donald Judd : Architecture (Architektur)* e o catálogo *Donald Judd: selected works (1960-1991)* foram igualmente importantes sobretudo pela iconografia apresentada. Deste último refere-se ainda a entrevista feita por John Coplans (1920-2003) a Donald Judd (p.155-162), bem como o artigo « Where Should a Work of Art Belong? – On the Installations by Donald Judd » de

<sup>67</sup> N.B.: título original é *Spécific Objects* e foi inicialmente publicado em *Arts Yearbook*, 8, (New York, 1965)

<sup>68</sup> N.B.: texto original redigido para a *Documenta*, Kassel em 1982

<sup>69</sup> N.B.: texto original redigido para o catálogo do vigésimo aniversário da galeria Leo Castelli: *Leo Castelli Twenty Years*, Nova Iorque, 1977.

Sachiko Osaki (p.093-120) e o artigo « The Chonati Fondation – A Museum Created by Donald Judd» de Marianne Stockebrand onde se aborda mais uma vez o tema de Marfa de modo elucidativo (p.132-139).

Para a análise das estruturas tridimensionais – *stacks*, *progressions* e *boxes* – *Donald Judd stacks* e *Donald Judd Colorist* foram, entre outros, livros relevantes principalmente quanto à iconografia fornecida. No catálogo *Donald Judd – Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: 27.08.-15.10.1989* salienta-se o texto « Back to Clarity », uma entrevista realizada no Kunsthalle Baden-Baden a 7 de Agosto de 1989 entre Donald Judd e Jochen Poetter e assistida por Rosemarie E. Pahlke.

- Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Paris, Ed. Daniel Lelong, 1991
- AAVV, *Donald Judd stacks*, New York, Ed. Mnuchin Gallery, 2013
- AAVV, *Donald Judd: selected works (1960-1991)*, Saitama, Japão, Ed. Museum of Modern Art, 1999
- AAVV, *Donald Judd: raüme spaces*, Ostfildern, Ed. Cantz Verlag, 1993
- Dietmar Elger (et. al), *Donald Judd Colorist*, Ostfildern-Ruit, Ed. Hatje Cantz, 2000
- Peter Noever (et. al), *Donald Judd: Architecture (Architektur)*, Ostfildern-Ruit, Ed. Hatje Cantz, 2003
- Olivier Boissière, « Sur la route de Marfa » in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº284, dezembro 1992, p.89-96
- Jochen Poetter, *Donald Judd - Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: 27.08.-15.10.1989*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Ed. Cantz, 1989
- Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, Londres, Ed. Tate Publishing, 2004

Apesar do próprio rejeitar, Donald Judd é frequentemente classificado como um artista minimalista. Para tomar conhecimento sobre este movimento artístico consultaram-se, entre outros, os seguintes livros<sup>70</sup>:

- Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1992

---

<sup>70</sup> NB: os livros mencionados verificaram-se igualmente úteis para o entendimento da obra de outros artistas minimalistas, nomeadamente Sol LeWitt e Carl Andre, cujas obras foram utilizadas para analisar os casos de estudo da presente dissertação segundo um prisma escultórico.

- Margit Rowell, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* – Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne: 3 juillet-13 octobre 1986, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1986

Por último, é ainda importante referir os conhecimentos sobre a obra deste artista apreendidos na cadeira *Théorie et Critique de l'Art*, lecionada pela professora Catherine Pavlovic, durante o segundo semestre (setembro 2014 a janeiro 2015) na EPFL.



Num terceiro momento, após ter estabelecido os princípios orientadores das duas vias artísticas possíveis, entrou-se na análise dos casos de estudo.

### **Contextualização e estudo da obra de Pezo Von Ellrichshausen**

Antes de mais, salienta-se a conferência dada pelos arquitetos MP e SVE a 21 de junho de 2013 na LxFactory no âmbito da Trienal de Arquitetura de Lisboa, Portugal, onde se tomou contacto e gosto pela sua obra.

Também o workshop realizado com o atelier PVE promovido pelo PortoAcademy'15 (20 a 27 de Julho de 2015) se mostrou muitíssimo enriquecedor. Este proporcionou o contacto direto com os arquitetos e permitiu a elaboração de uma pequena entrevista transcrita no Anexo III<sup>71</sup>.

Quanto à listagem das principais fontes bibliográficas que permitiram o estudo da obra e do pensamento projetual dos arquitetos MP<sup>72</sup> (1973-) e SVE<sup>73</sup> (1976-), as revistas *2G* nº61 e *A+U* nº513 dedicadas a este atelier foram cruciais, tanto ao nível da documentação gráfica das obras como ao nível dos textos iniciais que apresentam os arquitetos:

- Juhani Pallasmaa, « In search for meaning » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, nº61, 2012, p.4-9
- Rodrigo Pérez Arce, « The music of forms » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, nº61, 2012, p.10-19

---

<sup>71</sup> Uma breve descrição do workshop do PortoAcademy'15 pode ser consultada no fim desta dissertação no Anexo IV e a entrevista aos arquitectos Mauricio Pezo e Sofia Von Ellrichshausen encontra-se no Anexo III

<sup>72</sup> N.B.: MP é um arquitecto chileno da Universidad Católica de Chile (Santiago, 1998), tendo completado o Mestrado em Arquitetura na Universidade del Bio-Bio (Concepción, 1999). Recebeu o prémio *The Young Architect Prize* pela Associação de Arquitectos Chilenos em 2006 e o prémio Municipal Art Prize pela Câmara Municipal de Concepción, Chile em 2013. Desde 2002 trabalha com a sua mulher Sofia Von Ellrichshausen no atelier Pezo Von Ellrichshausen. (in [www.pezo.cl](http://www.pezo.cl) – consultado a 02.07.2015)

<sup>73</sup> N.B.: Sofia Von Ellrichshausen é uma arquiteta argentina da Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, 2002) onde foi distinguida com o FADU-UBA Honors Diploma. Desde 2002 trabalha com o seu marido MP no atelier Pezo Von Ellrichshausen. Note-se que a dupla foi curadora do Pavilhão Chileno na Bienal de Veneza de 2008, assim como dão aulas regularmente em faculdades no Chile bem como são por vezes professores convidados em escolas internacionais. Ganham prémios, nomeadamente The Rice Design Alliance Prize (Houston, 2012). Participaram em exposições, nomeadamente na Exposição Internacional de Arquitetura na Bienal de Veneza em 2010 e na Royal Academy Of Arts em Londres em 2014. (in *idem*)

- Maurício Pezo, Sofia Von Ellrichshausen, « A number with eleven digits » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, nº61, 2012, p.66-168
- David Leatherbarrow, « Work-world: part-counterpart » in *A+U: Architecture and Urbanism – Pezo Von Ellrichshausen*, nº513, 2013:06, p.10-15

Acrescenta-se ainda o livro *Progetto Privato – Pezo Von Ellrichshausen architects*. Deste salienta-se o texto introdutório de Juhani Pallasmaa onde é descrita a ideia de que a arquitetura de qualidade se baseia em edifícios que questionam e dão resposta a aspetos da natureza humana, *i.e.*, a arquitetura não se limita à aparência visual da obra. O autor classifica os projetos de PVE como exemplos de “dispositivo metafísico, uma metáfora do mundo e da condição humana”<sup>74</sup>. Para além disto, o livro apresenta extensa iconografia de referência.

- Antonio Carbone (ed.), *Progetto Privato – Pezo Von Ellrichshausen architects*, Melfi, Ed. Libria, 2010

As entrevistas feitas aos arquitetos acessíveis através do *site OnArchitecture – [www.onarchitecture.com](http://www.onarchitecture.com)* – foram igualmente muito úteis, sobretudo para análise da obra de PVE enquanto *série*, sistema ou família de projetos de residências unifamiliares:

- <http://www.onarchitecture.com/interviews/mauricio-pezo>
- <http://www.onarchitecture.com/interviews/mauricio-pezo-sofia-von-ellrichshausen>  
(transcrita em inglês: <http://www.onarchitecture.com/content/mauricio-pezo-sofia-von-ellrichshausen>)

Também o próprio *site* de PVE – [www.pezo.cl](http://www.pezo.cl) – é bastante completo. Contém, entre outros, uma pequena biografia dos arquitetos, uma curta apresentação de cada projeto (frequentemente uma axonometria seccionada e algumas fotografias tanto do interior como do exterior da casa) e informação sobre notícias variadas (geralmente são publicações com obras suas ou conferências e exposições onde participaram). Destaca-se ainda uma lista extensa de textos, dos próprios ou de outros autores, relacionados com as suas obras ou reflexões sobre algum tópico que lhes suscite interesse. Entre os vários destacam-se os seguintes:

---

<sup>74</sup> in Antonio Carbone, (ed.), *Progetto Privato – Pezo Von Ellrichshausen architects*, Ed. Libria, Melfi, 2010, p.10 (versão original: “metaphysical device, a constructed metaphor of the world and the human condition.”)

- *Maurício Pezo, Concepción Arquitetónica*  
 Texto transcrito da palestra apresentada na *Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío*, Concepción, Chile, Junho 2001. O arquiteto descreve a sua terra, Concepción, relaciona arte e arquitetura e, entre outros temas, reflete sobre o que é *boa* arquitetura.
- *Maurício Pezo, Sofía Von Ellrichshausen, One Hundred and Twenty Doors*  
 Texto publicado na revista *ARQ – Santiago do Chile*, nº59, 2005, p.44-47. Descreve a instalação artística do *120 Doors Pavilion*.
- *Mauricio Pezo, Operaciones Instantáneas*  
 Texto publicado na revista *Bifurcaciones*, nº3, 2005 onde são apresentadas várias instalações artísticas.
- *Mauricio Pezo, La Máquina Inútil*  
 Texto publicado em *Arquitectura Revista*, vol. 3, nº1, janeiro-junho 2007, p.37-41. Breve reflexão sobre a arquitetura, sobre o que é uma peça arquitetónica de qualidade.
- *Entrevista en UAL*  
 Texto transcrito da entrevista a Pezo von Ellrichshausen realizada por Ricardo Carvalho no âmbito do Seminário Internacional de Cascais, Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, Junho 2009, em que se encara um projeto de arquitetura como meio de *experiência* e de *questionar a realidade*.
- *Entrevista en UTFSM*  
 Texto transcrito dos comentários a perguntas a SVE realizadas por Horacio Torrent no âmbito da conferência *Sentencia y Evidencia* na *Escuela de Arquitectura de la Universidad Federico Santa María*, Valparaíso, Junho 2009 sobre a comparação entre arquitetura e arte.
- *Pezo Von Ellrichshausen viewpoint*  
 Texto transcrito da entrevista a Pezo Von Ellrichshausen realizada por Cathelijne Nuijsink e publicado na revista *MARK*, nº20, Amsterdam, 2009, p. 74-85. Descreve a maneira como os arquitetos se conheceram, a razão pela escolha da profissão de arquiteto, as influências ao longo do curso, o modo e ferramentas de trabalho e ainda a distinção (ou ausência da mesma) entre arte e arquitetura.

- *Inmaculate Concepcion*  
 Texto transcrito da entrevista a Pezo von Ellrichshausen realizada por Rainbow Nelson e publicado na revista *Wallpaper*, nº129, London, 2009, p. 89-94. Várias obras de PVE são apresentadas e é descrito o papel da arquitetura.
- Maurício Pezo, Sofia Von Ellrichshausen, *Detached*  
 Texto publicado no catálogo da *12<sup>th</sup> International Architecture Exhibition La Biennale di Venezia*, Veneza, Setembro 2010 (curadora: Kasuyo Sejima) em que se expõe o que se entende por arquitetura.
- *Entrevista en UDP*  
 Texto transcrito da entrevista a Pezo von Ellrichshausen realizada por Claudio Magrini e publicado em *10+1 Arquitectos Latinoamericanos*, Ed. UDP, Santiago do Chile, 2011, p.96-109. Texto bastante completo que aborda diversos temas, tais como: a comparação entre arquitetura e arte, a descrição das ferramentas e o processo de projetar, e ainda a importância da arquitetura segundo o ponto de vista dos arquitetos, *i.e.*, um exercício de estabelecer relações espaciais e intelectuais.
- *One hundred squares*  
 Texto transcrito da entrevista a Pezo von Ellrichshausen realizada por Cathelijne Nuijsink e publicado na revista *MARK*, nº26, Amsterdam, 2011, p. 74-85. O texto apresenta a casa e local de trabalho dos arquitetos, *Cien House*, da autoria dos próprios, a razão da escolha de viver em Concepción, Chile, e o papel da arquitetura.
- *Interview in NU*  
 Texto transcrito da entrevista a Pezo von Ellrichshausen realizada por Inês Morão e publicado em *NU*, nº36, Ed. Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011, p. 46-53. Menciona a noção de *format*, o interesse do trabalho em axonometrias por parte dos arquitetos e a relação entre arte e arquitetura, entre outros temas.
- Pezo von Ellrichshausen, *Ni más ni menos*  
 Texto que descreve a exposição *Ni más ni menos* da autoria dos arquitetos MPe SVE na LIGA 01, México, Abril 2011 e apresenta brevemente uma reflexão sobre as obras *Poli House* e *Cien House*.
- Patricio Mardones, *Cien es la número doce*  
 Texto publicado na revista *Domus*, nº947, Milan, 2011, p. 34-39, que apresenta a obra *Cien House*.

- *Entrevista VD – Diseñar nos parec amaneirado y superfluo*  
 Texto transcrito da entrevista a PVE realizada por Mireya Díaz e publicado na revista *Vivienda y Decoración de El Mercurio*, Fevereiro 2012, que faz uma breve auto-biografia da dupla. Os arquitetos expõem a sua opinião sobre vários temas, nomeadamente o que entendem por arquitetura e a diferença entre arte e arquitetura.
- Kersten Geers (OFFICE Kersten Geers David Van Severen), *Families*  
 Texto escrito em Maio de 2015 e publicado na Introdução da revista *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, nº61, 2012 (versão digital). Descreve a complexidade do trabalho de PVE apesar do recurso a plantas simples e claras e, entre outros temas, comenta a possibilidade de ver a obra dos arquitetos como uma *série* ou uma *família*.
- Maurício Pezo, Sofia Von Ellrichshausen, *Rutina Circular*  
 Texto publicado na Revista NU, nº38, Coimbra, Portugal, 2012, p. 36-41. Reflexão sobre o trabalho produzido por PVE.

Outros *sites* foram consultados (02.07.2015), nomeadamente:

- <https://meeting.austin.utexas.edu/p8dnk6csnqe/?launcher=false&fcsContent=true&pbMode=normal>  
 Conferência *Naïve Intentions* de PVE no campus da *University of Texas at Austin* a 2 de Maio 2014 no âmbito da *Friday Lunch Forum*. MP lê um excerto do texto *Naïve Intentions* da sua autoria que reflete sobre diversos temas, nomeadamente a noção de *format*, e cita alguns artistas para ilustrar e abordar a relação entre arte e arquitetura.
- <https://www.youtube.com/watch?v=OWRQdOrOACE>  
 Conferência intitulada *Finite Format* de PVE no *Centre for Fine Arts* em Bruxelas, Bélgica, a 11 de Março de 2014. Os arquitetos expõem o seu método de projetar e apresentam diversas obras, tanto arquitetónicas como instalações artísticas.
- <https://www.youtube.com/watch?v=5MTy9MVjg4w>  
 Conferência intitulada *Normal Inventory* de PVE no *Centre for Fine Arts* em Bruxelas, Bélgica, a 11 de Março de 2014. Os arquitetos apresentam diversas obras, nomeadamente *Poli house*, *Cien house* e *Solo house*, assim como referem a elaboração de pinturas, geralmente axonometrias, que fazem parte do processo criativo.

- <https://www.youtube.com/watch?v=fBCr9eKUet0>  
Breve entrevista a PVE realizada por Hans Ulrich Obrist no âmbito da Bienal de Arquitetura de Veneza (2010) que dá a conhecer as origens de ambos os arquitetos.
- <https://www.youtube.com/watch?v=1f3qbVANj4c&feature=youtu.be&list=FLBNSwWnP1tqz2KIMnbEczHA>  
Documentário realizado pela *Royal Academy of Arts* sobre a *Cien House* e a *Poli House* e entrevista aos arquitetos MP e SVE publicado a 22 de Janeiro de 2014.
- <https://vimeo.com/27054368>  
Entrevista a PVE realizada por Felipe de Ferrari (2011). Os arquitetos apresentam e comentam de forma pormenorizada a obra *Solo House*.

### **Estudo da obra de Poli House**

Quanto à análise específica da *Poli House* salienta-se o livro *Casa Poli – Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio* que contém múltiplas fotografias da autoria de Hans Ibelings e no final uma entrevista feita por Jeroen Lok aos arquitetos.

As revistas *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, nº61 (p.32-43) e *A+U: Architecture and Urbanism – Pezo Von Ellrichshausen*, nº513 (p.46-57) foram novamente uma referência, agora de forma particular para a habitação em questão, sobretudo por apresentarem desenhos técnicos e fotografias tanto do interior como do exterior, para além do texto complementar que introduz a obra.

- Hans Ibelings, Jeroen Lok, *Casa Poli - Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio*, Amsterdam, Ed. Architecture Observer, 2013

Do *site* de PVE – [www.pezo.cl](http://www.pezo.cl) – salientam-se mais uma vez alguns textos, nomeadamente:

- Eduardo Meissner, *Ninety One*  
Texto introdutório escrito para o livro *89/91*, Concepción, Ed. Casapoli, 2005 no âmbito da inauguração do centro cultural CASAPOLI. O artista descreve a *Poli House* recorrendo a referências artísticas.



- Mauricio Pezo, *Eighty Nine*

Texto escrito para o livro *89/91*, Concepción, Ed. Casapoli, 2005 no âmbito da inauguração do centro cultural CASAPOLI. O arquiteto MP aborda diversos temas (nomeadamente o trabalho em série) e cita algumas referências, *i.e.*, influências intelectuais e conceptuais.

Quanto ao estudo da arquitetura de Adolf Loos – particularmente no que se refere à noção de *raumplan* – e de Sou Fujimoto – em especial a análise da *Final Wooden House* – quando comparadas com a *Poli House*, os seguintes documentos mostraram-se esclarecedores:

- Ricardo Estarrio, « Adolf Loos e a arquitetura anti-ornamental » in *BINÁRIO – Arquitetura, Construção e Equipamentos*, nº62, Novembro 1963, p.624-625
- Bruno Marchand, *Cahier des cours de Théorie de l'Architecture IV – La période héroïque du Mouvement Moderne: les années 1910, 1920 et 1930*, Lausanne, Ed. EPFL/ENAC/IA/LTH2, 2006
- Sou Fujimoto, *Primitive Future*, Japão, Ed. INAX Publishing, 2008 (1ªed.)
- *El Croquis – Sou Fujimoto (2003-2010)*, nº151, Madrid, 2010
- *2G – Sou Fujimoto*, nº50, 2010

Por último, para a obtenção de informação sobre a escultura de Eduardo Chillida, consultou-se o livro:

- AAVV, *Eduardo Chillida*, München, Ed. Hirmer Verlag, 2012

### **Estudo da obra de Solo House**

Quanto à análise específica da *Solo House*, para além da consulta da revista *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, nº61 (p.114-127) o *site* da promotora *SoloHouses* – <http://www.solo-houses.com/> – foi imprescindível. Este contém toda a informação necessária: desde fotografias e uma breve memória descritiva da obra, como ainda *croquis*, renders e desenhos técnicos do projeto, e até duas entrevistas aos arquitetos. Os dois *sites* abaixo foram igualmente consultados:

- <http://solohouses.architecturedecollection.fr/>
- <http://solo-pezo.com/>

Para um estudo consolidado dos princípios dos arquitetos Mies Von Der Rohe e de Andrea Palladio sugere-se a consulta dos seguintes livros, respetivamente:

- Fritz Neumeyer, *Mies Van Der Rohe. La palabra sin artificicio. Reflexiones sobre arquitetura (1922-1968)*, Madrid, Croquis Editorial, 1995
- Bruce Boucher, *Andrea Palladio – The architect in his time*, Nova York, Ed. Abbleville publishing group, 1998

Ao comparar a casa de PVE com as construções de Sol LeWitt, leram-se alguns textos do artista para melhor compreensão da sua obra, nomeadamente: « Paragraphs on Conceptual Art » (1967), « Serial Project Nº1 » (1966) e « The square and the cube » (1967) que se encontram no catálogo da exposição sobre o artista no Museu de Arte Moderna de São Francisco na Califórnia, USA.

- Gary Garrels (ed.), *Sol LeWitt: a retrospective*, San Francisco, Califórnia, Ed. San Francisco Museum of Modern Art, 2000

Visto que as obras em estudo – *Poli House* e *Solo House* – são recentes, além dos *sites* acima mencionados, outros foram igualmente consultados tendo sido particularmente úteis quanto à iconografia apresentada, nomeadamente:

- <http://www.archdaily.com/>
- <http://www.architectural-review.com/>
- <http://www.dezeen.com/architecture/>



Finalmente, a liberdade de elaborar uma reflexão crítica, assim como a oportunidade de aprofundar um tema analisando as referências citadas, revelou-se um trabalho enriquecedor e um passo determinante neste processo de aprendizagem do que é fazer arquitectura.

## **2. DUAS VIAS: *BLOB VS BOX***

Como referido anteriormente, esta tese tem como objetivo estudar a fronteira que separa a arquitetura e a escultura. Este capítulo apresenta duas tendências designadas por “blob” e “box”.



## 2.1. Via I : *Blob*

*“Como todas as exposições de arquitetura, Blur and monolith opera na zona cinzenta entre arquitetura e escultura, evento e monumento. Servem como um local para a projeção tanto de expectativas utópicas como de memórias nostálgicas. [...] Com o desmantelamento de Blur and monolith, duas das mais espetaculares fusões entre escultura e arquitetura desapareceram, e com elas duas das principais concretizações de blob e box.”*<sup>75</sup>

Estudou-se em primeiro lugar a abordagem orgânica. Esta caracteriza-se pelo uso de formas livres, bem como de geometrias indefinidas e irregulares. O ângulo reto é assim frequentemente substituído pela linha curva. “O termo coloquial *blob* designa uma massa irregular [...]. O uso deste termo em arquitetura provém da linguagem informática – abreviação de *binary large object* – e descreve uma forma maleável com múltiplas superfícies amórficas que podem ser transformadas.”<sup>76</sup> Contudo, esta maneira de fazer arquitetura designada por *blob* já existia antes da invenção e do recurso corrente aos computadores. As obras e teorias do artista André Bloc são um exemplo desta estratégia e serão de seguida aprofundadas.

### 2.1.1. André Bloc: percurso de uma revista

Apesar de se ter formado em engenharia pela *École Centrale de Paris*, França, André Bloc (1896-1966) (ver fig.018) teve “sempre [...] um interesse particular sobre tudo o que podia ser importante no domínio da arquitetura e da arte”<sup>77</sup>. Bloc foi uma figura atípica e polivalente visto que trabalhou simultaneamente como pintor, escultor, arquiteto e diretor de revistas.

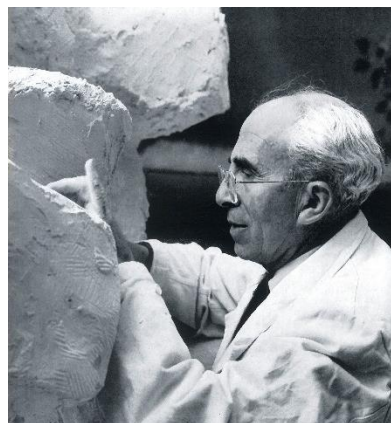


fig. 018 - André Bloc (1896-1966)

---

<sup>75</sup> Philip Ursprung, « Blur, Monolith, Blob, Box. Atmospheres of ArchiSculpture. » in Markus Brüderlin (éd.), *ArchiSculpture. Dialogues between Architecture and Sculpture from the Eighteenth Century to the Present Day*, Fondation Beyeler, Hatje Cantz Publishers (Ostfildern-Ruit, 2004), p.42 (versão original: “Like all exhibition architecture, Blur and monolith operate in the gray zone between architecture and sculpture, event and monument. They serve as locations for the projection of both utopian hopes and nostalgic memories. [...] With the dismantling of Blur and Monolith, two of the most spectacular fusions of sculpture and architecture have vanished and with them, two of the most spectacular embodiments of blob and box.”)

<sup>76</sup> Idem (versão original: “The colloquial term «blob» is understood to mean a shapeless mass [...]. The architectural use of the word, derived from the computer science abbreviation for binary large object, describes a malleable shape with multiple isomorphic surfaces that can be re-formed according to whim.”)

<sup>77</sup> Colette Roberts, « Entretien avec André Bloc. Interview par Colette Roberts, Paris juin 1966 » in *Aujourd’hui – André Bloc*, nº59-60, Dezembro 1967, p.8 (versão original : “toujours (...) un amour très profond pour tout ce qui pouvait être important dans le domaine de l’architecture et de l’art.”)

Em colaboração com o engenheiro Michel-Eugène Cahen, preparou o lançamento da revista *Construire*, no entanto Cahen nunca chegou a ver realizada esta publicação. Para além disto, André Bloc viu-se obrigado a mudar o nome da revista, uma vez que o inicial já existia. Assim, em 1930 fundou a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* que teve muito sucesso tanto em França como internacionalmente<sup>78</sup> (sobretudo no período pós-guerra) e “se impôs rapidamente como uma plataforma do debate internacional sobre a arquitetura”<sup>79</sup>. Segundo o seu fundador, a revista apresentava-se antes de mais como um “testemunho”<sup>80</sup>. No primeiro editorial da mesma, para além de explicar que a conceção desta publicação tinha dois fundadores no projeto original, André Bloc exprimiu o desejo de “assegurar à arquitetura moderna e a esta unicamente, a publicidade que lhe é indispensável”<sup>81</sup>; frisando que tencionava ilustrar “as mais nobres ideias”, bem como “os melhores talentos” de maneira a evitar que estes fossem “sufocados pelo câncro da mediocridade geral que tende a surgir”<sup>82</sup>. Acrescentou ainda que o programa da revista consistia “em lutar contra todas as rotinas, contra os regulamentos defeituosos, contra os materiais prejudiciais, contra a fealdade [...]”<sup>83</sup>. Por fim, terminou o texto afirmando :

*“A arquitetura, segundo o nosso mestre Auguste Perret, é o que cria belas ruínas e nós acrescentamos que é também o que caracteriza uma época e uma civilização.”*<sup>84</sup>

Em 1949, convencido da necessidade de colaboração total entre pintores, escultores e arquitetos, André Bloc criou outra revista: *Art d'Aujourd'hui*, “vector de uma nova forma de interdisciplinaridade na arte”<sup>85</sup>. Bloc acreditava que não se podia dissociar a pintura e a escultura da arquitetura:

*“Até ao século XIX, dizia ele, os artistas colaboraram sempre estreitamente em todas as criações destinadas a tornar a vida mais harmoniosa. [...]. O Renascimento que é geralmente considerada como a grande época da arte, não é, no meu ponto de vista, mais que o início de uma grande decadência que se prolongou agravando-se até atingir proporções inquietantes. De modo a devolver às artes*

---

<sup>78</sup> Colette Roberts, op.cit., p.8

<sup>79</sup> Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), Architecture Sculpture. Collections FRAC et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Vera Cardot et Pierre Joly, Ed. HYX, Orléans, 2008, p.34 (versão original : “s'impose rapidement comme une plate-forme du débat international sur l'architecture”)

<sup>80</sup> Colette Roberts, op.cit., p.8 (versão original: “C'est surtout un témoignage ! Mais, néanmoins, nous avons pris, en certaines circonstances, des positions de critique et de critique très active, surtout en ce qui concerne les problèmes français importants.”)

<sup>81</sup> André Bloc, « Objet et Programme de “L'Architecture d'Aujourd'hui” » in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº1, Novembro 1930, p.3 (versão original: “assurer à l'architecture moderne et à celle-ci seulement, la publicité qui lui est indispensable”)

<sup>82</sup> Idem (versão original : “les plus nobles idées” [...] “les plus beaux talents” [...] “étouffés dans le concert de la médiocrité générale qui tend à tout submerger”)

<sup>83</sup> Ibidem (versão original : “consiste à lutter contre toutes les routines, contre les règlements défectueux, contre les matériaux néfastes, contre la vague de laideur [...]”)

<sup>84</sup> Ibidem (versão original : “L'architecture, a dit notre Maître Auguste Perret, c'est ce qui fait de belles ruines et nous ajouterons, c'est aussi ce qui caractérise une époque et une civilisation.”)

<sup>85</sup> Vera Cardot, Pierre Joly, op.cit.,p.34 (versão original : “vecteur d'une nouvelle forme de transdisciplinarité dans l'art”)

*plásticas todo o seu valor humano, é necessário restabelecer o contacto com o público, com as multidões [...].”<sup>86</sup>*

Assim, a revista *Art Aujourd’hui* consagrou-se “à difusão das artes plásticas contemporâneas e dar a conhecer os grandes percursos da arte abstracta e as suas obras [...]”<sup>87</sup>. A revista pretendia “informar os leitores sobre as tendências do século”<sup>88</sup>.

A partir de 1955, o nome da revista mudou para apenas *Aujourd’hui*, “continuando a tratar de pintura e escultura como em *Art Aujourd’hui*, estendeu o seu programa à arquitetura, às artes aplicadas, mobiliário, equipamentos, arte fotográfica, arte do engenheiro, construções, pontes, aviões, navios, estética industrial, etc.”<sup>89</sup>. Consagrou-se assim “a todas as manifestações de arte plásticas «na vida», acabando por conservar o seu objetivo inicial que era a síntese das artes”<sup>90</sup>, “i.e., a integração da arte plástica moderna na vida arquitetónica urbana e privada”<sup>91</sup>. Segundo Pierre Lacombe, “esta perspectiva adapta-se na perfeição às ideias de Andre Bloc que desejava um mundo harmonioso onde todos os elementos estivessem de acordo e cujas preocupações plásticas atingiam primazia sobre qualquer outra consideração”<sup>92</sup>. André Bloc foi muito claro quando afirmou, no primeiro editorial da revista, que o objetivo de *Aujourd’hui* era “procurar por todo o mundo as obras mais características onde a criação plástica se exercia corretamente”<sup>93</sup>, acrescentando ainda que acreditava “na unidade da obra quer se tratasse de urbanismo, arquitetura, equipamentos interiores ou arte pura”<sup>94</sup>.

“Paralelamente a *Architecture d’Aujourd’hui*, *Aujourd’hui* apresentava obras arquitetónicas de qualidade, desde a casa individual à construção industrial, dando especial atenção ao lado mais

---

<sup>86</sup> Renée Diamant-Berger, « De l’Union pour les Arts à l’Association pour une Synthèse des Arts Plastiques et au Groupe Espace » in *Aujourd’hui – André Bloc*, op.cit., p.54 (versão original : “Jusqu’au XIX siècle, disait-il, les artistes ont toujours collaboré très étroitement à toutes les créations destinées à harmoniser le cadre de la vie. [...] La Renaissance qui est généralement considérée comme une grande époque de l’art n’est, à mon avis, que le commencement d’une grande décadence qui s’est poursuivie en s’aggravant jusqu’à prendre des proportions inquiétantes. Pour rendre aux arts plastiques toute leur valeur humaine, il faut rétablir le contact avec le public, avec les foules...”)

<sup>87</sup> Pierre Lacombe, «Aujourd’hui – 1955-1967» in *Aujourd’hui – André Bloc*, op.cit., p.60 (versão original : “consacrée à la diffusion des arts plastiques contemporains, faisant connaître les œuvres des grands précurseurs de l’art abstrait et diffusant largement les artistes qui pratiquaient à cette époque «l’abstrait géométrique »”)

<sup>88</sup> Julien Alvard, «De Art d’Aujourd’hui à Aujourd’hui. Parcours d’une revue.» in *Aujourd’hui – André Bloc*, op.cit., p.60 (versão original : “informer ses lecteurs sur les engouements du siècle”)

<sup>89</sup> Idem, p.61 (versão original : “tout en traitant de peinture et sculpture comme «Art Aujourd’hui », elle élargit son programme à l’architecture, les arts appliqués, mobilier, équipement, art photographique, art de l’ingénieur, constructions, ponts, avions, navires, esthétique industrielle, etc...”)

<sup>90</sup> Ibidem, p.60 (versão original : “à toutes les manifestations d’art plastique «dans la vie» conservant finalement son but initial qui était la synthèse des arts”)

<sup>91</sup> Ibidem, p.59 (versão original : “c’est-à-dire de l’intégration de l’art plastique moderne dans la vie architectural urbaine et privée.”)

<sup>92</sup> Pierre Lacombe, op.cit., p.61 (versão original : “cette optique s’accordait parfaitement aux idées de d’André Bloc, qui souhaitait un monde harmonieux où tous les éléments fussent en accord, et dont les préoccupations plastiques prenaient le pas sur toute autre considération.”)

<sup>93</sup> André Bloc, primeiro editorial de *Aujourd’hui*, nº1, Janeiro-Fevereiro 1955, p.3 (versão original: “de rechercher dans le monde entier, les œuvres les plus caractéristiques où la création plastique a pu s’exercer correctement”)

<sup>94</sup> Idem (versão original: “à l’Unité de la création, qu’il s’agisse d’urbanisme, d’architecture, d’équipement intérieur ou d’art pur”)

plástico das obras”.<sup>95</sup> É importante salientar que André Bloc vê a arquitetura como uma vocação – “vocação reservada a um pequeno número”<sup>96</sup> – e não como uma profissão.

### 2.1.2. André Bloc: *Groupe Espace*

Após as tentativas sem êxito da *Union pour l'Art* (1936) assim como a *Association pour une Synthèse des Arts Plastiques* (1946) em colaboração com Le Corbusier<sup>97</sup>, a 17 de Outubro de 1951 André Bloc criou com Félix Del Marle (pintor francês – 1889-1952) o *Groupe Espace* (cujo Manifesto<sup>98</sup> se pode ler na fig.019). Este consistia na “colaboração de arquitetos, pintores e escultores, para uma fusão de cada uma das suas respetivas artes com o intuito de dar ao homem moderno um quadro de vida mais apropriado”<sup>99</sup>. O objetivo era assim “favorecer o desenvolvimento de todas as pesquisas, com a condição de que estas fossem claramente apropriadas à arquitetura e não justapostas como elementos decorativos”<sup>100</sup>. O Manifesto é claro quando preconiza a pesquisa de “uma arte não-figurativa”, “uma arte construtiva que [...] participa na ação direta com a comunidade humana”. Acrescenta ainda que a “arte se tornou espacial, [...] a sua conceção e execução baseiam-se na simultaneidade de aspetos em três dimensões não sugeridos, mas tangíveis”.<sup>101</sup> Assim como André Bloc distingue “uma escultura ou pintura dita de cavalete de uma obra mural ou esculpida destinada à arquitetura encarando sempre a obra em função do objetivo procurado e da sua envolvente”<sup>102</sup>, o propósito deste grupo afasta-se da escultura, da pintura ou da decoração e propõe um papel mais ativo na sociedade.

---

<sup>95</sup> Pierre Lacombe, op.cit., p.61 (versão original : “Parallèlement à « Architecture d’Aujourd’hui », « Aujourd’hui » présente des œuvres architecturales de qualité, allant de la maison individuelle à la construction industrielle, en s’attachant toutefois au côté plastique des réalisations”)

<sup>96</sup> Colette Roberts, op.cit., p.11 (versão original : “vocation réservée à un petit nombre”)

<sup>97</sup> Cf. Renée Diamant-Berger, op.cit., p.54-55

<sup>98</sup> « Manifeste du Groupe Espace » in *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n°37, octobre 1951, p.V. N.B: este manifesto foi simultaneamente publicado na revista *Art d’Aujourd’hui*, n°8, Outubro 1951, e posteriormente em *Art d’Aujourd’hui – André Bloc*, n°59-60, Dezembro 1967.

<sup>99</sup> Pierre Lacombe, « Aujourd’hui – 1955-1967 », in *Aujourd’hui – André Bloc*, n°59-60, Dezembro 1967, p.60 (versão original : “Collaboration d’architectes, peintres et sculpteurs, pour une fusion de leurs arts respectifs en vue de donner à l’homme moderne un cadre de vie plus approprié.”)

<sup>100</sup> Renée Diamant-Berger, op.cit., p.54 (versão original : “favoriser le développement de toutes les recherches, à condition qu’elles soient nettement appropriées à l’architecture et non pas surajoutées, comme des éléments décoratifs.”)

<sup>101</sup> « Manifeste du Groupe Espace » in *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n°37, octobre 1951, p.V. N.B: este manifesto foi simultaneamente publicado na revista *Art d’Aujourd’hui*, n°8, Outubro 1951, e posteriormente em *Art d’Aujourd’hui – André Bloc*, op.cit. (versão original: de “un art non-figuratif” [...] “un art constructif qui [...] participe à une action directe avec la communauté humaine” [...] “un art devenu spatial [...] dont la conception et l’exécution s’appuient sur la simultanéité des aspects dans les trois dimensions non suggérées, mais tangibles”)

<sup>102</sup> Pierre Lacombe, op.cit., p.61 (versão original : “une sculpture ou peinture dite de chevalier et une œuvre murale ou sculptée destinée à une architecture, traitant toujours dans ce cas l’œuvre en fonction du but recherché et de son environnement”)



# MANIFESTE

Pour se dégager définitivement de certaines survivances néfastes qui imprègnent autant la masse du public qu'un grand nombre d'artistes, les Architectes, les Constructeurs et les Plasticiens soussignés créent

## LE GROUPE ESPACE

### *ils préconisent*

un Art non-figuratif procédant des Techniques et Méthodes actuelles pour des Buts rénovés

un Art qui s'inscrive dans l'Espace réel, réponde aux nécessités fonctionnelles et à tous les besoins de l'homme, des plus simples aux plus élevés

un Art soucieux des conditions de vie, privée et collective, un Art essentiel même à l'homme le moins attiré par les valeurs esthétiques

un Art constructif qui, par d'effectives réalisations, participe à une action directe avec la communauté humaine

un Art devenu spatial par la pénétration sensible et modulée de la Lumière dans l'œuvre, un Art dont la conception et l'exécution s'appuient sur la simultanéité des aspects dans les trois dimensions non suggérées, mais tangibles

un Art où la Couleur et la Forme soient, enfin indissolublement liées par leurs qualités intrinsèques et architecturales dans une expression idéale de rapports et de proportions.

### *ils constatent*

que d'immenses tâches de construction sont trop souvent confiées à des personnes que rien ne qualifie pour engager l'avenir d'un groupe d'habitations, d'une ville, voire même d'un pays

que l'Urbanisme et la Construction des Cités exigent de ceux qui en sont responsables, non seulement des qualités techniques, mais aussi des connaissances sociales, psychologiques et une certaine culture artistique

que ces connaissances et cette culture sont généralement insuffisantes, qu'on assiste trop souvent à la Reconstruction de nos Cités sur des plans imparfaits et avec une plastique contestable

que la plupart des Architectes n'ont pas été préparés aux tâches nouvelles

que ceux qui ont la responsabilité de créer le milieu dans lequel vivront les générations futures doivent pouvoir s'entourer de Techniciens et d'Artistes plasticiens familiarisés avec les problèmes spatiaux et, de plus, soutenus et aidés par les lois et règlements.

### *ils proposent*

la création de liens étroits entre tous ceux qui peuvent être appelés à concourir aux grandes tâches contemporaines et en particulier, aux :

Etudes d'Urbanisme, Etudes de Plans-Masses, Etudes de la Plastique architecturale y compris tous les prolongements dans la vie courante, Incidences de la couleur dans l'Architecture.

Ainsi, pour familiariser le public avec les nécessaires Innovations plastiques, il est souhaitable que les Artistes du Groupe Espace soient appelés à prêter leur concours, notamment lors des Festivals, Expositions et lors des grandes Fêtes publiques. Des démonstrations plastiques, d'envergure, seront admises plus facilement à l'occasion de ces Manifestations et ouvriront ainsi la voie aux réalisations permanentes.

Les Commissions suivantes seront créées immédiatement pour l'étude des problèmes particuliers et devront comprendre chacune des Architectes, Peintres, Sculpteurs et Plasticiens :

URBANISME, PLANS-MASSES, COULEUR, EXPOSITIONS, FÊTES, PLASTIQUE APPLIQUÉE AUX OBJETS

### *ils réclament*

POUR L'HARMONIEUX DEVELOPPEMENT DE TOUTES LES ACTIVITÉS HUMAINES  
LA PRESENCE FONDAMENTALE DE LA PLASTIQUE

fig. 019 - Manifesto do *Groupe Espace*

Jean GEORGE  
Jean GINSBERG  
Pierre GUERET  
GUEVREKIAN  
Paul HERBE  
Arne JACOBSEN

B.-H. ZEHRFUSS

#### **Constructeurs**

Bernard LAFAILLE  
LE RICOLAIS  
Jean PROUVE

Etienne BEOTHY

André BLOC

Silvano BOZZOLINI

BOURGOYNE-DILLER

Del MARLE

P. ETIENNE-SARISSON

Pierre FAUCHEUX

A.-R. FLEISCHMANN

G. FOLMER

Jean GORIN

Robert JACOBSEN

Berto LARDERA

Georges L.-K. MORRIS

Edgard PILLET

Nicolas SCHOFFER

S. SERVANES

V. VASARELY

Nicolaas WARF

Toute correspondance est reçue provisoirement 5, rue Bartholdi, Boulogne (Seine)

fig. 018 - Manifeste du *Groupe Espace*

Uma das manifestações públicas deste grupo, para além da visibilidade que tinha através das revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *Art d'Aujourd'hui*, foi a exposição em Biot, França, intitulada « *Architecture, formes, couleur* » que decorreu ao ar livre de Julho a Setembro de 1954 (ver fig.020). Segundo André Bloc, a exposição constituiu uma “tentativa de contramaré à indiferença”<sup>103</sup> e acrescenta ainda:

“*Em vez de ficarem confinados nos seus ateliers, de se esforçarem a convencer os críticos de arte, de solicitarem os colecionadores e comerciantes de arte, de lutarem pela sobrevivência, eles [os artistas] tentam construir equipas, pôr-se ao trabalho e mostrar que são capazes de criar pela sua imaginação um mundo onde ainda há lugar para o sonho.*”<sup>104</sup>



fig. 020 - « *Architecture, formes, couleur* » (exposição em Biot, França, 1954), *Groupe Espace*

É ainda necessário referir a importância da realização efetiva desta exposição, assim como de outros dois acontecimentos – a Trienal de Milão (1954) e a *Première Exposition internationale des matériaux et équipements du bâtiment et des travaux publics à Saint-Cloud* (1955) –, como sublinha Pierre Guéguen: “se a exposição de Biot não foi perfeita em todos os pontos, pelo menos teve muito mérito de existir.”<sup>105</sup> Os dois objetivos principais tanto da exposição de Biot como a de St. Cloud eram “defender, por um lado, o caminho da abstração geométrica e da arte concreta e, por outro, o tema da integração das artes na arquitetura”<sup>106</sup>. No seu artigo *L'exposition du Groupe Espace à Biot en 1954 : un essai de synthèse des arts*, Eve Roy explica como André Bloc acreditava na importância destes eventos: “[...] as exposições, feiras e eventos temporárias contribuem para a evolução progressiva de novas práticas e permitem ao público familiarizar-se com as mesmas”<sup>107</sup>. No entanto, constatou-se

<sup>103</sup> André Bloc, « pour survivre » in *Aujourd'hui – André Bloc*, op.cit., p.9 (versão original: “tentative de barrage à la marée de l’indifférence”)

<sup>104</sup> Idem (versão original: “Au lieu de rester confinés dans leurs ateliers, de se borner à convaincre les critiques d’art, de solliciter les collectionneurs et les marchands de tableaux, de lutter par les méthodes du siècle à survivre, ils [les artistes] essayent de constituer des équipes, de prendre part à la vie en montrant qu’ils sont capables de créer par leur imagination un monde où le rêve peut encore trouver sa place.”)

<sup>105</sup> Eve Roy, *La présence fondamentale de la plastique L'exposition du Groupe Espace à Biot en 1954 : un essai de synthèse des arts* (disponível em linha a 17.04.2015: [http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/fleger/sites/musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/files/eve\\_roy\\_la\\_pre\\_sence\\_fondamentale\\_de\\_la\\_plastique\\_19\\_avril\\_2013.pdf](http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/fleger/sites/musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/files/eve_roy_la_pre_sence_fondamentale_de_la_plastique_19_avril_2013.pdf), p.9) (versão original: “Si l’exposition de Biot ne pouvait pas être parfaite en tout point, elle était du moins réussie quant au point capital d’exister, d’être vivante et jeune.”)

<sup>106</sup> Jean-Lucien Bonillo, « Claude Parent et André Bloc » in PARENT, Claude (et. al), *La villa Bloc de Claude Parent. Architecture & Sculpture*, Ed. Imbernon (Paris, 2011), p.7 (versão original: “défendre la voie de l’abstraction géométrique ou de l’art dit concret d’une part et le thème de l’intégration des arts dans l’architecture d’autre part”)

<sup>107</sup> Eve Roy, op.cit., p.11 (versão original: “[...] les expositions, foires et manifestations temporaires contribuent à faire évoluer progressivement un état de fait en permettant au public de s’accoutumer à des pratiques nouvelles.”)

uma “ausência de projetos comuns entre arquitetos e artistas, que seria a melhor demonstração do empenho dos membros do grupo.”<sup>108 109</sup>

Em 1952, no *Groupe Espace* contavam-se tantos arquitetos como artistas<sup>110</sup> (contra os 13 arquitetos, 3 engenheiros e 23 artistas plásticos, de origem) e, um ano depois, já tinha membros de 16 nacionalidades diferentes<sup>111</sup>. Nos anos seguintes, o grupo expandiu-se para outros países, nomeadamente Bélgica, Finlândia, Suíça, Inglaterra, Suécia, Turquia e Itália onde se fundiu com o movimento Arte Concreta<sup>112</sup> em 1955<sup>113</sup>. No entanto, apesar do término do grupo só se dar a 18 de Julho de 1957 por Gorin e Servanes (em Março de 1956 André Bloc já tinha abandonado a presidência do mesmo devido à dificuldade de implementar a verdadeira síntese das artes<sup>114</sup>), Eve Roy viu a exposição de Biot como, “em última análise, uma experiência única que reúne setenta e cinco criadores – arquitetos, pintores, escultores, fotógrafos – e aparece como o auge do *Groupe Espace*, mas também como o momento de emergência de uma tomada de consciência, *i.e.*, a utopia da síntese das artes tal como era vista”<sup>115</sup>.

---

<sup>108</sup> Eve Roy, op.cit., p.8 (versão original : “absence de projet commun impliquant architectes et artistes, ce qui aurait été la meilleure démonstration de la quête dans laquelle les membres du groupe étaient engagés.”)

<sup>109</sup> N.B.: Esta exposição também não promoveu qualquer encomenda ou publicidade que tivesse um impacto duradouro na carreira destes artistas, o que teria sido apreciado uma vez que esta exposição teve uma realização árdua devido a dificuldades financeiras pelo lado dos seus participantes. Os testemunhos que permanecem desta experiência “évoquent simplement « de bons souvenirs », une « aventure » humaine et artistique très forte, un « pari » relevé par la volonté et la ténacité des membres du groupe...” (ver: ROY, Eve, op.cit., p.9-10)

<sup>110</sup> in *Art Aujourd’hui*, Outubro-Novembro 1953, p18

<sup>111</sup> in *Art Aujourd’hui*, Dezembro 1953

<sup>112</sup> N.B.: Arte Concreta trata-se de um grupo de artistas criado em 1930 por Theo Van Doesburg (1883-1931) que defende a abstracção radical e estritamente geométrica. (Cf. LE THOREL-DAVIOT, *Pascale, Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*, Collection: Comprendre - reconnaître, Ed. Larousse, Paris, 2004, p.325).

<sup>113</sup> Véronique Wiesinger, « La synthèse des arts et le groupe Espace » in Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), op.cit., p.16

<sup>114</sup> Idem, p.17

<sup>115</sup> Eve Roy, op.cit., p.10 (versão original : “Au final cette expérience unique, réunissant soixante-quinze créateurs – architectes, peintres, sculpteurs, photographes – apparaît comme l’acmé du Groupe Espace, mais aussi comme le moment d’émergence d’une prise de conscience, celle de l’utopie de la synthèse des arts telle qu’elle était alors envisagée”)

### 2.1.3. André Bloc: colaboração entre artistas

De modo a ilustrar as respostas à relação complexa e íntima entre arquitetura e escultura seguem-se dois exemplos de obras onde se verifica uma colaboração entre artistas. Mais uma vez é importante referir que os casos existentes não são abundantes, sendo que a maioria ficou ao nível de projeto, nem se tenciona fazer aqui uma lista exaustiva. Provavelmente, a lei francesa do 1% artístico<sup>116</sup> terá contribuído para esta cooperação, no entanto não foi suficiente<sup>117</sup>, visto que a verdadeira integração do artista na sociedade não se verificou (pelo menos numa escala importante), “relegando definitivamente o artista ao papel de decorador”<sup>118</sup>. Segundo André Bloc, “é urgente devolver aos arquitetos e aos artistas o lugar que nunca deviam ter deixado de ocupar no mundo moderno”<sup>119</sup>. Bloc defendia que o escultor, de forma particular, tinha um papel muito importante e que “podia trabalhar em associação com o arquiteto”<sup>120</sup> ajudando a “reanimar a chama da arquitetura”<sup>121</sup>. De forma mais prática afirmava que :

*“Os arquitetos poderiam obter da parte dos escultores, se o desejassem, uma colaboração muito vantajosa, sem limitar o papel dos escultores à inclusão de obras em meio arquitetónico. O seu trabalho poderia, por exemplo, focar-se no estudo das principais relações entre volumes, sobre as suas ligações e sobre alguns detalhes, nomeadamente, as escadas, as chaminés, etc. A qualidade do pormenor contribui fortemente para o valor arquitetónico. Tais trabalhos seriam muito mais urgentes que a inclusão de objetos escultóricos [...]”*<sup>122</sup>

---

<sup>116</sup> Cf. « Le 1% est une mesure qui consiste à réserver obligatoirement à l'occasion de la construction, de l'extension ou de la rénovation après dégradation de certains bâtiments publics une somme permettant la réalisation d'une ou de plusieurs œuvres d'art contemporain spécialement conçues pour ce lieu. » - disponível em linha a 20.04.2015 : [https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/visionneuseUD.action?udId=root&formCaller=GENERALISTE&irlId=FRAN\\_IR\\_019490](https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/visionneuseUD.action?udId=root&formCaller=GENERALISTE&irlId=FRAN_IR_019490) ; Cf. <http://www.lamaisondesartistes.fr/site/que-faut-il-savoir-sur-le-1-artistique/> ; Cf. André Bloc « A propos du 1% » in *Aujourd'hui*, nº40, Janeiro1963, p.3

<sup>117</sup> in André Bloc, *De la sculpture à l'architecture*, Boulogne, Ed. Aujourd'hui, 1964, p.6

<sup>118</sup> Véronique Wiesinger, op.cit., p.17 (versão original : “relegant définitivement l'artiste au rôle de décorateur”)

<sup>119</sup> André Bloc, « Collaboration des sculpteurs et essais de synthèse des arts » in BLOC, André, *De la sculpture à l'architecture*, op.cit., p.11 (versão original : “il est urgent de rendre aux architectes et aux artistes la place qu'ils n'auraient jamais dû cesser d'occuper dans le monde moderne”)

<sup>120</sup> Colette Roberts, op.cit., p.9 (versão original : “peut travailler en association très étroite avec l'architecte”)

<sup>121</sup> Idem (versão original : “ranimer un peu la flamme de l'architecture”)

<sup>122</sup> André Bloc, « Collaboration des sculpteurs et essais de synthèse des arts » in BLOC, André, *De la sculpture à l'architecture*, op.cit., p.11 (versão original : “Les architectes pourraient obtenir des sculpteurs, s'ils le désiraient, une collaboration très fructueuse, sans limiter le rôle des sculpteurs à l'addition d'œuvres dans un milieu architectural. Leur travail pourrait par exemple se porter sur l'étude des principaux rapports de volume, sur les liaisons et sur certains détails, comme, par exemple, les escaliers, les fermetures, les cheminées, etc. La qualité du détail contribue largement à la valeur architecturale. De tels travaux seraient beaucoup plus urgents que l'adjonction de sculptures-objets [...]”)

Porém, é necessário esclarecer que “André Bloc não acreditava que a renovação da arquitetura pudesse simplesmente nascer da dilatação da escultura à escala monumental”<sup>123</sup>. O seu intuito não era “substituir enquanto artista plástico o arquiteto, mas considerava [...] que o confronto da sensibilidade de um e o *savoir-faire* [saber-fazer] do outro podia apenas, caso fosse frequente, resultar na recuperação do nível geral da arquitetura”<sup>124</sup>.

Assim, como primeiro exemplo, apresenta-se a casa de André Bloc no Cabo de Antibes (1959-1962), França (ver fig.021-023), fruto da colaboração do proprietário e do arquiteto Claude Parent.<sup>125</sup> O encontro entre estas duas figuras dá-se no início dos anos 50 visto que eram ambos membros do *Groupe Espace*.<sup>126</sup>



fig. 021-022 - *Maison Bloc* (Cabo de Antibes, França, 1959-1962), colaboração do artista André Bloc e do arquitecto Claude Parent

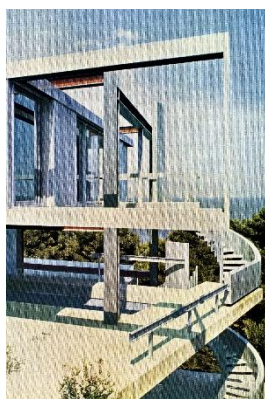


fig. 023 - *Maison Bloc* (maquette 1959)

A *Maison Bloc*, também designada por *Villa Ex* visto ter sido concebida com o intuito de criar uma habitação experimental, é uma casa de férias num terreno de difícil construção, devido à sua inclinação muito acentuada, e com uma vista de 180° sobre o mar. Quanto à implantação da obra, optou-se por uma estratégia de contraste entre natural e artificial, afastando-se de “qualquer vetor de assimilação direta (matérias, cores, vegetação)”<sup>127</sup>. O objetivo desta experiência arquitetónica focou-

<sup>123</sup> Marc Gaillard, « Architecture » in *Aujourd'hui – André Bloc*, op.cit., p.121 (versão original : “André Bloc ne croyait pas que le renouveau de l’architecture puisse simplement naître d’une dilatation de la sculpture à l’échelle monumentale”)

<sup>124</sup> Idem (versão original : “se substituer en tant que plasticien à l’architecte, mais estimait [...] que la confrontation de la sensibilité de l’un et le savoir-faire de l’autre ne pouvait, si elle était fréquente, qu’aboutir à un relèvement du niveau général de l’architecture”)

<sup>125</sup> Cf. « Maison expérimentale au Cap d’Antibes. Architecture : André Bloc et Claude Parent », in *L’Architecture d’Aujourd’hui – Recherche architecturale*, op.cit., p.20-25

<sup>126</sup> N.B.: No entanto é importante referir que anteriormente Claude Parent trabalhara com outros artistas, nomeadamente entre 1952 e 1955 com Nicolas Schöffer cujo conhecimento de ambos deu-se, uma vez mais, graças ao *Groupe Espace* em 1951, e entre 1959 e 1962 com Yves Klein. Nicolas Schöffer (1912-1992) foi um escultor e artista plástico francês mas de origem húngara simpatizante da Arte Cinética – corrente artística que nasce em 1955 em Paris e se caracteriza por um trabalho sobre o movimento e a percepção. (Cf. Jean-Lucien Bonillo, « Claude Parent et André Bloc » op.cit., p.11 ; para mais informação sobre a Arte Cinética consultar: LE THOREL-DAVIOT, *Pascale*, op.cit.p.324). Yves Klein (1928-1962) foi um dos fundadores do “*Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel*” (~1960-1970), i.e., “Novo Realismo = novas formas de apreender o real”, como vem descrito no seu manifesto. Pode ser considerado um movimento neo-vanguardista europeu. A linguagem utilizada inspira-se na publicidade dos massmedia. Recupera as técnicas e os materiais industriais para criar arte; reciclando materiais da vida quotidiana dotam-nos de novos significados. (Cf. LE THOREL-DAVIOT, *Pascale*, op.cit., p.329)

<sup>127</sup> Claude Parent, « Maison expérimentale au Cap d’Antibes » in *Architecture de lumière*, nº15, 1966, p.44 (versão original : de “tout vecteur d’assimilation direct (matériaux, couleurs, végétations)”)

se “na procura de novas noções de habitabilidade e de um estudo plástico original”<sup>128</sup>. A casa é formada por elementos autónomos que estão associados. Decompõe-se em três níveis, sendo o primeiro a habitação, o piso intermédio o solário e, finalmente, o piso inferior o atelier. Este último volume, bem ancorado ao solo, opõe-se aos dois outros suspensos. De maneira a suportar os vários componentes, existe uma estrutura metálica aparente. O interior da casa resulta assim em espaços, na sua grande maioria, abertos à paisagem. Por fim, quanto à acessibilidade, tem-se a escadaria exterior em caracol que une os diferentes andares e contrasta com a trama geométrica da estrutura portante. (Este imóvel está classificado como monumento histórico desde 1992.)<sup>129</sup>

Outra obra realizada por esta dupla (em colaboração com Mohseine Foroughi e Heydar Ghiai) é a *Maison d'Iran* (1963-1965) na *Cité universitaire internationale*, Paris, França (ver fig.024-026). Estas casas eram residências para estudantes financiadas por países estrangeiros, neste caso pelo Irão. Nesta obra, André Bloc detinha, mais uma vez, o papel de artista plástico conselheiro (“*plasticien conseil*”). A *Maison d'Iran* é composta por dois volumes justapostos: o edifício principal com cerca de 38m de altura onde se encontram os quartos dos estudantes bem como o apartamento do diretor, e outro elemento de apenas um piso que acolhe os espaços coletivos. O edifício principal possui uma estrutura metálica formando três pórticos pintados a preto que suportam os dois blocos, de quatro andares cada um, e que estão suspensos. Por fim, contém ainda umas escadas exteriores em caracol cujo sentido da espiral inverte a meia altura o que anima plasticamente a fachada oeste e, simultaneamente, contrasta e une ambos os volumes. (Este imóvel faz atualmente parte da Fundação Avicenne e vem registado no inventário suplementar dos Monumentos Históricos desde 2008.)<sup>130</sup>



fig. 024-025 - *Maison de l'Iran* (Paris, França, 1963-1965), colaboração do artista André Bloc e do arquitecto Claude Parent

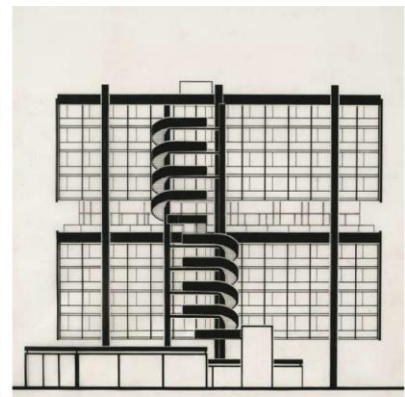


fig. 026 - alçado oeste da *Maison de l'Iran*

<sup>128</sup> Idem (versão original : “effort vers une des notions d’habitation nouvelles et vers une étude plastique originale”)

<sup>129</sup> Andrey Jeanroy, « Maison André Bloc, Cap d’Antibes, 1959-1962 » (disponível em linha a 21.04.2015 : <http://www.frac-centre.fr/parent/maison-l-iran-fondation-avicenne-cite-internationale-universitaire-paris-64.html?authID=143&ensembleID=361>)

<sup>130</sup> Idem

As parecências formais entre as duas obras são visíveis. O intuito destas duas encomendas era “a partir dos conhecimentos apreendidos na arquitetura de Mies Van Der Rohe atualisá-la, revitalizá-la e abrir caminho para uma obra crítica e experimental”<sup>131</sup>, como explica Claude Parent :

*“Estávamos obcecados com Mies van der Rohe e nessa altura tentámos renovar a sua expressão pura, mas demasiado rígida [...], acrescentando um contraponto, uma contradição interna ao conjunto. Isto concretizou-se na escadaria em espiral intencionalmente desprendida da fachada e amplificada. Esta estratégia foi reutilizada em 1962 na Maison d’Iran em Paris (atualmente Fondation Avicenne) e para a qual a Maison Bloc serviu de modelo, de certa maneira.”*<sup>132</sup>

O recurso a escadas helicoidais de grande dimensão, contrastando com os volumes de geometria pura que remetem para a arquitetura depurada de Mies Von Der Rohe, está presente em ambos os projetos. As escadas apresentam-se como “contrapeso plástico ao volume da habitação”.<sup>133</sup> Como referido anteriormente, as escadas são, segundo André Bloc, um elemento que pode fornecer expressividade à obra arquitetónica e onde o contributo do artista-escultor pode ser útil; de facto, foi o próprio André Bloc o responsável pela conceção destas obras. A utilização de estruturas metálicas suportando volumes suspensos é outra característica fundamental destas obras, embora na *Maison d’Iran*, contrariamente à *Maison Bloc*, os blocos superiores sejam idênticos e se encontrem perfeitamente alinhados. O desalinhamento, a suspensão de volumes e a criação de vazios reforçam a ideia de dinamismo, que contraria o habitual conceito de estabilidade associado ao uso de estruturas metálicas, para além de conduzir a soluções de carácter técnico menos tradicionais.

No entanto, em suma, apesar de se verificar uma parceria entre um arquiteto, Claude Parent, e um artista plástico, André Bloc, o resultado final da obra não oferece uma leitura, mesmo que pouco clara, de uma peça escultórica. De seguida serão analisados outros projetos de André Bloc onde o artista explora novos caminhos da escultura e faz construções onde o observador fica de facto na dúvida se se trata de uma obra escultórica ou arquitetónica.

---

<sup>131</sup> Jean-Lucien Bonillo, «Une maison expérimentale» in op.cit., p.3 (versão original : “à partir des acquis de l’architecture de Mies Van Der Rohe mais l’actualiser, la revivifier et produire chemin faisant une œuvre critique et d’expérimentation”)

<sup>132</sup> Lettre de Claude Parent à Jean Heams du 29 janvier 1996 (archives personnelles C.Parent) in idem (versão original : “Nous étions obsédés par Mies van der Rohe et nous tentions à ce moment-là de renouveler son expression pure mais trop rigide (qui risquait, ce qui est arrivé, par scléroser la forme), en ajoutant un contrepoint, une contradiction interne à l’ensemble. C’est ce que nous avons fait par la spirale de l’escalier volontairement très détachée et amplifiée et ce que nous avons renouvelé en 1962 à la Maison de l’Iran à Paris (actuellement Fondation Avicenne) pour laquelle la maison Bloc a servi de maquette en quelque sorte.”)

<sup>133</sup> Jean-Lucien Bonillo, « Claude Parent et André Bloc » in idem, p.9 (versão original : “en contrepoint plastique du volume de l’habitation”)

#### 2.1.4. André Bloc: *sculpture-habitacle*

Dentro das várias áreas da arte, André Bloc dedicava especial atenção à escultura que, segundo o artista, constitui “uma arte mais essencial que a pintura”<sup>134</sup> visto que esta disciplina podia “influenciar a evolução arquitetónica”<sup>135</sup>. Bloc considerava a escultura “uma base essencial”<sup>136</sup> que contribuía para “a boa compreensão da arquitetura e do urbanismo”<sup>137</sup>.

Além de manifestar as ideias que defendia em conferências ou em publicações, André Bloc explorava outras formas de pôr em prática a sua maneira de pensar. A “*architecture-sculpture*” encontra-se “entre construção e experimentação, bem como confere uma nova complexidade ao estatuto da obra”<sup>138</sup>. André Bloc defendia que “[...] o trabalho em maquette, a organização de pesquisa e o contributo dos artistas plásticos, em particular os escultores, são os meios apropriados para melhorar o nível de expressão arquitetónica.”<sup>139</sup> Por conseguinte, aquando da elaboração das suas obras, Bloc trabalhava frequentemente em maquette. O método que utilizava começava com uma primeira maquette de esboço numa escala menor, “muito impressionista”<sup>140</sup> segundo Claude Parent. Seguidamente fazia outra numa escala um pouco maior (1/5) “permitindo a elaboração de um trabalho mais rigoroso na pesquisa formal na investigação de problemas de espaço internos e de espaço de transição interno-externo”<sup>141</sup>. Finalmente edificava a versão final à escala real. Esta última construção era feita *in situ* e podia sofrer algumas modificações sobretudo devido à materialidade e técnicas utilizadas.

André Bloc criou várias obras, nomeadamente a *Maison à Carboneras* (1964), o *Pavillon du Plâtre* (1965), a *Tour à Meudon* (1966) e várias *sculptures-habitacles* (1962-1966) (ver fig.027). Como o próprio afirma e reforçando a importância da escultura, estas obras são:

*“[...] modestos ensaios arquitetónicos considerados por mim como simples prolongamentos do meu trabalho enquanto escultor. [...] Pretensioso, sem dúvida, mas convencido, levo uma luta difícil e angustiante, e tento estabelecer algumas relações directas entre arquitetura e escultura.”*<sup>142</sup>

---

<sup>134</sup> Colette Roberts, op.cit., p.9 (versão original : “un art plus essentiel que la peinture”)

<sup>135</sup> Idem (versão original : “influencer l’évolution architecturale”)

<sup>136</sup> Ibidem (versão original : “un point d’appui essentiel”)

<sup>137</sup> Ibidem (versão original : “à bien comprendre l’architecture et l’urbanisme”)

<sup>138</sup> Marie-Ange Brayer, « Introduction » in Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), op.cit., p.9 (versão original : “entre construction et expérimentation, ainsi qu’une complexité nouvelle du statut de l’œuvre”)

<sup>139</sup> André Bloc, « Collaboration des sculpteurs et essais de synthèse des arts » in BLOC, André, *De la sculpture à l’architecture*, op.cit., p.12 (versão original : “[...] le travail sur maquette, l’organisation de la recherche et l’appel aux plasticiens et en particulier aux sculpteurs, sont les moyens propres à améliorer le niveau de l’expression architecturale.”)

<sup>140</sup> Claude Parent, « Sculpture-Habitacle » in *Aujourd’hui – André Bloc*, op.cit., p.135 (versão original : “très impressioniste”)

<sup>141</sup> Idem (versão original : “permettant de faire un travail plus rigoureux dans son enchaînement formel et d’amorcer tous les problèmes d’espace intérieur et d’espace de transition interne-externe”)

<sup>142</sup> André Bloc, « André Bloc » in *Aujourd’hui – Espaces sculptés. Espaces architecturés*, nº53, Maio-Junho 1966, p.46-47 (versão original : “[...] quelques modestes essais architecturaux considérés par moi-même comme de simples prolongements de mon travail de sculpteur. [...] Prétentieux, sans doute, mais convaincu, je mène cette lutte difficile et angoissante, je tente d’établir certaines relations directes entre l’architecture et la sculpture.”)



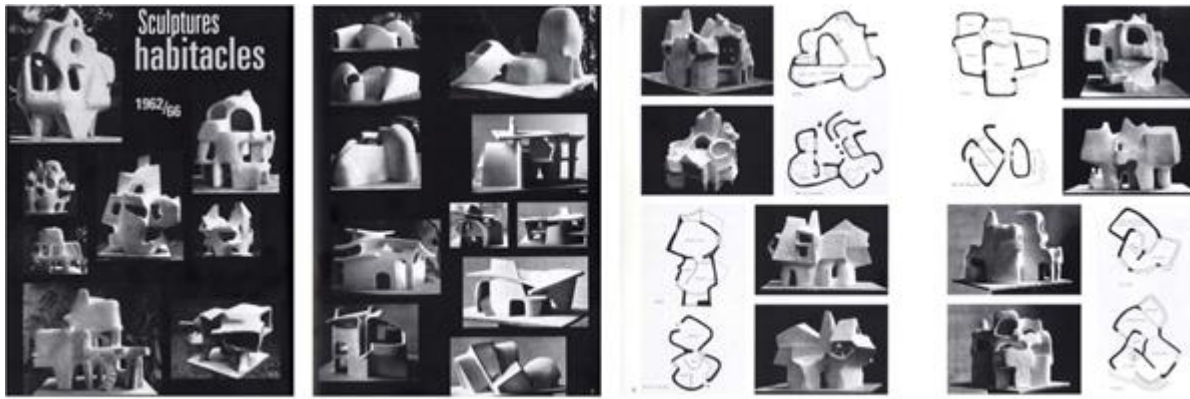


fig. 027 - *Sculptures-habitacles* (1962-1966), Bloc

A *Maison à Carboneras* é uma casa de férias que André Bloc construiu para si em 1964 no sul de Espanha, junto à costa, e de onde se avista o mar mediterrâneo. Hoje, denominada por *Laberinto* devido à sua forma orgânica, é um ícone da região<sup>143</sup>. Do trabalho inicial em maquette (ver fig.028) até à sua construção final (ver fig.029) as diferenças são insignificantes. A obra nasce com certeza da experimentação escultural desenvolvida por André Bloc, mas também se inspira nas construções trogloditas (ver fig.031), bem como nas peças do escultor Étienne Martin (ver fig.014), membro do *Groupe Espace*. Esta obra evoca igualmente o *Labirinto* (ver fig.032) que André Bloc construiu no jardim de sua casa em Meudon em 1963 para o «Congrès International de l'Esthétique Industrielle»<sup>144</sup>. As semelhanças formais entre ambos os *labirintos* são claras e evidentes, podendo-se concluir que provavelmente o primeiro serviu de experimentação e molde para a conceção da casa junto às praias espanholas. A referência à rocha é possível contribuindo para uma melhor inserção no terreno pedregoso. É uma composição branca (cor tradicional nos climas quentes mediterrânicos) originalmente implantada de forma autónoma na envolvente e que, apesar de ser um volume irregular, se lê como um todo, uma única peça ondulante. Todavia, é impossível distinguir pelo exterior as suas diferentes funções, visto que mesmo a chaminé da lareira da sala está incorporada na cobertura massiva e sinuosa. Não há nenhuma diferença entre telhado e paredes, a obra consiste numa única massa branca curvilínea, tanto exterior como interiormente. Esta possui ainda pátios que permitem a entrada de luz natural, mas que são fechados lateralmente para não se perder a leitura de continuidade e se resguardar a intimidade familiar. A *Maison à Carboneras* tem poucas janelas para o exterior e pequena dimensão. A partir da planta da residência (ver fig.030) verifica-se também esta unidade no interior, *i.e.*, uma fluidez no percurso e encadeamento das diferentes divisões. É-se convidado a entrar e, orientado labirinticamente por muros curvos, vai-se descobrindo a pequena habitação. Contrariamente às duas casas apresentadas no ponto acima 2.1.3. *André Bloc: colaboração entre artistas*, não há dúvida que este projeto se pode ler como uma escultura. De facto, nasce de todo um processo escultural sendo fácil imaginar o artista moldando a casa aos poucos. A textura irregular da materialidade utilizada contribui igualmente para a criação deste imaginário.

<sup>143</sup> in <http://www.ayuntamientocarboneras.es/turismo/lugares-de-interes>

<sup>144</sup> Claude Parent, « Sculpture-Habitacle » in *Aujourd'hui – André Bloc*, op.cit., p.141

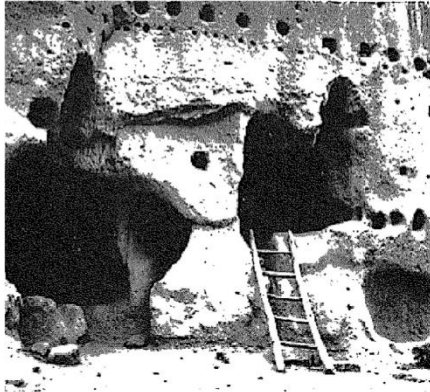
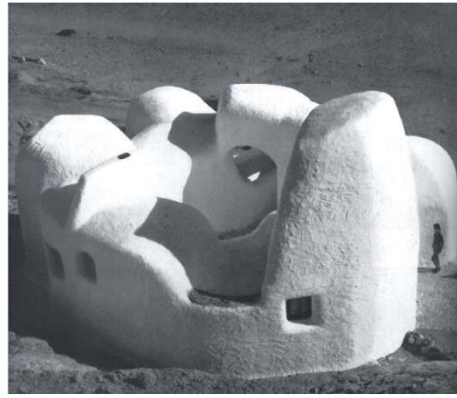


fig 028-030 - *Maison à Carboneras* (Espanha, 1964), André Bloc: maquette, construção real e planta  
 fig.031 - construções trogloditas                      fig. 032 - *Labirinto* (Meudon, França, 1963), André Bloc

A obra de André Bloc tende a afastar-se do conceito de espaço geométrico e racionalista em voga na época. O *Pavillon du Plâtre* (ver fig.033-038), distinguindo-se da fluidez das linhas das *sculptures-habitacles* bem como da *Maison à Carboneras*, possui contornos mais angulosos. Este pavilhão foi concebido a pedido do grupo *Batimat* no *Palais du Centre des Nouvelles Industries et Technologies* (CNIT), em Paris, para albergar uma sala audiovisual onde se projetava um filme sobre a história do gesso e ainda uma outra divisão onde se expunha e se explicavam as múltiplas aplicações do material. Esta obra apresenta-se como uma sobreposição caótica de blocos cúbicos, criando uma certa instabilidade e conferindo algum dinamismo, mas mantendo sempre um carácter plástico harmonioso.<sup>145</sup> Na sua conceção, André Bloc trabalhou novamente primeiro em maquettes de menor dimensão até chegar ao produto final. Tal como a *Maison à Carboneras*, trata-se de uma obra compacta e una, elaborada em apenas um material (gesso branco). Mais uma vez não é possível distinguir o teto das paredes. Este conjunto abstrato permite a leitura do pavilhão como peça escultórica, apesar de ser construído com um objetivo específico.

<sup>145</sup> <http://www.frac-centre.fr/bloc/pavillon-platre-64.html?authID=25&ensembleID=892> (disponível em linha a 30.04.2015)

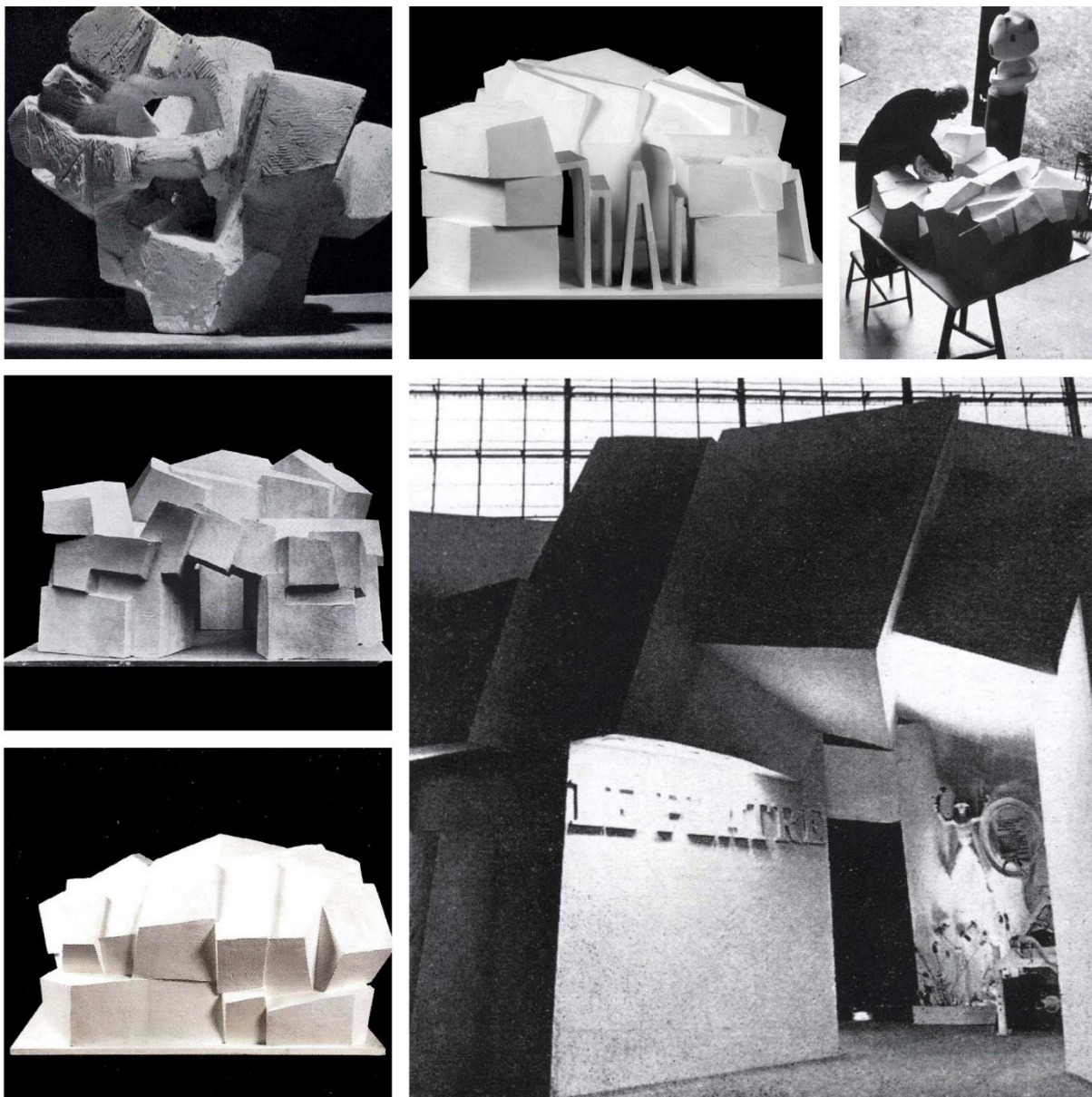


fig 033-038 - *Pavillon du Plâtre* (1965), André Bloc

Finalmente, entre as diversas *sculptures-habitacles* que André Bloc concebeu destacam-se três que construiu em escala real no jardim da sua casa em Meudon, França, em 1962, em 1964 e a *Tour* em 1966. Estas obras, contrariamente às duas apresentadas anteriormente, não possuem à partida nenhum propósito particular nem se tratam de encomendas externas. Demonstram a cumplicidade e ambiguidade entre arquitetura e escultura e onde o artista teve liberdade total de explorar uma nova maneira de moldar a escultura aproximando-a da arquitetura. O termo *sculptures-habitacles*, inventado pelo próprio, designa :

“[...] um espaço utilizável interiormente, mas não habitável, na medida em que não figuram nas intenções originais do autor o fim de integrar as funções habitacionais quotidianas.”<sup>146</sup>

Contudo, é possível imaginar um uso para estas peças e dotá-las de uma função – característica primordial na obra arquitetónica. Segundo Marie-Ange Brayer, “as pesquisas espaciais de André Bloc são uma alternativa ao modernismo e ao funcionalismo”<sup>147</sup>. A arquitetura-escultura deste artista desenvolve-se como uma experimentação plástica do espaço conferindo e redefinindo a própria noção de habitar.<sup>148</sup>

O *Habitacle I* (ver fig.039-044) evoca, pela sua forma orgânica, a ideia de um coral. Segundo Pierre Gueguen, num artigo escrito na revista *Architecture Aujourd'hui* sobre André Bloc, esta obra faz referência às construções do século XIX de *Facteur Cheval* (o *Palais Idéal* (ver fig.007) em Hauterives, França, por exemplo), na medida em que “a *rocaille* passou de moda, mas o conceito de rocha habitável continua sempre à disposição [...]”<sup>149</sup>. Encontram-se igualmente algumas semelhanças formais às *Demeures* (ver fig.014) do escultor Étienne Martin. Esta influência mútua não é surpreendente uma vez que ambos faziam parte do *Groupe Espace*. O nº53 da revista *Aujourd'hui* (Maio-Junho de 1966) explora a noção de “espaços esculpidos, espaços arquitetónicos” e, depois de mostrar a obra de André Bloc, ilustra três trabalhos (ver fig.045) realizados na Faculdade d'Arquitetura de Florença sob a orientação do professor Leonardo Ricci. Estes trabalhos apresentam uma “forma da organização urbana integrada [que] deriva de um processo formal que pode gerar uma « escultura a habitar »”<sup>150</sup> e aproximam-se assim das *sculptures-habitacles*.<sup>151</sup>

---

<sup>146</sup> Claude Parent, « Sculpture-Habitacle » in *Aujourd'hui – André Bloc*, op.cit., p.133 (versão original : “[...] un espace utilisable intérieurement, mais non habitable, dans la mesure où il n'est pas dans les intentions d'origine de l'auteur d'y intégrer les fonctions habituelles quotidiennes.”)

<sup>147</sup> Marie-Ange Brayer, « André Bloc » in AAVV, *Architectures expérimentales 1950-2012. Collections FRAC center.*, Ed. HX, Orléans, 2013, p.142 (versão original : “les recherches spatiales d'André Bloc incarnent une alternative au modernisme et à l'espace fonctionnaliste”)

<sup>148</sup> « André Bloc » in Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), op.cit., p.34

<sup>149</sup> Pierre Gueguen, « André Bloc – de la sculpture à l'architecture para la caverne troglodytique » in *L'Architecture Aujourd'hui – Architectures fantastiques*, nº102, Junho-Julho 1962, p.28 (versão original : “la rocaille était démodée, mais l'idée de roche habitable restait toujours à la disposition [...]”)

<sup>150</sup> in *Aujourd'hui – Espaces sculptés. Espaces architecturés.*, nº53, Maio-Junho 1966, p.76-77 (versão original: “espaces sculptés, espaces architecturés” [...] “forme de l'organisation urbaine intégrée derive d'un procédé formel qui peut engendrer une « sculpture à habiter »”); Cf. Maria Grazia DALLERBA « Recherches sous la direction de Leonardo Ricci » in *L'Architecture d'Aujourd'hui – Recherche architecturale*, op.cit., p.56

<sup>151</sup> NB: Caso queira aprofundar este tema consulte o Anexo I que se encontra no fim desta dissertação, p.



fig 039-040 - maquettes do *Habitable I* (Meudon, França, 1962), André Bloc

fig 041-044 - *Habitable I* (Meudon, França, 1962), André Bloc

Regressando à análise do *Habitable I*, o método de produção mantém-se o mesmo começando numa escala menor até à composição final da grande escultura executada em gesso com o auxílio de ligeiras armaduras montadas pelo *staffeur Capelli*. Embora o *Habitable I* não tenha sido elaborado em função de nenhum propósito especial ou de algum evento, como frisou o seu autor, serviu de suporte para as projeções luminosas de Roger Tallon (ver fig.046-047) que, segundo Claude Parent, “[...] contribuem nomeadamente para quebrar a massa e para sobrepor um mundo diferente e abstrato ao das sombras e luzes do volume [...]”<sup>152</sup>. Outro uso possível para estas construções podia ser o de estufa-fria nos países de temperaturas elevadas.

<sup>152</sup> Claude Parent, « Sculpture-Habitable » in *Aujourd'hui – André Bloc*, nº59-60, Dezembro 1967, p.135 (versão original : “[...] contribuent notamment à casser la masse et à superposer un monde différent et abstrait à celui des ombres et des lumières du relief réel [...]”)

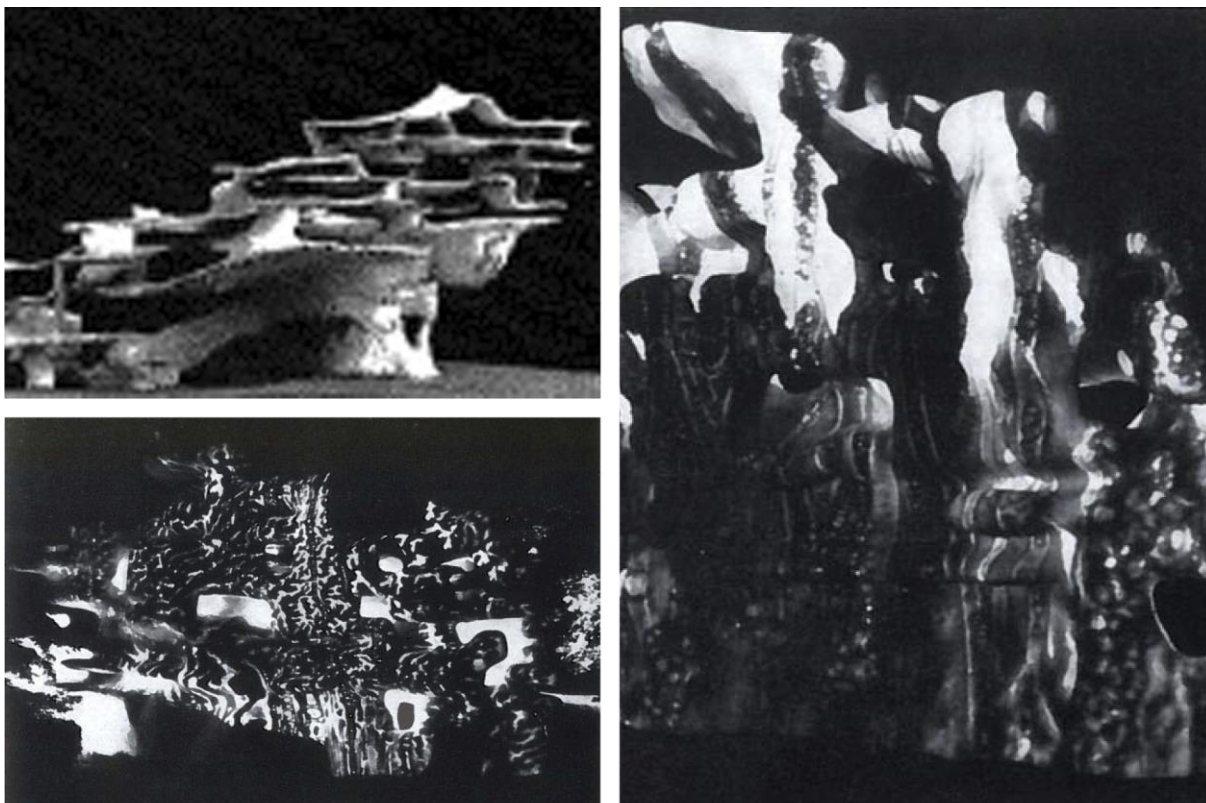


fig. 045 - « *Sculptures à habiter* » trabalhos realizados na Faculdade de Arquitectura de Florença sob a orientação do professor Leonardo Ricci

fig. 046-047 - projecções luminosas de Roger Tallon no *Habitacle I*

O *Habitacle II* (ver fig.048-051), edificado em 1964 no local do anterior, foi também palco de uma manifestação artística, o filme *Qui êtes-vous Polly Magoo?* de William Klein, produzido por Delpire (ver fig.052-053). Esta é uma construção em tijolo pintado posteriormente de branco e cuja estrutura assenta predominantemente em arcos. O recurso ao tijolo em vez de gesso realça a textura da obra e “dinamiza o jogo formal da superfície”<sup>153</sup>. Este segundo *habitacle* possui, talvez devido à sua materialidade, formas menos suaves remetendo para o *Pavillon du Plâtre* que é construído no ano seguinte onde se acentuam os ângulos do objeto abstrato. Para descrever as *sculptures-habitacles*, André Bloc explica:

“Deixei penetrar o ar e a luz por meios simples e complexos. A escultura caracteriza-se em certa medida por uma continuidade da plasticidade exterior e interior com um sistema de interpenetração e ocupação de espaço multiplicando as relações, os contrastes e os jogos de volume.”<sup>154</sup>

<sup>153</sup> Idem, p.143 (versão original : “dynamise le jeu formel de surface”)

<sup>154</sup> « André Bloc » in Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), op.cit., p.34 (versão original : “J’ai laissé pénétrer l’air et la lumière par des cheminements simples et complexes. La sculpture habitacle est, dans une certaine mesure, caractérisée par une continuité de la plastique extérieure et intérieure avec un système d’interpénétration et d’occupation de l’espace multipliant les rapports, les contrastes et les jeux de volume.”)

Claude Parent considera esta construção como “uma obra capital que deixa de ser escultura e se torna arquitetura”<sup>155</sup>.

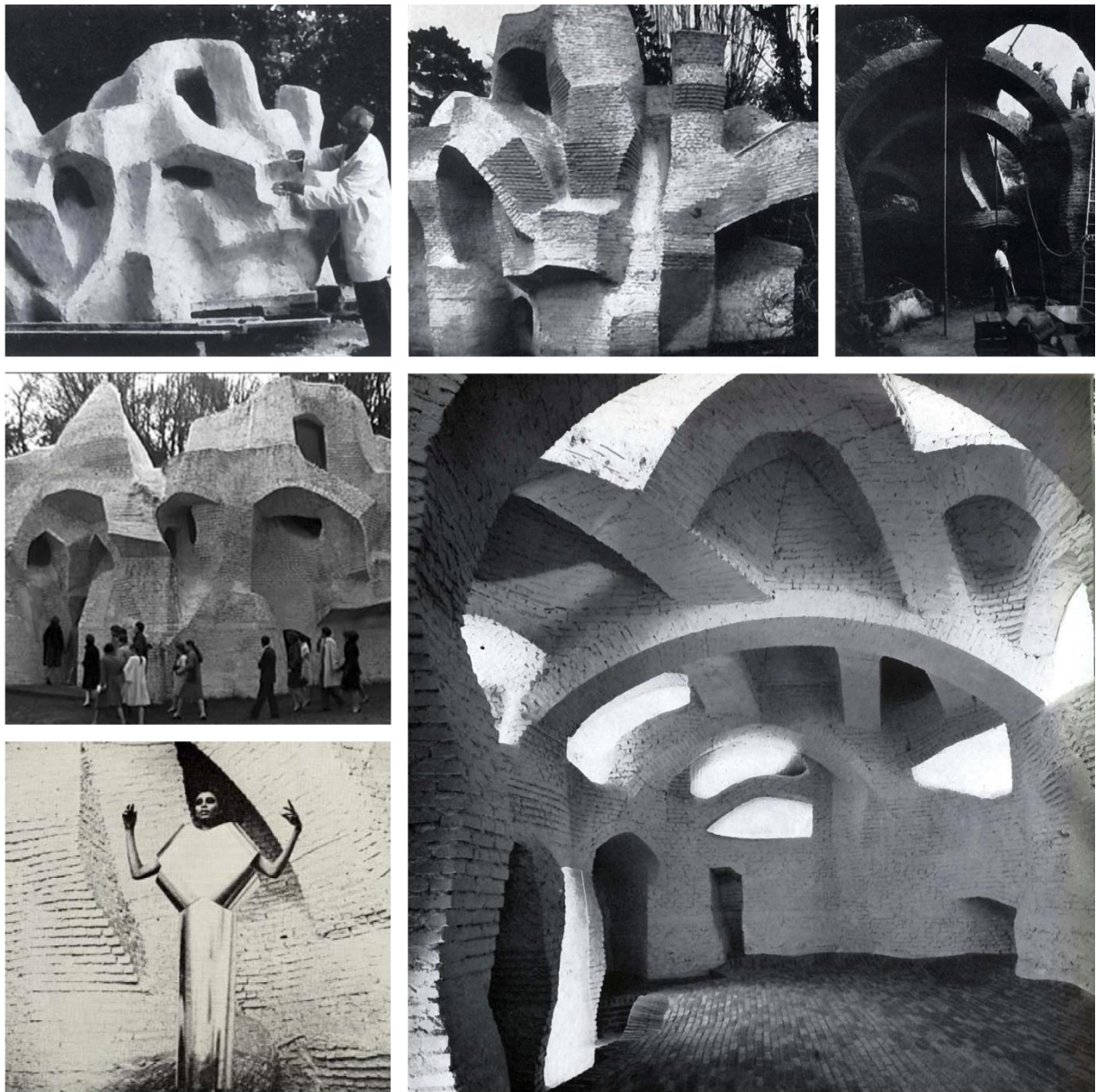


fig. 048-051 - *Habitacle II* (Meudon, França, 1964), André Bloc

fig. 052-053 - cenas do filme « *Qui êtes-vous Polly Magoo?* » de William Klein no *Habitacle II*

---

<sup>155</sup> Claude Parent, « Sculpture-Habitacle » in op.cit., p.143 (versão original : “une œuvre capital qui n’est déjà plus sculpture et peut devenir architecture”)

Por fim, estudou-se também a *Tour* (ver fig.054-057) edificada igualmente no jardim da casa de Meudon. Esta obra foi a última *sculpture-habitacle* de André Bloc, apresentando-se assim como um testemunho de toda a sua obra. Como sempre, para chegar à fase da sua conceção final fizeram-se vários ensaios prévios em maquettes de menor escala. Bloc utiliza o tijolo tal como no *Habitacle II*, porém este não leva nenhuma pintura *a posteriori*, sendo deixado na sua cor original (ocre). Contrariamente às duas peças anteriores, esta tem mais de um piso, desenvolvendo-se em altura. O elemento da escada aparece novamente; a obra possui escadas em caracol que envolvem e circundam a torre. A *Tour* assemelha-se mais uma vez à obra de Etienne Martin, particularmente com a *Demeure n°4* (ver fig.058) ilustrada na revista *Architecture d’Aujourd’hui – Recherches* n°115 (Junho-Julho de 1964)<sup>156</sup>. Claude Parent considera que, com a criação desta obra, André Bloc “afirma definitivamente o seu compromisso incondicional à expressão lírica da forma”<sup>157</sup>.



fig. 054-057 - *Tour* (Meudon, França, 1966), André Bloc

fig. 058 - *Demeure n°4*, Étienne Martin

Na verdade, segundo Marc Gaillard, o artista “sonhava com uma espécie de osmose entre artistas plásticos e arquitetos que levassem a alcançar uma arquitetura mais lírica, mais sensível, mais humana, enfim.”<sup>158</sup> Contudo, como já referido no ponto acima sobre o *Groupe Espace*, verificou-se difícil pôr em prática uma colaboração verdadeira e frutuosa entre os diversos artistas. Para além disto, já no primeiro editorial de *Aujourd’hui* ao explicar o principal objetivo da revista, André Bloc escreve:

*“Apreciaremos sempre a audácia e o espírito inventivo, mesmo quando as experiências não produzem tudo o que poderia esperar.”*<sup>159</sup>

<sup>156</sup> in *L’Architecture d’Aujourd’hui – Recherches*, n°115, Junho-Julho 1964, p.102

<sup>157</sup> Claude Parent, « Sculpture-Habitacle » in op.cit., p.143 (versão original: “affirme définitivement son attachement incondicional à l’expression lyrique de la forme”)

<sup>158</sup> Marc Gaillard, « Architecture » in *Aujourd’hui – André Bloc*, op.cit, p.121 (versão original: “rêvait d’une sorte d’osmose entre plasticiens et architectes qui fasse que l’on arrive à concrétiser une architecture plus lyrique, plus sensible, plus humaine enfin.”)

<sup>159</sup> André Bloc, 1º editorial de *Aujourd’hui*, n°1, Janeiro-Fevereiro 1955, p.3 (versão original: “Nous apprécierons toujours les audaces et l’esprit inventif, même lorsque les expériences n’auront pas apporté tout ce que l’on aurait pu espérer.”)



Bloc incentiva portanto a experimentação, defendendo e sublinhando a importância de explorar novas formas de criação mesmo quando o resultado fica aquém das expectativas (sobretudo nos casos onde há espaço para trocas interdisciplinares entre artistas e arquitetos). Este apelo é, ainda nos dias de hoje, relevante para a procura da elaboração de uma *arquitetura sensível* onde o bem-estar do Homem, sobretudo em termos de ser espiritual, seja o principal foco. Apesar dos múltiplos esforços demonstrados por André Bloc (quer na organização de conferências e exposições, quer ao promover o encontro entre vários artistas e arquitetos ou ainda ao publicar os mais diversos artigos nas suas revistas), “a síntese das artes aparece como a grande utopia da modernidade, sempre procurada, nunca atingida”<sup>160</sup>. A 8 Novembro de 1966, André Bloc morre tragicamente numa viagem a um templo em Nova Deli, Índia. A revista *Aujourd'hui* consagra o seu último número de dezembro de 1967 em homenagem a este artista e, em 1996, no âmbito da Bienal de Arquitetura de Veneza, apresenta-se a exposição *Bloc – Le Monolithe Fracturé*, onde “este investigador incansável encontra, na cena internacional, o lugar histórico que lhe é devido”<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> Véronique Wiesinger, «La synthèse des arts et le groupe Espace » in Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), op.cit., p.18 (versão original : “la synthèse des arts apparait comme la grande utopie de la modernité, toujours recherchée, jamais atteinte”)

<sup>161</sup> « André Bloc » in Vera Cardot, Pierre Joly, (et. al), op.cit., p.34 (versão original : “cet expérimentateur infatigable, retrouve, sur scène internationale, la place historique qui lui est due.”)

## 2.2. Via II : *Box*

Seguidamente analisa-se a segunda estratégia artística, a via *box*. *Box* designa “caixa” e refere-se, em oposição à via *blob* que utiliza formas orgânicas, ao uso de linhas ortogonais e à presença do ângulo reto. Tal como na *via I*, que se optou pela eleição de André Bloc para estudar a sua obra e compreender a sua estratégia conceptual, escolhe-se agora o artista Donald Judd para aprofundar o conhecimento da *via II*.

### 2.2.1. André Bloc uma vez mais

Na década de sessenta, André Bloc explorou a conceção de elementos prefabricados (ver fig.059). É curioso verificar que ao criar estes elementos optou por uma estratégia geométrica e ortogonal, contrariamente à via *blob* que caracteriza as *sculptures-habitacles*.

André Bloc tinha consciência que a arquitetura necessitava, cada vez mais, de recorrer à prefabricação e à industrialização e entendia que, também neste tema, o artista poderia dar o seu contributo.

Assim, Bloc elaborou diversos elementos modelares que conjugados entre si possibilitavam uma gama variada de edifícios, desde a simples casa unifamiliar até ao imóvel de múltiplos pisos. Segundo Marc Gaillard, a intervenção de um artista no momento oportuno da criação permite evitar que “a industrialização do edifício, entregue a mãos mercantis, se transforme rapidamente em sinónimo de monotonia, banalidade ou mesmo fealdade”<sup>162</sup>; e acrescenta que “através das suas pesquisas, experiências e escritos, André Bloc desempenha, ainda hoje, um papel catalisador e pioneiro”<sup>163</sup>.

A revista *Aujourd'hui* de Janeiro de 1963 apresenta uma “proposta arquitetónica do escultor André Bloc”<sup>164</sup>. Esta proposta consiste em dois apartamentos construídos a partir de elementos pré-fabricados de betão (ver fig.060). Claude Parent colaborou igualmente neste projeto, sendo responsável pelo estudo das plantas e da realização técnica. A combinação e justaposição destas diferentes peças de betão formam “uma composição coesa onde o desenho do detalhe deixa de se ler individualmente” evitando assim “a monotonia pela repetição de um elemento indiferenciado”, bem como “o perigo da decoração pela repetição de um mesmo elemento de carácter plástico bem



fig. 059 - Exemplos de elementos pré-fabricados (s.d.), André Bloc

<sup>162</sup> Marc Gaillard, « Architecture » in *Aujourd'hui – André Bloc*, op.cit., p.121 (versão original : “[...] l’industrialisation du bâtiment, laissée à des mains mercantiles, ne devienne rapidement synonyme de monotonie, de banalité, voire de laideur.”)

<sup>163</sup> Idem (versão original : “Par ses études, ses expériences, ses écrits, André Bloc a joué, là encore, un rôle de catalyseur et de pionnier.”)

<sup>164</sup> André Bloc, « Projet d’habitation à partir d’éléments typifiés » in *Aujourd'hui*, nº40, Janeiro 1963, p.88-89 (versão original : “proposition architecturale du sculpteur André Bloc”)

acentuado”<sup>165</sup>. Pelos desenhos técnicos é possível verificar que o jogo de encaixe dos elementos permitiu um pé-direito superior na sala de estar de ambas as casas. Contudo, André Bloc afirma que :

*“[...] O principal interesse vem do ritmo interior dos vazios e dos cheios, obtido pelo uso racional de elementos tipificados. Um estudo mais aprofundado da modulação dos elementos da fachada permitirá a pré-fabricação total da habitação, incluindo os elementos internos dos pisos e dos compartimentos.*

*A generalização deste princípio a um grupo importante de habitantes individuais, ou fazendo variar a escala dos elementos a estudos de imóveis podem trazer uma nova abertura no domínio da pré-fabricação.”* <sup>166</sup>

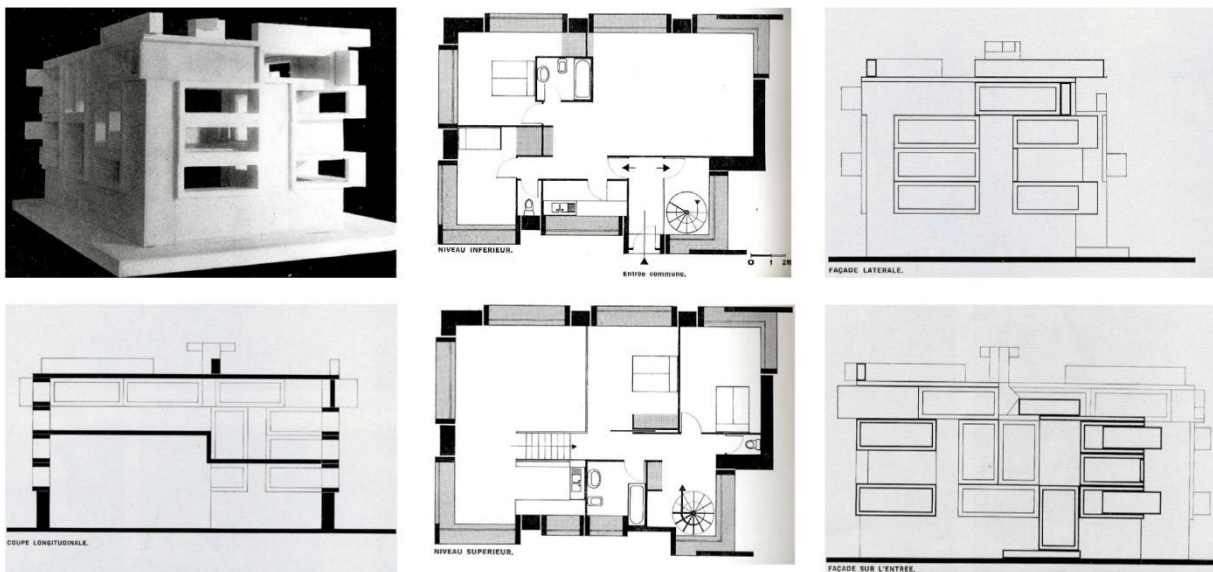


fig. 060 - « *Projet d'habitation à partir d'éléments typifiés* » (s.d.), André Bloc e Claude Parent

<sup>165</sup> Idem, p.88 (versão original : “une composition d'ensemble où le dessin du détail ne se lit plus individuellement” [...] “la monotonie para répétition d'un élément indifférencié” [...] “le danger du décoratif par répétition d'un même élément au caractère plastique affirmé”)

<sup>166</sup> Ibidem, p.88 (versão original : “[...] l'intérêt capital vient du rythme intérieur des baies et des parties pleines, obtenu par l'utilisation rationnelle des éléments typifiés. Une étude plus approfondie de la modulation des éléments de façade permettra la préfabrication totale de l'habitation, y compris les éléments intérieurs de planchers et de cloisonnement. C'est la généralisation de ce principe à un groupe important d'habitants individuelles, ou en faisant varier l'échelle des éléments à des études d'immeubles qui peut apporter une ouverture nouvelle au domaine de la préfabrication.”) ; Cf. «Projets d'habitations à partir d'éléments typifiés (1963/65) » in MIGAYROU, Frédéric (et.al), *Bloc – le monolithe fracture: VIe Mostra Internazionale d'Architecture de Venise, 15 septembre-16 novembre 1996*, Ed. HYG (Orléans, 1996), p.52-53

Em *L'Architecture d'Aujourd'hui - Recherche architecturale*<sup>167</sup> (ver fig.061), são igualmente ilustrados alguns “elementos tipificados” da autoria de André Bloc onde, mais uma vez, se confirma o recurso a formas paralelepípedicas que justapostas criam uma obra harmoniosa. Estes objetos, concebidos através de “uma *démarche* de escultor, [são descritos como sendo] uma composição homogénea, sem carácter repetitivo” e, “como em todas as criações plásticas de André Bloc, existe, antes de tudo, dedicação pela arquitetura”<sup>168</sup>.



fig. 061 - Exemplos de elementos pré-fabricados de Jean Englebert (esquerda) e André Bloc (direita)

### 2.2.2. Donald Judd: artista ou arquiteto?

Donald Judd (1928-1994) (ver fig.062), apesar de possuir algumas obras arquitetónicas (nomeadamente em Nova York e em Marfa, USA), é um artista norte-americano conhecido sobretudo por construir *obras tridimensionais* baseadas em formas geometricamente simples (ver ponto 2.2.3.). Judd é ainda um teórico e crítico de arte que deixou vários textos<sup>169</sup> onde defende, entre outros, o conceito de *instalação permanente* que implementa nomeadamente em Marfa, Texas, e onde deixa grande parte do seu legado artístico assim como de outros autores (ver ponto 2.2.4.). De facto, no texto *Arte e Arquitetura (1987)*<sup>170</sup> Donald Judd explica a sua opção de artista (“o que para si era sinónimo de pintor”<sup>171</sup>): não ter que lidar com os clientes e o público. No entanto, ao longo da sua carreira acabou por se relacionar com o domínio público uma vez que participou em exposições em diversos museus e as suas obras entraram no mercado da arte.



fig. 062 - Donald Judd (1928-1994)

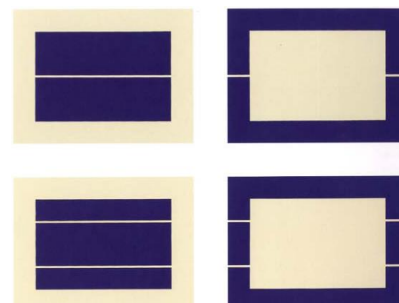


fig. 063 - série de pinturas (sem título, 1988), Donald Judd

Quanto aos seus ideais, Donald Judd aprecia a tentativa de extensão e de coerência entre os diferentes meios artísticos que os movimentos De Stijl, Bahaus e o Construtivismo Russo implementaram. E, tal como André Bloc, é contra a separação entre as várias áreas da Arte, considerando “a separação e o isolamento como opressivos [...]”<sup>172</sup>. Judd acrescenta ainda que :

<sup>167</sup> « Recherche pour une industrialisation de l'habitat. Conception : Jean Englebert » e « Préfabrication en béton par éléments typifiés. Conception : André Bloc » in *L'Architecture d'Aujourd'hui – Recherche architecturale*, op.cit., p.100-101

<sup>168</sup> « Préfabrication en béton par éléments typifiés. Conception : André Bloc » in idem, p.101 (versão original : “une démarche de sculpteur, une composition générale homogène, sans caractère de répétition” [...] “comme dans toutes les créations plastiques d'André Bloc, il y a, avant tout, engagement pour l'architecture”)

<sup>169</sup> N.B.: compilados nomeadamente no livro: JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, Ed. Daniel Lelong, Paris, 1991

<sup>170</sup> Donald Judd, « Art et Architecture, 1987 » in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris, Ed. Daniel Lelong, 1991, p.191-197

<sup>171</sup> Idem, p.192 (versão original: “ce qui pour moi voulait dire peintre”)

<sup>172</sup> Ibidem, p.193 (versão original : “la séparation, l'isolement sont oppressifs [...]”) ; ver igualmente : Donald Judd, « Déclaration à propos de la Fondation Chinati » in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, Ed. Daniel Lelong (Paris, 1991), p.187

*“[...] eu não defendo uma amálgama entre arte e arquitetura – o que actualmente está na moda – mas sim, uma relação coerente que se estabeleça entre ambas.”*<sup>173</sup>

Tal como André Bloc, Donald Judd entende que a arquitetura e a arte em geral não devem ser vistas como “uma profissão, uma carreira”<sup>174</sup>. Para si, uma das diferenças fundamentais entre estas duas disciplinas assenta sobretudo no facto que a arquitetura, pelo seu carácter de função utilitária, se integra totalmente na sociedade, e participa nas suas convenções e aspetos burocráticos.<sup>175</sup>

Para além disto, Donald Judd elaborou noventa e cinco teses sobre a relação entre arte e arquitetura, sendo que (só) as oito primeiras foram publicadas no artigo acima mencionado<sup>176</sup>. Nestas teses são apresentados diversos aspetos, nomeadamente a importância no cuidado da integração de uma obra aquando da sua implantação (“Um projeto nasce em função da natureza do lugar, quer seja um terreno, uma paisagem, um conjunto de ruas ou de edifícios já existente.”<sup>177</sup>), acrescentando ainda que se devia evitar as construções em terrenos virgens.

Judd aborda também a questão dos materiais, optando sempre pelos locais, uma vez que estes são geralmente menos dispendiosos, adaptam-se melhor às condições climáticas do lugar e não necessitam de mão-de-obra especializada. Quanto à função de um edifício declara:

*“A forma pode não se adaptar totalmente à função, mas o meu axioma é que a forma nunca deveria contradizer a função.”*<sup>178</sup>

Donald Judd sublinha ainda que a função não se trata de um “estilo” e que a máxima acima descrita se aplica inclusive aos projetos de museus. Na tese número quatro do mesmo artigo, Donald Judd critica fortemente a arquitetura dos museus. Considera “ridículo” criar formas “bizarras” para este tipo de edifícios, *i.e.*, formas que não seguem nenhuma função específica. Judd rejeita a ideia que os museus “são lugares desprovidos de função real, na medida em que [...] a arte não tem

---

<sup>173</sup> Ibidem, p.193 (versão original: “[...] je ne plaide pas pour un amalgame de l’art et de l’architecture – ce qui est aujourd’hui une mode – mais pour qu’une relation cohérente s’établisse entre eux.”)

<sup>174</sup> Donald Judd, « De l’architecture » in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.163

<sup>175</sup> Idem, p.163-164 ; Cf. Donald Judd, « Pour defender mon travail » in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.68-70

<sup>176</sup> Donald Judd, « Art et Architecture, 1987 » in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.191-197 ; Cf. Donald Judd, « De l’art et de l’architecture » in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.87-100 [texto da conferência no Departamento de Arte e Arquitetura na Yale University a 20 de Setembro de 1983] ; Cf. Olivier Boissière, « Sur la route de Marfa » in *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº284, Dezembro 1992, p.89-96

<sup>177</sup> Donald Judd, « Art et Architecture, 1987 » in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.194 (versão original: “Un projet naît en fonction de la nature du site, qu’il s’agisse d’un terrain, d’un paysage, d’un ensemble existant de rues et d’immeubles.”)

<sup>178</sup> Idem (versão original: “La forme peut ne pas totalement se conformer à la fonction, mais mon axiome est que la forme ne devrait jamais contredire la fonction.”)

significado”<sup>179</sup> e salienta a urgência de contrariar a ideia que estes edifícios são “um escape – exagerado, deformado e absurdo – de arquitetos, na sua maioria, incapazes de encontrar uma «expressão»”<sup>180</sup>. Apesar de não explicar qual a “expressão” procurada, Donald Judd afirma apreciar a obra do arquiteto Louis Kahn: “os únicos museus aceitáveis que já pude ver são os de Louis Kahn.”<sup>181</sup> De facto, a arquitetura de Louis Kahn caracteriza-se por utilizar formas simples e neutras, possuindo igualmente um cuidado e uma sensibilidade particular à luz. Embora não tenha sido possível descobrir ao certo quais os exemplos concretos dos museus a que Donald Judd se referia nem quais as características que admirava especificamente nestas obras, é possível observar algumas semelhanças formais nas construções destas duas personalidades. No ponto 2.2.4. desta dissertação será apresentado com mais pormenor o *Jewish Community Center* (1954-1959) em Trenton, USA, de Louis Kahn (1901-1974), o projeto do *Day Camp* (1957) (ver fig.093-094), em relação à análise da obra *15 untitled works in concrete* (1980-1984) de Donald Judd (ver fig.087-091). Estas são peças muito depuradas, possuindo quase só estrutura. Apesar da primeira ter um programa pré-estabelecido (área de lazer para crianças), não tem uma forma que diretamente se associe ao uso; dada a sua aparência simplificada assemelha-se aos conjuntos dos paralelepípedos de betão de Donald Judd (estes sem função determinada).

Retomando a análise das teses do artista e mais importante que a forma, Donald Judd afirma na tese número sete do mesmo artigo: “todos os edifícios, todas as cidade deviam ser agradáveis e habitáveis.”<sup>182</sup> Mais uma vez de forma pouco clara, declara que praticamente nenhuma das cidades construídas desde os anos 60 são agradáveis de habitar, explicando que isto se deve ao facto de “não se saber viver bem”<sup>183</sup>. Pode-se considerar esta crítica como sendo política uma vez que é dirigida “aqueles que detêm o poder e o dinheiro”<sup>184</sup>.

O artista aborda ainda o conceito de beleza e destaca as características: escala e simplicidade. Quanto à primeira afirma que: “*Tudo o que é pequeno é belo.*”<sup>185</sup>, convidando o artista ou o arquiteto a evitar a realização de construções com uma dimensão superior ao necessário. Quanto ao segundo atributo declara que: “*Tudo o que é simples é belo.*”<sup>186</sup>, i.e., Judd entende a “complicação” como algo bastante difundido e, erradamente, no seu ponto de vista, como “sinónimo de importância”. Para reforçar a verdadeira importância da simplicidade explica:

---

<sup>179</sup> Ibidem, p.195 (versão original: “sont des lieux dépourvus de fonction réelle, dans la mesure où [...] l’art n’a pas de signification”)

<sup>180</sup> Ibidem, p.195 (versão original: “les exutoires – exagérés, déformés et vains – d’architectes incapables pour la plupart de trouver une «expression».”)

<sup>181</sup> Ibidem, p.195 (versão original: “Les seuls musées acceptables que j’ai pu voir sont ceux de Louis Kahn.”)

<sup>182</sup> Ibidem, p.195 (versão original: “Tous les bâtiments, toutes les villes devraient être agréables et vivables.”)

<sup>183</sup> Ibidem, p.195 (versão original: “l’on ne sait pas comment bien vivre”)

<sup>184</sup> Ibidem, p.195 (versão original: “à ceux qui ont le pouvoir et l’argent”)

<sup>185</sup> Ibidem, p.195 (versão original: “Ce qui est petit est beau.”)

<sup>186</sup> Ibidem, p.195 (versão original: “Ce qui est simple est beau.”)

“Quanto à simplicidade, aos meus olhos, a simetria é a regra e a assimetria uma exceção que apenas pode ser justificada por determinadas características, tais como, o lugar ou a função. O respeito pelas proporções é essencial para alcançar a simplicidade e a simetria, apenas podemos ver a proporção quando é simples. Grande parte da qualidade de uma estrutura prende-se com a proporção.”<sup>187</sup>

Donald Judd é frequentemente integrado na categoria de artista pertencente ao Minimalismo, classificação que rejeita.<sup>188</sup> Sucintamente, Paul-Hervé Parsy descreve a Arte Minimal como uma “tendência” que “evoca uma arte da redução, de austeridade estilística, de forma depurada e do gesto artístico que leva à expressão mais neutra possível, como se fosse preciso fazer tábua rasa do passado estético para criar uma nova experiência artística”<sup>189</sup>. Esta arte terá aparecido como reacção à “exuberância do expressionismo abstrato, contra a autocelebração do artista [...]”<sup>190</sup>. Os principais pontos em comum que se podem observar são “a eliminação do ilusionismo pictórico, a transformação da ideia de composição, o desaparecimento de hierarquia entre as partes que constituem a obra [...]”, bem como “o uso de formas não-referenciais, de superfícies unificadas, [e] a eliminação do acaso”<sup>191</sup>. Apesar de se poder vislumbrar um fundo de inspiração cuja origem evoca o Construtivismo Russo, a Bauhaus, os *Ready-made* de Marcel Duchamp, a pintura de Mondrian e a escultura de Brancusi, Paul-Hervé Parsy reconhece que nas obras minimalistas as diferenças são mais significativas que as semelhanças.<sup>192</sup> Usualmente o grupo base que integra a Arte Minimal são os artistas: Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-2007), Robert Morris (1931-), Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (1935-); podendo ainda acrescentar-se: Tony Smith (1912-1980), Robert Ryman (1930-) e Robert Mangold (1937-).<sup>193</sup>

---

<sup>187</sup> Ibidem, p.195 (versão original : “Quant à la simplicité, à mes yeux la symétrie est la règle, et l’asymétrie une exception que seules certaines caractéristiques rationnelles, tels que le site ou la fonction, peuvent justifier. Le respect des proportions est essentiel pour atteindre à la simplicité et à la symétrie, nous pouvons voir les proportions lorsqu’elles sont simples. Une grande partie de la qualité d’une structure tient à la proportion.”) ; Cf. Donald Judd, « De l’art et de l’architecture » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.87-100 (texto da conferência no Departamento de Arte e Arquitetura na Yale University a 20 de Setembro de 1983); Cf. « Back to Clarity. Interview with Donald Judd. » in Jochen Poetter, *Donald Judd - Staatliche Kunsthalle Baden-Baden : 27.08.-15.10.1989*, Ed Cantz (Stuttgart-Bad Cannstatt, 1989), p.87-104 [N.B.: esta entrevista foi feita no Kunsthalle Baden-Baden a 7 de Agosto de 1989 entre Donald Judd e Jochen Poetter e assistida por Rosemarie E. Pahlke]

<sup>188</sup> Donald Judd, « De l’art et de l’architecture » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.96 ; Cf. « Back to Clarity. Interview with Donald Judd. » in op.cit., p. 99

<sup>189</sup> « Présentation » in PARSY, Paul-Hervé, *Art minimal*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1992, p.10 (versão original : “évoquer un art de la réduction, de l’austérité stylistique, de la forme épurée et du geste artistique ramené à une expression la plus neutre possible, comme s’il fallait faire table rase du passé esthétique pour créer une nouvelle expérience artistique”)

<sup>190</sup> Idem (versão original : “exubérance de l’expressionisme abstrait, contre l’auto-célébration de l’artiste [...]”)

<sup>191</sup> Ibidem

<sup>192</sup> Ibidem

<sup>193</sup> Ibidem, p.19 [para um estudo aprofundado sobre este tema ver o livro completo; assim como poderá encontrar textos de Donald Judd sobre os diferentes artistas em: Cf. Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op.cit. ; ou também poder encontrar excertos da autoria de Donald Judd sobre os artistas: in AAVV, *Donald Judd: selected works (1960-199)*, Saitama, Japão, Ed. Museum of Modern Art, 1999, p.177-186 ; ou ainda para textos da autoria de cada artista: Cf. Charles Harrison, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Itália, Ed Hazan, 1997]

Segundo Donald Judd, o que une estes artistas é a “clareza” e a “unidade de pensamento e sentimentos”. Esta é a razão essencial da arte uma vez que acredita que “A arte é total. Deve ser total para ser clara.”<sup>194</sup> Outra característica fundamental é a procura de “algo novo”:

“[...] a razão principal para tentar fazer alguma coisa nova – e digo «novo», não oposto, nem fora da norma, nem quase geométrico, nem qualquer coisa tão nova quanto possível – é porque será a única coisa que vai conseguir fazer bem e compreender bem, e é necessário inventá-lo.”<sup>195</sup>

Após esta breve apresentação pode-se desde já reter que a noção de unidade, totalidade, clareza, originalidade, bem como proporção e simetria são “condição primordial”<sup>196</sup> na obra de Donald Judd. Contudo é relevante ainda referir que, para além de artista plástico da escola *The Art Students League of New York* (1949-1953), Judd estudou Filosofia (1949-1953) e História de Arte (1957-1962) na *Columbia University in the city of New York*; deu várias aulas nomeadamente no *Brooklyn Institute of Arts and Sciences* (Nova York, 1962-1964), assim como seminários na *Yale University* (New Haven CT., 1967). Este artista foi também crítico de arte, tendo escrito múltiplos artigos dos quais *Specific Objects*<sup>197</sup> é o mais conhecido.<sup>198</sup>

### 2.2.3. Donald Judd: *Spécific Objects*

Apesar de ter iniciado a sua carreira artística como pintor (ver fig.063), Donald Judd é conhecido sobretudo pelas suas esculturas. No texto *Specific Objects*<sup>199</sup>, Judd apresenta a escolha por *objetos tridimensionais*, termo que prefere uma vez que já “não se trata de pintura nem de escultura”<sup>200</sup>; por outro lado, também não deve ser lido como um movimento, uma escola ou um estilo. Uma das características específicas da tridimensionalidade é o facto de lidar com o espaço real onde nos movimentamos, o que elimina o “problema do ilusionismo e do espaço literal”, bem como se afasta do uso de símbolos. Para além disto, Judd aborda o conceito de ordem – “A ordem não é racional nem estruturante, é apenas ordenança, continuidade, cada elemento vem depois do

---

<sup>194</sup> « Back to Clarity. Interview with Donald Judd. » in op.cit., p.89 (versão original : “clarity” [...] “unity of thinking and feeling” [...] “Art’s totality. To be a totality it has to be clear.”) [Para aprofundar a definição de Arte segundo o artista Cf. Donald Judd, « De l’art et de l’architecture » in op.cit., p.87-100]

<sup>195</sup> « Back to Clarity. Interview with Donald Judd. » in op.cit., p. 90 (versão original : “[...] the main reason for trying to do something new and I mean « new », not opposite, not sideways, not near geometric, not anything and as new as you can do, it’s the only thing that you are going to do well and understand well and you have to invent it.”)

<sup>196</sup> Donald Judd, « De la symétrie » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.165 (versão original : “condition primordial”) ; Cf. Donald Judd, « De l’art et de l’architecture » in op.cit., p.90

<sup>197</sup> Donald Judd, « De quelques objets spécifiques » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.9-20 [cujo título original é *Spécific Objects* e foi inicialmente publicado em *Arts Yearbook*, 8, New York, 1965] (versão original: “L’ordre n’y est pas rationnel ni structurant, il n’est qu’ordonnance, continuité, chaque élément venant après l’autre.”)

<sup>198</sup> « Selected Biographical Details » in Jochen Poetter, op.cit., p.170 [para uma biografia mais detalhada de Donald Judd consultar: [http://www.spruethmagers.com/artists/donald\\_judd@166](http://www.spruethmagers.com/artists/donald_judd@166) (disponível em linha a 27.05.2015)]

<sup>199</sup> Donald Judd, « De quelques objets spécifiques » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.9-20

<sup>200</sup> Idem, p.9 (versão original: “[...] ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture.”)



outro.<sup>201</sup>; e refere mais uma vez a importância da unidade – “O que é interessante é o trabalho na sua totalidade, a sua qualidade global”<sup>202</sup>. Neste texto, verifica ainda que os *objetos tridimensionais* permitem a utilização de materiais diversos e inovadores (fórmica, alumínio, aço, *plexiglass*, cobre, bronze, etc.) tendo em conta as suas características próprias (dureza, maleabilidade, espessura, flexibilidade, translucidez, etc.), bem como o uso de cores variadas, dando o exemplo dos tubos fluorescentes de Dan Flavin.<sup>203</sup> Do seu ponto de vista, “a forma e os materiais que constituem a obra de arte estão intimamente relacionados”<sup>204</sup> e afirma igualmente a incapacidade de criar uma forma livre de significado visto ser “impossível exprimir um sentimento sem o intermédio de uma forma, porque sem a qual este sentimento não poderia ser expresso nem visto”<sup>205</sup>. O retângulo é visto como “uma forma em si, é evidentemente uma forma total”, e “demasiado prática para ser descartada”<sup>206</sup>; de facto esta geometria é recorrente na sua obra.

De seguida serão, sucintamente, apresentadas três tipologias que a partir da década de sessenta Donald Judd criou e desenvolveu em série, as *progressions*, os *stacks* e as *boxes*. Estes objetos não pertencem à categoria de alto-relevos. Salienta-se ainda a ausência de molduras, assim como de pedestais nas *boxes*, que geralmente são pousadas diretamente no chão. Este é um aspeto inovador e original para a época que, como mencionado acima, é um atributo muito relevante para o artista. Para além disto, de forma a criar obras de elevada precisão, Judd recorre ao rigor que as máquinas industriais oferecem.<sup>207</sup>

As *progressions* (ver fig.064-066) são uma composição volumétrica colocada horizontalmente numa parede e que obedecem a uma série matemática (recusa a relação com a natureza<sup>208</sup>), daí a designação de *progressão*. O artista explora a cor (por um lado evita uma combinação harmoniosa, mas por outro tenta não perder a unidade e globalidade do todo), o volume das diferentes caixas e os intervalos entre as mesmas. Donald Judd opta frequentemente pela Série de Fibonacci (ver fig.064), na qual cada número é a soma dos dois números imediatamente anteriores na própria sequência (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89,...), por considerar mais simples que a famosa Proporção de Ouro<sup>209</sup>. Também utiliza dois outros tipos de progressão: um baseado na adição (ver fig.065) onde os valores duplicam continuamente (1, 2, 4, 8, 16,...) e outro baseado nos números naturais inversos (ver fig.066), *i.e.*, a sequência é composta pela soma e subtração alternada (1, -1/2, +1/3, -1/4, +1/5,...).

---

<sup>201</sup> Ibidem, p.15 (versão original : “L’ordre n’y est pas rationnel ni structurant, il n’est qu’ordonnance, continuité, chaque élément venant après l’autre.”)

<sup>202</sup> Ibidem, p.17 (versão original : “Ce qui est intéressant c’est l’œuvre dans sa totalité, sa qualité globale”)

<sup>203</sup> Ibidem, p.17

<sup>204</sup> Ibidem, p.18 (versão original : “La forme et les matériaux qui constituent l’œuvre d’art sont en relation étroite”)

<sup>205</sup> Donald Judd, « De l’art et de l’architecture » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.94 (versão original: “Il est tout aussi impossible d’exprimer un sentiment sans l’intermédiaire d’une forme, car ce sentiment ne pourrait alors ni s’exprimer ni être vu”); Cf. Donald Judd, « Some aspects of color in general and red and black in particular (1993) » in AAVV, *Donald Judd Colorist*, Ostfildern-Ruit, Ed. Hatje Cantz, 2000), p.92

<sup>206</sup> Donald Judd, « De quelques objets spécifiques » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.10 (versão original: “une forme en soi; c’est à l’évidence une forme totale” [...] “trop pratique pour qu’on l’abandonne tout à fait”)

<sup>207</sup> Donald Judd, « Some aspects of color in general and red and black in particular (1993) » in AAVV, *Donald Judd Colorist*, op.cit., p.91 e p.111; Cf. Dietmar Elger, « Introduction (to Don Judd, colorist) » in AAVV, *Donald Judd Colorist*, op.cit., p.22-23

<sup>208</sup> John Coplans, « An Interview With Don Judd » in AAVV, *Donald Judd: selected works (1960-199)*, op.cit., p.161

<sup>209</sup> Donald Judd, « De l’art et de l’architecture » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, op.cit., p.97



fig. 064 - *Progressions*, Donald Judd  
(ex: série de Fibonacci, s.d.)



fig. 065 - *Progressions*, Donald Judd  
(ex: adição de números, s.d.)



fig. 066 - *Progressions*, Donald Judd  
(ex: números naturais inversos, s.d.)

Uma das razões fundamentais de empregar este método de cariz matemático prende-se com a vontade de se libertar das formas tradicionais de composição. Este processo permite igualmente, de acordo com cálculos simples, obter formas volumétricas que começam de pequena dimensão mas depressa aumentam de tamanho. É importante assinalar que os espaços entre estes volumes seguem o mesmo modelo, mas em direção inversa de modo a que as massas mais longas sejam separadas pelos vazios mais curtos. As *progressions* formadas com base nos números naturais inversos resultam em objetos mais uniformes.<sup>210</sup> De facto, Donald Judd pretende que o observador perceba que existe uma lógica por detrás da construção, sem necessariamente saber qual a razão matemática.<sup>211</sup> Finalmente uma outra característica destas peças que as difere dos *stacks*, é a presença de um tubo longitudinal que segura as massas volumétricas contribuindo para a leitura dos respetivos espaços intersticiais.

Os *stacks* (ver fig.067-068), tal como as *progressions*, são uma composição volumétrica mas desta vez colocada verticalmente na parede, daí o termo de *pilha*. Estas peças são constituídas por vários elementos autónomos que obedecem mais uma vez a princípios rigorosos excluindo assim o *factor azar*. A distância entre cada unidade, assim como o intervalo entre as unidades dos extremos e respetivamente ao chão e ao teto, deve ser igual à altura de uma caixa (geralmente cada uma tem cerca de 22.9x101.6x78.7cm ou 15.2x68.6x61.0cm – espessura x largura x profundidade – garantindo que a projeção tenha uma relação precisa com a largura da peça, evitando qualquer tipo de problema de engenharia)<sup>212</sup>. Como se pode ver fig.067 estes paralelepípedos estão em consola e isolados entre si. Apesar destes elementos estarem orientados horizontalmente, o objeto tridimensional no seu todo lê-se como uma peça esguia e vertical. Donald Judd utilizou diversos materiais para a elaboração das peças. Por vezes as caixas eram totalmente opacas (feitas por exemplo de cobre ou alumínio), outras vezes recorreu ao *plexiglass*, que graças à oferta de múltiplos pigmentos e ao facto de ser translúcido, permite obter jogos de cor e intensidade variadas.

<sup>210</sup> In disponível em linha a 28.05.2015: <https://chinati.org/programs/donald-judd-5> ; Cf., Nicholas Serota, (ed.), *Donald Judd*, Londres, Ed. Tate Publishing, 2004, p.192

<sup>211</sup> “J: [...] it seems unnecessarily elaborated.” « Back to Clarity. Interview with Donald Judd. » in Jochen Poetter, op.cit., p.161

<sup>212</sup> in Nicholas Serota, (ed.), *Donald Judd*, op.cit., p.191; Cf. AAVV, *Donald Judd stacks*, New York, Ed. Mnuchin Gallery, 2013; Cf. John Coplans, op.cit., p.156-157



fig. 067 - *Stacks*, Donald Judd

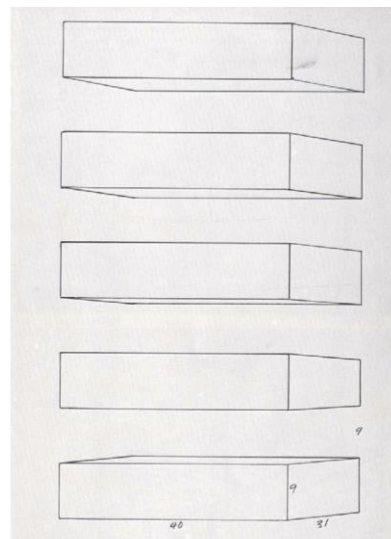


fig. 068 - *Stacks*, Donald Judd(1966)

Por fim, quanto às *boxes* (ver fig.069-073), existe uma variedade enorme de protótipos. Podem ser de diversos materiais (por vezes opacos, outras vezes deixando ver o interior vazio – particularmente graças ao uso do *plexiglass*); por vezes têm cores; podem ser volumes completamente fechados ou faltar um ou mais lados; podem ainda conter superfícies planas no interior sendo que estas podem ocupar – ou não – a altura e/ou comprimento total da caixa e serem colocadas de forma ortogonal às paredes laterais da mesma.<sup>213</sup> Como mencionado anteriormente, estas peças são colocadas diretamente no chão interagindo com o espaço da sala onde se situam e modificando a sua perceção. De facto, a ideia de espaço, como já referido nesta dissertação, consiste num ponto central no trabalho do artista. Peter Noever no seu artigo *Art and War* afirma que "os temas eram as suas ideias sobre espaço, a sua atitude perante arquitetura, a sua curiosidade e obsessão, especialmente em relação a edifícios vulgares [...]".<sup>214</sup> Outro aspeto característico é o facto de que Donald Judd se preocupa com a aparência estática da obra: "estou interessado em arte visual estática, detesto imitações de movimento"; acrescentando também que "todas as minhas peças foram concebidas para serem vistas à luz uniforme ou natural, as sombras não são importantes, são apenas um sub-produto"<sup>215</sup>.

<sup>213</sup> N.B.: um bom exemplo de *boxes* é a obra "100 untitled works in mill aluminum" apresentada mais à frente no ponto 2.2.4, p.39

<sup>214</sup> Peter Noever, « Art and War » in AAVV, *Donald Judd : Architecture (Architektur)*, Ostfildern-Ruit, Ed. Hatje Cantz, 2003, p.8-9 (versão original: "The real themes were his ideas about space, his attitude towards architecture, his curiosity and obsession, especially in relation to ordinary buildings, which he radically transformed with a contemplative recourse, revealing surprising aspects time and again.")

<sup>215</sup> John Coplans, « An Interview With Donald Judd » in op.cit., p.161 (versão original: "I am interested in static visual art and hate imitation of movement." [...] "All my pieces are meant to be seen in even or natural light. The shadows are unimportant, they are just a by-product")



fig. 069-073 - *Boxes*, Donald Judd

Por último, apesar de se observar a exploração de potencialidades de cada objeto e um número elevado de construções sempre diferentes, Donald Judd nunca atingiu o limite de combinações possíveis (nem era esse o seu objetivo). O artista foi criando sucessivamente cada peça (por vezes obrigado a obedecer a factores exteriores como a falta de meios económicos ou por razões de venda, ser mais simples adquirir e guardar uma obra de menor dimensão) e, ao contrário do que se podia pensar, não elaborou todas as possibilidades, escolhendo apenas as com *melhores* proporções.<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> "J: But I never tried to think of the total system. I only thought of twelve, that's all. Because that's what we needed for the space. It's not that I started with all the possibilities and picked twelve. I just started at on spot. The colors came from colors in small pieces that I've been doing." « Back to Clarity. Interview with Donald Judd. » in Jochen Poetter, op.cit., p. 87

#### 2.2.4. Donald Judd: Marfa, Texas

A relação entre o objeto, o observador e o espaço onde se insere é um aspeto central na prática de Donald Judd. Para além de esculturas, o artista construiu igualmente edifícios e mobiliário (ver fig.074-076) observando-se uma coerência ao longo de toda a sua obra que Franz Meyer descreve como “algo além do objeto: a finalidade não é arte, mas o efeito que produz na vida”<sup>217</sup>.



fig. 074-076 - Mobiliário, Donald Judd

Chega-se assim ao momento de analisar a Fundação Chinati em Marfa, Texas, (ver fig.077-079).<sup>218</sup> Esta obra pode ser considerada como o culminar do seu percurso artístico. Dado o descontentamento de expor em museus como mencionado anteriormente, Donald Judd decide criar um local que conserve tanto obras suas como de outros artistas (por exemplo: a instalação das vinte e duas esculturas de aço cromado (1972-1983) de John Chamberlain's numa casa no centro da cidade de Marfa, assim como as coloridas luzes fluorescentes (1996) de Dan Flavin que ocupam seis edifícios em forma de U, ou ainda o *Monument to the Last Horse* (1991) de Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen)<sup>219</sup>. Este é também um lugar que acolhe a exposição das obras de forma permanente, *i.e.*, sendo impraticável o empréstimo para exposição de qualquer uma das obras instaladas em Marfa; segundo o artista:

*“As instalações permanentes e a conservação cuidadosa de obras são essenciais à autonomia e à integridade da arte, da sua defesa [...]. Instalações permanentes desempenham igualmente um papel importante na criação e desenvolvimento de outras obras, maiores e mais complexas.”*<sup>220</sup>

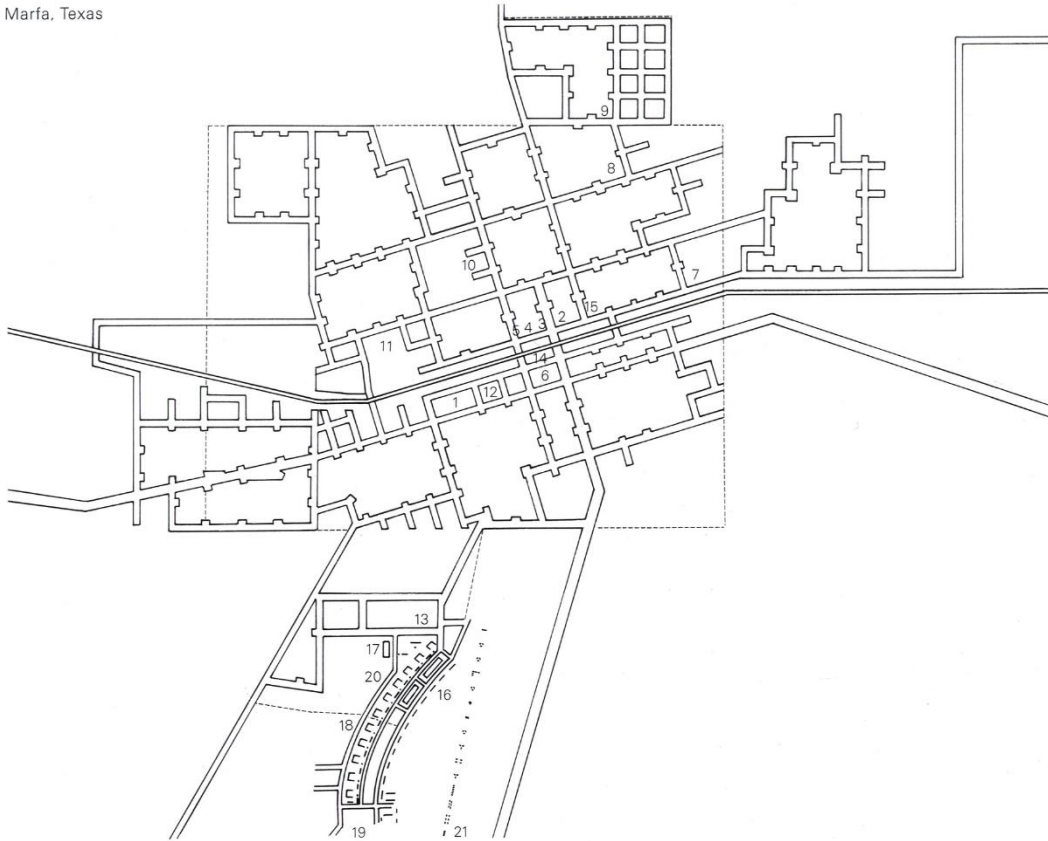
<sup>217</sup> Franz Meyer, « “Specific Objects”, Minimal Art and Donald Judd » in Jochen Poetter, *op.cit.*, p. 63 (versão original: “[it] always refers to something beyond the object: the ultimate aim is not art, but the effect on life itself”)

<sup>218</sup> Para aprofundar este tema, nomeadamente conhecer detalhadamente a razão pela escolha da localidade de Marfa, Texas, USA: Cf. Donald Judd, « Marfa, Texas » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, *op.cit.*, p.170-177 (texto original redigido para *House and Garden* em Abril de 1985) ; Cf. <https://chinati.org/visit/missionhistory.php> (disponível em linha a 29.05.2015)

<sup>219</sup> Cf. <https://chinati.org/collection/> (disponível em linha a 29.05.2015)

<sup>220</sup> Donald Judd, « De l’installation » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, *op.cit.*, p.86 (versão original: “Les installations permanentes, la conservation attentive des œuvres sont essentielles à l’autonomie et à l’intégrité de l’art, à sa défense [...]. Les installations permanentes jouent également un rôle important dans la création et le développement d’autres œuvres, plus grandes et plus complexes.”)

Marfa, Texas



- |  |   |   |  |
|--|---|---|--|
| 1 La Mansana de Chinati  | 9 Trost House   | 17 Chinati Foundation, Arena mit einer Arbeit von David Rabinowitch/Chinati Foundation, Arena with a work by David Rabinowitch  | work by Roni Horn (on long term loan from Donald Judd), exhibition spaces, a print studio and apartments for visiting artists and guests   |
| 2 Büro Donald Judd/ Office Donald Judd Clarence Judd, Architecture/ A. N. & J. Grace, F.I. Yingling, C., R. C. & D. C. Judd, Cabinet-makers Ranch Office of Ayala de Chinati | 10 Walker House   | 18 Chinati Foundation, Gebäude mit Dauerinstallationen von Ingólfur Arnarsson (Courtesy Donald Judd) und Ilya Kabakov, einer Arbeit von Roni Horn (Dauerleihgabe von Donald Judd), Räumen für Wechselausstellungen, einer Druckwerkstatt und Appartements für Gastkünstler und Gäste/Chinati Foundation, buildings with permanent installations by Ingólfur Arnarsson (courtesy of Donald Judd) and Ilya Kabakov, a | 19 Chinati Foundation, Monument to the Last Horse von/by Claes Oldenburg   |
| 3 Architecture Studio  | 11 Bruns House  |   | 20 Chinati Foundation, Sea Lava Circles von Richard Long (Dauerleihgabe von Donald Judd)/Chinati Foundation, Sea Lava Circles by Richard Long (on long term loan from Donald Judd) |
| 4 Cobb House   | 12 Collie House   |   | 21 Chinati Foundation, Betonskulpturen von Donald Judd/ concrete works by Donald Judd  |
| 5 Art Studio   | 13 Bingham Hall   |   |  |
| 6 Print Building   | 14 Chinati Foundation, Chamberlain Building   |   |  |
| 7 El Taller Chihuahuense   | 15 Ausstellungsraum Locker Plant/ Locker Plant exhibition space   |   |  |
| 8 Porter House   | 16 Artilleriehallen mit der Dauerinstallation von 100 Werken von Donald Judd/ Artillery Sheds with the permanent installation of 100 works by Donald Judd |   |  |

fig. 077 - planta da Fundação Chinati, Marfa, Texas

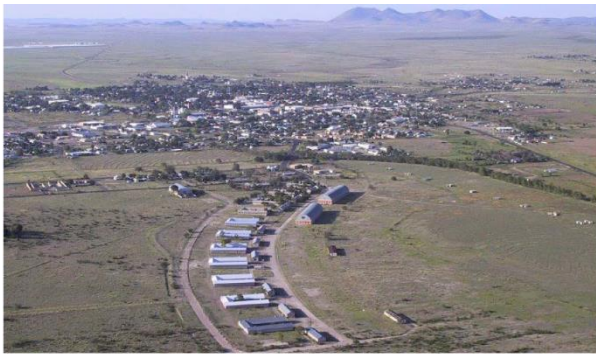


fig. 078-079 - Fundação Chinati, Marfa, Texas

Em 1968 o artista já tinha comprado e recuperado apartamentos, nomeadamente o prédio na 101 Spring Street, Nova York (ver fig.080-082) – para guardar as suas obras no lugar original da sua conceção, assim como de mais alguns artistas, chegando mesmo a afirmar no texto *Pour défendre mon travail* (1977) que “[...] as instalações de Nova York e Marfa constituem uma espécie de referência, um modelo a seguir para a instalação das minhas obras”<sup>221</sup>. No entanto, a Fundação Chinati é o local onde o artista preserva e deixa grande parte do seu património artístico. Marfa é igualmente o lugar onde se encontram as obras de maior dimensão e escala da autoria de Donald Judd.

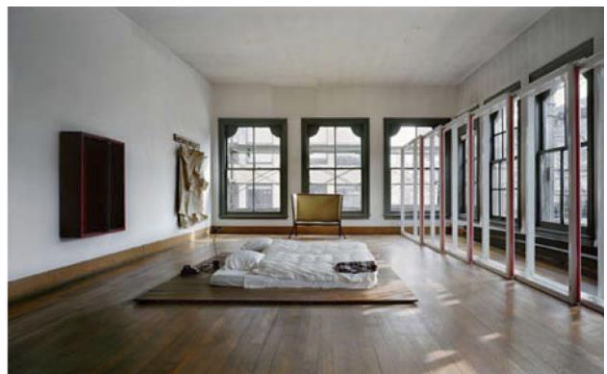
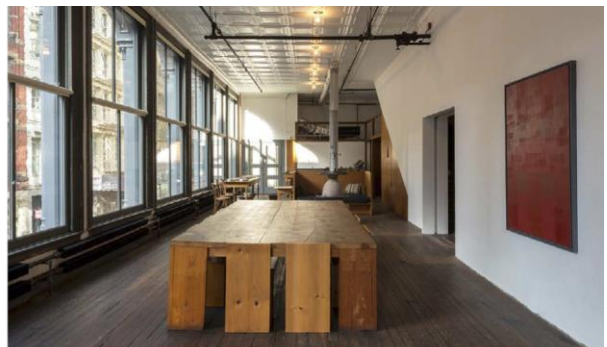


fig. 080-082 - Fundação Chinati, Marfa, Texas

<sup>221</sup> Donald Judd, « Pour défendre mon travail » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Ed. Daniel Lelong (Paris, 1991), p.68 (versão original: “[...] les installations de New York et de Marfa constituent une sorte de référence, de modèle à suivre pour l’installation de mes œuvres”)

De seguida serão sucintamente apresentadas duas importantes obras de elevada dimensão, respetivamente, *15 untitled works in concrete* (1980-1984) e *100 untitled works in mill aluminum* (1982-1986), ambas situadas na Fundação Chinati em Marfa, Texas.

*15 untitled works in concrete* (ver fig.083-088) consiste em sessenta peças no total agrupadas em quinze diferentes grupos onde o artista explora, uma vez mais, a espacialidade dos objetos criando uns mais fechados e escuros, e outros mais abertos e luminosos. Cada unidade tem cerca de 2,50x2,50x5,00 metros e é fabricada a partir de lajes de betão de 25 centímetros de espessura. Outra particularidade desta obra prende-se com a relação e disposição dos volumes no terreno. Estes estão colocados no exterior desprovidos de qualquer base, embasamento ou pedestal. Esta obra, apesar de não interferir diretamente com o terreno, compõe a paisagem e confere ao horizonte uma nova conotação artística, singular e original tal como o artista apreciava.<sup>222</sup> Dada a sua dimensão elevada e a equilibrada inserção no terreno, esta obra evoca o *Land Art*<sup>223</sup>; segundo Marianne Stockebrand:

*“A sua escala está em perfeito equilíbrio entre o seu impacto visual e a integridade física no terreno.”*<sup>224</sup>

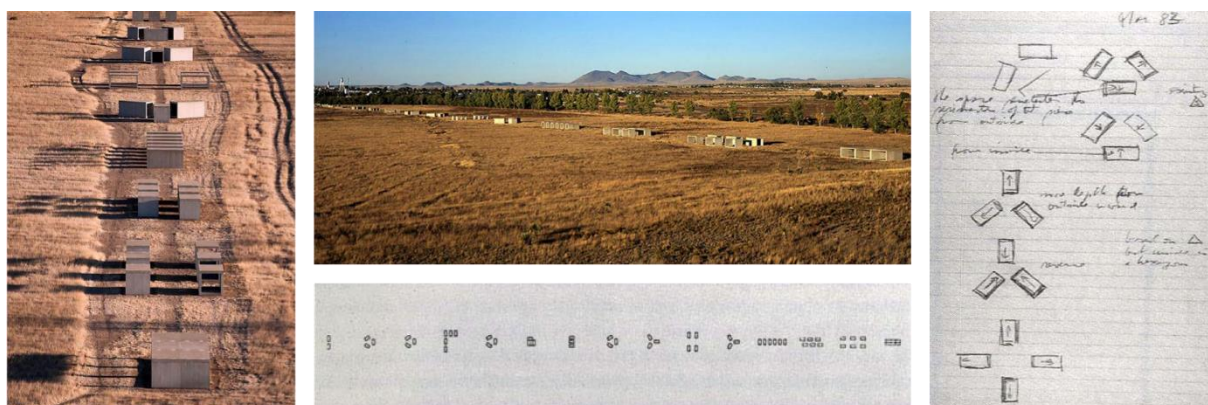


fig. 083-086 - *15 untitled works in concrete* (Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

O arquiteto Eduardo Souto de Moura sustenta o mesmo cuidado na implantação das peças de Donald Judd e descreve *15 untitled works in concrete* como a “humanização da paisagem” de Marfa conferindo “um sentido métrico, espacial e ordem”<sup>225</sup>.

<sup>222</sup> in <https://chinati.org/collection/donaldjudd2.php> (disponível em linha a 01.06.2015) ; ver igualmente: Marianne Stockebrand « The Chinati Foundation – A Museum Created by Donald Judd » in AAVV, *Donald Judd : selected works (1960-1991)*, Ed. Museum of Modern Art (Saitama, 1999), p.135-136

<sup>223</sup> N.B.: *Land Art* são intervenções na paisagem, modificando-a de maneira provisória ou permanente. Afasta-se da arte dos museus e das galerias, privilegiando o contacto com a natureza onde cria uma íntima relação. (Ex: obra de Walter De Maria) [consultar: Pascale Le Thorel-Daviot, *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains, Collection: Comprendre - reconnaître*, Ed. Larousse, Paris, 2004, p.328]

<sup>224</sup> Marianne Stockebrand « The Chinati Foundation – A Museum Created by Donald Judd » in AAVV, *Donald Judd : selected works (1960-1991)*, Ed. Museum of Modern Art, Saitama, 1999, p.136 (versão original: “*Their scale is perfectly balanced between being visually present and physically integral to the landscape.*”)

<sup>225</sup> Eduardo Souto de Moura, « The Naturalness of things – a conversation with Eduardo Souto de Moura by Luis Rojo de Castro » (Oporto, 2005) in *El Croquis – Eduardo Souto de Moura (1995-2005)*, nº124, Madrid, 2005, p.15 (versão



A obra em estudo pode igualmente ser comparada a outras duas obras de Donald Judd: as três unidades de betão expostas no Laumeier Sculpture Park, St. Louis, Missouri (ver fig.089) e a peça em aço corten colocada em Western Washington University, Bellingham, Washington (ver fig.090-091). A primeira obra é composta por cubos com duas faces abertas alinhados horizontalmente criando um eixo visual através dos mesmos e com a mesma dimensão que os *15 untitled works in concrete* (aproximadamente 2,5x2,5x2,5m). Por outro lado, a segunda obra está isolada no jardim da faculdade e possui proporções um pouco diferentes (mais esguia e de seção retangular em vez de quadrada como as anteriores – aproximadamente 2,25x4,45x2,25m). As obras em betão (tanto em Missouri como em Marfa) pelo facto de aparecerem agrupadas geralmente em conjuntos de três unidades adquirem uma conotação extra, relacionam-se espacialmente entre si, ou seja, criam a noção de espaço nos seus interstícios, o que as aproxima de uma peça arquitetónica para além da sua escala monumental.



fig. 087-088 - *15 untitled works in concrete* (Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

fig. 089 - Sem título (Laumeier Sculpture Park, St. Louis, Missouri, USA, 1984), Donald Judd

fig. 090-091 - Sem título (Western Washington University, Bellingham, Washington, USA, 1982), Donald Judd

---

original: "El paisaje de Marfa está mejor cons las cajas de hormigón de Judd: humanizan el paisaje, le dan un sentido métrico, un sentido espacial, un orden.")

Como mencionado acima no ponto 2.2.2., *15 untitled works in concrete* pode ser comparada ao *Jewish Community Center* (1954-1959) (ver fig.092), Trenton, New Jersey, USA, de Louis Kahn (1901-1974), mais especificamente ao projeto do *Day Camp* (1957) (ver fig.093-094). Este é um projeto que se apresenta como volumes soltos, paralelepípedos sem ornamento, pousados diretamente no terreno. No caso de *15 untitled works in concrete* observa-se um desenho cuidado e lógico quando da implantação dos objetos (ver fig.085), enquanto que no *Day Camp* não é possível descodificar a regra que orienta os quatro pavilhões. Contudo, cada um à sua maneira, relaciona-se com a envolvente: na obra de Donald Judd, as peças estão alinhadas segundo um eixo retilíneo horizontal e na obra de Louis Kahn, as peças estão inseridas num perímetro circular, num plano rodeado por árvores (ver fig.093). Uma vez que a função destes pavilhões é albergar a área de lazer das crianças (não existindo uma forma preconceituada deste uso, exceto talvez a presença de baloiços numa zona cercada – o que não é o caso) este projeto arquitetónico revela-se por sua vez interessante e ambíguo, interpelando o observador.

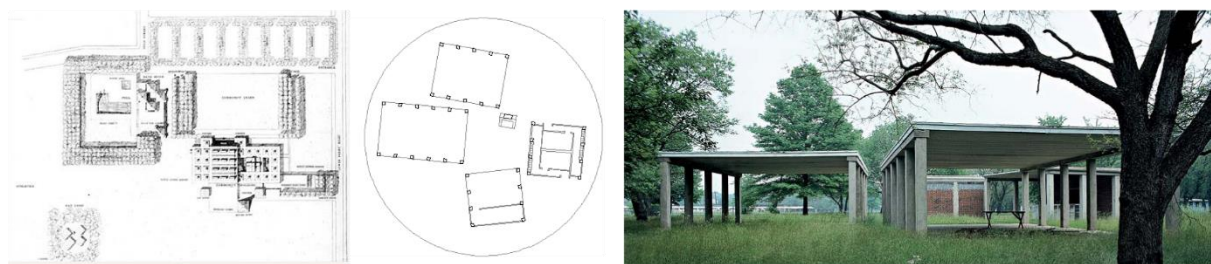


fig. 092 - planta do *Jewish Community Center* (Trenton, New Jersey, USA, 1954-1959), Louis Kahn  
 fig. 093-094 - *Day Camp* (Trenton, New Jersey, USA, 1957), Louis Kahn

Estas obras remetem ainda para a pérgula que Donald Judd projetou para a *Casa Pérez* em Marfa (s.d.) (ver fig.095-097). Tal como no *Day Camp*, o volume é fechado quando se verifica a necessidade de introduzir as zonas técnicas – balneários em ambos os projetos, caso contrário, possuem apenas pilares lateralmente, que sustentam a cobertura plana, sendo mais abertos que os *15 untitled works in concrete* que são sempre formados por superfícies planas. De facto, os pavilhões (sobretudo os dois mais abertos) de Louis Kahn têm uma utilização semelhante ao de uma pérgula: proporcionar sombra à zona de lazer das crianças, protegendo-as assim do sol enquanto brincam. Esta função é adaptável aos *15 untitled works in concrete* caso fosse preciso dotá-los de um programa específico.



fig. 095 - desenho de uma pérgula para *La Mansana de Chinati* (Marfa, Texas, USA, 1982), Donald Judd  
 fig. 096-097 - pérgula da *Casa Pérez em Marfa* (Texas, USA), Donald Judd

Por fim, sublinha-se a importância da ambiguidade de *15 untitled works in concrete* no sentido de não ser possível reconhecer de imediato a sua identidade: escultura? obra de *land art*? arquitetura?... Apesar da sua função indeterminada, salienta-se o facto de se poder adaptar a diversos usos, nomeadamente a uma pérgula – espaço que oferece sombra para simplesmente *estar* aproximando-se assim do domínio da arquitetura. Realça-se, por último, a relevância da sua dimensão que remete para a escala arquitetónica, uma escala humana. De facto, ainda hoje esta obra (ver fig.098) inspira outros autores e influencia projetos arquitetónicos – sendo a Garagem projetada pelo atelier suíço Peter Kunz Architektur em Herdern <sup>226</sup> (ver fig.099) um exemplo da adaptação destes blocos de betão dispersos no terreno a uma função determinada.



fig. 098 - *15 untitled works in concrete*  
(Fundação Chinati, 1982-1986), Donald Judd

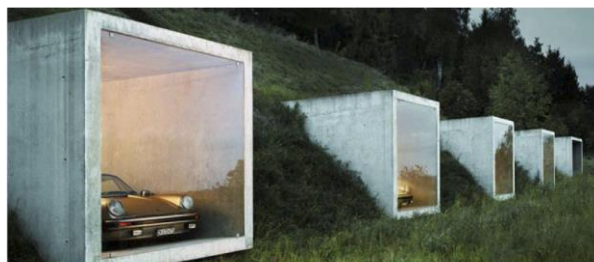


fig. 099 - *Cars Parks*  
(Herdern, Suíça, 1998), Peter Kunz Architektur

Outra obra peculiar e de elevada escala é *100 untitled works in mill aluminum* (1982-1986) (ver fig.100-102). Esta obra consiste em cem caixas com o mesmo volume (cerca de 1,04x1,30x1,83m cada) mas cujo interior é diferente e único em cada uma das peças fabricadas na Lippincott Company of Connecticut. Para a sua realização, Donald Judd recuperou dois hangares militares que, pela sua dimensão e escala, determinaram a natureza da instalação (tal como no restauro dos prédios em Nova York onde o artista realizou “concepções arquitetónicas pensadas” que descreve como “fonte ou consequência de várias obras”<sup>227</sup>) e posteriormente adaptou-os à sua obra. De notar que foi a arquitetura do edifício que se ajustou à obra de arte. Para obter o resultado pretendido, as portas das garagens foram substituídas por janelas esquadreadas que se desenvolvem ao longo de todo o comprimento do imóvel permitindo que este parecesse transparente e leve e que a luz natural invadisse o espaço interior e modificasse a percepção dos objetos. Donald Judd adicionou ainda, por cima do telhado original, um segundo, curvo, feito de aço galvanizado (que, no projeto inicial, teria as extremidades de vidro permitindo uma maior entrada de luz) duplicando assim a altura do edifício. Para além disto, graças à utilização de alumínio nas superfícies das caixas e, devido aos múltiplos reflexos, criaram-se jogos de luz e cor diferentes, assim como um ambiente singular em toda a sala.<sup>228</sup> No programa da Fundação Chinati existe até o convite a visitar as salas ao nascer do

<sup>226</sup> <http://www.kunz-architektur.ch/de/bauten/atelierhaeuser/herdern.asp>

<sup>227</sup> Donald Judd, « Art et Architecture, 1987 » in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Ed. Daniel Lelong (Paris, 1991), p.196 (versão original: “conceptions architecturales réfléchies” [...] “source ou la conséquence de plusieurs œuvres”)

<sup>228</sup> in <https://www.chinati.org/collection/donaldjudd.php> (consultado em linha a 01.06.2015) ; ver igualmente: Marianne Stockebrand « The Chinati Foundation – A Museum Created by Donald Judd » in AAVV, *Donald Judd : selected works (1960-1991)*, Ed. Museum of Modern Art (Saitama, 1999), p.134-135

sol para melhor observar esta explosão luminosa.<sup>229</sup> Mais uma vez, Donald Judd não esgotou as inúmeras possibilidades de combinações das caixas, mas estes 100 modelos (48 num hangar e 52 noutro)<sup>230</sup>, dispostos de forma rigorosa e ordenada, criam um resultado peculiar e original.

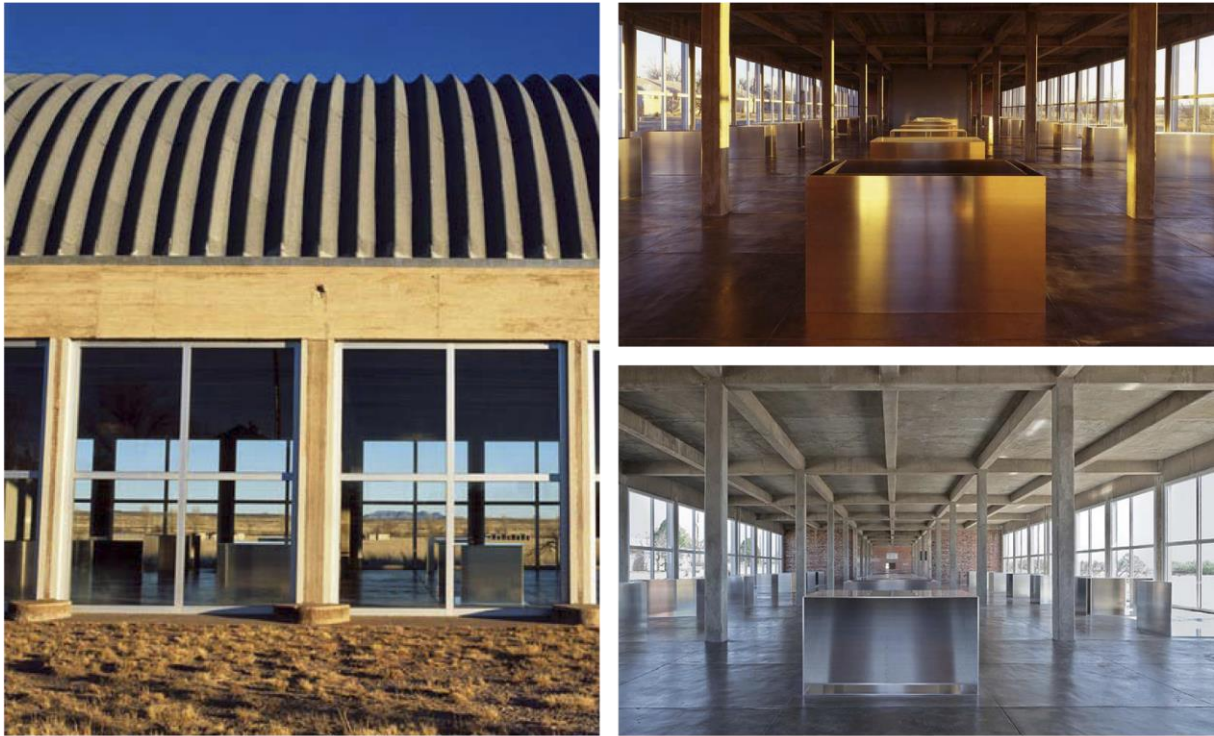


fig. 100-102 - Fundação Chinati, Marfa, Texas

Uma vez mais o artista Donald Judd superou-se na forma de apresentar e conservar as obras; segundo o próprio:

*“Contrariamente à arte e à arquitetura monótonas que dominam atualmente, creio que o meu trabalho me conduziu diretamente a algo novo nestes dois domínios.”*<sup>231</sup>

<sup>229</sup> in <https://chinati.org/programs/sunrise-at-chinati-4> (consultado em linha a 01.06.2015)

<sup>230</sup> in Nicholas Serota, (ed.), *Donald Judd*, Londres, Ed. Tate Publishing, 2004, p.130-131

<sup>231</sup> Donald Judd, « Marfa, Texas » in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, Ed. Daniel Lelong (Paris, 1991), p.177 (versão original: “À l’opposé de l’art et de l’architecture remâchés qui dominent aujourd’hui, je crois que mon travail me conduit directement vers quelque chose de nouveau dans ces deux domaines.”)

## 3. CASOS DE ESTUDO

Neste capítulo serão apresentadas e analisadas duas obras dos arquitetos MP e SVE, respetivamente, a *Poli House* (ver fig.103) e a *Solo House* (ver fig.104). Estas enquadram-se na via *geométrica* apresentada anteriormente, onde se verifica que o recurso à forma quadrada é primordial. Uma das razões da selecção destas duas obras prende-se com o facto de ilustrarem duas linhas de projetar; *i.e.*, duas estratégias distintas de pensar e organizar o espaço desenvolvidas pelo atelier e às quais os arquitetos apelidam “cabeças de séries”<sup>232</sup>.

---

<sup>232</sup> <http://www.onarchitecture.com/interviews/mauricio-pezo-Sofia-von-ellrichshausen> (disponível em linha a 15.07.2015)



fig. 103 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE



fig. 104 - *Solo House* (Cretas, Espanha, 2009-2012), PVE

### 3.1. Atelier: Pezo Von Ellrichshausen

Relembra-se que o tema central desta dissertação prende-se com a *possibilidade de ler uma obra arquitetónica enquanto objeto escultórico*. Por um lado, mantém-se a dualidade entre as disciplinas arte e arquitetura e, por outro, é importante referir que se parte de uma obra arquitetónica; mais especificamente casas, uma vez que a investigação se baseia no estudo das obras acima mencionadas. Logo é necessário reanalisar o conceito de *housing* assim como é relevante perceber o que se entende por *normalidade* – segundo SVE:

“Assumimos a noção de normalidade no sentido de familiaridade, de um lugar ou de um edifício que de alguma maneira é interpretado como algo conhecido e próximo. Existe igualmente o factor segurança porque com o uso de elementos normais, tais como portas e janelas normais, retangulares, em paredes retangulares normalíssimas, sentimos que estamos num lugar seguro. É possível que estes parâmetros arquitetónicos normais sejam necessários quando um edifício assume determinados riscos sem uma distorção explícita da sua linguagem formal, o que estaria mais perto de um exercício de caligrafia.”<sup>233</sup>

#### 3.1.1. PVE: *anti-fitness*

A obra de PVE consiste em construções que intencionalmente interpelam e despertam a curiosidade do observador, recorrendo sempre a formas conhecidas e geometrias simples. Este atelier afirma recorrer frequentemente ao *quadrado* por ser a forma “mais neutra” – ainda que o círculo fosse uma geometria bem mais neutra mas de maior dificuldade de construção e mais dispendiosa.<sup>234</sup> Por exemplo, no desenho de uma janela, apesar de ter inevitavelmente uma geometria e uma materialidade próprias, o uso da forma quadrada afasta-se do “*design aspect*” da mesma. Deste modo, é possível concentrar-se noutras questões, como pormenores relacionados com a vivência do habitante – o posicionamento de uma janela, a escolha cuidadosa do troço da paisagem que querem enquadrar, ou ainda com o modo como o morador a vai abrir, etc.<sup>235</sup> O atelier PVE, além de articular os três vetores básicos na elaboração de um projeto arquitetónico – local, programa, construção – acrescenta ainda um quarto elemento: *anti-fitness*. Apesar de não existir uma forte hierarquia entre os vetores – “nenhum é mais determinante que outro”<sup>236</sup> –, o termo *anti-fitness*

---

<sup>233</sup> SVE, « Singular, without claiming any singular feature – an interview with Mauricio Pezo and Sofia von Ellrichshausen » in Hans Ibelings ; Jeroen Lok, *Casa Poli - Pezo von Ellrichshausen. Arquitectos Studio*, Amsterdam, Ed. Architecture Observer, 2013, p.155 (versão original: “We assume the notion of normality in the sense of familiarity, of a place or a building that somehow is perceived as something known and close. There is also a security factor because with normal elements, like normal rectangular doors and windows in normal rectangular walls, you feel you are on safe ground. It is possible that those normal architectural parameters might be necessary if a building assumes certain risks without an explicit distortion of its formal language, which would be closer to a calligraphic exercise.”)

<sup>234</sup> in Entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy’15, FAUP, Porto, Portugal realizada por Teresa Correia, julho 2015 (transcrita integralmente no fim desta dissertação no Anexo II)

<sup>235</sup> in <https://www.youtube.com/watch?v=1f3qbVANj4c> (disponível em linha a 02.07.2015)

<sup>236</sup> in <http://www.onarchitecture.com/interviews/mauricio-pezo> (disponível em linha a 02.07.2015); sobre a equivalência da importância das variáveis que entram em jogo num projecto: Cf. *Entrevista en UTFSM* disponível em <http://pezo.cl/wp->



corresponde à “aura da obra”<sup>237</sup>, o que qualifica a obra para além da resolução correta e equilibrada de questões funcionais e económicas, tal como SVE explica na entrevista realizada no âmbito do workshop do PortoAcademy’15:

*“É preciso encontrar o equilíbrio correto entre a informação que é dada pelo lugar, pelo programa, pela tecnologia, etc., mas também acreditamos que há um elemento que ninguém está a pedir para equacionar que também deve ser introduzido. Provavelmente é a própria abordagem crítica do arquiteto face à situação. Não consiste apenas em manter o equilíbrio necessário mas também introduzir algo que proporcione um novo modo de ver o problema. Claro que não o destrói, mas de alguma maneira coloca a discussão num nível mais elevado do que apenas as funções, ou a resposta mais segura. Esta é a razão pela qual designamos anti-fitness: de certa forma não se enquadra mas colabora também para a produção de novas questões sobre como ocupar esse espaço. [...]”*<sup>238</sup>

Acrescenta ainda que este atributo – *anti-fitness* – se adequa aos mais variados parâmetros que um projeto pode incluir: a distribuição e organização interior do espaço doméstico, a utilização dos materiais ou a maneira como se relaciona com a envolvente, entre outros; sucintamente:

*“[...] é anti-fitness, não o expectável, não é o que se espera, não é o lugar comum nem o caminho direto para resolver a questão.”*<sup>239</sup>

Esta vontade subtil do *inovador* evoca a procura de *algo novo* do artista Donald Judd. Porém, é importante referir que PVE critica a ânsia de criar *arquitetura-espetáculo*. Segundo MP nem todos os edifícios podem aspirar a tornar-se “postais” tal como o museu Guggenheim de Bilbao, Espanha (ver fig.004); o arquiteto recomenda que se procure projetar obras que sejam simultaneamente coerentes e estejam integradas na envolvente.<sup>240</sup>

---

content/uploads/2013/12/0906\_ENTREVISTA\_UTFSM.pdf (02.07.2015) (versão original: “none has been more determinant than another”)

<sup>237</sup> Pezo von Ellrichshausen, « Detached » (2010) in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1009\\_PVE\\_DETACHED.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1009_PVE_DETACHED.pdf) (disponível em linha a 02.07.2015) (versão original: “objectual aura of the piece”)

<sup>238</sup> in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy’15, op.cit. (versão original: “You have to find the correct balance between this information that is given to you, through the site, through the program, through the technology but we also think that it is one element that nobody is asking for the equation that you can also introduce. It is probably your own critical approach to whatever is there. It is not just to keep things at the balance at they need but it’s also to introduce something that introduces a new way of looking at that problem. Of course it doesn’t destroy it, but somehow puts the discussion at a level a little bit higher than just the services or just the safe answer. And it is why we call it anti-fitness, somehow it does not fit in this tight skin but it also collaborates in producing either some new questions about how you are occupying that space. [...]”)

<sup>239</sup> Idem (versão original: “[...] it is more about what is not expected, it is not the common place or the most direct path to an end”)

<sup>240</sup> in <http://www.onarchitecture.com/content/mauricio-pezo-Sofia-von-ellrichshausen> (disponível em linha a 02.07.2015)

### 3.1.2. PVE: instalações artísticas

Uma razão possível desta intenção de interpelar o observador prende-se com o facto de este atelier criar instalações artísticas paralelamente à produção de obras arquitetónicas – como por exemplo as *120 Doors Pavillion*<sup>241</sup> (ver fig.105). Esta obra consiste numa estrutura metálica que engloba cento e vinte portas de madeira idênticas. Como se pode ver na planta, as portas estão organizadas segundo uma ordem rígida: cinco perímetros quadrangulares contínuos, consecutivos e centralizados; sendo que o exterior é maior e contém dez portas em cada um dos quatro lados, e os seguintes respetivamente oito, seis, quatro e finalmente o mais interior possui apenas duas portas em cada face. O objeto visto do exterior assemelha-se a um bloco compacto horizontal de cor preta contrastando com a relva verde do jardim público onde foi colocado. Apesar de fechado lateralmente é totalmente aberto no topo e na base e uma vez que se encontra suspenso, as portas estão elevadas do solo. Esta obra evoca a ideia do *Labirinto do Minotaurus* (ver fig.106) e mostra como através de um conceito simples (uma grelha) se concebe uma obra complexa. Aos arquitetos interessa-lhes esta dualidade, trabalhar entre elementos contrários, como por exemplo, a relação e a ambiguidade entre natural/artificial, exterior/interior, público/privado, coletivo/individual, etc. Isto recorda a ideia que Alvar Aalto tinha de uma obra de arte: fazer o impossível, *i.e.*, unir os opostos.<sup>242</sup>



fig. 105 - *120 Doors Pavillion* (Concepción, Chile, 2003), PVE

Após a breve instalação de *120 Doors Pavillion* no Parque Equador em Concepción, Chile, as portas foram retiradas e oferecidas como donativos sendo a estrutura metálica a única memória que permaneceu desta obra de arte. Ao utilizar portas – elemento arquitetónico – numa instalação artística os arquitetos exploram a ambiguidade e os limites entre as duas disciplinas:

*“Com isto, o que realmente procurámos fazer foi encontrar uma forma de evidenciar o quão relativos e artificiais são as distinções de limites numa obra arquitetónica e, por conseguinte, numa obra de arte. Estamos [MP e SVE] interessados em explorar os pontos de transmissão ou fricção entre ambas.”*<sup>243</sup>

<sup>241</sup> in <http://www.onarchitecture.com/content/mauricio-pezo> e in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0512\\_PVE\\_120-DOORS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0512_PVE_120-DOORS.pdf) (disponíveis em linha a 02.07.2015)

<sup>242</sup> Alvar Aalto citado no artigo de Juhani Pallasmaa, « In search for meaning » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, nº61, 2012, p.6

<sup>243</sup> Mauricio Pezo, Sofía Von Ellrichshausen, « One Hundred and Twenty Doors » (2005) in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0512\\_PVE\\_120-DOORS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0512_PVE_120-DOORS.pdf) (disponível em linha a 11.08.2015) (versão original: “With this, what we were really looking for was a way to evidence how relative and artificial the distinctions of limits within a work of architecture are and, hence, within one of art. We are interested in exploring the points of transmission, or friction, between one place and another.”)

Ainda sobre as instalações artísticas, MP no texto *Operaciones Instantáneas*<sup>244</sup> (2005) afirma não se interessar por “obras estridentes”. Ao invés, propõe peças que atuem como “sinais de suspeita”, *i.e.*, que não pretendam indicar uma leitura determinada nem dar indicações específicas. Para MP, a obra apresenta-se como “um dado abstrato, [...] como um simples dado e não como uma mensagem”<sup>245</sup>. O arquiteto, aborda ainda o tema de *obra anónima* e questiona se não se trata de um meio de evitar a responsabilidade referindo-se à pintura *Quadrado branco sobre fundo branco* de Kazimir Malevich (1879-1935) (ver fig.107) como “indiferença sobre indiferença, silêncio sobre um sussurro que não diz nada”<sup>246</sup>. Após a descrição de seis instalações artísticas em zonas públicas, também designadas por “exercícios tautológicos”<sup>247</sup>, o artista-arquiteto conclui o texto declarando:

*“Se aprendemos alguma coisa com estas obras foi que na cidade as regras do jogo são delicadas; o habitante urbano é habitualmente um personagem que está sempre em movimento, ocupado e distraído, e por isso mesmo, uma obra pública deve substituir sensibilidade por imediatez.”*<sup>248</sup>



fig. 106 - exemplo de Labirinto do Minotaurus

fig. 107 - *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918), Kazimir Malevich

<sup>244</sup> Mauricio Pezo, « Operaciones Instantáneas » (2005) in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507\\_PEZO\\_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507_PEZO_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf) (disponível em linha a 02.07.2015)

<sup>245</sup> Mauricio Pezo, « Operaciones Instantáneas » (2005) in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507\\_PEZO\\_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507_PEZO_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf) (disponível em linha a 11.08.2015) (versão original: “Un dato abstracto, [...] Como un simple dato, y no como mensaje.”)

<sup>246</sup> Mauricio Pezo, « Operaciones Instantáneas » (2005) in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507\\_PEZO\\_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507_PEZO_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf) (disponível em linha a 11.08.2015) (versão original: “Tal vez sea algo así como el Blanco sobre blanco de Malevich (1); indiferencia sobre indiferencia, silencio sobre un murmullo que no dice nada.”)

<sup>247</sup> Mauricio Pezo, « Operaciones Instantáneas » (2005) in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507\\_PEZO\\_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507_PEZO_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf) (disponível em linha a 11.08.2015) (versão original: “ejercicio tautológico”)

<sup>248</sup> Mauricio Pezo, « Operaciones Instantáneas » (2005) in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507\\_PEZO\\_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507_PEZO_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf) (disponível em linha a 11.08.2015) (versão original: “Si algo hemos aprendido con estas obras es que en la ciudad las reglas del juego son delicadas; que el habitante urbano es un personaje que está habitualmente en movimiento, ocupado y distraído, y que por lo mismo, una obra pública que se aprecie de tal debe sustituir sensibilidad por inmediatez.”)

Destaca-se por último a obra *Circular* (Londres 2012) (ver fig.108) por ser semelhante a um “manifesto [...] uma espécie de ensaio sobre o que entendemos por *máquina perfeita*: a descrição de um método de trabalho baseado em estruturas formais genéricas com a capacidade de articular (e resistir)”, *i.e.*, “um *formato* específico às circunstâncias do acaso”.<sup>249</sup> A obra consiste numa figura circular de sete metros de diâmetro desenhada no jardim de Windsor graças ao desgaste do solo causado pelos passos de um casal a correr. MP e SVE conceberam *Circular* quase como *a brincar às apanhadas*. Concluída a performance, a obra remete para as esculturas de Richard Long, de modo particular para *Turf Circle* (Krefeld, Alemanha, 1969) (ver fig.109), bem como evoca o *LandArt*. Porém, os arquitetos dão grande importância à ação necessária das personagens para a criação da obra e declaram:

*“[...] a obra seria apenas aquele tempo de insistência mecânica de um casal correndo em círculos, sem começo nem fim. A ação performativa pura, uma atividade simples de perseguição e escape que, ao contrário do trabalho solitário de Long, ultrapassa a autoria individual.”*<sup>250</sup>



fig. 108 - *Circular* (Londres, 2012),  
Maurício Pezo e Sofía Von Ellrichshausen



fig. 109 - *Turf Circle* (Krefeld, Alemanha, 1969),  
Richard Long

<sup>249</sup> MP, SVE, « Rutina Circular » in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205\\_PVE\\_RUTINA-CIRCULAR.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205_PVE_RUTINA-CIRCULAR.pdf) (disponível em linha a 11.08.2015) (versão original: “un manifesto [...] una suerte de ensayo sobre aquello que entendemos como máquina perfecta: la descripción de un método de trabajo basado en estructuras formales genéricas con la capacidad de articular (y resistir) el formato específico a las circunstancias del acaso”)

<sup>250</sup> Ídem (versão original: “[...] la obra sería sólo aquel tiempo de insistencia mecánica de una pareja corriendo en círculo, sin comienzo ni fin. Una pura acción performativa, una simple actividad de persecución y escape que, a diferencia de la labor solitaria de Long, desplaza la autoria individual.”)

Ainda no texto *Rutina Circular*<sup>251</sup>, MP e SVE acrescentam que “uma insistência mecânica, para operar como mecanismo, deve ser regular e rítmica” e que este exercício supõe “um equilíbrio entre esforço e impacto”. Repetindo o movimento circular sempre na mesma direção e sentido horário, este torna-se num “eterno retorno literal e teórico” que “consiste em recorrer sempre ao mesmo caminho, em repetir os mesmos passos, em recuperar os passos perdidos pelo outro”; evocando a definição de arte dada pelo poeta argentino Godofredo Iommi:

“Para fazer arte há que fazer sempre o mesmo mas nunca igual.”<sup>252</sup>

Este exercício onde se deslocam continuamente em círculos propõe um movimento infinito e coloca a dúvida: “quem persegue quem?” Neste ponto, os arquitetos rejeitam qualquer ânsia pela celebridade, defendendo que a prática da arquitetura deve ser “um tempo próprio”. Do mesmo modo, com esta performance recusam a alusão a qualquer referência: “dentro deste circuito fechado, que gira sobre si-mesmo sem nenhuma referência externa e com distância precisa a um centro imaginário e equidistante a cada passo, as regras medem-se pela sua própria autonomia”. Este percurso circular permite fazer o paralelismo com “um dia de trabalho, uma ideia, um projeto, a própria vida que se esgota na sua monotonia”. Segundo os arquitetos a monotonia deve ser lida “não só como princípio formal – ou seja enquanto modalidade estética –, mas também como uma maneira de entender o mundo através das coisas que fazemos”. Esta ideia de insistência, repetição, monotonia e persistência remete, de certo modo, para as obras de Donald Judd – sobretudo as *Progressions*, *Stacks* e *Boxes*. PVE acredita que “o trabalho mecânico e rotineiro [...] promove uma certa atividade reflexiva implícita dentro deste sistema aparentemente neutro, ineficiente e fechado”<sup>253</sup> e conclui afirmando:

---

<sup>251</sup> *Ibidem* (versão original: “una insistencia mecánica, para operar como mecanismo, debe ser regular y rítmica” [...] “un balance entre el esfuerzo y el impacto” [...] “eterno retorno literal y teórico” [...] “consiste en recorrer siempre al mismo camino, en volver sobre los mismos pasos, en recuperar los pasos perdidos por el otro”)

<sup>252</sup> Godofredo Iommi citado em MP, SVE, « A number with eleven digits » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, op.cit., p. 66-168 (versão original: “Para hacer arte hay que hacer siempre lo mismo, pero nunca igual.”); Godofredo Iommi referido em *Normal Inventory* – conferência de PVE disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OWRQdOrOACE> (disponível em linha a 16.06.2015); Godofredo Iommi referido também em MP, SVE, « Rutina Circular » in op.cit.; Cf. Godofredo Iommi, *Borde de los Oficios* (1991) in [http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2008/10/borde\\_oficios.pdf](http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2008/10/borde_oficios.pdf) (disponível em linha a 18.08.2015)

<sup>253</sup> MP, SVE, « Rutina Circular » in op.cit. (versão original: “un tiempo próprio” [...] “Dentro de este circuito cerrado, que gira sobre sí mismo sin ninguna referencia externa y con la precisa distancia a un centro imaginario y equidistante a cada paso, las reglas se miden por su propia autonomía” [...] “una jornada de trabajo, una idea, un proyecto, la vida misma que se agota en su monotonia” [...] “no sólo un principio formal, y por lo tanto una modalidad estética, sino una manera de entender el mundo a través de las cosas que hacemos” [...] “el trabajo mecánico y rutinario [...] promueve una cierta actividad reflexiva implícita dentro de este sistema aparentemente neutral, ineficiente y cerrado”)

“Este exercício não só confunde a ideia, bem como tenta explicar o que é transversal em ambos os casos: um método de projeto, não como metáfora ou representação deste método, mas posta em prática como evidência ativa; uma série quase infinita de pequenas unidades irrelevantes, de mínimas decisões individuais, que dão forma a uma estrutura esquemática, homogênea e não-hierárquica.”<sup>254</sup>

Numa entrevista a PVE realizada por Inês Morão e publicada na revista NU nº36, ao evocar a obra *Circular* e ao descrever a prática do atelier, SVE declara:

“Estamos interessados em tentar definir o nosso trabalho. [...] De certo modo, estamos a correr em círculos e gostamos muito disso, porque, para nós, faz mais sentido, torna-se mais habitável, mais humano.”<sup>255</sup>

### 3.1.3. PVE: influência da Arte

Outra razão possível do propósito *anti-fitness* e do interpelar intencional, tanto do morador como do observador, pode prender-se com a inspiração proveniente de artistas plásticos – tais como On Kawara (1932-2014) (ver fig.110), Joseph Kosuth (1945-) (ver fig.111-112) ou Damien Hirst (1965-) (ver fig.113-115), entre outros.<sup>256</sup> É possível, por exemplo, ver semelhanças num quadro de Damien Hirst da série *The Pharmaceutical Paintings* e a instalação *Field* (Ithaca, New-York, USA, 2009) (ver fig.116-117) ou *Hipocentro Memorial* (Concepcion, Chile, 2010 – projeto não construído) (ver fig.118-119) da autoria de PVE. Observa-se a repetição de uma partícula segundo uma estrutura ordenada evocando o *Pointillisme*.

---

<sup>254</sup> Ídem (disponível em linha a 11.08.2015) (versão original: “Este ejercicio no sólo confunde la idea con la factura de un caso sino que intenta explicar aquello transversal a los casos: un método de proyecto, no como metáfora ni representación de dicho método, sino como puesta en práctica, como evidencia activa; una serie casi infinita de pequeñas unidades irrelevantes, de mínimas decisiones individuales, que dan forma a una estructura esquemática, homogénea y sin jerarquías.”)

<sup>255</sup> Disponível em linha a 18.10.2015 in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104\\_INTERVIEW\\_NU.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104_INTERVIEW_NU.pdf) (versão original: “We are interested in trying to define our work. We fix on it, not to get carried away by the speed of things. We’re somehow running in circles and we’re enjoying it very much because, for us, it makes more sense, it does become more livable, more human.”)

<sup>256</sup> O arquitecto MP cita estes artistas in <http://www.onarchitecture.com/content/mauricio-pezo>

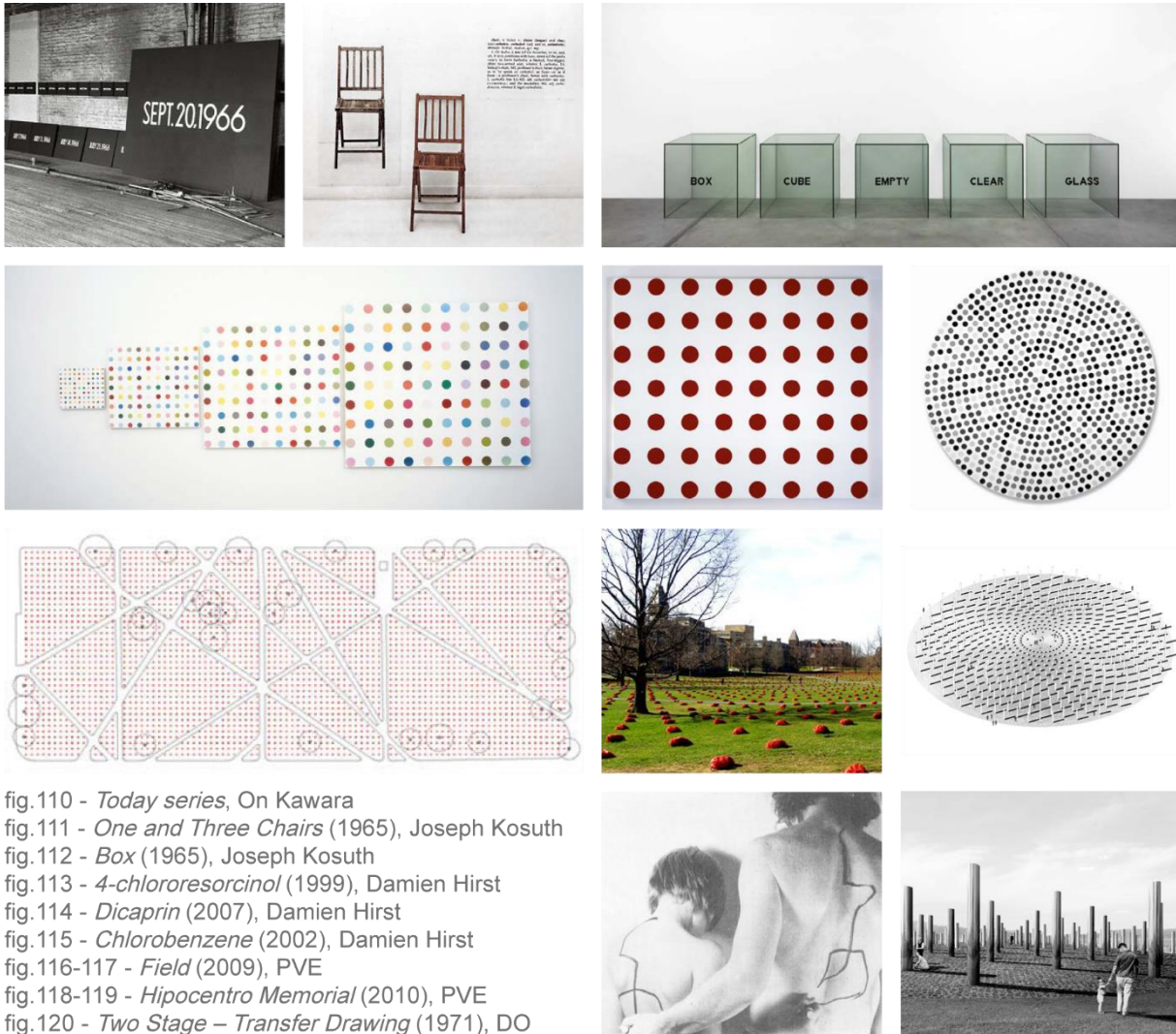


fig.110 - *Today series*, On Kawara  
 fig.111 - *One and Three Chairs* (1965), Joseph Kosuth  
 fig.112 - *Box* (1965), Joseph Kosuth  
 fig.113 - *4-chlororesorcinol* (1999), Damien Hirst  
 fig.114 - *Dicaprin* (2007), Damien Hirst  
 fig.115 - *Chlorobenzene* (2002), Damien Hirst  
 fig.116-117 - *Field* (2009), PVE  
 fig.118-119 - *Hipocentro Memorial* (2010), PVE  
 fig.120 - *Two Stage – Transfer Drawing* (1971), DO

De forma geral, estes artistas possuem uma característica comum: realizar obras onde é nítida a insistente repetição de um elemento ou de um método de trabalho. Por exemplo, numa primeira análise da obra de On Kawara, os quadros parecem todos idênticos – uma tela com uma data inscrita –, contudo com um olhar mais atento as pinturas diferem umas das outras (tipo de inscrição, cor, etc.). Assim, é possível ler as várias peças como um conjunto global que também se pode designar por *série* ou *família*. Este conceito de *série* é usual na obra do artista Donald Judd e, como será analisado posteriormente nos casos de estudo (ver capítulo 3.2 e 3.3), é igualmente um tópico que PVE explora no trabalho arquitetónico.

Os arquitetos referem, com frequência, a obra *Two Stage - Transfer Drawing* (1971) (ver fig.120) de Dennis Oppenheim e a obra *One and Three Chairs* (1965) (ver fig.111) de Joseph Kosuth para mostrar o interesse que têm pela arte e o gosto em explorar os limites ambíguos das diversas disciplinas. A arte pode recorrer a vários suportes e aproximar-se de diversos campos. Por exemplo, ao olhar para *Two Stage - Transfer Drawing* – performance em que o artista desenha uma linha nas costas do filho e este, por sua vez, desenha nas costas do pai a linha que sente –, MP numa das aulas do seminário do PortoAcademy'15, chama a atenção para o suporte do desenho – a pele humana – e da necessidade de um *filtro*: desenha-se na pele, racionaliza-se o desenho no cérebro e, por fim, desenha-se de novo na pele. Consiste numa experiência que apela aos sentidos para além da visão, e salienta a necessidade de refletir sobre as decisões. Os arquitetos MP e SVE no texto *Rutina Circular* (2012) descrevem a obra de Dennis Oppenheim como:

*“Um exercício quase tautológico de tradução sobre tradução, onde a experiência física se confunde com a imaginação e o entendimento. Uma tradução contínua, ainda que atrasada no tempo o que acaba por sempre distorcer a realidade perceptível.”*<sup>257</sup>

Também PVE explora novas situações de ver o mundo, tanto através dos seus projetos arquitetónicos como artísticos – nomeadamente em *120 Doors Pavillion*, onde se questiona sobre o elemento porta e no workshop PortoAcademy'15 onde se investiga a potencialidade de formas de vida a partir da criação de plantas e pequenas maquetes de volume; estas plantas devem ser entendidas para além da simples representação de um possível espaço, *i.e.*, um meio de antecipar uma certa realidade, projetar espaços habitáveis nos *cottages*.<sup>258</sup>

Porém, é importante esclarecer e sublinhar que, apesar do interesse pela arte bem como a leitura e o estudo sobre os mais variados artistas (pintores, escultores, poetas, fotógrafos, filósofos, etc.), os arquitetos MP e SVE rejeitam a alusão direta a qualquer artista ou arquiteto, bem como a qualquer obra em particular:

*“Não fazemos qualquer distinção entre arte e arquitetura, para nós é a mesma coisa. São duas formas de descrever o mesmo, é sobretudo uma distinção institucional. Não encontramos nenhuma inspiração, ou quaisquer referências, em obras de arte enquanto elemento especial que queremos incorporar nos nossos projetos. Não necessitamos desses objetos para estimular o que fazemos. Não nos referimos a nada externo à arquitetura, de facto, a nenhuma coisa para além do edifício que estamos a projetar. Não nos referimos ao trabalho de outro artista da mesma forma como não nos referimos a uma montanha, uma nuvem, uma árvore ou*

---

<sup>257</sup> MP, SVE, « Rutina Circular » in op.cit. (versão original: “Un ejercicio casi tautológico de traducción sobre traducción, de feedback, donde la experiencia física se confunde con la imaginación y el entendimiento. Una traducción continua, aunque retardada en el tiempo, que siempre termina por distorsionar la realidad que percibimos.”)

<sup>258</sup> NB: para informação detalhada sobre o workshop no PortoAcademy'15 consultar o Anexo III



*qualquer outro edifício considerado importante na história da arquitetura. Não usamos referências para desenvolver as nossas ideias. Nós não acreditamos em metáforas, citações, conceitos ou analogias durante o desenvolvimento de um projeto.”*<sup>259</sup>

O gosto que têm pela arte leva-os a ler e pesquisar muito sobre artistas, obras ou tópicos que mais lhes interessem, no entanto, afirmam ser “uma maneira de compreender uma abordagem intelectual da obra; esta aprendizagem não é utilizada como uma referência direta nos nossos projetos”<sup>260</sup>. Contudo, MP reconhece que a experiência de uma obra de arte – vista e apreciada como um espectador – acaba por influenciar a sua forma de estar no mundo como qualquer viagem ou relação pessoal. É a vida que na sua complexidade (incluindo a arte) constrói o indivíduo e influencia o artista sem que este se aperceba de onde provêm tais referências; segundo SVE:

*“Creio que todas as obras de artistas e escritores ou de alguém que gostamos está de alguma maneira dentro de nós e pode de algum modo refletir-se, mas não de uma forma direta.”*<sup>261</sup>

#### 3.1.4. PVE: processo criativo

É igualmente importante referir que, quando da conceção das habitações, é frequente a elaboração de quadros com axonometrias das mesmas (ver fig.121-122), que fazem parte do “processo criativo”<sup>262</sup>. Estas podem ser realizadas com diferentes técnicas consoante o grau de certeza e detalhe que o projeto possui no momento da sua conceção – pinturas a óleo sobre tela serão provavelmente elaboradas numa fase mais avançada, quando o projeto está quase concluído ou pelo menos estável e coeso, por ser um trabalho mais moroso e dispendioso; enquanto que aguarelas ou desenhos a lápis ou caneta sobre papel são feitos e utilizados como ferramentas no processo projetual por serem mais fáceis, económicos e rápidos de produzir. Os arquitetos estão mais interessados no rigor da ideia do que no rigor da construção, sendo que muitas vezes a axonometria da construção apresenta-se isolada no quadro, sem contexto, e geralmente seccionada de maneira a desvendar o seu interior. A axonometria permite representar simultaneamente a planta, o corte e o alçado de uma obra, para além de mostrar a relação e a articulação entre o interior e o exterior do objeto desenhado.

---

<sup>259</sup> in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy’15, op.cit. (versão original: “We don’t make any distinction between art and architecture, for us it is the same. It is two ways of describing the same, which works more as a institutional distinction. We don’t find any inspirations or any references in works of art as a special element that we want to incorporate in our projects. There are no objects needed to stimulate what we do. We don’t refer to anything but architecture, in fact, to anything but the building we are doing. We don’t refer to the work of other artist in the same way in which we don’t refer to a mountain, a cloud, a tree or any other building taken from the history of architecture. We do not use references to develop our ideas. We don’t believe in metaphors, quotes, concept or analogies while developing a project.”)

<sup>260</sup> Idem (versão original: “more as a way of understanding that intellectual approach to the work. But that enquiry is not as a direct reference for our work.”)

<sup>261</sup> Ibidem (versão original: “I guess all the work of the artists and writers and everybody you like is somehow inside you and maybe somehow comes out but not in a direct reference to them.”)

<sup>262</sup> in *Normal Inventory* – conferência de PVE disponível in <https://www.youtube.com/watch?v=OWRQdOrOACE> (16.06.2015)

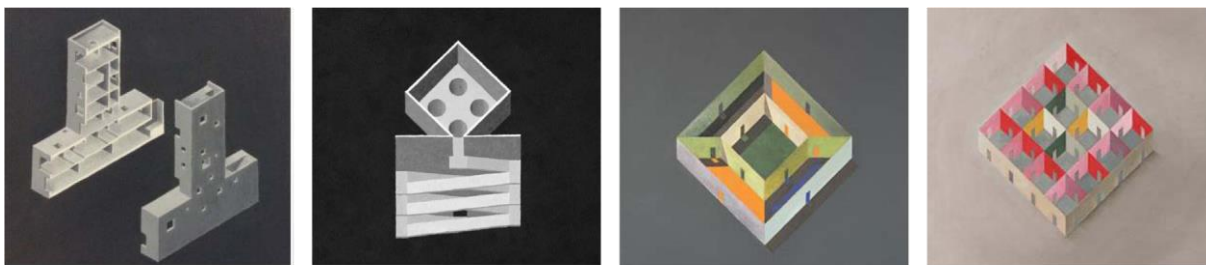


fig. 121-122 - exemplos de axonometrias de obras construídas (*Cien House* e *Blue Pavillion*), PVE

fig. 123-124 - exemplo de axonometria conceptual, PVE

Outras vezes, as axonometrias são apenas pinturas autónomas, independentes de qualquer projeto concreto e um mero estudo de relações e aprofundamento do *format* (ver fig.123-126). Este termo é de grande importância para o atelier; segundo PVE, *format* designa:

*“Os formatos de um projeto são uma espécie de figura suficientemente singular, mas também suficientemente genérica para admitir algumas variações. [...] existe uma certa autonomia formal que lhe dá consistência em qualquer contexto.”*<sup>263</sup>

MP acrescenta:

*“[Format] é um outline definido por dois factores principais: tamanho e direção. O tamanho corresponde a uma certa quantidade de espaço, a uma certa magnitude. Pode-se dizer que existem espaços grandes e espaços pequenos, mas os espaços são sempre relativos ao que os rodeia. [...] Portanto estes dois factores são suficientes para determinarmos o que é importante num espaço. Tudo o resto, mesmo a construção do espaço ou o modo como as divisões se articulam, é importante mas secundário para a estrutura. Acreditamos que a definição de format é [...] um aspeto primordial da definição do espaço”*<sup>264</sup>

<sup>263</sup> in <http://vimeo.com/25003767> (disponível em linha a 02.07.2015) (versão original: “Los formatos de un proyecto son una especie como de figura lo suficientemente singular pero alem el suficientemente genérica como para admitir certain variaciones. [...] hay una certa autonomia formal que le da una consistência en qualquer contexto.”)

<sup>264</sup> in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy’15, op.cit. (versão original: “It is an outline defined by two main factors: size and direction. Size is a certain amount of space, a certain magnitude. We can say that there are big spaces and small spaces, but spaces are always relative to what is around. [...] So those two factors for us are enough to determine what is important about space. And then all the rest, even the construction of that space or the way you articulate that room with another room, is important but secondary to the structure. We think that the definition of a format is a structure-future or primordial aspect of the definition of the space.”)

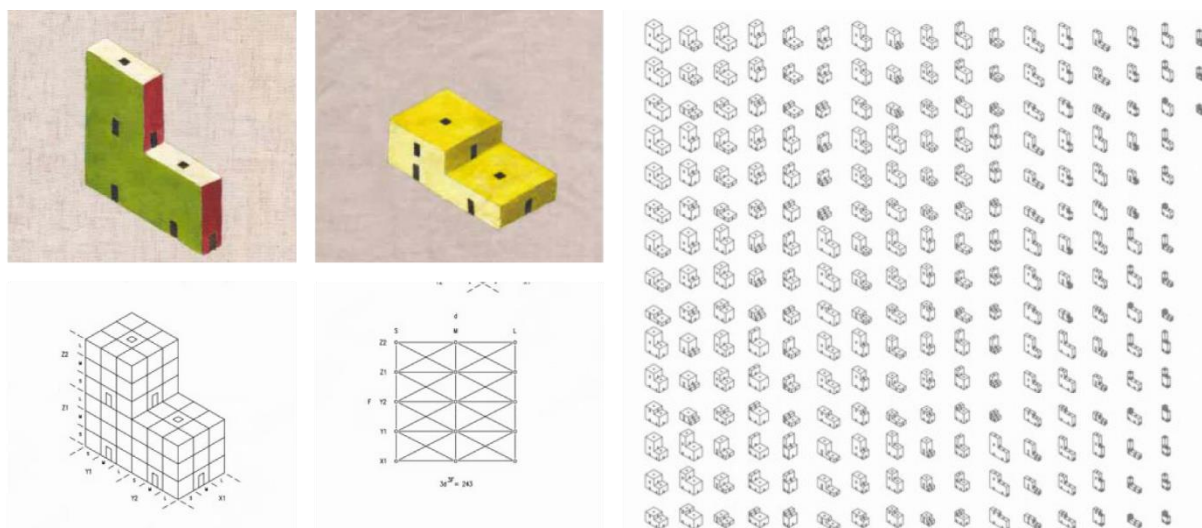


fig. 125 - exemplos de *finite format* (2012-2014), PVE

Para além de esboços, desenhos técnicos (plantas, cortes e alçados) ou axonometrias, MP e SVE iniciam os seus projetos com as *spatial-structures* [estruturas espaciais]. Este termo, inventado pelos próprios, designa:

*“Começamos por tentar perceber o que chamamos de spatial-structures [...] não tem a ver com a métrica das paredes. Consiste na relação entre diferentes espaços e em entender o que faz sentido para aquele lugar. [...] Discute-se muito sobre o que é realmente importante para o projeto. Nunca é “Oh, isto parece bom, vamos por aí!”. Conversamos muito, também há muitas conversas com o cliente sobretudo no início quando se discute o que faz sentido e o que não faz, etc. Só depois da recolha de muita informação começamos de alguma forma a encontrar o que faz mais sentido em termos formais e espaciais. [...]”*<sup>265</sup>

Ainda sobre a definição de *spatial-structures*, SVE refere-se ao *workshop* no PortoAcademy’15 como um exemplo que ilustra a sua prática:

*“Temos estado sempre a falar de relações, exercitando a capacidade de resolver plantas, quase como ginástica mental. Depois de treinar durante 15 anos, todos os dias, tornamo-nos muito mais rápidos e eficazes, resolvemos os problemas quase por impulso, com conhecimento tácito.”*<sup>266</sup>

<sup>265</sup> Idem (versão original: “We start more with trying to understand what we call the spatial-structures [...] it is not about the metrics of walls. It’s about certain relations between the different spaces and what make sense for that case. [...] It is a lot of a discussion about what the importance of the project is. It is never about “this looks nice, let’s do it”. It is a lot of conversation, we have a lot of conversations also with the client in the beginning and we discuss what makes sense and what doesn’t make sense, where we will put the energy, etc. And only then, after collecting a lot of information, we start somehow finding what makes sense in formal or spatial terms. [...]”)

<sup>266</sup> Ibidem (versão original: “[...] I think with the years we work a lot faster because we already know what we are interested in and it really goes a lot faster than before. [...] We have been really talking about relationships, exercising that capacity to solve plans, almost as gymnastics. After you have been training for fifteen years, every day, then you do it very quickly, almost as an impulse, as a tacit knowledge.”)

Conclui-se que as relações que se estabelecem – tanto ao nível de interior e exterior, como relações visuais ou ainda jogos de alturas, entre outros – são preocupações centrais no desenvolvimento de um projeto de PVE, sobretudo quando estas mesmas relações têm um impacto positivo nas vivências de uma casa. Assim, sem negar a importância dos materiais, SVE afirma que a escolha da materialidade da obra surge mais para o fim da sua conceção, geralmente já quase em construção:

*“[...] uma vez estabelecido o esqueleto das relações espaciais não importa se se constrói em madeira ou em betão, porque a estrutura mantém-se, as relações continuam presentes. [...] De forma genérica, a maioria das nossas casas poderiam ser construídas de maneira diferente, mas seriam experienciadas da mesma forma na sua essência.”<sup>267</sup>*

De modo a explorar e aprofundar o estudo das *spatial-structures*, chama-se a atenção para o facto de os arquitetos terem particular prazer em criar situações ou jogos. Estes meios ajudam a desenvolver a sua maneira de fazer arquitetura e contribuem para o seu processo criativo. Por exemplo, tal como a série de quadros pintados sem um propósito determinado (ver fig.123-126), inventaram também um jogo com 15 vigas de madeiras – de tipo e cor variadas – que levam sempre que viajam e montam num lugar que lhes agrade, respeitando certas regras:

*“O jogo surgiu [...] numa altura em que estávamos a especular sobre a noção de spatial-structures. [...] Viajamos sempre com estes blocos de madeira. É uma boa maneira de olhar com atenção para o lugar. No momento de instalar este pequeno objeto escultórico presta-se atenção a uma escala diferente dentro da escala da cidade. Nunca se sabe como vai resultar. Escolhe-se um lugar que suscite interesse e começa-se a instalação das peças em equilíbrio, apoiando-as numa ranhura ou num degrau.”<sup>268</sup>*

---

<sup>267</sup> Ibidem (versão original: “[...] once you have this spatial skeleton relation it doesn’t matter if you build with wood or concrete or with glass, because the structure is still there, the relations are still there. [...] normally, many of our houses could be built differently but they will be the same experience, essentially.”)

<sup>268</sup> Ibidem (versão original: “We paint series of unnecessary paintings but they are part of an exploration of some topics we find intriguing. This game is also part of that. It started when Pezo retired for a couple of months to write his essay, in a moment when we were speculating about the notion of spatial structures. [...] We always travel with this block of wood. It’s a good way to look carefully at the place. The moment you install this little sculptural object you have to pay attention to another scale within the scale of a city. You never know how it is going to result. But you choose a place you like and then you start installing the elements in balance. They hold them to a crack or to a step. There is no way you can keep that sculpture because it belongs to that particular place. [...]”)



fig. 126 - exposição *Finite Format* (České Budějovice, República Checa ,2015), PVE

fig. 127 - *Rómon* (jogo com 15 vigas de madeira, Panteon de Agripa, Roma, Itália, 2013), PVE

Este jogo escultural permite apurar a sensibilidade dos arquitetos para diferentes parâmetros, tais como a noção de proporção, equilíbrio, escala, integração e análise da envolvente. O único vestígio que resta destas construções é a fotografia que tiram antes de desmontar a escultura e guardar o jogo (ver fig. 127).

Numa primeira instância, estes trabalhos, em paralelo à prática arquitetónica, podem parecer inúteis ou despropositados, contudo segundo SVE: “[...] fazem parte da exploração de tópicos que achamos intrigantes.”<sup>269</sup> e têm certamente repercussões na obra de PVE.

### 3.1.5. PVE: atelier de arquitetura ou de arte?

Como mencionado acima, o atelier PVE trabalha no cruzamento entre arte e arquitetura. Na *Entrevista en UDP* realizada por Claudio Magrini, os arquitetos afirmam interessar-se por “uma linha intelectual que é equivalente tanto para o processo de projeto como para a obra construída”<sup>270</sup>; MP acrescenta ainda:

*“Se defendemos que não há uma distância real entre arte e arquitetura, que não são mais do que mudanças de formato, é porque quanto ao sentido ou postura intelectual também não vemos diferenças. O mesmo se passa entre um projeto e uma obra construída, são, ou deveriam ser, diferentes formatos com cargas críticas comuns. Interessa-nos observar essa continuidade entre arte e arquitetura, e entre projeto e obra.”*<sup>271</sup>

<sup>269</sup> Idem (versão original: “[...]they are part of an exploration of some topics we find intriguing.”)

<sup>270</sup> in *Entrevista en UDP* disponível em [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1108\\_ENTREVISTA\\_UDP.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1108_ENTREVISTA_UDP.pdf) (02.07.2015) (versão original: “una línea intelectual que es equivalente tanto para el proceso de proyecto como para la obra construída”)

<sup>271</sup> Idem (versão original: “Si planteamos que no hay una real distancia entre arte y la arquitectura, que no son más que cambios de formato, es porque en cuanto sentido o postura intelectual, tampoco vemos diferencias. Lo mismo pasa

O projeto é entendido como uma “categoria transversal” tanto na arte como na arquitetura, sendo “possível encontrar condições *arquitetónicas* num desejo e dimensões digamos *artísticas* numa obra construída”<sup>272</sup>. Na entrevista realizada aos arquitetos em 2013 e disponível no *site OnArchitecture*, SVE reconhece a distinção entre arte e arquitetura mas rejeita a separação destas duas disciplinas na prática do atelier: “[...] é um processo contínuo, estão interligadas e sobrepostas de múltiplas formas”<sup>273</sup>. Tanto os projetos de arte como os de arquitetura têm como base o mesmo método, mas pontos de partida diferentes. Para ilustrar esta subtil divergência recorrem usualmente à imagem de uma cena do livro *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll: quando o rei tem que castigar os jardineiros declara que quer ouvir as provas para depois elaborar uma sentença, atitude que a rainha recusa propondo o contrário, primeiro a sentença e depois as evidências. Estes dois momentos – “quando se apresenta a informação” e “quando se elabora a sentença, quando se faz uma declaração” – representam a diferença entre a prática de arquitetura e um trabalho no domínio da arte. Num projeto arquitetónico “começa-se pelas evidências e tira-se conclusões” enquanto num projeto artístico “tem-se a sentença e tenta-se recolher provas para que a sentença fique mais visível”<sup>274</sup>. Isto deve-se sobretudo a factores externos, num projeto artístico há mais liberdade uma vez que não existe a figura do cliente nem prazos a cumprir tão rigorosos.<sup>275</sup> MP insiste na criação de *formatos* que variam e se adaptam às circunstâncias, problemas e reflexões, explicando que o desafio no projeto de *housing* é “como fazer com que este processo seja efetivamente crítico, mas de comum acordo com os clientes, com o contexto em que a obra se situa, etc.”<sup>276</sup> Mais uma vez é referida a relação entre os factores básicos em qualquer projeto de arquitetura conjugada com a inspiração proveniente da arte, a vontade que a “obra seja um instrumento crítico da realidade”<sup>277</sup>.

Como veremos adiante ao analisar as duas casas em detalhe, é possível encontrar semelhanças formais na obra de PVE. Mas mais importante do que a procura de *formas*, segundo os arquitetos, é a procura de uma *máquina perfeita* adaptável a qualquer projeto<sup>278</sup>. Os próprios reconhecem que consiste em algo “absolutamente ambicioso e desproporcionado, pretensioso mas válido”<sup>279</sup>. Este processo de repetição e a minuciosa (quase *tediosa*) exploração de múltiplas combinações possíveis evoca as várias séries de Donald Judd. Tal como o artista minimalista, os arquitetos recorrem a linhas rectas, geometrias simples e ortogonais, aproximando-se assim

---

entre un proyecto y una obra construída, son, o deberian ser, diferentes formatos com cargas críticas comunes. Nos interessa ver esa continuidade entre arte y arquitectura y entre proyecto y obra.)

<sup>272</sup> Ibidem (versão original: “categoria transversal” [...] “posible encontrar condiciones *arquitectónicas* en un dibujo y dimensiones digamos *artísticas* en una obra construída”)

<sup>273</sup> in <http://www.onarchitecture.com/content/mauricio-pezo-Sofia-von-ellrichshausen> (disponível em linha a 02.07.2015) (versão original: “[...] it’s a continuous process, they’re interlocked and superimposed in multiple ways.”)

<sup>274</sup> Idem (versão original: “when you present the information” [...] “when you make a statement” [...] “start with the evidence and then you jump to conclusions” [...] “you have a sentence and then you gather the evidence to make your sentence more visible”); sobre a comparação entre arte e arquitetura assim como para uma descrição detalhada sobre a metáfora utilizada – *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll : Cf. *Entrevista en UTFSM* disponível em [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0906\\_ENTREVISTA\\_UTFSM.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0906_ENTREVISTA_UTFSM.pdf) (02.07.2015)

<sup>275</sup> in *Entrevista en UDP* disponível em [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1108\\_ENTREVISTA\\_UDP.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1108_ENTREVISTA_UDP.pdf) (02.07.2015)

<sup>276</sup> Idem (versão original: “cómo hacer que este proceso sea efectivamente crítico, pero de común acuerdo com tus clientes, com el contexto en el que sitúa a la obra, etc.”)

<sup>277</sup> Ibidem (versão original: “obra sea un instrumento crítico de la realidad”)

<sup>278</sup> <http://www.onarchitecture.com/interviews/mauricio-pezo> (disponível em linha a 02.07.2015)

<sup>279</sup> Idem (versão original: “absolutamente ambicioso y desproporcionado, pretensioso mas válido”)

formalmente da via *box*. Segundo MP este exercício de repetição evoca, uma vez mais, a definição de arte dada pelo poeta argentino Godofredo Lommi<sup>280</sup>.

Outra característica fundamental na prática deste atelier assenta no processo projectual em que se valoriza o aspeto sensorial, a criação de “rituais”<sup>281</sup> na vida do morador. Como mencionado acima, os arquitetos estão focados em resolver “funções mais intelectuais, mais de leitura”<sup>282</sup> do que a responder a um programa determinado. O gosto pela escala doméstica prende-se com a vontade de elaborar a “proposta o mais radical possível” com o desafio simultâneo de assegurar o conforto de “um receptor que opera em base de referências”<sup>283</sup>. Na *Entrevista en UDP* realizada por Claudio Magrini, os arquitetos esclarecem o que entendem por um projeto de habitação:

*“No caso da arquitetura residencial não se trata tanto de inventar uma forma de vida, mas traduzir a forma de vida de alguém que já vive de certa maneira, quer goste quer não”.<sup>284</sup>*

Estão igualmente conscientes que um edifício deve estar bem orientado, deve cumprir os aspetos normativos e económicos, etc. – os tais vetores básicos de um projeto arquitetónico – mas insistem que estes factores não respondem ao projeto de uma casa. Visto que “o trabalho de PVE consiste na interpretação do seu próprio contexto, é portanto uma questão sobretudo intelectual”<sup>285</sup> e dão primazia ao “argumento conceptual, intelectual, crítico”<sup>286</sup>; MP esclarece:

*“Baseando-nos na forma de vida que nos é apresentada, interessa-nos estabelecer uma série de relações que não são dadas – onde aparece, por exemplo, a possibilidade de cruzar visualmente o recinto ou comunicar dois recintos através de um recinto exterior, onde aparecem aspetos mais críticos que não têm a ver com a referência. [...] Para nós, fazer arquitetura consiste num exercício de estabelecer relações entre elementos; relações espaciais mas também relações intelectuais, como se leem as coisas. Acreditamos que existe um grau de abstração que acaba por ser onde está o projeto. Estas relações que se estabelecem – a maneira como alguém se movimenta, contempla, pensa o lugar, entre outros – são sempre uma série de dados soltos que se vão articulando.”<sup>287</sup>*

---

<sup>280</sup> ver p.81

<sup>281</sup> in <https://vimeo.com/27054368> (disponível em linha a 16.06.2015)

<sup>282</sup> in *Entrevista en UDP* in op.cit. (02.07.2015) (versão original: “funciones más intelectuales, más de lectura”)

<sup>283</sup> <http://www.onarchitecture.com/interviews/mauricio-pezo-Sofía-von-ellrichshausen> (disponível em linha a 02.07.2015) (versão original: “proposta o mais radical possível” [...] “um receptor que opera em base de referências”)

<sup>284</sup> in *Entrevista en UDP* in op.cit. (02.07.2015) (versão original: “En el caso de la arquitectura residencial no es tanto inventar una forma de vida, cuanto traducir la forma de vida de alguien que ya vive de cierta manera, te guste o no te guste.”)

<sup>285</sup> in <http://www.onarchitecture.com/content/mauricio-pezo-Sofía-von-ellrichshausen> (versão original : “our work is about interpreting our own context, it’s more intelectual”)

<sup>286</sup> Idem (versão original: “argumento conceptual, intelectual, crítico”)

<sup>287</sup> Ibidem (versão original: “Lo que nos interesa es, sobre la base de una forma de vida que viene más o menos dada, establecer una serie de relaciones que no son dadas. En donde aparecen, por ejemplo, posibilidad de cruzar visualmente el recinto, o comunicar dos recintos a través de un recinto exterior. Es ahí donde aparecen aspectos mas

Em última instância, pelo facto de se interessarem pelo lado *mais humano* que uma casa pode oferecer – no sentido de se concentrarem sobre como provocar, estimular e proporcionar diferentes experiências ao morador, mais do que se preocuparem com questões programáticas e funcionais – as suas obras aproximam-se das construções de André Bloc. Esta aproximação não deve ser entendida no sentido formal, mas na versatilidade funcional da obra construída e na sua abstração. De facto e como será abordado mais à frente, é frequente uma obra de PVE albergar mais de um programa, *i.e.*, geralmente não consiste numa habitação residencial comum.

Tanto o facto de PVE recorrer a elementos arquitetónicos simples de maneira que o morador se identifique com a casa bem como o facto de ambicionar a criação de obras *sensíveis* e *humanas*, pode resultar da influência de Rodrigo Perez de Arce<sup>288</sup>; como MP explica:

*"[...] um dos pontos-chave da sua abordagem [de Rodrigo Perez de Arce] é o facto de se referir sempre diretamente à arquitetura. Estava sempre a observar a arquitetura: varandas, portas, janelas, materiais. Estava sempre a falar sobre edifícios e como cada detalhe pode influenciar o modo como vai ser habitado [...], como a qualidade arquitetónica pode determinar qualidade de vida. [...] Esta abordagem era extremamente real. Não diria pragmática, mas, de certo modo, mais poética, sensível e humana."*<sup>289</sup>

SVE contesta que a influência de RPA prende-se sobretudo por o admirar como pessoa e pelo seu trabalho, *i.e.*, mais importante que do que se tratar de um *professor*<sup>290</sup>. Porém, o arquiteto MP acredita que "[...] um professor tem a capacidade de motivar as capacidades do aluno e abrir o seu leque de perspetivas."<sup>291</sup>; reconhecendo assim um papel fundamental nesta figura aquando da sua formação académica bem como posteriormente, enquanto arquiteto.

---

críticos, de situaciones que no tienen nada que ver con la referencia. [...] Para nosotros hacer arquitectura es un ejercicio de establecer relaciones entre elementos, y estas son relaciones espaciales pero también relaciones intelectuales, de cómo se leen las cosas. Creemos que hay un grado de abstracción y que eso es lo que finalmente esto es el proyecto. Estas relaciones que se establecen entre como alguien circula, como alguien mira, como alguien piensa al estar en un lugar y esos son siempre una serie de datos sueltos que se van articulando.")

<sup>288</sup> NB: Rodrigo Perez de Arce é um arquiteto chileno que foi professor da cadeira de Projecto de Arquitectura de MP, seu orientador da sua tese de Mestrado em Arquitectura e com quem MP trabalhou durante um ano após a conclusão do curso.

<sup>289</sup> in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy'15, op.cit. (versão original: "[...] one of the key factors of his approach is the fact that he was referring to architecture directly. He was looking at architecture: he was looking at a balcony, doors, materials. He was always talking about buildings and how every detail in a building can influence the way in which you live in it, or the way in which it constructs the character of a street. It was about how qualities of architecture can determine qualities of life. [...] This approach was extremely real. It was not pragmatic but, in a way, more poetic, more sensitive and human.")

<sup>290</sup> Cf. Idem

<sup>291</sup> Ibidem (versão original: "[...] a Professor has the capacity to motivate your understanding and to open your perspectives.")



Finalmente, PVE pode ser considerado simultaneamente um atelier de arquitetura e de arte. Como mencionado, elabora, em paralelo, projetos de arquitetura (principalmente casas unifamiliares) e cria instalações artísticas. Esta dualidade influencia o trabalho de MP e SVE, enriquecendo as suas obras. O casal não separa a *vida privada* da *vida profissional*, nem faz a diferenciação entre *trabalho académico* e *trabalho profissional*, assim como não distingue *arte* e *arquitetura*.

Maurício Pezo [MP] (1973-) é um arquiteto chileno, licenciado pela Universidad Católica de Chile (Santiago, 1998). Pezo completou o Mestrado em Arquitetura na Universidade del Bio-Bio (Concepción, 1999) e recebeu o *prémio The Young Architect Prize* pela Associação de Arquitetos Chilenos em 2006 e o *prémio Municipal Art Prize* pela Câmara Municipal de Concepción, Chile em 2013. Sofía Von Ellrichshausen [SVE] (1976-) é argentina, embora tenha origens alemãs, e tirou o curso de Arquitetura na Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, 2002) onde foi distinguida com o *FADU-UBA Honors Diploma*.<sup>292</sup>



fig. 128 - MP e SVE

Em 2002, criaram, juntos, o atelier que se localiza em Concepción, Chile, mais precisamente, na *Cien House*<sup>293</sup> – obra da autoria dos próprios e lugar onde moram e onde trabalham. A dupla foi curadora do Pavilhão Chileno na Bienal de Veneza de 2008, leciona regularmente em faculdades no Chile e por vezes em escolas internacionais. As suas obras já foram galardoadas por diversos prémios, dos quais se destaca *The Rice Design Alliance Prize* (Houston, 2012). PVE participaram ainda em várias exposições, nomeadamente na Exposição Internacional de Arquitetura na Bienal de Veneza em 2010 e na *Royal Academy Of Arts* em Londres em 2014.

Sublinha-se o facto de não se tratar de um atelier composto por um grande número de pessoas e de não se situar numa capital ou grande metrópole. PVE apreciam trabalhar com uma pequena equipa em Concépción, uma pequena cidade que lhes permite estar “isolados”<sup>294</sup> e a uma certa distância da influência dos *media*, distantes do “circuito internacional”<sup>295</sup>, e onde podem preservar a autonomia e privacidade do seu trabalho – tal como afirma SVE: “gostam de manter a sua distância, preservar a sua solitude”, uma vez que “gostam realmente de dedicar tempo ao trabalho”<sup>296</sup>. A profissão de arquiteto é considerada como parte integrante da esfera íntima do casal, ou seja, é um assunto sério e delicado. Depois de regressarem das várias viagens que fazem (conferências, seminários, exposições, aulas, etc.) Concepción é o local onde “a paz e o sossego lhes permite focar no trabalho”<sup>297</sup>.

<sup>292</sup> in [www.pezo.cl](http://www.pezo.cl) (disponível em linha a 02.07.2015)

<sup>293</sup> A *Cien House* está apresentada e analisada de forma detalhada no ponto 3.3.2.

<sup>294</sup> in <http://www.onarchitecture.com/content/mauricio-pezo-Sofia-von-ellrichshausen> (versão original: “isolados”)

<sup>295</sup> in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104\\_INTERVIEW\\_NU.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104_INTERVIEW_NU.pdf) (24.08.2015) (versão original: “international circuit”)

<sup>296</sup> Idem (versão original: “what we try to take of the most is our distance, our solitude.” [...] “We really like the time to work.”)

<sup>297</sup> SVE in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0904\\_INTERVIEW\\_MARK.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0904_INTERVIEW_MARK.pdf) (versão original: “the peace and quiet allows us to focus on work”)

Os arquitetos afirmam não gostar de participar em concursos. No seu ponto de vista, os arquitetos nas Américas vivem em função dos *clientes* e na Europa vivem em função dos *concursos*. Ambas são posições que rejeitam e criticam, visto defenderem, acima de tudo, que se deve trabalhar para si próprio. Para eles, um projeto deve ser um meio de explorar tópicos de interesse e realizações pessoais, conciliando isso com as exigências do cliente que devem, por sua vez, ser conversadas, entendidas e incorporadas no projeto.

Por fim e a título de curiosidade, constata-se que o nome da cidade chilena – Concepción – provém da raiz do termo *conceito*, i.e., “a ação de conceber [...] a origem da criação”<sup>298</sup>; MP acrescenta ainda:

*“O conceito é a causa inicial de toda a forma criada. Poderia ser a formação de uma ideia ou a possibilidade primitiva de criar um conceito. Isto é, um pensamento expresso por palavras; em arquitetura, seria um pensamento traduzido em elementos arquitetónicos.”*<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> MP, « Concepción Arquitectónica » disponível in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0106\\_PEZO\\_CONCEPCION-ARQUITECTONICA.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0106_PEZO_CONCEPCION-ARQUITECTONICA.pdf) (24.08.2015)

<sup>299</sup> Idem (versão original: “La concepción es la causa inicial de toda forma creada. Podría ser la formación de una idea o la posibilidad primitiva de hacer un concepto. Es decir, de un pensamiento expresado con palabras; y en arquitectura, de un pensamiento traducido a elementos arquitectónicos.”)

### 3.2. Obras: Poli House vs Solo House

Na entrevista aos arquitetos realizada por *OnArchitecture Institutional* em 2013<sup>300</sup>, a dupla afirma ver a *Poli House* (ver fig.103) e a *Solo House* (ver fig.104) como “cabeças de séries”. Embora SVE recorde que a vontade de criar *séries* não tenha sido condição prévia mas uma consequência da prática, a arquiteta vê como “algo gratificante” o facto da leitura do trabalho resultar numa *série*. Este termo, segundo MP, pode ser entendido de duas maneiras: uma “família projetual” onde um projeto contamina e influencia outro; ou o estabelecimento de bases “numa mecânica repetitiva e serializada” onde “uma unidade se aplica regular ou irregularmente dentro da mesma obra”. Tanto o facto de se tratar de um *sistema de prática* que permite ler o conjunto das construções como um todo, como o facto de uma obra poder ser lida como uma *série em si mesma* onde uma partícula se sistematiza de diferentes maneiras, decorre de um “pensamento serial” e da “insistência metodológica” que caracterizam PVE.

Sucintamente, a primeira série trata obras muito estritas e compactas onde a separação entre interior e exterior é clara e bem definida; enquanto que na segunda série a linha que define os espaços internos e externos complexifica-se e esta fronteira torna-se ambígua. PVE refere ainda a *Parr House* como uma “peça intermédia” onde o exterior começa a fazer parte dos espaços interiores, por influência das condições climáticas visto se localizar em meios com temperaturas mais elevadas. Outra diferença importante das duas séries assenta no princípio da *regularidade*. As casas como a *Poli House* assentam na assimetria, tanto em planta como em alçado (onde se verifica o uso de diferentes pés-direitos) e aceitam a exceção, em oposição ao método seguido na *Solo House* que se baseia numa estrutura simétrica.

Esta dualidade abre campos de exploração diferentes tanto na aparência e materialização formal como na lógica que as produz. É difícil dizer qual o processo mais regular e complexo: “um sistema de elementos diferentes numa estrutura regular?” ou “um sistema de elementos iguais organizados aleatoriamente?”

#### 3.2.1. Série I : *Poli House*

##### 3.2.1.1. *Poli House*: a obra

A *Poli House* (2002-2005) (ver fig.103) é uma das primeiras obras de PVE realizada em colaboração com Eduardo Meissner e Rosemarie Prim. Estes últimos são um casal de artistas chilenos amigos da dupla de arquitetos.<sup>301</sup> Atualmente, são os quatro responsáveis pela coordenação da instituição CASAPOLI<sup>302</sup>, um pequeno centro cultural.

---

<sup>300</sup> <http://www.onarchitecture.com/interviews/mauricio-pezo-Sofia-von-ellrichshausen> (consultado em linha a 15.07.2015)

<sup>301</sup> in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy'15, op.cit.

<sup>302</sup> <http://www.casapoli.cl> (disponível em linha a 29.08.2015)

A obra localiza-se no Chile, numa pequena península a 40km a norte de Concepción e a cerca de 550km a sul de Santiago. A casa é um volume compacto, quase como um cubo perfeito, situado de maneira autónoma perto das falésias da península de Coliumo. A peça assume a posição de pódio no meio da paisagem onde se experimenta a sensação de vertigem. Esta característica é intencional e MP justifica: (ver fig.129)

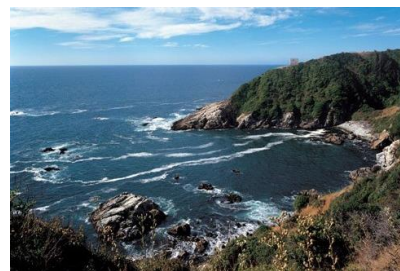


fig. 129 - Poli House (2005), PVE

*“O que é importante para se conseguir o carácter singular do objeto no meio de uma vasta paisagem é o facto de estar isolado na sua própria península.”*<sup>303</sup>

Esta característica de figura isolada remete para a ideia de conceber o objeto como uma ruína, verificando-se um dos princípios fundamentais da obra:

*“Desde o início a sua solitude era vista como uma condição frágil; condição que mais cedo ou mais tarde iria ser inevitavelmente erradicada.”*<sup>304</sup>

[e acrescenta]

*“Poli pretendeu ser uma ruína desde o início, uma espécie de drama personificado, a tensão entre forças humanas e da natureza [...]”*<sup>305</sup>

A materialidade da obra revela igualmente uma preocupação particular com a passagem do tempo. O seu carácter artesanal e imperfeito provém da lenta sedimentação do betão e da presença de marcas de madeira consequentes da cofragem. Verifica-se, uma vez mais, a forte relação com o princípio de ruína, imperfeição e degradação.

Para além disto, desde o início os arquitetos estavam cientes que esta imperfeição também poderia resultar do processo de construção, ao utilizar mão-de-obra pouco qualificada, *i.e.*, pescadores e agricultores locais. PVE decidiu assim assumir e integrar esta permissa na estratégia do projeto.

Graças à reciclagem das madeiras da cofragem e através do uso de betão à vista (no chão) ou pintado a branco (paredes e teto), também no interior da obra se observa esta *estética imperfeita*:

*“Uma vez terminada a estrutura, a madeira da cofragem foi reutilizada para forrar o interior e construir as portadas que servem para fechar o interior do edifício quando a casa está desabitada.”*<sup>306</sup>

<sup>303</sup> Hans Ibelings ; Jeroen Lok, op.cit., p.147 (versão original: “And what is important for the singular character of the object in the middle of a vast landscape is that it stands alone on its own peninsula.”)

<sup>304</sup> Idem, p.146 (versão original: “From the beginning we saw its solitude as a fragile condition; a condition that sooner or later would inevitably be eroded.”)

<sup>305</sup> *Ibidem*, p.158 (versão original: “Poli was meant to be a ruin from the beginning, it might be that kind of embodied drama, the tension between human and natural forces [...]”)

<sup>306</sup> « Poli House, Colium » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, op.cit., p.32 (versão original: “Once the structure was done, the battered wood of the mouldings were used to wrap the interior and to build sliding shutters that close up the interior when the house is left empty.”)



fig. 130-133 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Porém, constata-se que apesar da possível *aparência degradada* ou *imperfeita*, o imóvel apresenta-se confortável e funcional (ver fig. 133). A obra integra um programa que se situa entre um refúgio de fim-de-semana e um centro cultural. Por um lado, a *Poli House* está disponível para ser utilizada pelos seus proprietários – SVE, MP, Eduardo Meissner e Rosemarie Prim – enquanto casa; e, por outro lado, pode acolher artistas dos mais diversos meios (pintores, escultores, fotógrafos, poetas, etc.) que alugam este espaço por um período de tempo limitado e onde criam as suas obras. Hoje em dia, segundo SVE, a casa tornou-se num “um lugar muito significativo na região pela sua localização privilegiada que proporciona o contacto com a natureza selvagem”<sup>307</sup>. Assim, a *Poli House* tenta assimilar não só espaços sociais como outros mais íntimos. Esta dualidade traduz-se na ambiguidade da definição dos espaços, sendo praticamente impossível identificar a função dos diferentes compartimentos (com exceção da casa-de-banho, cozinha, etc.), os quais se relacionam de maneira pouco comum:

*“[...] possibilidade de um programa misto. A ideia era ser uma casa mas com múltiplos fins, com espaços não-doméstico.”*<sup>308</sup>

De facto, a diversidade programática resulta da vontade de conciliar duas escalas:

*“Aceitámos que o conflito tem a necessidade de configurar um lugar que teria que mediar entre duas escalas: íntima e monumental, sem que o carácter espacial de uma escala afetasse o carácter da outra. O interior teria que assegurar o conforto de uma casa, bem como ser local de exposições ou reuniões de artistas.”*<sup>309</sup>

Pode-se dizer que de certa maneira a *Poli House* reúne dois mundos – pode ser utilizada como casa e serve de atelier temporário de artistas (ver fig.134-135). A atribuição do nome ‘*Poli*’ à obra revela o seu conceito primordial. Os arquitetos elegeram intencionalmente a palavra grega que

<sup>307</sup> SVE in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy’15, FAUP, op.cit. (versão original: num “very significant place in our region. Because it is such a fabulous place to be in the middle of wild nature.”)

<sup>308</sup> Hans Ibelings ; Jeroen Lok, op.cit., p.149 (versão original: “[...] possibility of a mixed programme. This was going to be a house but with a multiple purpose, non-domestic space.”)

<sup>309</sup> Idem (versão original: “So we accepted that conflict has a necessity to configure a place that would have to mediate between two scales, half intimate and half monumental, without the spacial character of one scale affecting the character of the other. The interior had to be a comfortable house as well as an exhibition or meeting space for artists.”)

designa não só *cidade*, mas sobretudo *pluralidade*<sup>310</sup>; não quebrando assim a lógica do uso de apenas quatro letras no nome dos seus projetos arquitetónicos<sup>311</sup>.



fig. 134-135 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Destacam-se ainda duas características essenciais desta obra: as perfurações quadradas e a organização interior particular.

O uso da forma quadrada é recorrente na obra de PVE. Os vãos, sempre com a mesma geometria mas com dimensões diferentes, variam consoante a orientação do edifício: a sul e a este estão na extremidade externa da parede enquanto nas fachadas norte e oeste se situam na extremidade interna da parede, existindo uma espessura considerável (cerca de 1m) que protege do vento e do sol.<sup>312</sup> O posicionamento da janela é ambíguo, por um lado apresenta a massa da construção e, por outro, retira densidade à mesma. Ou seja, nas fachadas norte e oeste os vãos recuados acrescentam densidade e peso ao volume monolítico, em oposição às fachadas sul e este onde as janelas à face tornam a obra mais leve (ver fig.136).

---

<sup>310</sup> *Ibidem*

<sup>311</sup> Cf. SVE in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy'15, op.cit.

<sup>312</sup> N.B. : Lembra-se que a Poli House localiza-se no hemisfério sul.

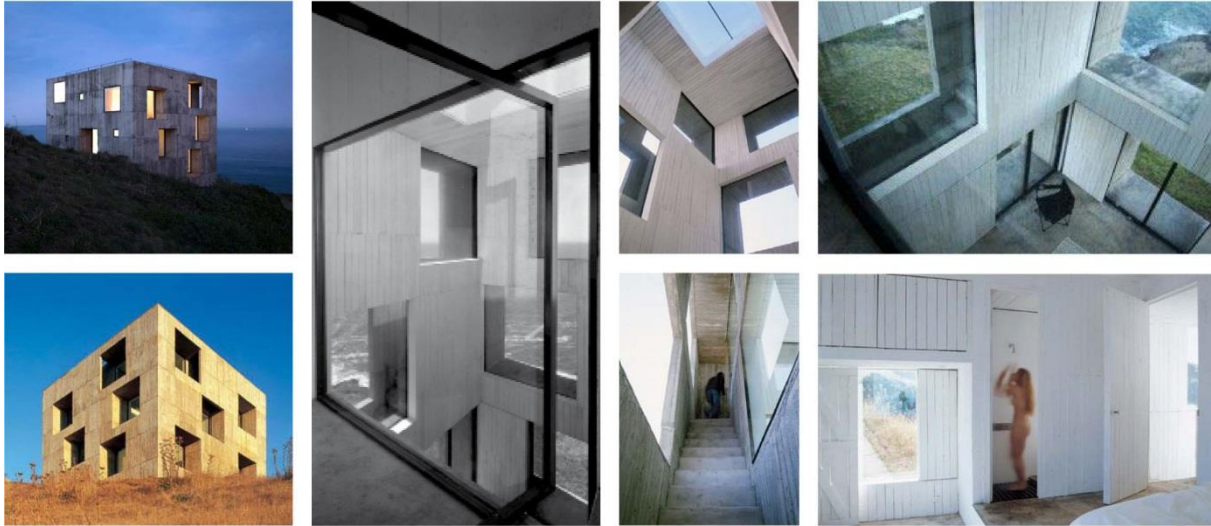


fig. 136-142 - Poli House (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Quanto à organização interior, foi desenhado um perímetro com cerca de 1 metro de largura, que circunda a obra. Este possui acessibilidade vertical (escadas para aceder aos diferentes pisos) (ver fig.137-139 e fig.141-142) e áreas de função determinada e específica (tal como a cozinha, instalações sanitárias, etc.). Comporta igualmente alguns vazios que servem de roupeiros ou zonas de arrumos para guardar a mobília quando não está a ser utilizada e, conseqüentemente, libertar o espaço e permitir que a divisão adjacente se torne o mais neutra possível, *i.e.*, adaptável a qualquer função (ver fig.134-135 e fig.143). Este tipo de distribuição evoca o conceito de *promenade*, sendo a casa descoberta aos poucos e acompanhada por novas relações visuais, bem como de “sensações contrárias: aberto/fechado, estreito/largo, claro/escuro, transparente/opaco.”<sup>313</sup>

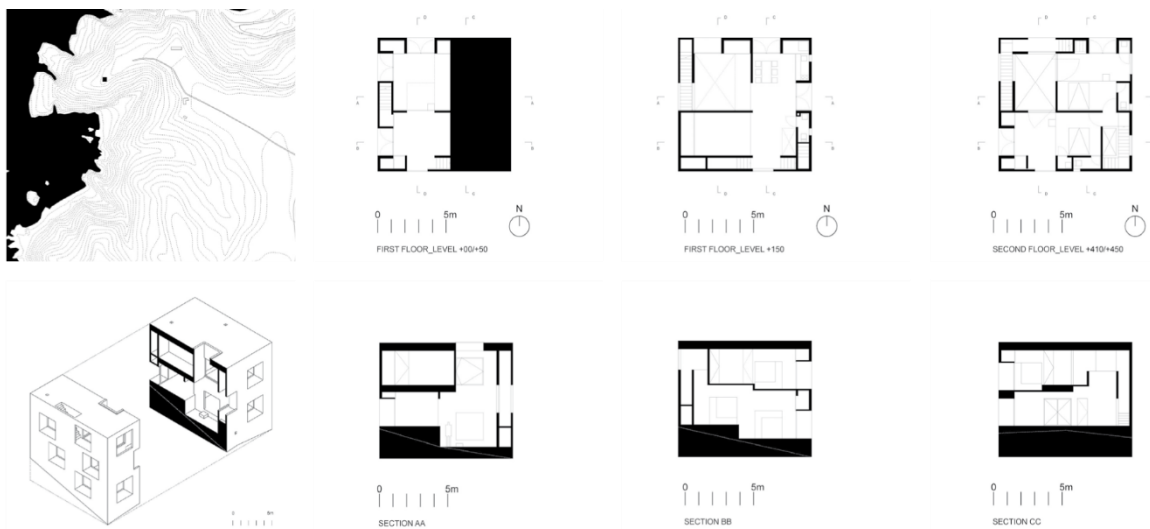


fig.143 - desenhos técnicos Poli House (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

<sup>313</sup> Eduardo Meissner, « Ninety One » in linha [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0510\\_MEISSNER\\_NINETYONE.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0510_MEISSNER_NINETYONE.pdf) (24.08.2015) (versão original: “contradictory sensations: open/closed, narrow/wide, dark/light, opaque/transparent.”)

Outro aspecto relevante é a utilização de diferentes pés direitos (ver fig.137-139 e fig.144-146) que permitem jogos visuais interessantes – relações transversais, verticais, diagonais, etc. Deste modo, o habitante toma contacto com as diferentes divisões do edifício e relaciona-se com a envolvente. Os vãos são colocados a alturas precisas e com proporções pensadas para proporcionar a vista de um troço particular da paisagem, a entrada de luz num determinado momento ou zona específica, entre outros, o que permite reforçar a ideia de que as vivências e as relações projetadas são ponto de referência na obra de PVE.



fig. 144-146 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

### 3.2.1.2. *Poli House* : contextualização na obra de PVE

SVE e MP reconhecem uma continuidade no seu trabalho:

*“Não consideramos a Poli House como sendo uma restrição no sentido negativo. Pelo contrário, tem funcionado como um ponto de referência na nossa prática e, visto ser um ponto imóvel, tem produzido inevitavelmente limitações e uma certa fricção positiva. Esta fricção também ocorre nas nossas restantes obras: Rivo e Poli, Wolf e Fosc, Solo e Guna, Cien e Gago, e assim sucessivamente como uma árvore genealógica.”<sup>314</sup>*

Deste modo, para melhor entender a *Poli House* é necessário analisar a obra precedente, *i.e.*, a primeira obra arquitetónica de PVE: *Rivo House* (2002-2003) (ver fig.147-150).

---

<sup>314</sup> Hans Ibelings ; Jeroen Lok, op.cit., p.154 (versão original: “So we don’t consider it [Poli House] a restriction in a negative way. Instead, it has functioned as a referential point in our practice, and since it is an immobile point, it has produced inevitable limitation and positive friction. But that friction also occurs with the rest of our built work, from Rivo to Poli, from Wolf to Fosc, Solo to Guna, Cien to Gago, and so on, like a family tree.”)





fig. 147-150 - *Rivo House* (Valdivia, Chile, 2002-2003), PVE

A *Rivo House* continua o mesmo princípio de organização espacial, *i.e.*, anunciava a ideia de *muro habitável* que integra as divisões com função determinada e inalterável, tal como a cozinha, instalações sanitárias e escadas. A acessibilidade é feita pelo perímetro exterior deixando desocupado o centro da obra onde se situam os espaços principais.

A *Rivo House* acolhe igualmente dois programas: no rés-do-chão uma área para workshops e nos pisos superiores a cozinha com zona de refeições e por cima um escritório e o quarto (ver fig.151).



fig.151 - *Rivo House*, PVE

A obra foi projetada para um casal que decide sair da metrópole (Santiago, Chile) e passar a viver no meio da natureza. Localiza-se então quase como perdida na floresta densa de Valdivia, Chile. Contudo segundo PVE:

*“O casal discutia esta romântica decisão de viver longe da cidade com a persistente sensação de dúvida de poder vir a tornar-se uma monotonia viverem sozinhos e estar permanentemente juntos.”*<sup>315</sup>

Por conseguinte, para a conceção deste projeto, os arquitetos tinham em mente duas imagens extremas: por um lado, a paz e serenidade transmitidas pelas paisagens de John Constable (1776-1837) (ver fig.152) e, por outro lado, a violência das performances de Marina Abramovic (1946-) (ver fig.153-154).<sup>316</sup> Procuram assim o equilíbrio e harmonia nesta dualidade que surgiu do diálogo com os clientes.



fig. 152 - *Paisagem* (1816), John Constable



fig. 153-154 - performances *AAA-AAA* (1978) e *Relation in time* (s.d.), Ulay e Marina Abramović

<sup>315</sup> « *Rivo House*, Valdivia » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, op.cit, p.20 (versão original: “The couple always discussed this romantic decision to live away from the city with a persistent sense of misgiving about the possible boredom of being alone and spending the whole time together.”)

<sup>316</sup> Idem

De certa maneira, os materiais utilizados são mais um exemplo de tentativa de combinar os opostos e reforçam o confronto evocado pelos clientes – isolar-se na paz da floresta com o simultâneo receio de estarem sempre juntos. Observa-se o contraste entre a vista exterior e a vista interior do edifício, *i.e.*, um volume paralelepípedo compacto e escuro em oposição ao revestimento interno a madeira de pinho clara que transmite a sensação de acolhimento que se pretende numa casa.



fig.155 - Rivo House , PVE

A presença de jogos de pés direitos (ver fig.155) permite “não só simular o encontro e desencontro do casal, como promover percursos visuais tanto transversais como diagonais segundo a topografia da colina.”<sup>317</sup>

Por fim, salienta-se o uso de aberturas de forma quadrada. O carácter de *massa*, para além de ser reforçado pelo tratamento a óleo queimado (técnica tradicional da região) nas fachadas do edifício, está presente nos vãos recuados que permitem constatar uma certa profundidade nas paredes exteriores (ver fig.148). Também nas varandas (ver fig.147) é possível antever o princípio *escavar um volume*, aplicado na *Poli House*.

Frisa-se novamente a importância e a influência da *Poli House* na obra de PVE; segundo Sofia Von Ellrichshausen:

*“Poli teve um impacto inevitável nos nossos projetos seguintes. Pode ser considerada como uma contaminação recíproca: Poli está presente nas nossas mentes ao projectar novas casas e vemo-la igualmente a partir dos nossos projetos novos. [...] É bom confirmar que o método que pensámos como pedra basilar continua válido hoje.”*<sup>318</sup>

De facto é possível observar semelhanças entre múltiplas residências da autoria de MP e SVE, como por exemplo: *Wolf House* (São Pedro, Chile, 2005-2007) (ver fig.156-160), *Marf House* (Silves, Portugal, 2006-2007) (ver fig.161-162), *Fosc House* (São Pedro, Chile, 2007-2009) (ver fig.163-166), *Cien House* (Concepción, Chile, 2008-2011) (ver fig.155) e *Gago House* (São Pedro, Chile, 2011-2012) (ver fig.167-168).

<sup>317</sup> Ibidem (“Not only does this interior distancing try to simulate the searching out and failure to meet the couple, it provides transversal and diagonal visual paths across the topography of the hill.”)

<sup>318</sup> Hans Ibelings ; Jeroen Lok, op.cit., p.154 (versão original: “There is the inevitable impact of Poli in our subsequent projects. This can be considered as a reciprocal contamination; we face other houses with Poli in our minds and we see Poli with our new houses in mind. (...) I think it is good to confirm that the method we thought of as a foundation stone is still valid today.”)

fig. 156-159 - Wolf House

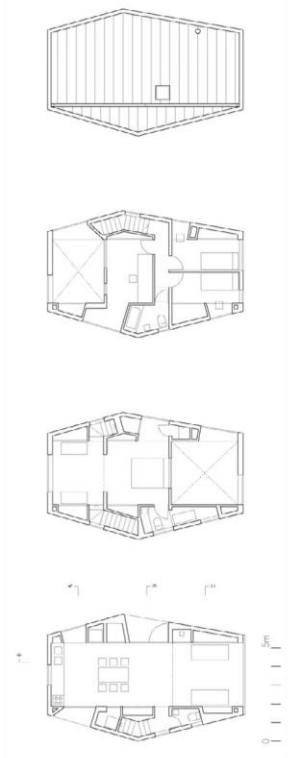
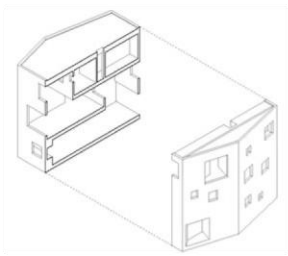


fig. 160-161 - Marf House

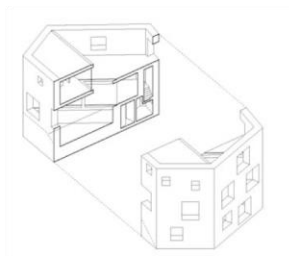


fig. 162-165 - Fosc House

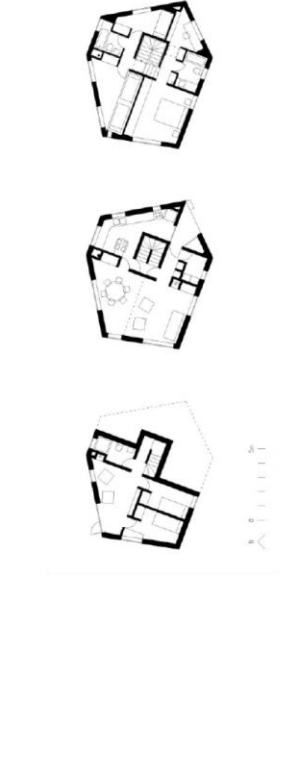
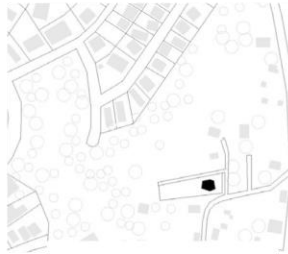
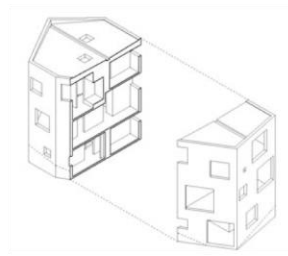
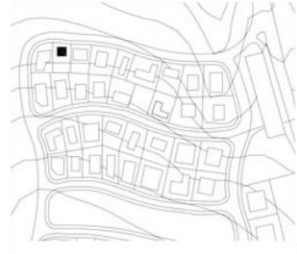
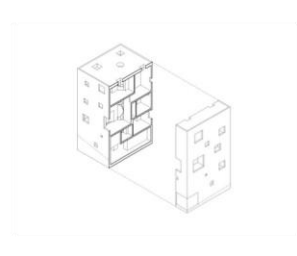


fig. 166-169 - Gago House



As obras apresentam-se sempre enquanto volume compacto: por vezes possuem geometria definida e outras vezes resultam da composição de formas, sem perderem o princípio de unidade.

Em alguns casos estão inseridas no meio da natureza (tal como as duas primeiras obras descritas neste capítulo) e noutros casos situam-se em meio urbano (ver fig.170). Independentemente da sua localização, a ideia de peça única e isolada mantém-se, uma vez que a implantação da casa nunca ocupa a totalidade do lote.



fig. 170 - *Detached* (*Poli House* e *Fosco House* exibidas na Bienal de Veneza, Itália, 2010), PVE

A utilização de vãos quadrados é outra característica comum a todos os projetos, embora nem sempre seja possível observar o princípio *escavar o volume* (dependendo do posicionamento da janela na parede e da espessura da mesma). Contudo, os atributos *massa* e *fortaleza* são conseguidos através de outras estratégias, nomeadamente graças ao estudo da tectónica do edifício. É igualmente importante referir que a distribuição das aberturas na fachada não indica a função da divisão interior, o que resulta numa *ambiguidade* que interpela o indivíduo que observa pelo exterior. Contudo, estas perfurações não são colocadas ao acaso nem para realizar uma composição estética e harmoniosa na fachada; surgem de necessidades internas. Chama-se ainda a atenção para a existência de vãos zenitais (muitas vezes também de geometria quadrada) – característica importante e muito frequente na obra de PVE. O uso e posicionamento destas entradas de luz natural prendem-se com dois objetivos principais: o aspeto funcional – iluminar um espaço determinado quando da realização de uma tarefa doméstica –, e o aspeto experiencial – ao criar relações verticais e de modo a criar ambientes particulares, como por exemplo pontuar momentos na vivência quotidiana do habitante.

Mais uma vez se verifica que as *vivências* e as *relações* são preocupação essencial nos projetos destes arquitetos; assim como é primordial a criação de uma certa *ambiguidade*, também designada por *anti-fitness*, *i.e.*, quando a peça carece interpretação.

Por último, constata-se que o *muro habitável* que caracteriza a *Poli House* não se encontra sempre presente. Outros tipos de organização espacial são explorados, nomeadamente o uso de cruz descentrada em planta.

De seguida serão analisadas outras duas obras de PVE: *Fosc House* e *Cien House*.

A *Fosc House* foi projetada para uma família com quatro filhos. É um exemplo de uma casa que não possui uma planta regular, não se trata de um cubo, mas as suas perfurações quadradas permitem o mesmo princípio de abstração. O edifício não apresenta um carácter tão denso como a *Poli House*, uma vez que os vãos se encontram sempre à face. Quanto à organização interior, não se observa o *muro habitável* mas antevê-se o conceito de cruz descentrada com a colocação da distribuição vertical no ponto de interseção, evocando uma coluna vertebral. A casa remete para a *Poli House* por ter a mesma condição de pódio e de volume monolítico perdido no lote. Embora se situe em meio urbano, a relação com a natureza foi tida em conta e traduz-se pela tectónica onde “as gotas de óxido mancham as superfícies com uma qualidade natural exclusiva entre mineral e vegetal.”<sup>319</sup>



fig.171-172 - *Fosc House* , PVE

A *Cien House*, como referido anteriormente, é a residência dos arquitetos MP e SVE, bem como o local de trabalho. O uso doméstico da casa está “protegido”<sup>320</sup> entre a zona de workshop situado na parte inferior do edifício e o atelier que se encontra nos últimos pisos. A obra apresenta uma vez mais a condição de pódio, mas desta vez esta é conseguida de forma artificial: um volume paralelepípedo horizontal que suporta a torre de base quadrada e que segundo MP transmite “uma aparência intemporal, um volume com a mesma sensação de peso e solidez”<sup>321</sup>. Para definir a altura máxima da plataforma os arquitetos elegeram a cota 100, *i.e.*, o topo da plataforma encontra-se 100m acima do nível da água do mar, que acabou por originar e justificar a denominação da casa, *Cien* (*cem*). A organização interior é também feita com recurso a uma cruz descentrada – uma divisão de 4x4m, outra quadrada mais pequena e ainda duas peças retangulares. Esta divisão assimétrica esconde as escadas em espiral que asseguram o acesso aos diferentes pisos no módulo de menor dimensão (*ver planta*). Este projeto tem a particularidade de ser composto por doze figuras iguais, *i.e.*, pela justaposição de seis módulos e a sobreposição de outros seis. Por conseguinte, os arquitetos exploram doze maneiras de organizar um mesmo espaço, “unidades básicas organizadas de forma complexa”<sup>322</sup> – tanto ao nível da disposição do mobiliário, como experiências de alinhamentos diversos. Também os vãos têm dimensões variadas promovendo sempre relações interiores diferentes. (*ver fig.173-176*)

<sup>319</sup> « *Fosc House, San Pedro* » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, op.cit., p.60 (versão original: “The oxide drippings, we thought, stain the surfaces with an exclusive natural quality, halfway between mineral and vegetable.”)

<sup>320</sup> « *Cien House, Concepción* » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, op.cit., p.106

<sup>321</sup> « *One hundred squares* » texto da entrevista disponível em [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104\\_INTERVIEW\\_MARK.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104_INTERVIEW_MARK.pdf) (24.08.2015) (versão original: “a timeless appearance, a volume with the same sense of weight and solidity”)

<sup>322</sup> Idem (versão original: “[...] basic units in a complex manner”)

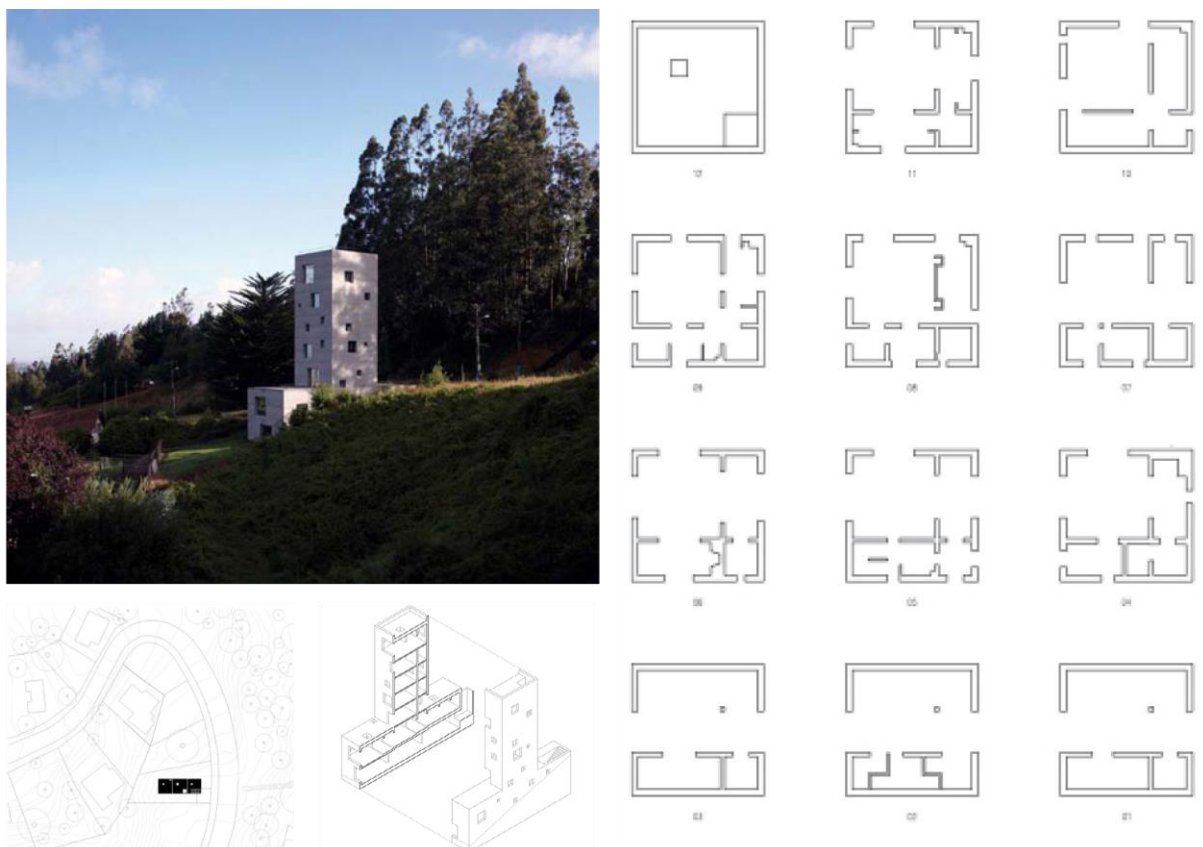


fig. 173-176 - *Cien House* (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

Destaca-se ainda o segundo andar, onde a sala, casa-de-jantar e cozinha se organizam segundo o princípio de *enfilade* (ver fig.177) apesar de separadas por divisões de menor área, e evocam a escultura *Blind* (2013) (ver fig.178) de Anish Kapoor (1954-). Tem-se uma sucessão de espaços, quase como uma sequência de *layers* reforçadas pelos pequenos troços de parede – segundo MP:

*“Ao articular os módulos de maneiras diferentes – central, lateral ou diagonalmente – podemos estabelecer uma variedade de relações entre os compartimentos. Ao unir três módulos, por exemplo, a sensação de espaço tripartido dilui-se numa identidade individual de uma unidade singular. Em todos os nossos projetos procuramos enfatizar a unidade de uma estrutura espacial. Mesmo quando a experiência interior é complexa e rica, as pessoas sentem-se confortáveis porque a spatial-structure é clara.”*<sup>323</sup>

<sup>323</sup> *One hundred squares*, op.cit. (versão original: “By articulating the modules in different ways – centrally, laterally and diagonally – we were able to establish a variety of relations among the rooms. When you put three modules together, for example, the overall sensation of the tripartite space dilutes the individual identity of a single unit. In all our projects we try to stress the unity of a spatial-structure. Even though the interior experience is complex and rich, people feel comfortable because the spatial-structure is clear.”)



fig. 177 - *Cien House*, PVE



fig. 178 - *Blind* (2013), Anish Kapoor

Na *Cien House* o princípio de *spacial-structure* traduz-se nas relações sobretudo horizontais no primeiro volume com a verticalidade da torre.

O princípio de perímetro que envolve a habitação contendo as divisões de função determinada e fixa não está presente na *Cien House*; salvo no piso do atelier onde o *nicho* de trabalho de cada arquiteto se encontra bem definido dentro do *muro habitável* deixando livre a divisão adjacente – sala de reuniões pontuada por um vão zenital (ver fig.179-180). Porém, apenas se pode ter esta leitura pelo interior do edifício.



fig. 179-182 - *Cien House*, PVE

As aberturas desta casa – quadrados dispersos e de diferentes tamanhos (ver fig.181) – não têm o carácter de massa como na *Poli House*. Embora as janelas não estejam exatamente à face, a espessura da parede exterior que está à vista é insignificante para transmitir a ideia de peso e densidade.

A tectónica (ver fig.182) foi mais uma vez tema de reflexão nesta casa. A materialidade eleita foi “agregado de betão projetado”, utilizado nas fachadas tanto do volume horizontal como do vertical. Com este material, foi possível enfatizar a entidade e unidade da obra, bem como produzir “um aspeto monolítico da estrutura” de betão e acentuar “o seu peso”.<sup>324</sup>

<sup>324</sup> Idem (versão original: “exposed aggregate concrete” [...] “a monolithic-looking structure” [...] “the weight of concrete”)

Por fim, a ambiguidade do monolítico – para além da presença constante de vãos quadrados colocados aleatoriamente à primeira vista – prende-se sobretudo com a escala do edifício. O observador fica na dúvida se se trata de um prédio de escritórios ou de uma habitação residencial:

*“Uma vez terminada a casa [Cien House], ouvimos várias pessoas que se interrogaram do que se tratava o imóvel. Ficámos muito surpreendidos que não se tivessem apercebido de imediato que fosse uma casa. Normalmente tem-se a preocupação sobre o significado criativo da obra quando se está num museu a contemplar uma obra de arte incompreensível. Tomar consciência que as pessoas podem ter um comportamento similar em relação à obra arquitetónica abriu-nos os olhos. Do exterior, o projeto leva ao questionamento de tipologias residenciais. Uma vez no interior, verifica-se, com surpresa, que se trata de uma casa com um forte sentido de maturidade. É nova, mas transmite a sensação de estar edificada há pelo menos 100 anos.”*<sup>325</sup>

Na verdade a *Cien House* é a junção de dois mundos porque é simultaneamente uma casa e um atelier. Mais uma vez os arquitetos conseguiram conceber uma obra arquitetónica que requer interpretação, sem retirar a sensação de *familiaridade e bem-estar* e resultando numa obra intemporal. De facto, um dos seus objetivos básicos na realização de residências habitacionais prende-se com o intuito “de criar ambientes realmente confortáveis”<sup>326</sup>. (ver fig.183-186)



fig. 183-186 - *Cien House*, PVE (Concepción, Chile, 2009-2011), PVE

<sup>325</sup> « One hundred squares » in op.cit. (versão original: Once the house was completed, we overheard several people wondering aloud about what it might be. We were very surprised that they hadn't seen immediately that it was a house. Normally, you wonder about the meaning of a creative effort when you're in a museum looking at an incomprehensible work of art. Realizing that people can confront architecture in a similar way was a real eye-opener for us. From the outside, the project forces you to question familiar building typologies. Once inside, you find to your surprise that it is a house with a strong sense of maturity. It's new, but it feels as though it's been here for at least 100 years)

<sup>326</sup> Idem (versão original: “to create really comfortable environments”)



Por fim, é importante referir que a *Cien House*, tal como a *Poli House*, são obras cujos arquitetos foram os próprios clientes. Este facto permite uma maior liberdade de ação e consequentemente um nível de risco que pode ser mais elevado; MP e SVE afirmam:

*“Nunca sacrificamos o conforto em prol de resultados radicais e o mesmo se aplica à nossa casa privada. Porque tivemos mais liberdade do que usualmente acontece quando produzimos um objeto autónomo, pode-se apelidar algumas das nossas regras internas de composição ‘radicais’, mas, ao mesmo tempo, a casa é realmente um lugar agradável para se viver.”*<sup>327</sup>

### 3.2.1.3. *Poli House*: um exemplo de *raumplan*

Relativamente ao tema do conforto e quanto à organização interior do edifício, a *Poli House* remete para o princípio de *raumplan* enunciado por Adolf Loos (1870-1933) e concretizado na *Villa Müller* (1928-1930) (ver fig.187-), i.e.:

*“O raumplan é certamente um conceito tipológico, mas não deve ser visto unicamente como formal e compositivo, é igualmente o suporte para um novo estilo de vida do homem moderno.”*<sup>328</sup>

Ainda sobre como promover uma nova forma de habitar a casa e de modo a acentuar o carácter inovador deste conceito, Adolf Loos explica:

*“[...] a solução [raumplan] consiste em repartir as divisões a ser habitadas pelo espaço e não por pisos em planta como se tem feito até aos dias de hoje. Esta invenção [...] é a grande revolução arquitetónica: a solução de um projeto no espaço! Antes de Immanuel Kant, a humanidade ainda não era capaz de pensar no espaço e arquitetos eram obrigados a fazer a casa de banho com o mesmo pé-direito que a sala. Ao dividir em dois podiam obter compartimentos mais baixo. Mas, tal como a humanidade poderá um dia vir a jogar xadrez num cubo, também os outros arquitetos poderão resolver um projeto no espaço.”*<sup>329</sup>

---

<sup>327</sup> Idem (versão original: “We never sacrifice comfort for the sake of radical results, and the same applies to our private home. Because we had more freedom than usual we produced an autonomous object, and you might call some of our internal rules of composition ‘radical’, but at the same time the house is a really friendly place in which to live.”)

<sup>328</sup> Adolf Loos citado em Bruno Marchand, *Cahier des cours de Théorie de l'Architecture IV*, op.cit., p.58 [referência original: F. Fanuele, « Trotzdem » in Pierre Mardaga, *Adolf Loos 1870-1933, Liège-Bruxelles*, Ed. Mardaga, s.d., p.12] (versão original: “Le raumplan est certainement un concept typologique, mais doit être vu non seulement comme formel et compositif, mais également comme support du nouveau mode de vie de l’homme moderne.”)

<sup>329</sup> Idem, p.58 [referência original: Adolf Loos, « Josef Veillich (1929) » in LOOS, Adolf, *Ornement et crime*, Ed. Rivage poche, 2003, p. 196-197] (versão original : “[...] la solution qui consiste à répartir les pièces à habiter dans l’espace, et non étage après étage dans le plan, comme cela s’est fait jusqu’à présent. Cette invention [...] est la grande révolution en architecture: la résolution d’un projet dans l’espace! Avant Emmanuel Kant, l’humanité n’était pas encore capable de penser dans l’espace et les architectes étaient obligés de faire les toilettes aussi hautes que la salle. Ce n’est qu’en divisant en deux qu’ils pouvaient obtenir des pièces basses. Et de même que l’humanité sera capable un jour de jouer aux échecs dans le cube, de même, les autres architectes sauront à l’avenir résoudre un projet dans l’espace.”)

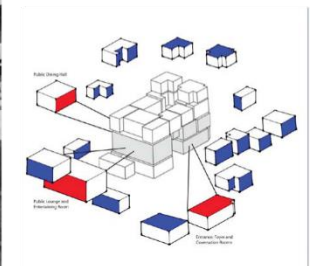
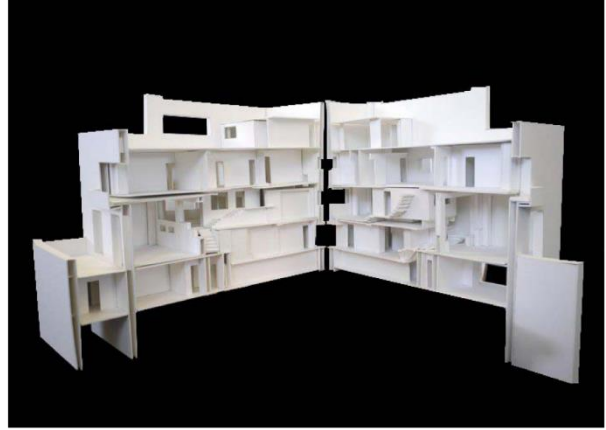


fig. 187-191 - *Villa Müller* (Praga, República-Checa, 1928-1930), Adolf Loos

Também na *Poli House*, as divisões possuem diferentes pés-direitos e situam-se em vários níveis, permitindo numerosos jogos de vistas e estabelecendo relações distintas do interior ao exterior do *culo*. Juhani Pallasmaa (1936-) confirma este facto (ver fig.137-140 e fig. 192-194):

*“Os vãos da Poli House tornam-se palcos elevados feitos em miniatura: de vez em quando a minha mulher aparece milagrosamente numa das varandas/janelas, com o céu por detrás, através das escadas invisíveis e escondidas pela opacidade da parede espessa.”*<sup>330</sup>

<sup>330</sup> Juhani Pallasmaa, « In search for meaning » in op.cit., p.6 (versão original: “At the same time, the openings [of the Poli House] turned into elevated miniaturized stages: every now and then my wife miraculously appeared in one of the balcony/window stages against the sky through the invisible stairways concealed in the opaqueness of the thick wall.”)



fig. 192-194 - *Poli House* (Coliumo, Chile, 2002-2005), PVE

Porém, na *Poli House*, os espaços internos parecem ser o resultado da *escavação de um volume* autônomo e monolítico, enquanto na *Villa Müller* tem-se a adição sucessiva de quartos. A estratégia utilizada por Adolf Loos é assim, distinta da de PVE (a adição em vez da subtração); no entanto o resultado final é análogo – os diferentes espaços estabelecem relações diretas entre eles e o interior da casa adquire dinamismo. Observa-se um volume relativamente sóbrio e compacto, e tem-se a presença de vãos aparentemente aleatórios quando visto pelo exterior, contrastando com um interior confortável, disperso em múltiplas plataformas e desenhado com uma preocupação particular quanto às relações que se estabelecem, tanto entre espaços como com a envolvente. Esta última característica, *i.e.*, a dualidade e oposição entre interior e exterior, está presente em ambos os casos, embora PVE leve este princípio ao extremo – a *Poli House* é um edifício totalmente autônomo e uma peça monolítica, um cubo quase perfeito. Por outras palavras, pode-se dizer que a estratégia do *raumplan* adaptada na obra chilena consiste na elaboração de um mundo espacial não fragmentado dentro de uma *box*, evocando os princípios de identidade, unidade e totalidade.

#### 3.2.1.4. *Poli House* : objeto escultórico

Retomando a questão inicial, *i.e.*, a ambiguidade entre arquitetura e escultura, pode-se comparar a *Poli House* à escultura *Homage to Goethe I* (1975) (ver fig.195) de Eduardo Chillida (1924-2002). Contudo, é importante referir que embora os arquitetos conheçam e apreciem a obra do escultor espanhol, a semelhança entre as obras é uma coincidência; os arquitetos negam a referência direta e imediata a qualquer possível inspiração.<sup>331</sup>



fig.195 - *Homage to Goethe I* (1975), Eduardo Chillida

A escultura *Homage to Goethe I* ilustra a relação entre a natureza e a construção: a pedra natural evoca as falésias de Coliumo e a pedra trabalhada remete para a casa. Também aqui é

<sup>331</sup> in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy'15, FAUP, op.cit.

possível ler a ideia de pódio – a pedra natural que suporta o objeto criado pelo homem. A preocupação de instalar convenientemente uma obra arquitetónica no meio da natureza é uma questão fundamental e intemporal no campo da arquitetura como afirma SVE:

*“A principal preocupação era o facto de se estar a inserir uma peça artificial na natureza, que é um problema fundamental na arquitetura.”*<sup>332</sup>

A procura de equilíbrio e harmonia entre natural e artificial está igualmente exposta na escultura do artista. De facto, é importante referir que em 1943, Eduardo Chillida iniciou os estudos em Arquitetura na Universidade de Madrid, tendo quatro anos mais tarde desistido do curso para se dedicar à pintura e à escultura. Contudo, é curioso salientar que o próprio se afirma como “arquiteto do vazio”<sup>333</sup> e reconhece que “na maioria das suas esculturas o positivo e negativo alternam; cada um é de algum modo o recíproco, o contrário do outro”<sup>334</sup>.

Tal como PVE, o escultor interessa-se pelas obras dos mais variados artistas – escritores, filósofos, músicos, artistas plásticos, etc. – tendo dedicado algumas obras a estas figuras – nomeadamente a escultura em estudo, *Homage to Goethe I* – e mostrando especial simpatia pela cultura germânica:

*“No período Romântico alemão, há uma espécie de respeito e sensibilidade pela natureza com que me identifico.”*<sup>335</sup>

À semelhança dos arquitetos MP e SVE, Eduardo Chillida crê que, “por detrás de cada forma esculpida, existe uma ideia, uma reflexão que é precursora de uma forma”<sup>336</sup> e afirma que quando inicia a obra não tem a noção da sua forma final:

*“Quando inicio uma obra dificilmente sei onde vou parar. Apenas vejo uma forma espacial aproximada onde algumas linhas de força se revelam gradualmente. De início é como um vago aroma que se vai intensificando à medida que vai ganhando forma.”*<sup>337</sup>

Para além disto, observa-se uma clara relação na maneira como Eduardo Chillida esculpiu a *Homage to Goethe I* e o volume da *Poli House* – uma massa cubica, de geometria simples e bem definida, onde se escavam aberturas também de forma quadradas. A noção de massa está também

---

<sup>332</sup> Hans Ibelings ; Jeroen Lok, op.cit., p.148 (versão original: “The main concern was the fact that we were inserting an artificial piece in nature, wich is a fundamental problem in architecture.”)

<sup>333</sup> Markus Müller, « Eduardo Chillida. The Architect of Emptiness » in AAVV, *Eduardo Chillida*, München, Ed. Hirmer Verlag, 2012, p.34 (versão original: “architect of emptiness”)

<sup>334</sup> Eduardo Chillida citado in AAVV, *Eduardo Chillida*, op.cit., p.34 (versão original: “In most of my sculptures the positives and the negatives alternate. Each one is somehow the reciprocal, the dissentient of the other”)

<sup>335</sup> Nausia Sanchez, « Eduardo Chillida in Germany » in AAVV, *Eduardo Chillida*, op.cit., p.128 (versão original: “In German Romanticism there is a kind of respect and sensivity to nature that I feel is very much mine.”)

<sup>336</sup> Idem, p.146 (versão original: “behind every sculptured form there is an idea, a reflection as a precursor to the form”)

<sup>337</sup> Eduardo Chillida citado em Markus Müller, « Eduardo Chillida. The Architect of Emptiness » in AAVV, *Eduardo Chillida*, op.cit., p.22 (versão original: “When I start a work I can hardly see where I am going. I see only an approximate spatial form in which a few lines of force gradually reveal themselves. At first is like a vague aroma that asserts itself more as it takes shape.”)

fortemente presente nesta escultura. Do mesmo modo que a peça é escavada, a *Poli House* é perfurada permitindo assim a sua iluminação. Este último ponto relativamente à luz pode ser acentuado com o uso do alabastro na escultura – material que admite uma certa translucidez sem perder o carácter de massa e densidade. O próprio artista reconhece que com recurso ao alabastro “o espaço penetra no interior da pedra, é vazio no coração da pedra”<sup>338</sup>. Ao descrever o processo arquitetónico utilizado na *Poli House*, MP afirma:

*“Pretendemos fazer uma construção severa e monolítica, simultaneamente opaca e porosa [...]. Considerámos todo o seu interior como uma massa escavada.”*<sup>339</sup>

Assim, apresenta-se o princípio de permeabilidade e reforça-se a ideia de massa vs vazio, *i.e.*, a subtracção da massa dando origem a vazio, ou seja, espaço.

Por último, constata-se que Eduardo Chillida se baseia também na repetição que promove resultados diferentes, tendo um pensamento semelhante ao de Godofredo Tommi:

*“Sempre nunca diferente e nunca sempre igual.”*<sup>340</sup>



Um exemplo onde se reconhece de facto a ambiguidade entre arquitetura e escultura é na *Final Wooden House* (2005-2008) (ver fig.196-199) de Sou Fujimoto (1971). Nesta obra, o arquiteto constrói um pequeno bungalow num jardim de Kumamoto, Japão, que acaba por “transcender a convenção arquitetónica para se tornar diretamente espaço para o homem”<sup>341</sup>. A pequena casa de madeira é formada empilhando vigas de madeira de seção 35x35cm. “Quando as pilhas de vigas de madeira e os espaços intersticiais se tornam equivalentes, as ambiguidades ofuscam a distinção entre o *espaço produzido pela massa e a massa produzida pela forma*”.<sup>342</sup>

---

<sup>338</sup> Idem, p.120 (versão original: “space penetrates into the interior of the stone, it is the emptiness in the heart of the stone”)

<sup>339</sup> Hans Ibelings ; Jeroen Lok, op.cit., p.148 (versão original: “We intended to make a severe and monolithic construction, both opaque and porous [...]. So we considered the whole interior as a hollowed mass.”)

<sup>340</sup> Eduardo Chillida citado em Nausia Sanchez, « Eduardo Chillida in Germany » in AAVV, *Eduardo Chillida*, op.cit., p.162 (versão original: “Always never different but never always the same.”)

<sup>341</sup> in *2G – Sou Fujimoto*, op.cit., p.60 (versão original: “transcends architectural convention to directly become a place for humans”)

<sup>342</sup> Sou Fujimoto, *Primitive Future*, op.cit., p.119 (versão original: When the stacked timbers and interstitial spaces become equivalente, ambiguities blur the distinction between the space produced by the mass and the mass produced by the shape”)

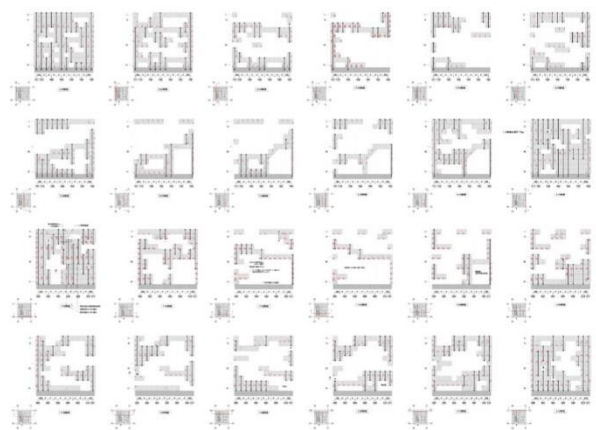


fig. 196-197 - *Final Wooden House* (Kumamoto, Japan, 2006), Sou Fujimoto

Embora haja uma diferença na materialidade (madeira), é possível observar uma vez mais a subtração da massa num volume cúbico. Na verdade, poder-se-ia mesmo dizer que Sou Fujimoto conseguiu concretizar uma obra arquitetónica ainda mais próxima de uma escultura do que a *Poli House* de PVE. O arquiteto defende que o êxito da obra pode estar relacionado com a utilização da madeira, visto que este é um material muito versátil que pode ser empregue tanto para fundações como nas paredes exteriores ou interiores, coberturas, pavimentos, ou ainda como isolamento, mobiliário, escadas e caixilharia dos vãos<sup>343</sup>. Esta semelhança com uma escultura pode igualmente resultar da heterogeneidade dos vãos, sendo completamente impossível identificar a organização do espaço interior. Na *Final Wooden House* a ambiguidade sente-se também no interior da obra devido à ausência de paredes a separar as diferentes divisões, bem como a inexistência de mobiliário (ver fig.198-199); segundo o arquiteto:

“Os blocos de madeira podem ser usados como pavimento, mobiliário ou paredes, assim nesta casa qualquer definição é ambígua.”<sup>344</sup>

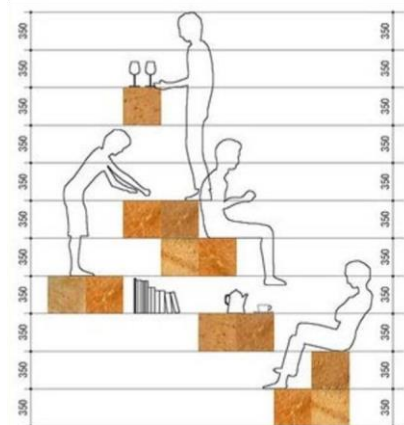


fig. 198-199 - *Final Wooden House* (Kumamoto, Japan, 2006), Sou Fujimoto

<sup>343</sup> Sou Fujimoto, « *Final Wooden House* » in *El Croquis – Sou Fujimoto (2003-2010)*, op.cit., p.86

<sup>344</sup> Entrevista a Sou Fujimoto in *Dezeen Magazine* no âmbito do *World Architecture Festival*, 2013, disponível em linha em <http://www.dezeen.com/2013/10/28/movie-sou-fujimoto-sctructures-between-nature-architecture/>(31.08.2015) (versão original: “The wooden blocks could be the floor or the furniture or the walls, so in that house every definition is melding together [...].”)

A inspiração desta obra resulta do conceito anterior – “*primitive future house*” (ver fig.200-201) – onde o arquiteto reflete sobre como “o espaço em degraus [...] gera uma especie de relatividade espacial e um novo sentido de distâncias variadas e inconcretizáveis por pisos complanares.”<sup>345</sup>

No seu trabalho, Sou Fujimoto procura explorar o conceito de *ambiguidade* – que o próprio designa por “*in between space*”, *i.e.*, onde nada está concretamente definido e admite uma utilização variada:

*“Gosto de encontrar algo in-between. Não apenas na natureza e na arquitetura, mas também interna e externamente. Qualquer definição tem um in-between space. Especialmente quando as definições são relativas a dois opostos, nesse caso o in-between space é mais rico.”*<sup>346</sup>

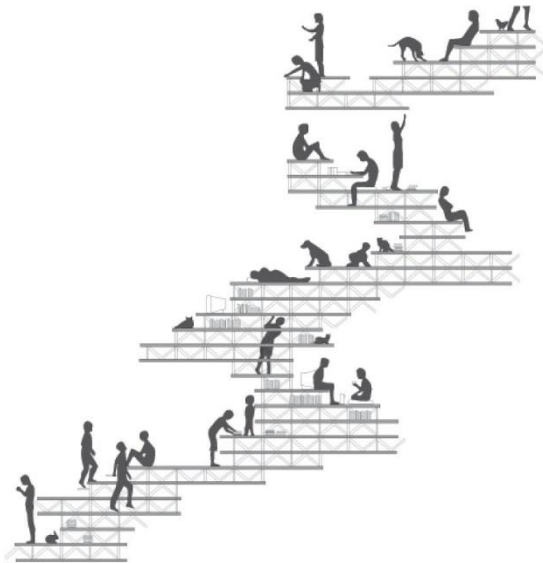


fig. 200-201 - *Primitive Future House*, Sou Fujimoto

<sup>345</sup> Sou Fujimoto, « Final Wooden House » in op.cit., p.86 (versão original: “This stepped space generate a sort of spatial relativity and a new sense of various distances unachievable by coplanar floors.”)

<sup>346</sup> Entrevista a Sou Fujimoto in *Dezeen Magazine* no âmbito do *World Architecture Festival*, 2013, disponível em linha em <http://www.dezeen.com/2013/10/28/movie-sou-fujimoto-sstructures-between-nature-architecture/> (31.08.2015) (versão original: “I like to find something in between. Not only nature and architecture but also inside and outside. Every kind of definition has an in-between space. Especially if the definitions are two opposites, then the in-between space is more rich.”)

De certo modo, este conceito remete igualmente para o princípio de *raumplan*: *plano espacial* onde nada está fragmentado.

Também a descrição da *Poli House* apresentada pelo testemunho de Juhani Pallasmaa revela uma obra que transmite uma sensação distinta da definição de uma casa comum; a *Poli House* é tida como “[...] *um instrumento metafísico, um objeto de mediação que activa e reorganiza as minhas relações pessoais com o mundo. [...] A irregularidade do posicionamento dos vãos nas paredes espessas revela vistas cinemáticas do exterior e, simultaneamente, fragmenta e unifica a imagem do mundo.*”<sup>347</sup>

Finalmente, compara-se a *Final Wooden House* (ver fig.202-203) aos objetos de madeira do escultor Carl Andre (1935-), particularmente ao *Timber Piece (Well)* (1964/1970) (ver fig.204) e ao *Pyre (from Element series)* (1960) (ver fig.205). As semelhanças formais são imediatas – sobreposição e ordenação de vigas de madeira. Esta escultura consiste num volume paralelepípedo, monolítico e compacto que apresenta densidade e massa. De certa maneira, podia-se pensar que Sou Fujimoto ao adaptar a escala do objeto atribuiu uma utilidade à construção. É ainda importante referir que a obra do arquiteto japonês é mais complexa do que a escultura de Carl André tornando-se, por conseguinte, mais interessante.



fig. 202-203 - *Final Wooden House* (Kumamoto, Japan, 2006), Sou Fujimoto

fig. 204 - *Timber Piece (Well)* (1964/1970), Carl Andre

fig. 205 - *Pyre (from Element series)* (1960), Carl Andre

A *Final Wooden House* é uma peça sóbria vista do exterior, consiste num bloco de madeira, isolado num jardim, que esconde complexidade e riqueza no seu interior. Nesta obra elogia-se a conceção de *algo novo* – um espaço invulgar onde a obra total é conseguida com a *simples* organização de troncos de madeira e sem perder a noção de funcionalidade: os elementos são distribuídos de forma a poderem adaptar-se a qualquer função – porta, janela, degrau, mesa, cadeira, cama, etc. De certo modo, pode-se dizer que a *Final Wooden House* é um pequeno *laboratório de experiências* e um exemplo onde se verifica a real possibilidade de ler uma obra arquitetónica enquanto escultura. A razão de unir os dois campos artísticos deve-se sobretudo ao facto de ser uma obra total e indissociável.

---

<sup>347</sup> Juhani Pallasmaa, « In search for meaning » in op.cit., p.5-6 (versão original: “[...] a metaphysical instrument, a meditation object, which activated and reorganized my relationship with the world. [...] The irregularly placed openings through the thick walls revealed cinematic views of the outside, simultaneously fragmenting and unifying the image of the world.”)



Refere-se ainda que este bungalow de madeira foi reproduzido, pelo menos, em duas ocasiões: no *Louisiana – Museum of Modern Art* em Copenhaga, Dinamarca, no âmbito da exposição *LIVING: Frontiers of Architecture III-IV* (01.06.2011-02.10.2011)<sup>348</sup> (ver fig.206) e no *Sculpture Park* de *Kunsthalle* em Bielfeld, Alemanha, no âmbito da exposição *Sou Fujimoto – Futurospective Architecture* (03.06.2012-02.09.2012)<sup>349</sup> (ver fig.207). As réplicas da *Final Wooden House* foram realizadas à escala real. Salienta-se o pormenor de a segunda encontrar-se no exterior, no ‘*Jardim das Esculturas*’ do museu, *i.e.*, a obra foi colocada junto de outras esculturas, nomeadamente peças dos artistas minimalista Sol LeWitt e Henry Morris<sup>350</sup>.



fig. 206 - *Final Wooden House* (Louisiana – Museum of Modern Art em Copenhaga, Dinamarca), Sou Fujimoto



fig. 207 - *Final Wooden House* (Sculpture Park de Kunsthalle em Bielfeld, Alemanha), Sou Fujimoto

<sup>348</sup> in <https://www.youtube.com/watch?v=FVXqvVHjcoY&list=PLB23D1A87F439F1EC> (consultado em linha a 02.10.2015)

<sup>349</sup> in <http://www.kunsthalle-bielefeld.de/index.php/ausstellungen/ruckblick/sou-fujimotofuturospective-architektur03-06-02-09-12/?lang=en> (consultado em linha a 02.10.2015)

<sup>350</sup> <http://www.kunsthalle-bielefeld.de/index.php/kunsthalle/skulpturenpark/?lang=en> (consultado em linha a 02.10.2015)

### 3.2.2. Série II : Solo House

#### 3.2.2.1. *Solo House*: a obra

A *Solo House* (2009-2012) (ver fig.208) possui uma localização privilegiada onde o contacto com a natureza é irrefutável, convidando à contemplação e ao repouso. A habitação situa-se em Espanha, mais precisamente num parque natural perto de Cretas, onde se encontram outras onze casas projetadas igualmente por arquitetos contemporâneos de prestígio.<sup>351</sup>



fig.208 - *Solo House*(2009-2012), PVE

É ainda importante referir que os arquitetos tiveram *carte blanche* da parte do empreendedor *SoloHouses* para a elaboração da obra. Este aspeto, segundo os projetistas, é importante porque “dá conta da existência de uma motivação comum entre o promotor e o arquiteto”<sup>352</sup>, assim como revela “consenso ao desenvolver com liberdade uma espécie de protótipo”<sup>353</sup>. Os arquitetos tiveram liberdade total para manipular a forma e tomar as opções de construção. Contudo constata-se que é impraticável abolir por completo as restrições, o próprio lugar é exemplo disso. Para além da autonomia do processo de projeto, MP afirma que existiu uma verdadeira “vontade de *carte blanche*”<sup>354</sup> que se reflete na obra:

*“O próprio tema do projeto fala desta autonomia – a própria ideia de um lugar onde alguém se vai retirar, isolar, separar do mundo, no meio da natureza, fala desta condição de autonomia.”*<sup>355</sup>

A *Solo House* foi pensada como uma experiência, um refúgio de fim-de-semana, e provém da tentativa de criar um solo horizontal onde não existia antes. A casa cria a ideia de ascensão, *i.e.*, começa-se na base da colina, atravessa-se o bosque subindo uma escadaria reta, ininterrupta e íngreme (também desenhada por PVE) para finalmente descobrir, entre a vegetação, a habitação. Este ponto de chegada não desvenda de imediato o mistério da casa: tem-se ainda a bifurcação das escadas de acesso ao edifício e a duplicação da porta de entrada (ver fig.209). Uma vez no interior, o indivíduo depara-se com a esquina do volume da piscina e volta a ser confrontado entre dois possíveis caminhos que mais uma vez convergem no mesmo ponto – a escada de acesso ao volume superior (ver fig.210-211). Este túnel duplo e escuro está em contacto com o céu através de duas pequenas aberturas zenitais diagonalmente opostas ou através da água, *i.e.*, a partir de vãos no cubo da piscina.

<sup>351</sup> in <http://www.solo-houses.com/> (disponível em linha a 01.09.2015)

<sup>352</sup> in Entrevista a PVE no âmbito da *SoloHouses* disponível em <https://vimeo.com/27054368> (01.09.2015)

<sup>353</sup> Idem

<sup>354</sup> Ibidem

<sup>355</sup> Ibidem



fig. 209-211 - *Solo House* (Creta, Espanha, 2009-2012), PVE

Ao longo da distribuição da casa, a ideia de percurso e descoberta está sempre presente – no rés-do-chão o indivíduo é levado por caminhos e, quase à semelhança de um labirinto, vai sendo interpelado e obrigado a tomar decisões. No piso da plataforma não existe uma direção precisa, este é um volume homogéneo em todas as direções, e por conseguinte o habitante é livre para explorar atalhos.

A estratégia seguida nesta série é composta por um pódio e uma plataforma suspensa.

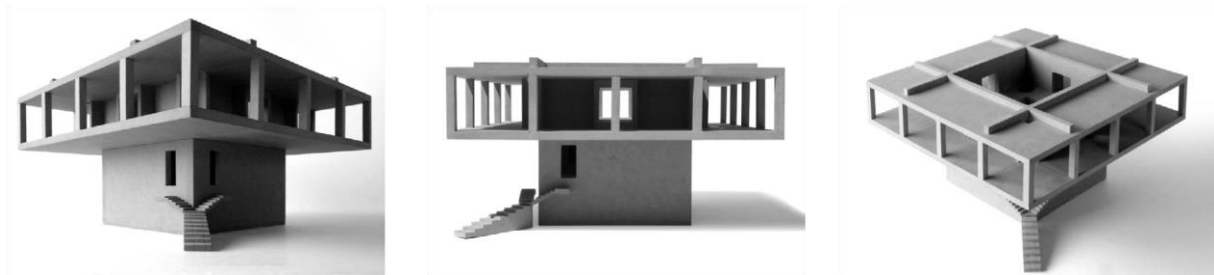


fig. 212 - *Solo House*, PVE

Na *Solo House*, o pódio encontra-se escondido pela vegetação sendo que à distância apenas se avista a plataforma a *flutuar* por cima das copas das árvores (ver fig.104). O primeiro bloco de menor dimensão e completamente opaco assegura o contacto com o solo e contrasta com o segundo volume, neste caso, quase transparente. Tem-se assim, o contraste entre um volume compacto que sugere solidez e densidade, e outro suspenso que transmite leveza – como se se tratasse de um esqueleto ou uma armadura. Esta é de facto uma obra muito depurada e de geometria ortogonal.

A plataforma assemelha-se a uma colunata (ver fig.208 e fig.213). O segundo piso possui uma organização em planta regular que resulta da repetição de uma quadrícula. Este módulo quadrado é justaposto dezasseis vezes sendo que as quatro áreas centrais formam um único espaço com a piscina, também quadrada, no meio. Esta é considerada “o pavimento mais delicado conhecido pelo homem que reflete o céu”<sup>356</sup>. O indivíduo apenas consegue ter a vista de 360°C caso esteja dentro de água e posicionado no ponto central da casa, acentuando assim os quatro pontos cardeais. O pátio é o recinto mais fechado, embora seja o único que não possua cobertura, este vazio corresponde precisamente ao volume do pódio e toda a casa se desenvolve em torno deste espaço central. O corredor perimetral é composto pela sucessão de várias peças idênticas com função quase indefinida e intercaladas por varandas nas esquinas. O habitante pode escolher percorrer a casa acompanhando o deslocamento do sol ou, inversamente, à procura de sombra ao longo do dia. A *Solo House* é um exemplo de uma obra onde os arquitetos tiveram especial preocupação com “o nível um pouco mais ritual, [como MP] diria”, *i.e.*, tiveram em atenção o modo de ocupação do espaço e o contacto com a natureza. Apesar de poder parecer um objeto autónomo – *i.e.*, uma dimensão espacial fruto da repetição quase mecânica visto os quatro lados serem praticamente idênticos –, segundo os arquitetos, a obra pertence exclusivamente àquele lugar. Caracteriza-se por ser uma obra centrada em si mesma cuja simetria é levada ao extremo e de maneira radical, sem que se torne num objeto frio e independente do lugar. O modo de ocupação da casa, a distribuição dos serviços e o posicionamento das escadas “faz com que se perceba de forma totalmente diferente [a obra] e que não sirva para outro sítio”<sup>357</sup>. Para além disto, a relação que se estabelece com os quatro pontos cardeais leva à impossibilidade, segundo MP, de rodar o edifício ou alterar a implantação do mesmo. Porém, o *formato* da *Solo House* – pódio + plataforma suspensa – pode ser repetido, reinterpretado e adaptado a novas situações.<sup>358</sup>

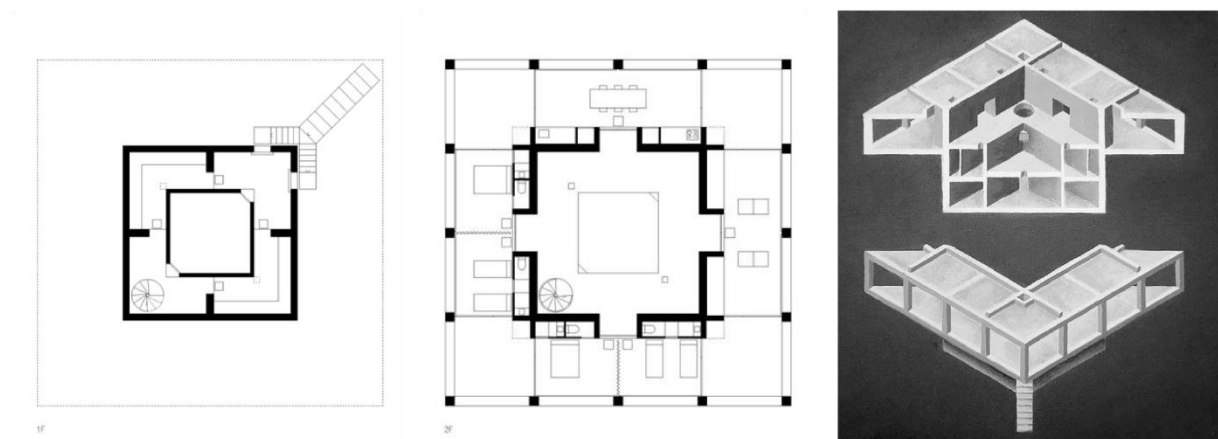


fig. 213 - *Solo House*, PVE

<sup>356</sup> « Solo House, Cretas » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, op.cit., p.130 (versão original: “the gentlest paving known to man which reflects the sky”)

<sup>357</sup> in Entrevista a PVE no âmbito da *SoloHouses* disponível em <https://vimeo.com/27054368> (01.09.2015)

<sup>358</sup> NB: consultar a análise da contextualização da *Solo House* na obra de PVE no capítulo 3.2.2.2

Regressando à análise do espaço híbrido que circunda a residência (ver fig.214), apresenta-se a seguinte definição da autoria de PVE:

*"É um pórtico demasiado estreito para conter uma zona de estar e demasiado profundo para instalar uma varanda."* <sup>359</sup>

Este anel panorâmico é pautado por dezasseis pilares equidistantes. As divisões que se encontram nos vértices – os terraços – podem tornar-se espaços fechados conforme a disposição dos envidraçados, *i.e.*, com o simples deslizamento das janelas de correr inverte-se o que é interior e exterior (ver fig.214).

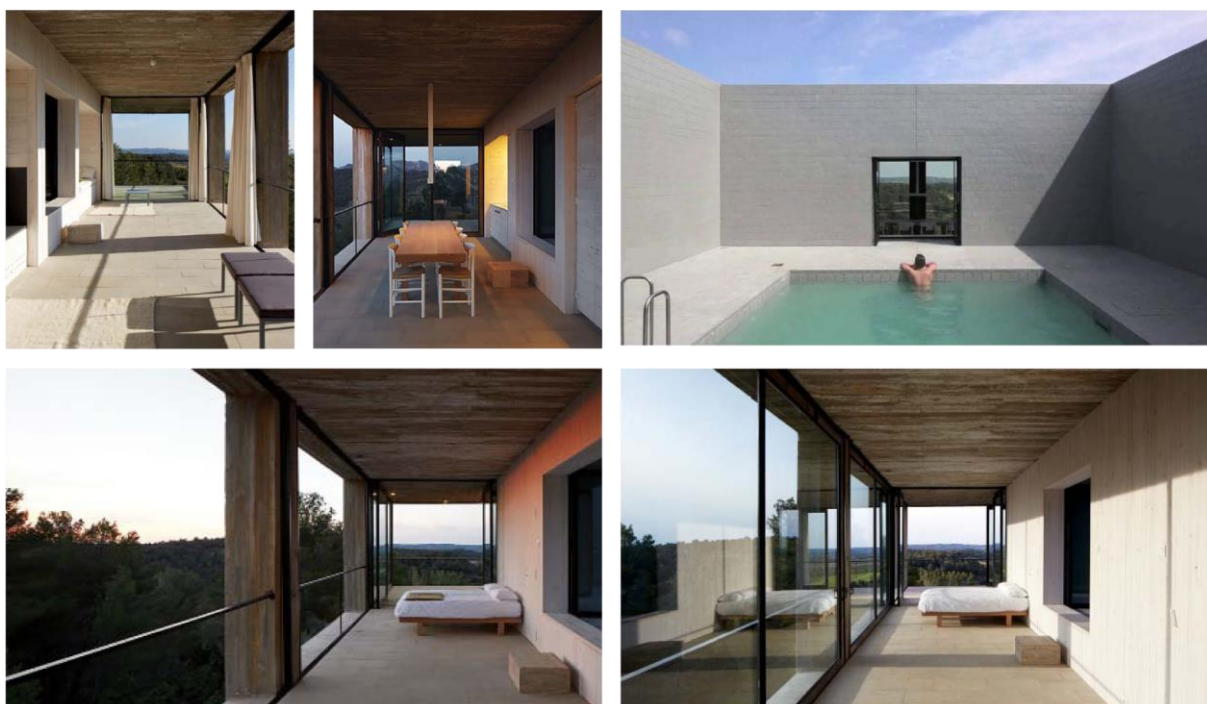


fig. 214 - *Solo House*, PVE

De facto, a *Solo House* caracteriza-se por explorar a ambiguidade e a dualidade interior/exterior bem como perto/longe. Começa-se por entrar num volume aparentemente fechado “com uma atmosfera semelhante ao de uma cave”<sup>360</sup>, tornando-se, na realidade, num espaço exterior devido a pequenos vãos zenitais. Esta divisão – o pódio – permite por sua vez o acesso a outra totalmente aberta. Já no segundo andar, chega-se ao pátio central da casa que, embora não tenha teto, é o espaço mais vedado – cada uma das quatro paredes envolventes possui apenas uma abertura centrada que permite o acesso ao perímetro exterior e reforça a ideia da orientação segundo

<sup>359</sup> « Solo House, Cretas » in op.cit., p.130 (versão original: “Es un pórtico demasiado angosto como para contener una estancia estática, y demasiado profundo como para instalar un balcón de vigilancia.”)

<sup>360</sup> in Entrevista a PVE no âmbito da *SoloHouses*: segundo vídeo disponível em <http://www.solo-houses.com/en/solohouses/page/houses/solo-pezo/interview> (03.09.2015) (versão original: “with a kind of cave like atmosfere”)

os quatro pontos cardeais. Escolhendo um dos quatro vãos idênticos, pode-se atravessar o *espesso muro* que contém as funções fixas – instalações sanitárias, cozinha, arrumos, etc. que remete, mais uma vez, para o conceito de *muro habitável* da *Poli House*. Chega-se finalmente ao recinto perimetral que embora seja o ponto mais longe do solo natural acaba por ser o local onde o contacto da natureza é mais forte. Observa-se uma certa “contradição entre *estar dentro* e *estar fora*, entre abandonar a natureza e estar dentro da mesma”<sup>361</sup>. De facto trata-se de um espaço híbrido, *i.e.*, uma zona intermédia onde a relação entre interior e exterior é ambígua, em oposição à primeira série onde a fronteira destes dois meios é nítida e radical.

Tem-se então um jogo de relações horizontais, graças aos perímetros concêntricos, assim como de relações verticais, através da ambiguidade intelectual de proximidade. Mesmo em *séries* diferentes, confirma-se a existência de estratégias semelhantes na resolução de problemas de projeto – tal como a disposição dos elementos básicos de uma casa.

#### 3.2.2.2. *Solo House*: contextualização na obra de PVE

Entre as duas *séries* é possível encontrar parecenças. O *muro habitável* é um exemplo como já referido. Embora na *Solo House*, este elemento que integra os serviços estabelece a separação entre o pátio – espaço exterior por se encontrar a céu aberto embora seja o único recinto cercado – e o corredor perimetral – espaço híbrido por vezes encerrado, outras vezes em terraços e onde a sensação de ambiguidade interior/exterior é irrefutável e intencional. Esta fronteira é portanto a única zona da casa nitidamente interior.

Outras semelhanças são possíveis de estabelecer na obra de PVE.

A *Arco House* (Concepción, Chile, 2010-2011) (ver fig.215-220), embora pertença à primeira família de projetos cuja *Poli House* é a cabeça de série – pela sua volumetria compacta e paralelepípedica e porque se sente a clara distinção entre o que é um espaço interior ou exterior –, possui uma elevada área de vidro e, conseqüentemente, a transparência está fortemente presente. Para além disto, observa-se uma regularidade e depuração no desenho das plantas – redução das paredes divisórias sendo que a distribuição das peças é conseguida graças ao posicionamento central da caixa de escadas. Este volume da acessibilidade vertical integra igualmente outros elementos, tais como armários, cozinha e casas-de-banho, podendo portanto ser considerado uma nova reinterpretação do *muro habitável* (ver fog.218). A organização interior da casa difere por completo da *Poli House*, uma vez que os jogos de pés direitos e a presença de múltiplos níveis desaparecem. A obra pode ser entendida como uma passagem entre as duas vias ou como uma fusão de várias estratégias. Este facto deve-se talvez aos requisitos apresentados pelos clientes. Na verdade, a *Arco House* foi construída em reação a uma catástrofe natural, visto que a antiga residência dos proprietários – um casal de artistas – foi destruída pelo violento terremoto de 2010. A nova casa tem por isso particular atenção à resistência sísmica; contudo segundo os arquitetos:

---

<sup>361</sup> in Entrevista a PVE no âmbito da *SoloHouses* disponível em <https://vimeo.com/27054368> (01.09.2015)

“Resistência não é apenas a oposição a uma força, mas também tolerância, paciência, ter força de vontade [...]”<sup>362</sup>

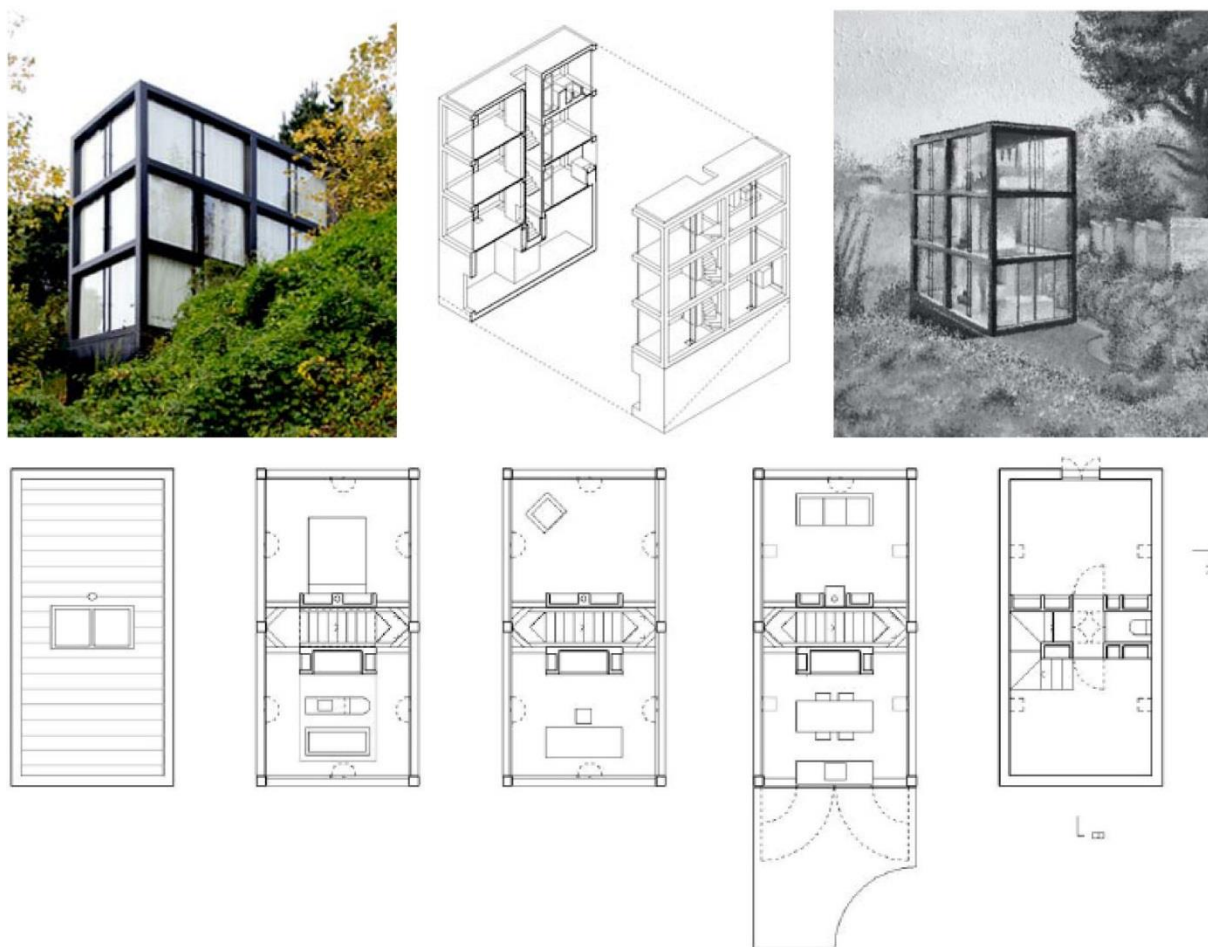


fig. 215-218 - *Arco House* (Concepción, Chile, 2010-2011), PVE

Tal como na *série I*, a noção de solidez mantém-se, mas desta vez traduz-se por uma estrutura vertical com planta retangular (1:2). O conceito de pódio aparece novamente, embora neste caso se formalize através de um embasamento – base opaca de betão selado com asfalto da mesma largura que a parte superior do imóvel, bem assente na terra e pintada de cor preta que parece proteger e suportar a casa. Deste elemento emergem seis colunas de 25x25cm: “demasiado espessas para serem de aço e demasiado fina para serem de betão, a estrutura preta parece estranha quando se considera o tamanho do volume que suporta, de modo que entre as armaduras, os cortinados e os reflexos, este novo prisma monolítico e genérico adquire uma presença serena. [...]”<sup>363</sup>

<sup>362</sup> « *Arco House, Concepción* » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, op.cit., p.118 (versão original: “Resistance is not only opposition to a force, but also tolerance, patience, being strong-willed. For things to last, for them to withstand the weight of time, they must suffer; the question was to what extent this tension should be made visible.”)

<sup>363</sup> Idem (versão original: “Too thick to be of steel, too thin to be of concrete, the black structure frame seems awkward when we consider the size of the volume it supports, so that between the frames, curtains and reflections this monolithic and generic new prism acquires a serene presence —perhaps with something of that ‘gentle unity’ that George Simmel described ruins as having.”)

Para além disto, a altura das lajes corresponde à mesma dimensão dos pilares (25cm) reforçando a regularidade, a homogeneidade e a ortogonalidade da obra. No interior, as seis divisões são espaços idênticos e cada uma possui três vãos muito estreitos. Estes últimos ocupam a totalidade do pé-direito, a largura corresponde à dimensão mínima que uma pessoa se pode debruçar (existindo uma guarda subtil) e asseguram a ventilação natural da casa sem pôr em causa a estabilidade da obra. (ver fig.219-220)



fig. 219-220 - *Arco House* (Concepción, Chile, 2010-2011), PVE

A comparação com a obra do arquiteto Ludwig Mies Von Der Rohe (1886-1969) é visível. Percebe-se a influência miesiana nos princípios de simplicidade, ortogonalidade, depuração e transparência descritos na *Solo House* bem como na *Arco House* apresentada acima. De facto, PVE defende:

*“Tudo o que é supérfluo voa pela janela fora.”*<sup>364</sup>

De facto, na hora de escolher o título da exposição que reúne dez anos de trabalho do atelier chileno-argentino, os arquitetos optam por criar um novo lema – *“Nem mais, nem menos”*<sup>365</sup> – que responde à famosa citação de Mies Von Der Rohe – *“Less is more”*. PVE procura um equilíbrio entre a radicalidade de uma proposta e o conforto e bem-estar do habitante, *i.e.*, sem retirar as referências elementares e familiares pretende proporcionar novas vivências no quotidiano do habitante. Em duas salas desta exposição, estavam presentes, entre outros, “duas experiências tipológicas no limite entre arte e arquitetura”<sup>366</sup>, respetivamente, o *Pavilhão MXYZ* (ver fig.221) – pequena série de salas cúbicas que servem de dispositivos de exposições –, e *120 Doors Pavilion*<sup>367</sup> (ver fig.222) – sequência horizontal de perímetros concêntricos e amuralhados por portas. Portanto, verifica-se igualmente a procura de harmonia entre as duas disciplinas.

<sup>364</sup> « Interview in Wallpaper » in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0909\\_INTERVIEW\\_WALLPAPER.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0909_INTERVIEW_WALLPAPER.pdf) (disponível em linha a 02.07.2015) (versão original: “Everything that is superfluous flies out of the window.”)

<sup>365</sup> Maurício Pezo, Sofía Von Ellrishshausen, « Ni más ni menos » in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104\\_PVE\\_NI-MAS-NI-MENOS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104_PVE_NI-MAS-NI-MENOS.pdf) (disponível em linha a 02.07.2015)

<sup>366</sup> Maurício Pezo, Sofía Von Ellrishshausen, « Ni más ni menos » in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104\\_PVE\\_NI-MAS-NI-MENOS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104_PVE_NI-MAS-NI-MENOS.pdf) (disponível em linha a 02.07.2015) (versão original: “dos experimentos tipológicos en el limite entre arte-arquitectura”)

<sup>367</sup> NB: ver capítulo 3.1.2. *PVE: influência artísticas*





fig. 221 - *XYP Pavilion* (Concepción, Chile, 2001), PVE



fig. 222 - *120 Doors Pavilion* (Concepción, Chile, 2003), PVE

De seguida, apresentam-se obras de PVE onde se observa igualmente a referência aos atributos miesianos, sempre com o objetivo de enquadrar a *Solo House*.

O *Sota Pavilion* (San Pedro, Chile, 2011-2012) (ver fig.223-224) concebido como o local de habitar e trabalhar de um casal relembra, por exemplo, a *Farnsworth House* (Illinois, USA, 1951) (ver fig.225) de Mies Von Der Rohe. As semelhanças são imediatas entre os dois pavilhões de vidro: geometria regular (planta retangular sendo que o *Pavilhão Sota* possui a proporção 1:3), depuração extrema dos elementos, transparência que provoca a sensação de ausência de massa. Dois planos horizontais que se encontram a *flutuar* na paisagem e que integram um *vazio habitacional*.

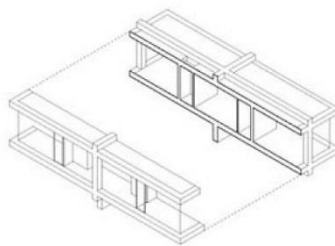


fig. 223-224 - *Sota Pavilion* (San Pedro, Chile, 2011-2012), PVE  
fig. 225 - *Farnsworth House* (Illinois, USA, 1951), Mies Von Der Rohe

Também a *Endo House* (Machalí, Chile, 2010) (ver fig.226-228) contém uma galeria pontuada por pilares que envolve a casa e que se assemelha à *Solo House*. Embora não se encontre suspensa, a *Endo House* anuncia o princípio de *corredor perimetral* e proporciona a ambiguidade interior/exterior. O edifício possui igualmente planta quadrada e a sequência de espaços, apesar de não estarem exatamente concêntricos: pátio central fechado lateralmente e a céu aberto, ladeado por espaços internos idênticos entre si e o anel exterior híbrido. Para cada quadrícula, há a capacidade de explorar diversas formas de organizar um mesmo módulo adaptando-o à função que alberga. Em

vez de uma piscina, encontra-se um espelho de água que ocupa a totalidade do pátio e que por sua vez corresponde exatamente à superfície de um elemento da planta reticulada.

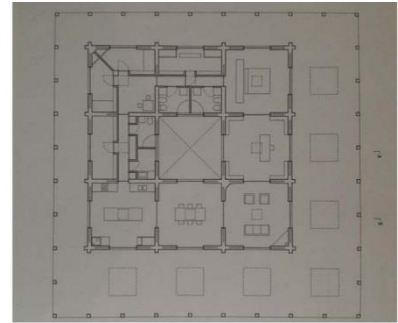
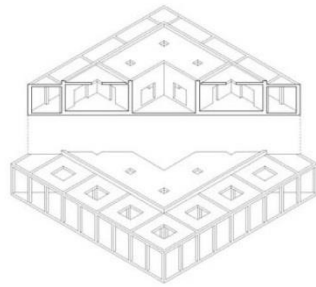


fig. 226-228 - *Endo House* (Machalí, Chile, 2010 - projeto), PVE

No *Faro Pavilion* (Isla Santa María, Chile, 2010) (ver fig.229) observa-se o recurso à duplicação tanto das escadas de acesso ao edifício como das portas de entrada do mesmo. Tal como na *Solo House*, este dispositivo situa-se num dos ângulos de um bloco de betão completamente opaco exteriormente. Esta peça compacta assume a condição de pódio no cimo de um terreno inclinado, “uma presença cinzenta atemporal num pitoresco campo verde”<sup>368</sup>. A ausência de vãos justifica-se por razões climatéricas, *i.e.*, a obra vira-se para o interior de modo a proteger-se dos ventos intensos da região. Mais uma vez, o volume de planta quadrada possui um pátio central onde se encontra o elemento natural *água* quando inundado pela chuva. Destaca-se mais uma vez a vontade de criar um *espaço sensível e de experiências*:

*“Este mundo interior do pavilhão, o primeiro lugar da ilha de «utilidade vã», pode ser entendida literal e fenomenologicamente como uma ilha dentro de uma ilha; uma forma voluntária de alienação, tanto como esperança como ausência para os seus modestos habitantes.”*<sup>369</sup>

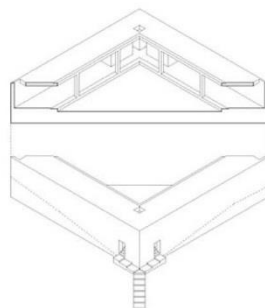


fig. 229 - *Faro Pavilion* (Isla Santa Maria, Chile, 2011 - projeto), PVE

<sup>368</sup> « Faro Pavilion, Isla Santa María » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, op.cit., p.146 (versão original: “una presencia gris atemporal en un pitoresco campo verde”)

<sup>369</sup> Ídem (versão original: “Este mundo interior del pabellón, el primer lugar de la isla de una «vana utilidad», podrá entenderse literal y fenomenológicamente como una isla dentro de una isla; una forma voluntaria de enajenación, tanto una esperanza como una ausencia para sus modestos habitantes.”)

Por último, apresenta-se a *Guna House* (2010-2014) (ver fig.230-240), uma obra concebida para uma família com filhos. Nesta caso, em oposição à liberdade de decisões que os arquitetos usufruíram no projeto da *Solo House*, nesta obra tiveram que responder aos requisitos dos clientes. A residência segue o mesmo *formato* de pódio com plataforma suspensa, porém, como explica SVE:

*“Por vezes, como o caso da Solo House, não existe nada que indique que os espaços têm de ser diferentes uns dos outros, pelo contrário, podem ser iguais sem problema. Noutras casas, como por exemplo na Guna House, tem-se o quarto principal distinto do das crianças, sendo necessário acomodar diferentes variações nesses espaços.”*<sup>370</sup>

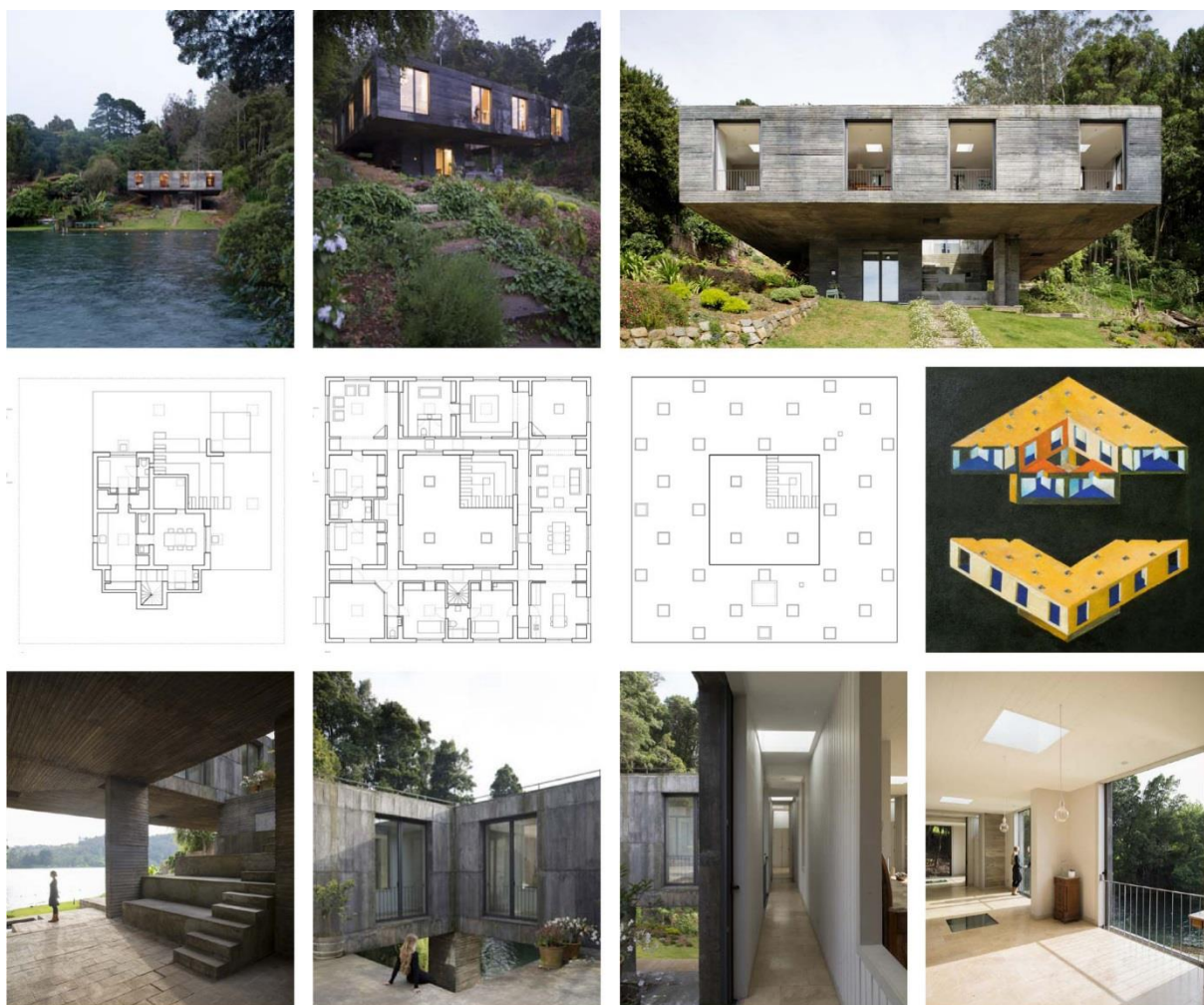


fig. 230-240 - *Solo House* (Concepción, Chile, 2010-2011), PVE

A obra é composta mais uma vez por um bloco inferior que corresponde ao vazio do pátio do nível superior (planta quadrada de 8,5m de lado) e que neste caso alberga os serviços domésticos.

<sup>370</sup> in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy'15, FAUP op.cit. (versão original: “Sometimes, for example in the case of solo, there is nothing that tells you that all this room can be different, no, they can be the same, it’s okay. And in other houses, in Guna for example, of course we have the main bedroom and you have the kids’ bedroom and you need those spaces to accommodate some variations.”)

Por conseguinte, o segundo andar é considerado o “andar nobre”<sup>371</sup>. A plataforma destaca-se do solo e desenha-se a partir de uma métrica quadriculada. Todos os módulos têm uma janela com vista para a envolvente natural. Na *Guna House* não existe uma piscina no centro da casa, contudo a presença do elemento *água* faz-se sentir graças à proximidade da lagoa. O interior do segundo andar organiza-se segundo um corredor interior em torno do pátio evocando a ideia de claustro. Ao longo deste perímetro de distribuição tem-se sempre luz natural, quer graças aos vãos nas paredes que servem de portas de entrada na casa, quer graças aos vãos na cobertura. De facto, a *Guna House* é pontuada por múltiplas aberturas deste tipo; segundo os arquitetos:

“As aberturas zenitais no centro de cada espaço fechado e nas extremidades dos corredores de circulação reforçam a dimensão vertical do layout e também amplificam o brilho difuso da água da lagoa.”<sup>372</sup>

Não se quer concluir este capítulo sem antes comparar a *Solo House* com outra obra de PVE, o *Blue Pavillion*. Contrariamente às obras apresentadas anteriormente, este pavilhão é uma obra efémera, foi projectado no âmbito da exposição *Sensing Spaces: Architecture Reimagined* (2014) na *Royal Academy of Arts* em Londres, UK. É portanto uma peça singular e temporária exposta num museu. A ideia era trazer a arquitetura para o museu de modo a dá-la a conhecer a um público alargado, permitir novas perceções do espaço, “experienciar arquitetura”<sup>373</sup>. Este objeto apresenta uma vez mais o formato de *pódio + plataforma suspensa*. Neste caso a plataforma, sempre paralelepipedica, é opaca lateralmente, excepto num ponto em que se contempla um pormenor particular do friso (um anjinho). Estando a um nível mais elevado e próximo do tecto, observa-se a sala de um novo ponto de vista, o espaço ganha uma perceção diferente da habitual. (ver fig.241-243) Numa entrevista a MP e SVE realizada pela curadora da exposição, Cate Goodwin, os arquitetos afirmam que “a boa arquitetura é de certo modo invisível mas, independentemente do que se passa no espaço envolvente, permite que seja a melhor experiência possível.”<sup>374</sup>



fig. 241-243 - *Blue Pavilion* (Royal Academy of Arts, London, Uk, 2014), PVE

<sup>371</sup> « Guna House, San Pedro » in *2G – Pezo Von Ellrichshausen*, op.cit., p.138 (versão original: “piano nobile”)

<sup>372</sup> Idem (versão original: “Overhead apertures in the center of each enclosed space and at the ends of circulation paths reinforce the vertical dimension of the layout, and also amplify the shimmering of the pond water.”)

<sup>373</sup> Cate Goodwin (curadora) in <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/sensing-spaces> (25.10.2015)

<sup>374</sup> MP e SVE, entrevista no âmbito da exposição *Sensing Spaces: Architecture Reimagined* in <https://www.royalacademy.org.uk/article/meet-the-architects-Sofia-von> (25.10.2015) (versão original: “Good architecture is somehow invisible, but it allows for whatever is happening in that space to be the very best experience possible.”)

Concluindo, poderia dizer-se que a série, cuja *Poli House* é a obra principal, se aproxima das ideias de Adolf Loos – sobretudo na ideia de um aspeto exterior sóbrio pontuado por vãos à primeira vista incompreensíveis contrastando com um interior rico e confortável, para além do recurso ao conceito de *raumplan*; e a série cuja *Solo House* é a obra principal evoca os princípios Mies Von der Rohe – ortogonalidade, transparência, depuração e simplicidade. Nesta última família de projetos, sublinha-se ainda a forte presença de simetria e regularidade. Geralmente caracteriza-se pela elevação de uma plataforma e a organização concêntrica de diversos espaços fruto de uma métrica reticulada que alterna a sequência de meios exteriores, interiores e híbridos. A ordem e repetição são factores elementares sem que façam resultar lugares monótonos e desinteressantes, pelo contrário, promovem *vivências* e *experiências* fora do comum ao habitante.

### 3.2.2.3. *Solo House*: um exemplo de villa Palladiana

A organização interior da *Solo House* relembra as *villas* de Andrea Palladio (1508-1580). Comparando-a, por exemplo, com a *Villa Rotonda* (Itália, 1566) observam-se semelhanças, nomeadamente quanto à organização interior e ao desenho da planta (ver fig.244-245).

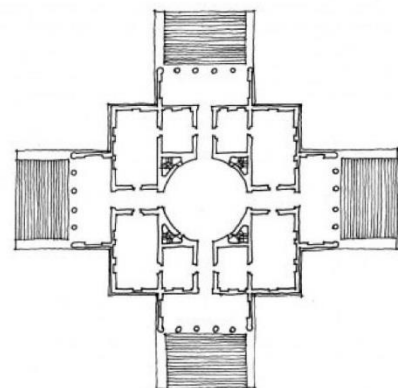


fig. 244-245 - *Villa Rotonda* (Itália, 1566), Andrea Palladio

Apesar de formalmente serem residências completamente distintas, ambas possuem o princípio de elevação. Na *Villa Rotonda* existem quatro escadarias monumentais que erguem o piso térreo da casa, enquanto na *Solo House* a plataforma se destaca do solo tomando apenas contacto com a terra num bloco de dimensão reduzida.

Observa-se a duplicação do elemento *escada*; porém, no caso italiano esta serve para manter a simetria perfeita e criar quatro fachadas idênticas – inovador para a época uma vez que é abolida a noção de porta principal –, enquanto que na *Solo House* se integra num percurso desenhado e refletido até à aproximação da casa e é uma forma intencional de interpelar o habitante.

Em ambas as casas tem-se um espaço central de geometria perfeita – circular na *Villa Rotonda* e quadrado na *Solo House* – que assegura a distribuição das funções e contém o acesso aos diferentes andares. A obra de Palladio resulta de uma métrica reticulada onde cada módulo quadrado corresponde a uma divisão. Pode-se também percorrer a casa graças à *enfilade*, *i.e.*, atravessar as diversas divisões diretamente uma vez que comunicam entre si. Verifica-se portanto duas maneiras de se deslocar no interior do imóvel; sendo que no caso da obra de PVE, o percurso em *enfilade* tem a particularidade de se realizar num espaço híbrido, *i.e.*, confere ao recetor a ambiguidade interior-exterior.

Os princípios de centralidade, axialidade, simetria, regularidade e ortogonalidade são fundamentais. O próprio arquiteto, MP, reconhece a referência ao arquiteto italiano: “a *Solo House* tem apenas uma decisão, não tem orientação predominante, nem hierarquia, é regular – tal como a *Villa Rotonda* de Palladio.”<sup>375</sup>

#### 3.2.2.4. *Solo House*: objeto escultórico

Neste subcapítulo, a *Solo House* será estudada segundo um olhar escultórico. Para a elaboração desta análise partiu-se das semelhanças formais com algumas das obras do artista Sol LeWitt (1928-2007) – artista frequentemente associado ao movimento Minimalista, apesar de o próprio se identificar com a Arte Conceptual<sup>376</sup>.

A obra em estudo dos arquitetos MP e SVE compõe-se por um pódio paralelepípedo e uma plataforma suspensa muito permeável que, de certa maneira, faz lembrar a *First Modular Structure* (1965) (ver fig.246) de Sol LeWitt. Devido à simplicidade dos acabamentos, bem como à máxima depuração, formalmente a plataforma evoca uma armadura. Este elemento, que se destaca do solo e aparece entre as copas das árvores da floresta espanhola, evoca igualmente a *Modular Floor Structure* (1966) (ver fig.247) porque se identifica a mesma estrutura regular e oca. Seria plausível imaginar a adaptação destas figuras à arquitetura, *i.e.*, a *Solo House* poderia ser considerada como um exemplo onde a *estrutura* ganha *vida*, habitabilidade. O termo *estrutura* designa a forma como o artista qualifica a suas obras, segundo Sol LeWitt:

“[...] Estas peças são designadas pelo nome de “estruturas”, porque não são pinturas nem esculturas, mas ambas simultaneamente.”<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> in <http://www.onarchitecture.com/content/mauricio-pezo-Sofia-von-ellrichshausen> (disponível em linha a 25.02.2015) (versão original: “[...] Solo has only one decision which is a-directional, a-hierarchic, regular, etc. – just like Palladio’s Rotonda.”)

<sup>376</sup> N.B.: Arte Concreta trata-se de um grupo artístico/de artistas criado em 1930 por Theo Van Doesburg (1883-1931) que defende a abstracção radical e estritamente geométrica. (consultar: LE THOREL-DAVIOT, Pascale, Nouveau dictionnaire des artistes contemporains, Collection: Comprendre - reconnaître, Ed. Larousse, Paris, 2004, p.325).

<sup>377</sup> Sol LeWitt citado em Parsy, Paul-Hervé, op.cit., p.57 (versão original: “[...] Ces pièces sont désignées sous le nom de “structures”, parce qu’elles ne sont plus ni des peintures, ni des sculptures, mais les deux à la fois.”)

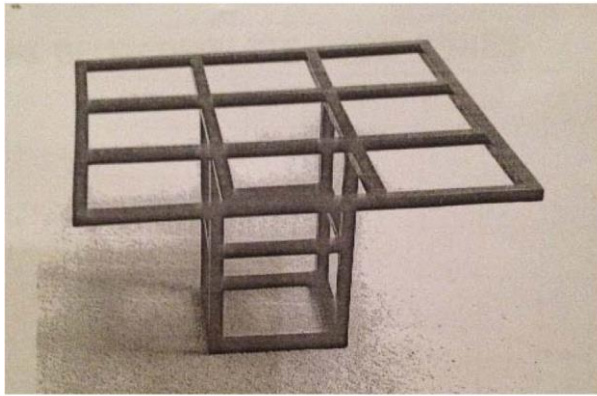


fig. 246 - *First Modular Structure* (1965), Sol LeWitt

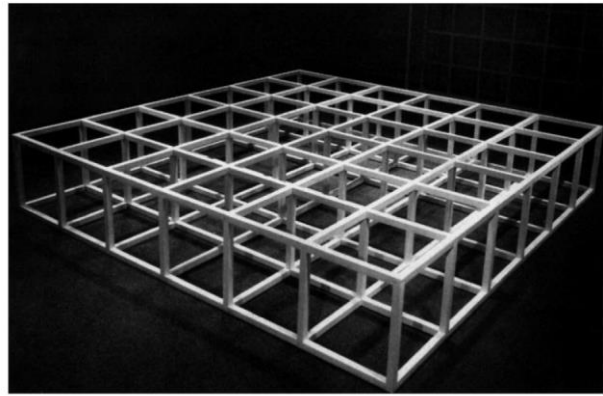


fig. 247 - *Modular Floor Structure* (1966), Sol LeWitt

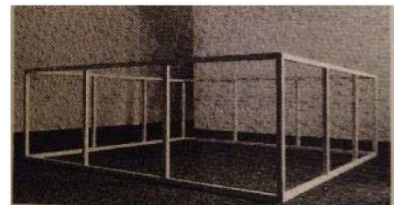
Apresentam-se ainda mais duas obras – *Serial Project #1 (ABCD)* (1966) (ver fig.248-249) e *Untitled (White baked steel, 1968)* (ver fig.250) – que poderiam ter servido de fonte de inspiração para a criação da plataforma da *Solo House*. Na fig.249 destaca-se o posicionamento do pátio quadrado que se encontra precisamente no meio da construção ocupando o módulo central da métrica ortogonal e correspondendo à dimensão do pódio (de certa forma, a *Solo House* corresponde à escultura invertida). A fig.250 ilustra a métrica regular dos pilares da casa (ver fig.208 e 212) que possuem a mesma dimensão das lajes tanto do pavimento como da cobertura (contudo a imagem do objeto tridimensional exhibe três vãos quadrangulares ao passo que a habitação apresenta quatro).



fig. 248-249 - *Serial Project #1 (ABCD)* (1966), Sol LeWitt



fig. 250 - *Untitled (White baked steel)* (1968), Sol LeWitt



Tal como PVE, Sol LeWitt recorre com frequência ao quadrado e ao cubo. Em *Serial Project Nº1* (1966) declara que “não há necessidade de inventar novas formas, o quadrado e o cubo são eficientes e simétricos”<sup>378</sup>. Em *The square and the cube* (1967) volta a reforçar a ideia afirmando que “o uso do quadrado ou do cubo evita a necessidade de inventar outras formas e reserva o seu uso para a invenção”<sup>379</sup>.

A comparação da obra arquitetônica com diversos trabalhos tridimensionais tem como objetivo mostrar correlações entre arquitetura e escultura. Mesmo tendo conhecimento que MP e SVE rejeitam qualquer referência direta a objetos ou pensamentos externos ao trabalho em estudo quando da elaboração de um projeto, as semelhanças entre as obras são reconhecíveis e contribuem para a leitura de projetos arquitetônicos enquanto peças escultóricas.

<sup>378</sup> Sol LeWitt, « *Serial Project Nº1* » (1966) in Gary Garrels (ed.), op.cit., p.373 (versão original: “There is no need to invent new forms. The square and cube are efficient and symmetrical.”)

<sup>379</sup> Sol LeWitt, « *The square and the cube* » (1967) in Gary Garrels (ed.), op.cit., p.376 (versão original: “The use of a square or cube obviates the necessity of inventing other forms and reserves their use for invention.”)

É importante referir ainda que, no início da sua carreira artística, Sol LeWitt trabalhou durante um ano (1955-1956) no atelier de Arquitetura I.M.Pei e recorda deste tempo: “*Trabalhar num atelier de arquitetura e contactar com arquitetos teve um grande impacto. Um arquiteto não sai com uma pá e cava as fundações e coloca tijolos. Um arquiteto continua a ser um artista.*”<sup>380</sup>

Outra particularidade interessante no trabalho de Sol LeWitt prende-se com o facto de o autor criar múltiplos módulos, produzindo todas as combinações possíveis a partir de pequenas regras pré-estabelecidas (ver fig.248). Estas construções remetem uma vez mais para o pensamento em série de PVE – nomeadamente expressa em *Finite Format* (ver fig.125-126).

Menciona-se uma última característica, a *simplicidade*. Segundo Sol LeWitt “as ideias não precisam de ser complexas. A maioria das que têm sucesso são ridiculamente simples. As ideias de sucesso têm geralmente aparência muito simples porque parecem inevitáveis. As ideias descobrem-se pela intuição.”<sup>381</sup> Este pensamento parece estar em concordância com a arquitetura de PVE, *i.e.*, graças ao recurso de elementos simples e familiares ao recetor criam-se propostas radicais.

Para terminar, refere-se ainda a *Unfinished House* nas Ilhas de Kalymnos, Grécia (s.d., autor desconhecido) (ver fig.251), construções arquitetónicas que remetem para as *estruturas* de Sol LeWitt (ver fig.252). De certo modo, poderia dizer-se que as esculturas do artista evocam o *esqueleto* de uma casa e as obras dos arquitetos MP e SVE, nomeadamente a *Solo House*, tornam-nas habitáveis.



fig. 251 - *Unfinished house* (Ilhas Kalymnos, Grécia)

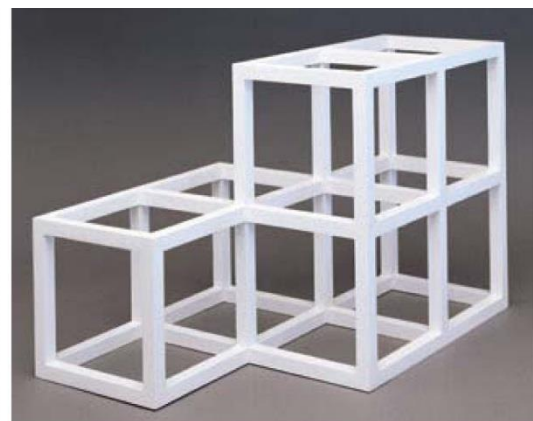


fig. 252 - *Open Geometric Structure* (s.d.), Sol LeWitt

<sup>380</sup> Sol LeWitt citado no artigo de Gary Garrels « Sol LeWitt: an introduction » in Gary Garrels (ed.), op.cit., p.25 (versão original: “Working in na architectural office, meeting architectcs, knowing architects had a big effect. An architect doesn’t go off with a shovel and dig his foundation and lay every brick. He is still an artist.”)

<sup>381</sup> Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art » (1967) in Gary Garrels (ed.), op.cit., p.369 (versão original: “The ideas need not be complex. Most ideas that are successful are ludicrously simple. Successful ideas generally have the appearance of simplicity because they seem inevitable. Ideas are discovered by intuition”)



## **4. FECHO**



#### 4.1. Reflexão crítica

Após a pesquisa aprofundada sobre o tema da expressão da arquitetura e escultura, propõe-se agora responder à questão colocada inicialmente: será possível ler uma obra arquitetónica enquanto peça escultórica?

Chama-se a atenção para o facto de não se pretender confundir uma obra arquitetónica e uma obra escultórica. De facto, cada uma das disciplinas possui características próprias e intrínsecas que as distinguem.

Um projeto de arquitetura tem habitualmente de responder a três factores básicos – local, programa e cliente – que restringem a liberdade e a autonomia do trabalho do arquiteto. Uma das razões fundamentais que distingue as duas áreas artísticas assenta na *funcionalidade*. Uma obra arquitetónica precisa de *ser habitável* e geralmente nasce de uma carência específica oferecendo um uso determinado, ao passo que, por norma, uma obra escultórica não necessita de dar resposta a qualquer serviço.

Para além disso, num processo arquitetónico existem quase sempre *prazos* a cumprir, contrariamente ao que sucede no âmbito da escultura onde geralmente o artista desenvolve livremente o seu trabalho sem se preocupar com questões temporais ou factores externos, como ter de agradar ao proprietário da obra.

Por fim, uma característica primordial e obrigatória na arquitetura, e facultativa na escultura, prende-se com o facto de a obra *incluir o homem*; segundo Bruno Zevi:

“[...] o carácter essencial da arquitetura – o que a distingue das outras atividades artísticas – está no facto de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem.”<sup>382</sup>

Apesar das diferenças acima mencionadas relativas à funcionalidade, prazos e integração do Homem, conclui-se neste trabalho que a leitura de uma obra arquitetónica enquanto peça escultórica é possível e válida. Na verdade, estes aspectos, sobretudo a funcionalidade da obra, irão sempre diferenciar as duas disciplinas, mas não impossibilitam que a arte, de modo particular a escultura, influencie a expressão arquitetónica de forma positiva.

Em *Saber Ver a Arquitetura*, Bruno Zevi acrescenta que a arquitetura provém “precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem”<sup>383</sup>. O atelier PVE apresentado nos casos de estudo preocupa-se também com esta última questão, *i.e.*, as vivências no interior da obra construída.

Numa das aulas do workshop PortoAcademy’15, SVE refere-se a um texto (ainda não publicado) da autoria de MP sobre as *spatial-structures* onde distingue três factores principais que

---

<sup>382</sup> Bruno Zevi, op.cit., p.17

<sup>383</sup> Idem, p.18

influenciam as escolhas de um indivíduo: *likes*, *interestings* e *believes*. Estes três “filtros” também estão presentes nas decisões que se tomam ao longo de um projeto. É importante fazer a diferenciação entre as três características sobretudo numa época em que, segundo os arquitetos, a aparência formal está muito valorizada, sobrevalorizada mesmo. O primeiro atributo está associado ao *gosto pessoal* e difere do segundo termo: “*posso gostar de algo mas não me interessar*”, e vice-versa, “*posso até perceber o interesse por tal coisa mas não gostar do resultado*”. Os *interesses* relacionam-se sobretudo com a lógica e o lado mais racional de cada um, sendo talvez o que mais influencia as escolhas num projeto de arquitetura. Por último, as *crenças* são um tópico irracional que, apesar de muitas vezes inexplicável, tem a sua importância, mais acentuada em certas pessoas do que noutras. Contrariamente ao que um aluno de arquitetura sente ao longo da sua formação académica, onde se exige frequentemente a justificação (pela lógica racional) de todos os parâmetros de um projeto, PVE aceita a possibilidade de coexistirem razões por *instinto*, há espaço para a *intuição* do criador. Este último ponto aproxima-se da ideia geral de obra de arte – o conceito de um artista que cria para si e não para obedecer a um cliente, *i.e.*, o oposto de conceber uma obra em prol de um fim determinado ou uma função específica como é o caso de quase todos (para não dizer a totalidade) os projetos arquitetónicos. Os concursos, como mencionado nesta tese, não são um meio atrativo para PVE uma vez que a autorrealização é necessária e fundamental aquando da conceção de uma obra. Os arquitetos procuram conciliar os três factores básicos de um projeto de arquitetura – local, programa e cliente – com um quarto elemento – *anti-fitness* – que promove identidade à construção e, simultaneamente, é a forma de expôr a análise do desafio de uma criação arquitetónica, *i.e.*, o ponto de vista dos próprios arquitetos.<sup>384</sup>

Esta particular maneira de projetar que se baseia em conversas com o cliente bem como em discussões entre a dupla, resulta na elaboração de espaços de uma complexidade excecional sem colocar em risco a habitabilidade da construção. A dificuldade – e simultaneamente a riqueza dos produtos de PVE – encontra-se na promoção de vivências de qualidade elaboradas com recursos simples e familiares. Nunca se perde de vista o bem-estar e o conforto de quem vai usufruir do espaço. A meta consiste em criar obras o mais radicais possíveis, trabalhando sempre com base em referências identificáveis pelo recetor. Por outras palavras, sem recorrer a formas bizarras nem esquecendo as funções a que uma obra arquitetónica deve responder, MP e SVE tentam acrescentar algo mais às suas obras, tornar as casas mais do que simples residências comuns – graças ao que os arquitetos chamam de “*anti-fitness*”, “*rituais*” ou ainda “*crítica pessoal dos autores*”. Esta intenção presente desde a conceção de qualquer projeto aproxima-os do campo da arte. O próprio local onde vivem e trabalham exprime a ambiguidade das suas obras:

---

<sup>384</sup> Cf. 3.1.1.1. PVE: *anti-fitness*

*“Em termos conceptuais, a Cien House é uma peça indefinida, um tanto incômoda na paisagem dos subúrbios urbanos. Possui uma forma singular – monolítica, quase escultórica – talvez seja demasiado alta para ser uma casa e demasiado pequena para ser um edifício de escritórios. Muitas vezes as pessoas interrogam-se perguntam ‘o que é isto?’, i.e., questões que se esperaria no campo da obra de arte.”<sup>385</sup>*

Este termo *anti-fitness* está presente de diversas formas no projeto e teoria da arquitetura atual uma vez que se tem consciência da preocupação das vivências do habitante. A particularidade de PVE, não se opoendo ao conforto e bem-estar de quem vai experimentar o espaço, prende-se com a vontade simultânea da arquitetura poder *questionar*, i.e., ter a capacidade de colocar perguntas como a arte em geral.

Após a entrevista a MP e a SVE assim como, depois deste estudo exaustivo da obra de PVE conclui-se que o trabalho no domínio da arte em paralelo com a projeção de residências habitacionais se revela de maior importância e com consequências positivas nas obras. Salienta-se uma vez mais que os arquitetos não fazem qualquer separação, i.e., não distinguem arte e arquitetura, nem diferenciam o que é vida privada e trabalho; faz tudo parte de um mesmo processo criativo integrado na vida do casal. Dedicção, inteligência e sensibilidade são os atributos fundamentais que caracterizam PVE conciliados com imaginação e criatividade.

É ainda importante referir que as obras de PVE tendem a integrar programas distintos num mesmo volume. Exploram diversas tipologias dentro de um único edifício, i.e., recorrendo a um mesmo módulo procuram conciliar diferentes usos e organizações espaciais. Tanto a questão da materialidade como a integração no terreno são importantes. Não sendo o atributo principal da obra, observa-se uma preocupação com a tectónica do edifício. Geralmente são peças autónomas e compactas, *abandonadas* no lote. Costumam também ter espaço livre em seu redor, área suficiente que confere simultaneamente privacidade, um certo distanciamento dos vizinhos, e a *respiração* da casa. A ideia de *pódio* é igualmente frequente. Para além disso, as peças apresentam-se ortogonais e depuradas, respeitando o lema de PVE: “Nem mais, nem menos” onde o supérfluo desaparece. Por fim, salienta-se o facto das duas casas estudadas – *Poli House* e *Solo House* – consistirem em obras onde os arquitetos tiveram maior liberdade de decisão, respetivamente, por serem os proprietários do edifício ou por obterem *carte blanche* da parte do promotor da residência. Referindo-se a estas duas obras, SVE afirma:

---

<sup>385</sup> Magdalena Aninat, « Los Pezo – Creativity in action » in *IN – revista Lan : innovación, insoiracción, interacción.*, Outubro 2014, p.58 (versão original: “In conceptual terms, Cien House is a rather undefined piece, somewhat uncomfortable in the the suburban landscape. It has a singular shape – monolithic, almost sculptural – that is maybe too tall to be a house and too small to be an office building. People passing by often ask ‘What is this?’. It’s more the sort of question you’d expected about a work of art.”) [este artigo pode também ser consultado em <http://solo-pezo.com/> ; Cf. disponível em linha a 18.10.2015 : <http://in-lan.com/en/personage/interviews-personage/los-pezo-2/> ]

*“Solo House é um caso especial por ser uma casa temporária, tal como a Poli House. [...] Quando é uma residência temporária pode-se exagerar muito mais as formas de viver o espaço, muito mais do que numa casa permanente. É normal, não estou a dizer que é melhor de uma maneira ou de outra, só há mais liberdade em certas coisas e menos liberdade noutras.”<sup>386</sup>*

Relembra-se que nesta dissertação se procurou estudar a aproximação da arquitetura à escultura a partir da via *box*. De facto, a identificação de uma casa atualmente não se limita ao simples esquema infantil de um quadrado com um triângulo por cima, *i.e.*, uma casa unifamiliar com telhado de duas águas. A forma de um volume paralelepípedo está profundamente difundida, também vulgarmente designada por *caixote*; por exemplo, o logotipo do *site* de arquitetura *Archdaily* recorre a esta geometria depurada. Os próprios responsáveis pelo *site* de origem chilena conferem as semelhanças do seu logotipo com a *Poli House* ou a *Fosc House* de PVE, bem como reconhecem igualmente parecenças com a obra de SANAA, nomeadamente com a Plum Grove dos Sanaa. Para a elaboração do logotipo do *site* de arquitetura procuraram fazer “uma vista axonométrica” que ilustre “uma casa no sentido contemporâneo”<sup>387</sup>. Apesar de também recorrer a geometrias ortogonais, a *Poli House* difere da *Plum Grove* e aproxima-se mais de uma obra escultórica.

Uma das razões possíveis para esta apreciação reside na combinação de vários programas e, conseqüentemente, com a conciliação de diferentes escalas. A *Poli House* adapta-se simultaneamente ao espaço público – centro cultural – e a um meio doméstico, privado e íntimo – residência habitacional. Além disso, chama-se a atenção para as aberturas da construção. Os vãos quadrados interpelam o observador; à primeira vista estão dispostos aleatoriamente e não é possível identificar a função das divisões interiores. A utilização do quadrado – forma geométrica simples e neutra – foi a estratégia que PVE encontrou para reforçar a ambiguidade do objeto arquitetónico. Neste caso, a ambiguidade acentua-se nas fachadas norte e oeste porque as janelas estão recuadas e mostram a massa do *volume escavado*.

No caso da *Solo House* destaca-se a capacidade de criar um espaço rico, diversificado e invulgar com recurso à repetição de um elemento segundo uma métrica regular e ortogonal. Com a intensão de criar experiências no habitante. Os arquitetos exploraram de forma particular as relações e a promoção de vivências que a casa pode oferecer desde a aproximação ao edifício. As características principais prendem-se com a ambiguidade interior/exterior bem como perto/longe. Tem-se a criação de um espaço híbrido onde se deixa de ter a nítida distinção do que se trata *dentro* ou *fora* da habitação. Os momentos onde se tem maior contacto com a natureza são precisamente aqueles onde se está mais distante da mesma. Salienta-se ainda a instalação de uma piscina no

---

<sup>386</sup> in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy'15, FAUP, op.cit. (versão original: “Solo house is a special case because it is a temporary house, like Poli. You can do different things in a temporary dwelling. When it is a temporary residence you can stretch the way of living much more than in a permanent house. And so of course, I’m not saying it is better one way or another, you just have freedom in certain things and less freedom in others.”)

<sup>387</sup> Correspondência com David Basulto colaborador do website Archdaily (11.06.2015) (versão original: “looks like a “House” in the contemporary sense”)

centro do imóvel, *i.e.*, a presença do elemento natural *água* no interior da construção e intencionalmente só se pode obter a vista de 360°C no meio da piscina.

Assim, a leitura das obras de PVE enquanto objeto escultórico é reconhecida como *válida* pelos próprios embora não sejam projetadas como tal; segundo SVE:

*“[...] Penso que é enaltecedor porque creio que a obra é considerada muito mais do que só em termos funcionais. Sim, penso que seja válido [ver a obra de PVE enquanto peça escultórica]. Mas penso que a arquitetura é bem mais complexa que a escultura.”*<sup>388</sup>

Contudo é importante sublinhar que os arquitetos vêm a arquitetura como uma disciplina bem mais complexa que a escultura, uma vez que tem a capacidade de abranger diversas áreas; MP explica:

*“[...] possui também qualidades escultóricas. A arquitetura contém outras disciplinas. De certo modo, visto que todas estão contidas na mesma coisa, no mesmo objeto que parece ser mais do que a soma das partes. Se há poesia na arquitetura, parece existir mais do que poesia porque não se trata apenas de poesia mas também qualidades escultóricas, literárias, etc., tudo expressões artísticas contidas na arquitetura. Mas, por outro lado, podia-se argumentar o oposto: a arquitetura é impura, e a música, a poesia e tudo o resto restringe-se a si mesmo. Isso coloca-as a um nível mais elevado, semelhante à matemática ou à filosofia. Creio que a beleza da arquitetura reside na sua complexidade, ocupa diferentes dimensões ao mesmo tempo. Arquitetura é sinónimo de arte sincrónica.”*<sup>389</sup>

Por último, entre as várias obras estudadas, a *Poli House* é um bom exemplo que permite a leitura como peça escultórica. Apesar de PVE valorizar as vivências e conceber espaços “mais sensíveis e humanos”<sup>390</sup>, a *Final Wooden House* de Sou Fujimoto talvez se apresente como o melhor modelo. Nos dois casos tem-se um edifício onde os arquitetos tiveram oportunidade de explorar novos modos de fazer arquitetura. Esta liberdade e flexibilidade de conceber um projeto tem certamente um peso importante que, conseqüentemente, leva a qualificar a obra com um carácter

---

<sup>388</sup> in entrevista a PVE no âmbito do workshop PortoAcademy’15, FAUP, op.cit.(versão original: “[...] I think it is flattering because I guess it is considered much more than in just functional terms. Yes, I think it is valid [to look at PVE’s work as a piece of sculpture]. But I think architecture it’s much more complex than sculpture.”)

<sup>389</sup> Idem (versão original: “[...] there are also sculptural qualities. Architecture contains other artistic disciplines. And in a way since all of them are contained in the same thing, the same object, which seems to be more than each one of them. If there is poetry in architecture, it seems to be more than poetry because there is not only poetry, but also sculptural qualities, and literary qualities... all of these are art expressions that are contained in architecture. But at the same time you could argue that it is also the opposite: that architecture is impure, and that music or poetry are only that. And that puts them in a higher rank, similar to mathematic or philosophy. But I think the beauty of architecture is that it is more complex, it occupies different dimensions at the same time. Architecture is a synchronic art.”)

<sup>390</sup> Ibidem (versão original: “[...] more sensitive and human.”)

experimental, atributo presente na escultura. De facto, a obra japonesa suprime qualquer referência: os elementos *porta* ou *janela* são vãos de geometria indefinida, as paredes divisórias desaparecem e o mobiliário não é identificável uma vez que se encontra integrado na própria obra. A *Final Wooden House* é a repetição e a organização inteligente de vigas de madeira paralelepípedicas que resulta num único espaço com diferentes níveis apesar de todos estarem interligados. Tem-se uma proposta radical onde a depuração é levada ao extremo embora exista um estudo que analise as posições do indivíduo em relação à proporção do espaço, evitando assim pôr em causa a habitabilidade do espaço, mesmo de uso temporário. Sou Fujimoto em *Final Wooden House* consegue concretizar o que autor chama de “in between spaces”, *i.e.*, projetar *espaços entre espaços*, projetar espaços ambíguos.

Concluindo, a arquitetura pode de facto ser lida como obra escultórica. A expressão arquitetónica tanto é possível na via orgânica – *blob* – como na via geométrica e ortogonal – *box*. Nesta dissertação estão ilustrados exemplos onde a arquitetura se torna uma *escultura habitável*, sendo talvez o exemplo mais explícito o caso de *Final Wooden House*. Embora se detectem características que diferem a arquitetura e a escultura, nomeadamente quanto ao aspecto da funcionalidade, a expressão arquitetónica pode incluir qualidades escultóricas. Verifica-se que a influência da arte na disciplina arquitetónica, particularmente a ambiguidade entre arquitetura e escultura, resulta numa mais-valia no projeto arquitetónico, *i.e.*, promove uma obra mais *rica, complexa, humana* e de maior *qualidade*.

A preocupação com as vivências é um ponto fundamental em arquitetura, consciente tanto no projeto arquitetónico como debatido na teoria arquitetónica nos dias de hoje. A particularidade de PVE – e o que MP e SVE designam por *anti-fitness* – prende-se com a vontade da arquitetura ter a capacidade de questionar à semelhança do trabalho artístico, sem pôr em causa a habitabilidade e conforto de quem vai usufruir do espaço e recorrendo prepositadamente a elementos identificáveis pelo habitante de modo a garantir a sua segurança e bem-estar. Refere-se por uma última vez o facto de o atelier não fazer qualquer distinção entre arquitetura e arte; este trabalho em paralelo influencia certamente os arquitetos MP e SVE despertando-lhes uma sensibilidade particular, nomeadamente para qualidades escultóricas. Como afirma Bruno Zevi, “*todo o arquiteto deve ser um pouco escultor.*”<sup>391,392</sup>

---

<sup>391</sup> Bruno Zevi, *op.cit.*, p.56

<sup>392</sup> Nota: Para além de se tratar de um tema bastante complexo e pouco imediato, deparou-se com duas dificuldades principais ao longo da pesquisa: o facto de não se ter tido a oportunidade de visitar e experienciar pessoalmente as obras dos casos de estudo e o facto da grande maioria da bibliografia relativa ao capítulo 3 ser da autoria dos próprios arquitetos MP e SVE – uma vez que se trata de um atelier relativamente recente não se encontra muita bibliografia de referência escrita por terceiros tendo então dificultado a parcialidade e espírito crítico respeitante ao assunto em estudo.



## 4.2. Trabalhos futuros

Nesta dissertação de mestrado elegeu-se uma problemática – possibilidade de ler um objeto arquitetónico enquanto peça escultórica. Para aprofundar este trabalho propõe-se a leitura inversa – a partir de uma obra escultórica analisar se é possível ler uma peça arquitetónica e quais as características fundamentais. Deste modo, poderia estudar-se o mesmo tema, *i.e.*, a comparação e relação entre as disciplinas arquitetura e escultura, de dois pontos de vistas diferentes. Ficar-se-ia então com um estudo mais abrangente e completo que resultaria certamente numa pesquisa mais pormenorizada. Por um lado, contribuiria para a identificação das características comuns às duas categorias artísticas, e por outro lado, seria possível elaborar uma breve definição de arquitetura e de escultura graças à identificação dos atributos específicos de cada uma. Salienta-se que se encoraja a visita presencial às obras dos casos de estudo sempre que for possível.

Este exercício de análise e leituras diversas pode igualmente ser alargado a outros campos da arte, tal como a pintura, a fotografia, a poesia, etc, que de certa maneira também estão presentes na arquitetura; ou seja, a partir de um quadro, por exemplo, verificar se há (ou não) qualidades arquitetónicas e identificá-las. Deve ainda ser complementado pelo que se poderia chamar *arquitetura escrita* ou *abstrata*, *i.e.*, a Teoria e Crítica da Arquitetura; sobretudo atualmente onde a maioria das vezes a informação e as referências provêm pela imagem, de forma imediata, através da internet, e é menos usual a leitura e reflexão do pensamento dos arquitetos ou artistas aquando a elaboração de um projeto (pelo menos no âmbito académico). Este facto é muitas vezes justificado – embora a razão seja discutível – pela falta de tempo que caracteriza a sociedade global e acelerada em que vivemos.

Todo este trabalho teria o mesmo objetivo: em primeiro lugar, elaborar um estudo sobre o que é *arquitetura*; em segundo lugar, promover o enriquecimento de projetos arquitetónicos futuros, *i.e.*, difundir obras de qualidade; e por fim, contribuir para o conhecimento pessoal enquanto estudante ou profissional de arquitetura. Isto porque se mantém a crença inicial que uma obra arquitetónica é mais interessante, sensível e *humana* quando não se limita a responder de maneira eficaz a um programa definido e uma função determinada, mas situa-se na fronteira com outros campos, nomeadamente a Arte.



## **5. ANEXOS**



## ANEXO I – Artigo: « Est-ce une maison? Est-ce une sculpture ? »

### “Est-ce une maison? Est-ce une sculpture?”

Poli House, Colium, Chile, 2002-2005

Ana Fluzza, Ana Teresa Correia

#### Abstract

Poli House est une œuvre chilienne réalisée par les architectes Mauricio Pezo et Sofia Von Ellrichshausen avec la collaboration des artistes Eduardo Meissner et Rosmarie Prim, pour le Centre Cultural Casa Poli.

L'intérêt porté à cet édifice tient surtout à sa localisation singulière et à sa géométrie simple et parfaite, afin de parvenir à une abstraction de l'objet architectural. D'où la problématique: en quoi cet objet peut-être lu comme une sculpture? Cet essai est donc une tentative pour comprendre qu'est-ce qu'il y a en commun et de différent entre une maison et une sculpture, en analysant certains autres projets de ces mêmes architectes et aussi en comparant quelques œuvres d'autres architectes et artistes.

#### Poli House

Poli House (2002-2005) se localise au Chili, dans une petite péninsule à 40km au Nord de Concepcion et approximativement à 550km au Sud de Santiago. Elle est située de manière autonome et compacte sur les falaises de la péninsule Coliumo et assume une position de podium sur le paysage où la sensation de vertige devient inévitabile. (voir Fig. 1) Cette idée est intentionnel et Mauricio Pezo affirme: “ *And what is important for the singular character of the object in the middle of a vast landscape is that it stands alone on its own peninsula.* ”<sup>1</sup>

Ce caractère d'être isolé et l'idée de concevoir cet objet comme une ruine, “*From the beginning we saw its solitude as a fragile condition: a condition that sooner or later would inevitably be eroded.*”<sup>2</sup>, est un des principes fondamentaux de cette maison. De plus, cet aspect est renforcé par l'inexistence d'un chemin dessiné et bien défini, l'accès à la maison est complètement libre.



Fig. 1: Poli House (2002-2005)

Pezo von Ellrichshausen



Par rapport à sa matérialité, elle révèle une préoccupation sur le passage du temps qui se traduit par un caractère artisanal et imparfait, ceci est possible grâce à la lente sédimentation du béton et à la présence des marques du bois utilisé lors du coffrage, c'est à dire qu'il y a une forte relation avec le principe de ruine, d'imperfection et de dégradation. (Voir Fig. 2 et 3) Dès le début, les architectes étaient conscients que l'imperfection était un résultat direct du processus de construction de cette maison. Ils l'assument dans leur stratégie par l'utilisation d'une main-d'œuvre peu qualifiée, des pêcheurs et des agriculteurs locaux. Cette imperfection peut être aussi perçue à l'intérieur de l'œuvre, en effet, "once the structure was done, the battered wood of the moldings were used to wrap the interior and to build sliding shutters that close up the interior when the house is left empty."<sup>3</sup>

Concernant le programme du projet, celui-ci se situe entre un refuge de fin de semaine et une installation culturelle. Il y a la volonté d'assimiler non seulement des espaces publics comme d'autres plus intimes. Cette dualité se traduit dans une ambiguïté de la définition des pièces, produisant ainsi la création de plusieurs domaines avec différentes formes de lien entre eux : "(...) possibility of a mixed programme. This was going to be a house but with a multiple purpose, non-domestic space."<sup>4</sup> (voir Fig. 4)

En effet, cette diversité programmatique, cette volonté de combiner plusieurs échelles: "So we accepted that conflict has a necessity to configure a place that would have to mediate between two scales, half intimate and half monumental, without the spatial character of one scale affecting the character of the other. The interior had to be a comfortable house as well as an exhibition or meeting space for artists."<sup>4</sup> et de se situer entre deux mondes, conciliant autant l'utilisation domestique d'une maison que l'exposition artistique, se vérifie et est dès lors énoncée dans le nom donné à la maison. Poi. Les architectes ont intentionnellement pris ce mot grec qui exprime non seulement la ville, mais aussi la pluralité.<sup>5</sup>

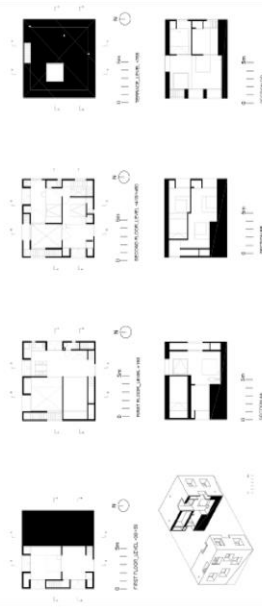


Fig.4: Dessins Poli House (2002-2005)  
Pezo von Ellrichshausen



Fig.2 et 3: Poli House (2002-2005)  
Pezo von Ellrichshausen

Une des plus fortes caractéristiques de cette maison sont ses ouvertures. (voir Fig. 5, 6 et 7) Ces dernières, carrées de différentes dimensions, varient selon l'orientation du bâtiment ; sur les côtés Sud et Est, elles se trouvent à l'extrémité extérieure de la façade, tandis que sur les côtés Nord et Ouest, elles ont une grande épaisseur protégeant ainsi du vent et du soleil. Ce décalage est ambigu, puisqu'il montre à la fois la masse de la construction, mais retire aussi de la densité à cette dernière. C'est-à-dire, sur les façades Nord et Ouest, les fenêtres viennent renforcer la densité et la lourdeur de ce volume monolithique, contrairement aux façades Sud et Est, où les fenêtres affleurent viennent alléger l'œuvre. (Voir Fig. 4)



Fig.5, 6 et 7: Intérieur de Poli House (2002-2005), Pezo von Ellrichshausen

### Poli House et autres œuvres de Pezo Von Ellrichshausen

Les architectes reconnaissent une continuité dans leur travail ; Sofia von ellrichshausen témoigne : "So we don't consider it [Poli House] as an immobile point, it has produced inevitable limitation and positive friction. But that friction also occurs with the rest of our built work, from Rivo to Poli (...)."<sup>6</sup>

De ce fait, pour comprendre la Poli House il est nécessaire d'analyser l'œuvre précédente, la première maison que ces architectes ont fait : la Rivo House (2002-2003). (voir Fig. 8) Celle-ci possède déjà le même principe d'organisation spatiale : un mur habitable qui contient les pièces de fonction bien définie (cela dit : les salles de bains, la cuisine et aussi les escaliers), la circulation se faisant donc par ce périmètre extérieur et laissant libre le centre de l'œuvre où se situent les espaces principaux. Ce bâtiment accueille aussi deux programmes, un workshop au rez-de-chaussé et un atelier et chambre au niveau supérieur. Le fait que cette maison soit un "a regular prism, compact and dark"<sup>6</sup> lui donne un caractère de masse. Contrairement à la Poli House, l'expression de masse n'est pas le résultat de ses ouvertures mais parvient surtout de sa tectonique. Ses fenêtres sont aussi en forme de carré et la plus part affleurent.



Fig.8: Rivo House (2002-2003)  
Pezo von Ellrichshausen

L'unique cas où l'on peut déjà prévoir le principe de « creuser un volume » appliqué dans la Poli House est par la présence de deux balcons. Les fenêtres étant en retrait permettent, par l'extérieur, de voir une certaine profondeur du mur de la façade. (voir Fig. 8)

L'utilisation de ces perforations carrées est répétée dans d'autres projets de Pezo & Von Ellrichshausen, notamment dans la Fosch House et dans leur propre maison (Cien House). Les architectes sont conscients de l'influence que la Poli House a dans leurs projets. Sofia Von Ellrichshausen affirme : *"There is the inevitable impact of Poli in our subsequent projects. This can be considered as a reciprocal contamination; we face other houses with Poli in our minds and we see Poli with our new houses in mind. (...) I think it is good to confirm that the method we thought of as a foundation stone is still valid today."*<sup>77</sup>

La Fosch House (2007-2009) présente une fois de plus des fenêtres en forme carrée, de plusieurs tailles et dispersées de façon ambiguë dans la façade. (voir Fig. 9) En dépit du fait que cette maison n'ait pas un plan carré, il ne s'agit pas d'un cube, ses ouvertures permettent d'identifier le même principe d'abstraction. Ce bâtiment ne présente pas un caractère si dense car les fenêtres sont toujours affleure. Il n'existe pas le mur habitable qui fait le contour de la maison et ses circulations se situent au centre, comme une colonne vertébrale. Toutefois, cette maison ressemble à la Poli House pour avoir la même condition podium et de pièce monolithique perdue dans son lot. L'approche de la nature a également été prise en compte, grâce à sa tectonique, où *"The oxide drippings, we thought, stain the surfaces with an exclusive natural quality, halfway between mineral and vegetable."*<sup>78</sup>

La Cien House (2008-2011) a de nouveau l'idée de podium, mais cette fois-ci, il s'agit d'une construction artificielle qui est habitable et qui supporte une tour de base carrée. (voir Fig. 10) L'organisation spatiale de cette maison est faite grâce à l'utilisation d'une croix décortiquée, stratégie pas employée dans la Poli House mais très fréquente dans les œuvres de ces architectes. (voir Fig. 12) Le principe d'un mur épais contenant les pièces à fonction bien définie n'existe donc pas dans ce bâtiment ; sauf, peut-être, au dernier étage, où le lieu de travail de chaque architecte est bien déterminé, se situant à « l'intérieur de ce mur habitable » et laissant libre le reste de l'espace. (voir Fig. 11) Cependant, ce fait n'est perçu que par l'intérieur de l'édifice. Les fenêtres, toujours carrés dispersés de différentes tailles, ne possèdent pas le caractère de masse comme dans la Poli House. Malgré ces ouvertures ne soient pas tout à fait affleure, on voit l'épaisseur de la paroi extérieure, ceci est insuffisant pour transmettre l'idée de densité et de poids.

Ainsi, il y a une claire importance de la forme carrée pour les architectes. En effet, selon les derniers, le carré est compris comme une géométrie neutre intrinsèquement liée à la notion de familiarité : *"We assume the notion of normality in the sense of familiarity, of a place or a building that somehow is perceived as something known and close."*<sup>79</sup> La volonté de créer quelque chose d'innovant, sans perdre le caractère de confort et simultanément offrant la sensation de sécurité à l'utilisateur, est aussi fondamentale : *"There is also a security factor because with normal elements, like normal rectangular*



Fig. 9: Fosch House (2007-2009)  
Pezo von Ellrichshausen



Fig. 10: Cien House (2008-2011)  
Pezo von Ellrichshausen



Fig. 11: Bureau Cien House (2008-2011)  
Pezo von Ellrichshausen

*doors and windows in normal rectangular walls, you feel you are on safe ground. It is possible that those normal architectural parameters might be necessary if a building assumes certain risks without an explicit distortion of its formal language, which would be closer to a calligraphic exercise."*<sup>80</sup>

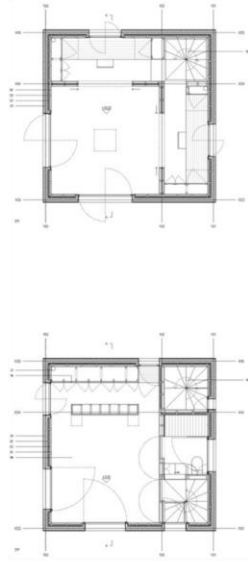


Fig. 12: Dessins Cien House (2008-2011), Pezo von Ellrichshausen

### Poli House et Villa Muller

Le lien établit entre les différentes pièces à l'intérieur de la Poli House rappelle l'idée de rauplan énoncée par Adolf Loos et concrétisée dans la Villa Muller (1930). (voir Fig. 13) Les salles possèdent plusieurs hauteurs, se situent dans différents niveaux, permettent nombreux jeux de vues, établissent des relations distinctes avec l'intérieur du « cube » et l'extérieur, et définissent une hiérarchie des espaces selon leur intimité. Ce fait est confirmé par l'expérience de Juhani Pallasmaa : *"At the same time, the openings [of the Poli House] turned into elevated miniaturized stages; every now and then my wife miraculously appeared in one of the balcony/window stages against the sky through the invisible stairways concealed in the opaqueness of the thick wall."*<sup>80</sup>

Cependant, dans la Poli House, les espaces intérieurs sont le résultat de « l'excavation d'un volume monolithique » tandis que dans la Villa Muller il y a une addition successive des pièces. La stratégie utilisée par Adolf Loos est distincte de celle de Pezo Von Ellrichshausen, l'addition à la place de la soustraction ; pourtant le résultat final est similaire, où les différents espaces établissent des relations directes entre eux et l'intérieur acquiert un caractère dynamique.



Fig. 13: Villa Muller (1930)  
Adolf Loos

### Poli House et Homage to Goethe I

Pour revenir à la question initiale, l'ambiguïté entre l'architecture et la sculpture, on peut comparer cet ouvrage à l'œuvre *Homage to Goethe I* (1975) d'Eduardo Chillida. Celle-ci montre la perfection entre le naturel et la construction : la pierre naturelle renvoie vers la faïence et la pierre travaillée renvoie vers la maison. (voir Fig. 14) La aussi, il est possible de lire l'idée de podium, la pierre naturelle qui supporte l'objet crée par l'homme. Cette préoccupation de réussir à installer un objet architectural dans un milieu naturel est quelque chose toujours présent dans le domaine de l'architecture comme affirme Sofia Von Ellrichshausen : *"The main concern was the fact that we were inserting an artificial piece in nature, which is a fundamental problem in architecture."*<sup>11</sup> La recherche de l'équilibre entre le naturel et l'artificiel est également exhibée dans cette sculpture de Chillida.

De plus, il y a une claire relation entre la manière comme Chillida a sculpté son objet et le volume de la maison, une masse cubique, avec une géométrie simple et très bien définie, où l'on creuse des ouvertures, elles aussi de forme carrées. La notion de masse, comme déjà énoncé, est également fortement présente dans cette sculpture. De la même façon que la pièce est excavée, la Poli House est perforée permettant ainsi l'éclairage. Ce dernier point concernant la lumière peut être renforcé par l'utilisation de l'alabastrine dans cette sculpture, matériel qui admet une certaine translucidité sans perdre son caractère de masse. En décrivant le processus architectural de Poli House, Mauricio Pezo affirme : *"We intended to make a severe and monolithic construction, both opaque and porous (...). So we considered the whole interior as a hollowed mass."*<sup>11</sup> confirmant ainsi le même principe de perméabilité et renforçant l'idée de masse versus le vide, où mieux, la soustraction de la masse créant du vide, des espaces.

### Poli House et Final Wooden House

Cependant, le meilleur exemple où l'on reconnaît une ambiguïté entre l'architecture et la sculpture est dans la *Final Wooden House* (2008) de Sou Fujimoto. (voir Fig. 15) Malgré la différence de matérialité utilisée (le bois), il est possible d'observer la soustraction de masse dans un volume cubique. De plus, on pourrait même dire que Fujimoto dans *Final Wooden House* a réussi à réaliser une œuvre encore plus proche d'une sculpture que la Poli House de Pezo von Ellrichshausen. Cette abstraction peut venir du fait que ses ouvertures soient plus hétérogènes, il est impossible de reconnaître l'organisation de l'espace intérieur. Dans cette œuvre, on arrive à un extrême où il n'existe plus de murs séparant les différentes pièces, ni du mobilier : comme l'architecte dit : *"The wooden blocks could be the floor or the furniture or the walls, so in that house every definition is melting together."*<sup>12</sup> (voir Fig. 16) Dans sa méthodologie de travail l'architecte aime explorer l'ambiguïté, ce qu'il appelle « in between space », où rien n'est concrètement défini et admet une utilisation variée.

Cependant, selon Juhani Pallasmaa, la Poli House est définie comme *"(...) a metaphysical instrument, a meditation object, which activated and reorganized my relationship*

*with the world. (...). The irregularly placed openings through the thick walls revealed cinematic views of the outside, simultaneously fragmenting and unifying the image of the world."*<sup>13</sup> Dans cette description on trouve quand même une sensation différente de celle de la définition d'une maison vulgaire.



Fig. 15 et 16 : Wooden House (2008), Sou Fujimoto

### Réflexion

Au cours de cette analyse, il a été possible d'identifier certains principes qui permettent de percevoir une maison telle une sculpture.

Dans la plupart des cas, ils sont intrinsèquement liés à la matérialité de l'œuvre, il y a une forte préoccupation avec la tectonique de la pièce.

La question concernant l'intégration sur le terrain est aussi très importante. Habituellement, il s'agit d'une pièce compacte et autonome, « abandonnée » dans le lot. L'idée de podium est également fréquente.

De plus, le rôle des ouvertures est significatif et simultanément intrigant. L'utilisation du carré, forme simple, régulière et neutre, a été la manière que Pezo Von Ellrichshausen ont trouvé pour renforcer l'abstraction de l'objet architectural. Ce fait advient surtout quand ces perforations dévoilent la masse du « volume creusé ».

Une autre constatation intéressante est le fait que de nombreuses fois on se débat avec une diversité programmatique, l'œuvre comprend plusieurs échelles ou accepte différents usages.

Parmi toutes les œuvres étudiées, la Poli House est un bon exemple qui permet une lecture telle d'un objet sculptural. Cependant le meilleur modèle trouvé est sans doute la *Final Wooden House* de Sou Fujimoto. Dans les deux cas il s'agit d'une maison où les architectes ont pu explorer une autre manière de faire de l'architecture ; cela peut avoir un poids important et par conséquent doter l'œuvre d'un caractère expérimental, caractéristique très présente dans la sculpture.



Fig. 14 : Homage to Goethe I (1975) Eduardo Chillida



Enfin, une question se pose : si l'on inverse ce paradigme? Contrairement au fait de soustraire de la masse à un volume, pourquoi ne serait-ce pas cette masse qui définirait son propre espace? Serait-il possible donc qu'à partir d'une sculpture on perçût l'architecture? (voir Fig. 17)

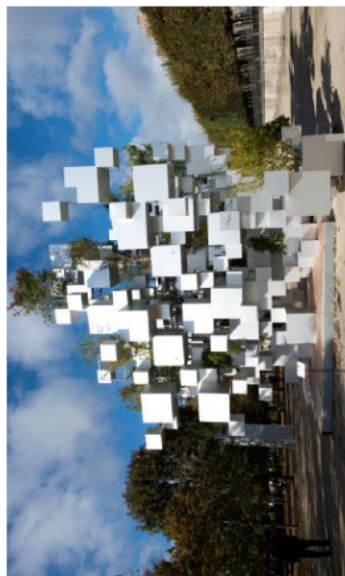


Fig. 17: Nomadic (2014), Sou Fujimoto

#### Notes

- 1 IBELINGS, Hans ; LOK, Jeroen ; Casa Poli, Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio ; Architecture Observer, Amsterdam, 2013, p147.
- 2 IBELINGS, Hans ; LOK, Jeroen ; Casa Poli, Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio ; Architecture Observer, Amsterdam, 2013, p146.
- 3 PALLASMAA, Juhani ; PEREZ DE ARCE, Rodrigo ; PEZO, Mauricio ; VON ELLRICHSHAUSEN, Sofia ; 2G N.61 Pezo von Ellrichshausen ; Gustavo Gili S.A, Barcelona, 2012, p32.
- 4 IBELINGS, Hans ; LOK, Jeroen ; Casa Poli, Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio ; Architecture Observer, Amsterdam, 2013, p149.
- 5 Sofia Von Ellrichshausen: "An ended programme with blended functions that in fact ended up being the very name of the place; 'poli' in greek refers not only to 'city' but also to 'plurality' ". in IBELINGS, Hans ; LOK, Jeroen ; Casa Poli, Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio ; Architecture Observer, Amsterdam, 2013, p149.
- 6 PALLASMAA, Juhani ; PEREZ DE ARCE, Rodrigo ; PEZO, Mauricio ; VON ELLRICHSHAUSEN, Sofia ; 2G N.61 Pezo von Ellrichshausen ; Gustavo Gili S.A, Barcelona, 2012, p6.
- 7 IBELINGS, Hans ; LOK, Jeroen ; Casa Poli, Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio ; Architecture Observer, Amsterdam, 2013, p154.
- 8 PALLASMAA, Juhani ; PEREZ DE ARCE, Rodrigo ; PEZO, Mauricio ; VON ELLRICHSHAUSEN, Sofia ; 2G N.61 Pezo von Ellrichshausen ; Gustavo Gili S.A, Barcelona, 2012, p60.
- 9 IBELINGS, Hans ; LOK, Jeroen ; Casa Poli, Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio ; Architecture Observer, Amsterdam, 2013, p155.
- 10 PALLASMAA, Juhani ; PEREZ DE ARCE, Rodrigo ; PEZO, Mauricio ; VON ELLRICHSHAUSEN, Sofia ; 2G N.61 Pezo von Ellrichshausen ; Gustavo Gili S.A, Barcelona, 2012, p6.
- 11 IBELINGS, Hans ; LOK, Jeroen ; Casa Poli, Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio ; Architecture Observer, Amsterdam, 2013, p148.
- 12 Interview à Sou Fujimoto par la Dasein Magazine dans le cadre du World Architecture Festival, 2013
- 13 PALLASMAA, Juhani ; PEREZ DE ARCE, Rodrigo ; PEZO, Mauricio ; VON ELLRICHSHAUSEN, Sofia ; 2G N.61 Pezo von Ellrichshausen ; Gustavo Gili S.A, Barcelona, 2012, p5-6.

#### Bibliographie

- Interview aux architectes Pezo von Ellrichshausen : <http://vimeo.com/64210556>
- GOODWIN, Kate; Meet the architects: Sofia von Ellrichshausen and Mauricio Pezo- Sensing Spaces; Royal Academy of Arts Magazine, 3 December 2013
- IBELINGS, Hans ; LOK, Jeroen ; Casa Poli, Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio ; Architecture Observer, Amsterdam, 2013
- PALLASMAA, Juhani ; PEREZ DE ARCE, Rodrigo ; PEZO, Mauricio ; VON ELLRICHSHAUSEN, Sofia ; 2G N.61 Pezo von Ellrichshausen ; Gustavo Gili S.A, Barcelona, 2012
- HIDNER, Claudia ; Small Houses - Contemporary Japanese dwellings ; Birkhäuser, Basel, 2011
- Sou Fujimoto teoria e intuición, marco y experiencia (theory and intuition, framework and experience), Architect 1971-2010 ; El Croquis, Madrid, 2010
- LAUGIER, Marc-Antoine ; Essai sur L'architecture- Un dictionnaire des termes ; Miroff Reprint, Genève, 1972



## ANEXO II – Arquitetura-escultura / Escultura-arquitetura

Na revista *Aujourd'hui* nº53 (Maio-Junho de 1966) e dentro do âmbito da pesquisa de novos conceitos de “espaços” pode-se igualmente conhecer um pouco da obra de outros artistas, nomeadamente Herbert Goldman, Edward Allen e Jacques Couëlle<sup>393</sup>. Este último para além do trabalho em maquette para conceber as suas obras onde “la sculpture devient habitable”<sup>394</sup>, criou o “teste de Tristão” de forma a projetar a distribuição interior da casa. Este processo consiste em desenhar com areia as diferentes áreas da habitação no solo do terreno. De seguida, pede-se aos futuros ocupantes que mimetizem as suas actividades quotidianas nos espaços pré-estabelecidos. Assim, as marcas gravadas no chão fornecem elementos/referências/dados concretos e personalizados sobre a circulação, a forma das divisões, o local das instalações sanitárias bem como de arrumação, a necessidade de intimidade, etc. Jacques Couëlle, arquiteto-escultor, transcreve finalmente a informação sobre o comportamento dos utilizadores em termos arquitetónicos associando-a aos dados topográficos e climáticos.<sup>395</sup> Com o auxílio de uma grelha quadrangular marcada no terreno transcreve os resultados do “teste de Tristão” para uma placa de madeira que servirá de base da maquette onde o artista desenha a espessura das paredes e molda a habitação. Neste método peculiar e experimental “l’individu participe à la mise en forme de l’espace intérieur sculpté”<sup>396</sup>. De facto, esta metodologia enquanto abordagem arquitetónica, tanto na implantação como da elaboração da forma, é muito próxima das técnicas de um escultor. A *villa de Monte Mano* (ver fig.) na Sardenha, França (1970) é fruto deste procedimento.<sup>397</sup> Por fim, integrados igualmente na recolha artística desta revista e mantendo-se na via *blob*, citam-se os seguintes artistas: Hermann Finsterlin e de Frederick Kiesler (particularmente o projeto da *Maison sans fin* (por volta de 1925) - (ver fig.))<sup>398</sup> e ainda, influenciados por este último e na pesquisa das diversas possibilidades da forma ovóide, destacam-se as obras de Sanford Hohauser (projeto da *Maison de bord de mer* (1956) - (ver fig.)), Charles Deato (*Habitation-sculpture* (1963) - (ver fig.)), Pascal Hausermann (*Villa le Dolmen* em Grilly, France (1959) - (ver fig.)) e Jean-Louis Rey, mais conhecido por Chanéac (estudos sobre modos de agrupamento de células polivalentes em plástico reforçadas por fibra de vidro (1960-1963) - (ver fig.))<sup>399</sup>.

---

<sup>393</sup> ver *Aujourd'hui – Espaces sculptés. Espaces architecturés.*, nº53, Maio-Junho 1966, p. 84-85

<sup>394</sup>2002, Document (n° 12), mis en ligne le 16 octobre 2006, consulté le 11 mars 2015. URL : <http://labyrinthe.revues.org/1360>. p.6

<sup>395</sup> Chapitre « 1.1. Une méthode directe: le *Test de Tristan* » in LUIGI, Gilbert, *Jacques Couëlle. Parenthèse architecturale*. Coleção: Architecture+Recherches, Ed. Mardaga (Bruxelas, 1982), p.28-29

<sup>396</sup> In Virginie Thiéry, « Jacques Couëlle : quand l’architecture se révèle sculpture. », *Labyrinthe* [En ligne], 12 | 2002, Document (n° 12), mis en ligne le 16 octobre 2006, consulté le 11 mars 2015. URL : <http://labyrinthe.revues.org/1360>. p.5-6

<sup>397</sup> In Virginie Thiéry, « Jacques Couëlle : quand l’architecture se révèle sculpture. », *Labyrinthe*, 12 | 2002, Document (n° 12), 97-106.

<sup>398</sup> ver *Aujourd'hui – Espaces sculptés. Espaces architecturés.*, nº53, Maio-Junho 1966, p. 28-35

<sup>399</sup> ver *Aujourd'hui – Espaces sculptés. Espaces architecturés.*, nº53, Maio-Junho 1966, p.88-89 ; ver igualmente o livro AAVV, *Architectures expérimentales 1950-2012. Collections FRAC center.*, Ed. HYX (Orléans, 2013), p.142-145, 152-159, 332-339.



## **ANEXO III – Entrevista a Pezo Von Ellrichshausen**

*Interview to Maurício Pezo and Sofía Von Ellrichshausen*

*By Teresa Correia*

*Porto, July 26th 2015*

***What's the role of art in your work? For example, in which way has On Kawara influenced your work? How do your art installations influence and inspire your architecture projects?***

**MP:** We don't make any distinction between art and architecture, for us it is the same. It is two ways of describing the same, which works more as a institutional distinction. We don't find any inspirations or any references in works of art as a special element that we want to incorporate in our projects. There are no objects needed to stimulate what we do. We don't refer to anything but architecture, in fact, to anything but the building we are doing. We don't refer to the work of other artist in the same way in which we don't refer to a mountain, a cloud, a tree or any other building taken from the history of architecture. We do not use references to develop our ideas. We don't believe in metaphors, quotes, concept or analogies while developing a project. So, since we consider that art and architecture are part of the same way of thinking and facing the world, we enjoy reading about art or what other artists have said about what they do or directly what they have done, but more as a way of understanding that intellectual approach to the work. But that enquiry is not as a direct reference for our work. We learn about it as an audience or as an occupant of those places. In fact, we experience a work of art, a painting or a sculpture or even music, as any public that is in front of a painting enjoying the colors or trying to understand the meaning of it, but not as another, let's say, creator who is trying to refer to that particular point. It's not a comparison; it is a pure reception. And of course they end up influencing our way of looking at the world but in the same way as we are influenced by a trip, by good food or by a personal relationship. So life in itself, with all the complexity of our experiences, have many moments that have influenced what we do. And art, of course, is one of those moments, but it is not a unique and definite influence.

***In general, what's the role of art in architecture? And what about the role of architecture in art? You don't make any distinction...***

**MP:** In general, in the same way in which a painting or a landscape, can have an impact in your view of a work, a professor has the capacity to motivate your understanding and to open your perspectives.

**SVE:** Nowadays, perhaps more than ever, education is no longer about information, a professor that gives you information. It's more about the fact that you admire this person and therefore the work this person shows you affects you much more. Because maybe those references could have been given

by another professor, but because you admire this person you will be much more receptive and it will mark you very deeply. And of course, any professor that you admire is probably because he has already built a world of references that they share with you, a world of ideas, a world of ways of looking or sensibilities that somehow you adopt in your own way of looking at the world.

***In which way professor Perez de Arce has inspired you?***

**MP:** I always say that one of the key factors of his approach is the fact that he was referring to architecture directly. He was looking at architecture: he was looking at a balcony, doors, materials. He was always talking about buildings and how every detail in a building can influence the way in which you live in it, or the way in which it constructs the character of a street. It was about how qualities of architecture can determine qualities of life. I think that the notion of atmosphere was important at that formative time, and it is still important, because it appeared in my life in a moment when architecture was very much about the narratives and conceptual approaches of deconstructivism. This approach was extremely real. It was not pragmatic but, in a way, more poetic, more sensitive and human.

***In one of your interviews you mention that a project in architecture is the articulation between the three vertices of a triangle: place, program and construction, but then you added a fourth factor; the anti-fitness. Can you explain this term? Or can you give me some examples?***

**SVE:** You have to find the correct balance between this information that is given to you, through the *site*, through the program, through the technology but we also think that it is one element that nobody is asking for the equation that you can also introduce. It is probably your own critical approach to whatever is there. It is not just to keep things at the balance at they need but it's also to introduce something that introduces a new way of looking at that problem. Of course it doesn't destroy it, but somehow puts the discussion at a level a little bit higher than just the services or just the safe answer. And it is why we call it anti-fitness, somehow it does not fit in this tight skin but it also collaborates in producing either some new questions about how you are occupying that space. It's not only about the interior organization, it can also be the way you use the materials or the way how the building relating to the *site*. It is not just functional. It can be at any level of what one architect's building deals with. So maybe yes, it can be about proposing a new way of occupying a very domestic space. But it is more about what is not expected, it is not the common place or the most direct path to an end.

***Could you explain what you mean by format? The difference between form and format? How does that method of developing a project work? Have you found the perfect machine to do projects? (as you mentioned in the interview for onarchitecture.com)***

**SVE:** Format for us is much more general than the form and it is much more open. It is essentially to determine a certain direction and a certain size.

**MP:** It is an outline defined by these two main factors: size and direction. Size is a certain amount of space, a certain magnitude. We can say that there are big spaces and small spaces, but spaces are always relative to a reference.

**SVE:** Relative to what is around.

**MP:** Right. This room might be a tiny space in an airport or a stadium, but it could also be a huge room in a small house, a salon. So it is a very relative definition. We try to find what is the appropriate size for a particular space as a first condition, then for several spaces and several rooms. It is different to have that same size with a clear direction than a room without direction, or a room with a vertical direction, or a diagonal direction, and so on. So those two factors for us are enough to determine what is important about an architectonic space. All the rest, even the construction of that space or the way you articulate that room with another room, is important but secondary to the inner structure of space. We think that the definition of a format is the structural feature or primordial aspect of the definition of the space. And if we can handle that in a very clear and appropriate manner we think that is more than enough.

***Do you use any metric in particular, for example the golden ratio? How do you ensure a harmonious proportion of a space?***

**SVE:** No, it is not about any formula. We don't think that there is the right proportion or a magical number. The proportion is more about what is the correct solution for a certain way of functioning. We generally try to work in very simple proportions. For example when we talk about the neutral space it is a square. A square space which is much easier to build than a circle which would be even more neutral but is harder to build. And then we say ok it is an elongate space while the proportion maybe is 1:2. Things like this, it is not that we have a formula. Because of course then the proportion of space, as Pezo was saying, is completely relative to the spaces around it. Because we are not interested in adding parts but in finding a unitary way to articulating them. Then somehow there is a balance between the parts. So the size of a room is not the size of a room just by itself but the size of a room in relation to the room next door.

***But somehow we can perceived a metric in your works.***

**SVE:** Yes, of course, but it is not about the metrics of walls. It's about certain relations between the different spaces and what make sense for that case. Within a format: for example, we have to work here with something more vertical or more horizontal or the encounter of these two things and to extending in one way, to extending in another way, to have something larger here or something smaller there. All of this somehow has a moment that articulates everything as a whole, that condense it. We never start like "this has to look like a mushroom". There are some people that do that and then they say: "whatever, how do we fit the "mushroom?". We never do that, what results is more a consequence of simple spatial relationships.

***In an architectural project, after the idea of spatial structures, what processes do you use? For example: models, schematics, sections, or plans...***

**SVE:** We work with models, with plans, we painting; we do a bit of everything.

***What's the role of axonometric drawings in your projects?***

**SVE:** We also do many axonometries. But those normally are produced when we have already a structure we think is working well. Then we can produce an axonometry because it is a way of representation that shows you simultaneously the section and the elevation. It is not the starting point. We do use plans, we do use sections, we use models a lot, but axonometries in general are a representation when we know already how the project is. An axonometry has the capacity to show simultaneously several things, as I was saying, it normally comes more at the end, when we already know the articulation between the inside and the outside. We never compose façades.

**MP:** Yes, we produce a lot of paintings with different techniques. The final ones are oil on canvas because it is very slow and expensive, and before that we produce many acrylic paintings, and before that perhaps watercolors or pencil on paper or even ink. So depending on the stage of the project we change the technique to accommodate a certain degree of certainty about what we are doing. And sometimes we spend months doing a painting and sometimes a painting takes a couple of hours or maybe ten minutes, it depends on the technique.

**SVE:** We don't have a formula, it depends on the project. And I think that we feel very comfortable in not having a formula, we don't follow certain steps. They are all tools and we use them when we feel it makes sense, when they are useful.

**MP:** I agree, but it is also true that we make a lot of models, a lot of paintings... We are always back and forth.

***How do you make the spatial structures? It is more about drawing or speaking?***

**SVE:** It is a lot of conversation. We talk a lot, we are all day together.

**MP:** Perhaps we talk too much... [laughs]

**SVE:** Yes, it is a lot of talking. It is a lot of a discussion about what the importance of the project is. It is never about "this looks nice, let's do it". It is a lot of conversation, we have a lot of conversations also with the client in the beginning and we discuss what makes sense and what doesn't make sense, where we will put the energy, etc. And only then, after collecting a lot of information, we start somehow finding what makes sense in formal or spatial terms. But at the beginning it is very soft. I think with the years we work a lot faster because we already know what we are interested in and it really goes a lot faster than before. Some things we have already explored, maybe paths that are mistakes so we don't go there, I guess that that helps you move faster.

***With this workshop of "A Thousand Cottages" here in Portoacademy'15, we could see that you really go fast with the organization of the interiors spaces...***



**SVE:** That's because we have been doing it so much and this is precisely why we wanted to do it here, with all of you. We have been really talking about relationships, exercising that capacity to solve plans, almost as gymnastics. After you have been training for fifteen years, every day, then you do it very quickly, almost as an impulse, as a tacit knowledge.

***What could be a mistake? Perhaps a right proportion in a window as in this workshop you choose rectangles 1:2?***

**SVE:** No, it's not that there is one formula. In this case of course we wanted to be very strict with you because we wanted to format everything so you could focus on other things, put your attention in another place. It is not that there is a right proportion but in general, because we are interested in the spatial structures, we don't want to take superfluous decisions. Many times you have to choose a size of course. But it is also about what you like, what you feel comfortable with. It is not about the right solution, it's the solution that you like. We like precisely because we are interested in this spatial structures, we don't like to overdesign – when you start putting a lot of energy and a little window and in this little factor here and what if I do this there, you know...that can be a little bit mannerist. So it is as if you would be designing, or not designing but thinking on ruins, when time passes, what is important in a project will remain. That's what we are trying to think. And then all the other things are not so relevant. Of course there are other offices that can start from, you know, "I want a leader or cooper joint with this and that..." and then they make a building around that. In our case, we never start by details.

***So in your case you find the materials of a house after...***

**SVE:** Precisely, because once you have this spatial skeleton relation it doesn't matter if you build with wood or concrete or with glass, because the structure is still there, the relations are still there. Of course, more than everything, there is an appropriate material for the circumstances. But normally, many of our houses could be built differently but they will be the same experience, essentially. Of course material is important. I'm not saying it's not important, but it is not our starting point. Then we spend the months we are building it to put a lot of energy into the materials.

***Do you agree that your work can be grouped into series? Why is that?***

**SVE:** Yes! It's because of the very notion of the format. If you say: Poli house or Gago house or...they are, I would say, they are very compact formats. They are a footprint that is just like hatching in one point and then there is an interior situation. Or the ones we showed you the other day, Solo house or Guna house, that are another format. A format composed by a podium with a platform on top. They are all the same format although they are all solved very differently. You can organize them into families but it's not that we think that way. Because we have now been working for fifteen years, naturally the work has accumulated and naturally you can see familiarities. But we don't have a plan. Or, we don't have an evolution in the sense of saying "the last house is better or is a result of all the

rest". No, it is more like a tree. Projects are all a kind of hybrid, they are all borrowing something from the rest. And we like that.

***Before I was asking if there were any particular proportion or metric because in solo house there is a defined metric that one can see immediately...***

**SVE:** Well, of course, Solo house is a special case because it is a temporary house, like Poli. You can do different things in a temporary dwelling. When it is a temporary residence you can stretch the way of living much more than in a permanent house. And so of course, I'm not saying it is better one way or another, you just have freedom in certain things and less freedom in others. Sometimes, for example in the case of *Solo*, there is nothing that tells you that all this room can be different, no, they can be the same, it's okay. And in other houses, in Guna for example, of course we have the main bedroom and you have the kids' bedroom and you need those spaces to accommodate some variations.

***The names of your projects usually have four letters. What's behind this?***

**SVE:** It is actually a system because it is easier to order them when you have everything in the computer. So it is nothing mystical or anything, it is really very pragmatic. And the origin in general is nothing that doesn't mean anything important, so it's not a concept: sometimes it is the combination of the names of the people who live there, sometimes is the invention of a new word, sometimes something else. For example Cien, which is our house, is because the rooftop of the platform is one hundred meters over the level of the sea (Cien means one hundred in Spanish). It's not a big thing but it works.

***The Poli house was built with the collaboration of the artists Eduardo Meissner and Rosmarie Prim? What was their role in this project?***

**SVE:** They were very important because we were also partners. We are half-owners of the house. They are fifty percent owners and we are the others fifty percent. And they have been fantastic accomplices to make this because we make the house which works as a temporary house for them and for us if we want. But we also made an institution together, CASAPOLI, that works as a small cultural center. There is a program of artists who go and spend a month or two weeks there and produce work and that has become a very significant place in our region. Because it is such a fabulous place to be in the middle of wild nature. There is always a waiting list of artists who want to go. These two old friend are fantastic! When we started doing that project they were seventy something years old, and they were full of energy. And we were very young, it was our second project. They believed in us and said "you can, do it"! Because they were paying for half of it and we were paying for the other half, it was a great reason to do it. They were sponsoring us in a way and believing in us, which is very important when you are young. So, I don't know...they are fantastic people. Now they are leaving all

their life work to the city. They are doing a Foundation, and we are designing a small museum for their collection. And hopefully we will start building it next year, it's all ready, we have already the permit and everything. It's an exciting project for our city. I think this couple is an example of life. You know, many times old people become very conventional, very boring. They are all the *opposite*: they are full of energy and they are willing to take risks and have fun.

***Is Poli house also a public house? Can someone go there for a weekend or something like this?***

**SVE:** No, it is a private cultural central. I mean, it is used by other people but only by invitation.

***But is it only for artists? Or can it be use also by someone who wants to be in natural environment, far from the city?***

**SVE:** No, it is only for creators, for artists. Of course, it's not only for visual artists. It can be poets or musicians, but it has to be a creative residence.

***When Juhani Pallasmaa describes Poli house in the introduction of the magazine 2G about your work, he refers to the homage to Goethe by Chillida. Is this pure coincidence or has this sculpture influenced you?***

**SVE:** Yes, it is a beautiful coincidence. We love Chillida's works but it is not we were thinking about Chillida when we make the house. I guess all the work of the artists and writers and everybody you like is somehow inside you and maybe somehow comes out but not in a direct reference to them.

***Have you ever looked at your work as a piece of sculpture? In your opinion is this a valid reading?***

**SVE:** No, not really, not directly at least. Of course as any sculpture has a presence in the world that is strong but...

***In your opinion, is this a valid reading?***

**SVE:** To compare our architecture work to sculpture?

**Yes.**

**SVE:** mmm, I wouldn't be offended by it. [laughs] No, I think it is flattering because I guess it is considered much more than in just functional terms. Yes, I think it is valid. But I think architecture it's much more complex than sculpture. Pezo, do you agree?

**MP:** Yes, of course. Architecture contains other disciplines.

**SVE:** There are photographic qualities, theatrical qualities, scenographic qualities, etc.

**MP:** And of course, there are also sculptural qualities. Architecture contains other artistic disciplines. And in a way since all of them are contained in the same thing, the same object, which seems to be more than each one of them. If there is poetry in architecture, it seems to be more than poetry because there is not only poetry, but also sculptural qualities, and literary qualities... all of these are art expressions that are contained in architecture. But at the same time you could argue that it is also the *opposite*: that architecture is impure, and that music or poetry are only that. And that puts them in a higher rank, similar to mathematic or philosophy. But I think the beauty of architecture is that it is more complex, it occupies different dimensions at the same time. Architecture is a synchronic art.

***Finally, what advice would you give to an architecture student?***

**SVE:** I think the first advice would be that they have to try not to be anxious. To understand that architecture is not based in the immediacy of a moment. It's a lifelong, a long distance race. It's not a sprint. We get the feeling that many students nowadays are running a sprint and they think that they come out of the university and they have to show the world what they are able to do. They are extremely anxious, trying to show everybody their projects. And I think that it takes time to know what you are, what you want, what you like. So, it's very dangerous to go out there and show what you are doing, because you very young. My advice would be to wait. If you start showing everything you will show all your weakness and all your mistakes. And if you take it slowly and you show slowly, you will be growing into your own way of expressing, your own interests. And probably have a much more clear idea of what you are interested in. That's one advice: to take it slowly. There is a tendency for high providence it. And the second will be: of course we all need to work on architecture and we need to live, it's okay. And therefore money and having work is important. My second advice to young architects would be that it is better to work in an office you admire when you are young, even if it means very little money and to work at night as a waitress, than to go for an experience because of the money. I think this is fundamental because there is the illusion that you might earn money first and then you will do what you are interested in. And I think the problem is when you are learning when you are young you will become that, you will become whatever you are expose to in the first five or ten years of experience. I think one has to take it very seriously. And also as a young person you can live with very little money, in all your life in fact. But of course it's more difficult if you have a family and all of these. It might sound very idealistic, but when you are starting I think it is important to go to a place that is meaningful for you. It is very easy to get lost in the wrong reasons why you are doing what you are doing. There is a crazy idea nowadays that everybody wants to get published and everybody wants to be famous, which is stupid, it is an illusion. The work you do is for the rest of your life. You will be doing it for maybe the next fifty or sixty years! You know, you have to take it seriously. So, try to really find a way to enjoy as much as you can, it's your life! I know it is very difficult. It is easier probably to say things than to do it. But we started like this. We really worked very hard and without any compromise.

***Did you work before in another studio?***

**SVE:** Pezo worked before a short time with Rodrigo, his professor, maybe one year. And I didn't worked with anyone before. So we met and we started our office together. So, in my case we made all our mistakes together and we also learnt a lot. For example we built Poli without a building company. I was 27 or 26, I don't know. Going to the construction *site* every day, buying the materials, telling the workers what to do...or trying to! It was fantastic! Of course, I remember we said several times "what are we doing? This is crazy." But we did it anyway. I think the most important is not to fall in the sharp of anxiety, trying to become someone else, imitating someone else.

***Do you have a favorite project?***

**SVE:** I don't know. Maybe Poli, Cien and Solo. But then I also like others. I very much like the experience in London, at the Royal Academy. It was a different situation.

***And what about the 120 Doors?***

**SVE:** Yes, 120 Doors, of course. Yes, all of these are projects I like a lot. Of course that they are projects with different scales and it is hard to compare them.

***What about the game with the 15 wood pieces? Do you have others game like that or things similar?***

**SVE:** We do a lot of things that are like this. It's not that is the first time we invent some sort of like this. We are always painting new ideas. We paint series of unnecessary paintings but they are part of an exploration of some topics we find intriguing. This game is also part of that. It started when Pezo retired for a couple of months to write his essay, in a moment when we were speculating about the notion of spatial structures. Now the text is finished and translated but not published yet, but it should be hopefully ready by the end of this year. We thought about the "Romón". We made the logic of the game and we made every rule. We always travel with this block of wood. It's a good way to look carefully at the place. The moment you install this little sculptural object you have to pay attention to another scale within the scale of a city. You never know how it is going to result. But you choose a place you like and then you start installing the elements in balance. They hold them to a crack or to a step. There is no way you can keep that sculpture because it belongs to that particular place. So you take the game with you and that's it. The only thing that remains is his photograph that we take. Now we are doing an exhibition with that material, with several hundreds of these installations. Now we are printing the photographs on aluminum plates, in a good place in Copenhagen.

***How can we know where and when will be the exhibition?***

**MP:** We will let you know. But there is another one. It will be open in Cezsck Republic, in October. That will be...how many?

**SVE:** 486...

**MP:** 486 paintings, yes.

**SVE:** Do you know when we show these variations of formats? It's the same but with another shape. It's an "T" instead of a little house. But because it has more variables – instead of 81 possibilities, you get 243. So there are 243 in one direction and if you turn the T you get 243 more. Because it's two formats: the format line down and line up. Each case has 243 variations, so together is 486. They are all painted.

***How long did it take to paint all the formats?***

**SVE:** A long time!

**MP:** But we also have assistants. We have a group of maybe four people to prepare the backgrounds and then the first layers of colors.

***Thank you very much!***

**SVE:** You are welcome.

\* Ana Teresa Correia, MP and SVE: Interview in PortoAcademy'15 workshop, FAUP, Porto, Portugal, July 2015.

#### **ANEXO IV – Breve resumo da minha experiência no *studio* PVE no âmbito do PortAcademy'15**

Participação no atelier dos arquitetos MP e SVE aquando do workshop PortoAcademy'15 que decorreu na FAUP – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto de 20 a 27 de julho de 2015.

O projecto *A Thousand Cottages* realizado por 17 estudantes de diversas nacionalidades consiste na elaboração de múltiplos *cottages*. Estes são entendidos como residências temporárias, encontrando-se entre uma tenda e uma casa, um lugar de refúgio em contacto com a natureza. Deve ser um local habitável mas, uma vez que se destina a uma estadia de curta duração, não necessita ter grande conforto. Por conseguinte, a maneira de organizar o seu interior reflecte-se na vivência do utilizador. Uma vez que existe uma maior permissividade, pode conter uma distribuição invulgar dos espaços. Confronta-se assim a organização interior convencional de uma casa e aceitam-se situações inabituais numa habitação – tal como a colocação de uma casa de banho no meio de uma sala, bem como a comunicação directa de uma cozinha e um quarto, entre outros. Os alunos são convidados a explorar outras formas de distribuir as funções básicas de uma casa: quarto (representado por uma cama – lugar onde dormir), casa de banho, sala (representada por sofás – zona de estar), casa de jantar (representada por uma mesa – zona de comer), cozinha (lugar de confeccionar os alimentos). Contudo, do modo a permitir a leitura dos projetos individuais como um todo e criar uma unidade dentro da diversidade, é necessário respeitar as seguintes regras:

- utilização de um triângulo equilátero, um círculo e um quadrado na elaboração de cada *cottage*;
- a planta tem que ter uma forma compacta e no seu contorno deve ser possível desvendar as três geometrias ainda que parcialmente;
- o *cottage* não pode exceder a área de um retângulo de 25x35m;
- o *cottage* só pode conter um piso térreo;
- a cobertura é plana, sendo possível pequenos desníveis apenas nos pavimentos interiores do *cottage*;
- as paredes exteriores devem ser de 30cm de espessura, desenhadas respetivamente a 15cm de distância do eixo;
- as paredes interiores devem ser de 15cm de espessura, desenhadas respetivamente a 7,5cm de distância do eixo;
- os vãos das paredes – apenas os estritamente necessários – devem respeitar a proporção 1:2, sendo a menor dimensão correspondente à largura;
- os vãos zenitais podem ser triangulares, circulares ou quadrangulares;

- o pé-direito mínimo do *cottage* é de 3m e o máximo de 6m;
- utilização das *layers* e objetos fornecidos no ficheiro *AutoCad*;
- cada aluno deve projetar o máximo de *cottages* diferentes;
- cada *cottage* deve ser contextualizado, associando-o a um dos lagos fornecidos e tendo em atenção o hemisfério onde se situa, por conseguinte a orientação adequada, assim como o clima e o tipo de vegetação ou a ausência da mesma (não é pedido uma implantação pormenorizada)
- para cada *cottage* é necessário fazer uma planta a 1:250 orientada a norte e com a indicação da localização do lago bem como da presença de vegetação caso exista e seja relevante, e ainda uma maquette volumétrica também a 1:250

Estas instruções, à primeira vista muito estritas, permitem a criação de inúmeros *cottages*, estimulam a criatividade dos alunos e chamam a sua atenção para outros detalhes além dos aspetos gráficos e o trabalho de fachadas ou em corte, por exemplo. Devem concentrar-se sobretudo na criação de vivências e diversas relações (vistas, proporções, alinhamentos, etc.). Devido ao curto prazo de realização e do elevado número dos diferentes *cottages* pretendidos (inicialmente um objetivo de 1000 projetos – cuja intenção permaneceu mas por questões práticas apenas se realizaram 250 *cottages* completos, *i.e.*, respetivas planta detalhada e maquette), os alunos são convidados, por um lado, a descobrir uma mecânica de produção, *i.e.*, a definição de um sistema de regras e a criação de uma lógica resultando num exercício quase de ginástica mental, e por outro lado, a desresponsabilizar-se, *i.e.*, tendo múltiplos casos onde podem explorar as diferentes combinações e ideias projetais ao contrário da habitual situação onde se concentram apenas numa obra durante um longo período de tempo, onde existe geralmente uma forte pressão na procura "da melhor e única opção projetual correta" e onde todos os ínfimos detalhes são analisados cuidadosamente.

O trabalho em planta - desenho abstrato - é entendido como a promoção de uma certa maneira de habitar e a antecipação de uma certa realidade. Trata-se de um paradoxo tal como a contínua tensão entre a prática profissional e a académica, a realidade e a ficção. Todos os *cottages* devem ser suficientemente diferentes para se tornarem únicos mas também não devem perder de vista a ideia global, o facto de se pretender criar um universo coeso de inúmeros casos, sendo então imprescindível o respeito pelas regras acima descritas.

O workshop foi interessante pela exploração desta abordagem – o que é ser "único", a procura de identidade, como criar um projeto integral. Verificou-se ser uma experiência enriquecedora! Apesar de elaborado por muitas pessoas com diferentes *backgrounds*, o projeto resultou num pequeno *booklet* coeso como pretendido. O grupo averiguou que após a inicial inércia de começar a projetar e de cada um individualmente ter descoberto a sua estratégia, um dos passos mais difíceis e surpreendente foi o de contextualizar o *cottage*. Ponto em que se passa de um projeto



abstrato para uma situação real ainda que apenas se tenha uma ideia vaga da sua localização. Embora haja uma preferência por um determinado lago, conclui-se que qualquer *cottage* – talvez com ligeiras alterações ao nível da orientação do mesmo, relação com a água e/ou vegetação, vistas, etc. – podia adaptar-se e associar-se a qualquer um dos lagos. Explora-se assim o factor único no meio da diversidade e da repetição, como afirma MP no âmbito de uma aula do seminário: *"to produce singularity in a collective production"* [produzir singularidade numa produção colectiva].



*A Thousand Cottages*  
(maquettes e plantas – Teresa Correia  
(fonte das fotografias – MP)

•

De seguida apresenta-se o enunciado proposto aos alunos pelos arquitetos:

*The cottage is a modest but pervasive building type. It is a detached object, a small solitary construction to be ideally placed in a picturesque and remote natural territory, far from the contingencies of the urban confinements. A cottage embodies a private and subjective architectonic problem: it is clearly more than a hut but less than a house. It is a primitive spatial form originated in the horizontal extension of the human body while resting (it derives from the very idea of a "cot", from old french côté or small portable bed). It is, in fact, the necessary refuge to be both immersed but separated from its romanticized surroundings. This fluctuating demarcation, latent since the times when architecture was unaware of itself, has been intuitively materialized by the definition of an outline*

*with a diverse range of enclosure mechanisms (e.g. The position of a door on a wall or the size of an opening on a roof). This can be understood as a more or less deliberate exercise to articulate the object with a particular landscape and to produce a sense of protected, cosy and peaceful retreat. The singularity of each case, its unique character as a mirror of the author's personality, is not what has been anticipated by that original intuition. It is precisely the lack of authority given by an almost automatic response, a mechanical reproduction of the same blurry idea, a rather tedious and boring one, what ends up turning the production of many buildings into an impulsive instinct or, in opposition to a conclusive treatise, into the category of an anonymous work.*

*Each student will develop 50 cottages either for one inhabitant, a couple or a family. Each case will be located next to a selected lake (corresponding to a list of 50 geographically different rural settings). This massive personal production will be further exaggerated by an evident lack of time (considering 5 days for the total programme). Consequently, the production of a synthetic architectonic artefact should follow a simple but rigorous rule: to produce an object based on an "assemblage" floor plan (formally constructed by blending three given geometrical figures). To do so, the proposed building should be understood as a compact, unitary and monolithic entity, without separated parts or additional elements (such as columns, terraces, stairs, balconies, etc.). This object should be extended in a single storey (only one floor but not necessary one level) enclosed by a solid and opaque walls (equivalent to brick or concrete construction with a 30cm wall thickness for the perimeter and 15cm for the interior partitions) and a flat roof (one horizontal level between 3-6m). While the openings in the wall should be rectangular with proportion 1:2, the openings in the roof should be punctual and according to the 3 given geometrical figures. The proposals will be depicted at scale 1:250 (both in a single floorplan and model made out of craft paper), according to a given drawing and edition format. By operating under these extreme conditions, notions of individuality, singularity, difference and authorship will be evaluated.*

•

NB: O PortoAcademy'15 convida três arquitetos para dar conferências e doze ateliers para lecionar o workshop e dar igualmente conferências. Os cerca de duzentos participantes são distribuídos pelos ateliers criando grupos de dezassete elementos de diversas nacionalidades. Um dia típico é composto por duas conferências de manhã e workshop à tarde, tendo ainda por vezes outra conferência ao fim da tarde. Para informação complementar consultar o [site http://www.portoacademy.info/](http://www.portoacademy.info/).

## **6. BIBLIOGRAFIA**



## 6. BIBLIOGRAFIA

### Livros

AAVV, *About Carl Andre: Critical texts since 1965*, Ed. Ridinghouse, 2006

AAVV, *Architectures expérimentales 1950-2012*, Collections FRAC center, Orléans, Ed. HYX, 2013

AAVV, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London, Ed. Thames & Hudson, 2004

AAVV, *Donald Judd – selected works (1960-1991)*, Saitama, Japão, Ed. Museum of Modern Art, 1999

AAVV, *Donald Judd stacks*, New York, Ed. Mnuchin Gallery, 2013

AAVV, *Donald Judd: Drawings (1956-1976)*, Basel, Ed. NY University Press/Kunstmuseum Basel, 1976

AAVV, *Donald Judd: raüme spaces*, Ostfildern, Ed. Cantz Verlag, 1993

AAVV, *Eduardo Chillida*, München, Ed. Hirmer Verlag, 2012

AAVV, *Frederick-Kielser: artiste-architecte*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1996

AAVV, *Histoire d'un art. La sculpture. L'avenir de la sculpture moderne - XXe siècle*, Genève, Ed. d'Art Albert Skira, 1986

AAVV, *Histoire d'un art. La sculpture. L'averture de la sculpture moderne - XIXe et XXe siècles*, Genève, Ed. d'Art Albert Skira S.A., 1986

AAVV, *La villa Bloc de Claude Parent. Architecture & Sculpture*, Paris, Ed. Imbernon, 2011

AAVV, *Le Corbusier, ou, la synthèse des arts*, Genève, Ed. Skira, 2006

AAVV, *Less is more. Minimalismo en arquitectura y otras artes = minimalisme en architecture et d'autres arts*, Barcelona, Ed. Collegi d'Arquitectos de Catalunya, 1996

AAVV, *Louis Kahn the power of architecture*, Weil am Rhein, Ed. Vitra design museum, 2012

AAVV, *The Vila Muller in Prague*, Prague, Ed. City of Prague Museum, 2002

Albert E. Elsen, *Origins of modern sculpture: Pioneers and Premises*, London, Ed. Phaidon, 1974

Alex Potts (ed.), David Hulks, Jon Wood, *Modern Sculpture Reader*, Leeds, Ed. Henry Moore Institut, 2012

André Bloc, *De la sculpture à l'architecture*, Boulogne, Ed. Aujourd'hui, 1964

Anne Bony, *Les années 60*, Paris, Ed. Du Regard

Anne Dary, *Felix Del Marle: disegni dal 1912 al 1949*, [s.l.], [s.n.], 1976

Antonio Carbone (ed.), *Progetto Privato - Pezo Von Ellrichshausen Architects*, Melfi, Ed. Libria, 2010

Bernie Miller (ed.), Melony Ward (ed.), *Crime and Ornament - the Arts and Popular Culture in the shadow of Adolf Loos*, Toronto, Ed. YYZ Books, 2002

Bruce Boucher, *Andrea Palladio – The architect in his time*, New York, Ed. Abbeville publishing group, 1998

Bruno Marchand (et al), *Matières 10*, Lausanne, Ed. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR EDPL-CM), 2012

Bruno Marchand, *Cahier des cours de Théorie de l'Architecture IV - La période héroïque du Mouvement Moderne: les années 1910, 1920 et 1930*, Lausanne, Ed. EPFL/ENAC/IA/LTH2, 2006

Bruno Zevi, *Pensar a Arquitectura*, São Paulo, Ed. WMF Martins Fontes, 2011  
Cannstatt, Ed Cantz, 1989

Charles Harrison, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Italie, Ed. Hazan, 1997

Clare Lowther (ed.), *Beachlife. Interior and Architecture at the Seaside*, Amsterdão, Frame Publishers, 2008, p.176-177

Claude Parent, Paul Virilio, *Architecture principe: 1966 et 1996*, Besançon, Ed. de l'Imprimeur, 1996

Damien Hirst, Robert Violette, *DamienhirST 25 ml : I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, London, Ed. Booth-Clibborn, 1997

David Batchelor, *Minimalism*, col. Movements in Modern Art, London, Ed. Tate Gallery Publishing, 2009 [1997]

Donald Judd, *Complete Writings (1959-1975)*, Halifax, Ed. The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2005 [1975]

Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Paris, Ed. Daniel Lelong, 1991

Donald Judd, Rudi Fuchs, *Donald Judd - Large Scale Works*, NY, Ed. The Pace Gallery, 1993

Eduardo Chillida, Octavio Paz, Chillida, Paris, Ed. Maeght, 1979

Elger Dietmar (et. al), *Donald Judd Colorist*, Ostfildern-Ruit, Ed. Hatje Cantz, 2000

Fischer Joachim, *Concrete = Beton = Béton*, Königswinter, Ed. H.F. Ullmann, 2008

Flora Samuel, Inge Linder, Gaillard, *Sacred Concrete*, Basel, Ed. Birkhauser, 2013

Franco Bertoni, *Minimalist architecture*, Basel, Ed Birkhäuser, 2002

Frédéric Migayrou (et.al), *Bloc – le monolithe fracturé : Vle Mostra Internazionale d'Architettura de Venise*, 15 septembre-16 novembre 1996, Orléans, Ed. HYX, 1996

Fritz Neumeyer, Mies Van Der Rohe. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura (1922-1968)*, Madrid, Croquis Editorial, 1995

Gary Garrels (ed.), *Sol LeWitt: a retrospective*, San Francisco, California, Ed. San Francisco Museum of Modern Art, 2000

Gilbert Luigi, *Jacques Couelle: Parenthèse architecturale*, Bruxelles, Ed. Mardoga, 1988

Hans Ibelings, Jeroen Lok, *Casa Poli - Pezo von Ellrichshausen Arquitectos Studio*, Amsterdam, Ed. Architecture Observer, 2013

Henri Focillon, *A Vida das Formas*, Viseu, Edições 70, 1988

Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, Ed. PUF - Presses Universitaires de France, 2010 [1943]

Jacques Guiton, *Le Corbusier. Textes choisis – Architecture et urbanisme*, Paris, Ed. du Moniteur, 1982

Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théorie*, Paris, Ed. Le Moniteur, 2001

James Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, New Haven, Conn., Ed. Yale University Press, 2001

Jean Paul Midard (et al), *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle*, Ed. Hazar et Institut Français d'Architecture, 1996

Jean-Lucien Bonillo, *La villa Bloc de Claude Parent. Architecture & Sculpture*, Paris, Ed. Imbernon, 2011

Jochen Pötter, *Donald Judd – Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: 27.08.1989-15.10.1989*, Stuttgart-Bad

Joly Pierre, Vera Cardot, (et. al), *Architecture Sculpture. Collections FRAC et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly*, Orléans, Ed. HXX, 2008

Jonathan Flatley, Nicholas Baume (ed.), *Sol Lewitt - incomplete open cubes*, Hartford, Conn., Ed. Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2001

Jörg Schellmann, Mariette Josephus Jitta, *Donald Judd: prints and works*, NY, Ed. Schellmann, 1996

Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the skin - Architecture and the senses*, Great Britain, Ed. Wiley-Academy, 2005

Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*, Paris, Ed. Du Linteau, 2010

Juhani Pallasmaa, Steven Holl, Alberto Perez-Gomes, *Questions of perception – phenomenology of architecture*, Japão, Ed. A+U Publishing Co. Ltd, 2008

Kenneth Frampton, Rosa, Joseph, *Adolf Loos: architecture 1903-1932*, Paris, Ed. SEUIL, 1996

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Ed. Flammarion, 2008

Le Corbusier, *L'Art Décoratif d' Aujourd'hui*, Paris, Ed. Arthaud, 1980

Margit Rowell, *Qu'est-ce que la sculpture moderne? – Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne: 3 juillet-13 octobre 1986*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1986

Markus Brüderlin (éd.), *ArchiSculpture. Dialogues between Architecture and Sculpture from the Eighteenth Century to the Present Day*, Ostfildern-Ruit, Ed. Fondation Beyeler, Hatje Cantz Publishers, 2004

Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain*. Paris, Ed. Robert Laffont, 1963



- Michel Ragon, *Prospective et futurologie. Histoire Mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme Modernes* (Tome III), Tournai, Ed. Casterman, 1978
- Michel Ragon, *Monographie critique d'un architecte: Claude Parent*, Paris, Ed. Bordas, 1982
- Nicholas Serota, (ed.), *Donald Judd*, Londres, Ed. Tate Publishing, 2004
- Nigel Prince, Alex Coles, *Donald Judd: A good chair is a good chair*, Birmingham, UK, Ed. Ikon Gallery, 2011
- Óscar Niemeyer, *Escultura*, Niterói, Ed. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, / Fundação Oscar Niemeyer, 1999
- Óscar Niemeyer, *Minha Arquitetura*, Rio de Janeiro, Ed. Revan, 2000 (2<sup>o</sup>ed)
- Pascale Le Thorel-Daviot (directeur), *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains, Collection: Comprendre - reconnaître*, Paris, Ed. Larousse, 2004
- Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1992
- Peter Noever (et. al), *Donald Judd: Architecture (Architektur)*, Ostfildern-Ruit, Ed. Hatje Cantz, 2003
- Peter Zumthor, *Atmospheres*, Basileia, Ed. Birkhäuser, 2006
- Peter Zumthor, *Pensar a arquitetura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili SL, 2009 [2006]
- Rob Gregory, *Key Contemporary Buildings, Plans, Sections and Elevations*, London, Laurence King Publishing Ltd, 2008
- Robert Venturi, *De l'ambiguïté en Architecture*, Paris, Ed. Bordas, 1976 (título original : *Complexity and Contradiction in Architecture*, NY, 1966)
- Robert Venturi, *Learning from Las Vegas, USA*, Ed. The Massachusetts Institute of Technology
- Sigfried Giedion, *Architecture et vie collective*, Paris, Ed. Denoëll Gonthier, 1980
- Sou Fujimoto, *Primitive Future*, Japão, Ed. INAX Publishing, 2008
- Sou Fujimoto, Yukio Futagawa, *Sou Fujimoto : recent projects*, Tokyo, Ed. A.D.A Edita, 2013

Susan Cross, *Sol Lewitt : 100 views*, North Adams, Mass., Ed. MASS MoCA, 2009

Werner Sewing, *Architecture: Sculpture*, Munich, Ed. Prestel Verlag, 2004

Apontamentos da cadeira *Théorie et Critique de l'Art*, lecionada pela professora Catherine Pavlovic durante o segundo semestre (setembro 2014 a janeiro 2015) na EPFL.

## Revistas

*A+U: Architecture and Urbanism – Pezo Von Ellrichshausen*, nº513, Junho 2013

*Architecture de lumière*, nº15, 1966

*Art d'Aujourd'hui*, nº8, outubro 1951

*Artforum* nº10, junho 1967

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº1, janeiro-fevereiro 1955

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº2, março-abril 1955

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº3, maio-junho 1955

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº4, setembro 1955

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº5, novembro 1955

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº24, dezembro 1959

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº31, dezembro 1960

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº40, janeiro 1963

*Aujourd'hui: Art et Architecture – Espaces sculptés. Espaces architecturés.*, nº53, maio-junho 1966

*Aujourd'hui: Art et Architecture – André Bloc*, nº59-60, dezembro 1967

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº141, dezembro 1968 / janeiro 1969

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº142, fevereiro 1969

*Aujourd'hui: Art et Architecture*, nº155, abril-maio 1971

*El Croquis - Eduardo Souto de Moura (1995-2005)*, nº124, Madrid, 2005

*El Croquis - Steven Holl, thought, matter and experience (1998-2002)*, nº108, Madrid, 2002

*El Croquis - SANAA : Kazuo Sejima, Ryue Nishizawa (2004-2008)*, nº139, Madrid, 2008

*El Croquis - Toyo Ito (2005-2009)*, nº 147, Madrid, 2009

*El Croquis - Sou Fujimoto (2003-2010)*, nº151, Madrid, 2010

*El Croquis - John Pawson (2006-2011)*, nº158, Madrid, 2011

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº1, novembro 1930

*L' Architecture d'Aujourd'hui - Le Corbusier*, 2º número especial, abril 1948

*L'Architecture d'Aujourd'hui consacré aux Arts Plastiques (2º Numéro hors-serie)*, março 1949

*L'Architecture d'Aujourd'hui - Constructions agricoles*, nº22, março 1949

*L' Architecture d'Aujourd'hui - architecture contemporaine dans le monde*, nº 27, dezembro 1949

*L' Architecture d'Aujourd'hui - habitations*, nº30, 1950

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº37, outubro 1951

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº38, dezembro 1951

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº42, julho 1952

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº44, setembro 1952

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº46, fevereiro-março 1953

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº46, fevereiro-março 1953 [Manifeste Groupe Espace]

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº48, julho 1953

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº49, outubro 1953

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº50-51, dezembro 1953

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº52, janeiro-fevereiro 1954

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº54, maio-junho 1954

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº55, julho-agosto 1954

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº56, setembro-outubro 1954

*L'Architecture d'Aujourd'hui – architectures fantastiques*, nº102, junho-julho 1962

*L' Architecture d'Aujourd'hui - recherches*, nº115, junho-julho 1964

*L' Architecture d'Aujourd'hui - un siècle d'architecture*, nº113-114, abril-maio1964

*L'Architecture d'Aujourd'hui – Recherche architecturale*, nº128, outubro-novembro 1966

*L' Architecture d'Aujourd'hui - villes nouvelles*, nº146, outubro-novembro 1969

*L'Architecture Vivante*, nº17, 1927

2G – *Pezo Von Ellrichshausen*, nº61, 2012

2G – *Sou Fujimoto*, nº50, 2009

## **Artigos**

(sites disponíveis em linha a 26.10.2015)

Adolf Loos, « Architecture » (1910) in *Malgré tout* (1900-1930), Paris, Editions Champ Libre, 1994

Ana Patrícia Fiúza, Ana Teresa Correia, «Est-ce une maison? Est-ce une sculpture?» in Bruno Marchand, *Matières en devenir*, nº14, Lausanne, Ed. LTH2 - EPFL, 2015, p.348-357

Andrey Jeanroy, « Maison de l'Iran (Fondation Avicenne), Cité Internationale Universitaire, Paris, 1958-1969 »

in <http://www.frac-centre.fr/parent/maison-l-iran-fondation-avicenne-cite-internationale-universitaire-paris-64.html?authID=143&ensembleID=361>

Andrey Jeanroy, « Maison André Bloc, Cap d'Antibes, 1959-1962 »

in <http://www.frac-centre.fr/parent/maison-l-iran-fondation-avicenne-cite-internationale-universitaire-paris-64.html?authID=143&ensembleID=361>

Bruno Marchand, « Je pense avec les formes » in *Matières 10*, Lausanne, Ed. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2012

Carlos Antero Ferreira, « Palladio. Arquitecto do Renascimento Italiano. » in *Binário - Arquitectura. Construção. Equipamento*, nº 47, Lisboa, agosto 1962, p.541-542

Cathelijne Nuijsink, « Pezo von Ellrichshausen viewpoint »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0904\\_INTERVIEW\\_MARK.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0904_INTERVIEW_MARK.pdf)

Cathelijne Nuijsink, « One hundred squares »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104\\_INTERVIEW\\_MARK.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104_INTERVIEW_MARK.pdf)

Claudio Magrini, « Entrevista en UDP »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1108\\_ENTREVISTA\\_UDP.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1108_ENTREVISTA_UDP.pdf)

Christopher Turner, « Solo House » in *ICON – International Design, Architecture & Culture*, nº138, UK, dezembro 2014

Claude Parent, « André Bloc » in *Le Moniteur Architect – AMC*, nº 74, novembro 1996, p.49-51

Ethel Baraona Pohl, « La casa è talmente belle da far pensare che vi sai qualcosa che non va » in *Domus*, nº971, Milão, julho-agosto 2013, p.24-31

Eve Roy, « La présence fondamentale de la plastique L'exposition du Groupe Espace à Biot en 1954 : un essai de synthèse des arts »

in [http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/fleger/sites/musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/files/eve\\_roy\\_la\\_pre\\_sence\\_fondamentale\\_de\\_la\\_plastique\\_19\\_avril\\_2013.pdf](http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/fleger/sites/musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/files/eve_roy_la_pre_sence_fondamentale_de_la_plastique_19_avril_2013.pdf), p.9

Godofredo Iommi, « Borde de los Oficios (1991) »

in [http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2008/10/borde\\_oficios.pdf](http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2008/10/borde_oficios.pdf)

Gonçalo Furtado, Nuno Viana, « Uma conversa com Juani Pallasmaa. Existência, Fenómeno arquitectónico e a Incerteza do tempo » in *Arqa – arquitectura e arte. Contrastes sul-americanos*, julho-agosto 2011, p.110-114

Guy Habasques, « L'architecture actuelle s'oriente-t-elle vers un nouveau baroque? » in *L'Œil – numéros spécial l'architecture au XXe siècle*, nº99, março 1963, p.80

Horacio Torrent, « Entrevista en UTFSM »  
in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0906\\_ENTREVISTA\\_UTFSM.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0906_ENTREVISTA_UTFSM.pdf)

Inês Morão, « Interview in NU »  
in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104\\_INTERVIEW\\_NU.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104_INTERVIEW_NU.pdf)

James Stirling, « Ronchamp. Le Corbusier's chapel and the crisis of the rationalism » in *The Architectural Review*, vol.119, nº711, março 1956

Juhani Pallasmaa, « Na Architecture of the Seven Senses » in Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Perez-Gomes, *Questions of perception – phenomenology of architecture*, Japão, Ed. A+U Publishing Co. Ltd, 2008

Juhani Pallasmaa, « Newness, Tradition and Identity - Existential Meaning in Architecture » (2012)  
in *DO.CO.MO.MO. – for an Architect's training*, Journal nº49, 2013/2,p.4-9

Kersten Geers (OFFICE Kersten Geers David Van Severen), « Families »  
in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205\\_GEERS\\_FAMILIES.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205_GEERS_FAMILIES.pdf)

Magdalena Aninat, « Los Pezo – Creativity in action » in *IN – revista Lan: innovación, insoiracción, interacción*, outubro 2014, p.56-62

Maurício Pezo « Concepción Arquitectónica »  
in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0106\\_PEZO\\_CONCEPCION-ARQUITECTONICA.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0106_PEZO_CONCEPCION-ARQUITECTONICA.pdf)

Maurício Pezo « El Fin de las superficies esteriles »  
in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0106\\_PEZO\\_EL-FIN-DE-LAS-SUPERFICIES-ESTERILES.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0106_PEZO_EL-FIN-DE-LAS-SUPERFICIES-ESTERILES.pdf)

Maurício Pezo, Sofía Von Ellrichshausen, « One Hundred and Twenty Doors »  
in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0512\\_PVE\\_120-DOORS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0512_PVE_120-DOORS.pdf)

Maurício Pezo, « Operaciones Instantáneas »  
in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507\\_PEZO\\_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0507_PEZO_OPERACIONES-INSTANTANEAS.pdf)

Mauricio Pezo, « La Máquina Inútil »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0706\\_PEZO\\_LA-MAQUINA-INUTIL.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0706_PEZO_LA-MAQUINA-INUTIL.pdf)

Mauricio Pezo, Sofía Von Ellrichshausen, « Detached »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1009\\_PVE\\_DETACHED.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1009_PVE_DETACHED.pdf)

Mauricio Pezo, Sofía Von Ellrichshausen, « Ni más ni menos »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104\\_PVE\\_NI-MAS-NI-MENOS.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1104_PVE_NI-MAS-NI-MENOS.pdf)

Mauricio Pezo, Sofía Von Ellrichshausen, « Rutina Circular »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205\\_PVE\\_RUTINA-CIRCULAR.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1205_PVE_RUTINA-CIRCULAR.pdf)

Mauricio Pezo, Sofía Von Ellrichshausen, « Bastion House in Coliumo, Chile » in Christine Desmoulins, *Living by the sea. 25 international examples*, Switzerland, Ed. Birkhauser, 2008

Olivier Boissière, « Sur la route de Marfa » in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº284, dezembro 1992, p.89-96

Patricio Mardones, « Cien es la número doce »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1105\\_MARDONES\\_CIEN-ES-LA-NUMERO-DOCE.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/1105_MARDONES_CIEN-ES-LA-NUMERO-DOCE.pdf)

Peter Zumthor, « Body and Image » in Peter MacKeith (ed.), *Archipelago – essays on architecture*, Helsinki, Ed. Rakennustiebt, 2006, p.200-212

Pezo Von Ellrichshausen, « Casa Fosc, Chile » in Bell, Jonathan; Stathaki, Ellie, *The New Modern House. Redefining Functionalism*. London, Laurence King Publishing, 2010

Philip Jodidio, « Une modernité antique » in *Espaces contemporains*, nº1/2015, Suíça, março-abril 2015, p.56-60

Ricardo Carvalho, « Entrevista en UAL »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0906\\_ENTREVISTA\\_UAL.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0906_ENTREVISTA_UAL.pdf)

Ricardo Estarri, « Adolf Loos e a arquitectura anti-ornamental » in *BINÁRIO – Arquitectura, Construção e Equipamentos*, nº62, novembro 1963, p.624-625

Rainbow Nelson, « Inmaculate Concepción »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0909\\_INTERVIEW\\_WALLPAPER.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0909_INTERVIEW_WALLPAPER.pdf)

Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art » in Gary Garrels (ed.), *Sol LeWitt: a retrospective*, San Francisco, California, Ed. San Francisco Museum of Modern Art, 2000

Soledad Salgado, « Entrevista VD »

in [http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0906\\_ENTREVISTA\\_VD.pdf](http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0906_ENTREVISTA_VD.pdf)

## Websites

(sites disponíveis em linha a 26.10.2015)

<http://www.dezeen.com/>

<http://www.archdaily.com/>

<http://www.onarchitecture.com/>

## ANDRÉ BLOC

(sites disponíveis em linha a 30.04.2015)

<http://www.frac-centre.fr/bloc/>

<http://www.galeriedowntown.com/andre-bloc/>

<http://www.lamaisondesartistes.fr/site/que-faut-il-savoir-sur-le-1-artistique/>

<http://www.ayuntamientocarboneras.es/turismo/lugares-de-interes>

## DONALD JUDD

(sites disponíveis em linha a 27.10.2015)

<https://chinati.org/>

## PVE

(sites disponíveis em linha a 02.07.2015)



[www.pezo.cl](http://www.pezo.cl)

<http://www.casapoli.cl/en/>

<http://solo-pezo.com>

<http://solohouses.architecturedecollection.fr/>

<http://www.solo-houses.com/en/solohouses/page/houses/solo-pezo/>

<http://www.estudiopalma.cl>

<http://www.casagranturismo.com/>

<http://in-lan.com/en/personage/interviews-personage/los-pezo-2/>

Pezo Von Ellrichshausen, Detached [Venice Biennale 2010]:

<http://www.designboom.com/architecture/pezo-von-ellrichshausen-architects-at-venice-architecture-biennale-2010/>

Breve entrevista a PVE realizada por Hans Ulrich Obrist no âmbito da Bienal de Arquitetura de Veneza (2010) que dá a conhecer as origens de ambos os arquitetos.

<https://www.youtube.com/watch?v=fBCr9eKUet0>

*Architecture Biennale (2010) – PVE:*

<https://www.youtube.com/watch?v=fBCr9eKUet0&index=12&list=FLBNSwWnP1tqz2KIMnbEczHA>

*Mauricio Pezo Arquitecto – entrevista a PVE na Poli House (2010):*

[https://www.youtube.com/watch?v=LLZsJdXX\\_60&index=6&list=FLBNSwWnP1tqz2KIMnbEczHA](https://www.youtube.com/watch?v=LLZsJdXX_60&index=6&list=FLBNSwWnP1tqz2KIMnbEczHA)

*Solo House – entrevista a PVE realizada por Felipe de Ferrari (2011):*

<https://vimeo.com/27054368>

*Solo Houses (2011) – Entrevista a PVE:*

<http://www.solo-houses.com/en/solohouses/page/architects/pezo-vonellrichshausen-0/interview35>

Pezo Von Ellrichshausen en Lo Contador – Conferência na Escuela de Arquitectura Universidad Católica de Chile (2011):

<https://vimeo.com/25003767>

*Casa Poli, PVE* (2012)

<https://www.youtube.com/watch?v=wY7r0O-OSkE&list=FLBNSwWnP1tqz2KIMnbEczHA&index=3>

*Sensing Spaces: Architectures reimagined* – entrevista a PVE por Royal Academy of Arts (2014):

<https://youtu.be/b49kby2vj0M?list=FLBNSwWnP1tqz2KIMnbEczHA>

*Talks* (2014) – PVE:

<https://www.youtube.com/watch?v=1TWeQQjlar4&index=11&list=FLBNSwWnP1tqz2KIMnbEczHA>

Documentário realizado pela Royal Academy of Arts sobre a Cien House e a Poli House e entrevista aos arquitetos MP e SVE publicado a 22 de Janeiro de 2014:

<https://www.youtube.com/watch?v=1f3qbVANj4c&feature=youtu.be&list=FLBNSwWnP1tqz2KIMnbEczHA>

*Normal Inventory* – conferência de PVE no UIC School of Architecture (2015):

<https://www.youtube.com/watch?v=5MTy9MVjg4w>

*Finite Format* – conferência de PVE no Centre for Fine Arts em Bruxelas, Bélgica (2015):

<https://www.youtube.com/watch?v=OWRQdOrOACE>

*Finite Format* (2015) – exposição de pinturas na Gallery of Contemporary Art and Architecture em České Budějovice, República Checa:

<http://www.c-budejovice.cz/cz/turistika-a-volny-cas/ducb/vystavy/stranky/pezo-von-ellrichshausen-finite-format.aspx>

Conferência *Naïve Intentions* de PVE no campus da University of Texas (s.d.):

<https://meeting.austin.utexas.edu/p8dnk6csnqe/?launcher=false&fcsContent=true&pbMode=normal>

SOU FUJIMOTO

(sites disponível em linha a 30.09.2015)

<http://www.designboom.com/architecture/final-wooden-house-by-sou-fujimoto-architects/>

Entrevista a Sou Fujimoto pela arquitecta Marta Pedro (2009):

[http://www.artecapital.net/arq\\_des-55-sou-fujimoto](http://www.artecapital.net/arq_des-55-sou-fujimoto)

*Primitive Future* – conferência de Sou Fujimoto (2011):

<https://www.youtube.com/watch?v=MGLO-GPYfbg>

*I like to explore hidden places in the architectural field* – entrevista a Sou Fujimoto (2013):

<https://vimeo.com/77771726>

*LIVING: Frontiers of Architecture III-IV* – exposição de Final Wooden House de Sou Fujimoto no Louisiana Museum of Modern Art em Copenhaga, Dinamarca:

<https://www.youtube.com/watch?v=FVXqvVHjcoY>

*Futurospective Architecture* – exposição de Final Wooden House de Sou Fujimoto no Kunsthalle de Bielefeld, Alemanha:

<http://www.kunsthalle-bielefeld.de/index.php/ausstellungen/ruckblick/sou-fujimotofuturospektive-architektur03-06-02-09-12/?lang=en>

*Solo Houses* – Entrevista a Sou Fujimoto:

<http://www.solo-houses.com/en/solohouses/page/houses/solo-sou-fujimoto/solo-sou-fujimoto-interview>